

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

**O SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO DO CORPO NA
CULTURA POPULAR**

LARISSA MICHELLE LARA

Campinas

2004

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

L32s Lara, Larissa Michelle.
O sentido ético - estético do corpo na cultura popular / Larissa Michelle
Lara. – Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientadores : Pedro Laudinor Goergen, Adilson Nascimento de Jesus.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Ética. 2. Estética. 3. Corpo. 4. Maracatu. 5. Cultura popular.
I. Goergen, Pedro Laudinor. II. Jesus, Adilson Nascimento de. III.
II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. IV. Título.

04-0169-BFE

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

O SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO DO CORPO NA CULTURA POPULAR

Autora: Larissa Michelle Lara

Orientador: Prof. Dr. Pedro Laudinor Goergen

Co-orientador: Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Larissa Michelle Lara e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 22/10/2004

Assinatura:.....

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

Prof. Dr. Pedro Laudinor Goergen

Prof. Dr. Edilson Fernandes de Souza

Prof. Dr. Jocimar Daolio

Profª. Drª. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez

Prof. Dr. Valdemar Sguissardi



O pintor está ligeiramente afastado do quadro. Lança um olhar em direção ao modelo; talvez se trate de acrescentar um último toque, mas é possível também que o primeiro traço não tenha ainda sido aplicado. O braço que segura o pincel está dobrado para a esquerda, na direção da palheta; permanece imóvel, por um instante, entre a tela e as cores. Essa mão hábil está pendente do olhar, e o olhar, em troca, repousa sobre o gesto suspenso. Entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar, o espetáculo vai liberar seu volume. (FOUCAULT, 1999, p.3).

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lara e Iraci, por sua existência divinizadora; pelo refúgio que me possibilitou o isolamento necessário para redigir a tese; pelo “colo” aconchegante que sempre me renovava.

Ao Rodrigo, por sua presença constante na minha vida e apoio incondicional à concretização deste estudo; por entender a minha ausência e a restrição de nosso tempo precioso; pelo que és para mim.

À Renata e Giuliano, pelo intenso compartilhar de tempos-espacos cotidianos, familiares e acadêmicos; pelas contribuições valiosas em todo o processo de doutoramento; por serem as pessoas especiais que são.

Aos meus amigos e familiares, por seu carinho, acolhida e paciência nos momentos em que estive distante de seus abraços, diálogos, sorrisos e choros.

Ao DEF/UEM, à UNIPAR e ao CESUMAR, por seu apoio ao desenvolvimento deste estudo; por incentivarem e valorizarem a qualificação de seus profissionais.

Aos meus alunos, por entenderem os inúmeros momentos de convivência furtados e aqueles em que fui menos intensa do que poderia ser; pelos aprendizados que me proporcionaram.

A Valdemar, Márcia, Jocimar e Edilson, pelos apontamentos rigorosos e criteriosos; pelo instigar acadêmico e contribuições a este estudo.

A Adilson e Newton Aquiles, por seu amparo acadêmico (mesmo na distância); por acreditarem nas pessoas e no que elas podem tornar possível.

Aos amigos do GEFIME/ UNICAMP, pela convivência humana, cumplicidade e seriedade; pela oportunidade de compartilhar do “jardim das delícias”; pelos momentos inspiradores de intenso filosofar que me conduziram à elaboração da tese.

Ao Pedro, por sua crítica firme, sensibilidade e orientação responsável; pela amizade que construímos; por acreditar que o estudo poderia se concretizar.

Ao FAEP – Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa – pelo auxílio concedido à realização da investigação em Recife.

À Fundação Joaquim Nabuco, ao Museu do Homem do Nordeste, à Prefeitura da Cidade do Recife, à Universidade Federal de Pernambuco e ao pesquisador Roberto Benjamin, pelas informações disponibilizadas.

Às comunidades dos Maracatus Nação Elefante, Encanto da Alegria e Leão Coroado, pelo carinho com que fui recebida e pelos dados concedidos à pesquisa.

A Ivaldo Marciano e à comunidade do Maracatu Nação Cambinda Estrela, com a qual convivi mais diretamente, pelos aprendizados que me proporcionaram, pelas relações estabelecidas e pela acolhida generosa; por tudo que me ensinaram sobre maracatu e sobre a vida.

A todos que me possibilitaram acreditar no humano, em suas tensões apolíneas e dionisíacas, em seu sentido ético-estético, em sua capacidade lúdica e criadora.

RESUMO

Várias são as contribuições teóricas acerca do corpo, da ética e da estética, principalmente no campo filosófico. Contudo, um estudo que busque interfaces por meio do que denomino “sentido ético-estético”, mais especificamente a partir do gestual popular, carece ainda de maiores investigações. Partindo dessa compreensão, a pesquisa tem por objetivo analisar o sentido ético-estético do corpo na cultura popular, identificando as relações dialógicas entre ética e estética que levam à estruturação do campo gestual em comunidades populares. Para tanto, tornou-se necessário compreender as relações histórico-filosóficas entre ética e estética; discutir o corpo como produto/produtor de cultura e meio de realização do sentido ético-estético; investigar como a ética leva à configuração estética do corpo na cultura popular e como esta mesma construção estética conduz a encaminhamentos éticos; perceber como se dá o sentido ético-estético em grupos de cultura popular, identificando possibilidades de estruturação gestual. Foram realizadas investigações teóricas por meio de incursões na história da filosofia e na antropologia, bem como desenvolvido um estudo do tipo etnográfico em comunidades de maracatu na cidade de Recife-PE. A pesquisa aponta que o corpo, como construção cultural, segue normatizações coletivas, instauradas por uma moralidade e uma estética construídas historicamente, transmitidas, pensadas e (re)significadas nos diferentes contextos sociais. Tais normatizações definem a convenção coletiva do uso dos gestos e das técnicas corporais próprias a cada comunidade de cultura popular. A construção do sentido ético-estético dá-se pelas regras de comportamento da comunidade, que conduzem ao delineamento de suas técnicas corporais e moralidade; pelos princípios e valores que caracterizam o que seja adequado e justo; pelo sentido de existência coletiva, preservação das tradições e religiosidade; pelas regras de competição impostas por setores externos; pelo jogo de conformismo e resistência que leva os populares a serem invadidos pela indústria cultural e a lutarem contra essa invasão; pela dinamicidade cultural e necessidade de reconhecimento social; pela denúncia às mazelas humanas. Tais reflexões identificam a existência de uma racionalidade diferenciada, distinta da lógica ocidental e que, por isso mesmo, parece estar à margem dela. É nesse sentido que este estudo talvez se constitua como uma forma de intervenção, sobretudo educacional; como possibilidade de olhar o “outro” da razão.

Palavras-chave: ética; estética; corpo; maracatu; cultura popular.

ABSTRACT

With regard to the body, ethics and esthetics there are several theoretical contributions, mainly on the philosophic field. However, a study that searches for interfaces between what I name "ethic and esthetic body sense", more specifically from the popular gestures, still needs further investigations. Based on this understanding, the present research aims at analyzing the ethic-esthetic sense of the body in the popular culture, identifying the dialogical relations between ethics and esthetics that leads to the structuring of the gesture field in popular communities. Therefore, it is necessary to understand the philosophic and historic relations between ethics and esthetics; discuss the body as both a product/producer of culture and a way of accomplishing the ethic-esthetic sense; investigate how the ethics leads to the esthetic configuration of the body in the popular culture, and how this same esthetic structuring leads to ethic directions; realize how the ethic-esthetic sense occurs in popular culture groups, identifying possibilities of gesture structuring. Theoretical investigations were used by means of incursions on the philosophy history and on anthropology, as well as an ethnographic-type developed study in Maracatu communities, in Recife City, Pernambuco State. The research points out that the body, as a cultural structuring, follows collective norms, established by a historically constructed morality and esthetics, which are transmitted, considered and resignified in the different social contexts. Such norms define the collective convention in what concerns the use of gestures and corporal techniques related to each popular cultural community. The ethic-esthetic sense structuring occurs based on the community behavior rules, which lead to the outlining of their corporal techniques and morality; by the principles and values that characterize what is adequate and fair; by the sense of collective existence, religiosity and tradition preservation; by the competition rules imposed by external sections; by the game of conformism and resistance that make people to be susceptibly invaded by the cultural industry and to fight against this invasion; by the cultural dynamism and necessity of social recognition; by the denouncement on the human afflictions. Such reflections identify the existence of a singular rationality, different from the occidental logic and that, therefore, seems to be subjugated to it. It is in this sense that this study might establish itself as a way of intervention, mainly educational; as a possibility of looking at the "other side" of the reason.

Key words: ethics; esthetics; body; Maracatu; popular culture.

LISTA DE FIGURAS*

FIGURA 01 - Manifestação carnavalesca – Caboclinhos.....	106
FIGURA 02 - Manifestação carnavalesca – Maracatu rural.....	108
FIGURA 03 - Museu do Homem do Nordeste.....	133
FIGURA 04 - Maracatus Nação Encanto da Alegria, Leão Coroado e Elefante.....	136
FIGURA 05 - Festa da Jurema – Chão de Estrelas.....	144
FIGURA 06 - Cotidiano de Chão de Estrelas.....	146
FIGURA 07 - Ensaios – Maracatu Nação Cambinda Estrela.....	154
FIGURA 08 - Maracatu Nação Cambinda Estrela – Período pré-carnavalesco.....	170
FIGURA 09 - Cotidiano carnavalesco em Recife.....	175
FIGURA 10 - Maracatu Nação Cambinda Estrela – período carnavalesco – Recife.....	182
FIGURA 11 - Maracatu Nação Cambinda Estrela – período carnavalesco – Olinda.....	182

* As Figuras (imagens) utilizadas neste estudo foram organizadas por Larissa Lara, sendo coletadas pela própria pesquisadora em jan./fev. 2002, nas cidades de Recife e Olinda-PE.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA	10
1.1 Conceitos e apontamentos sobre ética e estética.....	14
1.2 Bem, bom e belo: da <i>polis</i> ao mundo, do divino ao humano.....	23
1.3 Ética e Estética: entre Apolos e Dionisos.....	34
1.4 Sentido ético-estético.....	49
2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO	58
2.1 Os corpos culturais.....	62
2.2 Os tempos-espacos da cultura.....	74
2.3 Cultura popular: facas e interfaces.....	84
2.4 Pela cultura de movimento.....	97
3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS	113
3.1 Convite ao popular.....	115
3.1.1 (Re) conhecendo o maracatu.....	115
3.1.2 Delineando caminhos.....	125
3.2 Pelo maracatu.....	139
3.2.1 Pisando em Chão de Estrelas.....	139
3.2.2 No tempo-espaco do Cambinda.....	146
3.2.3 Desvendando máscaras: vozes do Cambinda Estrela.....	157
3.2.4 Preparando a festa.....	169
3.2.5 O carnaval de Recife e Olinda.....	174
3.3 Corpo e cultura popular.....	183
3.3.1 Gestualidade ético-estética.....	184
3.3.2 A construção do sentido ético-estético.....	191
3.3.3 A razão e o seu "outro".....	203
CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
REFERÊNCIAS	217

INTRODUÇÃO

A investigação do sentido ético-estético do corpo na cultura popular traduz inquietações acerca de temas complexos que se colocam como emergentes no contexto da sociedade contemporânea e que envolvem a ética, a estética, a cultura, o corpo. Isso porque, mediante os avanços tecnológicos, o instaurar de uma racionalidade instrumental, o esfacelamento do humano, crises são desencadeadas e conduzem à busca de novos paradigmas. E aí se abrem possibilidades de pensar o processo de normatização do corpo, que se dá tanto por uma racionalidade pautada na erudição, no intelecto, no apolíneo, no lógico, quanto por uma racionalidade mítica, dionisíaca, sensível – tensões que se colocam socialmente, embora a primeira acabe tendo primazia sobre a segunda.

Predominou, durante muito tempo, a idéia de uma cultura formada apenas pelo conhecimento erudito e que envolvia o saber próprio dos “especializados” em educação, política, filosofia e outros. O falar por meio de linguagem coloquial ou mítica, o expressar-se em práticas coletivas (religiosas, dançantes, ritualísticas), faziam parte de um “saber do inculto”. Essa redução do campo cultural fez com que as regras estéticas e morais construídas historicamente pelo homem pregassem o individualismo e a homogeneidade dos pensamentos, dos valores do corpo e dos sentimentos.

Opostamente a este pensamento de dominação da racionalidade ocidental e configurada como o “outro” da razão encontra-se a cultura popular, que não está à margem da cultura dominante, mas inserida dentro dela, resistindo e conformando-se por meio de uma consciência que tem lógica própria. É neste sentido que se consolida, no estudo, um saber de racionalidade ocidental (apolínea – da ordem, da polidez, do controle dos desejos), intencionalmente alocado junto a um saber cotidiano, expresso por “outra” racionalidade (dionisíaca – do êxtase, da entrega, das metamorfoses, da mimese).

Os populares, em seu fazer coletivo, em sua elaboração de regras próprias para a vida em comunidade, expressam necessidades, desejo de “potência criadora”, angústias, formas de resistência. É pelo corpo coletivo que se comunicam e é pelas manifestações dançantes, em

especial, seja com enfoque religioso, artístico, ou de regozijo, que se tornam presentificados. Tais manifestações são realizadas a partir de normas (éticas, estéticas), construídas em comunidade, repassadas e (re)significadas frente às necessidades que surgem.

O interesse em examinar as relações entre ética, estética e corpo começa logo nos momentos finais de sistematização e discussão dos dados levantados durante o mestrado, quando, inquirindo acerca do gestual dançante nos terreiros de candomblé, passo a questionar as peculiaridades da religiosidade e o estabelecimento de regras e valores que definem formas ritualísticas distintas. Tais questões não puderam, contudo, ser examinadas naquele instante, pois outros propósitos já se estabeleciam; permaneceram latentes, voltando à tona em uma nova fase investigativa – o doutorado.

O envolvimento com aspectos relativos ao corpo, à dança e à cultura, como docente no Ensino Superior, fez com que se intensificasse o meu interesse pelas relações entre ética, estética e gestualidade, sobretudo no contexto da cultura popular. Iniciei o estudo partindo da idéia de que o corpo, como construção cultural, era portador de um sentido ético-estético resultante das relações histórico-sociais humanas, e que este sentido definia a forma do homem ser, pensar e movimentar-se, delimitando gestuais específicos para as manifestações dançantes na cultura popular, bem como realizando modificações frente a outros interesses e necessidades.

Um campo investigativo complexo e, ao mesmo tempo fascinante, surgia pelas possíveis descobertas que dele resultariam. Isso porque, embora encontradas inúmeras teorias contemporâneas sobre ética e estética, raras eram as que traziam relações explícitas entre estas duas áreas. O problema agravava-se ao pensar os vínculos existentes entre ética, estética e gestualidade, sobretudo na cultura popular, o que me motivou a um exame teórico que pudesse preencher algumas lacunas e trazer contribuições a este campo do conhecimento.

Os estudos sobre ética, estética e corpo, como entendo, não alcançaram relações dialógicas ou sequer buscaram entrelaçamentos. Há uma carência no entendimento da cultura popular a partir da gestualidade, principalmente porque o campo teórico que trata destas questões prima por uma abordagem generalizada da cultura popular, desprovida de observações acerca das técnicas corporais. A preocupação de alguns estudiosos, no que diz respeito ao corpo expressivo, foi registrar sucintamente formas de caracterização gestual, desvinculando, muitas vezes, a descrição gestual de todo o processo normativo construído pela coletividade.

Nas tentativas de visualizar tais relações, deparei-me com os primeiros percalços. De um lado, encontravam-se teorias no campo de ação filosófica envolvendo ética e estética, marcadas por laços pouco explícitos ou inexistentes, o que me conduzia a investigar se tais relações podiam ou não ser percebidas ao longo da história e se chegavam a tomar forma no corpo. Do outro lado, deparava-me com teorias culturais que focavam o corpo, o movimento, a cultura popular e diversas manifestações, trazendo à tona falas, cotidiano, rituais, religiosidade, lazer e outros, sendo desenvolvidas por sociólogos, antropólogos, etnólogos e folcloristas. Conduzia-me tanto pelo saber filosófico sobre ética e estética e que envolvia o trâmite pela construção do conhecimento a partir de um pensamento altamente elaborado que priorizou a razão em detrimento do sensível, do corpo e da cultura, quanto por conhecimentos que, embora de grande força teórica e argumentativa, tinham como preocupação o corpo e sua formação cultural, a convivência cotidiana junto a comunidades populares, a racionalidade pautada na crença mítica, na religiosidade e no sagrado. E surgiam as primeiras dificuldades de trato com estas duas possibilidades de conhecimento.

A racionalidade erudita – da intelectualidade, das falas articuladas, de um vocabulário lingüístico refinado, dos discursos formais e do saber científico – é privilegiada na sociedade, sendo o “*cogito*” entendido como um “*a priori*” das necessidades educacionais. O pensamento moderno do século XVII e meados do XVIII, especialmente com a ciência cartesiana, inaugura essa forma de razão humana, continuada no período da Ilustração com o afugentar do pensamento mítico, instaurando o profano como possibilidade dominante de ação. O sagrado e a religião sofrem seu apogeu quando vistos como base do agir humano, e sua decadência no momento em que passam a ser questionados em suas certezas e verdades.

Não é qualquer forma de racionalidade que predomina, mas a racionalidade técnica, instrumental, voltada para ações que visam um fim a ser alcançado, para a homogeneização dos gostos, desejos, necessidades. A indústria cultural – mecanismo de cristalização do senso-comum, de vulgarização da arte e do conhecimento, de homogeneização de pessoas e bens culturais – provoca a unilateralidade do sentimento ético e estético, estabelecendo modelos de consumo. Há, portanto, uma tensão evidente entre a racionalidade valorizada na sociedade e a racionalidade depreciada como forma de conhecimento. A primeira está pautada na arte retórica, na informação e tecnologia, no saber contido nos livros e na cultura das sociedades, sendo marcada pelo tempo, pelo trabalho e individualidade. A segunda volta-se para o fazer cotidiano, para uma razão que segue outra ótica, e que se inscreve na cultura das comunidades,

voltada para conhecimentos que envolvem o saber próprio da religiosidade, dos mitos, das curas por ervas, da saúde humana, do fazer coletivo, do artesanato.

Não se trata de demonizar a racionalidade ocidental e idealizar o “outro” da razão, posto que é pelas tensões estabelecidas que o sentido do humano é melhor apreendido. O fato é que a forma hegemônica com que a razão se manifesta na sociedade, tendo por base a ótica da competição, do individualismo e do poder, inviabiliza o reconhecimento de ações pautadas em formas diferenciadas de expressão e que envolvem o sensível, a coletividade, o conhecimento empírico, o mito, dentre outros. Nesse sentido, não é intuito do estudo fazer apologia àquilo que não cabe na racionalidade ocidental, mas trazer à tona outras possibilidades de conhecimento ofuscadas no contexto da sociedade contemporânea. Procuro manter a tensão, visualizando ética e estética, num primeiro momento, pelas várias nuances assumidas ao longo da história, sendo entendidas, após, por seu situar no corpo, na cultura e no cotidiano dos populares através de um saber que se liga às práticas habituais, à linguagem coloquial e à ação coletiva.

Analisar o sentido ético-estético do corpo na cultura popular, identificando as relações dialógicas entre ética e estética que levam à estruturação do campo gestual em comunidades populares, configura-se, portanto, como objetivo deste estudo. Contudo, a concretização deste objetivo dá-se por meio de demarcações específicas que levem a compreender as relações histórico-filosóficas entre ética e estética, a discutir o corpo como produto/produtor de cultura e meio de consolidação do sentido ético-estético e a verificar como se dá o sentido ético-estético do corpo em grupos de cultura popular, identificando possibilidades de estruturação gestual.

A tese está posta. Há um sentido ético-estético que orienta a estruturação do campo gestual em comunidades populares. Isso se dá pela compreensão de que as normas éticas e estéticas construídas coletivamente conduzem à configuração de uma gestualidade própria das comunidades populares, vivida e reformulada pelas necessidades que surgem. Ou seja, há uma normatização coletiva que rege as comunidades populares e que as organiza em torno de uma dada manifestação de cultura popular, não apenas no que se diz respeito ao gestual dançante, mas em todas as relações que as envolvem. Tanto a ética influencia a construção estética do corpo quanto as novas necessidades estéticas conduzem a mudanças nos padrões morais da coletividade.

A delimitação do sentido ético-estético do humano na contemporaneidade não ocorre de forma abstrata, exótica, nem tampouco como divagação intelectual ou elaboração de neologismos. Parto da idéia de que este sentido encontra-se focado em teorias bastante antigas da história da filosofia, sendo percebido, ignorado, camuflado ou enaltecido e que, embora nem sempre visualizado por esta terminologia (sentido ético-estético), está presente, sobretudo, nas reflexões sobre belo e bom, beleza e virtude, arte e bem, sensível e racional, como observado no contexto da filosofia antiga à contemporânea a partir de Platão (1988, 1999), Plotino (1997), Nietzsche (1998, 2000, s.d.), dentre outros. Autores contemporâneos como Sánches Vázquez (1975, 1999), Goergen (2001a, 1001b) e Jimenez (1999) também contribuem para a estruturação deste primeiro capítulo.

Entendendo a ética como filosofia moral que inquire o comportamento dos homens em suas relações sociais, pautada em regras, princípios e valores ligados à realidade histórico-cultural, e visualizando a estética como teoria filosófica das formas de manifestação do sensível, do belo, do feio, do gosto, do trágico, da arte, por meio de leis, padrões e regras que regem suas relações com o humano, foi possível construir, gradativamente, o conceito de sentido ético-estético. Este vai se configurando como a própria evidência do humano, em sua existência individual/coletiva, através das formas pelas quais o homem constrói e internaliza valores, regras, assim como desenvolve sua sensibilidade, racionalidade e capacidade criadora. Trata-se do sentido que dá os contornos ao homem, caracterizados por sua forma de ser racional, sensível, moral, transgressora, criativa ou disciplinada.

Quando busco o sentido ético-estético do corpo, volto-me para os valores éticos e estéticos que levam as pessoas ao delineamento das possibilidades corpóreas de expressão num dado grupo social. Não visualizo esse pensar ético-estético apenas na individualidade do corpo, mas em sua unidade/pluralidade, em seu fazer coletivo, em suas intenções, desejos, necessidades de grupo, sobretudo os de cultura popular, o que me conduz à seguinte problemática: como se dá a construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular?

A percepção deste sentido ético-estético não se concretiza de imediato, logo nas primeiras tentativas de desvendar a ética e a estética em suas peculiaridades históricas e possibilidades conceituais e relacionais, mas durante todo o processo de sistematização deste estudo. Certamente, novos rumos começam a ser traçados na segunda parte da pesquisa, momento em que o sentido ético-estético é pensado por meio do corpo como produto/produtor de cultura. É quando me volto para a reflexão sobre corpo, cultura e cultura popular/folclore,

sendo feitas rápidas incursões por algumas manifestações folclóricas, no intuito de exemplificar este campo do conhecimento e possibilitar o ingresso em imagens que antecipam sentidos/significados a serem melhor refletidos nos momentos finais da investigação. Essa abordagem conta com as contribuições teóricas de Mauss (1974), Rodrigues (1979), Chauí (1995), Canclini (2000), Fernandes (1989), dentre outros estudiosos.

Se num primeiro momento, especialmente no tocante às reflexões éticas e estéticas, o corpo esteve sem forma em discussões que tocavam a vida contemplativa, a grandiosidade da alma e das virtudes, a valorização do método e da razão, um novo momento, propositadamente configurado, nasce pela percepção do sentido ético-estético no corpo. Isso porque, é somente na contemporaneidade que a questão do corpo como a outra face desta realidade vem à tona. E aí surge a necessidade de pensar este corpo como construção cultural, idéia esta que os estudos antropológicos trabalham bem. Este corpo vem à tona, sobretudo, pelas técnicas corporais de que fala Mauss (1974) – técnicas criadas pela cultura, transmitidas de geração em geração, carregadas de significados característicos e materializadas na forma como o homem anda, corre, trabalha, se alimenta, dança, enfim, existe.

O corpo – edificação dos desejos, da racionalidade e das necessidades humanas, produto/produtor de cultura, presença ético-estética – adquire, neste estudo, seus contornos no popular. E não é estático, mas dinâmico. É o corpo que passa a ser analisado no contexto da cultura popular, ou seja, de uma cultura que, embora não seja privilégio dos populares, parece ter neles sua origem, materializada em experiências coletivas, em tradições, na forma como falam, sentem, dançam, comunicam-se, respeitam normatizações ou infringem-nas por meio de uma outra racionalidade.

Essa “outra” racionalidade pode ser melhor percebida no contato direto com os populares (terceiro momento da pesquisa) em suas falas, comportamentos, religiosidade e gestual dançante. O estudo desenvolvido em Recife-PE priorizou a convivência numa dada comunidade, compartilhando do cotidiano das pessoas e extraindo desse contato os significados necessários para melhor conhecê-la em sua complexidade, totalidade e dinamicidade, descrevendo a realidade cultural da forma como se mostra. Pela proximidade com o saber popular, essa forma de racionalidade, distinta da intelectualizada ocidental, acaba sendo inscrita no corpo e escrita neste texto por meio dos ritos, das danças, dos pensamentos e formas estruturais de cultura que se colocam como possibilidade de resistência.

A cultura popular ou folclore, tomando por base os estudos de Canclini (2000), Fernandes (1989) e Chauí (1995), é vista em sua dinamicidade, em seu fazer coletivo, em sua transmissão ao longo do tempo e possibilidade de (re)significação. Situa-se como uma produção coletiva que, mesmo reproduzida por diferentes classes sociais, tem sua base na vida comunitária, nos marginalizados socialmente. Isso pode ser observado quando em contato com expressões gestuais populares, em manifestações como maracatu, bumba-meu-boi, caboclinhos, entre outras. São formas que as pessoas encontram para expressar a vida.

Dado o ensejo de conhecer e pesquisar o corpo numa manifestação popular de origem negra e que, de certa forma, possuísse laços com a religiosidade afro-brasileira, deparo-me com o maracatu nação como campo investigativo. Essa manifestação de cultura popular é originária das antigas coroações dos reis e rainhas africanos, realizada pelos negros no Brasil, que contava com a proteção do senhor branco e o consentimento da Igreja Católica. Antes, estas festas legitimavam a superioridade cultural e política da elite branca, uma vez que a relação entre os idealizadores das festas e os reis e rainhas coroados era de cumplicidade, uma forma de evitar rebeliões e fugas dos escravos, subordinando-os aos reis eleitos. De cerimônia religiosa na frente das igrejas, especialmente em louvor à Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito – santos protetores dos negros – o maracatu passa à festa carnavalesca. A caracterização gestual é marcada por movimentos solenes de reis, rainhas e outros cargos mais elevados da corte, e também por movimentos despojados de membros constituintes de níveis hierárquicos mais baixos, havendo similaridades com os gestuais encontrados nos terreiros de candomblé. As representações corporais falam da corte africana no Brasil, em suas lutas, resistências, em sua necessidade de afirmação diante da vida.

A pesquisa do tipo etnográfico realizada em uma comunidade na cidade de Recife-PE representou a possibilidade de conhecer a cultura popular estando nela inserida. E foi com este intuito que ingressei na localidade de Chão de Estrelas para investigar o Maracatu Nação Cambinda Estrela. Apresento a localidade e os que nela vivem (sobretudo membros e ex-integrantes do maracatu), descrevo o seu dia-a-dia, os depoimentos concedidos pelos populares, o gestual ritualístico, o período que antecede o carnaval e o período carnavalesco propriamente dito, descrições realizadas a partir de observação e entrevista. Estabeleço territórios – pessoas e lugares – como forma de complementar as informações obtidas ou gerar novos dados, sendo eles: Museu do Homem do Nordeste, Secretaria de Planejamento, Urbanismo e Meio Ambiente da Prefeitura do Recife, Fundação Joaquim Nabuco,

Universidade Federal de Pernambuco e o pesquisador Roberto Benjamin. Outros territórios foram os maracatus Nação Elefante, Leão Coroado e Encanto da Alegria. Sirvo-me de referenciais teóricos como André (1995) e Bogdan e Biklen (1994) para a condução do estudo do tipo etnográfico em Recife.

Embora o estudo não seja sobre o maracatu, é por esta manifestação que busco entender a construção do sentido ético-estético do corpo. É pelo maracatu que procuro situar o corpo. E, nesse aspecto, o maracatu se coloca não como simples ilustração das possibilidades de estruturação ético-estética, mas como campo investigativo de características próprias e que, por sua singularidade, leva-me a melhor compreender as regras éticas e estéticas que definem a gestualidade em comunidades. Trata-se da última fase deste estudo, do presenteado de criações espontâneas que se dá por meio de muitas ebulições, de uma (des)ordem de palavras, de uma aventura social na cultura popular.

As trilhas que levaram ao maracatu nação foram sendo desenhadas, esculpidas paulatinamente, perspectivadas pelas necessidades de focalização histórico-cultural. São concebidas a partir de cada passo dado no ensejo de conhecer, aventurar-se; no desejo de potência e pulsão criadora. Sem passar por estas trilhas, acredito, seriam inviáveis as tentativas de compreensão ético-estética do corpo na cultura popular.

O contato estabelecido pessoalmente com o Maracatu Nação Cambinda Estrela deu-se em 2000, dado o interesse em conhecer esta manifestação cultural, sem ao menos ter, naquele instante, cogitado investigações com a comunidade. Contudo, o desenrolar teórico levou-me até este grupo, elegendo-o como parte privilegiada de minhas incursões teóricas. Mesmo não sendo o maracatu nação mais antigo, era certamente um grupo representativo da cidade de Recife e que se colocava não apenas como uma manifestação carnavalesca, mas como projeto social de melhoria das condições de vida da comunidade, especialmente, de seus adolescentes, retirando-os da marginalidade e do narcotráfico. Assim, tendo em vista que o sucesso de experiências de campo depende, dentre outros fatores, da acolhida do pesquisador pela comunidade, o contato estabelecido gerou o convite para retornar quando quisesse. E assim se deu. É claro que não mais na condição de alguém que almeja um conhecimento formativo, pessoal, mas como pesquisadora que anseia descobrir como se dá o sentido ético-estético do corpo na cultura popular.

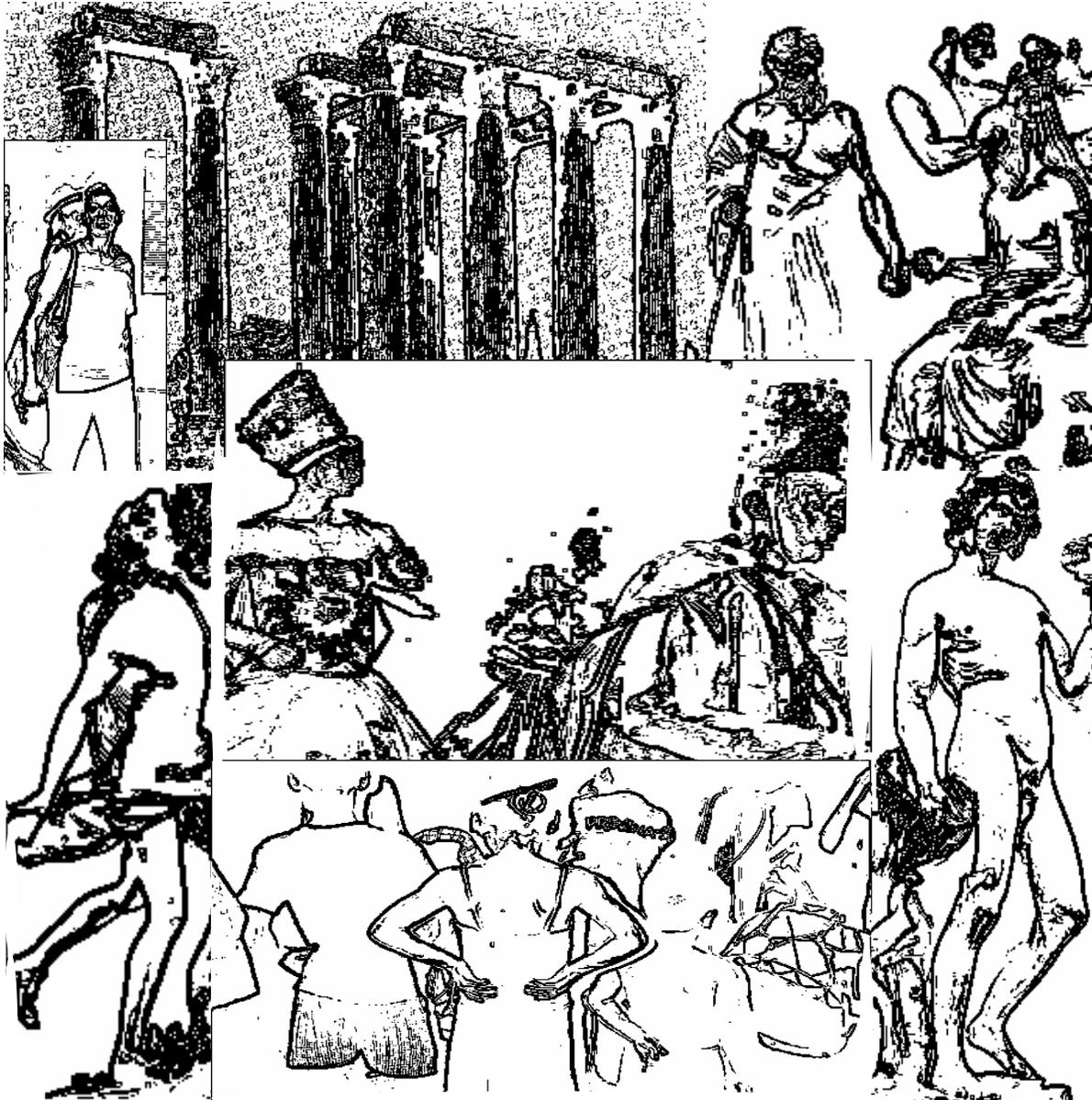
A vida de cada entrevistado e sua relação com o maracatu foi o elemento que conduziu as entrevistas, surgindo outros eixos norteadores, uma vez que as informações iam sendo

obtidas. Dezesesseis informantes participaram do estudo etnográfico (onze da comunidade de Chão de Estrelas, quatro de outras comunidades e maracatus, e um informante que não convive em coletividades de maracatu, cumprindo a função de pesquisador de cultura popular). As entrevistas foram transcritas em diário de campo, assim como as observações realizadas. Os informantes são revelados pelas informações que fornecem, mas também ocultos à medida que os depoimentos possam comprometê-los de alguma forma. E assim se estabelece o campo de ação cultural.

A cultura das sociedades, marcada pelo isolamento, pelo desconhecimento do “outro”, pelas relações áridas, utilitaristas, predomina, mas não exclui a cultura das comunidades, daqueles cuja racionalidade mítica, por vezes, narra fatos, retoma modelos exemplares e proporciona experiências vivenciais miméticas. Ambas se colocam neste contexto como indispensáveis, dialógicas, e não excludentes, e se mostram como fontes primordiais, como desafios postos à educação.

Mescla de antíteses e necessidades tensionais, jogo de conformismo e resistência, teias de múltiplas significações... Assim é o mundo da cultura. É neste mundo que o corpo é construído e que forma suas simbologias, seus paradigmas, seu sentido ético-estético. É nele que as pessoas procuram distanciar-se das ações castradoras ou entregar-se a elas, deixar-se envolver ou voar para a liberdade. É nele que as manifestações populares têm seu vulto, com forma, cor e sentido para a comunidade. É onde se encontram os maracatus, expressão de necessidades coletivas, educacionais e culturais; mecanismo de conformismo e resistência. É por onde busco espaços para a caracterização da ética, da estética e do corpo.

O arcabouço teórico concretiza-se pelas imersões no belo, no feio, no cômico, no dionisíaco, no apolíneo. Esboço sentidos ... éticos, estéticos. Traço campos de ação e me alimento de inúmeros aportes, interlocutores sociais das múltiplas operações culturais do corpo. Imagens que vivo, racionalidades que construo. Por vezes, como o funâmbulo que traça seu caminho em corda estendida – vida de abismo e glória. Noutras como o andarilho em seus rumos incertos, caminhos sem fim, sem medida, sem destino. Talvez como o Ulisses, de Homero, atado ao mastro do navio – prazer e castração no (en)canto das sereias; ou, ainda, como o super-homem de Nietzsche, em seu desejo de poder, em sua pulsão criadora. É para esta aventura nas operações culturais que faço o convite neste momento.



RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

Desse mundo desencantado, os deuses se exilaram, mas a Razão conserva todos os traços de uma teologia escondida: saber transcendente e separado, exterior e anterior aos sujeitos sociais, reduzidos a condição de objetos sociopolíticos manipuláveis (as belas-almas e as consciências infelizes dizem, eufemisticamente, 'mobilizáveis'), a racionalidade é o novo nome da providência divina. (CHAUÍ, 2001b, p.182).

1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

Aos trinta anos de idade, Zaratustra foi para a montanha e, durante dez anos, desfrutou seu próprio espírito. Em certo dia, vê-se como uma taça cheia que precisa esvaziar-se. E quer voltar a ser homem. Desce a montanha e, ao chegar à floresta, depara-se com um velho que lhe fala:

Não me é desconhecido este viandante, passou por aqui há muitos anos. Chamava-se Zaratustra; mas está mudado. Naquele tempo, levavas a tua cinza para o monte; queres, hoje, trazer o fogo para o vale? Não receias as penas contra os incendiários? Sim, reconheço Zaratustra. Puro é seu olhar e não há em sua boca nenhum laivo de náusea. Não será por isso que caminha como um dançarino? Mudado está Zaratustra, tornou-se uma criança, Zaratustra, despertou, Zaratustra; que pretendes, agora, entre os que dormem? Vivias na solidão como um mar e o mar te transportava. Ai de ti, queres ir a terra? Ai de ti, queres novamente arrastar tu mesmo o teu corpo? (NIETZSCHE, s.d., p. 28).

Inicia-se o ocaso de Zaratustra. Este, ressurgue com a força de um deus, como presença humana. É Dioniso e o próprio Nietzsche. É êxtase, caos, mudança, devir. É movimento, reflexão, contestação, fogo. É o anticristo, o idealizador de um sentido ético-estético que separa a história da filosofia em dois momentos – existência de Deus e morte de Deus.

Zaratustra traz em si o desejo de mudança. Cansado da solidão e reflexão que o fez pleno de sabedoria, quer compartilhar seus conhecimentos. E cria o super-homem em sua vontade de potência. Busca uma moralidade centrada não na idéia de bem (como na antiguidade clássica), mas numa racionalidade que esteja além do bem e do mal. Tais regras subvertem a ordem atual e dão origem a novas regras, a uma outra estética – audaz, sublime, distante dos ideais cristãos.

A inspiração em Zaratustra me é certa. O profeta traz algo de inquietante. Desperta do marasmo que por vezes assola e indica caminhos disformes. Foge de uma racionalidade

comum, cega, utilitária. Conduz a mimeses¹. Almeja a mudança não em seu próprio casulo. Este não lhe é mais suficiente. Precisa voar e encontrar a liberdade; outros espaços. E sigo com ele, nas tentativas do acordar e alçar vôos, por vezes, talvez, altos demais.

A origem do sentido ético-estético não está em Nietzsche, mas certamente tem neste filósofo sua originalidade. “Assim falou Zaratustra” é um primado da filosofia que traz em si o racional e o sensível, o poético, o filosófico, as desconstruções necessárias à condição de um novo homem. O profeta Zaratustra, por meio de seus ensinamentos, leva a esboçar uma outra estética, marcada pela morte de Deus e pelo surgimento de um super-homem, dotado de um desejo de poder, liberto da dominação cristã e de regras sociais já decadentes frente às transformações da humanidade.

A morte de Deus, em Nietzsche, parece estar associada à negação de todos os valores, princípios e imposições realizadas durante séculos pelo cristianismo e que levaram à anulação do homem e à sua escravização. Proclamar a morte de Deus é afirmar a vida de um novo homem, de uma nova espécie de ser humano, qual seja, o super-homem. Representa ainda uma oposição a toda autoridade, lembra Habermas (2000), inclusive contra o sagrado, sendo a mesma pensada em termos estritamente ateus.

Uma das passagens em que a morte de Deus é evidenciada dá-se logo na despedida entre Zaratustra e o velho que encontrou após descer a montanha: “Mas, quando ficou só, Zaratustra falou assim ao seu próprio coração: ‘Será possível? Esse velho santo, em sua floresta, ainda não soube que Deus está morto!’ ” (NIETZSCHE, s.d, p. 29). Na seqüência, em outra passagem, Zaratustra chega à cidade mais próxima e encontra grande quantidade de pessoas reunidas para ver um funâmbulo. E fala ao povo:

¹ Habermas explica o conceito de mimeses a partir da obra *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer. A mimeses é caracterizada como forma de revolta contra a instrumentalização da razão cujo termo provoca associações pretendidas: empatia e imitação. Trata-se de uma relação estabelecida entre duas pessoas, momento em que uma se identifica com o modelo da outra sem abandono de identidade, estabelecendo, juntas, dependência e autonomia. Cf. HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 96-7. Em Garaudy, a mimeses aparece como participação, como forma mais elevada de inspiração poética e que, pelo ato de criação artística, amor ou fé, leva-nos a transcender nossos próprios limites ‘fora de nós’. Cf. GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. A mimeses aparece ainda em Gagnebin como mero impulso, oposto da razão. Ao discutir as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno, Gagnebin fala sobre a experiência mimética, em que se perde a identidade pela confusão com o outro e que se celebra o gozo da união com o outro. É por essa via, qual seja, de perda momentânea do “eu”, da individualidade, pela fusão com o outro, que percebo a obra de Nietzsche. Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sobre as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (orgs). *Teoria crítica, estética e educação*. Piracicaba, SP: Unimep, 2001. p. 61-74.

Eu vos rogo, meus irmãos, permanecei fiéis à terra e não acrediteis nos que vos falam de esperanças ultraterrenas! Envenenadores, são eles, que o saibam ou não [...] Outrora, o delito contra Deus era o maior dos delitos; mas Deus morreu e, assim, morreram também os delinqüentes dessa espécie. (NIETZSCHE, s.d., p. 30).

Outro conceito bastante presente no pensamento nietzschiano e que revela um novo sentido ético-estético é o de super-homem.

Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado. Que fizestes para superá-lo? Todos os seres, até agora, criaram algo acima de si mesmo; e vós quereis ser a baixa-mar dessa grande maré cheia e retrogradar ao animal, em vez de superar o homem? [...] Percorrestes o caminho que vai do verme ao homem, mas ainda tendes muito do verme. Fostes macacos, um tempo, e, também agora, o homem é ainda mais macaco do que qualquer macaco. (NIETZSCHE, s.d., p. 29-30).

Trata-se de construir um homem que esteja distante de tudo que foi consolidado como “homem” até o momento. Mesmo marcado pelas transformações histórico-sociais, o ser humano manteve-se atrelado a uma direção religiosa castradora que o impossibilitou de agir autonomamente. É nesse contexto que surge a necessidade do super-homem, conceito este que, segundo Boeira (2002), é o menos controverso dos muitos conceitos em Nietzsche, designando um homem conciliado com seu corpo e possuidor integral de suas forças. Refere-se a um homem ainda por vir, criador de seus próprios valores e não a um ser criado, como entendem o cristianismo e demais religiões. É nesse super-homem que a vontade de potência (força que se exprime através da vontade e hierarquia de forças) alcança sua plenitude. É esse super-homem que dá fim ao homem comum, cristão, dotado de valores arraigados a um catolicismo caótico. É esse ser com potência criadora que passa a conduzir sua vida, seus desejos e impulsos. É ele o fazedor de história e o mentor de suas ações. É o ser estético e moralmente configurado (não a moral cristã-religiosa) que carrega em si as vontades condizentes com o estabelecimento de outras concepções.

Zaratustra, Dioniso, super-homem, morte de Deus... Por que o trâmite por estes caminhos? Como tais discussões se relacionam com um sentido ético-estético? Quais as prioridades de tais interlocuções?

O Zaratustra de Nietzsche aparece aqui como mensageiro, antevendo imagens que serão projetadas em momento posterior através de outros filósofos, em suas aproximações e distanciamentos. As relações entre ética e estética não são prioridades do pensamento

nietzschiano, mas certamente alcançam nesse filósofo um sentido ímpar. Trazem a denúncia, o anti-hegemônico e levam a experiências estéticas diversas. São as primeiras imagens de muitas que irão compoendo, gradativamente, o campo ético-estético.

1.1 Conceitos e apontamentos sobre ética e estética

As discussões de um sentido ético-estético remetem a conceitos e apontamentos peculiares que passam a assumir, gradativamente, seus contornos no contexto histórico-social. Isso porque ética e estética estão intimamente ligadas a épocas e sociedades. As mudanças radicais na vida social levam a transformações nas vidas moral e estética, cujos princípios, normas e valores tendem a ser modificados para atender aos anseios de um novo homem.

Pensando na ética e na estética a partir da história, em que momento é possível identificar suas origens? Antiguidade? Renascimento? Modernidade? Estaria a origem do sentido ético-estético na capacidade do homem de se relacionar com o outro como ser cultural (individual e coletivo)? Seria o ser humano o seu próprio sentido ético-estético?

Os conceitos e apontamentos sobre ética e estética, apresentados neste estudo, partem de uma percepção contemporânea em que se observa tanto uma hegemonia da racionalidade instrumental, que faz das vivências e técnicas um mecanismo de intimidação, desespero e castração do potencial criativo humano, quanto um pensamento crítico que analisa e detecta os problemas decorrentes do uso instrumental da razão, buscando estratégias para romper com o controle técnico-científico exercido sobre a cultura, a sociedade e a natureza.

O delineamento do sentido ético-estético vai se concretizando, primeiramente, pela tentativa de definição conceitual de cada um destes termos. Isso porque, por mais que vise um diálogo que vá além da relação expressa graficamente (sentido ético-estético), uma melhor visualização desta relação dá-se através das peculiaridades que cada termo agrega. Nesse sentido, inicio as discussões por uma pergunta básica: qual a origem dos termos ética e estética e que significados assumem no contexto da filosofia contemporânea? As discussões tocam, num primeiro momento, a questão ética, sendo posteriormente voltadas à estética.

As reflexões sobre ética levam quase que obrigatoriamente à moral, sendo os termos percebidos em sentido análogo ou diferenciado. O sentido análogo está associado à etimologia da palavra na filosofia antiga, mais especificamente, no momento em que se investigam questões voltadas ao homem. Chauí esclarece que os termos *ethos*, em grego, e

mores, em latim, remetem à mesma idéia, ou seja, costume. “Em outras palavras, ética e moral referem-se ao conjunto de costumes tradicionais de uma sociedade e que, como tais, são considerados valores e obrigações para a conduta de seus membros”. (1995, p.340). Como em grego há duas vogais para grafar e pronunciar a vogal “e”, sendo uma breve e uma longa, ocorrem transformações na compreensão do termo *ethos* que pode ser entendido como costume (vogal longa) e também “caráter, índole natural, temperamento, conjunto das disposições físicas e psíquicas de uma pessoa” (vogal breve).

Para Sánches Vázquez (1975), não se pode confundir estes dois termos na medida em que seu significado etimológico inviabiliza o retorno ao seu significado atual. Faz a mesma observação que Chauí quanto à origem do termo moral proveniente de *mos* ou *mores*, indicando costume ou costumes – conjuntos de normas ou regras adquiridas por hábito, comportamento adquirido – e ética vinda do grego *ethos* – modo de ser ou caráter, forma de vida também adquirida ou conquistada pelo homem – e considera inapropriada a utilização dos dois termos como sinônimos. Para o filósofo:

A ética não cria a moral. Conquanto seja certo que toda moral supõe determinados princípios, normas ou regras de comportamento, não é a ética que os estabelece numa determinada comunidade. A ética depara com uma experiência histórico-social no terreno da moral, ou seja, com uma série de práticas morais já em vigor e, partindo delas, procura determinar a essência da moral, sua origem, as condições objetivas e subjetivas do ato moral, as fontes de avaliação moral, a natureza e a função dos juízos morais, os critérios de justificação destes juízos e o princípio que rege a mudança e a sucessão de diferentes sistemas morais. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1975, p.12).

A ética em Sánches Vázquez (1975) é ciência da moral, ou seja, ciência de uma esfera do comportamento humano que se relaciona diretamente com as ciências do homem ou ciências sociais. Moral, diferente de ética, seria um conjunto de normas, regras, princípios e valores que se transforma historicamente nas diferentes sociedades e que se destina a regular as ações dos indivíduos numa comunidade social, acatado de forma livre e consciente. A ética, como categoria diferenciada da moral, não poderia ser reduzida a conjunto de normas e prescrições. Tais idéias tornam esclarecedor o posicionamento do autor acerca da diferença que marca os dois termos.

Numa linha de pensamento diversa da apontada por Sanches Vázquez, no tocante à ética e à estética, encontra-se Tugendhat (1996). A primeira lição das dezoito discutidas pelo

filósofo em sua obra *Lições sobre ética* é iniciada justamente pelas seguintes indagações: “Por que ética? E o que é a ética?”. O autor logo questiona a vinculação da ética a fenômeno da moda e à discussão de valores individualizados e inter-humanos, fundamentados, sobretudo, religiosamente. Contudo, é na segunda lição – *Primeiro esclarecimento conceitual: juízo moral, obrigação moral* – que se tornam elucidativos os conceitos de ética e moral.

Para o filósofo, a definição da moral deve ser realizada de tal forma que possamos ter condições de distinguir e comparar vários conceitos. Utiliza os termos ética e moral como intercambiáveis e garante que autores contemporâneos vêem estes conceitos como sinônimos ou fazem distinção entre ética e moral, embora não se trate de diferenciação necessária. “A pergunta sobre em que consiste em si a diferença entre ética e moral seria absurda. Ela soa como se a gente quisesse perguntar sobre a diferença entre veados e cervos”. (TUGENDHAT, 1996, p. 35). Não seria possível chegar a nenhuma conclusão para os termos ética e moral a partir de sua origem, pois remetem à mesma idéia, ou seja, costume, como já apontado por Chauí (1995). O autor entende a ética como “a reflexão filosófica sobre a moral”, sendo este o sentido utilizado em toda sua obra.

Procurando ampliar as discussões sobre o tema, situo Goergen (2001a) a partir do entendimento de que a reflexão sobre os campos da ética e da moral é uma necessidade premente, uma forma de negação do relativismo e do conservadorismo que surgem de inúmeras situações cotidianas. Embora existam leis, regras, valores, que sejam comuns a várias sociedades, não há como negar diferenças entre culturas, dependendo da forma como as mesmas entendem o homem, as suas relações, a vida e a religiosidade.

As problemáticas mais discutidas na atualidade no campo da ética, assegura Goergen (2001a), tocam diretamente a questão dos limites, normas e valores necessários para a convivência em sociedade, elementos que fujam tanto ao imperativo categórico quanto ao total relativismo. É pelas convenções morais que se constroem os conceitos norteadores do agir prático e, quando tais convenções tornam-se carentes de justificação, devem ser substituídas por outras que possam resistir a um diálogo crítico. O grande dilema da discussão ética na contemporaneidade está na contraditória e plural tentativa de definição do humano frente ao contexto de uma realidade bastante diferenciada, em que se pretende conciliar a

pluralidade sem cair em princípios transcendentais e fomentar o relativismo de todos os valores e normas².

Em suas reflexões, o autor deixa claro que à educação moral não cabe internalizar “normas corretas”, mas evidenciar que as normas são necessárias como parâmetros no estabelecimento de princípios mínimos de convivência humana. Qualquer projeto de formação moral (o autor se refere à educação) exige o estabelecimento de princípios universais mínimos que sejam vinculantes para todos. O paradoxo entre o absoluto e o relativo conduz à necessidade do estabelecimento de um núcleo mínimo, capaz de salvaguardar as pessoas de um relativismo ético. Não tem dúvidas quanto a uma realidade histórica da moral que muda e se renova, e atenta para a idéia de que a moral não é um objeto de mercado negociável em função das conjunturas e conveniências, idéias que compartilho neste estudo.

Moral são regras precárias, configuradas concretamente no interior de um mundo de circunstâncias, mas à luz de princípios éticos mais gerais. Estes princípios ou normas não especificam no detalhe as condições de sua validade e observância, mas insinuam a necessidade de uma aprendizagem de como, em determinadas circunstâncias, estes princípios devem ser vividos ou mesmo justificadamente transgredidos (GOERGEN, 2001a, p. 153).

A moral carrega em si a suficiência e a provisoriedade, a solidez e a precariedade. Isso porque está vinculada às situações históricas, à visão de mundo, aos avanços tecnológicos e científicos, às formas de consolidação do humano. Não deve ser dependente apenas do que culturalmente foi considerado o mais correto de acordo com as práticas e experiências veiculadas de geração em geração, assimilada sem qualquer questionamento.

Partindo de apontamentos sobre a temática e de algumas orientações sugeridas pelos autores aqui tratados, penso a ética como filosofia moral, como teoria que lida com o

² Sobre as correntes fundamentais da ética contemporânea e que incluem éticas da virtude, da finitude, da alteridade, da responsabilidade, do discurso, da justiça, da coerência dialética, dentre outras, cf. OLIVEIRA, Manfredo de (org). *Correntes fundamentais da ética contemporânea*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. Cf. ainda DUSSEL, Enrique. *Ética da libertação: na idade da globalização e da exclusão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. Sobre a ética em Aristóteles, Kant, Hegel, MacIntyre, Apel, Habermas, dentre outros, cf. TUGENDHAT, Ernst. *Lições sobre ética*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

comportamento dos homens em suas relações sociais a partir de regras, princípios e valores mais gerais, intimamente ligados à realidade histórico-cultural. A ética, como teoria, filosofia moral, volta-se para os fatos ou atos humanos, identificando seus princípios, normas e validade, transcendendo o cotidiano a partir dos conceitos que formula. A moral pode ser vista como um conjunto de regras e normas presentes em decisões práticas, provisórias (justamente por sua condição histórica), que regulam as ações dos indivíduos numa comunidade social.

Embora entenda que há linhas delimitadoras da utilização dos termos ética e moral, pensando, por exemplo, na apreensão da ética numa perspectiva de filosofia moral, e na moral pelo consolidar de regras práticas e provisórias, não vou me ater a uma utilização conceitual rigorosa da nomenclatura. Não há como falar em ética sem tocar em questões morais e vice-versa. Não há como delimitar o espaço ético sem remeter automaticamente às ações morais. Mesmo trazendo peculiaridades conceituais dos dois termos, não os vejo isoladamente. Há uma interdependência evidente entre eles, o que me leva a usar o termo ética com presença implícita da moral. É por essas relações que delinheio a utilização dos termos ética e moral neste estudo.

O estabelecimento de princípios universais mínimos é fundamental para viabilizar a vida em sociedade, e não há como agir de forma relativista num mundo marcado pela violência, pela exclusão social, pela discriminação e desigualdade, pelo uso abusivo do poder. O respeito à vida e ao ser humano deve ser pensado como lei universal presente em diferentes culturas e como categoria primordial da convivência em sociedade. Tais princípios universais mínimos não regulam apenas a vida ética, mas também a vida estética do homem, marcada pelas categorias do belo, do feio, do cômico, da arte e do sensível.

Enquanto o termo ética origina-se no contexto do pensamento filosófico da Grécia antiga, o termo estética surge no período da Ilustração, momento em que o homem busca, pela razão, a conquista da felicidade, da liberdade social e política, embora fosse este assunto amplamente discutido ao longo de toda a história da filosofia. O termo foi introduzido por Alexander Baumgarten por volta de 1750 na obra *Aesthetica*, indicando a doutrina do conhecimento sensível. “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo”. (BAUMGARTEN, 1997, p. 75). Mas, de 1750 até a atualidade, o conceito de estética não se manteve inalterado. Huizinga [196-] ratifica a idéia do

desenvolvimento posterior da estética ao assegurar que “poucos domínios há em que a tradição seja tão escassa de informações como no que diz respeito ao sentimento estético”. (p.273). Entende que “a faculdade e a necessidade de exprimir por palavras o sentimento da beleza só muito recentemente se desenvolveu”. (p. 279).

Os dilemas que negam muitas vezes a existência da estética como campo legítimo de conhecimento pela carência de explicações objetivas e de objeto e métodos próprios são averiguados por Sánches Vázquez (1999). O pesquisador inicia suas argumentações em favor da estética, assegurando que uma exploração deste campo minado leva à percepção de um universo estético que inclui seres naturais (paisagem, flor, colibri) e artificiais (objetos da vida cotidiana, produtos artesanais e industriais, obras de arte, dispositivos mecânicos ou técnicos). Contudo, ressalta que nem sempre foi assim e, talvez, nem o será em outro momento histórico.

Não devemos esquecer que, num passado ainda recente, o mapa do estético não incluía, por exemplo, em seu continente artístico a arte pré-histórica. E tenhamos em mente mesmo assim, para não cairmos em cómodas previsões, que certos objetos – máquinas ou produtos industriais –, até bem avançado o século XIX, eram considerados por sua feiúra como a própria negação do estético. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1999, p. 6-7).

Se hoje reconhecemos a existência desse universo estético, argumenta Sánches Vázquez (1999), e junto com ele, formas de apropriação, contemplação ou comportamento humano específicos ante seus objetos (sendo que um ou outro não é estudado em sua especificidade por nenhuma das ciências até o momento), seria necessário uma ciência que se ocupasse desses objetos e que, no seu entender, é a Estética. Afirma que, frente às limitações das definições de estética, é preciso uma nova definição que contenha uma relativa distinção entre estético e artístico; uma idéia de estético que destaque seu significado original de sensível (*aisthesis*); uma extensão do conceito de estético a todos os objetos, processos ou qualidades estéticas existentes, na natureza ou como produto da atividade prática humana; o estudo da arte frente ao papel que ocupa no universo estético; a atenção na arte por suas relações com o estético e com o extra-estético; um estético não limitado ao artístico (ir além da arte) e um artístico não reduzido ao estético (estética se ocupando do estético e do extra-estético na arte).

O conceito sugerido pelo filósofo congrega os elementos mencionados anteriormente, dando à estética o significado de “qualidade sensível”, embora sem reduzi-lo à sensibilidade,

voltando-se para um universo múltiplo, no qual se insere a arte³. Propõe uma definição de estética que inclua os dois conceitos fundamentais do artístico, assim como o estético não-artístico. Entende que “a Estética é a ciência de um modo específico de apropriação da realidade, vinculado a outros modos de apropriação humana e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre”. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1991, p. 47).

A idéia de estética associada ao belo e à arte foi fortemente assumida ao longo da história da filosofia, respeitando-se as peculiaridades próprias a cada pensador e sua época. A introdução do termo “estética” apenas no século XVIII, momento em que o belo e a arte passam a ser tratados como objetos de uma única investigação, não indica a inexistência de discussões anteriores, mas a sua efetivação a partir de outros focos e nomenclaturas. Reflexões no campo da estética são antigas e perpassam questionamentos filosóficos sobre o belo e a poética (como era chamada a arte).

Como parte das indagações sobre o que é o belo, o mundo platônico das idéias, o idealismo transcendental kantiano, a sensibilidade em Schiller, o dionisíaco em Nietzsche, a estética instaura-se como campo de um saber do sensível, sendo “ao mesmo tempo o âmbito da reflexão sobre a arte e também o âmbito da sensibilidade, do concreto e do material, e portanto o âmbito de uma problematização especificamente epistemológica”.(ZUIN; PUCCI; RAMOS-DE-OLIVEIRA, 2001, p. 102).

Ligada durante séculos ao belo, à arte (sobretudo a erudita) e à imitação da natureza, a estética assume novos contornos. Na atualidade, pode ser pensada como teoria filosófica que inquire formas de manifestação do sensível, do belo, do gosto, do trágico, da arte e seus antagonismos, identificando padrões, leis e valores que regem suas relações com o humano em condições histórico-sociais diversas. A experiência estética – vivência contemplativa do objeto e julgamento de sua forma e conteúdo – seria o meio pelo qual os juízos de gosto são

³ A arte é aqui entendida como criação, como possibilidade do instaurar anti-hegemônico, anti-ideológico; como forma de autonomia e liberdade do humano. Em Adorno, a arte é percebida como “antítese da sociedade”, meio de fuga ao pensamento pragmático que ronda a contemporaneidade, incorporando uma espécie de liberdade na não liberdade. A sua não-finalidade faz com que ela escape da coerção da autopreservação. Como possibilidade de escapar da realidade estando nela imersa, a arte representa a tensão entre a seriedade e a alegria. Tal tensão está atrelada a uma dinâmica histórica. A alegria, na arte, não está presente em obras arcaicas ou de conteúdo teológico, nem tampouco na burguesia inicial, mas nos períodos ditos clássicos. A arte, tomada pela indústria cultural como mais um bem de consumo, fez com que sua alegria se tornasse falsa, enfeitada e sintética. Alegria não é compatível com o arbitrariamente imposto. “Se ela não fosse, sob alguma mediação qualquer, fonte de alegria para muitos homens, não teria conseguido sobreviver na mera existência que contradiz e a que opõe resistência”. ADORNO, Theodor. A arte é alegre? In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Alvaro Soares; PUCCI, Bruno (orgs). *Teoria crítica, estética e educação*. Piracicaba, SP: Unimep, 2001. p.11-8.

atribuídos, podendo apoiar-se tanto em padrões vigentes quanto na própria experiência pessoal⁴.

Há percepções sensíveis que podemos chamar de belas mesmo em simples contemplações cotidianas de um dado objeto da natureza. Vivemos experiências estéticas que são, em si mesmas, independentes de sua valorização pela filosofia, pela religião ou política, e que nos levam a julgar o conhecimento, o gosto, bem como se o objeto ou aquilo que vivemos é belo, feio, atraente, sensível ou grotesco. A experiência estética, vista não apenas como o despertar dos sentidos, mas como possibilidade de crítica, estranhamento, mudança de lugares, deslocamento fundamental à concretização de outros saberes, retira o enrijecimento de uma estética sensível e uma ética racional. A fusão é consolidada por meio da flexibilidade necessária.

O belo não está no objeto, mas nas relações estabelecidas entre o objeto e o homem, e passa a ser justificado a partir do gosto, mais ou menos refinado, de acordo com a capacidade em resistir aos padrões impostos culturalmente.

A ruptura do equilíbrio entre as dimensões científica, ética e estética, como entende Goergen (2001b), deu-se em função do paradigma da ciência que, através de uma racionalidade pautada na verdade, nas certezas, distancia-se de uma racionalidade presente nas decisões práticas (morais) e estéticas (pautadas nos sistemas de valor).

Se acreditarmos que comportamentos morais são fruto de uma história da aprendizagem e não resultado de um bloco de verdades impostas, então é importante que a face subjetiva, isto é, argumentativa desta história não esteja em contradição com a experiência estética objetiva (GOERGEN, 2001a, p. 168).

A perspectiva estética que aqui antecipo dá-se mediante a observação de uma estética que caracteriza pessoas, sociedades, culturas, lugares, sendo possível viver experiências estéticas de forma a-crítica, cega, muda, surda, tanto quanto experiências que tocam os

⁴ Gagnebin assim a define: “A experiência estética, experiência da distância do real em relação a nós, experiência também da distância entre o real tal como é e qual poderia ser, essa experiência pode configurar um caminho privilegiado da aprendizagem ética por excelência, que consiste em não recalcar o estranho e o estrangeiro, mas sim em poder acolhê-lo na sua estranheza”. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sobre as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (orgs). *Teoria crítica, estética e educação*. Piracicaba, SP: Unimep, 2001. p. 72. Habermas esclarece que a experiência estética no pensamento adorniano é designada como a “única testemunha contra uma práxis que sepultou sob seus destroços tudo aquilo que uma vez foi intencionada com a razão”. HABERMAS, Jürgen. *Discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 97.

aspectos sensitivos, críticos, perceptivos e intelectivos. Seja no senso-comum, na manipulação dos meios de comunicação ou na racionalidade técnica, a experiência estética é parte da realidade social e, como tal, faz-se presente nas ações individuais e coletivas.

Pensar ética e estética em seus traços conceituais é entender que embora cada termo tenha sua particularidade e seu momento histórico, as afinidades e inter-relações podem ser percebidas. A estética, como forma de reflexão sobre a arte, o belo, o feio, o trágico, define-se a partir de regras e princípios que são construídos pelo homem como ser cultural. É a cultura que dá os contornos ético-estéticos a dada comunidade ou sociedade. É por meio dela e de sua construção histórica que regras, princípios e sentidos vão sendo delineados e delineiam novas relações ético-estéticas.

Situar as problemáticas relativas à ética e à estética transporta-me aos dilemas filosóficos e educacionais sobre razão e sensibilidade, especialmente a cisão implementada por meio de uma formação dicotômica do humano, observada já no pensamento filosófico grego, acentuada com o cartesianismo e continuada num homem ainda “sem corpo” ao longo da história⁵. Isso porque é somente no contexto da filosofia contemporânea que o homem é visto como “corpo”, não no sentido físico, mas de totalidade (razão, sentimento, construção cultural, liberdade). Contudo, tal visualização ainda é pouco percebida, sendo dificilmente efetivada no plano das relações humanas, posto que o homem é ainda explorado pelo trabalho e marcado pelas desigualdades sociais. Nesse sentido, seria mesmo esta cisão entre razão e sensibilidade um dilema posto à filosofia e à educação? Constituiria uma aporia? As reflexões sobre as relações entre ética e estética ao longo da história da filosofia poderão indicar alguns caminhos.

⁵ A cisão entre razão e sensibilidade é observada logo no pensamento platônico que separa mundo sensível e mundo inteligível, corpo e alma, fazendo com que a verdade seja buscada pelo mundo das idéias. Contudo, é com o pensamento moderno, especialmente com o cartesianismo, que a razão instaura-se como local das certezas e da verdade, com capacidade para conhecer e controlar o sensível e a natureza. Como esclarece Fensterseifer: “Para Descartes, o lugar das certezas primeiras é a razão enquanto faculdade inata (daí a crítica empirista), lugar das idéias claras e distintas, a qual conduzida matematicamente decifrará os signos da realidade. Este racionalismo cartesiano, que promove o ‘cogito’ como lugar das certezas subjetivas e fundamento das objetivas, pode ser considerado instaurador da ‘filosofia da consciência’ ”. FENSTERSEIFER, Paulo Evaldo. *A Educação Física na crise da modernidade*. Ijuí: Unijuí, 2001. p. 50.

1.2 Bem, bom e belo: da *polis* ao mundo, do divino ao humano

Todos os povos criaram o seu código de leis; mas os Gregos buscaram a 'lei' que age nas próprias coisas, e procuraram reger por ela a vida e o pensamento do homem. (JAEGER, 1936, p. 11).

O pensamento grego, a forma de consolidação de suas leis, política e instituições, nem sempre foram os mesmos. Os gregos pensaram a vida pela filosofia, política, música, poesia, ginástica, dança e educação para o desenvolvimento de um homem integral. Primaram por uma racionalidade que os conduzisse ao desenvolvimento das virtudes e à negação dos vícios. E delimitaram a formação do homem grego, a *paideia*⁶, explicitando uma ética e estética próprias, expressas em seu corpo, em sua forma de pensar e agir.

A diversidade do pensamento do homem grego envolve a preocupação com o mundo e sua gênese, com a política, a educação, a ética e a natureza, podendo ser situada a partir de quatro períodos⁷. O primeiro deles – pré-socrático (final do séc.VII a final do séc.V a.C.) – destaca a explicação racional e sistemática da origem do mundo e da causa das transformações da natureza. Contudo, a focalização do *antropo* dá-se somente no período socrático (final do séc. V e todo séc. IV a.C.), quando se examinam questões humanas como ética, política e técnica. É a partir desse momento que penso os vínculos ético-estéticos, representados, especialmente, pelas idéias socráticas e platônicas.

O desenvolvimento das cidades gregas, aliado ao florescimento do artesanato, das artes militares e do comércio, fez com que Atenas se tornasse o foco da vida social, política e cultural da Grécia, momento em que a democracia atinge seu auge, embora esta fosse diferenciada da que vivemos atualmente. Afirmava-se “a igualdade de todos os homens adultos perante as leis e o direito de todos de participar diretamente do governo da cidade, da

⁶ Werner Jaeger afirma que *paideia* não é apenas um nome simbólico, mas a designação exata do tema histórico a ser desenvolvido em sua obra e, ao mesmo tempo, de difícil definição. A amplidão do tema conduz a resistências quanto a um fechar-se em fórmula abstrata. É pelo decorrer da obra que a compreensão de *paideia* vai se desencadeando, levando-me a percebê-lo como um termo que traz em si a formação do homem grego e de sua cultura, em seu caráter particular e desenvolvimento histórico por meio de uma realidade concreta. Os verdadeiros representantes da *paideia* grega não seriam os escultores, pintores, arquitetos, ou seja, os artistas mudos, mas “os poetas e os músicos, os filósofos, os retóricos, os oradores, quer dizer, os homens do Estado”. JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Lisboa: Áster, 1936. p. 17.

⁷ Tomo por base a classificação do pensamento filosófico grego nos períodos pré-socrático, socrático, sistemático e helenístico apresentada por Marilena Chauí. Cf. CHAÚÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001a.

polis”. (CHAUÍ, 2001a, p.36). Contudo, a expressão “todos os homens” é relativa, haja vista que engloba apenas os indivíduos livres e do sexo masculino. Excluem-se, portanto, escravos, crianças, velhos e estrangeiros. Apenas aos ditos “cidadãos” é atribuído o direito de discutir e defender suas opiniões sobre os rumos da cidade.

No período em que ainda predominava a aristocracia, observa Chauí (2001a), o poder pertencia às famílias de alto poder aquisitivo (donas de terras), que se valiam dos dois grandes poetas gregos – Homero e Hesíodo – para a criação de um modelo de educação pautado no homem ideal, qual seja, o guerreiro belo e bom. Belo, porque seu corpo era enrijecido pela ginástica, dança e jogos de guerra, à imitação dos heróis da Guerra de Tróia; bom, porque seu espírito era formado pela apreensão das virtudes admiradas pelos deuses e realizadas pelo homem. Surgindo a democracia, o poder vai sendo retirado dos aristocratas e originando um outro ideal de educação, pautado na formação de um cidadão que opina e delibera voto nas assembléias, desenvolvendo-se assim a idéia do bom orador e, logo, dos sofistas – primeiros filósofos do período socrático⁸.

O tema fundamental da história da educação grega parte, segundo Jaeger (1936), do conceito de *arete*. Mesmo não havendo uma tradução exata para o termo, a palavra virtude talvez pudesse, como situa o filósofo, exprimir o seu sentido grego. *Arete* seria, então, excelência humana, superioridade dos seres humanos, força dos deuses, ou ainda coragem e rapidez dos cavalos de raça. Não é atributo do homem vulgar, mas da nobreza. No período bélico grego, das grandes migrações, o valor do homem (a sua *arete*) dava-se por meio das qualidades, por seu heroísmo, bastante discutidas por Jaeger (1936) a partir das obras *Ilíada* e *Odisséia*⁹.

⁸ Os sofistas apresentavam-se como mestres da retórica e da oratória, afirmando ser possível o ensino de tal arte para os jovens como meio de torná-los bons cidadãos. Sócrates mostra-se contrário aos sofistas, alegando que corrompiam os jovens, defendiam qualquer idéia e não tinham amor pela sabedoria. CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001a.

⁹ As obras *Ilíada* e *Odisséia* também são fonte investigativa dos estudos de Mata (2002). O autor volta-se para a Grécia antiga – período arcaico (séc. IX ao VI a.C) – a partir dos valores, usos e costumes daquela sociedade. Para tanto, realiza a análise de personagens da *Ilíada* e *Odisséia* por compreender que estes retratam as necessidades do homem da época. A *Ilíada* oferece a idéia de um herói guerreiro tradicional, com sua força física e beleza incomparáveis, apontando ainda superações deste ideal. *Odisséia* aponta para um herói guerreiro transformado pela história em herói aventureiro, desbravador de mares e que, embora belo, forte e vigoroso, tem outros atributos, como diplomacia e decoro. A lógica da vida camponesa vem substituir as façanhas heróicas, momento em que predominam ideais de honestidade, trabalho na lavoura, plantio e colheita, cujo intuito é a sobrevivência pelo contato com a terra. Cf. MATA, Vilson da. *Homero e Hesíodo: a construção da consciência sobre o homem e seu corpo na Grécia arcaica*. Campinas: UEM, 2002. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Maringá, 2002.

No contexto da *polis* grega, as relações entre ética e estética dão-se a partir do anseio de um conhecimento verdadeiro (presente no mundo das idéias) que não passa pelas sensações e, conseqüentemente, não toma forma no corpo. Este, aliás, somente tem sua prioridade como campo de conhecimento em momento posterior, mais especificamente, com as filosofias da Ilustração e contemporânea. A felicidade do humano é alcançada nos vínculos estabelecidos entre bom e belo, e a forma de orientá-los dá-se pelas leis. O belo associa-se ao costume, ao *ethos*, estabelecendo uma relação intrínseca entre ética e estética.

A filosofia socrática valoriza as questões humanas (morais e políticas) por meio do estudo de ações, comportamentos, valores e virtudes do homem grego, bem como por sua atuação como ser racional, capaz de conhecer a si mesmo e exercer a reflexão. A imagem das coisas (própria dos órgãos dos sentidos, dos hábitos e tradições) é considerada falsa, mutável e inconsistente, devendo ser esquecida para a concretização do verdadeiro pensamento. Prevaecem as idéias de bem, bom, belo e virtuoso. O bom é o que é útil para a felicidade. O bem é associado à felicidade da alma, causa de tudo o que é ordem e beleza no mundo, sendo visto como princípio da sabedoria, fim de toda contemplação e fonte de toda moralidade. Já o belo caracteriza-se como a manifestação do mundo das idéias (dos valores), sendo o que melhor o representa. A arte imitativa associa o belo ao bem, já que é pelos artistas capazes de descobrir o belo e o gracioso que as coisas belas chegam até os jovens, imitando o que é reto e razoável. A criatividade, elemento fundamental à arte em geral, é vista como transgressora dos bons e belos comportamentos, devendo ser impedida.

O entendimento de um homem desenvolvido dá-se, neste período, por um acertado sentido da estética, pela capacidade de distinguir o bem do mal, o feio do belo. A educação do homem grego deve contemplar a filosofia, a política, a ginástica, a música, a dança, a poesia, sendo regulada por leis que fomentem belas e boas ações. A ausência de ritmo, harmonia e graça aproxima-se da linguagem viciosa, dos maus costumes, como é possível observar em Platão (1999, 1988) a partir das obras *A República* e *As leis*¹⁰, enquanto as qualidades opostas

¹⁰ *A República* é uma obra que integra os diálogos da maturidade de Platão e que explicita a sua teoria das idéias. Nela, Platão descreve o projeto de uma cidade modelo, em que tudo que se caracteriza como causa de enfraquecimento e corrupção deve ficar fora dela. Evidencia as ciências necessárias à formação do filósofo e o objeto último desta ciência – o bem –, tornando ainda visíveis os elos entre filosofia e política ao descrever o papel do filósofo na cidade-modelo. Em *As leis*, Platão imagina um segundo Estado ideal (o primeiro foi *A República*), declarando que todos devem servir à lei como se fossem seus escravos. Trata-se da única obra de Platão em que Sócrates não aparece. Teria sido a última obra escrita por Platão, composta durante os últimos doze anos de sua vida. Cf. PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. PLATÃO. *As leis*. Madri, Espanha: AKAL, 1988.

visam a sabedoria e bondade da alma, E somente através destes conhecimentos é que se chega a uma formação completa.

Uma educação que assuma o ético e o estético em suas garantias legais encontra-se estabelecida no pensamento platônico, cuja minoria (os legisladores) atenta para o que é sábio e moralmente correto à formação do cidadão grego. As leis determinam o agir, o pensar, o aprender, e proibem ao homem qualquer transgressão. A estética na dança, na música, na poesia, está submetida à ética grega, às leis que ditam o que é bom ao cidadão, sendo assumida de acordo com o que é tradicional, costumeiramente realizável, seja no cotidiano, nas festividades e nos cultos aos deuses. As práticas corporais que não se enquadram ao que legalmente é estabelecido devem ser banidas.

Ao se reunir e sistematizar tudo quanto foi pensado sobre cosmologia e sobre o homem, bem como estabelecer critérios de verdade e ciência, inicia-se o período *sistemático* (final do séc. IV a final do séc. III a.C.). Embora ainda originado no contexto da *polis*, não estabelece mais rupturas entre mundo das idéias e mundo sensível, sendo marcado pela compreensão aristotélica de que as idéias não estão no além, mas na realidade. Em outras palavras, a existência do “ser” dá-se não no refúgio de um mundo transcendental, mas em sua presença de diferentes formas no indivíduo e na natureza. Admite-se a necessidade de acender ao belo, à verdade e ao justo por meio de uma realidade sensível, possível de ser conhecida graças à ciência, ao discurso e ao *logos*, lembra Jimenez (1999). Assim, o pensamento aristotélico não apenas recusa a separação entre mundo inteligível e sensível¹¹ como também relaciona o prazer à imitação artística da natureza. O belo, entendido como ser vivente ou algo que se componha de partes, não apenas deve ter suas partes ordenadas como também uma grandeza própria. “Porque o belo consiste na grandeza e na ordem [...]”. (ARISTÓTELES, 1997, p. 33). Esta grandeza está relacionada à percepção de sua extensão. Ou se perde a idéia do todo por conseguir focar apenas a parte ou se provocam confusões e falta de clareza pela impossibilidade de tornar o objeto perceptível.

¹¹ O mundo sensível corresponde ao objeto dos sentidos e o mundo inteligível ao objeto do intelecto. Para Platão, o mundo inteligível é o local das idéias, da realidade, sendo a única possibilidade de conhecimento verdadeiro. O mundo sensível é o das coisas materiais e sensoriais que percebemos, sendo, portanto, irrealis. Em Aristóteles, mantém-se a compreensão de sensível como o que pode ser percebido pelos sentidos e inteligível como objeto do conhecimento intelectual, embora não compartilhe com Platão a ruptura entre estes dois mundos. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Cf. ainda CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001a.

A ligação entre bom e belo já não se dá com a mesma intensidade que no período socrático; ocorre de forma bastante sutil, pela busca de felicidade. O bem é o que traz felicidade e, por conseguinte, a felicidade permeia o campo da vida contemplativa, certamente não permitida a todos, mas apenas aos cidadãos, excluindo-se, portanto, os dependentes (mulheres, escravos, crianças e velhos). Por meio de outras possibilidades de compreender a arte, pensamentos, princípios e leis morais são estruturados de formas diferenciadas das adotadas no período socrático. A música, a pintura, a poesia, a tragédia, a comédia, independente de serem consideradas nobres ou ignóbeis, têm seu espaço no período sistemático a partir do pensamento aristotélico, por mais que ainda fique implícita uma certa rejeição a algumas expressões artísticas, como alerta Jimenez (1999). Delineia-se uma outra estética que transita pelo que pode ser considerado bom ou mau, belo ou feio, e que estabelece uma ordem geradora de uma estética do cômico, do feio, do disforme, do ridículo, do riso, até então não aceitos moralmente no período antropológico.

Enquanto o belo é visto pelo mundo das idéias, tanto em Sócrates como em Platão, Aristóteles entende que as idéias não estão no além, mas na realidade. Assim, embora a relação entre bom e belo se faça presente nos períodos socrático e sistemático, a forma como esta se dá é diferenciada, sendo concretizada tanto no mundo das idéias quanto no mundo material.

Uma vez que a Grécia está sob o jugo do Império Romano, a *polis* desaparece como centro político, deixando de ser a referência principal dos filósofos. Estes passam a ser cidadãos do mundo e não mais da *polis* grega, resultando formas de pensar diferenciadas e surgidas a partir de outras linhas teóricas. Como clarifica Chauí (2001a), as correntes teóricas originárias neste contexto sofrem a influência de contatos comerciais e culturais diversos, bem como das religiões orientais, culminando com a reorientação da filosofia em seus aspectos míticos e religiosos. Tais fatos levam ao surgimento do período *helenístico ou Greco-romano* (final do séc. III a.C. ao séc. VI d.C.), caracterizado pela preocupação com a ética, o conhecimento humano, as relações homem e natureza, e homem, natureza e Deus.

Nesse momento, instaura-se uma cultura que passa a unificar o mundo antigo sob o signo da cultura grega, cujo centro era a cidade de Alexandria, no Egito. Não é mais a *polis* que estabelece os valores. A investigação das formas de existência e a livre busca de caminhos pelo humano (presentes na filosofia do período clássico), são renunciadas em prol da necessidade de assegurar ao homem, a todo custo, a paz interior e a serenidade. Trata-se de

privilégio de poucos pensadores que conseguem isolar-se dos problemas cotidianos, desinteressando-se também pela pesquisa.

Se o homem não é mais pensado como cidadão da *polis*, mas do mundo, as relações entre ética e estética também se dão de formas diferenciadas pelos elos estabelecidos com a interioridade, ora marcada pela crença em Deus (como nas correntes filosóficas do neoplatonismo e estoicismo), ora por sua ausência (como no epicurismo e ceticismo), através do contato com a natureza e vida contemplativa. Valoriza-se o cosmopolitismo – a idéia de que o homem não é cidadão de um país, mas do mundo – sendo a filosofia vivida a partir da lógica, da física e da ética. A conquista da paz interior dá-se justamente porque a política, a da *polis*, já não era mais possível. É por isso que se procura refúgio no interior do ser humano, onde é possível ser feliz apesar da adversidade.

As diferentes correntes filosóficas deste período têm em comum a idéia do alcance da paz interior a partir da vida contemplativa e do entendimento do homem como pertencente ao mundo. Contudo, algumas peculiaridades também podem ser percebidas. O estabelecimento da dúvida como expressão de serenidade e felicidade, tendo a dialética como instrumento que impede ações dogmáticas e que possibilita sentidos à vida, é marca do ceticismo. A crença na razão divina por sua ordem perfeita e necessária, e a condenação das emoções pelo entendimento de que a vida contemplativa estaria além delas, caracteriza o estoicismo e o neoplatonismo. O entendimento da inexistência de intervenção divina na vida humana e valorização das sensações e do prazer constitui o epicurismo¹².

As relações entre ética e estética neste período dão-se pelos vínculos estabelecidos entre bem, belo e Deus, sobretudo na corrente do neoplatonismo. O bem e a beleza da alma, em Plotino, consistem em serem semelhantes a Deus, porque dele vem o belo e tudo o que constitui a realidade. A beleza teria uma realidade verdadeira e a fealdade uma natureza diferente desta. “É a mesma coisa a que primitivamente é feia e má, e assim também é a mesma coisa a que é boa e bela, ou a que é o Bem e a Beleza”. Nesse sentido, “deve-se estabelecer desde um princípio que o belo é também o bem [...]”.(PLOTINO,1997, p. 45). O

¹² O Estoicismo foi fundado em aproximadamente 300 a.C., por Zenão de Cicio, pautado na idéia de serenidade da alma, domínio ou extirpação das paixões. O Neoplatonismo tem origem em Alexandria por Amônio Saccas no século II d.C. e utiliza-se da filosofia platônica em defesa de verdades religiosas reveladas ao homem. O Epicurismo é fundado por Epicuro de Samos em 306 a.C. em Atenas e visa a investigação filosófica como modo de alcance da tranquilidade do espírito. O Ceticismo foi fundado por Pirrón de Elis e estabelece a dúvida como expressão de serenidade e felicidade, sendo a dialética um instrumento que impede ações dogmáticas e que possibilita sentidos à vida. Cf. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. 8. ed. Coimbra, Portugal: Armênio Amado, 1987.

reconhecimento da beleza dar-se-ia a partir de uma faculdade existente na alma e, embora esta contribua com a formação do juízo estético, é a faculdade que se responsabiliza pelo julgamento. A alma purificada torna-se incorpórea, intelectual, sendo pertencente ao divino, de onde provém a fonte de beleza.

Corpo e alma estão nitidamente separados. A busca do corpo em detrimento da alma leva ao mal e à fealdade. Se a visão leva até as belezas corporais, é preciso que não se vá à procura delas, pois considerá-las como reais seria o mesmo que tentar pegar a imagem refletida na água, afogando-se e desaparecendo. De igual forma, adverte Plotino (1997), aconteceria com os que estão presos à beleza do corpo, já que sua alma se afogaria nas profundezas escuras, funestas à inteligência. A vinculação do bem ao belo e do feio ao mal, bem como as reflexões acerca da alma, do corpo e da beleza, nesta corrente filosófica, estão fortemente marcadas pelos ideais platônicos.

Contrariamente, as relações entre ética e estética na filosofia epicurista não se dão pela ingerência divina nos fenômenos físicos ou na vida, já que tudo seria formado por átomos materiais. Não se almeja o temor religioso, mas o bem que é o prazer, embora não seja “bom” qualquer tipo de prazer. Os melhores prazeres seriam os espirituais (e não os corporais), pois contribuem para a paz da alma. Embora não se observe explicitamente pelo texto de Pessanha (1992) como o belo epicurista é desenvolvido, tudo leva a crer que fosse associado ao bem e ao prazer – princípio e fim da vida feliz, concretização das “delícias”.

Os epicuristas anseiam uma comunidade que prime não pela exclusão dos chamados “diferentes”, mas por uma convivência amigável, hedonista, em que os “diferentes” são importantes para conduzir à felicidade. Instituem-se regras próprias para uma comunidade diferenciada que agrega a todos sem distinção (homens, mulheres e escravos) no alcance de serenidade, prazer, felicidade e controle dos desejos, criando uma estética existencial por meio da lógica, da física e da ética.

Bom e belo se aproximam e se confundem. Cria-se, no epicurismo, uma estética comunitária diferenciada da *polis*, porque as regras e os valores instituídos visam outros caminhos; uma estética em que as sensações e as percepções são fundamentais para o agir racional, em que a experiência é valorizada tanto quanto a racionalidade, e em que o corpo é visto como o depósito de imagens – “simulacros corpóreos de sensações” – lembranças, por onde passa o prazer. As sensações, por sua vez, representam o critério fundamental de todo o conhecimento epicurista, o cânone básico, por onde todos os juízos construídos pela razão

devem passar. E, nesse sentido, o saber racional sempre passa pelo saber sensível, como necessidade premente e dialógica. A “ética epicurista é basicamente um hedonismo”. (PESSANHA, 1992, p. 74).

Da forma como fora consolidado, o período helenístico encontrava-se distante da antiga organização social grega e, certamente, não teria surgido se o sistema político da época continuasse a ser o da *polis*. A crise gerada na antiga sociedade grega inaugura um período de transformações, um tempo-espaço marcado pela ausência de conflitos interiores, pelo prazer e pela racionalização dos desejos. Muitos desses ensinamentos chegam até a contemporaneidade como se fossem conhecimentos próprios da época em que se vive hoje. As comunidades ditas “alternativas” (naturalistas, *hippies*) talvez tivessem sofrido influências do Jardim de Epicuro – o jardim das delícias – contribuindo para o consolidar de um sentido ético-estético diferenciado do que se prega na sociedade atualmente. E isso não ocorre somente com o epicurismo, mas com muitos conhecimentos filosóficos que sobrevivem ao tempo, como a teoria dos contrários de Heráclito, as interlocuções socráticas sobre a vida, o pensamento aristotélico sobre a felicidade, a amizade e as virtudes¹³.

As relações entre bom e belo no pensamento helenístico dão-se tanto pelos vínculos estabelecidos ou não com Deus, quanto pelas necessidades de paz interior e racionalização dos desejos. Cria-se uma moralidade voltada para tudo que é do agrado divino ou para o equilíbrio e alcance da tranqüilidade, bem como uma estética marcada pelo uso sábio e regrado dos prazeres. Privilegiam-se ou negam-se as sensações, posto que estas podem aproximar os homens de sua paz interior ou afastá-los de Deus. A dependência entre belo, bom e divino, presentes no neoplatonismo, também são marcas das filosofias patrísticas e medieval, embora com novo enfoque.

¹³ O pré-socrático Heráclito desenvolve uma teoria pautada nas contradições da realidade, buscando compreendê-la a partir de sua constante mudança, dos conflitos e opostos necessários à vida humana. Sócrates, por sua vez, é quem inicia a filosofia moral a partir das perguntas feitas aos atenienses sobre o que era a vida, a felicidade, o bem, o bom, a virtude, a amizade, levando-os a romper com as certezas e a instaurar as dúvidas. Mas é Aristóteles quem realiza uma primeira estruturação ética através da obra *Ética a Nicômacos*, que se preocupa com temas atemporais perfeitamente situados no contexto contemporâneo, como as excelências moral e intelectual; a política como ciência do bem voltada ao homem, a ciência como conhecimento demonstrativo do necessário e do eterno, a arte como conhecimento da maneira de fazer as coisas, a amizade e suas conotações, o bem supremo para as criaturas humanas (a felicidade) e a finalidade da vida humana (a contemplação). Informações adicionais podem ser buscadas em MELO NETO, José Francisco de. *Heráclito: um diálogo com o movimento*. João Pessoa: UFPB, 1996. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. 3. ed. Brasília: UNB, 1999. CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001a.

A filosofia *patrística* (I a VII d.C.) ocorre paralelamente à filosofia antiga, sendo caracterizada por um pensamento sobre fé e razão. O início deste período dá-se com epístolas de São Paulo e Evangelho de São João, apóstolos que evangelizam conciliando o cristianismo com os pensamentos filosóficos de gregos e romanos. Tomam vulto no pensamento agostiniano, cujo enfoque se dá na fundamentação racional da fé, partindo da premissa que sem a fé a razão não é capaz de levar o homem à felicidade. O pensamento agostiniano foi fortemente influenciado pelas correntes do neoplatonismo e do ceticismo, embora os sentidos, nessa linha teórica, fossem entendidos como fonte de verdade¹⁴. As oposições entre bem e mal, sensível e inteligível, espírito e matéria, são fortemente consolidadas neste período, não divergindo muito do pensamento filosófico do neoplatonismo.

As alterações na forma do “pensar humano” dão origem a outra organização religiosa, política e social, bem como a possibilidades de investigação científica, filosófica e artística. O cristianismo, surgido em Roma como religião oficial no século IV, edifica-se sobre as ruínas da sociedade antiga, cujo poder espiritual, econômico, político e intelectual é exercido pela Igreja. É nesse sentido que se pode dizer que moral, ética e estética estão impregnadas de conteúdo religioso em todas as instâncias da vida medieval.

Marcada pelo momento das cruzadas e pela criação das primeiras universidades, a filosofia da Idade Média (séc. VIII a XIV) sofre a influência de Platão e Aristóteles. Os temas são praticamente os mesmos da patrística, com alguns acréscimos. A teologia é criada, diferenciando razão e fé, Deus e homem, corpo e alma. A dependência entre bom e belo é expressa em trechos da *Suma Teológica*. “Belo é a mesma coisa que bom: ele não difere a não ser racionalmente. Como o bom é o que os seres desejam, ele tem essa coisa particular sobre a qual repousa o apetite. Mas a noção do belo indica que o apetite repousa no seu aspecto ou no seu conhecimento”. (AQUINO, 1997, p. 31). Os sentidos estão ligados ao belo, mais especificamente visão e audição, já que paladar, olfato e tato não são atributos da beleza. Não se diz, por exemplo, olfato bonito, belo tato, gracioso sabor, explica Aquino. O belo acresce ao bom a idéia de uma relação com a virtude cognitiva. O bom é o que apraz por si mesmo, enquanto o belo é o que apraz à percepção. “O belo e o bom são uma e mesma coisa no sujeito, já que eles repousam sobre uma base comum, a saber, sobre a forma, e eis porque um

¹⁴ Sobre a filosofia patrística de Santo Agostinho, c.f. AGOSTINHO, Santo Bispo de Hipona. *A cidade de Deus: (contra os pagãos)*, parte II. Petrópolis, RJ: Vozes, São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira, 1990. C.f. ainda AGOSTINHO, Santo Bispo de Hipona. *Confissões*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

é predicado do outro: mas isso não impede que essas duas entidades não difiram racionalmente nas idéias que formamos para nós mesmos”. (AQUINO, 1997, p. 53).

A estética assume vínculos fortes com Deus em *Contra Gentiles* e apresenta a idéia de um menosprezo à arte como fim, por ser uma criação humana e não divina. “É evidente que a felicidade não se encontra na arte. O conhecimento próprio à arte é, ele próprio, prático: ele é, portanto, conexo a um fim e não pode ser um fim último”. O que a atividade artística fabrica não pode ser o fim último da vida humana, já que tudo está a serviço do homem e este está sob a orientação divina. “A toda obra de arte está suposta a obra da natureza, e paralelamente a essa obra de Deus criador, pois a matéria da obra de arte vem da natureza e essa de Deus por meio da criação”. (AQUINO, 1997, p. 49-50). E assim se possibilita a associação do estético a uma arte que vem da natureza e, conseqüentemente, do amor divino. É impossível a arte pela arte; apenas se torna realizável a arte religiosa, o que será superado por filosofias posteriores.

Huizinga [196-] constata que duas coisas impressionam os homens do século XV no que tange à arte de seu tempo: a capacidade de reproduzir as minúcias de forma perfeitamente natural, e a dignidade e a santidade do motivo. Há uma preocupação que é mais religiosa do que artística, bem como uma admiração ingênua que não pode ser entendida como emoção artística. A fruição artística apenas se desenvolve tardiamente, não havendo a noção de beleza artística, mas apenas a contemplação da arte, confundida sempre com o sentimento religioso ou com a alegria do viver. Embora Huizinga fale de século XV, que já seria, na classificação proposta por Chauí, renascença, esses traços são nitidamente focados na Idade Média.

A idéia de beleza no pensamento medieval, como esclarece Chauí (2001a), estaria ligada à perfeição, à proporção e esplendor. Ao analisar o sentimento estético do período medieval, nota-se que os homens, ao expressarem o prazer estético, geralmente o fazem pela idéia de brilho ou movimento veloz. Isto é compreensível posto que a beleza reduzida à sensação de luz, de esplendor, aproxima-se da idéia de bem, de caminho certo e seguro, já que o mal é associado às trevas, à escuridão, à caverna (numa alusão à alegoria da caverna, de Platão). Deus é fonte de luz, é vida, e toda ética e estética devem estar intimamente vinculadas a ele.

Elias (1994) torna esclarecedor o fato da Idade Média ter deixado inúmeras informações sobre o “comportamento socialmente aceitável”. Contudo, o padrão medieval de comportamento aceitável não foi o primeiro degrau do processo de civilização e, nem

tampouco representa o estágio “bárbaro” ou “primitivo”. Os costumes enraizados nesse período devem ser vistos não como “incivilizados”, mas como algo que atendia às necessidades das pessoas, sendo-lhes necessário e importante. Nas cortes feudais, as proibições na Idade Média não impõem tantas restrições às emoções se comparado a eras posteriores.

No período das cortes feudais e ainda dos monarcas absolutos, a função de controle das emoções era atribuída à classe alta. Em momento posterior, segundo o estudioso, o controle dos instintos dava-se por razões sociais, especialmente quando o indivíduo se encontrava na companhia de outras pessoas. As mudanças ocorrem lentamente, aumentando-se a interdependência entre os homens com a divisão do trabalho, inclusive entre os de alta categoria social e os socialmente inferiores ou mais fracos, momento em que o controle é aceito como natural nas sociedades democráticas industrializadas. A polidez, como manifestação de controle das emoções, era uma forma de prestígio que deveria ser disseminada. A reformulação das necessidades humanas vai ocorrendo devido à transformação generalizada das relações entre os homens, consolidando os novos hábitos.

Durante a Renascença, a sociedade encontrava-se em transição, mesmo com os vínculos ainda estabelecidos com a Idade Média. O contexto medieval, marcado por uma ética e uma estética centradas na religião como eixo norteador das ações humanas, cede espaço ao renascimento do humano, às políticas de ruptura racional com a moral cristã. A retomada dos valores da cultura greco-romana é amplamente valorizada nas obras de arte. Privilegiam-se a imitação e as relações com a natureza (arte imitativa), porém, com a diferença de ser o artista o criador de sua obra.

A oposição entre bem e mal, compassivo e cruel, foi se perdendo, informa Elias (1994), prevalecendo um maior controle das emoções. As pessoas passam a se observar mais e se moldam às outras mais deliberadamente do que na Idade Média. Muitas regras são criadas e repetidas durante séculos, embora sem estabelecer hábitos firmes, evidenciando-se uma maior ênfase na exigência do bom comportamento. São reconhecidos, ainda, com base em Chauí (2001a), a natureza como ser vivo e o homem como parte dela, a liberdade política e o homem como artífice de seu destino, por meio de conhecimentos da astrologia, magia, alquimia, política, técnicas e arte, situando-se no contexto da Reforma, Contra-Reforma e navegações marítimas.

De forma contraditória, controversa, renovada, a beleza somente abriu mão de sua submissão à moral e à filosofia de forma gradativa. Até o renascimento, bem, bom e belo assumiram relações de dependência, expressas fortemente no pensamento de Sócrates e Platão. Tais vínculos vão se desfazendo no momento em que a estética não é mais visualizada unicamente pelo belo, mas também pela arte, e que novas teorias passam a compor o cenário ético.

As relações entre ética e estética encontram-se presentes e fortemente expressas nas filosofias antiga, patrística e medieval sob a forma de bem, belo e bom, e timidamente visíveis sob a forma de um saber sensível e racional. Os elos ético-estéticos já eram uma preocupação bastante antiga dos filósofos em suas necessidades de contemplação estética e de alcance da felicidade. O contexto moderno, da Ilustração e contemporâneo apresenta características ético-estéticas bastante distintas dos períodos anteriores, já que não se busca atrelar o belo ao bem. O trágico, o chocante, o feio, passam a ter espaço na arte, tendo o direito de representá-la. É nesse momento que o sensível ganha seus contornos e que a Estética como teoria investigativa do belo, da arte, do gosto, inicia seus primeiros passos.

1.3 Ética e Estética: entre Apolos e Dionisos

As relações entre ética e estética nas filosofias moderna, da Ilustração e contemporânea dão-se de formas distintas das estabelecidas nas filosofias antecedentes, embora muitas vezes marcadas por idas e vindas aos ideais da Grécia antiga. Mesmo ocorrendo de maneira progressiva, as transformações demarcaram espaços relevantes. Arte, estética, moral, ética, ganham os contornos de época. Já não são mais visualizados pela dependência entre bem e belo. Por vezes, as relações entre ética e estética mal aparecem; noutras, revelam-se de forma indireta, e raramente notam-se associações explícitas.

Ainda que complexo o tratamento de informações acerca das relações ético-estéticas, principalmente pela pluralidade investigativa dos séculos XIX e XX, sigo na tentativa de compreender estas relações sem, no entanto, exaurir-me em abordagens que pouco despertem para o tema em questão. Assim como inquietações orientaram reflexões em momento anterior, outras mediações serão possíveis a partir de indagações similares: como ética e estética surgem no pensamento da modernidade à contemporaneidade e que relações estabelecem neste período?

Acredito que estas discussões enriquecem o entendimento acerca das mudanças que desencadearam outras formas de pensamento, comportamento e padrões culturais, bem como a delimitação gradativa de um sentido ético-estético que assume suas formas ao final deste capítulo. Mesmo pensado para a época contemporânea, reforçando a necessidade de um olhar peculiar e diferenciado, o sentido ético-estético mantém uma tensão passado-presente, um “retornar e avançar” necessários. Só assim é possível uma construção flexível, intercomunicativa; tentativas de imersão no complexo humano.

A ética, como filosofia moral que lida com investigações acerca de regras e valores mais gerais, e que norteia as ações humanas, é guiada por princípios racionais ligados a um dado contexto histórico-cultural. Racionais, porque historicamente é dificultoso ao homem um olhar pelo viés do sensível, do arrebatador, do dionisíaco, e quando isso se torna ao menos viabilizado, ou seja, quando o estético é também entendido como parte fundamental da existência humana, deve passar pelo crivo da razão e por seu consentimento e submissão.

Se já era fato comum o saber sensível subordinar-se ao saber racional (da filosofia antiga à renascentista), o que diríamos com a descoberta do método, da ciência e da razão moderna e, ainda mais, com a “nomeação” do homem como centro do universo? Que mudanças culturais ditam a vida do homem em sociedade e como estas interferem no uso da razão e do saber sensível? A cisão entre razão e fé instaura nuances fundamentais para a concretização da sociedade do século XVII.

O período da filosofia moderna (séc. XVII a meados do séc. XVIII), afirma Chauí, é marcado por três grandes mudanças intelectuais. A primeira delas diz respeito ao surgimento do sujeito do conhecimento, uma vez que se passa do pensamento teocêntrico ao antropocêntrico. Intenta-se conhecer a capacidade do intelecto humano (e não divino) na busca da verdade e identificar como o intelecto pode conhecer o que é diferente dele. A segunda refere-se ao objeto do conhecimento. O que é exterior ao homem, como a vida social, política e a natureza, pode ser conhecido e identificado como idéias ou conceitos formulados pelo sujeito do conhecimento. “Isso significa, por um lado, que tudo o que pode ser conhecido deve poder ser transformado num conceito ou numa idéia clara e distinta, demonstrável e necessária, formulada pelo intelecto [...]”.(CHAUÍ, 2001a, p. 47). A terceira mudança intelectual explicita uma concepção de realidade marcada pela racionalidade físico-matemática pautada em causalidades racionais rigorosas e passíveis de serem transformadas pelo homem, originando a idéia de experimentação e de tecnologia, bem como de conquista

científica e técnica. As origens e causas das paixões e emoções passam a ser conhecidas pela razão, que pode governá-las e dominá-las, tornando a vida ética plenamente racional.

A compreensão do homem como sujeito do conhecimento (e não mais Deus como mentor de todas as coisas), pressupõe a ruptura da relação belo e bom, fortemente assentada nos pensamentos filosóficos de períodos anteriores. Tais vínculos não são foco do pensamento filosófico moderno, pois o objeto do conhecimento volta-se para a política, a medicina, o método, a verdade e a razão. Embora ocorram reflexões sobre belo e bem, elas não se dão de forma atrelada, mas independente. A razão, descoberta como a essência do conhecimento, opera soberana, submetendo o sensível, as paixões e a arte ao seu crivo e jugo. E assim reina até que novas interrogações brotam como forma de questionar a sua supremacia, embora não se possa falar de ruptura total dos vínculos que, durante séculos, foram estabelecidos com Deus.

Franzini (1999) nos transporta ao século XVII a partir de diversos aspectos que o consagram, dentre os quais a descoberta dos métodos científicos. Determina-se uma filosofia primeira, uma metafísica que procura fundar o saber das ciências por um conhecimento exato, quantitativo e matemático a partir de um sujeito autoconsciente, embora ainda vinculado ao divino. Um dos pontos problemáticos da filosofia deste século diz respeito à relação entre experiência sensível e razão, levando a “via futura da estética” a ser pensada da seguinte forma: “por um lado, atenção voltada às dinâmicas do sensível, por outro, a vontade de ‘racionalizar’, de o reconduzir às regras de representação e do juízo”. (FRANZINI, 1999, p. 20). Não se verifica um aparecimento claro e consciente de uma cultura artística e outra científica, mas apenas alguns indícios remontando a Francis Bacon e reforçadas por Descartes. Os problemas da sensibilidade, da experiência, do sentido, da consciência, dentre outros, são percebidos como dimensão que constitui as capacidades racionais do sujeito.

Elias faz alusão ao século XVII como aquele em que começa a ser estabelecida uma hierarquia mais rígida e em que são constituídos elementos sociais diversos, formando-se a aristocracia. É justamente por este fato que “a questão de bom comportamento uniforme torna-se cada vez mais candente, especialmente porque a estrutura alterada da nova classe alta expõe cada indivíduo de seus membros, em uma extensão sem precedentes, às pressões dos demais e do controle social”.(ELIAS, 1994, p. 91). As sociedades pacificadas vão sendo formadas, sendo o velho código de comportamento transformado de forma gradual, bem como vai se modificando também o mecanismo de controle das emoções. O padrão de boas e

más maneiras repete-se ao longo dos séculos. As mudanças com a transformação estrutural da sociedade e o desejo de controle sobre o próprio comportamento ocorrem lentamente, questionando-se, então, o modelo vigente.

A filosofia cartesiana foi assimilada fortemente pelo pensamento do século XVII e exclui, por princípio, a filosofia da arte. Contudo, esclarece Jimenez (1999), Descartes define, logo na juventude, as condições do prazer sensível e do belo com auxílio das proporções matemáticas através da obra *Abregé de musique* (1618). Prega a prudência, a harmonia e a ausência de excesso em todas as coisas, cujas partes devem ter uma proporção aritmética. Assim, embora não haja uma estética cartesiana que possa explicar o comportamento humano frente à arte, pode-se verificar uma discussão que toca o sentimento, o gosto e o gênio. E, nesse sentido, prevalece também para estas questões estéticas o mesmo rigor do método que exige harmonia, proporção e subserviência à razão. É uma estética controlada, metrificada, apolínea.

É claro que não é habitual atribuir a Descartes o lugar que lhe damos na filosofia da arte. Mas a estética não teria podido nascer sem a afirmação do sujeito como dono, até mesmo criador, de suas representações. O sujeito cartesiano não é o sujeito estético. O belo, para Descartes, não é, como foi dito, mensurável, pois depende demais dos caprichos do indivíduo. Mas, ao reconhecer o papel da subjetividade para determinar o que é o belo ou agradável para a alma, o cartesianismo insiste na inconsistência de qualquer pesquisa que vise a definir as condições pretensamente objetivas da beleza ideal, do belo em si”.(JIMENEZ, 1999, p. 56).

A desconfiança de que a razão não é absoluta, uma, surge a partir da metade do século XVII, assim como a suspeita de que o sentimento não seja um engano dos sentidos. Começa-se a atribuir à razão uma função crítica, antes inconcebível na tradição clássica, o que anuncia uma tendência para a crítica da razão¹⁵ efetuada pelos filósofos do século XVIII, conduzindo a indagações sobre o fato da estética ter ou não uma razão que a própria razão ignora. Fala-se em uma outra razão, diferente da razão matemática e lógica, chamada de razão estética ou poética. “Ela poderia ser um intermediário entre a razão e a imaginação, entre o entendimento

¹⁵ “Crítica da razão não significa aqui desqualificação da razão nem abandono da pretensão de aceder à verdade por caminhos racionais, mas exatamente o contrário. A crítica da razão não prega um irracionalismo qualquer. Simplesmente, em lugar de atribuir à razão a tarefa de chegar à verdade, ao absoluto, dá-se-lhe a função de determinar as condições científicas que autorizam o conhecimento”. Cf. JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: RS: UNISINOS, 1999. p. 70.

e a sensibilidade” (JIMENEZ, 1999, p. 73). O indivíduo é quem faria esta mediação entre as duas possibilidades de razão.

Mas, será que a existência de uma razão própria da estética e distinta da razão físico-matemática não geraria uma submissão do sensível e do artístico a esta razão? Não seria ainda o controle do saber dionisíaco pelo apolíneo¹⁶? E se existisse realmente uma outra razão (uma razão estética)? Poderia esta conviver em iguais condições com a razão físico-matemática?

Certamente, estas são questões que o homem moderno do século XVII e de parte do século XVIII não tem condições de responder. A idéia que se tem de ciência, de método e da própria razão, começa a ser posta em xeque num outro momento – o Iluminismo. A filosofia deste período (meados do séc. XVIII ao séc. XIX) representa o instante em que o homem acredita poder conquistar a liberdade e a felicidade social e política por meio da razão, o que teria influenciado decisivamente os ideais da Revolução Francesa. O pensamento iluminista tem como ensejo a utilização do conhecimento para a melhora da vida humana, livrando o homem de sua submissão a uma ciência inquestionável. A razão é meio de libertação e felicidade, capaz de abolir os conhecimentos que impedem o homem de chegar à verdade e que imperam na forma de crenças, religião e tradição. Os valores e regras que ditavam formas de comportamento passam a ser repensados a partir da construção de novos fundamentos morais, viabilizando-se os mecanismos necessários para que se cumpra a “razão esclarecida”.

O conhecimento das ciências, da moral, das artes, argumenta Chauí (2001a), leva o homem a liberar-se dos preconceitos morais, sociais, religiosos, bem como do medo e das superstições. É pelo progresso das civilizações, passando de atrasadas a adiantadas, que se dá o aperfeiçoamento da razão. Há um acentuado interesse, neste período, pelas ciências que se relacionam com a idéia de evolução (como a biologia), pelas artes (por serem a expressão do grau de progresso de uma civilização), pelas bases econômicas da vida social e política (expressas pela agricultura e comércio).

Esta idéia de progresso está ligada a um processo civilizador que vai, gradativamente, refinando os gestos, as ações, os comportamentos, disciplinando-os. É o que apresenta Elias (1994) através do estudo das mudanças culturais ao longo dos séculos. O sociólogo identifica o progresso das classes médias com o aumento da riqueza no século XVIII e um maior número de burgueses, prevalecendo a distinção entre classes sociais. Os costumes da corte,

¹⁶ Sobre os princípios apolíneo e dionisíaco, cf. BOEIRA, Nelson. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 13.

em especial na França, são difundidos pelos clérigos, fazendo com que a civilidade ganhe novo “alicerce religioso e cristão”. Exemplificando, comenta que pouco antes da Revolução Francesa, a classe alta havia mais ou menos adotado o padrão à mesa, ou seja, o padrão da técnica de comer (forma de usar faca, garfo, colher, guardanapo e outros utensílios), e que, após serem disseminados, permaneceram praticamente inalterados em período posterior. Nem mesmo a tecnologia surgindo em todas as áreas fez com que as técnicas à mesa e outras formas de comportamento fossem alterados. Somente um estudo minucioso, acredita Elias, pode revelar traços de desenvolvimento.

Ratificando a idéia de que o século XVIII não é, de forma simplista, o século que se volta a todo custo para a razão, encontra-se Franzini (1999). O autor entende que não se anseia a eliminação imperialista dos preconceitos e o ríspido controle das paixões pelo Iluminismo. Isso porque o sentimento, a imaginação, a fantasia, o sublime, o gênio, o gosto, a expressão e a sensibilidade passam a ter espaço no saber científico, embora sejam controlados por ele.

A perspectiva de um Iluminismo que não foque apenas a razão, mas também outros aspectos do humano, pode ser observada a partir dos diferentes pensadores da Ilustração. Moral, belo, arte, sublime, ética, estética, são temas de inúmeras reflexões filosóficas. Por vezes, razão e sensibilidade, ética e estética, são visualizados em suas relações dialógicas; noutras, as relações são de dependência ou submissão. Contudo, algo parece claro. A razão não reina como o único acesso ao conhecimento. Em maior ou menor proporção, também há espaço para a arte, para o sensível, para o sublime, o gosto..., enfim.

Conforme esclarece Sánches Vázquez (1999), a teoria clássica do belo objetivo – belo como qualidade das coisas, independentemente da relação estabelecida com elas – impera durante os séculos XVII e parte do XVIII. Somente depois, ainda no século XVIII, é que a determinação do belo como foco da reflexão estética passa do objeto para o sujeito, acentuando sua dimensão subjetiva. Isto pode ser explicitado a partir de Hume (1997, p. 58), para quem “a beleza não é uma qualidade das próprias coisas, existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente”. Contudo, embora o axioma “gostos não se discutem” tenha sido transformado em provérbio, recebendo a sanção do senso comum, como acredita Hume, é inegável a existência de um pensamento também comum que se lhe opõe ou, pelo menos, tenta restringi-lo e modificá-lo. Assim, se a razão não é parte essencial do gosto, é pelo menos necessária para as operações desta faculdade. Partindo desta

idéia, somente o bom senso, aliado à delicadeza do sentimento melhorado pela prática, aperfeiçoado pela comparação e liberto de preconceito, pode conduzir a um verdadeiro padrão do gosto e da beleza.

As reflexões expostas anteriormente são marcadas pela convicção de que os vícios, as virtudes, os costumes de uma sociedade, a moralidade que muda com o tempo, influenciam a formação do padrão de gosto das pessoas (de forma individual) e da sociedade como um todo. Este padrão de gosto estaria vinculado à cultura de determinado povo, ao momento histórico que se vive, aos valores que o ser humano elege. A estética, aqui tratada pelo padrão de gosto e pela beleza, não é em nenhum momento dissociada de uma ética.

O período iluminista traz ainda outras reflexões que extrapolam o campo do juízo de gosto rumo à tese do belo como sentimento contemplativo e produto da consciência humana, à finalidade estética como “finalidade sem fim”, à arte desinteressada, ao conhecimento que independe da experiência, dentre outros. Um dos aspectos que chama a atenção encontra-se no idealismo transcendental kantiano¹⁷ a partir da distinção radical que separa o juízo estético dos juízos lógico e ético. A estética não é, nessa linha teórica, conhecimento, pois integra a esfera dos sentimentos. É da associação do mundo moral com o mundo da natureza que resultaria o mundo estético, conforme explicita Kant (1991). Ou seja, a estética só existe porque, *a priori*, há leis morais e naturais que a geram. E, nesse sentido, a existência da estética é ressaltada, desde que atrelada e dependente dos mundos moral e natural.

O idealismo transcendental kantiano trouxe uma nova possibilidade de vislumbrar o homem a partir do uso da razão, rompendo em definitivo com a metafísica medieval e inaugurando novas interlocuções com o humano. As discussões em torno da faculdade do juízo, da razão prática e da razão pura¹⁸ reforçam a característica de um iluminismo que, embora adote a fé cartesiana na razão, limita o seu poder e sua ação. Confirma-se mais um

¹⁷ O idealismo transcendental kantiano é condição universal primeira (*a priori*) pela qual somente coisas podem vir a ser objeto de nosso conhecimento em geral. Trata do modo de conhecer os objetos e não os objetos em si. A palavra “transcendental”, empregada ao nos referirmos à teoria kantiana, vem do vocabulário medieval e indica “aquilo que torna possível alguma coisa, a condição necessária de possibilidade da existência e do sentido de alguma coisa”. Ao falar em sujeito transcendental, Kant estaria afirmando que a razão pura universal ou o sujeito do conhecimento é condição necessária para tornar possível os objetos do conhecimento. CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001a, p. 233.

¹⁸ Em cada uma das três obras fundamentais de Kant – *Crítica da Razão Pura*, *Crítica da Razão Prática* e *Crítica do Juízo* – é analisada uma das três regiões específicas da alma humana, seus juízos e enunciados: a do conhecer científico, a do querer moral (vontade, inclinações) e a do sentimento de prazer e desprazer (principalmente o estético), bem como os juízos sobre o prazer estético. SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

espaço para a arte, para o sensível e o estético no contexto da racionalidade iluminista, que tende a assumir suas formas.

Dentre estas novas formas, encontra-se a defesa de que as determinações sensíveis e racionais interagem e neutralizam-se, deixando o homem num estado de determinabilidade, mas que não é a do vazio e sim da plenitude equilibrada. Trata-se de um pensamento que acredita não mais ser suficiente a satisfação com a arte idealista numa época utilitária, de crescimento do mercado (sobretudo o da arte), de progresso científico e tecnológico, marcado, de forma especial, pelo pensamento de Schiller. É ele, crê Jimenez (1999), quem desloca as exigências do indivíduo para a coletividade e denuncia o utilitarismo da época e a organização social que submete os indivíduos a um rendimento econômico. É Schiller que acredita não ser possível concretizar um projeto educativo sem a crença no progresso do indivíduo e da humanidade. E se este progresso é possível, é justamente porque a natureza humana não é redutível ao antagonismo entre pulsão sensível e pulsão formal, bem como entre sensação e razão.

A essência da beleza passa a ser a liberdade, não no sentido de ausência de leis, mas na harmonia das mesmas. Só no estado estético o homem atinge sua plenitude. É no estado lúdico, desinteressado (em relação à existência material do objeto), que o homem supera os problemas da vida interessada. “Pois, para dizer tudo de vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga”. (SCHILLER, 2002, p. 80). O belo leva a uma ligação direta da estética com a ética, não havendo simples correspondência com a famosa analogia kantiana da beleza como símbolo da moralidade. Como explica Santaella (1994, p. 70), a liberdade moral em Schiller deve ter outra propriedade além e acima da auto-suficiência. “É a liberdade moral no sentido de harmonia interior, a harmonia perfeita de um ser moral, que se objetiva na beleza”.

Embora ainda haja um belo imperativo, na ordem do “dever ser”, há uma superação do imperativo kantiano a partir do que Schiller (2002) denomina impulso lúdico, entendido como um jogo que envolve as capacidades racionais e sensíveis do humano, conjugando os impulsos sensível e formal. E, nesse momento, configura-se uma relação ético-estética não marcada pela submissão do impulso sensível ao formal, mas pelo equilíbrio premente. Por mais que existam contestações a este pensamento, é inegável sua contribuição frente a um

mundo ditado por uma racionalidade técnica que exclui o sentido pleno de “ser humano¹⁹”. Talvez, esteja em Schiller a relação mais evidente entre ética e estética da filosofia antiga à filosofia da Ilustração.

O entendimento de que as teses de Schiller não têm o espaço que merecem na reflexão estética contemporânea pode ser verificado em Jimenez (1999), que acredita ser a concepção das pulsões sensíveis, formais e lúdicas do filósofo semelhante à idéia nietzchiana do apolíneo e do dionisíaco. De igual maneira, a teoria freudiana da sublimação estética das pulsões libidinais inconscientes, que teria o poder de estruturar, por meios formais, a obra de arte para possibilitar seu reconhecimento social, lembraria em vários aspectos a teoria de Schiller sobre a beleza.

O século XVIII despede-se não apenas como século que contribui com a introdução de relevantes temas filosóficos, mas também como “a época da primeira grande reflexão etnológica moderna”. (FRANZINI, 1999, p. 48). Isso não seria importante apenas para a antropologia, mas, sobretudo, para a experiência do outro, um dos paradigmas que, segundo o autor, fundará a estética nascida sob a idéia da analogia, da diferença, de questões relacionadas com a temática da diversidade dos selvagens. Acrescentaria ainda, além deste aspecto, a relevância da reflexão etnológica para o repensar da moralidade, do comportamento social e da cultura, ampliando as discussões que levariam, no século XIX, ao interesse pelo corpo e à percepção da existência de uma pluralidade cultural e não mais de sua unicidade.

A filosofia contemporânea (século XIX aos dias atuais) é marcada pela descoberta da história ou, mais especificamente falando, pela história do homem, da sociedade, das ciências e da arte. No século XIX, de acordo com Chauí (2001a), acreditava-se que as ciências poderiam oferecer um saber seguro e definitivo sobre a sociedade e seu funcionamento, sendo o humano capaz de organizar de forma racional a sociedade, evitando desigualdades, revoltas e revoluções. Seria possível identificar as causas dos comportamentos e os mecanismos para controlá-los, livrando os indivíduos do medo, das angústias e da loucura.

¹⁹ Márcio Suzuki, em introdução à obra *A educação estética do homem*, aponta as críticas que são feitas a Schiller quanto à sua construção argumentativa, uma vez que poderia estar subjugando a estética ao domínio ético-moral ou ainda conduzindo a moral a ser abalada em sua autonomia ao receber um princípio heteronômico. Cf. SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Contudo, no século XX, a filosofia passou a duvidar do otimismo científico-tecnológico, especialmente devido a muitos acontecimentos ocorridos como, por exemplo, as duas guerras mundiais, os campos de concentração nazista, a devastação de mares, florestas e terras, os perigos cancerígenos de alimentos e remédios, dentre outros. Observou-se que as ciências não se caracterizavam por princípios totalmente verdadeiros, seguros e rigorosos, mas que os resultados podiam ser duvidosos e desprovidos de fundamentação. Diante das descobertas de Marx e Freud, a filosofia viu-se obrigada a retomar as reflexões sobre razão, consciência reflexiva, sujeito do conhecimento, ética e moral. Há um interesse pela diversidade e pluralidade das diferentes culturas, ao contrário do século XIX, que se voltava para a idéia de uma cultura universal. (CHAUÍ, 2001a).

Freud, Nietzsche e Marx já antevêm, respectivamente, o declínio do ocidente e o poder do inconsciente, o niilismo e a revolução proletária. Eles mexem com as certezas relacionadas à concepção do homem como possuidor da natureza, denunciam o “mal estar da civilização” e conservam uma certa nostalgia da antiguidade, embora cada um a seu modo. Arte e cultura, em Marx, por exemplo, não emanam de um saber supra-sensível, transcendental ou divino, sendo produtos de uma sociedade organizada²⁰ e estruturada pelos intercâmbios econômicos. Freud, por sua vez, tenta vislumbrar o papel do inconsciente na vida humana, e, no que toca à questão estética, esclarece a relação íntima entre a obra de arte e aquele que a recebe, entendendo a arte como consolação para os males infligidos pela realidade. (JIMENEZ, 1991). Mas, é sobretudo Nietzsche, como entendo, quem estrutura um pensamento profundamente marcado por novas relações ético-estéticas e que incluem a construção de um homem desejoso de vontade de potência, avesso a qualquer moralismo religioso, dono de seu destino e de sua liberdade; um homem de força anárquica, astúcia artística, plenitude e integração com a realidade.

Outros rumos para a condição humana são apontados pelo pensamento nietzschiano a partir da “transvaloração” dos valores, tornando transparente a existência de um moralismo que vem sendo condicionado patologicamente desde Platão. Os senhores idólatras de conceitos – múmias conceituais – como descreve Nietzsche, acentuam a valorização da razão e o menosprezo da sensibilidade, do corpo e da história. O que eles gritam é que a

²⁰ A utilização do termo “brincantes” (usado esporadicamente no texto para fazer menção aos populares) não se dá desprovida da compreensão de que os populares não fazem maracatu apenas para “brincar”, viver momentos lúdicos, festivos e hedonistas, mas também para expressar suas lutas, religiosidade, carências, conformismos e resistências.

sensibilidade engana. Os sentidos, sendo totalmente imorais, nos enganariam quanto ao mundo verdadeiro. Ser moral, para as “múmias conceituais”, é conseguir livrar-se do engano dos sentidos, negando tudo o que nos faz crer neles.

Ser filósofo, ser múmia, apresentar o monoteísmo através de uma mímica de coveiros! E antes de tudo para fora com o corpo, esta *idée fixe* dos sentidos digna de compadecimento! Este corpo acometido por todas as falhas da lógica, refutado, até mesmo impossível, apesar de ser suficientemente impertinente para se portar como se fosse efetivo! (NIETZSCHE, 2000, p. 26).

Na experiência estética, o mundo do conhecimento teórico e da ação moral é esquecido pela presença dionisíaca. Ao se desprender das experiências pragmáticas do espaço e do tempo, ao se consumir no instante, ao desabarem as categorias da sensatez, ao serem demolidas as ilusões de uma normalidade adquirida, argumenta Habermas (2000), é que se vê cumprida a nostalgia de uma presença verdadeira; é que se abre o mundo do imprevisto, do surpreendente e da experiência estética.

O mundo abstrato é transformado pelos instintos reprodutivos de Apolo e criativos de Dioniso. Negar a criação e a liberdade é deixar aflorar o apolíneo, o mundo disciplinador dos valores. A arte somente possibilitaria o acesso ao dionisíaco pelo êxtase, pela perda dos limites do indivíduo. É nesse sentido que, para Nietzsche, somente como fenômeno estético a existência e o mundo aparecem legitimados, idéia que torna presente a célebre frase: “Todo mal é justificado se em sua contemplação ergue-se um deus”²¹. Ou seja, atrás da arte estaria a vida, e tudo de grotesco existente na sociedade poderia ser superado pela força artística e dionisíaca. Mas, que relações estabelecem o dionisíaco e o apolíneo?

A arte apolínea é a arte do sonhador enfeitiçado pelo charme do seu sonho e incapaz de vê-lo na sua natureza ilusória de sonho. Apolíneo se refere, assim, àquele estado de repouso absorto diante de um mundo visionário, onde as belas e ilusórias aparências descansam no esquecimento do devir. Esse mundo de completude e beleza harmônica nos reconcilia com a intolerável irracionalidade da vida e ação humanas. Dionísio, por outro lado, refere-se à energia promíscua da vida, à intoxicação da orgia que destrói os limites da forma, da unidade fixa e da perfeição estabilizada. Refere-se ao devir extenuante, à crescente autoconsciência sob a forma da voluptuosidade incontrolável do criador também consciente da cólera

²¹ Este pensamento de Nietzsche aparece em HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 137.

violenta do destruidor. Combinando destruição e criação, Dionísio é o outro de si mesmo. (SANTAELLA, 1994, p. 90).

O tema do apolíneo e do dionisíaco marca grande parte dos estudos de Nietzsche, afirmando o caráter agonístico da existência humana, como atenta Carvalho. Apolo (deus da clareza, da harmonia e da ordem) e Dioniso (deus da exuberância, da desordem e da música), são vistos como complementares, embora historicamente separados pela civilização. Assim, “se Apolo é o deus do sonho, das belas formas, Dioniso, por seu lado, é o deus da embriaguez, um deus bárbaro e titânico”. (CARVALHO, 2004, p. 217). É por esta relação, ou seja, por meio de duas figuras mitológicas da cultura trágica grega – Apolo e Dioniso – que se dá uma das críticas radicais ao conhecimento racional, de matriz socrático-platônica, que desconsidera a arte como possibilidade alternativa para a racionalidade e os instintos estéticos como forma de retorno à vida²².

Nota-se um pensamento que segue na contramão da beleza e de sua utilidade e bondade (beleza platônica e socrática). Há uma fuga a qualquer associação do belo ao bem, e uma luta contra a tendência moralizante da arte, que indica a luta contra sua subordinação moral. *L' art pour l'art* significa: ‘Que o diabo carregue a moral!’. (NIETZSCHE, 2000, p. 82). Não no sentido totalmente anárquico da inexistência de regras ou da completa transgressão, acredito, mas na necessidade de romper com as morais grega, religiosa e tradicional impostas como condutoras das ações humanas, de suas marcas estéticas, das formas de adestramento do homem. E assim se harmonizam as forças apolíneas e dionisíacas.

Instaura-se em definitivo, nesse momento, a ruptura com tudo o que se consolida como o mais correto, o mais perfeito, o mais adequado ao agir humano. Isso porque, a necessidade de todos os tempos de “melhorar” os homens (chamada por Nietzsche de moral) esconde tendências diversas, dentre elas a “domesticação da besta humana” e a criação de um

²² Com base no pensamento weberiano, Carvalho discute a educação pela necessidade do humano em se voltar para crenças, desejos e valores, fugindo à racionalidade burocrática, formal e abstrata, buscando, para isso, o despertar do “carisma” como forma de superar tal racionalidade ocidental moderna. Nietzsche, que teria influenciado o pensamento de Weber, tem espaço garantido nestas discussões pela tensão provocada entre o dionisíaco e o apolíneo, analogamente vistas em Weber pela relação burocracia e carisma, como entende o autor. No capítulo IV da obra *Educação e liberdade em Max Weber*, Carvalho defende que é possível uma interlocução entre Weber e Nietzsche, posto que o primeiro apreende da filosofia nietzscheana elementos para a reflexão sobre burocracia e carisma. Nietzsche teria iniciado sua crítica radical à metafísica ocidental por meio da obra *O Nascimento da Tragédia*, publicada em 1871, momento em que aparecem as tensões entre o apolíneo e o dionisíaco. A tragédia grega representa “o símbolo da perfeita reconciliação entre a embriaguez e a forma, representadas por Dioniso e Apolo que, aos poucos, foi invadida pelo racionalismo”. CARVALHO, Alonso Bezerra de. *Educação e liberdade em Max Weber*. Ijuí: Unijuí, 2004. p. 214-5.

determinado tipo de homem (melhoramento). Contudo, a domesticação de um “animal” não leva ao melhoramento, já que o homem é enfraquecido, tornando-se doentio, depressivo, medroso. Como diz Nietzsche (2000, p. 53): “Fisiologicamente falando: o único meio de enfraquecer a besta em meio à luta contra ela pode ser adoecê-la. A igreja vislumbrou isso: ela perverteu o homem, ela o tornou fraco, mas pretendeu tê-lo ‘melhorado’”. O enfraquecimento humano vem sob a roupagem de melhoramento.

Há em Nietzsche um discurso radical que leva muitas vezes à crença da inexistência da moral e à eloquência da arte. Contudo, sempre que ele se refere à estética, as discussões morais vêm à tona. Embora Habermas (2000) assegure que não pode haver nem fenômenos ônticos nem morais no sentido que Nietzsche coloca os fenômenos estéticos, penso que a relativização desta afirmação seria sensata, posto que o pensamento nietzschiano atenta para um novo homem, liberto das amarras sociais tradicionais, pautado não no imoral, como muitas vezes nos faz crer, mas numa “nova moralidade”, totalmente distinta do que até então foi consolidado como tal. Não seria o super-homem de Nietzsche um fenômeno ôntico à medida que designa um homem ainda por vir, conciliado com seu corpo, possuidor integral de suas forças, criador de seus próprios valores e realizador de sua plenitude? Não seria o super-homem a concretização de uma nova moralidade?

Tais apontamentos, por sua força propulsora, irrompem o século XX e contribuem com a formação de outras teias de significações, emaranhamentos necessários à constituição de novos arcabouços teóricos que possam orientar as ações humanas. Não representam os únicos possíveis e, nem tampouco quero, com isso, abalar o mérito já consagrado a muitos pensadores (Hegel, Marx, Freud e outros). Apenas identifico relações ético-estéticas fortemente alocadas no pensamento nietzschiano e que me levam, neste momento, a uma leitura crítica e sedutora por Apolos e Dionisos no contexto da filosofia contemporânea.

Poderia, sem dúvida, partir também de outras idéias que estabelecem relações entre ética e estética a partir de uma época marcada pela primeira guerra mundial, pelo desemprego, pelas revoltas operárias, pelo fascismo, pelo “desencantamento do mundo”, pela idéia de um futuro melhor para a coletividade e pela falta de esperança numa sociedade em “convulsão”. Talvez escolhesse Adorno (1970), por sua crítica negativa, pela defesa da arte como uma das possibilidades de fugir à sociedade administrada, pela mimese, autonomia e resistência fundamentais numa sociedade que “constrói e escolhe seus judeus, seus negros, seus travestis, segundo suas necessidades e angústias”. (GAGNEBIN, 2001, p. 64). Focaria

Marcuse [198-?] por instituir Eros – deus do desejo, da sexualidade – como ordem sensual para os instintos da vida e para a razão; porque vê na experiência estética não uma forma de cultura artística, mas, sobretudo, de luta pela existência; porque traz a idéia de uma moralidade libidinal e a possibilidade de mudança qualitativa de existência pela redução quantitativa de tempo e energias laborais. E, ainda, Habermas (2000), por sua teoria da ação comunicativa, pela construção de uma racionalidade pautada no intersubjetivo e na relação entre ética, estética e verdade; pela valorização do mundo da vida e pela denúncia da instrumentalização do humano.

Dada a riqueza que cada uma dessas teorias encerra, prefiro, neste momento, conter a sua possível “mutilação” e, ao contrário, deixar o espaço aberto a outras interlocuções, novos momentos de (des)encantamento e sedução. Sigo rumo à especificação de um sentido ético-estético marcado por épocas, mas certamente irrompido a partir do contexto da filosofia contemporânea, tatuado, sobretudo, pela sociedade atual.

Não vejo a estética desprovida de traços éticos, ou seja, de um “belo”, um “feio”, um “trágico”, um “cômico” que não sejam marcados por regras e valores estabelecidos socialmente. Bom e ruim, prazer e medo, tocam a experiência estética, que não se funda no maniqueísmo, mas na contradição, nos paradoxos, como experiência imprescindível aos seres sociais que somos. O pensamento ético, por meio de regras, valores, moralidade, delinea formas de ser, agir, existências que também são estéticas. Há uma fusão, uma mescla, um diálogo, uma sobrevivência compartilhada.

Não há ser racional puro, como não há homem sensível desprovido de razão. Acostumamo-nos a tornar presente o pensamento cartesiano mesmo sendo ele parte de uma história longínqua, embora de enlevo histórico. Intensificamos o nosso ser racional como se ele não fosse também construído esteticamente. Menosprezamos o ser sensível como se ele não constituísse parte de nossa razão. Trata-se do impulso lúdico que transforma o ser humano, fazendo-o jogar livremente, relacionando o impulso sensível e o formal rumo à capacidade criadora. São as fusões que tão bem nos levam a pensar Schiller (2002).

Penso na ética e na estética não apenas como ramos da filosofia, mas como possibilidades de concretização do próprio existir humano. A estética, que se aventura pelos campos do belo, do feio, do cômico, do trágico, do sublime, da arte, do sensível, do gosto, tem sua utilidade e inutilidade, seu interesse e desinteresse, seus paradoxos. Afasto-me do pensamento kantiano neste sentido, pois, embora quisesse ausentar-me de qualquer percepção

utilitária da estética, não posso desprender-me de uma realidade que também é marcada por interesses. Mesmo se pensasse a estética ligada ao sentimento e a ética ao conhecimento, como Kant (1991), haveria conexões que os aproximariam, expressas, por exemplo, quando o mencionar “ser algo belo” liga-se não ao sentimento individual do sujeito, mas ao conhecimento de que um “juízo de beleza forjado” pode trazer benefícios junto a outras pessoas com as quais se quer aproximações. Dizer que uma obra é bela pode estar atrelado ao conhecimento de que a mesma é proveniente de um artista renomado, sendo apreciada pelos especialistas no assunto. Há regras que estabelecem que determinado tipo de obra de arte é bela e valiosa, intensificada por sua história, pelo artista, pelas condições em que foi criada, dentre outros. Essas regras impostas pela tradição, pela cultura e pelo próprio mercado, conduzem a uma espécie de “uniformização” do juízo estético. Nesse sentido, é mais cômodo julgar a partir de um juízo já consolidado por especialistas do que buscar a contradição.

Certamente, a complexidade permeia todas estas questões. Não há unanimidade quanto a elas, nem tampouco seria desejável. É na diversidade dos pensamentos, em seu movimento e diálogo, que está o desafio do próprio existir. E não é diferente com a ética e com a estética, como foi possível atinar nos pensamentos filosóficos aqui retratados.

Seja com fins realistas, idealistas, ontológicos, materialistas ou qualquer outra classificação possível (se é que classificáveis), a relação entre ética e estética pôde ser percebida ao longo do pensamento histórico-filosófico, seja subliminarmente (como visto na filosofia moderna), predominando a submissão da estética à razão, seja por tensões necessárias ao entendimento do homem (como observado nas filosofias da Ilustração e contemporânea), visualizando a construção das regras éticas e estéticas como aspectos essenciais à compreensão do humano.

Nas reflexões seguintes, o sentido ético-estético continua a ser buscado em suas relações, embora não diretamente atrelado a épocas anteriores. Busca seus próprios espaços, sem menosprezar o passado; pelo contrário, aprende com ele. Não surge do nada, do vazio ou da mera divagação filosófica, mas de elaborações teóricas de diferentes pensadores e que, agora, servem de base a possíveis encadeamentos sobre o corpo, a cultura e o campo gestual. São estas elaborações teóricas que me dão condições de sistematizar algumas idéias sobre o sentido ético-estético na atualidade.

1.4 Sentido ético-estético

Até onde os sentidos indicam o vir-a-ser, o desvanecer, a mudança, eles não mentem [...]. (NIETZSCHE, 2000, p. 26).

Nas páginas iniciais deste capítulo, o sentido ético-estético foi antecipado a partir de Dioniso – deus do êxtase, da loucura, das metamorfoses – importante para uma época de esclarecimento que se esvaziou, como expressa Habermas (2000). E agora Dioniso regressa numa tentativa de melhor definir o sentido ético-estético, porque é metáfora que transporta a imagens; envolve e seduz.

A lenda sobre a origem de um dos deuses mais presentes na filosofia revela que Dioniso fora gerado por Semele (mulher mortal) e Zeus (deus grego), resultando na cólera de sua esposa Hera. Esta, envolta por ira, persegue Dioniso até levá-lo à loucura. A partir de então, Dioniso vaga com um bando de sátiros e bacantes pelo norte da África e Ásia Menor. Regressará um dia, renascendo pelos mistérios e livre da loucura, distinto de todos os outros deuses gregos por ser o deus ausente, cujo regresso ainda está por acontecer. (HABERMAS, 2000).

Um paralelo entre Dioniso e Jesus Cristo é apontado por Habermas no tocante à solidariedade social expressa nos cultos dionisíacos, no regresso que ainda está por vir, na associação a “deus do vinho”, já que Cristo morreu e teria deixado para trás pão e vinho até seu regresso. Tal relação teria sido pensada ainda em Hölderlin, Novalis, Schelling²³, e em toda recepção do mito no primeiro romantismo. Contudo, Habermas (2000, p.134) faz uma ressalva: “Essa identificação do vertiginoso deus do vinho com o deus cristão salvador é possível apenas porque o messianismo romântico objetivava um rejuvenescimento, não uma despedida do ocidente”.

A mencionada associação só é possível sob certos aspectos. Isso porque tal relação, certamente, não é bem vinda em Nietzsche, já que todos os seus esforços rumo a um novo discurso da modernidade (ou contemporaneidade) e à alteração da concepção de razão

²³ Novalis (1772-1801), poeta alemão e um dos fundadores do romantismo, destaca-se por suas poesias líricas e por sua prosa, marcadas por um misticismo religioso. Friedrich Hölderlin (1770-1843), poeta lírico alemão, situa-se entre a escola clássica e a romântica. Friedrich von Schelling (1775-1854) é um dos expoentes do idealismo e do romantismo na filosofia alemã.

avançam no sentido de uma crítica à filosofia religiosa e dogmática, originando idéias como “o anticristo”, “a vontade de poder” e “o super-homem”.

A figura de Dioniso retrata o sentido ético-estético a partir da liberdade, da brincadeira, da loucura necessária, do prazer, tão distantes da racionalidade moderna. Instaura o tempo permitido e possível a todas as coisas, em que regras são criadas em função de necessidades que surgem. Mas Dioniso vaga, porque não lhe dão um campo de ação presente. E sempre se espera o seu regresso porque ele representa o “acontecer”, a vida, em seu estado extático. Em Dioniso, as regras levam a novas possibilidades estéticas tanto quanto as necessidades estéticas levam à transgressão de regras para a consolidação de outras. Transmutação, transvaloração, caos para o instaurar de uma nova ordem.

O estudo do sentido ético-estético convida a investigar um campo complexo por sua amplitude. Ações, pensamentos, sentimentos, mesclam-se e (con)fundem-se. Concretizam-se no ideário grego do filosofar, no “belo” e no culto ao corpo, na arte, no cômico e trágico. As relações ético-estéticas nunca foram as mesmas. Mudam-se o humano, a natureza, a história e novos comportamentos vão sendo criados.

As reflexões sobre ética e estética não fizeram parte da história passada, mas estão cada vez mais presentes nas discussões teóricas atuais. A racionalidade, por sua aridez e furto do sensível, volta a ser questionada e, neste contexto, ética e estética ganham espaços no pensamento científico e filosófico atual. É essa nova ordem que me leva a perguntar o que tem movido os homens a ansiar por uma outra racionalidade, ou seja, por que se fala tanto atualmente na necessidade de superação da racionalidade técnica?

Dentre os problemas originados na sociedade contemporânea está a perda da capacidade do humano em passar por suas próprias experiências estéticas de forma autônoma, em possuir discernimento para seus julgamentos sem as influências de um mundo marcado pelos ditames da indústria cultural²⁴ e pelos meios de comunicação. Isso porque, a cada momento histórico surgem ideais de beleza, de arte, regras de comportamento a serem reproduzidas socialmente. Apresentam-se modelos de beleza para a indústria da moda, para o

²⁴ A indústria cultural tem por base a prática do consumo de “produtos culturais” elaborados em série. Para vender estes “produtos culturais”, busca seduzir e agradar o consumidor, não podendo, portanto, conduzi-lo à reflexão, à ação, à informação ou à provocação. Busca-se o senso-comum cristalizado, desenvolvido com a roupagem de algo novo. “Em vez de difundir e divulgar a Cultura, despertando interesse por ela, a indústria cultural realiza a vulgarização das artes e dos conhecimentos”. CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001. p. 330. Cf. ainda ADORNO e HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

cenário fonográfico e televisivo, para o cotidiano das pessoas, para as fábricas, para o lazer. Estar na “moda” é estar atualizado, cego ao jogo de marionetes que movimentam o setor financeiro. Os sentimentos, os desejos e prazeres são moldados de acordo com o que será necessário consumir. Cria-se uma cultura individualista, massificada, que tenta fragmentar para controlar. E perdem espaços as reuniões coletivas, as manifestações populares, as conversas nas portas das casas, o samba no fundo do quintal. Estabelecem-se outras prioridades.

Questionando se seria a estética um refúgio ou fuga do homem racionalizado, um lugar de reencontro consigo e com os valores perdidos, está Santin, para quem haveria um dado mais decisivo (embora esta fosse uma boa razão) trazido pelo retorno dos temas éticos: o fato de ética e estética serem complementares, levando em consideração a forma como surgiram no contexto atual. “Sem pensar a estética, torna-se impossível falar de uma nova ética. A estética representa uma alternativa à racionalidade lógico-matemática para fundar uma ética diferente”. (SANTIN, 2001, p. 48-9).

Por que ética e estética viriam à tona neste século XXI? O que teria retomado essa discussão? Que motivação conduziu a pensar o sentido ético-estético do humano? Por mais que seja difícil romper com uma racionalidade imposta, buscando outras formas de visualização do humano, esboça-se a possibilidade de um mundo que fuja à barbárie a partir de um homem mais humano, menos corruptível e selvagem; de uma sociedade com menos injustiças, violência e desigualdades sociais. Numa época de individualismo e racionalidade técnica, “[...] a redescoberta da ética e da estética poderá representar a própria sobrevivência do humano do homem”. (SANTIN, 1995, p. 50). O tratamento bem sucedido das questões éticas e estéticas requer o restabelecimento dos compromissos com a sociedade, com as multidões excluídas dos bens da cultura, saúde, educação, prazer, dentre outros. Para isso, a ética e a estética teriam que voltar a captar e apreciar o vivido, ou seja, o drama do cotidiano, posto que têm a capacidade de se confundir com o modo de viver e com os sentimentos²⁵.

²⁵ Lastória discute ética, estética e cotidiano, utilizando-se de uma sistematização teórica que visualize relações entre a psicologia e aspectos da cultura por meio da constituição da individualidade humana. O autor aborda a cultura através de populares na cidade de Piracicaba, identificando os valores éticos e estéticos presentes na cultura política e religiosa dos bairros. Algumas das reflexões que o autor desenvolve aproximam-se de apontamentos que realizei, sobretudo no tocante aos elos estabelecidos entre ética e estética. O autor entende que “o dever-ser ético jamais se divorcia de um dever-ser estético, e que, ambos se pautam por uma reflexão crítica daquilo que constitui o bem e o belo na vida cotidiana”. LASTÓRIA, Luiz Calmon Nabuco. *Ética, estética e cotidiano*. 2. ed. Piracicaba: Unimep, 1995. p. 151.

O mundo ético-estético não se deixa enquadrar pelas racionalizações e legitimações dos procedimentos unidimensionais dos procedimentos das teorizações científicas. O vivido representa sempre uma rebeldia e uma fuga das racionalizações e legitimações da normalidade racional, porque é moldado por afetos não explicados, por sentimentos indefinidos, por emoções confusas (SANTIN, 1995, p. 54).

Os paradigmas ético-estéticos são apontados pelo autor como uma das tendências que procura inspiração fora das éticas cognitivistas. Em suas palavras: “A ética da estética reintroduz o sujeito do discurso, isto é, a subjetividade como condição de eticidade.” E continua: “A nossa tarefa de tratar as questões éticas e estéticas somente será bem sucedida se conseguirmos romper os limites do discurso acadêmico e alcançarmos os dramas populares”. (SANTIN, 1995, p.51). Trata-se de romper com os limites que separam a nossa existência racional da existência sensível, cotidiana, das relações com o mundo vivido, favorecendo a criação de mecanismos que levem as pessoas às mesmas oportunidades e à liberdade de escolha e ação, por meio de uma condição social possível.

Situar o sentido ético-estético após esboçar os aspectos relacionais entre ética e estética no contexto histórico-filosófico é investigar como este sentido foi e pode ser identificado, apontando os caminhos possíveis e os improváveis a serem traçados, dentro da ótica contemporânea. Parto de um sentido ético-estético que esteja presente não no “mundo das idéias” (marcado pelas rupturas entre sensível e inteligível), mas no corpo historicamente situado, produto e produtor de cultura – um corpo assinalado por suas construções simbólicas e valorativas; um corpo que vive sensações, que signifique e atribua significados; que grite, denuncie, extasie-se.

Vejo um sentido ético-estético de tensões e que se materializa no sagrado e no profano, na racionalidade ocidental e na racionalidade mítica, num corpo laico e divinizado, porém liberto – campo complexo, aberto a experiências, à intersubjetividade comunicativa, aos seus Dionisos e Apolos; um corpo que não submeta o sensível à razão e nem a razão ao sensível, mas que mantenha a tensão – jogo lúdico de que fala Schiller (2002).

Assumindo as formas de época, o sentido ético-estético sempre existiu. Diria que se enquadrou nas fôrmas, mudando e adequando suas formas às regras que ditavam como o homem deveria pensar, sentir e realizar suas ações. Filosofia, política, poesia, teatro, música, dança, concretizam a *paideia*, a formação educacional e cultural do cidadão grego. Esta se guia pela razão para o alcance da felicidade por caminhos tidos como bons e úteis ao alcance

deste bem, por meio de leis da *polis*, leis de poucos cidadãos; sentidos diferenciados da razão que busca um corpo contemplativo e não servil; por vezes, o corpo do herói, bom e belo. Mas, o sentido ético-estético também se dá pelas motivações festivas de louvor aos deuses – delírio sagrado das mênades nas dionisíacas; disciplina, comedimento e personificação do belo nas apolíneas; ou ainda pelas sensações para o concretizar hedonístico, pelo controle da dor, das pulsões e desejos para o alcance da paz interior – a felicidade – e pela harmonia que somente se atinge no divino.

Os sentidos ético-estéticos construídos fora do espaço divino, e que não se enquadram dentro desta racionalidade, não podem se concretizar como “o outro da razão”²⁶. Estes sentidos assinalam uma existência impossível. O que não leva a Deus conduz ao mal, à fealdade. O sentido ético-estético da alma vive e eleva-se; o do corpo, esfacela e submerge. O sentido da alma clarifica; o do corpo obscurece. E culturalmente este modelo vira hábito e dogma a ser difundido pela tradição própria de uma época que expurga e condena seus bruxos, feiticeiros, curandeiros, demônios, ou seja, sentidos ético-estéticos da contramão.

O dogmatismo religioso tem seus limites. O homem humaniza-se. É ele quem assume as formas do criador e da criação, embora ainda amedrontado pela ruptura com séculos de imposição católica. Este sentido encontra um homem racional, com poder de ação sobre a natureza, com capacidade de descobertas científicas e potência físico-matemática, com a faculdade de controle total das paixões, emoções e impulsos.

Mas, o sentido ético-estético também “ilumina-se”. Duvida da supremacia da razão. Guia-se pela conquista da liberdade e felicidade. É também artístico, indagador, crítico, evoluído e “civilizado”. Não é um sentido ético-estético único, verdadeiro e imutável. Transita pela diversidade, sendo entendido como produto da consciência humana (sensível/inteligível). Orienta-se pelo desejo de sua não utilidade, não finalidade; de seus diferentes gostos; do jogo lúdico e conciliador de seus impulsos formais e sensíveis.

²⁶ Com base em Böhme, H. e Böhme, G., Habermas esclarece que o *outro da razão* é tudo aquilo que não pôde ser apropriado pela racionalidade, como a natureza, o corpo humano, os sentimentos, o desejo. “Agora são imediatamente as forças vitais de uma natureza subjetiva partida e oprimida; são os fenômenos do sonho, da fantasia, da loucura, da excitação orgiástica e do êxtase, redescobertos no romantismo; são as experiências estéticas, centradas no corpo, próprias a uma subjetividade descentrada que desempenha a função de lugar-tenente do outro da razão.” Cf. HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 427.

O sentido ético-estético historiciza-se. Assume a sua pluralidade cultural e também as suas formas laborais, preso ao tempo, ao avanço da ciência e tecnologia. Concretiza-se no corpo, embora ainda um corpo de herança cartesiana, massificado pela indústria cultural, apolíneo e anti-dionisíaco, ou seja, num corpo marcado pelas diferenças sociais, pela racionalidade instrumental, utilitária, que reduz as possibilidades do humano; por um mundo que leva o homem a definir de formas diversas o que o move a uma dada racionalidade e sensibilidade, a criar os seus valores e regras, a intensificar seus sonhos, suas paixões, o seu Eros; a construir sua cultura e seus mitos, e a desenvolver sua formação.

Procurando esclarecer o termo *sentido* (lembrando que os conceitos de ética e estética já foram situados no início deste trabalho), deparo-me com Aristóteles, que o vê como faculdade de sentir, de ser alterado por obra de objetos externos ou interiores, como a “capacidade de receber sensações quanto à consciência que se tem das sensações e, em geral, das próprias ações” (ABBAGNANO, 2000, p. 874), sendo chamado mais frequentemente de sentido interno ou reflexão. O termo pode ser entendido ainda na perspectiva de órgãos dos sentidos (receptores), como sensação ou conjunto de sensações, ou ainda como sinônimo de significado. Neste estudo e, mais especificamente, no contexto de um sentido ético-estético, o conceito de sentido não será vinculado a sensações, mas à dimensão, a direções para as quais ética e estética possam rumar, manifestar-se, expandir-se. O sentido traduz a representação de algo, de uma lógica própria, de um significar.

Partindo desse pressuposto, é possível entender o sentido ético-estético como o delineamento do humano, como o existir individual e social que leva o homem a internalizar princípios, valores, cultura, juízos (assim como a rompê-los) e a desenvolver sua sensibilidade, racionalidade e capacidade criadora, regendo as relações consigo e com o outro. É a dimensão humana pela qual se pode avistar um sujeito a partir de suas ações, de sua existência, revelada na forma como imprime sua sensibilidade, sua expressão artística e criadora, sua caracterização de belo, bom, cômico, trágico e outros.

Assim, no intuito de conceber este sentido ético-estético, busco imagens que conduzam a esclarecimentos, partindo de exemplos hipotéticos através de uma situação cotidiana. Imaginemos que uma pessoa (Carla) pede informações a outra (Joana) sobre uma terceira (Marina). Joana procura descrever Marina a partir do que conhece, das representações que tem e das impressões que coletou, podendo aproximar ou distanciar suas observações do que realmente Marina é. E inicia as descrições: “Marina é uma pessoa de aproximadamente

35 anos com muitos problemas de saúde. É mãe dedicada, carinhosa, sensível e trabalhadora. Ganha seu sustento com as costuras e bordados que faz e luta com sacrifício para proporcionar a seus filhos estudo e desenvolvimento cultural. Seu mal é ser filha-de-santo numa macumba que há no bairro. Parece uma roda de samba, mas na verdade é culto a orixá, um anti-Cristo”.

O exemplo acima é apenas uma possibilidade de pensar o sentido ético-estético, sentido este que pode partir da percepção que o indivíduo tem de si mesmo e/ou que o outro tem da pessoa. Neste caso, Marina é percebida por um sentido ético-estético elaborado a partir de como Joana a vê. Os atributos dedicada, carinhosa, sensível, adulta, trabalhadora, mãe, doente e macumbeira, projetam-nos formas de Marina ser, pensar e agir em seu meio social. Imagens são criadas a partir destas descrições que nos levam a aproximações ou distanciamentos do real.

Dessa forma, são belos e bons atributos de Marina ser dedicada, carinhosa, sensível, trabalhadora, mãe. Mal é ser doente e participar de rituais não ligados a Deus. Por mais que busquemos desvencilhar bem e belo, mal e feio, não há como negar que tais relações são ainda bastante fortes no cotidiano, mesmo sendo este um exemplo apenas ilustrativo. O fato é que o sentido ético-estético define o indivíduo, em suas tensões e conflitos, em seus paroxismos e paradoxos, em seu universo cultural. É por meio deste que as regras, os valores, os juízos passam a ser inscritos no corpo e sob uma dada forma. É a cultura de um povo, de uma comunidade, que oferece as condições para o estabelecimento das regras, dos valores, dos juízos, do particular e universal.

Todo ser humano traz em si um sentido que é ético e, ao mesmo tempo, estético, cujas relações estabelecem formas de ser e agir socialmente. A maneira como cada pessoa se veste, corta os cabelos, pinta o corpo, faz perfurações e coloca adornos, experiencia o belo, o feio, o trágico, o cômico, leva a delinear uma estética marcada por regras e valores de um agir moral. Quando tais regras são transgredidas, novas estéticas vão sendo criadas como formas contestadoras da moral vigente e, portanto, tidas muitas vezes como perigosas. Tais estéticas, embora submetidas à moral e suas represálias, passam a consolidar-se a *posteriori* e, se não totalmente aceitas, pelo menos se tornam possibilitadas. Mas, são as necessidades éticas e estéticas emergentes que conduzem ao estabelecimento de outros valores ou são os valores que levam à caracterização de novas configurações ético-estéticas?

Não há como tratá-los por uma única via de acesso. Há uma interdependência entre ética e estética, acentuada numa época em que valores necessários para a vida em sociedade acabam sendo sufocados pelo individualismo e pela racionalidade técnica. O “penso, logo existo” reafirma um modelo de certezas para a existência racional. Excludente, impera hegemônico. Contudo, se as pessoas se realizassem apenas em uma racionalidade esvaziada de sentido, não seriam o amor, a honra, a felicidade, o prazer, temas de várias reflexões filosóficas antigas e contemporâneas.

O sentido ético-estético é entendido em suas necessidades relacionais, de interdependência e liberdade, influenciando, sendo influenciado, superando limites culturais e estilísticos. Presente em todo humano, este sentido encontra-se no existir, sendo traduzido para a linguagem social. Revela os sentimentos, a racionalidade, a capacidade de se relacionar, o comportamento numa coletividade, a forma de se vestir, de festejar, dentre outros.

Este sentido ético-estético que se materializa no homem e que, por isso mesmo, está em todos os seus campos de ação (educacional, religioso, cotidiano), molda-se em diferentes situações que levam à formação de um homem de conveniências. Camuflam-se as crenças míticas e a dita “outra racionalidade” quando se trata de educação ou, mais especificamente, conhecimento intelectualizado e acadêmico, como se houvesse uma única racionalidade a mover o humano. As paixões, o amor, o sensível, as crenças, são entendidos como fontes menores de conhecimento (ou apenas de sentimento, quando negados como fontes de conhecimento). O saber cotidiano, mas não “irracional” por isso, passa a desconhecer a fôrma a que a todos quer modular. Acaba tachado de “hedonismo castrado” por sua forma avessa à “verdadeira racionalidade”. Mas, haveria uma razão verdadeira e uma falsa?

A análise ético-estética afasta a limitação a uma realidade moral ou artística. Enseja uma explicação racional e sensível de realidades constituídas por objetos que podem ser uma comunidade popular, as relações estabelecidas entre as pessoas, as manifestações dançantes, as configurações visuais e simbólicas, a religiosidade, o cotidiano, o corpo. Foco o sentido ético-estético do corpo, sem, contudo, ignorar as determinações gerais. Parto de um campo aberto, de objetos que me conduzem a experiências singulares e me levam a possibilidades de explicar o empírico a partir do universal. Isso porque é relevante a multiplicidade ético-estética presente no dia-a-dia, na religiosidade e nas relações humanas. Assim, a estética não se consolida sem a crítica e a ética não se faz sem a ótica sensível. Ambas materializam-se no

corpo como construção cultural, ainda tão mal compreendido, banalizado, cerceado por uma sociedade administrada, no sentido adorniano²⁷.

Este espaço, tatuado por relações históricas entre ética e estética, sinaliza para dependências consolidadas entre bem, bom, belo, divino (da filosofia antiga à renascentista) e pela ruptura desta sujeição no contexto da filosofia moderna à contemporânea, instaurando-se outros elos, configurados ora pela submissão da estética à moral, ora pelo estabelecimento de tensões – interações dialógicas fundamentais a uma melhor compreensão do humano. Atenta para a materialização das relações entre ética e estética, bem como sinaliza possibilidades de interação na atualidade, tendo em vista a fuga à reificação do humano. As discussões a seguir primam por reflexões em torno da construção cultural do corpo e que envolvem conceitos de cultura, cultura popular/folclore e manifestações da cultura de movimento humano. É buscando compreender melhor este corpo – foco de inúmeras discussões na sociedade hodierna – que se estruturam as reflexões seguintes.

²⁷ A expressão “sociedade administrada” é utilizada por Adorno e Horkheimer para indicar uma sociedade reificada, marcada pela racionalidade técnica que controla os desejos, o pensamento e as ações dos indivíduos, levando-os a uma espécie de “encantamento” e alienação, inviabilizando a concretização de uma racionalidade emancipatória. O texto de Nelson Palanca auxilia a situar a expressão sociedade administrada. Cf. PALANCA, Nelson. Globalização: a difícil fuga do mundo administrado. In: LASTÓRIA, Luiz C. Nabuco; COSTA, Belarmino C. Guimaraes; PUCCI, Bruno. *Teoria crítica, ética e educação*. Piracicaba: UNIMEP, Campinas: Autores Associados, 2001.



A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

Mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou uma pessoa de ter fome e da preocupação de viver melhor, quanto extrair, daquilo que se chama cultura, idéias cuja força viva é idêntica à da fome. (ARTAUD, 1987, p.15).

Imagem coletada por Larissa Lara durante ensaio do Maracatu Nação Cambinda Estrela em Recife-PE (jan.2002) e organizada na forma de pintura a óleo.

2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

Se as abordagens anteriores buscaram situar ética e estética em seus conceitos, problemáticas e elos histórico-filosóficos a partir do pensamento da razão ocidental, esse novo momento, propositadamente configurado, surge como forma de percepção do “outro” da razão, que se mostra não na maneira sistematizada como os estudiosos expressam seus escritos, mas nas revelações que fazem a partir do entendimento do homem como ser cultural. Isso porque, em todo o pensamento filosófico, não foram o corpo, a cultura, as experiências vivenciais, as produções humanas, a gestualidade, foco das necessidades investigativas. A busca ansiosa pelo conhecimento dava-se em grande parte pela vida contemplativa, pela arte de “bem falar”, pela elevação da alma, pelo enaltecimento da razão e do método, pela valorização do cognoscível e das virtudes. O corpo somente começa a construir suas formas quando, socialmente, é visto como importante força laboral, bélica, capitalizável, manipulável, ou quando é descoberto como mecanismo do agir humano e, também, o próprio “humano”, em seus desejos, vontades e realizações.

São os estudos antropológicos que incitam, num primeiro momento, os olhares sobre o corpo, principalmente pelo contato direto dos pesquisadores com diferentes povos, compartilhando de seu cotidiano, de seu universo mítico-religioso, de sua “outra” racionalidade. Assim, se não me detenho nos estudos filosóficos nesta parte do estudo é porque entendo que é no campo antropológico que o corpo e a cultura passam a conquistar seu devido espaço, já que as leituras clássicas da ética e da estética destacam sempre a razão. É somente na contemporaneidade que se origina a questão do corpo como a outra face desta nova leitura, dadas as buscas por uma nova realidade, pela felicidade terrena e pelo laicismo. Não poderia apenas focar as relações ético-estéticas na filosofia sem, contudo, percebê-las nos estudos sobre corpo e cultura. Não haveria como deixar de situar o “outro” da razão por meio de um conhecimento que, por sua condição, é visto como inferior ou até descartável. É

por esse fato que passo agora às investigações sobre o corpo como construção cultural, tema que permaneceu camuflado, preso nas entrelinhas do texto em todo o primeiro capítulo.

Mesmo não sendo focado nas reflexões anteriores, o corpo não foi relegado à condição inferior. Apenas esperou o melhor momento para descrever suas formas e imprimir suas marcas. E inicia os seus passos, neste momento, pelos espaços da cultura. É por ela que percorre o desconhecido, o simbólico, o mimético, o particular e o universal. É o corpo, em suas possibilidades de construção cultural, em suas visualizações peculiares e universais, em suas formas de concretização na comunidade e na sociedade, que será tematizado.

Se as reflexões anteriores visaram a compreensão do sentido ético-estético em seus aspectos conceituais e relacionais, aqui este sentido aparece visivelmente posicionado, localizado no corpo. Ou seja, como é que este corpo vai assimilando regras, leis morais, juízos, comportamentos que o levam a consolidar uma dada identidade? Como o sentido ético-estético vai sendo configurado no corpo? Qual o papel da cultura frente à construção do corpo? São reflexões que surgem quando penso o corpo como possibilidade de cultura, de manifestação do belo, do feio, do cômico, do simbólico, do subjetivo.

O corpo é a edificação dos desejos, da racionalidade, das necessidades humanas. Oculto, revelado, é depósito de imagens, informações e símbolos. Como acontecer apolíneo e dionisíaco – ordem e caos – o corpo alcança os (des)equilíbrios. É mutação, desejo de ir e vir. É templo desabitado, expressão cartesiana; liberdade que ruma à totalidade. Recanto de virtudes e pudores, mas também de vícios e transgressões, o corpo é acontecimento, história, movimento, sentido ético-estético.

O corpo, afirma Soares (2001, p. 1), é território de liberdades e interdições, revelador de sociedades e primeira forma de visibilidade humana. “Sua materialidade polissêmica pode ser tomada como síntese de sonhos, de realizações de desejos, de frustrações, de tiranias e de redenção de sociedades inteiras. Seus múltiplos sentidos, assim, pedem múltiplos olhares, teorias, interações de saberes, para que dele se fale”. O corpo, ou meu corpo, como diz Jesus (1992, p. 16) “é minha única possibilidade de estar e ser aqui, assim, também, possibilidade de atuar, de fazer, de apreender, de me relacionar, de vir a ser, de eu me entender como um ser em constante transformação, percebida, consciente ou não”. Como símbolo da estrutura social, o corpo (natureza e cultura), para Rodrigues (1979), reproduz o que a sociedade almeja e o que teme, as forças fastas e nefastas, o que quer e o que não quer ser.

Nesse momento, o corpo, ignorado no pensamento socrático platônico e medieval, agora descoberto como construção cultural, começa a ser desenhado. Seja escrito no singular ou plural, este corpo é múltiplo, facetado, e assim será visto em todo o estudo. Não há cultura sem corpo, como não há corpo sem cultura. O corpo, como construção cultural e natural inscreve suas marcas, observáveis em todas as ações humanas. Mais adiante, este corpo toma vulto na cultura popular, no movimento humano, nas manifestações dançantes.

O primeiro delineamento nasce pelo pensamento de Marcel Mauss (1974) sobre as técnicas corporais – o precursor de uma discussão antropológica do corpo – e prossegue com José Carlos Rodrigues (1979) a partir de reflexões em torno dos valores inscritos no corpo. Outros interlocutores aparecerão como forma de mediar as discussões, acrescentando, reafirmando ou refutando o pensamento dos autores. E assim vão se consolidando discussões que, em tempos de vivência de uma ordem divina, foram “impossíveis”.

O segundo delineamento é consolidado pelo entendimento da cultura. O mote das investigações é a obra de Marilena Chauí (1995): *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. A autora, por meio de uma linguagem objetiva e de um pensamento amplamente articulado, elabora conceitos, emite juízos e convida a refletir a cultura e a cultura popular em suas faces e interfaces. É, certamente, o referencial-base destas discussões. Outros estudiosos também são chamados para o debate. Porém, é por Chauí que o estudo atinge suas formas, o que ocorre também com a terceira demarcação, cujo foco está no tema cultura popular/folclore, acrescido de interlocutores como Florestan Fernandes (1989) e Néstor García Canclini (1997). Tais reflexões marcam claramente os momentos em que o homem volta-se para a idéia de uma ordem laicizada e se coloca como mentor de suas próprias ações.

O tópico final anuncia as relações entre corpo, movimento e cultura popular a partir de seu sentido ético-estético em manifestações dançantes. O corpo toma forma e desperta suas simbologias. É um corpo popular e manifesto na diversidade da cultura brasileira, nos regionalismos, nas várias expressões que nos envolvem e, como não poderia ser diferente, na gestualidade marcada por regras, valores, moralidade e sentido ético-estético. Eis as infinitas teias de significações.

2.1 Os corpos culturais

A incursão pela construção cultural do corpo implica o (re)conhecimento de valores, regras, leis que nele se inscrevem. O gesto é sua forma de expressão, meio pelo qual este corpo se alimenta, dorme, trabalha, filosofa, encena, dança... Histórico, o gesto corporal traduz os julgamentos de diferentes épocas a partir do que é considerado virtuoso, belo e necessário para a comunicação dos homens¹. Por mais que o corpo tenha sido exaltado por sua exuberância física na Grécia antiga ou ainda visto como cárcere da alma pelos platônicos e medievais, ele sempre foi o meio de concretização de todas as ações, fossem elas religiosas, virtuosas, a-morais, belas ou más. Atualmente, mesmo sendo o corpo foco de um discurso de valorização do homem, esconde, muitas vezes, as leis que regem a indústria da beleza, da moda, do consumo, do lucro. Mas, iniciemos as incursões pelo corpo como construção cultural, procurando melhor apontar as tensões que o envolvem.

Os movimentos corporais foram tratados pelo antropólogo Marcel Mauss (1974) – da Escola Sociológica Francesa – como técnicas criadas pela cultura, transmitidas de geração em geração e carregadas de significados característicos. Mauss² teria sido o primeiro a reconhecer as técnicas corporais como forma de manifestação cultural e a inaugurar uma discussão até então inédita em torno do corpo e do gesto. Schmitt (1995, p. 141) reforça esta idéia ao mencionar que “ninguém mais duvida, desde o famoso artigo que Marcel Mauss consagrou às ‘técnicas do corpo’, que os gestos, as atitudes, os comportamentos individuais são aquisições sociais, o fruto de aprendizagens e mimetismos formais ou inconscientes”. Ou

¹ Os termos gesto e movimento são vistos como diferenciados por alguns autores. Fensterseifer esclarece que “na busca da superação dessa forma de racionalidade instrumental, hegemônica na modernidade, surgem proposições dentro da educação física, tal como a de Soares, em pensá-la tendo por objeto o ‘gesto’ e não o ‘movimento’.” A justificativa é pautada na idéia de que por mais que se busque uma adjetivação humana do movimento, o conceito traz consigo uma forte conotação positivista do século XIX, que teria fornecido as bases para a Educação Física. O gesto, contrariamente, seria originário de uma subversão ao poder, jamais fragmentando o humano, a ponto de alguns gestos serem considerados ilícitos (como a acrobacia no século XIII). Cf. FENSTERSEIFER, Paulo Evaldo. *A Educação Física na crise da modernidade*. Ijuí: Unijuí, 2001. p. 43. Contudo, por mais que entenda que o termo movimento esteja carregado de “história” e, conseqüentemente, imbuído de todos os avanços e retrocessos em torno do corpo, não farei a distinção entre “movimento” e “gesto” neste estudo, pois entendo ser urgente a compreensão de que os termos não se encontram arraigados a seu passado histórico e, nem tampouco, fadados à cristalização, sendo necessário perceber a dinamicidade histórica que cada termo agrega e assumir um posicionamento frente aos mesmos. É nesse sentido que penso o movimento e o gesto como ações humanas, corpóreas, que podem conduzir o homem tanto à libertação, comunicação e expressividade, quanto à sua submissão e alienação.

² O antropólogo francês Marcel Mauss (1872- 1950) representa um dos referenciais que motivou investigações acerca do corpo no século XX, trazendo contribuições a partir da observância de técnicas corporais presentes em todos os tempos e civilizações, não apenas à antropologia, mas também à sociologia, educação física, e outros campos do conhecimento.

ainda, complementando, Daolio (1995, p. 38) explicita que: “Marcel Mauss (1974) tem o mérito de, pela primeira vez, ter incluído o corpo e o que ele chamou de ‘técnicas corporais’ no âmbito dos estudos antropológicos”.

Nesse sentido, Mauss parece ser reconhecido como o precursor das discussões sobre o corpo numa visão antropológica uma vez que o vê não apenas em seu aspecto natural, mas, sobretudo, cultural. Tal reconhecimento dá-se não apenas porque inaugura uma teoria sobre o corpo e o gesto, mas pela relevância de seus estudos para a antropologia e demais áreas, influenciando outros estudiosos em suas pesquisas no campo cultural. A obra *Sociologia e Antropologia*, de Mauss (1974), coloca em evidência a cultura a partir de algumas sociedades arcaicas da Polinésia. Tece considerações em torno da moral e sociologia geral, trazendo dados sobre a morfologia esquimó, a idéia de morte e as técnicas corporais³.

Em dois capítulos de sua obra, Mauss discute as técnicas corporais, compreendendo-as como a forma pela qual os homens de diferentes sociedades e de maneira tradicional utilizam seu corpo, envolvendo formas de caminhar, correr, dormir, praticar atividade sexual, dançar, nadar, pentear os cabelos, cuidar do asseio corporal, e outras. As técnicas corporais seriam modos de agir.

Chamo de técnica um ato tradicional eficaz (vejam que nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral. (MAUSS, 1974, p. 213).

Embora criadas a partir de elementos comuns a muitas culturas (e bastante antigas), as técnicas corporais diferenciam-se conforme necessidades originadas em cada sociedade. Ao destacar essas diferenças e particularidades, Mauss evita os riscos de tratar o fato social⁴ de

³ Não apenas Marcel Mauss contribuiu com discussões em torno de novas formas no entendimento de cultura, mas também outros estudiosos. No século XX, anos 70 e 80, destaca-se a Antropologia Interpretativa, tendo como destaque o norte-americano Clifford Geertz, que defende um conceito de cultura semiótico. Para ele, o homem está preso a teias de significados tecidas por ele mesmo, as quais denomina cultura – ciência interpretativa em busca de significados. Embora não tenha me detido nas investigações de Clifford Geertz, neste estudo, entendo que este referencial traz contribuições à compreensão da construção cultural do corpo. Cf. GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

⁴ A noção de fato social foi criada por Mauss no “O ensaio sobre a dádiva”, explica Lévi-Strauss em introdução à obra de Mauss, cuja preocupação era a ligação entre o individual e o social, o físico e o psíquico, compreendendo diferentes modalidades do social (jurídico, econômico, estético, religioso) e também vários momentos da história individual (nascimento, infância, educação, adolescência, casamento), incluindo normas de expressão, fenômenos fisiológicos (reflexos, secreções), categorias inconscientes e conscientes. MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, EPU, 1974.

forma generalista e unilateral. A normatização própria a cada cultura delimita o ser moral, ético e estético. Nesse sentido, as questões levantadas por Mauss dão um impulso fundamental às reflexões sobre o corpo como construção cultural, embora nascidas apenas no contexto da filosofia contemporânea.

Os estudos efetuados pelo antropólogo parecem perder seu brilho ante a obviedade que tais abordagens assumem no contexto histórico da atualidade, no qual o corpo é objeto de inúmeras discussões na antropologia, na sociologia, na educação física, na filosofia, na saúde, entre outras áreas, sob os mais diferentes enfoques. Entretanto, há nos estudos de Mauss uma singular contribuição em torno das formas de avistar o corpo por meio das técnicas corporais que não eram sequer mencionadas em outros estudos, como o próprio Mauss faz questão de lembrar. São vários os exemplos utilizados pelo autor para ilustrar o que entende por técnicas corporais, ou seja, a gestualidade da marcha, as posições das mãos, a corrida, o andar, o nadar, a dança, as quais auxiliam a uma melhor percepção de sua representatividade social.

No capítulo intitulado *Princípios de classificação das técnicas corporais*, Mauss (1974) apresenta outros elementos teóricos sobre o corpo e o gesto. Discute a divisão de técnicas corporais entre os sexos, constatando que há técnicas específicas dos homens e outras das mulheres. Ao falar da dança, por exemplo, explica que o que parece inteiramente natural é histórico, citando a dança enlaçada, resultante da civilização moderna européia. Ressalta a distinção entre danças dos homens e das mulheres que, segundo ele, são muito diferentes, embora não cite exemplos que possam dar mais consistência às suas reflexões.

Em outro momento de seu trabalho, sob o título de *Enumeração biográfica das técnicas corporais*, são esclarecidos alguns aspectos das técnicas corporais que se referem aos indivíduos. O autor fala em técnicas de nascimento e obstetrícia, técnicas da infância (criação, alimentação, desmame e pós-desmame), técnicas da adolescência, técnicas da idade adulta. Na fase adulta, distingue técnicas do sono e da vigília, sendo esta última caracterizada pelas técnicas da atividade (movimento), discutindo o rastejar, o pisar, o andar, o escalar, o descer, assim como a corrida, a dança, o salto e a natação. Menciona técnicas de cuidados corporais como esfregamento, lavagem, ensaboamento, cuidados com a boca e higiene. Em técnica de consumo cita o comer, o beber e a ausência e uso da faca. Por fim, fala sucintamente de técnicas de reprodução e técnicas sexuais. É o momento em que as técnicas corporais efetivamente tomam forma e em que é possível ver com lucidez a denominação que Mauss

(1974) lhes atribui. Ou seja, as técnicas corporais seriam as formas utilizadas para realizar uma ação, marcadas por uma simbologia própria, identificadora de um gesto como sendo um adeus, uma necessidade de higiene, uma expressão de fome. Criam-se signos de representação social, os quais vão sendo esquecidos ou lembrados por um continuísmo, rompimento ou transformação dos costumes. Cada sociedade teria seus próprios hábitos, sendo estes, portanto, variáveis conforme indivíduos, formas de educação, conveniências ou modas⁵.

Mais do que retomar o pensamento de Mauss (1974) sobre as técnicas corporais interessa-me perceber a forma como ele visualizou o corpo como construção cultural, normativa, respeitando-se as especificidades próprias a cada sociedade. Embora Mauss tenha dado contribuições originais à antropologia ao construir um arcabouço teórico sobre as técnicas corporais, exemplificando-as e classificando-as, é preciso ressaltar a carência em seus textos de uma explicação mais sistematizada, dado que suas reflexões são realizadas de forma um tanto fragmentária, com exemplos aleatórios e sem ordenação. Isso é claramente perceptível em seus escritos, podendo levar o leitor, em alguns momentos, a questionar a profundidade destes estudos. Contudo, uma leitura mais atenta da obra de Mauss (1974) revela que se trata, propositadamente ou não, de estilo próprio do autor, aliado às condições de pensamento da época e à preocupação em não se ater a algumas especificidades das técnicas corporais, como, aliás, ele mesmo adverte. O antropólogo estruturalista Lévi-Strauss, em introdução ao livro de Mauss (1974, p. 1), torna clara tal idéia.

Poucos pensamentos permaneceram tão esotéricos e, ao mesmo tempo, exerceram tão profunda influência quanto os de Marcel Mauss. Somente os que conheceram e escutaram o homem podem apreciar plenamente a fecundidade de seu pensamento, às vezes reproduzido de maneira opaca, em virtude de sua própria densidade, mas todo sulcado de clarões – buscas sinuosas que pareciam extravasar-se no momento em que o mais inesperado itinerário conduzia ao âmago dos problemas, bem como fazer um balanço de tudo quanto lhe devem.

⁵ Schmitt elucida que “a reflexão sobre os gestos variou no decorrer dos séculos, senão em seus temas fundamentais, pelo menos em sua intensidade”. Para ele, a virtude configurou-se historicamente como a forma de efetivação do gesto, posto que são os movimentos do corpo e suas atitudes que traduzem suas regras. A palavra latina *gestus* indicaria movimentos e atitudes do corpo em geral e não apenas um gesto particular, sendo empregada de formas variáveis entre a Roma clássica e a Idade Média central, tornando-se obscurecida na alta Idade Média. O pensamento do gesto somente reapareceria no século XII na intelectualidade dos mosteiros reformados e após em escolas urbanas. SCHMITT, Jean Claude. A moral dos gestos. In: SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 142.

Ressaltando a relevância de se estudar a forma pela qual cada sociedade envolve o indivíduo no uso rigoroso e determinado de seu corpo, explica Lévi-Strauss, Mauss teria anunciado as preocupações mais recentes da escola antropológica americana, tal como iriam abordar mais tarde (anos 30 do século XX) Ruth Benedict, Margareth Mead e a maioria dos etnólogos americanos⁶. (MAUSS, 1974).

Quando Mauss fala em técnicas corporais, entendendo-as como formas pelas quais os seres humanos utilizam seu corpo, estando presentes de modo geral em todas as sociedades, direciona a atenção para o corpo, seja nas ações cotidianas, na arte, no esporte, no trabalho, no asseio corporal, no lazer ou na sexualidade. O corpo representa as simbologias e necessidades, os hábitos e regras.

A partir das técnicas corporais de que fala Mauss, é possível pensar no sentido ético-estético presente em cada ação cotidiana, em cada gesto necessário à vida em sociedade. As técnicas corporais pressupõem ações, ou seja, corpo⁷. As técnicas de tomar banho, dançar, cantar, dormir, fazer higiene, praticar esportes, somente configuram-se como tais porque determinados costumes, regras e valores foram criados e estabelecidos socialmente, levando à criação de estéticas corporais. Tais estéticas, configuradas a partir de uma eticidade, acabam sendo modificadas no contexto de novas necessidades históricas.

Numa linha de raciocínio semelhante a Mauss (1974) encontra-se Rodrigues (1979) a partir de “Tabu do corpo”. A obra destaca possibilidades de visualizar o corpo a partir das normatizações sociais, destacando formas de enquadrá-lo em diferentes culturas através de sistemas de classificação, com alguns processos corporais que chamaram a atenção dos cientistas sociais e com o significado de repulsa aos produtos do corpo humano. Levanta a hipótese de que o código que governa as relações com o corpo (com base no grupo

⁶ O Culturalismo norte-americano tem Ruth Benedict e Margaret Mead como algumas representantes. Ruth Benedict (1887-1948), antropóloga americana nascida em Nova York, desenvolveu estudos envolvendo cultura e personalidade, entendendo a cultura a partir das relações entre elementos intelectuais, religiosos e estéticos. Margareth Mead (1901-1978) procurou tornar a antropologia mais acessível, ao alcance dos leigos. Suas investigações focaram temas como: direitos da mulher, racismo e preconceito sexual.

⁷ Ao discutir as técnicas de educação somática na preparação do artista cênico (ator, dançarino, músico, *performer*), Strazzacappa volta-se para as técnicas corporais de que fala Marcel Mauss. A autora entende que “a pluralidade de técnicas corporais é a consequência da pluralidade de corpos”. Para ela, a escolha de uma dada técnica corporal em nossa sociedade está relacionada à “imagem pré-concebida do corpo em relação aos signos que ele porta nele”. Atenta para o fato de que as técnicas corporais de que fala Mauss são diversas, podendo existir técnicas próprias para cada coisa. Tal observação, acrescida das reflexões sobre as técnicas próprias ao artista cênico, reforçam a contribuição dos estudos de Mauss não apenas à antropologia, mas a diferentes áreas do conhecimento humano. Cf. STRAZZACAPPA, Márcia. O corpo e suas representações: as técnicas de educação somática na preparação do artista cênico. *Cadernos Ceru*, São Paulo, série 2, n.12, p. 79-90, 2001.

pesquisado pelo autor) é de ampla extensão, sendo relativamente invariável para a sociedade ocidental e parecido, em seus princípios básicos, com o que se observa na maioria das sociedades conhecidas. Afirma que não apenas as categorias de natureza e cultura mudam de uma cultura para a outra, mas também a relação entre elas. As regras, entendidas como uma espécie de código, exercem um poder social.

Quer sejam simétricas ou assimétricas, formalmente promulgadas em lei e feitas observar pela força policial do Estado, quer sejam acordos informais sancionados pela tradição, quer sejam cumpridas ou não, as regras, associadas aos valores sociais, transformam a ação e a inação em expressão e constituem todos os comportamentos em mensagens significantes: funcionam como um código.(RODRIGUES, 1979, p. 34).

Esse código atua como orientador da conduta dos indivíduos não apenas porque seja visto como agradável, fácil ou eficaz, mas porque é tido como adequado e justo. Ele gera obrigações e expectativas nos indivíduos, bem como sanções a quem não o respeita. A observância às regras de conduta não se dá apenas pelo temor às penalidades, mas porque tais regras correspondem às suas sensibilidades. Negar o meio social seria o mesmo que negar a si mesmo. Nesse sentido, as regras são um bem social. Como lembra Freitag (1992, p. 69), a vida ética dá-se pelo pleno acordo entre consciência moral do sujeito e as leis materializadas em sua comunidade. “Nessas ações (morais do ponto de vista do sujeito e éticas do ponto de vista da comunidade), as leis vigentes são, na consciência moral de cada ator permanentemente revalidadas e confirmadas como corretas e justas”.

São estas regras, desejáveis ou “indesejáveis” em alguns momentos pela necessidade de transgressão, que possibilitam orientações para as ações sociais, para os comportamentos, para as formas de conduta e expressões próprias de uma dada comunidade (em suas características singulares) e sociedade de modo geral. A discrepância entre “comportamento ideal de procedimento” e “comportamento real”, comenta Rodrigues (1979), não é função da ignorância, negligência ou desinteresse, mas decorrência de imperativos estruturais da constituição do sistema social. Admite-se uma espécie de “licenciosidade obrigatória” em que se toleram determinadas transgressões. Esta “licença” permite práticas habitualmente proibidas, indicando que tais transgressões são permitidas porque a situação é especial, não sendo aceitas em períodos normais.

Um dos momentos de instauração de uma nova ordem, de novos códigos, em que as transgressões são possibilitadas, concretiza-se por meio das festas, as quais rompem com determinados valores para a instauração de outros, necessários a uma maior liberdade de expressão. Estas representam o momento máximo da coletividade, da vivência de outras estéticas gestuais, da transgressão consentida por um tempo determinado – o momento necessário para a sua consolidação e para as diversas necessidades corporais. Ressalto o significado da festa em Rosa (2002), compreensão que bem se coloca neste contexto. “Vejo a festa como uma tela, na qual posso entrar por diferentes pontos, dos quais um é o corpo e sua gestualidade. Por ele a imagem se abre, entretanto não representa tudo; é um pedaço da composição ou da figura”.(p.11). Ou ainda: “A festa (celebração, fruição, diversão, evento, espetáculo, brincadeira, investimento, exaltação, trabalho filantrópico e econômico), uma das manifestações das culturas dos povos, é tempo e espaço para expressão, rebeldia, devoção, manifestação, reivindicação, oração etc.”. (p.13-4). Assim, a festa congrega em si os paroxismos e os paradoxos, sendo o corpo o meio pelo qual se vive esse tempo-espaço, as transgressões, a gestualidade, o extático.

Com a pergunta “corpo ou corpos?” Rodrigues (1979) procura identificar como os princípios estruturais são reproduzidos no corpo humano, dando-lhe sentidos particulares diferenciados em sistemas sociais distintos. O corpo humano seria socialmente concebido e a análise de sua representação social oferecerá uma das várias possibilidades de acesso ao que chama de “estrutura de uma sociedade particular”.

Sabe-se que cada sociedade elege um certo número de atributos que configuram o que o homem deve ser, tanto do ponto de vista intelectual ou moral, quanto do ponto de vista físico; que esta constelação de atributos é, em certa medida, a mesma, para todos os membros de uma sociedade, embora tenda a se distinguir em nuances segundo os diferentes grupos, classes ou categorias que toda sociedade abriga. (RODRIGUES, 1979, p. 44).

O sentido ético-estético explicita-se assim no corpo, em sua capacidade simbólica, sendo o resultado das expectativas a respeito do quê e do como ser no comportamento cotidiano, na gestualidade do corpo dançante, nos sentimentos, nas idéias, enfim, nas múltiplas manifestações do humano. Conduz à percepção de como cada comunidade está organizada, como pensa, sente, age e que peculiaridades a distinguem das demais, observando

as normas, os valores, os códigos comuns a toda sociedade. E, nisso especialmente, Rodrigues oferece uma contribuição importante.

O corpo é mais que uma massa de modelagem na qual a sociedade imprime formas de acordo com suas próprias disposições. Nele são inseridas cicatrizes-signos, que seriam formas artísticas ou indicadores rituais de *status*, práticas explicadas a partir de uma razão particular, ritual ou estética. Os hábitos do corpo, em uma dada cultura, configuram princípios normativos que, por vezes, definem a condição da humanidade. Existem regras especiais para tossir, espirrar, cuspir, bem como para o asseio e estética corporal, para a prática de esportes e para o lazer, formas de comportamento para a dança, infância, adolescência e velhice. As ações humanas traduzem mensagens do que é certo ou errado, o que é próprio dos homens e dos animais, o que é igual a nós e o que é diferente, normalmente inconscientes. (RODRIGUES, 1979).

As ações dos seres humanos são vistas por Habermas (1997) como formas de intervenção no mundo, sendo discutidas a partir de duas regras em especial: as regras de ação instrumental e as regras de ação social. Seu interesse é analisar os tipos de ações do ponto de vista da atitude (orientada ao êxito e orientada ao entendimento), evidenciando que as regras de ação mantêm relações com pretensões universais de validade e que as operações pautadas em ações concretas como caçar, pescar, conduzir um carro, comprar um produto, participar de eleição e outros, podem produzir intervenções instrumentais no mundo ou relações comunicativas entre os sujeitos agentes.

Partindo desse referencial (instrumental e social), Habermas (1997) distinguiu os tipos de ações e as regras correspondentes (instrumentais, estratégicas e normativas). Os sujeitos que atuam estrategicamente somente se orientam por seu próprio êxito a partir de uma atitude monológica necessária para a ação instrumental. As regras deste tipo de ação visam solucionar tarefas técnicas, referindo-se, por exemplo, à manipulação do corpo para a consecução de um fim, o que exige uma atitude objetivante frente ao mundo. A diferença da ação estratégica em relação à ação instrumental é que na primeira o alcance de algo se dá fazendo com que o outro tome decisões que lhe são convenientes, enquanto que na ação instrumental o alcance de uma meta ocorre pela manipulação dos objetos. O sujeito não adota uma relação comunicativa, recíproca, mas apenas unilateral, voltada a uma finalidade. Ao contrário, as pessoas, ao agirem segundo normas, orientam-se pelo entendimento obtido com

os outros. Uma norma se afirma quando é reconhecida intersubjetivamente a sua pretensão de validade. Na ação regulada por normas, a orientação pelo êxito é substituída pela orientação ao entendimento. As normas referem-se a elementos de um mundo social a que pertencem os participantes em suas interações ou manifestações.

A convivência em sociedade leva as pessoas a considerar um complexo de informações como naturais, mas que são altamente codificadas, normatizadas e variáveis em cada cultura, sofrendo as influências de um mundo mais ou menos instrumentalizado. Suas ações estão totalmente imbuídas de normas sociais que se voltam tanto para a convivência pautada na reificação do ser humano quanto para necessidades intercomunicativas. Os signos verbais, não-verbais, táteis, visíveis, audíveis e os contatos corporais de diferentes formas, aromas, olhares, tom emocional, voz, aparência física, expressões faciais e movimentos do corpo, embora tomados muitas vezes como naturais, não o são. Estão codificados conforme interesses e necessidades da coletividade. Como discute Rodrigues (1979): “No corpo está simbolicamente impressa a estrutura social e a atividade corporal – andar, lavar, morrer – não faz mais do que torná-la expressa”. (p. 125). Ou ainda: “Como parte do comportamento social humano, o corpo é um fato social” (p. 129). Seria um fato social total, esclarece o autor, já que cada parte depende da totalidade para a extração dos sentidos.

Para Rodrigues (1979), a ordem fisiológica material se entrelaça à ordem ideológica moral por meio do corpo, dos signos que expressam o sensível e o inteligível, o significante e o significado. Ou seja, as codificações do corpo expressam as codificações da sociedade. Tal idéia me leva a pensar em um corpo que, por reunir em si os códigos sociais, é muitas vezes esquadrinhado, metrificado, podado em suas possibilidades criativas e necessidades inter-relacionais. Uma das formas de controle social é exercer o poder sobre o corpo, papel que a racionalidade instrumental cumpre muito bem ao transformar este corpo em algo útil e servil. Esse poder exercido sobre o corpo reificado surge por vias bastante sutis. As normas relativas ao corpo anseiam uma docilidade e uma exploração que afaste qualquer reação hostil.

O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. (FOUCAULT, 2003, p. 146).

Não é pela força bruta e coerção declarada que o poder se afirma. É nas sutilezas que busca seus espaços e consegue sustentar-se socialmente. Como lembra o filósofo francês, não é o consenso que origina o corpo social, mas a materialidade do poder que toma forma no corpo dos indivíduos e adquire seus contornos, na forma de leis, normas, tradições, modismos e costumes. Os investimentos sobre o corpo acompanham os investimentos tecnológicos.

Foucault não apenas denuncia o exercício do poder nas sociedades capitalistas, mas é também quem “enxerga” o corpo como instrumento vivo desse poder e alvo de todo controle. Para ele, não é o consenso que origina o fantasma de um corpo social formado pela idéia de universalidade das vontades, “mas a materialidade do poder exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos”. (2003, p. 146). A partir do momento em que o poder penetra no corpo, origina um movimento contrário do corpo contra o poder e contra toda moralidade imposta socialmente. “E assim, o que tornava forte o poder, passa a ser aquilo por que ele é atacado”. Porém, o poder não se intimida frente a este contra-ataque. Apenas recua, desloca-se, investe em outros lugares, embora sempre retorne. Sua resposta contra a revolta do corpo passa de controle-repressão para controle-estimulação. E daí surgem todos os investimentos em torno de um corpo belo, magro, bronzeado, saudável.

A idéia de que nada é mais material, físico ou corpóreo do que o exercício do poder leva Foucault (2003) a afirmar que do século XVII ao XX acreditou-se na necessidade de um controle do corpo de forma densa, rígida e meticulosa que se dava na forma de instituições como escolas, hospitais, cidades, famílias e outros. A partir da década de 60, percebeu-se que essa rigidez do poder sobre o corpo poderia ser substituída por um controle mais tênue, o que acaba se refletindo também na sexualidade. Se o poder é forte é porque produz efeitos no desejo e no saber. E aí se tem a passagem de um poder exercido sobre o corpo de forma repressora, cerrada, para um controle que age nas sutilezas, explicitamente não manifesto.

Não são utilizados, em Foucault, os sedimentos do saber erudito, mas as experiências nunca vistas como saber oficial. Como explicita Habermas (2000, p. 392):

Trata-se do saber implícito daquela ‘gente’ que constitui o sedimento de um sistema de poder e que são os primeiros, ora como sofredores, ora como executores da maquinaria de sofrimento, a experimentar no próprio corpo uma tecnologia do poder – por exemplo, o saber dos psiquiatrizados e dos enfermeiros, dos delinqüentes e dos guardas, dos prisioneiros de campo de concentração e dos vigias, dos negros e dos homossexuais, de mulheres e das feiticeiras, dos vagabundos, das crianças e dos fantasistas.

O filósofo reforça, com base em Foucault, que é sempre o corpo que é marcado por torturas e convertido em forma de vingança; que é submetido a treinamentos, a forças mecânicas, ao controle das ciências humanas, ao tempo estipulado e desprovido de desejos. E poderia dizer mais. É sempre o corpo que está atrelado a uma normatização social imposta. É sempre ele o meio pelo qual se efetivam o trabalho, o modismo, a dominação, a exploração e o consumo. Nele estão inscritas todas as marcas sociais (códigos, normas, símbolos), sendo estas expressões individuais e coletivas ao mesmo tempo.

Mais do que saber que o corpo se expressa de diferentes formas porque as culturas são diferentes, esclarece Daolio, é necessário compreender quais os princípios, valores, normas e símbolos culturais que levam o corpo a se manifestar de certa maneira. É preciso ainda pensar o corpo a partir de sua interação natureza/cultura, já que o corpo humano não é uma construção puramente biológica em que a cultura imprime suas especificidades. “No corpo estão inscritos todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca”. (DAOLIO, 1995, p. 39). É necessário ter claro, ainda, como entendo, as formas pelas quais o poder se instala no corpo a partir de um processo de normatização social, levando as pessoas a crer no curso “natural” das coisas e dos fatos.

A constatação de Rodrigues (1979, p. 137) de que “a sociedade codifica o corpo e as codificações do corpo codificam a sociedade”, ratifica a tese de uma não naturalização dos fatos, mas da existência de princípios estruturais da vida coletiva, codificações lógicas e morais criadas pelo homem por meio das relações da sociedade com o corpo, que não seriam mais do que relações da sociedade com ela mesma. Tais princípios estruturais pautam-se não apenas em relações formais, mas dividem espaços com outros sistemas de relações a partir dos comportamentos rituais sustentados por crenças míticas, do cotidiano, da religiosidade, do irromper de uma “outra” racionalidade.

Os estudos efetuados por Mauss (1974) e Rodrigues (1979) acerca do corpo e de sua construção cultural servem como orientações norteadoras para o estudo do sentido ético-estético, especialmente na cultura popular. Considero, como os autores, que corpo algum pode ser tratado independente de sua cultura e que no corpo estão impressas simbologias e regras sociais que conduzem, por meio dos hábitos, a um rigoroso e determinado uso do corpo. Também visualizo uma normatização que, embora seja a mesma em muitas

sociedades, tem suas próprias definições a partir de cada contexto cultural. Tais apreensões são relevantes quando o ser humano deixa de ser visto por suas características eminentemente “naturais” e passa a ser avistado, sobretudo, como construção cultural. É nas relações dialógicas entre natureza e cultura que o homem se constrói e se humaniza.

Pensando nas diversas leituras sobre o corpo, nos códigos que governam as suas relações e que atuam como orientadores da conduta dos indivíduos, na “licenciosidade obrigatória” como geradora das transgressões, vislumbram-se possibilidades múltiplas de descoberta de um corpo moral, intelectual, estético. Condensando em si os princípios normativos, a estrutura social, os signos que representam e identificam uma sociedade, o corpo representa muito mais do que um produto da natureza. Encontra-se imbuído de sentidos/significados que expressam, em cada ação, forma e pensamento, como cada comunidade percebe a vida e as relações humanas. Exprime um sentido ético-estético presente nas ações, nos comportamentos, na faculdade do sentir. É este sentido ético-estético, dialógico, que possibilita que os comportamentos sejam caracterizados como tal e que esta mesma caracterização seja transmutada em função da necessidade de transgressão de códigos e elaboração de outros que atendam às novas exigências do homem histórico. E foi o que procurei, sobretudo, a partir de Mauss (1974) e Rodrigues (1979).

O corpo é marcado por um sentido ético-estético resultado das interações estabelecidas, das regras aceitas, interiorizadas e reconstruídas. Esse corpo é cerceador e cerceado, fragmentário, racional, laboral, escravo, mas também sensível, liberto, crítico. Há como caracterizá-lo, distingui-lo, personalizá-lo por uma normatização que se inscreve, que molda, que dá os contornos ao humano a partir de seu contexto cultural. E surgem as suas formas (muitas vezes as fôrmas).

A leitura do corpo como construção cultural remete a uma compreensão aprofundada da cultura. É seguindo esta idéia que procuro, no próximo tópico, caminhos que me levem a melhor entender a cultura como contexto multifacetado no qual o corpo adquire sua têmpera.

2.2 Os tempos-espacos da cultura

Mais vale aceitar o mito dos deuses, do que ser escravo do destino dos naturalistas: o mito pelo menos nos oferece a esperança do perdão dos deuses através das homenagens que lhes prestamos, ao passo que o destino é uma necessidade inexorável. (EPICURO, s.d, p. 49).

Reconhecer os tempos-espços culturais é dar vazão a imagens múltiplas, a formas de se relacionar no mundo, à construção de teias de significações. É atinar para as diferenças e as contradições, os conformismos e as resistências. É viajar no imaginário de cada povo, comunidade, grupo social. É viver o ritual, as crenças, a gestualidade, a reflexão filosófica, as formas de ser e agir. É aventurar-se no campo ético-estético.

Nas diferentes possibilidades de construção humana, a cultura representa o meio pelo qual um povo, uma comunidade, constrói seus signos, seus conhecimentos e sua representatividade. O corpo, como território de simbologias, de normatividade e, portanto, de cultura, expressa este sistema de conhecimento que possibilita formas de olhar a realidade. O corpo, como construção cultural, leva a encadeamentos diversos, a inúmeras formas de comunicação.

Dentre os estudos que discutem o tema cultura, destacarei o desenvolvido por Marilena Chauí por se tratar de uma abordagem relevante das constelações representativas que envolvem a temática. Alguns interlocutores farão a mediação com a autora, uma vez que trazem reflexões importantes às articulações teóricas necessárias ao estudo.

A cultura foi, ao longo do processo histórico, marcada por diversos modelos conceituais. Dois significados iniciais são lembrados por Chauí (2001a). O primeiro vê a cultura como aprimoramento da natureza humana pela educação, não apenas pela alfabetização, mas pela introdução à vida coletiva através de música, dança, ginástica, poesia, retórica, história e filosofia, sem oposição entre natureza e cultura. A cultura, surgida do verbo latim *colere* (cultivar, criar, tomar conta e cuidar), constituiria uma natureza adquirida que melhora e desenvolve a natureza inata de cada pessoa. Na tradição latina, cultura era o cuidado dos homens com a natureza, com os deuses, com o corpo das crianças e sua educação. O segundo sentido, surgido a partir do século XVIII, assenta sobre a separação e, posteriormente, a ruptura entre natureza e cultura. A cultura designaria então os resultados obtidos através da formação ou educação dos seres humanos, o que aparece com mais nitidez na vida social e política (ou civil). Assim, à medida que este sentido foi prevalecendo, esclarece, a cultura passou a designar as obras humanas de uma civilização e também as relações estabelecidas entre os homens e a natureza, no espaço e no tempo, tornando-se

sinônimo de história⁸.

Teria sido sob a forma de *paideia*, de ‘cultura’, esclarece Jaeger (1936, p. 7), que os gregos perceberam a totalidade de sua obra em relação aos povos de que foram herdeiros. O filósofo entende que hoje usamos a palavra cultura não no sentido da humanidade herdeira da Grécia, mas como “totalidade das manifestações e formas de vida que caracterizam um povo”. A cultura, hoje, não passaria de um produto deteriorado, metamorfoseado do conceito grego originário, compreensível à medida que os conceitos dificilmente encontram-se vinculados à sua idéia original, sendo afetados por diferenciadas percepções do humano⁹.

A antropologia, esclarece Chauí (2001a), procura determinar o momento e a maneira como os humanos tornaram-se diferentes da natureza, criando o mundo cultural. Para tanto, os antropólogos buscam algo que demarque este momento, entendendo que este “algo” seria uma regra, uma norma, uma lei válida para todos os homens e comunidades.

A lei humana é um imperativo social que organiza toda a vida dos indivíduos e da comunidade, determinando o modo como são criados os costumes, como são transmitidos de geração a geração, como fundam as instituições sociais (religião, família, formas do trabalho, guerra e paz, distribuição das tarefas, formas do poder, etc.) A lei não é uma simples proibição para certas coisas e obrigação para outras, mas é a afirmação de que os humanos são capazes de criar uma ordem de existência que não é simplesmente natural (física, biológica). Esta ordem é simbólica. (CHAUÍ, 2001a, p. 294).

O símbolo de que fala a autora, percebido como alguma coisa que se apresenta no lugar de outra, presentificando algo que está ausente, estaria em tudo nas sociedades humanas. Através de uma ordem simbólica, significações são atribuídas à realidade como

⁸ O entendimento da cultura como história surgiu primeiramente em Hegel e, depois, em Marx. Para Hegel, o tempo seria o modo como se manifesta o Espírito Absoluto (razão), já que a cada período o Espírito Absoluto produziria uma cultura que determinaria o estágio de desenvolvimento espiritual (ou racional) da humanidade. Marx vê distorções em Hegel ao confundir a história-cultura com a manifestação do Espírito. Isso porque a história-cultura não narra o movimento temporal do Espírito, mas as lutas dos seres humanos, suas condições materiais de existência. O movimento da história-cultura concretiza-se, em Marx, pela luta das classes sociais para vencer formas de exploração e opressão. Cf. CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001a.

⁹ Em capítulo intitulado *Genealogia do Conceito*, Sodré aborda variados conceitos de cultura, afirmando a sua oscilação frente às mudanças sociais, embora sempre pautados em um foco de manifestação da verdade, do sentido e da razão. Para ele, “a noção de cultura é indissociável da idéia de um campo normativo”. Dessa forma, deve ser vista como incompletude de um todo sistemático, designando possibilidades de relacionamento com o real, rompendo com paradigmas que visem a estabilidade do sentido e indicando novas regras para o “jogo humano”. Cf. SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

forma de estabelecer relações com o ausente. Isso se dá por meio da palavra, do trabalho, da diferenciação entre o visível e o invisível, da atribuição de valores às coisas e às pessoas. A cultura seria, portanto, a invenção de uma ordem simbólica expressa na comunicação por palavras, gestos, sinais e escrita, na relação com o tempo e o espaço, na criação de formas expressivas de se relacionar com o outro através de música, dança, rituais, guerra, pintura, culinária e vestuário, na diferenciação entre sagrado e profano, na determinação de regras, na percepção da morte e atribuição de sentido a ela.

Para Lévi-Strauss (1982), dentre todos os princípios propostos por precursores da sociologia, nenhum foi mais repudiado que a distinção entre estado de natureza e estado da sociedade; questões como “onde começa a cultura?” tiveram respostas decepcionantes. O pesquisador transita por vários exemplos para uma melhor ordenação teórica acerca da cultura e da natureza, mencionando experiências com crianças, com meninos-lobo encontrados na Índia, com o incesto, e outros. Utiliza o critério da existência ou ausência de regras para realizar as primeiras distinções entre natureza e cultura.

Em toda parte onde se manifesta uma regra podemos ter certeza de estar numa etapa da cultura. Simetricamente, é fácil reconhecer no universal o critério da natureza. Porque aquilo que é constante em todos os homens escapa necessariamente ao domínio dos costumes, das técnicas e das instituições pelas quais seus grupos se diferenciam e se opõem [...]. Estabeleçamos, pois, que tudo quanto é universal no homem depende da natureza e se caracteriza pela espontaneidade, e que tudo quanto está ligado a uma norma pertence à cultura e apresenta os atributos do relativo e do particular (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 47).

As reflexões de Lévi-Strauss (1982), especialmente no que se refere à forma de visualização da natureza e da cultura por meio da presença ou ausência de regras sociais, representam uma orientação acerca de questões polêmicas que alcançam, na atualidade, sua consolidação e reconhecimento. A distinção feita por Lévi-Strauss entre estado de natureza e estado de sociedade (esclarecendo que a cultura pode ser reconhecida pela existência de uma regra nas relações sociais e que a natureza é encontrada a partir da observação de uma característica constante, universal na humanidade), além de ser uma das contribuições mais significativas de seu pensamento, constitui orientação segura, no contexto do presente estudo, para uma melhor focalização da relação natureza/cultura.

Chauí (2001a) vai ao encontro de Lévi-Strauss ao buscar, pela antropologia, o que

distinguiria o homem da natureza e quando essa distinção começaria a ser observada. Entende que a cultura, como invenção de uma ordem simbólica, surge no momento da criação da regra, ou seja, do estabelecimento de uma norma social. Partindo dessa idéia, elege uma definição de cultura em termos antropológicos por meio de três sentidos principais: como criação da ordem simbólica da lei, por meio de valores atribuídos a acontecimentos, coisas e pessoas; como criação da ordem simbólica da linguagem, do trabalho, do espaço, do tempo, do sagrado e do profano, do visível e do invisível; e como conjunturas de práticas, comportamentos, ações e instituições que levam os homens a se relacionar mutuamente e com a natureza, distinguindo-se dela e modificando-a.

Em termos antropológicos não se fala em cultura (no singular), mas em culturas, pois “a lei, os valores, as crenças e as práticas e instituições variam de formação para formação social”. Antropologia e história seriam complementares já que a sociedade – temporal e histórica – passa por diversas transformações culturais, ainda que em ritmos diferenciados. A esse sentido histórico-antropológico de caráter amplo, Chauí atribui um outro mais restrito – a cultura como criação de obras da sensibilidade e da imaginação, da inteligência e da reflexão. Unindo os sentidos amplos e restritos, a cultura passa a ser “a maneira pela qual os humanos se humanizam por meio de práticas que criam a existência social, econômica, política, religiosa, intelectual e artística”. (CHAUÍ, 2001a, p. 295).

As inserções no campo da cultura levam a percepções de suas transformações históricas – primeiro como sinônimo de natureza, voltada para o desenvolvimento pessoal de cada indivíduo e, após, pela diferença entre natureza e cultura, aproximando esta última da noção de civilização, história e antropologia. Isto somente é viabilizado, como entendo, porque os homens almejam, no século XVIII, um saber laicizado e racional, colocando-se como mentores de suas ações e assumindo regras de convivência não divinizadas, mas produzidas conscientemente em suas relações sociais. Esse reconhecimento da regra que leva à diferenciação entre natureza e cultura, amplia o entendimento do saber cultural como produção humana e simbólica, envolvendo os conhecimentos racionais e sensíveis – a razão e o “outro da razão” – embora seja ainda avistada única e exclusivamente pelos setores de erudição.

Pautando-se na filosofia e antropologia, Chauí (2001a) afirma ser necessário observar dois tipos de cultura: a das comunidades e das sociedades, distinção que fundamentará

investigações com os populares em momento posterior. A cultura das comunidades estaria na história ou no tempo, mas não seria histórica. Define-se como grupo ou coletividade em que as pessoas se conhecem e se relacionam cotidianamente, tratando-se pelo primeiro nome, compartilhando sentimentos e idéias que seguem um destino comum. A mesma cultura é criada para todos que dela participam, sendo as transformações raras e o tempo lento a partir de algo externo que as afeta, tendo por base mitos ou narrativas sobre sua origem e acontecimentos que nela aconteceram, acontecem ou acontecerão. Como mitos, instauram a atemporalidade e unificam o tempo comunitário¹⁰.

A cultura das sociedades, ao contrário, seria histórica, devido às rápidas e constantes transformações. Trata-se de uma coletividade dividida em classes sociais antagônicas, cujos membros não se conhecem pessoalmente. Cada classe social tenta explicar a origem da sociedade e de suas transformações a partir de valores e sentimentos diferentes e/ou opostos. As relações dão-se pela mediação de instituições como o comércio, a fábrica, a escola, os partidos políticos, o Estado. Dominantes e dominados narram a história da sociedade de modo diferente e oposto. Não há explicações únicas e idênticas. As diferentes classes sociais, como entende a autora, produzem culturas antagônicas, gerando o fenômeno “ideologia”, resultado da imposição da cultura dominante sobre as demais culturas, sendo ainda uma das formas pelas quais as sociedades históricas conduzem à visualização de uma história e cultura únicas, camuflando a divisão social.

Instaura-se, dialeticamente, o tempo das comunidades e o das sociedades. Vive-se os mitos, as narrativas, a atemporalidade, mas também as transformações históricas, as desigualdades sociais. Comunga-se de um tempo que é coletivo, marcado por objetivos comuns, mas também de sedução ideológica, hegemônica, do pensar igual. O tempo vivido em comunidade inaugura uma nova ordem, uma maior proximidade na relação com o outro,

¹⁰Tomando por base as investigações realizadas por Pietrocolla, Campbell, Gusdorf e Eliade, discuto a interpretação do mito até o século XIX e meados do século XX. O mito, em fases anteriores, é entendido como ficção, pensamento fabulador entregue ao sonho e à poesia; posteriormente, é visto como uma história verdadeira, valiosa pelo seu caráter sagrado; como uma mensagem não explícita que transcende a capacidade do humano de ver e tocar; como algo de grande valor ao entendimento da sociedade. “Os mitos passam a ser vislumbrados como sendo uma fala, uma linguagem não exata a expressar coisas do mundo, como as contradições, as dúvidas e inquietações humanas. Evocam tanto a idéia de tradição do sagrado e da origem das coisas quanto colocam em evidência as transformações que se antepõem ao seu percurso. Infinitos em sua revelação, acompanham os indivíduos no decorrer de suas vidas. São pistas para as potencialidades espirituais dos seres humanos e de suas experiências, oferecendo modelos a serem adaptados para a época em que se está vivendo”. LARA, Larissa Michelle. *As danças do sagrado no profano: transpondo tempos e espaços em rituais de candomblé*. Campinas: UNICAMP, 1999. Dissertação (Mestrado em Educação Motora), Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 1999. p. 46.

um (re)conhecimento entre "semelhantes" tão distintos. O tempo é coletivo, comunitário, atemporal, no bate-papo, nos "causos", nas festas, na dança, na religiosidade, nos jogos, nos bares, nos momentos de lazer. O tempo da sociedade invade o comunitário. É o tempo cronológico, histórico, em que se vive o mundo do trabalho, das notícias, dos veículos de comunicação, da política, das guerras declaradas ou não, e que se percebe como membro de um mundo complexo, antagônico e delimitado por fronteiras (culturais, sociais, filosóficas); possibilidades de cultura em constante diálogo ou, talvez, jogos simbólicos de conformismo e resistência.

Em Habermas (2000), o tempo da sociedade e o tempo da comunidade são tratados como mundo sistêmico e mundo da vida, diferenciando-se em alguns aspectos do exposto por Chauí (2001a). Ao discorrer sobre o mundo sistêmico como aquele marcado por relações de dinheiro e poder, elementos que caracterizam o sistema e que invadem e distorcem o mundo da vida, Habermas parece estar falando do tempo da sociedade, conduzindo-nos a uma associação da comunidade ao que chama de mundo da vida. Contudo, logo na seqüência, o filósofo leva a outras percepções ao dividir o mundo da vida em três: cultura, sociedade e personalidade. Para ele, o mundo da vida é o mundo do entendimento e pelo entendimento, cuja característica não está em instituir algo, mas em se buscar algo para viver, cujas relações não sejam mediadas por dinheiro e poder. Cultura, sociedade e personalidade assumem as seguintes significações:

Denomino cultura o acervo de saber de que suprem com interpretações suscetíveis de consenso aqueles que agem comunicativamente ao se entenderem sobre algo no mundo. Denomino sociedade (no sentido estrito de um componente do mundo da vida) as ordens legítimas a partir das quais os que agem comunicativamente, ao contraírem relações interpressuais, criam uma solidariedade apoiada sobre pertenças a grupos. Personalidade serve como termo técnico para designar competências adquiridas que tornam um sujeito capaz de falar e agir, pondo-o em condições de participar de processos de entendimento em um contexto sempre dado, e de afirmar sua própria identidade em relações de interação mutáveis. (HABERMAS, 2000, p. 476).

Os conceitos que Habermas (2000) atribui à cultura, sociedade e personalidade tornam-se possíveis somente no mundo da vida. Não se concretizariam no mundo sistêmico governado pelo mercado capitalista de trabalho e pelas esferas públicas autônomas

(produzidas e sustentadas pelo sistema político na busca de legitimação). Essa estratégia conceitual, acredita o filósofo, rompe com a imagem tradicional que identifica as sociedades como formadas de coletividades e estas de indivíduos. Pare ele, os indivíduos e os grupos são membros de um mundo da vida apenas metaforicamente. A reprodução simbólica do mundo da vida é circular e seus núcleos atuam segundo as contribuições da ação comunicativa, sendo esquemas de interpretação suscetíveis de consenso.

A classificação de mundo da vida a partir de cultura, sociedade e personalidade não se dá de forma estanque. Estes elementos são intercomunicativos. Ao ver a sociedade pelas regras estabelecidas no agir comunicativo e em relações interpessoais, Habermas parece fundir num só conceito, ao contrário de Chauí (2001a), sociedade e comunidade. Contudo, trata-se apenas de formas distintas de abordar o mesmo tema, embora nenhum dos recortes teóricos perca em consistência ou veracidade. A diferença é que Habermas já aponta a perspectiva de uma sociedade de comunicação, calcada no entendimento mútuo, na humanidade, enquanto Chauí descreve a sociedade tal qual está posta no contexto contemporâneo, sendo uma forma de cultura.

Penso que estas questões têm seu mérito e sua legitimidade. Da mesma forma que Chauí, percebo a existência da cultura das comunidades e da cultura da sociedade, mas também me aproximo de Habermas, posto que estes tempos comunitário e social parecem sofrer uma fusão. A separação é didática, investigativa, mas não de oposição. O indivíduo que vive o tempo da comunidade procura reconhecer o “outro” e estreitar sua relação com ele. Valoriza o cotidiano e costumeiramente expõe suas idéias e sentimentos. Contudo, embora viva o atemporal, o mundo das comunidades, pode se projetar em instantes ao temporal, ao histórico, ao mundo da sociedade, seja por imagens ou ações que o transportam ao sistema capitalista e às relações mediadas pela fábrica, pelo comércio, pelas empresas, pelo Estado, seja pelos próprios meios de comunicação (jornal, rádio, tv, internet).

Entendo a cultura como espaço de emersão das construções humanas (valores, moralidade, estética, trabalho, comportamentos, ações e regras sociais) em suas mediações e intercomunicação, em suas edificações no corpo (ou nos corpos); como a forma pela qual um povo, uma comunidade, constrói sua simbologia, seus conhecimentos, sua representatividade e significação. A cultura, como teia de significados construídos historicamente pelo homem em suas descobertas, é visceral, dinâmica, única/múltipla, parcial/total, resultado das

inúmeras relações estabelecidas entre o homem e a sociedade.

O vestuário, as formas de habitação, a religião, a relação com os mais velhos, com os animais e a terra, os costumes, o trabalho, a filosofia, as artes, as festas, os jogos, as diferenças étnicas, acrescenta Chauí (2001a, p. 295), constituem a cultura como “invenção da relação com o Outro”. Esse “outro” seria a natureza, os deuses, os outros humanos (estrangeiros, antepassados, descendentes) e a outra classe social, numa sociedade como a nossa, resultando nas divisões entre culturas erudita, de massa e popular. Essas possibilidades de cultura são tratadas em seus laços, em suas afinidades e divergências, em seu jogo de conformismo e resistência.

Para Chauí, mais do que compreender a cultura popular como a cultura feita pelo povo, é preciso visualizá-la como uma cultura que se caracteriza por ações e representações que se inserem num contrato de reformulação e resistência à disciplina e à vigilância, em que os participantes se exprimem e se reconhecem mutuamente em sua humanidade e condições sociais. A pesquisadora não trata a cultura popular como totalidade orgânica autônoma e recusa o anacronismo tácito e politicamente duvidoso, desejoso de privar as classes populares do contato com as manifestações culturais contemporâneas. Interessa-lhe questionar as formas sutis de violência. Não adota a perspectiva ilustrada, pois esta identifica o popular com o tradicional, a modernidade com a racionalidade, confundindo a racionalidade com os imperativos da produção capitalista. Enfatiza “a dimensão cultural popular como prática local e temporalmente determinada, como atividade dispersa no interior da cultura dominante, como mescla de conformismo e resistência”.(CHAUÍ, 1995, p.43). É essa forma de cultura (sem pensar em exclusão das demais possibilidades, já que é impossível falar de uma cultura sem a outra), que constitui fonte primeira de interesse neste estudo. No entanto, as dimensões da cultura erudita e cultura de massa também carecem de elucidaciones.

A cultura erudita, produzida por setores dominantes da sociedade, é a cultura direcionada a poucos, a uma parcela ínfima da população que pode ter acesso ao saber intelectualizado, ao conhecimento elaborado e sistematizado socialmente. É a cultura de dominação, hegemônica, que se afirma como a melhor e a “única” a transmitir conhecimento. São os chamados “eruditos” quem separam, excluem e classificam o que faz parte do erudito ou do popular, acentuando as diferenças de classe social e suas desigualdades, buscando seu fortalecimento na cultura de massa que a favorece e a legitima.

Enquanto cultura produzida para o povo e não pelo povo, nos dizeres de Chauí (1995), a cultura de massa é tida como uma estrutura cultural na qual os indivíduos são convidados a participar sob pena de exclusão e invalidação sociais ou destituição cultural. Isso é perfeitamente observável na moda que dita formas de cobrir e esculpir o corpo, pois quem não se adapta aos padrões (de)formadores sofre as discriminações sociais. Concretizada pelo modismo, pelos meios de comunicação, pelo prazer do consumo, pela sedução explícita, a cultura de massa é pauta de inúmeros debates que procuram desmascarar o processo alienante resultante da coerção sutil ou declarada da indústria cultural.

Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, tecem uma crítica severa à indústria cultural. Vêem o esclarecimento como mistificação das massas, capaz de levá-las a ações alienantes e desastradas, e a cultura contemporânea (cinema, rádio, revistas) como um sistema, dando a tudo um "ar de semelhança", e tornando as necessidades iguais. A sociedade permaneceria irracional apesar de toda racionalização. Acreditam que "não somente os tipos de canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só muda na aparência".(1985, p. 117). Tal quadro leva estes autores a mencionar um sistema da não-cultura, em que a cultura é vista como mercadoria paradoxal submetida à lei da troca que não pode ser trocada, confundida com o uso e que não pode ser usado. A publicidade seria seu "elixir da vida". A indústria cultural¹¹ concretiza-se como meta do liberalismo e tem seu controle sobre os consumidores (consumo este mediado pela diversão). Pode ser entendida ainda como uma continuação do trabalho sob o capitalismo tardio.

A divisão da cultura em popular, erudita e de massa não é bem vista por alguns estudiosos que alegam que a cultura não é monopólio de classe ou ainda que tal classificação prende-se a arcaísmos a serem superados. Em apresentação da obra *A invenção do cotidiano*, de Michel de Certeau, Luce Giard (CERTEAU, 1994, p. 13) esclarece ao leitor a empreitada teórica do pensador francês a partir da visualização da cultura no plural, cujo foco dá-se pela "teoria das práticas cotidianas". Assim segue:

¹¹ Martín-Barbero esclarece que o conceito de indústria cultural surge, pela primeira vez, em 1947, em texto de Adorno e Horkheimer, inspirado tanto na democracia de massa da América do Norte quanto na Alemanha nazista. O texto discute a dialética histórica que parte da razão ilustrada, desemboca na irracionalidade e vê totalitarismo político e a massificação cultural como "as duas faces de uma mesma dinâmica". O conceito de indústria cultural não se forma de imediato neste texto, mas se desdobra paulatinamente ao longo de outras reflexões teóricas. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. p. 77.

O que importa já não é, nem pode ser mais a ‘cultura erudita’, tesouro abandonado à vaidade dos seus proprietários. Nem tampouco a chamada ‘cultura popular’, nome outorgado de fora por funcionários que inventariam e embalsamam aquilo que um poder já eliminou, pois para eles e para o poder ‘a beleza do morto’ é tanto mais emocionante e celebrada quanto melhor encerrada no túmulo. Sendo assim, é necessário voltar-se para a ‘proliferação disseminada’ de criações anônimas e ‘perecíveis’ que irrompem com vivacidade e não se capitalizam.

Luce Giard torna evidente a opção de Certeau (1994) em não se referir à “cultura popular”, mas a criações anônimas, cotidianas e não capitalizáveis. Vejo que se trata de mais uma possibilidade de abordar o assunto, posto que a divisão da cultura em três classificações traz alguns nós a serem desatados. Contudo, é bastante delicada a crítica que se faz à expressão cultura popular como algo morto e embalsamado, pois as próprias pessoas que fazem suas criações anônimas não capitalizáveis intitulam a sua prática de manifestações populares ou de cultura popular. Nesse sentido, é arriscado menosprezar certos conceitos que já se tornaram comuns e representativos no cotidiano de várias pessoas devido a novas exigências da erudição ou necessidade de criar neologismos acadêmicos. Com isso, não quero dizer que seja contrária a novas criações conceituais. Apenas entendo que se novas formas de olhar o fenômeno são criadas, um respeito deve ser mantido pelas produções anteriores que deram em algum momento a sua contribuição, seja ela obsoleta ou não, “invenção do cotidiano” ou criação dos meios intelectuais.

As considerações realizadas anteriormente abordam a cultura em seu significado original como sinônimo de natureza, bem como o momento em que ambas estabelecem uma ruptura ao serem reconhecidas leis e regras de convivência em sociedade. Tornam-se elucidativas as distinções entre cultura das comunidades e cultura das sociedades, bem como as possibilidades de pensar a cultura a partir das denominações “popular, erudita e de massa”. Tais reflexões delimitam o campo investigativo da cultura e as formas de percebê-la como mediadora de ações e significações que se inscrevem no corpo, tornando evidenciados os valores, os costumes, as tradições, a moralidade e a estética próprias de um dado grupo social. O momento seguinte procura se fixar em uma das classificações de cultura – a cultura popular – apontando conceitos, aproximações e distanciamentos com o folclore, aspectos históricos e outras problemáticas inerentes a este campo de conhecimento.

2.3 Cultura popular: faces e interfaces

Uma das questões bastante discutidas no campo da cultura diz respeito às conceituações de folclore e cultura popular. Embora para muitos a questão já esteja resolvida, vejo como fundamental retomá-la para um melhor tratamento do uso dos termos no estudo, evitando confusões e distorções. Por mais que pareça uma questão simples, o olhar atento revela o quanto é complexa a abordagem conceitual. O esclarecimento dos dois termos focará sua gênese e seu processo histórico, suas sinonímias e antagonismos.

Como forma de visualizar as inúmeras possibilidades teóricas de transitar pelo que se chama folclore, Brandão (1993) é convidado, neste momento, para alguns esclarecimentos. Aponta cinco possibilidades de discutir o tema a partir de observações conceituais de outros estudiosos que vêem o folclore como sendo: tudo o que o homem do povo faz e reproduz como tradição; apenas uma pequena parte das tradições populares; sinônimo de cultura popular; campo de investigação tão amplo quanto o de cultura; algo inexistente, sendo melhor utilizar os termos cultura ou cultura popular.

Estas palavras, que mais confundem que esclarecem, revelam as inúmeras facetas desta temática, as dicotomias, as linhas teóricas diferenciadas. Devido às possibilidades de conceituar folclore e cultura popular, parece-me oportuno aduzir alguns apontamentos para melhor conduzir as reflexões. De imediato, parto do pressuposto de que o folclore existe e integra a cultura de uma dada sociedade, podendo ser visto como sinônimo de cultura popular. Para que estas configurações sejam possíveis é preciso uma compreensão de folclore que fuja a qualquer anacronismo ou apego a teorias vinculadas ao sentido original do termo. É imprescindível romper os muros de uma conceituação tradicional a partir de uma perspectiva flexibilizada e que leve em conta as transformações histórico-sociais. Vejamos como se dão estas articulações.

As primeiras indagações acerca desta problemática podem ser postas da seguinte forma: que expressão surgiu primeiro – cultura popular ou folclore?; em que contexto surgem estas expressões?

Percorrendo os estudos desenvolvidos por Chauí (1995) e Fernandes (1989), é possível encontrar a origem da expressão “cultura popular” no século XVII e, portanto, antecedendo o termo “folclore”, surgido no século XIX. O termo cultura popular é o mais

comumente observado na literatura. Isso porque representa um pensamento acadêmico livre dos vícios conceituais e históricos que a palavra folclore carrega, ou talvez, por não ser visualizado como sinônimo de cultura popular. O fato é que a preferência pelo termo cultura popular evita desgastes em relação à delimitação do que se entende por folclore a ponto de desvinculá-lo de seu sentido tradicional. Contudo, é preciso avançar rumo a compreensões mais elucidativas.

Em *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*¹², Chauí (1995) relata que, no século XVII, escritores e políticos designavam a plebe como ralé, vulgo, populacho, povinho. O povo, distinguido da nobreza e do populacho, seria a parte mais considerável, útil e respeitada da nação, composta de fazendeiros, comerciantes, financistas, homens de lei, ou seja, a burguesia. O povo romântico (sensível, simples, iletrado, comunitário) nasce a partir de motivos estéticos, intelectuais e políticos. Estéticos, porque é a resposta do romantismo ao classicismo, da natureza à arte. Intelectuais, porque é a resposta contra o racionalismo da Ilustração, da tradição contra o progresso, do sobrenatural contra o ‘desencantamento do mundo’. Político, porque é a reação contra o império napoleônico, o nacional contra o estrangeiro.

O povo passa a existir como parte do debate acadêmico no fim do século XVIII e início do século XIX pelo surgimento, no cenário europeu, de Estados Nacionais que trataram de abarcar todos os segmentos da população. Canclini (2000) argumenta que a Ilustração vê no povo a forma de legitimar um governo democrático e, ao mesmo tempo, o entende como o portador daquilo que a racionalidade quer eliminar, qual seja, a superstição, a ignorância e a turbulência. “O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta”.(CANCLINI, 2000, p. 208). Teriam sido os interesses ideológicos e políticos que conduziram a estes rumos. Os românticos visualizam essa contradição e buscam acabar com as rupturas entre político e cotidiano, entre cultura e vida, o que teria levado escritores a conhecer os costumes populares, impulsionando os

¹² Embora *Conformismo e resistência*, de Chauí (1995), tenha sido escrita na década de 80, com atenção particularmente voltada para as greves e lutas dos operários, trata-se de uma obra ainda atual no que concerne à compreensão de cultura popular no Brasil como misto de conformismo e resistência. A autora volta-se para questões como civilização, nação e o universo da cultura popular a partir de discursos de sujeitos diversos (proletários, mulheres, bóias-frias, donas-de-casa) que retratam as suas dificuldades, as desigualdades sofridas, as lutas de classe, questões que, em pleno século XXI, continuam a ser foco de debates. Discute o popular a partir das religiões católica e africana ou afro-brasileira (em especial a umbanda), da rua, da família, do esporte, das festas religiosas (Círio de Belém), das danças, tendo como referencial para muitas de suas intervenções a obra *Festa no pedaço*, de José Guilherme Cantor Magnani. Cf. CHAÚÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

estudos folclóricos. Tal elucidação reforça as considerações de Chauí (1995) ao alegar que a idéia de “povo” brota de motivos estéticos, intelectuais e políticos.

Os traços principais que configuram o que se designou cultura popular são delineados no Romantismo, sendo: primitivismo (cultura popular como retomada e preservação das tradições); comunitarismo (criação popular coletiva e anônima; manifestação espontânea da natureza e do espírito do povo); e purismo (o povo é o pré-capitalista, o não contaminado pelos hábitos urbanos)¹³. Esses traços, explica Chauí (1995), que definem o que se designou como cultura popular, são os mesmos usados para o folclore, ou seja, folclore como preservação das tradições, como cultura espontânea, anônima e coletiva, e como manifestação própria da zona rural. É claro que sofreram modificações de acordo com as transformações histórico-sociais e que já não se constituem da mesma forma. Os conceitos de folclore e cultura popular não são mais visualizados como estanques, próprios das comunidades pré-capitalistas, rurais, nem tampouco totalmente anônimos ou tradicionais, mesmo porque tradição e anonimato são questões polêmicas na era da tecnologia e da informação¹⁴.

A preocupação de intelectuais e artistas nos anos 60 é definir o popular. Peças teatrais, filmes, romances, músicas, panfletos, ditam as formas segundo as quais o povo deve pensar, agir e ser. O popular converte-se em palavra de ordem da ação política. Três divisões de cultura são propostas pela nova ordem vanguarda “popular”: cultura alienada (da classe dominante), cultura do povo (atrasada, ingênuo, lúdica, conformista, sem dignidade artística ou intelectual) e cultura popular revolucionária (produzida pela vanguarda que vê o povo como herói). Cultura popular passa a ser aquela desenvolvida por artistas e intelectuais que

¹³ O espanhol Martín-Barbero entende o Romantismo como reação, mas não necessariamente movimento reacionário. “Reação de desconcerto e fuga frente às contradições brutais da nascente sociedade capitalista: é também reação de lucidez e crítica frente ao racionalismo ilustrado e sua legitimação dos ‘novos horrores’”. Para ele, a concepção romântica mistificou a relação povo-Nação, fazendo com que o povo se convertesse em entidade sem história, situada abaixo ou acima do movimento social. Além do mais, traz a idéia de um fazer cultural marcado pela ausência de contaminação e comércio com a cultura hegemônica. “E ao ficar sem sentido histórico, o que se resgata acaba sendo uma cultura que não pode olhar senão para o passado, cultura-patrimônio, folclore de arquivo ou de museu nos quais conserva a pureza original de um povo-menino, primitivo”. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. p. 41-2.

¹⁴ Todos sabemos que muitos músicos e compositores de criações anônimas não são mais tão anônimos assim. Registram seu trabalho em cds, livros e fitas de vídeo. As necessidades são outras e o contexto histórico que traz novas exigências de mercado levam os indivíduos a modificar os personagens, os gestuais, as vestimentas, a musicalidade, enfim. Não há nada estanque. As pessoas expressam suas necessidades culturais e estas são vivas. Tradição não é congelamento cultural, mas a convicção de que um fato existe e que é mutável, como o ser humano e a sociedade. É nesse sentido que se torna ingênuo pensar rigorosamente os termos tradição e anonimato, sem uma flexibilidade necessária à compreensão de sua localização histórico-cultural.

fizeram opção por “ser povo” e se dedicam à ‘conscientização do povo’. Esse discurso é visto por Chauí (1995) como uma das formas exemplares de autoritarismo da sociedade brasileira, especialmente dos intelectuais.

Em 1982 e, pela primeira vez desde 1964, esclarece Chauí (1995), a cultura popular incorporou-se de forma oficial ao projeto estatal. Isso se deu através de um Plano Trienal para a cultura e a educação, apresentado pelo Ministério da Educação e Cultura. O texto do Plano prioriza o patrimônio histórico e o desenvolvimento cultural. Termos como “comunidade”, “participação comunitária” e “criatividade” aparecem relacionados às práticas de contestação política e de organizações sociais alternativas. Entretanto, embora a ditadura já se encontrasse em seus momentos finais, é preciso ressaltar que o interesse do Estado pelas manifestações populares dá-se ainda pela necessidade de controle dos movimentos populares de oposição.

Uma outra modificação na política cultural, ainda em 1982, pode ser apreendida quando o controle estatal sobre a cultura popular não faz menção ao folclore, mas à participação e criatividade comunitárias. Ou seja, não se almeja mais a fixação na coleta e armazenagem de produtos acabados ligados à tradição, mas no processo de criação do popular. É realizada uma domesticação da cultura popular brasileira pela classe dominante, como a feijoada, convertida em prato típico nacional; o samba, de origem africana e vivenciada nos morros cariocas; o carnaval, combinação dos festejos africanos e carnaval “veneziano” branco; a religiosidade, na devoção por Nossa Senhora Aparecida; o embranquecimento (sincretismo) das religiões africanas no Brasil; o futebol, no plano esportivo, dentre outros exemplos. Tais modificações seriam decorrentes das mudanças na sociedade brasileira em nível econômico e político. Econômico porque o novo mercado de trabalho inviabilizaria a figura do “malandro” do samba e carnaval cariocas, e político, devido à apropriação do popular pelos populismos dos anos 30, 40 e início dos anos 60, ou sua forma militarizada na ditadura dos anos 60 e 70 por meio das políticas de controle das expressões culturais. (CHAUÍ, 1995).

Como visto anteriormente, houve uma mudança na expressão “cultura popular” a partir dos interesses da classe dominante. Primeiro, entendida por traços como primitivismo, comunitarismo e purismo e, após, como forma de controle estatal, sendo a mesma situação observada no que diz respeito ao folclore. Embora surgido em momento posterior, o folclore origina uma literatura que vai aos poucos se mesclando às investigações de cultura popular.

Há um jogo de aproximação e distanciamento percebido ainda hoje.

Com base nos estudos de Fernandes (1989) é possível verificar que o folclore como forma de conhecimento científico nasceu no século XIX na esteira da filosofia de Auguste Comte e do evolucionismo inglês de Darwin e Spencer, bem como de uma necessidade histórica da burguesia. Estava voltado ao estudo dos modos de ser, pensar e agir peculiares ao povo, como técnicas de trabalhar a terra, manipular metais de transporte, esculpir objetos materiais ou não materiais (lendas, danças, superstições, adivinhas e provérbios). O termo surge com o arqueólogo inglês William John Thoms, significando *folk* (povo) e *lore* (saber), ligado antes ao apego ao passado, às soluções rotineiras, ao estudo das sobrevivências e à cultura do inculto. A idéia inicial era registrar tudo antes que acabasse, já que o entendimento do homem e de sua produção como histórica não tinha ainda tomado impulso nos debates contemporâneos.

Uma crítica à produção folclórica é realizada por Canclini ao mencionar que embora estes trabalhos tornem visível a questão do popular e tenham tornado habitual essa noção, suas “táticas gnosiológicas” não foram direcionadas por um objeto de estudo preciso e, nem tampouco, por métodos especializados. Teria sido a inquietude de filósofos e escritores como Herder e os irmãos Grimm que levou à formalização da primeira Sociedade do Folclore, em 1878, na Inglaterra, nome que passa a designar, posteriormente, na França e na Itália, a disciplina que trata do saber e das expressões subalternas¹⁵. De estilo romântico, positivista, com utilizações líricas, o folclore ruma ao conhecimento do popular a partir da ciência, tendo por objetivos: distanciar-se dos estudiosos amadores, libertar os oprimidos, resolver as lutas entre classes e apreender o popular como tradição.

O folclore, que surgiu na Europa e na América como reação frente à cegueira aristocrática para com o popular e como réplica à primeira industrialização da cultura, é quase sempre uma tentativa melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva, fixá-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, custodiá-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas. (CANCLINI, 2000, p. 213).

As motivações europeias pelos estudos folclóricos repetem-se na América Latina,

¹⁵ Jacob Ludwig Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1787-1859) coletaram inúmeros contos de fadas em suas viagens pela Alemanha, dentre os quais Chapeuzinho Vermelho e Branca de Neve. Johann Gottfried Herder (1744), escritor alemão, crítico literário e clérigo, reuniu textos de canções populares da Europa, valorizando o nacionalismo.

adverte o estudioso, pela necessidade de retomar os sentimentos populares frente ao Iluminismo e cosmopolismo liberal, e firmar a formação de novas nações ao seu passado. Países como Argentina, Brasil, Peru e México produziram textos folclóricos desde o final do século XIX com amplos conhecimentos empíricos sobre religiosidade, rituais, festas, artesanato e demais assuntos, sendo muitos deles ligados ao indígena e ao mestiço. As dificuldades teóricas e epistemológicas que comprometeram o valor de seus informes continuam em estudos folclóricos atuais, principalmente porque valorizam muito mais os bens culturais como lendas, músicas e objetos do que os agentes sociais que os geram. Presos ao nacionalismo político e humanismo romântico, dificilmente os estudos sobre o popular conseguem produzir um conhecimento científico. Os folcloristas, apesar de um grande número de descrições, teriam dificuldades em dar explicações precisas sobre o popular.

A compreensão de como a corrente folclórica focou o popular e o disseminou internacionalmente, afirma Canclini, dá-se com a leitura da Carta do Folclore Americano elaborada por especialistas e aprovada em 1970, sintetizada pelo estudioso da seguinte forma:

- O folclore é constituído por um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis. As transformações são atribuídas a agentes externos, motivo pelo qual se recomenda instruir os funcionários e os especialistas para que ‘não desvirtuem o folclore’ e ‘saibam quais são as tradições que não têm nenhuma razão para ser mudadas.’
- O folclore, entendido dessa maneira, constitui a essência da identidade e do patrimônio cultural de cada país.
- O progresso e os meios modernos de comunicação, ao acelerar o ‘processo final de desaparecimento do folclore’, desintegram o patrimônio e fazem os povos americanos ‘perderem sua identidade’. (CANCLINI, 2000, p.213-4).

As idéias contidas nessa carta impõem ao folclore a idéia de algo estanque, inflexível, que não pode ser “desvirtuado”. Nela, a tradição é lei, e somente neste sentido pode o folclore ser patrimônio cultural de um país. Contudo, esse não é o pensamento que vigora nos meios intelectuais. Já se reconhece que o folclore é dinâmico e que suas mudanças estão intimamente relacionadas às transformações sociais. Mesmo assim, ainda há linhas teóricas que insistem numa observância rigorosa a elementos como anonimato, transmissão oral e antiguidade.

As transformações no campo do folclore podem ser visíveis já no I Congresso

Brasileiro de Folclore realizado na cidade do Rio de Janeiro em 1951, elucida Benjamin (2001). A Carta do Folclore Brasileiro apresentava a idéia de que o fato folclórico constituía-se das formas de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e imitação, sem a influência direta de círculos eruditos e instituições que visem renovar e conservar o patrimônio científico e artístico humano ou fixar uma orientação religiosa e filosófica. Caíam, portanto, os atributos antiguidade, oralidade e anonimato, ratificando a aceitação coletiva como marca consagrada do fato folclórico e relativizando a idéia de tradicionalidade. Contudo, muitos folcloristas continuaram atrelados às características antigas já rejeitadas no Congresso de 1951.

A releitura da Carta em um novo momento histórico, qual seja, em 1995, no VIII Congresso Brasileiro de Folclore em Salvador (BA), levou a modificações no entendimento do folclore, que passa a ser declarado como o conjunto de criações culturais, baseado em tradições individuais ou coletivas de uma comunidade e que represente sua identidade social a partir de fatores como aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade e funcionalidade. Tal conceito, explica Benjamin (2001), segue a orientação da UNESCO, definida em reunião de Praga (República Checa) no mesmo ano.

Como observado, as transformações sociais conduziram a teorias diferenciadas sobre o folclore no momento em que se percebia que este não era extinto com as novas tecnologias, mas modificado frente às suas exigências. O fácil acesso a filmagens, museus, fotografias, festivais, desfiles e concursos folclóricos, bem como o investimento em turismo e a influência dos meios de comunicação, conduziram a um crescimento das manifestações folclóricas e, sobretudo, do que Benjamin chama de “espetacularização das manifestações folclóricas”. Como entende, “algumas das manifestações tradicionais guardam a natureza de espetáculos, que têm sido levados à exacerbação, convertendo-se em produto da cultura de massas”. (2001, p. 5). Muitas manifestações folclóricas realizadas pelas comunidades passam a modificar-se em função de exigências – turísticas, municipais, de sobrevivência – podendo tornar-se espetacularizadas, produto a ser consumido. Nesse sentido, retomando a problemática que impulsionou o debate, volto a questionar: cultura popular e folclore são a mesma coisa?

Certamente, esta não é uma questão fácil de ser respondida. Algumas das considerações realizadas anteriormente pelos diferentes estudiosos adiantam possíveis pistas.

Contudo, gostaria de realizar esclarecimentos iniciando pelas definições célebres apresentadas por um dos maiores folcloristas brasileiros – Câmara Cascudo. Para ele, folclore “é a cultura do popular, tornada normativa pela tradição”. (2001, p. 240). E ainda: “O folclore é o popular, mas nem todo o popular é folclore”. (1967, p. 13).

A primeira frase funde os termos "popular e folclore", definindo o folclore como sendo a cultura feita pelo povo, mas com a ressalva de que se torne norma, regra, pela tradição. A segunda entende que o folclore sempre será popular, uma construção feita pelo povo, sendo que nem tudo o que é feito pelo povo caracteriza-se como folclore, caso não respeite elementos como antiguidade, persistência, oralidade, anonimato e funcionalidade. Ou seja, tudo o que se distancia destes elementos não seria considerado folclore.

Exemplificando, poderia dizer que se uma comunidade antiga e tradicionalmente conhecida pela realização de dada manifestação dançante criar uma dança diferente da que está acostumada a realizar, esta não poderá ser considerada folclórica, haja vista que não contém em si os elementos que caracterizam um fato como sendo folclórico. Neste sentido, a manifestação seria popular, mas não folclórica, com base na leitura da segunda definição dada pelo folclorista. Somente poderia se tornar folclórica, ou seja, normativa pela tradição, com o passar do tempo, acrescido dos elementos que caracterizam um fato como sendo folclórico.

A perspectiva de folclore como “conhecimento do povo” também é bastante questionada, posto que o folclore não seria privilégio de classe. Fernandes (1989) esclarece que os elementos folclóricos atingem todas as classes sociais e passam a agir como um dos veículos de uniformização dos padrões de comportamento, tornando possível a vida em sociedade. Argumenta que alguns folcloristas deveriam, pelo menos, ter considerado que o ideal social criado sob a forma de valores e também cristalizado em elementos folclóricos, abrange indistintamente todas as classes sociais. Assim, embora o pertencimento a uma dada camada social possa indicar a presença de privilégios ou ausência deles, seria impossível a convivência social se elementos considerados essenciais para a sobrevivência não fossem compartilhados e aceitos pelos membros.

Esses elementos folclóricos, algumas vezes expressando regras de conduta, passam a agir, de modo amplo e em períodos normais, como um dos veículos de uniformização dos padrões de comportamento, contribuindo para tornar possível a vida em sociedade, criar uma mentalidade característica dessa sociedade tomada como um todo, pelo menos quanto

aos seus valores essenciais, e perpetuar a configuração sócio-cultural em que esses valores estão integrados. (FERNANDES, 1989, p. 43).

Através de uma pesquisa realizada em São Paulo, Fernandes (1989) constatou que os mesmos elementos folclóricos, provérbios, superstições, crenças, lendas e contos são usados por pessoas de classes mais baixas e mais altas, tornando o folclore não apenas uma forma de expressão das camadas marginalizadas, mas possibilidade cultural presente na vida dos indivíduos de modo geral. Essa análise aponta outros rumos investigativos, dado que o próprio termo folclore (ou *Folklore*) remete à idéia de um saber que é do povo, sendo esta visão ainda difundida socialmente. Mas, quem é povo? Em que contexto se é povo?

O sociólogo utiliza o termo folclore no sentido de cultura popular, embora em toda a obra *O folclore em questão* opte pelo uso do primeiro termo com maior frequência. Visualiza o folclore não arraigado a elementos arcaicos e conservadores, apontando os avanços e retrocessos em relação a esta questão. Afirma que os gestos ou composições folclóricas conservam muito mais do que “fórmulas mortas”, já que expressam a própria vida do homem, os seus sentimentos e valores. Vê o folclore como uma disciplina humanística voltada à elaboração dos temas folclóricos e às implicações literárias dos padrões práticos, estéticos ou filosóficos, inerentes à produção intelectual de cunho folclórico. O folclore compreenderia “todos os elementos culturais que constituem soluções usual e costumeiramente admitidas e esperadas nos membros de uma sociedade, transmitidas de geração a geração por meios informais”. (FERNANDES, 1989, p. 47).

Utilizando também os termos folclore e cultura popular encontra-se Canclini (2000), que aponta uma nova perspectiva de análise a partir do que chama tradicional-popular, levando em consideração as interações com a “cultura de elite” e com as “indústrias culturais”. Para tanto, realiza uma sistematização por meio de seis refutações a essa visão clássica dos folcloristas. São elas: o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais; as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular; o popular não se concentra nos objetos, mas nas experiências de um grupo em dar respostas e vincular-se ao seu contexto social; o popular não seria monopólio dos setores populares; o popular não é vivido pelos sujeitos como complacência melancólica para com as tradições e, finalmente, a preservação pura das tradições nem sempre é a melhor forma popular de reprodução e reelaboração de sua situação. Mas, é

preciso pensar melhor essas refutações.

O estudioso argentino esclarece que mesmo com o surgimento de novas tecnologias, o folclore não foi extinto, mas apenas transformado, sendo até ampliado em alguns setores, como por exemplo, no artesanato. O que o folclore deve buscar não é o resgate e conservação de tradições supostamente inalteradas, mas o exame de como os hábitos estão se transformando e como interagem com o homem e a sociedade. O folclore não se encontra, portanto, congelado em patrimônios de bens estáveis, mas presente em experiências de grupos e nas formas como se vinculam a seu contexto social e expressam sua forma de consciência. Assim, “não há folclore exclusivo das classes oprimidas, nem o único tipo possível de relações interfolclóricas são as de dominação, submissão ou rebelião” (CANCLINI, 2000, p. 220). Não haveria um grupo de indivíduos propriamente folclóricos, mas situações mais ou menos propícias para que o homem vivencie um comportamento folclórico. É nesse sentido que acredita ser possível pensar que o popular compõe-se de elementos híbridos e complexos advindos de diversas classes e nações.

O pesquisador elucida ainda que o folclore não se concentra apenas no meio rural, como era visto antigamente, mas acontece de forma dinâmica em meio às condições da vida urbana e, para além delas, num sistema internacional de circulação cultural. O popular não é vivido de forma melancólica pelos populares, mas pelo contrário. Muitas práticas rituais que aparentemente reproduziriam a ordem tradicional a transgridem de forma humorística. Ao riso se recorre como forma de alcançar uma relação menos angustiante com o passado. São citadas, pelo pesquisador, algumas danças que parodiam os conquistadores espanhóis pelo uso grotesco de seus trajes e instrumentos de guerra, assim como o carnaval brasileiro. Os populares se relacionam com a sociedade e não ficam presos a seu reduto, o que garante o fortalecimento de suas práticas populares.

É preciso salientar que, embora compartilhe com Canclini e Fernandes a idéia de que o popular não é monopólio dos setores populares, já que as diferentes classes podem comungar dos produtos elaborados e até (re)criá-los, entendo que é nas classes excluídas que, efetivamente, são construídos e consolidados os elementos folclóricos materializados através de uma normatização social. Comungo das idéias de Canclini e Fernandes sobre o fato de que o popular não é privilégio dos populares, mas não posso deixar de me aliar a Chauí na perspectiva de uma sociedade desigual dividida em classes sociais, em que a cultura popular é

vista como a expressão dos dominados. Embora um produto de cultura popular/folclore possa ser elaborado por todas as classes sociais, produto este caracterizado por sua não produção em série, pelo aprendizado via transmissão oral, pela simbologia específica e peculiar, os produtores de cultura popular (homem que produz) ou, melhor dizendo, os populares, distinguem-se dos outros indivíduos não apenas por sua classe social, mas por suas experiências coletivas, pelo instaurar da cultura das comunidades. É por essa característica, principalmente, que este homem ganha seu “status” de popular.

As dificuldades na definição de folclore e cultura popular continuam. Parece cada vez mais penoso estabelecer precisamente as diferenças e os limites que os distanciam e, ao mesmo tempo, torna-se cada vez mais custoso vê-los como sinônimos pelo fato de que o folclore traz as marcas de um pensamento obsoleto que a cultura popular teima em levar. Neste sentido, dois caminhos parecem ser delimitados: diferenciar cultura popular e folclore, correndo o risco de prender-se a elementos que caracterizam o fato como sendo folclórico, ampliando o campo de ação da cultura popular e visualizando o folclore como parte desta cultura, ou aceitar os dois termos como sinônimos, atinando para o folclore numa perspectiva contemporânea que não se liga radicalmente aos clássicos elementos do fato folclórico, sendo flexível e passível de modificações. Contudo, outras problemáticas nascem desta situação.

Entendendo o folclore como distinto de cultura popular e, partindo do pressuposto que o folclore transita por todas as classes sociais, poderia perceber a cultura popular como sendo a cultura produzida pelos segmentos excluídos da população em termos de saúde, educação, saneamento básico, cultura, ou seja, condições dignas de existência. Contudo, o risco seria definir algo como sendo ou não anônimo, tradicional, frente às rápidas transformações tecnológicas. Mas, se a opção for pela visualização dos termos como sinônimos, outros nós deverão ser desatados.

Se a cultura popular for definida nos contornos teóricos de Chauí (1995) como expressão dos dominados e produção de uma classe subalterna na sociedade, como percebê-la à luz do folclore à medida que este não seria privilégio de classe, mas existiria em todas as classes sociais? Seria possível pensar cultura popular e folclore como sinônimos, posto que a cultura popular caracteriza-se como uma manifestação diferenciada, realizada numa sociedade que, embora seja a mesma para todos, é dotada de sentidos e finalidades diferentes para cada uma das classes sociais?

As tentativas de sair deste labirinto dão-se justamente pelo jogo de conformismo e resistência de que fala Chauí, ou seja, pelos mecanismos que levam a cultura dominante a ser aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, assim como recusada, negada, de forma explícita ou implícita pelos dominados.

A cultura popular não é algo à parte da cultura dominante, mas se consolida dentro dela, ainda que sob forma de resistência, ou, nos dizeres de Chauí, como “um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno de conformismo, do inconformismo e da resistência), distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência”. (1995, p. 25). Assim, por mais que se busque a “pureza” do folclore ou da cultura popular, bem como de seus produtores, não se pode alcançá-la, já que qualquer possibilidade é frustrada ante o jogo de poder reinante. Nesse sentido, como resolver o impasse? É viável compreender os termos cultura popular e folclore como sinônimos?

Talvez a idéia possa ser outra. Pensemos em produção e (re)produção dos bens culturais de uma sociedade a partir de algumas delimitações do fato folclórico, embora com toda a flexibilidade que este mereça ter. Primeiramente, entendo que é nas chamadas classes marginalizadas que efetivamente são construídas e consolidadas práticas culturais coletivas, em que a “cultura da comunidade” prevalece ante a “cultura da sociedade”. Por mais que tais práticas populares/folclóricas estejam presentes em todas as classes sociais, transitando pela “cultura das sociedades”, atuam como (re)produtoras de algo que não é individual, mas que foi criado na coletividade, por ela aceito e transformado em conhecimento a ser compartilhado por várias gerações.

Tenho claro que eruditos também se mesclam ao popular ao compartilharem de seu universo, simbologia, crenças e valores, expressando-o em suas composições, poesias, vestimentas ou obras de arte. O popular, em sua significação coletiva, possibilita sentidos, sendo fonte inspiradora de construções eruditas. A cultura popular, vista nesta perspectiva, também é (re)produzida por outros segmentos da população.

Não há como negar que há uma produção cultural própria das classes marginalizadas socialmente, coletivas, que estampa formas dessa comunidade ser, pensar e agir. Não há como esquecer que vivemos numa sociedade de diferentes níveis culturais e sociais; que há uma cultura erudita, valorizada pela sociedade administrada, e que há uma cultura do popular,

dos menos privilegiados, negada ou cultivada muitas vezes pelos eruditos; que há uma cultura fortemente veiculada pelos meios de comunicação, cerceadora, sedutora, comovente. Não quero, com isso, apontar relações de ingenuidade entre os excluídos e, tampouco, afirmar a pureza de sua produção. Não há pureza num jogo de conformismo e resistência, de coação e sedução.

Entendo que o folclore/cultura popular encontra-se presente em diferentes esferas sociais, como um “bem” cultural a ser consumido, (re)produzido, vivenciado. Entretanto, percebo a sua produção por uma dinâmica coletiva, das comunidades, e que, praticamente, inexistente nas classes marginalizadas por sua própria condição social.

Poderia pensar a cultura popular/folclore como sendo toda a produção cultural originada das camadas excluídas (embora veiculada em todas as classes sociais) e caracterizada na forma como os indivíduos falam, agem, pensam, cantam, dançam, constroem seus bens e se expressam, sendo aceita coletivamente, interiorizada como normatização possível de ser respeitada ou transgredida face ao contexto histórico-social em que vivem. A cultura popular, como sinônimo de folclore, também está na arte de bordar, pintar e esculpir, de ensinar e aprender histórias, de contar “causos”, de viver a crença em seres imaginários, de fazer adivinhas, e isto não é realmente privilégio de classe. Está presente em diferentes níveis sociais, embora tenha claro que a dificuldade de acesso à tecnologia e às ações coletivas possibilita que tais práticas culturais sejam observadas com maior frequência entre os marginalizados, podendo ser veiculada e ressignificada em diferentes classes sociais.

É nesse sentido que afirmo estar a cultura popular permeando (embora mais ou menos observada) diferentes segmentos sociais. Vejo que é nas ações coletivas, comunitárias, que melhor se revela o seu vigor e a sua concretude. E aí está o sentido da cultura popular/folclore, que vem da arte do povo, que é coletivizada, passível de modificações; dinâmica, como a própria comunidade.

Foi procurando caminhos que indicassem aproximações e distanciamentos entre cultura popular e folclore que situei os estudos de Canclini, Fernandes, Chauí, Cascudo, dentre outros. Os apontamentos tocaram, sobretudo, as possibilidades de entender o surgimento destes termos, os diferentes contextos e as funções a que se destinam, levando em consideração as novas formas de abordá-los mediante mudanças no pensamento acadêmico.

Ao me referir à cultura popular neste estudo, volto-me a uma produção que não se

atrela diretamente aos meios de comunicação de massa e à indústria cultural, embora esta produção seja, muitas vezes, marcada pela “competição” própria da sociedade de consumo. Refiro-me ainda ao seu produtor, ao homem historicamente situado, em sua humanidade, acreditando que, por mais que se possa (re)produzir a cultura popular nos meios eruditos e nos meios de comunicação, a essência é coletiva, nasce daqueles que praticamente não têm acesso ao saber sistematizado e a condições decentes de vida.

A cultura de movimento dos populares é discutida, na seqüência, pela dança e pelo corpo que se expressa por meio dela, assumindo os contornos ético-estéticos característicos de dada manifestação cultural. Imagens como bumba-meu-boi, caboclinhos e maracatu rural são trazidas para as discussões, embora simbolicamente, no sentido de favorecer uma melhor percepção da cultura de movimento em suas aproximações e peculiaridades.

2.4 Pela cultura de movimento humano

Cultura de movimento humano ou cultura corporal são expressões que sinalizam para a cultura produzida pelo homem historicamente e que se concretiza na forma como utiliza seu corpo a partir dos jogos, da dança, da ginástica, do esporte, das lutas, dentre outras práticas corporais, de acordo com Coletivo de Autores (1993). Embora esta terminologia possa ser vista como redundante e fragmentária, já que toda cultura seria corporal, acredito que a mesma contribui para o entendimento de uma cultura que não se restringe à erudição ou à inércia gestual, mas que é, sobretudo, construção humana, materialização de um corpo que sente, pensa, age e comunica-se.

Integrando a cultura de movimento humano ou cultura corporal, a dança traz em si os signos de cada civilização no momento em que são inscritos, no corpo, os valores, os gestos e simbologias, sendo parte da memória corporal de cada indivíduo e sua comunidade. Como lembra Santos (2002, p. 25), “a dança tem tido o poder de reforçar a importância do corpo como instrumento e símbolo do poder. Tem também revigorado um conjunto de valores e crenças”.

Presente em várias sociedades, as danças, especialmente aquelas ligadas à caracterização dos costumes, das tradições, dos valores e normas, e que não são diretamente atreladas a modismos e imposições da indústria cultural, apresentam um manancial ético-

estético que define traços culturais próprios de uma comunidade. Trata-se de uma das representações mais significativas de uma comunidade de cultura popular, pois expressa necessidades, reivindicações, denúncia e sentido de existência. Sua função social é alterada conforme os costumes, as regras, a filosofia de cada civilização, o acontecer histórico. No que diz respeito à cultura africana, estudada por Santos (2002, p. 117), é possível observar que:

A educação de uma criança na sociedade tradicional africana, de forma geral, inclui aprender as diferenças entre as danças, o que é permitido, o que é aceitável, o que é proibido. Cada pessoa, cada grupo, tem a sua função dentro da sociedade. A dança reforça as crenças tradicionais, os valores, mesmo nas ocasiões em que parece ser puramente festiva. O africano, através da música, do canto e da pantomima, capta o sobrenatural, que é a própria vida, com seus ritmos e ciclos, vida expressa em termos dramáticos. Assim, todos os importantes acontecimentos na comunidade são acompanhados pela dança e música acentuando seu significado.

Tal explicação nos transporta a uma civilização cultural que vive uma racionalidade diferenciada da ocidental, justamente pela valorização do corpo (dançante, religioso, mítico) e pelo fato deste ter sua relevância em todos os momentos da vida humana, seja no trabalho, na festa, no estudo, no nascimento, na morte, dentre outros. Embora não esteja livre das influências de uma racionalidade ocidental, dado o processo de mundialização cultural¹⁶, ainda conserva muito de seus traços característicos, de uma valorização do homem como sensível, racional, mítico e ritualístico.

O sentido/significado das manifestações dançantes é revelado no corpo, nas vestimentas, no instrumental, na coletividade, dentre outros. Associada ao trabalho (plantio, colheita), às festas nacionais, a rituais sagrados, a celebrações pelo nascimento, morte, guerra, dentre outros motivos, a dança é fruição, forma extásica, mimese, existência.

A dança é um modo de existir. Não apenas jogo, mas celebração, participação e não espetáculo, a dança está presa à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte. Os homens dançaram todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a sementeira e a colheita. (GARAUDY, 1980, p. 13).

¹⁶ A expressão mundialização cultural é utilizada por Renato Ortiz como forma de percepção da existência de processos globais que transcendem grupos, classes sociais e nações rumo a uma sociedade sem fronteiras culturais. O autor parte de uma observação cotidiana, sendo o termo mundialização empregado apenas no domínio específico da cultura. Para ele, “uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou. Isso não significa, porém, que o traço comum seja sinônimo de homogeneidade”. Cf. ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 31.

Em certas culturas, a dança integra as necessidades cotidianas. Para a cultura chinesa, por exemplo, trabalhar o corpo é fortalecê-lo como um todo, juntamente com outros elementos relevantes à sua manutenção (alimentação, descanso, religião, banho). O sábio Confúcio, na China do século VI, lembra Garaudy (1980), pedia para que lhe mostrassem a forma de dançar de um povo que poderia definir a grandeza ou declínio dessa civilização, ou seja, se a mesma estaria doente ou sã. Isso porque a dança é capaz de exprimir a coesão e o poder transcendental da comunidade.

Não apenas Confúcio pronunciou-se acerca da dança, mas também pensadores já elencados anteriormente no primeiro capítulo, como Platão (1988) e Nietzsche [s.d.]. O primeiro ansiava formas de regulamentar sua prática a partir do que considerava *dança dos corpos mais formosos* (imitações do solene) e a *dança dos corpos mais feios* (imitações do vulgar). Já Nietzsche consagra à dança um sentido especial. Em trecho de *Assim Falou Zarathustra*, intitulado “O canto de dança”, Nietzsche narra uma cena em que o profeta Zarathustra, ao caminhar no bosque com seus discípulos, chega a um verde prado e se depara com jovens dançando umas com as outras. O profeta pede para que não parem de dançar, pois não seria um desmancha-prazeres de mau-olhado nem inimigo dos jovens.

Intercessor de Deus sou eu junto ao Diabo: mas este é o espírito de gravidade. Como poderia eu ser inimigo da vossa graciosa, divina dança? Ou de pés de jovens com lindos tornozelos? [...] Não vos zangueis comigo, lindas dançarinas, de que eu castigue um pouco o pequeno deus! Gritará, certamente, e chorará – mas dá vontade de rir, ainda quando chora! E, com lágrimas nos olhos, deverá pedir-vos uma dança; e eu mesmo quero acompanhar sua dança com um canto. Um canto de dança e de mofa ao espírito da gravidade, ao meu altíssimo e poderosíssimo diabo, do qual dizem que é o senhor do mundo. (NIETZSCHE, s.d, p. 121).

Esta passagem de Nietzsche, finalizada com a tristeza do profeta quando as jovens foram embora após realizarem sua dança, perpassa a laicização da vida, a fuga aos ditames religiosos que por muitos séculos impuseram regras, leis morais, tornando o homem escravo de seu destino. O corpo, pela dança, mostra-se, transcende, materializa-se e leva ao irromper dionisíaco. E daí a menção ao diabo, que, figuradamente, indica o rompimento com uma sociedade fraca por sua falta de persuasão e por sua subserviência; que contraria ranços hegemônicos e cria seus próprios valores, as suas próprias escolhas e vontades.

Historicamente, a dança, existente já com o aparecimento do homem, sofre as transformações sociais e contribui com estas transformações. Representa uma forma de comunicação com espíritos e deuses em épocas bastante remotas ou atuais, uma maneira de personificá-los. Como manifestação dionisíaca frente à sociedade apolínea, rompe com a “normalidade” que deforma e instaura uma ordem acolhida pela permissão do sagrado¹⁷.

Presente nos teatros gregos, nas arenas romanas, nas bacanais e festas orgíacas, nas cerimônias religiosas, a dança conquista seus próprios espaços – os espaços do corpo. Configurada em rituais macabros da Idade Média como forma de exorcizar o corpo das doenças e infortúnios que o afetavam, a dança é forma de expressão, linguagem que atrai e seduz pelo que é e por sua força regeneradora. Pela licenciosidade permitida nas festas e por sua capacidade de descobrir outros rumos que possibilitem a aproximação dos indivíduos, a dança edifica o homem. Enquanto forma de protesto corpóreo nos momentos de censura verbal, a dança foi sendo modificada e modificando. É presença, presente tanto nas classes abastadas socialmente quanto nos camponeses, escravos, índios e operários. É arte, ludicidade, festa, profissão, movimento, consumo e diversão.

Nas manifestações mais simples da vida cotidiana assumiu designações como dança folclórica, dança espontânea, dança popular e dança camponesa. A cultura corporal de cada povo (ou cultura de movimento) foi sendo formada à proporção que este estabelecia relações com a natureza e com o social. Os meios de comunicação e o processo de mundialização cultural permitiram que as fronteiras que delimitavam as manifestações culturais passassem a ser rompidas ou, pelo menos, flexibilizadas. Talvez, ainda, deturpadas, como se uma única parte fosse capaz de representar o todo, embora acreditando que esta parte o constituísse e o representasse.

¹⁷ As diferenças entre o sagrado e o profano são importantes para o entendimento da razão e do “outro” da razão. “O sagrado e o profano são entendidos como opostos, dentre outras coisas, pelo fato do primeiro buscar os desequilíbrios, o afastamento das preocupações cotidianas, a não contenção dos desejos, o anseio pelo transcendente; o segundo, por sua vez, estaria preso aos equilíbrios, à racionalidade social, à estabilidade, à segurança e aos limites terrenos”. LARA, Larissa Michelle. *As danças do sagrado no profano: transpondo tempos e espaços em rituais de candomblé*. Campinas: UNICAMP, 1999. Dissertação (Mestrado em Educação Motora), Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 1999. p. 33. A imagem do sagrado e do profano trazida por Caillois intensifica a compreensão destas expressões. “O profano deve ser definido como a constante procura de um equilíbrio, de um meio-termo que permita viver no temor e no saber, sem jamais exceder os limites do permitido, contentando-se com uma mediocridade dourada que manifeste a conciliação precária das duas forças antitéticas que não asseguram a duração do universo senão neutralizando-se reciprocamente. A saída desta bonança, deste lugar de calma relativa em que a estabilidade e a segurança são maiores que em qualquer outra parte, equivale à entrada no mundo do sagrado”. CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 35.

O Brasil, por exemplo, é visto em outros países como o lugar privilegiado do futebol e do carnaval, e também da pobreza e violência nas favelas. As imagens da licenciosidade do brasileiro, do corpo nu e vendável, das mulatas, da “guerra declarada”, são uma espécie de fotografia de nossa identidade, incompleta se pensarmos em outras tantas caracterizações que poderíamos atribuir ao país. Isso porque a cultura brasileira consolida-se pela diversidade, por uma cultura corporal ampla e esteticamente multifacetada resultante de aculturações que envolvem o branco, o negro e o índio. Portugueses, espanhóis, italianos, ucranianos, africanos, holandeses, japoneses, árabes e alemães deram sua contribuição a esta formação cultural, embora com maiores ou menores intervenções. Deixaram suas marcas expressas na culinária, na literatura, nas músicas, nas danças, nas festas e no trabalho. E contribuíram para a consolidação de regras, hábitos, costumes, moralidade e para a configuração de padrões éticos e estéticos.

No dizer de Chauí (1995), toda cultura institui uma moral que transita entre o bem e o mal, o permitido e o proibido, o correto e o incorreto, válida para todos os seus membros. Contudo, várias morais podem ser estabelecidas em sociedades e culturas fortemente hierarquizadas, com diferenças profundas de castas e classes sociais. Tal idéia reforça a proposição esboçada de que as comunidades que se formam e congregam determinada representação cultural instituem morais, condutas que sejam válidas para o grupo. Contudo, os valores concernentes ao que seja correto não partem única e exclusivamente de uma singularidade do grupo, mas obedecem a uma moral universalizante em sua essência, ou seja, valores que toquem virtudes como justiça, amizade e respeito.

Se observarmos uma comunidade popular ou comunidades que se formam a partir de objetivos comuns, percebemos que vários dos conhecimentos adquiridos são passados de geração a geração, transmitidos em grande parte de forma oral, mantendo uma função social e persistindo ao longo de anos. Contudo, a existência da moral não indica a presença explícita da ética, ou seja, de uma filosofia moral, o que leva a problematizações e interpretações do significado dos valores morais. Nem tampouco podemos afirmar, segundo Chauí (1995), que os valores morais sejam idênticos aos fatos constatáveis na vida cotidiana, ou seja, que a forma como uma comunidade age na atualidade é correta porque os antepassados a realizavam. Mas, será que comunidades não confundem fatos e valores, ignorando as causas ou razões pelas quais determinados atos, comportamentos ou coisas são valorizadas ou

depreciadas? Será que não vivem sua corporeidade reproduzindo valores sem ao menos questioná-los? Tais reflexões têm a sua profundidade e sutileza, dado que os valores e deveres, conforme explica Chauí, parecem naturais e intemporais, gerando recompensa, quando os seguimos, e punição, quando os transgredimos.

Embora sentimentos, condutas, ações e comportamentos sejam modelados por atos políticos, educacionais, religiosos, familiares, não se pode simplesmente reproduzir os valores propostos pela sociedade e tomá-los como modelos exemplares. Assim, qual o sentido dos costumes, ou ainda, que características pessoais e condutas individuais levam alguém a respeitar ou transgredir valores concernentes a uma comunidade e por quê?

Ao voltar-me para o campo da cultura popular brasileira procuro, a todo instante, (re)construir cenários e personagens que fazem parte de várias histórias advindas das buscas no cotidiano e nas festas. Entre formas de comportamento, experiência estética, vivência das regras sociais e de convivência em grupo, almejo caminhos que me conduzam a um desvelar de imagens. No embalo das cirandas e cocos recifenses, no rufar das alfaias dos maracatus nação pelas ruas de Recife e Olinda, no embaraço do corpo ao som do bumba-meu-boi, no ritmo tribal dos maracatus rurais, sigo refletindo o sentido ético-estético do corpo¹⁸. E identifico similaridades entre os populares, expressas na forma como se organizam coletivamente, no respeito às regras sociais e na vivência do comportamento mítico. Contudo, há um sentido ético-estético no corpo que vive as manifestações dançantes populares, sentido este marcado por normatizações estabelecidas a partir de regras de convivência no mundo das comunidades.

Os preparativos que antecedem, por exemplo, uma apresentação de maracatu não são os mesmos que em uma brincadeira de bumba-meu-boi. Cada manifestação popular possui signos próprios, representativos de sua cultura e comunidade. O maracatu nação, forma de personificação da corte africana no Brasil, apresenta um gestual intimamente ligado às expressões religiosas. Não há como abolir os orixás ou disfarçá-los na forma de santos católicos; não há como esquecer o motivo que introduziu os negros no Brasil e camuflar as marcas inscritas em seu corpo. São necessidades de protesto, de luta, de poder. Não há como

¹⁸ Cirandas, cocos, maracatu-nação, maracatu rural, bumba-meu-boi, configuram-se como manifestações dançantes da cultura popular brasileira que, embora vivenciadas em todo o país, seja por populares ou por aqueles que visam a “estilização do popular”, têm presença marcante na região nordeste.

mantê-los “puros” (e nem é esta a intenção), pois é nas mesclas culturais que alcançam sua resistência e legitimidade.

Os signos corporais estão intimamente ligados à construção cultural de cada sociedade e comunidade. As marcas culturais inscritas no corpo das pessoas que vivem na região sul do país, por exemplo, não são as mesmas que identificam indivíduos da região norte. Embora as falas tragam os regionalismos, assim como as expressões próprias de cada comunidade, é pela comunicação não-verbal que as especificidades corpóreas são reconhecidas. As normatizações expressas em dado grupo de cultura popular estão intimamente ligadas às influências formadoras da sociedade, quais sejam, os colonizadores. O corpo reflete tais influências e as concretiza.

Por que a movimentação garbosa, requintada de homens e mulheres nas danças gaúchas, com suas roupas luxuosas, fechadas e ausentes de decotes ou mostra de pernas? Por que a sensualidade de um carimbó ou lundu marajoara, expressa no corpo que dança, no remelexo de quadril, nos ombros e umbigos à mostra? De onde vem a normatização de um sapateado exclusivamente masculino nas danças de fandango paranaense, assim como a caracterização estética por meio de roupas de caçara, do gestual inocente, do flerte e sutis aproximações corporais? Que força brota de um frevo, um coco e um maracatu recifense? O que nos instiga a capoeira baiana¹⁹?

É certo que a delimitação do sentido ético-estético destas manifestações populares, do corpo que as realiza, não foi imposta por mecanismos legais. Os valores concernentes a cada manifestação foram se consolidando e se transformando em conhecimento passado de geração a geração, sob efeito das mudanças próprias à dinamicidade social. A presença do negro nos canaviais da região nordeste contribuiu para originar um tipo de cultura diferenciada, por exemplo, da região sul, que recebe seus contornos por meio da imigração européia e asiática. Tal influência colonizadora repercute fortemente nas manifestações gestuais desses povos.

¹⁹ Carimbó e lundu são manifestações dançantes próprias do Estado do Pará, marcadas pela sensualidade dos casais. Frevo, maracatu e coco são expressões fortemente valorizadas no carnaval de Recife e Olinda. O fandango, embora existente de formas diferenciadas em outras regiões do país, no sul (Paraná) é realizado pelo sapateado masculino e valsado feminino, especialmente na região litorânea, com enfoque na festa e diversão dos folgadores (como são chamados os dançarinos de fandango). Já a capoeira, presença marcante na Bahia, trata-se de uma manifestação disseminada em todas as regiões do país, rica em suas formas gestuais, rítmicas, musicais e históricas. Informações sobre estas manifestações podem ser obtidas em CÔRTEZ, Gustavo. *Dança, Brasil: festas e danças populares*. Belo Horizonte: Leitura, 2000.

É rico e diverso o legado africano em nosso país, sendo possível verificar nas manifestações folclóricas dançantes um gestual arrojado, sensual, lúdico, mítico e, muitas vezes, envolto pelo colorido das roupas, por instrumentais de percussão, por ritmos sedutores. São presenças vivas o bumba-meu-boi, o maracatu, o coco, a congada, a capoeira, que expressam ludicidade e devoção. A relação com o corpo é certamente outra. Há maior liberdade na forma de se vestir, de realizar os movimentos com alegria e sensualidade; uma “outra” racionalidade.

Na cultura indígena observam-se também elos com a religiosidade, assim como uma íntima relação com a natureza e com as práticas míticas. A forma como o índio se relaciona com o corpo nu, que constrói suas pinturas e rituais, leva-me ao campo folclórico pelos caboclinhos, pelo cateretê e cururu, alguns dos bailados visualizados no Brasil. Já as manifestações de origem européia, diferentemente das expressões indígenas e africanas, apresentam gestualidade mais recatada, em que a sensualidade é camuflada pela devoção a um santo, pelas festas de agradecimento e pelo vínculo com o trabalho. Poderia mencionar a folia de reis, a festa do Divino, a dança de São Gonçalo e as danças de fandango²⁰.

Ingressando mais diretamente no mundo dos populares, pergunto: o que há em cada manifestação que nos faz diferenciar o bumba-meu-boi da folia de reis, o maracatu rural dos caboclinhos? Que racionalidade leva a identificar uma manifestação como sendo popular? Como se configura o sentido ético-estético no corpo nas manifestações populares? Como se consolida essa cultura corporal de movimento?

Acredito ser necessário enveredar por alguns exemplos na tentativa de tornar mais esclarecedoras estas questões a partir de experiências que vivenciei e de pesquisas anteriores que desenvolvi. Rumo em direção a três imagens pelo mundo da cultura popular brasileira. Estas devem ser vistas em seu sentido transitório, de passagem e inserção em cenas que melhor conduzirão ao estudo do maracatu nação em comunidades populares, o que será consolidado num momento posterior.

A primeira imagem aparece pelo bumba-meu-boi, manifestação que tradicionalmente integra as festas juninas em homenagem a São João e São Pedro, podendo ser realizada ainda no carnaval e outras ocasiões festivas. Cada comunidade que brinca bumba-meu-boi tem suas próprias regras que, advindas do brincar coletivo, de suas representações e transmissão oral,

²⁰ Cf. CÔRTEZ, Gustavo. *Dança, Brasil: festas e danças populares*. Belo Horizonte: Leitura, 2000. Cf. ainda CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.

vão se consolidando. Os personagens configuram a trama e contam a história do boi que adoece ou morre, que se cura ou ressuscita. E o ritual se repete e se renova a cada nova brincadeira, a cada nova vivência na coletividade. E por que se conservam assim? Porque há um sentido ético-estético no corpo que dança, levando à consolidação de uma gestualidade que tradicionalmente foi ensinada e que, embora renovada, mantém as características essenciais vivas e dinâmicas. O desenrolar da história, a caracterização dos brincantes²¹, o sentimento estético e moral com que o grupo vive a trama, faz com que haja uma forma ímpar de representação, uma racionalidade que se diferencia de qualquer outra.

A brincadeira está ligada à gente mais simples da fazenda e à satisfação das necessidades humanas, marcada pela dúvida entre a realização de um desejo e a moralidade da ação. Mítica, ritualística, a brincadeira valoriza a relação do homem com a natureza e a capacidade deste homem de agir sobre ela, intervindo em seu próprio percurso. Cria-se um sentido ético-estético da alegria, da dor, do possível no impossível, da transfiguração do real, da festa. Isso conduz ao delineamento do sentido ético-estético do corpo que leva qualquer pessoa conhecedora destas manifestações a identificá-la, seja por seu ritmo, instrumental, comportamento social ou gestualidade. As regras inscrevem-se no corpo que dança, devendo esta normatização ser interiorizada por cada um que busca integrar uma dada comunidade. O conhecimento é apreendido pela observação do grupo, pela reprodução de suas ações, pelos movimentos ritualísticos, pela tradição oral, pelas toadas (músicas) e memória do corpo.

As regras da tradição oral, a aceitação coletiva de um fato, são percebidas de modo geral nas comunidades que fazem cultura popular. Há magia, momento mítico instaurado na vivência de uma manifestação dançante, na festa que efetiva tempos-espacos diferenciados. E isso não é próprio apenas do bumba-meu-boi, mas das manifestações populares como um todo. O caboclinho (ou cabocolinho), por exemplo, é uma dessas manifestações e, conforme informações coletadas em Côrtes (2000), trata-se de uma das primeiras representações folclóricas do Brasil, registrada pela primeira vez no ano de 1584 em tribos indígenas do Nordeste.

Atualmente, o caboclinho – segunda imagem que tomo para situar o contexto da cultura – é uma representação carnavalesca de grupos que se vestem de índios e dançam ao

²¹ A utilização do termo “brincantes” (usado esporadicamente no texto para fazer menção aos populares) não se dá desprovida da compreensão de que os populares não fazem maracatu apenas para “brincar”, viver momentos lúdicos, festivos e hedonistas, mas também para expressar suas lutas, religiosidade, carências, conformismos e resistências.

som de pequenas flautas e pífanos realizando um gestual com saltitos, batidas de pés e estalidos das preacas (arco e flecha que produzem um som ao se chocarem), sempre demonstrando agilidade de movimentação, numa simulação à vida do índio. Embora pareça de origem ou aculturação ameríndia, explica Cascudo (2000), o caboclinho têm influência africana. Contudo, mesmo tendo elos africanos, a forma como o caboclinho é representado leva-me a classificá-lo como tipicamente indígena.

Algumas imagens coletadas no carnaval de Recife de 2002 podem melhor ilustrar a manifestação.



Uma gravação realizada em Laranjeiras – Sergipe – conduz-me ao ingresso neste universo. Manoel, membro do Grupo Ceará-Mirim, explica os toques de gaitas dos “caboclinhos”, executados durante o carnaval, fazendo menção especial ao toque de despedida. O grupo é formado praticamente por membros de uma única família – os Silvas – que passam a tradição dos caboclinhos de pai para filho há várias gerações.

[...] Esse som aí, isso aí a gente só apresenta no último dia de carnaval, quando a gente vem voltando pra casa, tá encerrando tudo. Então esse é o som da despedida. Esse som a gente não traz a flecha em baixo. A gente traz a flecha aqui no ombro, todo mundo, batendo com ela aqui no ombro. É por isso que todos nós chamamos o toque da despedida, que é no encerramento do carnaval, no último dia de carnaval, após encerrá todo o desfile. Tem gente que ao ouvir esse som, quando a gente tá voltando pra casa saindo do carnaval, muita gente saudosa, principalmente as viúva, dos ex componente falecido... muitas dela ao escutar esse som, elas choram. E dizem que é muito penoso e realmente é. Eu tô todo me arrepiando só de escutar esse toque, porque é uma coisa, uma despedida, é uma coisa de despedida de três dia de folia. Entonce, muita gente fica pensando: aqui termina tudo, né. Sabe que talvez no próximo ano nós todos estejamo junto. Muitos analisa dessa maneira. [...]. Então se chama de toque da despedida porque é considerado um toque realmente penoso. Prá nós, componente da agremiação, é considerado um toque penoso²².

O relato apresentado me aproxima do sentido que esta manifestação tem para os populares, imagens que dialogam passado, presente e futuro. Tensões, conflitos, encenações que marcam o popular; corpos que acreditam no que fazem. Vivendo o folguedo, os brincantes são índios, em suas disputas, caças, relações tribais. Crêem nisso. Embora se aproxime do sentido do bumba-meu-boi por sua movimentação viva e alegre no gestual dos caboclos, pelo colorido das roupas, pelo ingresso num mundo mágico representativo para cada um dos integrantes, o caboclinho tem características nitidamente indígenas, marcadas pelo instrumental da gaita ou flautim (também denominado inúbia), dos mineiros, do tarol e do surdo, cujo som fora extraído de rituais de culto indígena sobreviventes às perseguições mágico-religiosas²³.

Do folguedo indígena caboclinhos sigo para a terceira imagem, configurada pelo maracatu rural – manifestação carnavalesca de baque solto, diferente do maracatu nação que discuto mais adiante. O maracatu rural é formado por brincantes, em grande parte, originários da Zona da Mata Pernambucana, que saem de suas localidades durante o carnaval.

Numa caracterização futurista, os caboclos de lança representam o componente estético mais atrativo deste maracatu. Trajados com enorme cabeleira de papel celofane ou crepom, gola bordada de lantejoulas e paetês (espécie de poncho), calça bem frouxa, surrão e imensos chocalhos que produzem som ensurdecador, bem como lança de madeira enfeitada

²² Texto retirado de MÚSICA DO BRASIL. Grupo Caboclinhos de Ceará-Mirim. *Toques de gaita de cabocolinhos*. São Paulo: Abril Entretenimento. [sd.], faixa 10, n.11.61.001-2 cd 1- Música dos homens, das mulheres e das umbigadas. CD.

²³ Informações sobre caboclinhos podem ser obtidas em BORBA, Alfredo et al. *Brincantes*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. (Coleção Malungo; v. 3).

com fitas, que leva nas mãos, o caboclo brinca o carnaval. Usa, ainda, meia de jogador de futebol, sapato tênis e óculos, ganhando acessório até na boca. “O caboclo que sai *atuado* segura entre os dentes um cravo branco ou uma rosa ou um galho de arruda”. (BORBA et al, 2000, p. 64). Protagonista, dança de um lado para outro numa movimentação viva, abrindo espaço entre a multidão. A Figura 02 apresenta imagens coletadas no Encontro de Maracatus Rurais no carnaval de Olinda.



Há sempre falas decoradas ou improvisadas entremeadas de ritmo alucinante dos chocalhos, de instrumentos de percussão e sopro, sendo conhecido também por maracatu de baque solto, diferenciando-se do maracatu nação (ou maracatu de baque virado) por seu ritmo alucinante, por seus personagens exóticos, pela forma de condução musical e por seu aspectos ritualísticos. Quando o mestre termina a estrofe, apita novamente e a orquestra retoma sua função. Agitam-se as baianas, os caboclos de lança e de pena e todos os demais brincantes. E assim sucessivamente, mesclando poesia e gestual.

Eu vou sambá novamente, sem maltratá meu amigo
Não vou butá em perigo, é quatro samba somente
Sou um mestre consciente, de força, orgulho e vontade
Porque fazendo maldade, Deus do céu sei que castiga
E dois amigos não briga, sem haver necessidade²⁴

Este trecho de cantoria de maracatu nação é uma forma de sambada – encontro e desafio cantado entre dois ou mais mestres de maracatu-rural. Dá-se com Mestre Barachinha do Maracatu Cambinda Brasileira e Mestre Cosme Antônio do Maracatu Leão Formoso a partir de uma toada coletada no Engenho do Cumbi, cidade de Nazaré da Mata em Pernambuco. Há sempre desafio e ritmo dos instrumentais, que se intercalam até o final. Improvisos marcam o desafio que certamente não parte do vazio, mas da larga experiência com este tipo de criação.

O maracatu rural distingue-se ainda do maracatu nação por inúmeros elementos. Um deles diz respeito à estrutura da manifestação. Enquanto o maracatu nação revive a caracterização da corte real africana, com trajes luxuosos, com a boneca calunga como símbolo mítico e representativo do grupo, com rei e rainha ocupando papéis simbólicos essenciais, no maracatu rural o grande expoente é o caboclo de lança (trabalhador dos canaviais pernambucanos). Rei e rainha, embora existam, são pouco prestigiados, assim como a boneca calunga que se torna acessório de pouca relevância, motivo de risos, brincadeiras e chacotas.

No maracatu rural, bebidas fortes são tomadas pelos participantes para agüentar os vários dias de carnaval, bem como para suportar a roupa que vestem (mais de vinte quilos, dependendo do bordado da *gola*, do número de surrões e chocalhos que carregam). Uma das bebidas chama-se azougue, mistura de cachaça, limão e pólvora que deixa os caboclos meio dopados, antigamente bastante freqüente entre os populares. A estética é marcada pelo colorido das roupas, pelo brilho, pelo balanceio das cabeleiras de celofane, pelo desenho que os caboclos fazem correndo de um lado para outro com suas lanças enfeitadas, pelo rememorar do trabalho nos canaviais, pela narração improvisada e solene dos mestres, pelo som ensurdecador dos chocalhos e instrumentos de sopro e de percussão – tradições e valores originados na segunda metade do século XIX e que se propagam de geração em geração.

²⁴ Trecho musical retirado de MÚSICA DO BRASIL. Mestre Barachinha e Mestre Cosme Antônio. *Sambada*. São Paulo: Abril Entretenimento. [sd.], faixa 12, n.11.61.001-2 cd 1- Música dos homens, das mulheres e das umbigadas. CD.

Caboclos antigos se mesclam aos mais novos, garantindo a continuidade e renovação da manifestação e dos vários grupos existentes que, em tempo de carnaval, comungam da mesma festa, de uma irmandade²⁵. Instaure-se um tempo ritualístico, vivaz, alucinante.

E assim finalizo o primeiro ingresso pelas imagens dos populares, imagens diversas, múltiplas. Seja como necessidade de rememorar um fato, um acontecimento, atualizando-o, seja como representação do cotidiano dos canaviais, da lavoura, das tribos indígenas ou quaisquer outros motivos, evidencia-se um sentido ético-estético delineado pela tradição, por valores e normas de convivência em comunidade.

Se o bumba-meu-boi, o maracatu rural e os caboclinhos são realizados com essas características é porque há normatizações coletivas que delineiam a forma como os populares devem cantar, tocar, dançar, representar, vestir-se e sentir o próprio grupo e seu papel no mesmo; normatizações que são dinâmicas e que atendem aos interesses da comunidade, sejam eles marcados pela contemporaneidade ou pelas tradições do passado. As necessidades geram modificações na forma como vivenciam dada expressão cultural, pois o homem é histórico, temporal, embora viva o atemporal em cada momento que ingressa no mundo mítico das manifestações.

Embora as tradições tendam a ser preservadas, as mudanças são visíveis a partir de outras necessidades presentes em gerações que vivem contextos diversos. Há sempre novas regras de convivência postas aos populares, ou criadas por eles, marcadas por diferentes tecnologias, governos, relações familiares, educacionais e outras. Mudam-se, portanto, as

²⁵ Roberto Benjamin discute, em especial, os maracatus de orquestra, mais conhecidos por maracatus rurais, através de uma pesquisa realizada para a Universidade Federal de Pernambuco. Esclarece que o maracatu rural, típico da zona da Mata pernambucana, é visto na capital através de componentes destes grupos que migraram para a cidade, continuando a tradição dos seus lugares de origem, sendo incorporados ao carnaval recifense. O nome maracatu, o estandarte e a boneca seriam comuns tanto nos maracatus rurais (ou de baque solto) como nos maracatus “nação africana” (ou baque virado). Contudo, diferenças podem ser sentidas quanto à formação do grupo, à dança, às músicas, à origem rural e às ligações com práticas mágico-religiosas. Os maracatus rurais alegram os sítios e engenhos da Zona da Mata, onde bebem água e outras bebidas oferecidas. Por onde passam, apresentam a boneca aos donos das casas que a devolvem com dinheiro preso em seu vestido. Ao final da tarde chegam aos centros urbanos e arruados. Visitam o cruzeiro ou igreja, onde tiram loas em louvor aos santos padroeiros e ajoelham-se. Seguem fazendo outras visitas e retornam à sede. Alguns grupos mais recentes não fazem seus itinerários a pé, mas pegam caminhões ou ônibus para se apresentarem em outras localidades. Os encontros entre os maracatus eram temidos, havendo disputas entre muitos deles. Atualmente não passam de disputas simbólicas. Cf. BENJAMIN, Roberto. Maracatus rurais de Pernambuco. In: PELEGRINI FILHO, Américo (org). *Antologia de folclore brasileiro*. São Paulo, Edart; João Pessoa, UFPB, 1982. Mestre Salustiano, um dos representantes da cultura popular brasileira e mestre do Piaba de Ouro – maracatu rural surgido em 1977 na Cidade Tabajara, Olinda –, afirma que este tipo de maracatu teria sido criado em senzala de engenho por “mestre de açúcar, cortador de cana, limpador de mato, carreiro e cambileiro”. Os grandes maracatus rurais estariam em Nazaré da Mata, Aliança e Carpina. Cf. ENCONTRO tenta reerguer os maracatus do Recife. *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 jan. 1990.

estéticas gestuais por meio da moralidade em vigor, assim como a necessidade de incluir novos gestuais, pessoas e coisas conduzem ao estabelecimento de outros comportamentos. É um jogo dialético, de influências mútuas, de relações recíprocas que se dão no cotidiano, nas festas, no trabalho, na religiosidade.

Esse sentido ético-estético expresso no corpo, no gestual dançante, identifica a cultura de uma comunidade, a normatização que a leva a se expressar daquela maneira e não de outra, sob determinadas condições. É o corpo o mecanismo do acontecer simbólico, religioso e festivo. É ele, como construção cultural, que torna possibilitada a relação com os outros seres humanos e que retira a aridez do mundo das sociedades pela instauração de um novo tempo-espaço. É ele, racional, sensível e comunicativo que possibilita o fluir de uma nova ordem, do acontecer dialógico ético-estético.

Ao longo desse capítulo, procurei situar esse corpo como construção cultural, bem como a cultura como parte viva de uma civilização, delimitando o campo da cultura popular/folclore. Voltei-me para as manifestações dançantes populares como forma de melhor identificar o popular a partir de sua música, de suas falas e de sua representação social. E procurei entender como o sentido ético-estético adquire seus contornos através do corpo, contornos esses que não são apenas conformistas ou falseadores da realidade, mas que se caracterizam também por sua resistência e representação do real.

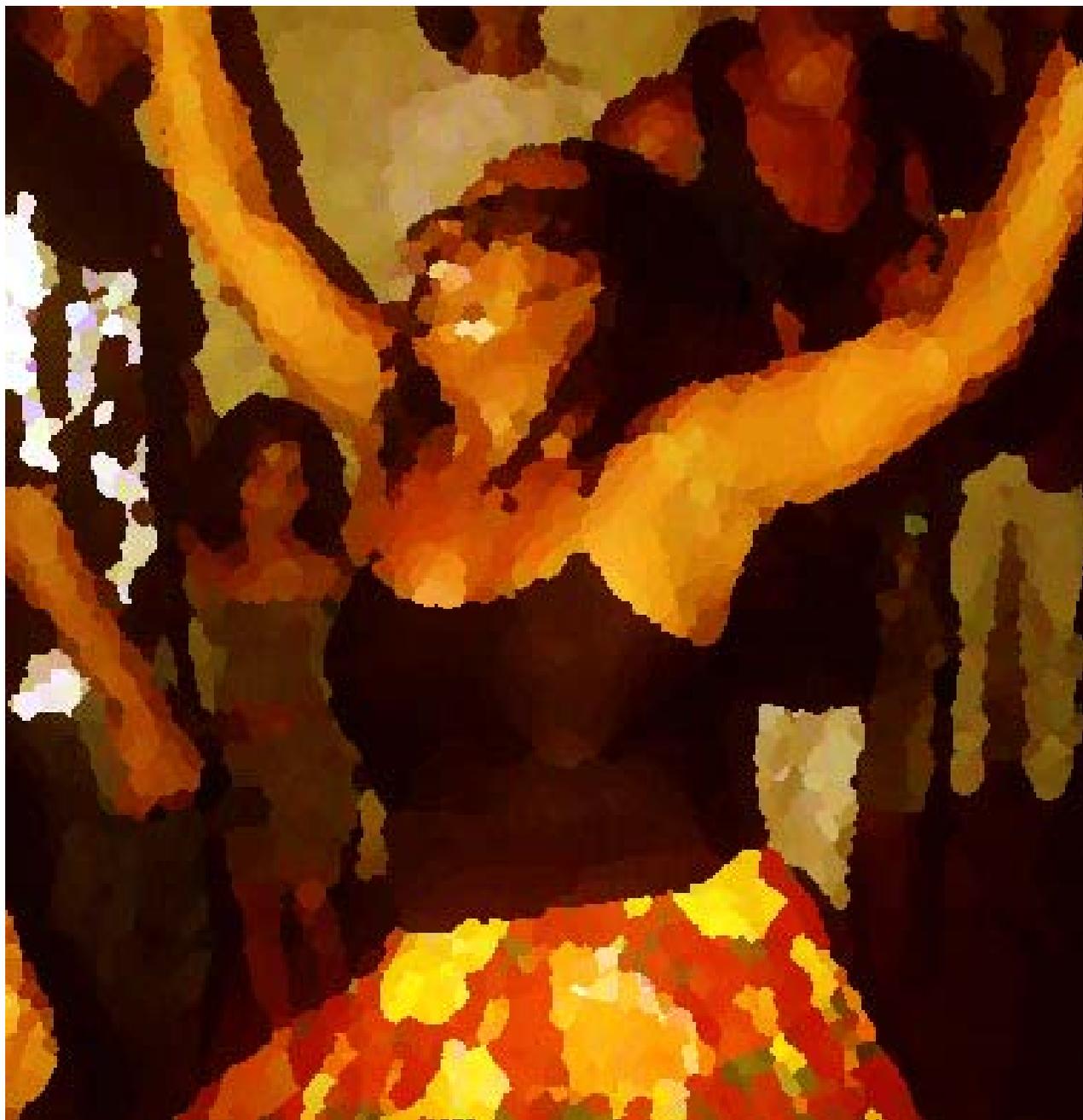
Há tensões, conflitos internos e anseio de poder em grupos de cultura popular. Nesse jogo de conformismo e resistência, os populares se distanciam das imposições da cultura de massa ao mesmo tempo em que se aproximam delas. Almejam romper com o que consideram não atender aos anseios de uma comunidade. Denunciam os erros, os desvios, a normatização que não é mais válida, correndo o risco de serem ouvidos e compreendidos, ou simplesmente, banidos do grupo. Também são seduzidos pelos encantos da indústria cultural e pela “competição” própria de uma sociedade que busca o poder, o dinheiro e o controle do saber.

Viver o cotidiano de uma manifestação popular não é apenas entrar no mundo mítico, mas é, sobretudo, compartilhar da vida cotidiana, das festas, da costura das fantasias, do quadro orçamentário, das políticas e estratégias de manutenção do grupo, da saúde da comunidade e da presença de alimento na mesa de cada um de seus membros. São estabelecidas relações que dificilmente podem ser entendidas por aqueles que se furtam de uma vivência coletiva, sobretudo marcada pela solidariedade e capacidade de olhar o outro

que vive nas mesmas ou em semelhantes condições de marginalização.

Neste capítulo, procurei situar o corpo como construção cultural e o homem como criador de técnicas corporais próprias a cada sociedade – regras marcadas por ações instrumentais, estratégicas e normativas. Destaco a cultura das sociedades e das comunidades de que fala Chauí (2001a), assim como mundo sistêmico e mundo da vida, com base em Habermas (2000) – elementos importantes ao entendimento das possibilidades de vivência do humano. Abordo ainda cultura popular e folclore em seus aspectos conceituais e históricos, entendendo os termos por suas sinónimas. Por fim, discuto o ingresso na vida dos populares por imagens do bumba-meu-boi, dos caboclinhos e do maracatu rural, como forma de iniciar o trâmite pela dimensão ético-estética do corpo.

O passo seguinte é apresentar uma manifestação popular – o maracatu nação – a partir dele próprio, ou seja, estando imersa no cotidiano dos populares. Entendo que conhecer uma manifestação popular em seu sentido/significado dá-se com o ingresso na comunidade, possibilitando olhar por dentro e por fora da mesma, mantendo a tensão. Tensões, conflitos, descobertas, certamente não faltaram. As novas imagens iniciam-se agora com o cenário dos maracatus.



ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

O dizer-sim à vida mesma ainda em seus problemas mais estranhos e mais duros; a vontade de vida, tornando-se alegre de sua própria inesgotabilidade em meio ao sacrifício de seus tipos mais elevados – isto chamei de dionisíaco, isto decifrei enquanto a ponte para a psicologia do poeta trágico. (NIETZSCHE, 2000, p.70).

Imagem coletada por Larissa Lara em Festa de Jurema na localidade de Chão de Estrelas, em Recife-PE (jan.2002), e organizada na forma de pintura a óleo.

3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

Nesta terceira parte, chamo a atenção para o ingresso em dois momentos. O primeiro configura-se através de referencial teórico sobre o maracatu – manifestação da cultura popular brasileira bastante expressiva nos carnavais de Recife e Olinda – delimitando nomenclatura, caracterização e história. O segundo apresenta a pesquisa do tipo etnográfico realizada em Recife-PE com uma comunidade, mais especificamente, com o Maracatu Nação Cambinda Estrela. É nesse momento que esclareço a metodologia utilizada, apresentando os rumos traçados para esta estruturação. Reconheço a localidade de Chão de Estrelas, identifico os atores do “pedaço¹”, descrevo observações realizadas no período pré-carnavalesco e carnavalesco e, por fim, trago reflexões acerca do sentido ético-estético do corpo na cultura popular.

Não faço um chamamento para o conhecimento puro e simples da construção cultural do maracatu, embora este já fosse motivo suficiente. Convido para a imersão na vida da comunidade, em suas formas de criação, em sua vivência coletiva e configuração de um sentido ético-estético, buscando esclarecimentos sobre como um grupo social cria suas normas e princípios, vivendo-os e transgredindo-os, bem como manifestando seus sentimentos, sua racionalidade, sua expressão estética, sua arte, suas festas.

A vivência com populares, por mais intensa que possa ser, não traz a dimensão do cotidiano na forma como realmente acontece. Muda-se o curso, a rotina, os dizeres, e transformam-se os hábitos com a presença do pesquisador, embora as “aparências” não possam ser sustentadas por muito tempo. Como afirma Laplantine (2004, p.26), “nós nunca observamos os comportamentos de um grupo tal como eles aconteceriam se nós não nos encontrássemos lá, ou se os sujeitos de observação fossem outros que nós”. O que vive o

¹ O termo “pedaço” é uma expressão comumente utilizada por Magnani para designar o espaço em que vivem os populares – mediação entre o privado e o público. Ser do pedaço pressupõe envolver-se numa rede de relações que agrega parentesco, vizinhança e procedência, e não apenas a freqüência assídua a espaços populares. Implica ser reconhecido em qualquer parte, obedecendo as regras estabelecidas pela comunidade. Cf. MAGNANI, José Guilherme Carlos Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

pesquisador em campo com seus interlocutores, (o que detesta ou aprecia, recalca ou eleva), lembra o autor, é parte integrante de sua pesquisa.

Por mais que se tente uma inserção sem muito alarde na comunidade, não há como passar por ela sem interferir, deixar marcas e recebê-las. A ação é recíproca (resiste-se e conforma-se). A tensão consome e incita. É pela vivência coletiva que ingresso no mundo dos populares como forma de reconhecer sua dimensão ético-estética e as insígnias inscritas no corpo.

3.1 Convite ao popular

3.1.1 (Re) conhecendo o maracatu

O “maracatu” envereda pelas construções populares em suas representações mítico-religiosas, dançantes, musicais e ritualísticas, cedendo aos encantos dos meios de comunicação de massa, da expressão artística altamente elaborada, das remunerações financeiras pelas apresentações, da Federação Carnavalesca, ao mesmo tempo em que resiste a imposições institucionais, a coações políticas, a deturpações de seu sentido ético-estético. Sofreu inúmeras modificações, desde sua origem até os dias atuais, o que me conduz a melhor situá-lo nas infinitas teias que o envolvem. Atenho-me a dados históricos coletados e descritos por outros pesquisadores, embora só possa intervir diretamente a partir da história que construí e que vi ser construída pelos populares.

Buscando possibilidades de melhor conduzir à compreensão desta manifestação popular, trago apontamentos teóricos realizados por pesquisadores diversos, iniciando por Araújo (1973). O autor menciona que descrever o maracatu² é o mesmo que narrar “a página mais efusiva do carnaval recifense, o verdadeiro carnaval folclórico: carnaval do negro onde se sente o coletivo e cooperação presentes nos maracatus, carnaval do branco onde há o

² Em trecho retirado de parede do Setor de Antropologia do Museu do Homem do Nordeste é possível encontrar a seguinte compreensão: “O Maracatu Nação é um cortejo régio, remanescente das antigas coroações dos reis negros, cujas primeiras notícias remontam ao final do século XVII. O Rei e a Rainha, ricamente vestidos, coroados, portando cedros e espadas, protegidos pelo pálido, são ladeados por um verdadeiro e faustoso séquito, formado por damas, pelas bonecas, pelos lanceiros e baianas. O desfile impressiona pela riqueza dos detalhes e materiais, pelos cuidados artísticos e artesanais e, principalmente, pelo seu significado simbólico”. MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE. Setor de Antropologia do Museu do Homem do Nordeste, Exposição do Processo de Restauro das Coleções de Indumentária do Maracatu Nação Elefante e do Boi Misterioso de Afogados. *Maracatu Nação Elefante*. Informações retiradas de texto grafado em parede do Museu. Recife, 11 jan. 2002.

individualismo que se sente no frevo”. (p. 99). O maracatu no carnaval, como entende, justifica-se por ser ele o próprio xangô³. A diferença está no seu templo, que passa a ser a praça pública; no altar, que passa a ser o palanque. E assim vai se consolidando, entregue a toda mudança histórica, política e religiosa, assumindo as características de época.

Reunindo-se primeiramente em clãs, confrarias, clubes e associações negras para manifestar sua devoção à Nossa Senhora do Rosário e outros santos, como esclarece Ramos (1935), os negros brasileiros faziam procissões com cânticos, bailes festivos carnavalescos, personagens e vestimentas próprias, conforme suas regiões, costumes e sobrevivência religiosa. O cortejo real destinava-se à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, na qual era obrigatória a parada, entoando versos em homenagem à padroeira do Rosário e a São Benedito. Uma das toadas bastante comum aos grupos de maracatu faz menção à Nossa Senhora do Rosário.

Ô senhora do Rosário
A sua casa cheira
Cheira cravo, cheira rosa
Cheira flor de laranjeira⁴

O cortejo do maracatu encontra-se hoje nas ruas, nos palanques, nas festas carnavalescas e comemorativas, no tempo-espço sagrado e profano da sociedade. O som de instrumentos musicais como alfaias, gonguês, mineiros e caixas identificam o ritmo do maracatu. Vozes e toadas (músicas) diferenciam o grupo, as suas reivindicações, o seu lamento. Os personagens são assumidos pelos membros da comunidade e vividos ritualisticamente na corte. Rei, rainha, príncipes, princesas, embaixadores, escravos, dama-do-paço, baianas, soldados romanos, batuqueiros, dentre outros, configuram este cenário.

³ De modo geral, os cultos afro-brasileiros costumam ser designados pelo termo candomblé. Contudo, tais designações assumem suas peculiaridades regionais, sendo chamados, comumente, de Xangôs em Pernambuco, candomblés na Bahia, tambores em São Luís do Maranhão, macumba no Rio de Janeiro e São Paulo, dentre outras terminologias. O folclorista Luís da Câmara Cascudo sintetiza o candomblé como “festa religiosa dos negros jeje-nagôs na Bahia, mantida pelos seus descendentes e mestiços. Lugar onde essa festa se realiza. Macumba, no Rio de Janeiro. Xangô, em Alagoas e Pernambuco. Sede religiosa do culto negro, com o barracão onde as filhas-de-santo cumprem longa iniciação sob a direção do pai-de-santo ou mãe-de-santo. Terreiro. Os negros de origem banto dão o mesmo nome aos centros de sua devoção. Há candomblés chamados de caboclo, em que a influência indígena e mestiça predominam”. Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001. p. 103.

⁴ Esta toada foi ouvida em vários grupos de maracatu nação durante o carnaval de 2002 nas cidades de Recife e Olinda.

O som do batuque vai convidando as pessoas ao cortejo dançante, com gestos solenes e contidos para os membros reais, e mais soltos e despojados para o restante da corte. Uns cumprem função laboral, como os soldados romanos e os lanceiros, que fazem a proteção do rei e da rainha; ou ainda os vassalos que abanam os reis com leques, amparam suas capas e seguram o pálio (espécie de guarda-sol que acoberta os reis)⁵. Outros têm uma função festiva, comemorativa, de gestual despojado, como as baianas que integram o cortejo, sejam as chamadas “ricas”, com roupas mais sofisticadas, e as “pobres”, que dançam em cordões e usam chitão. Os gestos lembram os movimentos das danças de orixás: muitos giros, passos curtos, com trejeitos de ombros, gingados de quadril, flexão de braços e balanceados. Há quem tenha função mítico-religiosa, como a dama-do-paço – personagem feminino que dança segurando a boneca calunga. Esta, quase sempre de madeira e cor preta, vestida à moda da realeza (vestido rodado de seda), é certamente um dos fetiches, uma das representações bastante curiosas do maracatu e que reforça a sua função mítico-religiosa⁶.

Tomando por base a obra de Alberto da Costa intitulada *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*, Silva (1994) esclarece que a calunga era vista como objeto sagrado e poderoso entre os ambundos – povo banto de Angola, na África. Um herói civilizador teria trazido as lungas das terras africanas (ou malunga – plural da palavra em quimbundo), traduzindo o termo malunga, equivocadamente, para calunga. Os europeus interpretaram a calunga como alta divindade e, talvez, contagiado os ambundos com este novo conceito. A calunga tornou-se fonte de poder político e de uma organização social fundada na terra e não apenas na estrutura de parentesco. Persistiu como emblema durante muito tempo, como símbolo, ligada a inúmeros ancestrais e reinos. Entre os populares de maracatu, a calunga é comumente vista como símbolo mítico na figura de egun (ancestral – rei ou rainha) ou orixás

⁵ “Um outro elemento existente nos maracatus-nação e que pode ser descrito como permanência/presença africana é o da utilização dos grandiosos guarda-sóis. Tais objetos eram usados na África para marcar ou simbolizar os indivíduos que gozavam do *status* da realeza e do poder”. Cf. LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: UFPE, 2003. Monografia (Graduação em História), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, 2003. p. 27.

⁶ A expressão *calunga* assume diversos significados a partir de vários estudiosos investigados por Andrade, e que envolvem os sentidos de planta rutácea, camundongo, boneco ou indivíduo vadio e ratoneiro, negro, senhor (chefe), mar (em angolense), admiração, pasmo, morte, terra sem mal dos ameríndios, boneco, atributo religioso e político, rapariguinha, filhinha (calumba), catita (camundongo e diminutivo de Catarina, personagem do bumba-meu-boi ou boneco de feitiçaria em Pernambuco), maneca ou cabocla. Andrade entende que calunga seria tudo isso e muito mais, acrescentando ainda a idéia de ídolo, feitiço, objeto de excitação mística, símbolo político religioso dos reis-deuses. Não é um deus, mas um objeto que propicia o ingresso no transe. Cf. ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1982.

do candomblé, sujeita a rituais de purificação para as saídas durante o carnaval, o que será possível verificar mais adiante. Certamente representa um dos aspectos intrigantes por ser, ao mesmo tempo, objeto sagrado e presença viva (ancestral ou orixá) a que todos devem respeito.

Como inúmeras manifestações populares, o maracatu tem sua existência marcada por incertezas, hipóteses, desafios atenuados com os documentos encontrados sobre sua origem. Contudo, sendo o maracatu de origem negra e, sabendo das dificuldades de documentação frente a uma “queima histórica” que visava limpar o Brasil de seu passado vergonhoso, é difícil prever até que ponto os arquivos revelam fatos que nos aproximam dos acontecimentos tal qual eles se deram. Digo isso, sobretudo, pelas inúmeras datas prováveis de seu surgimento, explicitadas de formas diversas pelos autores, já que a existência de documentos mencionando a origem dos maracatus não refuta a idéia de que talvez eles já existissem, embora ainda sem registro. E, nesse caso, lidamos com aproximações do real.

A denominação maracatu⁷ teria sido assinalada, pela primeira vez, em 1867, pelo Padre Lino do Monte Carmelo Luna, como declara Peixe (1980). Contudo, Silva (2000a) defende que a primeira notícia que se tem sobre a denominação atual de maracatu consta em edição do Diário de Pernambuco de 1º de julho de 1845, associada à fuga da escrava Catarina, que costumava vender verduras aos domingos no maracatu dos Coqueiros, Aterro dos Afogados. O maracatu era apenas um batuque de negros com localização fixa em determinado bairro de Recife, não tendo ainda esse nome.

Dado o sofrimento pelo qual os negros passavam, adverte Araújo (1973), duas forças antagônicas – destribalização e luta entre nações – foram compostas para a formação de um refúgio – canto e dança – onde nos horários de folga os negros se encontravam. Buscavam alívio cantando e dançando. Como isso era uma afronta para o branco e a igreja, podendo repercutir em manutenção do paganismo ou revolta, estes se viram obrigados a promover bailados e a permitir certas danças consideradas eróticas, como o batuque, que levavam a

⁷ O termo maracatu seria originário de fonemas guaranis, acredita Mário de Andrade, por ter vindo de *maracá* - instrumento ameríndio de percussão - e *catu* - bom e bonito em tupi. Assim, poderiam ter sido fundidos os dois termos maracá-catu e originado a palavra maracatu. Guerra Peixe discorda dessa argumentação, alegando que para admitir essa hipótese o maracá deveria ter participado com certa relevância do instrumental do maracatu, o que não foi encontrado. A natureza rítmica dos instrumentos do cortejo não indica participação de instrumento ameríndio. Assim, acredita que o vocábulo seja de origem africana, designando uma dança praticada pelos integrantes da tribo dos Bondos, próxima de Luanda, na época da colonização portuguesa. Cf. ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1982. Cf. PEIXE, Guerra. *Maracatus do Recife*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitali S/A, 1980.

aumentar o capital braço-humano e a multiplicar a mão-de-obra no encanto da batucada. E aí se incluía o maracatu. Essa manifestação, como entende o autor, foi preparada para catequizar os negros, passando de religioso (das irmandades de xangôs), saindo dos átrios dos terreiros e penetrando no carnaval como folguedo popular.

Parece ser consensual entre pesquisadores como Andrade (1982), Peixe (1980), Silva (2000a), dentre outros, a origem do maracatu nas antigas coroações de reis e rainhas africanos, realizadas pelos negros no Brasil, e que contavam com a proteção do “senhor branco” e o consentimento da Igreja Católica. Mesmo sendo os negros originários de diferentes tribos ou regiões do continente africano (benguelas, cabindas, congos, nagôs, moçambiques), eram as coroações dos reis dos Congos as mais destacadas e conhecidas nas associações das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e de São Benedito, embora não se saiba exatamente o motivo. A instituição dessas coroações dos reis de Congo, afirma Lima (2003, p. 39), “era possuidora de um caráter marcadamente católico, apesar dos indícios da existência de elementos da religiosidade africana”. Tomando por base o Jornal Diário de Pernambuco de 21 de setembro de 1848, Silva (1988) afirma que essa coroação dos reis e rainhas negros era mais uma espécie de “cargo administrativo”, já que tinha por função manter a ordem e a subordinação dos demais negros junto ao governo da Capitania.

As festas de maracatus “legitimavam a superioridade cultural e política da elite branca”, uma vez que, supostamente falando, a relação existente entre seus idealizadores e os reis e rainhas coroados era de cumplicidade, uma forma de evitar rebeliões e fugas dos escravos, subordinando-os ao eleito (ou nomeado). “Tal relação de subordinação dos escravos para com um rei e uma rainha negros, passível de controle por parte dos senhores, facilitava o controle social”. Essas festas deixam de ser toleradas ou aceitas com a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República, uma vez que passam a ser vistas como ‘coisa de negro’. Sofrem perseguições pelo fato de que a sociedade buscava reafirmar a superioridade da raça branca, banindo práticas culturais vinculadas à escravidão e ao negro de modo geral. (LIMA, 2003, p. 59-60).

Peixe (1980) diz que a nomeação de reis e rainhas já consta de 1674, conforme os arquivos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Santo Antônio, o

que é corroborado por Silva (1988) a partir dos mesmos registros⁸. Essa irmandade é tida como a mais conhecida dentre inúmeras instituições, existentes não apenas em Recife, mas em todo o Brasil⁹.

Cada distrito paroquial tinha seu rei e sua rainha, escolhidos por eleição e nomeados por ato solene de coroação e posse no dia de Nossa Senhora do Rosário. Mas, somente a tribo do Congo tinha o privilégio de eleger o seu rei, embora não haja indícios sobre este privilégio. O auto dos Congos atuaria como uma complementação festiva, com teatro, música e dança, persistindo por alguns anos. Após a eliminação da teatralização, restou apenas o cortejo que se transformou no maracatu, folguedo que ainda conserva costumes do auto dos Congos e as relações de hierarquia e sucessão. O desaparecimento da instituição do Rei do Congo e a decadência do auto dos Congos teria levado os reis a utilizar os membros das nações em seus cortejos. Isso conduziu os populares recifenses a designar o maracatu de nação.

Embora haja unanimidade a respeito da idéia de que o maracatu tem sua origem nas coroações dos reis e rainhas do Congo e de Angola, esclarece Silva (1991), nenhum autor mencionou o fato de que o primeiro grupo de maracatu a sair durante o carnaval era formado por rapazes brancos travestidos de negros, apresentando-se mascarados e imitando os agrupamentos de reis negros em suas festas para homenagear Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora dos Prazeres, fato observado no Diário de Pernambuco de 6 de março de 1854. Essa imitação não teria surtido efeito rápido na comunidade negra, já que somente mais tarde é que se originaram os maracatus nação.

Com base em matéria publicada no Diário de Pernambuco, de 20 de setembro de 1848, Silva afirma que, em Recife, as coroações se deram até o século XIX, como consta a confirmação de Antonio Henrique de Miranda – chefe de polícia e juiz de Direito da Comarca – ao citar a nomeação de Antonio de Oliveira (negro liberto) como Rei do Congo dos Pretos da cidade, ficando obrigado a “inspecionar e manter a ordem e a subordinação entre os pretos”. A matéria do Diário de Pernambuco, de 27 de maio de 1871, documenta que esse rei, em 28 de abril de 1851, em sessão extraordinária da Câmara Municipal de Recife, encaminha ao desembargador chefe de polícia uma petição, queixando-se de um negro que não lhe dera

⁸ Silva afirma que, documentalmente, as coroações de reis e rainhas negros podem ser também encontradas em Sevilha, 1475; em Lisboa, desde 1563; e na França a partir de 1498. SILVA, Leonardo Dantas. Maracatu: da coroação dos reis do Congo ao carnaval. *Diário de Pernambuco*. Recife, 12 fev. 1988.

⁹ As irmandades eram associações que desenvolviam atividades religiosas (organização de procissões, festas, coroação de reis e rainhas) e sociais (ajuda aos necessitados, auxílio à compra de carta de alforria, assistência aos doentes, defesa dos maltratados por senhores, garantia de enterro aos escravos, dentre outras funções).

obediência ao convocar a nação para festejos públicos, solicitando que providências fossem tomadas para que estas manifestações chamadas “maracatus” pudessem desaparecer antes que resultassem em conseqüências desagradáveis. A pedido das classes dominantes que solicitavam pelos jornais a intervenção policial, os maracatus foram censurados e perseguidos. O Diário de Pernambuco de 18 de maio de 1880 refere-se ao maracatu como “o estúpido folguedo africano” que vai se tornando, cada vez mais, necessidade de certa parte da sociedade. O maracatu vai se desenvolvendo pela cidade e arrabaldes e, se não convivendo, pelo menos contando com a anuência dos policiais. (SILVA, 1988).

Essa matéria ainda atenta para divertimentos mesclados de cenas imorais que depõem contra os bons costumes, sendo motivo de lutas dos festeiros que saem feridos a cacete ou faca. Seriam incomodativos pelos batuques e vozes de desafinados cantores que levavam a ensurdecer, bem como pelas palavras obscenas, ditos picantes, foco de criminalidade, reafirmando a idéia da não tolerância a tais manifestações e exigindo da polícia uma intervenção imediata.

Os estudos de Souza (2001) tomam como referência as práticas de batuques ocorridas no século XIX na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, e podem ser perfeitamente pensados em suas características gerais a partir da realidade recifense, principalmente no tocante a perseguições às manifestações afro e à utilização de “normas” para contê-las. O autor esclarece que os batuques são uma das práticas étnicas que sofreram alterações estruturais com o processo de formação da sociedade brasileira, sobretudo pela sistematização de seus códigos de leis e pela forma como o comportamento negro no Brasil era percebido. É a partir dos batuques que são desenvolvidas técnicas de danças ligadas à liturgia do culto ancestral. O controle das práticas de batuques (exercidas comumente por incursões policiais, legítimas a partir de leis de esfera municipal e imperial), dava-se com outros objetivos que, além de economizar com mão-de-obra para o sistema escravista, criava formas de controle emocional da população negra.

As posturas municipais, assinala o autor, visavam não apenas proibir os batuques, mas também manter o controle sobre a movimentação de negros pela cidade. A prática de batuques representava o momento de ajuntamento de negros para ritualizar os ancestrais e que, embora proibida, não pôde ser extinta. Entende que um movimento contrário às restrições dos batuques deu origem à reunião dos negros em comunidades religiosas com as

mesmas características dos antigos batuques, culminando com os candomblés e as atividades artísticas, em especial a dança afro. As leis dispunham sobre as proibições em nome de Deus e de São Sebastião, e propunham o controle das emoções em virtude dos excessos cometidos pelos negros quando da realização de danças que levariam ao transe¹⁰.

A perseguição aos maracatus é tida como um dos fatores que contribuiu para o seu processo de decadência, afirma Lima (2003, p. 56), já que os fortes vínculos do maracatu nação com as religiões afro-brasileiras fizeram com que ele fosse objeto de intensas repressões no país. Para o autor, não é possível deixar de afirmar que a perseguição e a repressão aos cultos afros “são elementos importantes para o entendimento do desaparecimento de muitos maracatus-nação”. Por mais que o maracatu não representasse uma extensão dos terreiros de candomblé, muitos o associavam diretamente a eles, acirrando as perseguições.

O reconhecimento dos xangôs como sendo os únicos possuidores de relações com os maracatus nação, acredita Lima (2003), parece estar associado à repressão aos praticantes da jurema¹¹, conhecidos como catimbozeiros. Acredita que a não aceitação da jurema nos maracatus nação possui forte relação com a repressão ao culto. Contudo, entendo que este possa ser um fator, embora não constitua o único. Penso que a repressão ao culto da jurema

¹⁰ Atualmente, como entendo, o transe é até aceito, “regulado”, como observado em Recife, embora apenas num tempo-espaco destinado a ele, como por exemplo, na Noite dos Tambores Silenciosos, quando à meia-noite os tambores silenciam para a louvação aos ancestrais africanos. A Noite dos Tambores Silenciosos é realizada anualmente na segunda-feira de Carnaval, no Pátio do Terço, em frente à igreja de mesmo nome. À meia-noite há homenagem para os eguns (mortos) e canto para os orixás, com silêncio dos tambores do maracatu. Após isto, os vários grupos de maracatu nação reiniciam o seu baque e desfile.

¹¹ Jurema é visualizada pelos populares como uma religião bastante comum na cidade do Recife e que mescla elementos dos cultos afro-brasileiros, como a umbanda e alguns ritos indígenas. É também o nome de uma árvore. Em Recife, muitos maracatus nação fazem menção ao xangô e à jurema, dado que grande número de brincantes integra estas manifestações religiosas. No Museu do Homem do Nordeste, jurema aparece como variante das religiões afro-brasileiras com forte influência de exu, encontrada principalmente no norte e nordeste brasileiros. É ainda uma bebida que tem como principais ingredientes as cascas do caule, as raízes e os frutos da árvore ou arbusto de mesmo nome. Essa bebida tem propriedades alucinógenas, sendo ingerida em determinadas ocasiões, numa espécie de comunhão sagrada do grupo. Há ritos terapêuticos em que o juremeiro (quem preside os ritos), realiza consultas em estado de possessão, dando conselhos e recebendo banhos defumadores, limpezas e remédios. Há ainda a utilização ritual do tabaco para homenagear as entidades ou para fins terapêuticos, visando resolver aflições, curar doenças e solucionar os sofrimentos. Participam da jurema entidades conhecidas como mestres, caboclos, ciganos e exus, sendo cultuados através do canto, da dança e da possessão. MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE. Setor de Antropologia do Museu do Homem do Nordeste. *Jurema*. Informações textuais disponíveis aos visitantes do Museu. Recife, 06 fev. 2002. Lima esclarece que existem duas categorias de entidades assentadas nas mesas dos terreiros de jurema: os caboclos e os mestres. Os primeiros são índios “encantados” que realizam curas com ervas, sendo representados por um príncipe, estátuas de índios ou símbolos indígenas. Os mestres seriam entidades de origem mestiça, possuidores de conhecimento das ervas e plantas, preocupados em acudir os necessitados. LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: UFPE, 2003. Monografia (Graduação em História), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, 2003. p. 48-9.

interveio em sua não identificação, de início, com os maracatus nação, dado que estes apresentavam relações apenas com os xangôs, situação que foi se modificando gradativamente. Percebo ainda que alguns maracatus não estabelecem elos com a jurema pela preocupação em dar continuidade a um trabalho iniciado há muitos anos, procurando preservar características já consagradas historicamente e sem mudanças bruscas que possam alterar de modo significativo o grupo. E isso não indica necessariamente resistir às mudanças, mas necessidade de conservar traços que consideram essenciais à comunidade.

O processo de decadência dos maracatus foi apontado por vários estudiosos que alegavam que eles tendiam ao desaparecimento, dentre os quais, Cascudo (2001). Em *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o autor afirma que os grupos recifenses estão desaparecendo e que o maracatu parece estar condenado à morte por ausência de renovação. Entretanto, percebo que as renovações existem e também se dão nos grupos ditos “tradicionais”. Ao contrário da morte, os maracatus estão numa fase de ascendência ou de tentativa de se reerguerem. Lima contribui com essa questão do processo de decadência dos maracatus.

Em resumo, acreditamos que alguns dos indícios explicadores da decadência dos maracatus-nação estejam diretamente vinculados à existência das teorias raciais que levaram ao reforço das teorias do branqueamento que se desenharam no país; da forte repressão que se abateu aos cultos afros no período da República Velha e do Estado Novo, assim como a redefinição das festas públicas. Estas últimas foram, a exemplo do carnaval, normatizadas e passaram por um processo de “civilização”, enquanto que as festas de negros se tornaram parte do folclore brasileiro. (LIMA, 2003, p. 63).

O autor esclarece ainda que os maracatus viveram um período de decadência, principalmente nos anos 60, mas também de ascensão, com momento favorável em 2003, tanto para a própria manutenção quanto para o surgimento de novos. Nos anos 70, poucos maracatus nação estariam em funcionamento (cerca de cinco). É somente nos anos 80 que se estabelece um momento favorável para o ressurgimento de maracatus e nos anos 90 para o surgimento de novos grupos. Houve o aumento do número de maracatus nação, e também de jovens da classe média que antes renegavam os maracatus e a cultura negra. Proliferaram os maracatus chamados de “estilizados”, ou seja, que não possuem ligações com os cultos afros. Contudo, essa valorização do maracatu não aconteceu de forma generalizada, mas uma

parcela considerável passou a perceber com outros olhos as “coisas de negro”. Os maracatus reativados ou novos, como acredita, seriam tão legítimos quanto aqueles mais antigos que deixaram de desfilar ou existir¹². Contudo, penso que por mais que os maracatus criados recentemente tenham as preocupações em concretizar uma cerimônia tradicional, à semelhança dos antigos maracatus, não possuem ainda as marcas históricas de suas lutas, de sua caracterização, de suas tentativas de sobrevivência e, talvez, não tenham também o mesmo reconhecimento popular.

Em pesquisa realizada na cidade do Recife levantei a hipótese de que o reconhecimento e valorização dos maracatus nação teriam contado com a influência de Chico Science e o grupo musical Nação Zumbi na medida em que mesclaram o ritmo das alfaias e gonguês ao som eletrônico, das guitarras, difundindo o novo gênero musical pelo Brasil e mundo. Contudo, esta hipótese foi negada por algumas pessoas com as quais conversei e entrevistei. Posicionei-me ainda acerca da “espetacularização do popular” (utilização de manifestações populares com finalidade artística, distanciando-se dos maracatus tradicionais), entendendo que esta espetacularização também contribui com a divulgação das manifestações culturais, e que, embora muitas vezes deturpada, poderia ser o estímulo inicial para o contato com as manifestações realizadas por populares. Tais discussões, que não puderam seguir adiante naquele momento, encontram agora respaldo em Lima (2003, p. 66-7): , que assim se posiciona:

No que diz respeito aos movimentos culturais que surgiram em Pernambuco, apontamos como elementos importantes, que contribuíram para a reconstrução de um clima favorável para os maracatus-nação, a fundação do grupo de maracatu intitulado “Nação Pernambuco” no final dos anos 80, e a eclosão do movimento “Mangue Beat”, através das bandas Chico Science & Nação Zumbi, e outras menos famosas. Estas bandas e o “Maracatu Nação Pernambuco” contribuíram, junto com outros fatores, para a instalação de um momento em que não havia vergonha em ser de um maracatu-nação ou dançar um ritmo ou uma música que até então era algo exclusivo dos “negros favelados e xangozeiros.

As informações concedidas por diferentes estudiosos, e aqui tratadas, representam uma possibilidade de melhor reconhecer o maracatu, o que será intensificado com a inserção direta junto aos populares. As descrições realizadas e os relatos subseqüentes ingressam no

¹² Outras informações sobre o processo de decadência, ressurgimento e surgimento dos maracatus, cf. LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: UFPE, 2003. Monografia (Graduação em História), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

campo de uma racionalidade diferenciada da predominante na sociedade. Muitas vezes essa “outra” racionalidade e que toca, por exemplo, a crença nos poderes de uma boneca – a Calunga –, o reviver de uma África antiga, o poder espiritual dos reis, rainhas e damas-do-paço, é vista como fantasiosa. Escapa à razão. Contudo, por que os populares se envolvem com ela? Será que é por que lhes falta o contato com a racionalidade ocidental? Talvez possa, ao final do estudo, apontar algumas direções. Enquanto isso, seguem os encaminhamentos metodológicos que me conduziram ao desenvolvimento da pesquisa.

3.1.2 Delineando caminhos

A definição de uma metodologia de pesquisa requer o estabelecimento bastante criterioso do campo investigativo. O sentido ético-estético na cultura popular representa esse campo. Transita pela subjetividade, por uma relação não tão explícita na literatura e por elementos que os desafios próprios da pesquisa me levaram a (re)construir.

Pensar ética, estética, corpo e cultura popular requer o trâmite por uma literatura bastante densa, múltipla, mas ao mesmo tempo dialógica. Entretanto, exige “olhares” que possam fiá-los, desenhá-los, esculpi-los, dando-lhes não apenas silhueta científica, mas também artística e filosófica.

O trabalho “artesanal” iniciou-se com o desenvolvimento de investigação teórica sobre ética e estética ao longo da história da filosofia e com a elaboração conceitual do que chamo de sentido ético-estético. Na seqüência, a investigação teórica voltou-se mais especificamente para o campo antropológico por meio da compreensão do corpo como construção cultural. A parte final é marcada por experiência de campo realizada em comunidades populares na cidade de Recife-PE, momento em que dados são coletados como forma de melhor apreensão da construção do sentido ético-estético do corpo, o que procurarei explicitar.

Buscando uma melhor compreensão das questões que envolvem a pesquisa com comunidades populares, utilizo-me de dois referenciais. O primeiro deles é o estudo desenvolvido por Marli Eliza D.A. de André, intitulado *Etnografia da prática escolar*. Embora a obra trate da etnografia no contexto da prática escolar, as elucidações podem ser transpostas para o setor das práticas culturais. O segundo é de Robert Bogdan e Sari Knopp Biklen, chamado *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos*

métodos, mais especificamente a parte referente à ética em trabalhos dessa natureza¹³.

Durante a fase de estruturação do estudo na comunidade, várias interrogações se fizeram presentes, sobretudo no tocante ao seu desenvolvimento e tratamento dos dados. No que diz respeito à estruturação, o que seria mais propício à temática pesquisada? Ficar por longo tempo junto a uma única comunidade de cultura popular? Estudar algumas festas populares existentes no país? Inserir-me em vários grupos de cultura popular?

A partir das leituras realizadas, percebi que somente poderia entender melhor a cultura popular estando em uma comunidade que efetivamente realiza manifestações populares. Ou seja, necessitaria compreender o “popular” dentro deste popular. E, certamente, após essa experiência, as leituras sobre este assunto me pareciam mais familiares. Conseguia, por vezes, visualizar a comunidade na qual estava inserida, identificando-a com as narrativas dos autores pesquisados.

Dado o envolvimento com o campo gestual afro-brasileiro no candomblé em estudos anteriores, optei por pesquisar uma temática que tivesse vínculos com essa área e com a cultura popular brasileira, escolhendo, portanto, o maracatu¹⁴. O contato com Ivaldo Marciano, presidente e mestre de batuque do Maracatu Nação Cambinda Estrela, intensificou

¹³ Pensando em melhor ilustrar o desenvolvimento de experiências de campo realizadas com manifestações populares, situo o estudo de Regina Müller a partir da dança de São Gonçalo de Nazaré Paulista, em que focaliza o corpo a partir de sua intimidade com o sagrado e as relações estabelecidas com deuses e mortos. A autora discute o contexto do ritual que integra determinado meio social e histórico, fazendo descrições sobre a cidade de Nazaré Paulista, em sua localização, sub-emprego, economia agrícola e comércio de terras. Relata o primeiro contato com a manifestação de São Gonçalo, a organização e desenvolvimento das festas, a composição coreográfica da dança, as hierarquias, o princípio básico de movimento, os passos, a música e o para que se dança. Os depoimentos dos participantes dessa dança contribuem para reforçar a idéia do corpo como principal meio de expressão. A autora entende que a condição sobre-humana (condição de morto e de santo) que se vive com a sacralização faz com que se dance pelo morto e como o santo; mas, além disso, dança-se com o santo, com o morto, e se adquire a ilusão da conquista da gravidade. Trata-se de um estudo etnográfico que analisa os discursos dos participantes da dança de São Gonçalo. A estrutura desenvolvida pela autora aproxima-se da estruturação que proponho para o estudo do tipo etnográfico desenvolvido com os populares do maracatu. O interessante é que muitas das observações realizadas pela autora para a dança de São Gonçalo podem ser feitas em relação ao maracatu. Embora sejam manifestações distintas, encontram-se ligadas pela idéia de cultura popular, que apresenta traços comuns que as unem. É pelo corpo que se revelam a moralidade e a estética como meio de expressão das necessidades humanas (ou sobre-humanas, como traz a autora). Cf. MÜLLER, Regina Pólo. O corpo em movimento: mortos e deuses na dança de São Gonçalo. *Cadernos Ceru*, São Paulo, série 2, n.12, p. 91-113, 2001.

¹⁴ Santos, uma das pesquisadoras que discute o corpo a partir da tradição africano-brasileira, logo na apresentação da obra *Corpo e ancestralidade*, esclarece que “a maioria dos estudos conhecidos acerca da tradição africano-brasileira têm sido analisados a partir do aspecto antropológico ou da transmissão oral; a linguagem corporal e o aspecto educativo têm tido pouca consideração entre os estudiosos da área em questão”. Tal carência, apontada pela autora, e também observada na introdução deste estudo, reforça o interesse por este campo de atuação. Cf. SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: EDUFBA, 2002. p. 17.

o meu interesse por este grupo. Em 2002, encontrava-me junto à comunidade para realizar as investigações.

As primeiras inquietações giraram em torno de como me aproximar da comunidade, ser aceita por ela, conhecê-la, desvendá-la. Quem seriam os “brincantes” mais interessantes do “pedaço” (os informantes)? O que observar e descrever? Como fazê-lo? O que seria realmente importante? E, no que diz respeito às entrevistas, o que precisaria saber? O que perguntar? Procurei delinear alguns rumos sem, contudo, enrijecê-los, já que a experiência na comunidade trouxe surpresas, fugindo a qualquer previsibilidade. O envolvimento com as pessoas e a aceitação junto às mesmas foram maiores do que eu mesma supunha.

A definição metodológica da pesquisa de campo também gerou inquietações. Tinha idéia de como a desenvolveria, com base em experiências anteriores. Entretanto, como defini-la sem conhecer os sujeitos que dela participariam? Que tempo teria para o seu desenvolvimento junto à comunidade?

Dado o interesse específico por investigar o corpo como construção cultural numa comunidade de cultura popular, pela abordagem contextualizada e processual, pelo contato com o “novo”, pela inserção no cotidiano dos populares, pelos imprevistos e possibilidade de (re)construção dos fatos a partir de seu dinamismo, poderia definir o estudo desenvolvido junto à comunidade do Maracatu Nação Cambinda Estrela como etnográfico?

André (1995) torna elucidativa a abordagem qualitativa de pesquisa, identificando sua origem, desenvolvimento e relação com a área de educação. Alerta para os problemas decorrentes do emprego do termo “pesquisa qualitativa” de forma genérica, sugerindo o uso de terminologias mais precisas. A Etnografia, por exemplo, seria um termo preciso para definir uma das possibilidades de compreensão dos significados expressos pela linguagem ou ações de pessoas e grupos investigados, visando a descrição de sua cultura. Tem por meta investigar diferentes formas de interpretação da vida por meio dos significados atribuídos aos participantes, às suas experiências e vivências, e interpretadas pelo pesquisador.

A etnografia é um esquema de pesquisa desenvolvido pelos antropólogos para estudar a cultura e a sociedade. Etimologicamente etnografia significa ‘descrição cultural’. Para os antropólogos, o termo tem dois sentidos: (1) um conjunto de técnicas que eles usam para coletar dados sobre os valores, os hábitos, as crenças, as práticas e os comportamentos de um grupo social; e (2) um relato escrito resultante do emprego dessas técnicas. (ANDRÉ, 1995, p. 27).

A pesquisa etnográfica, não se limita à descrição de pessoas, lugares, situações ou à reprodução das falas e entrevistas, afirma André (1995). Essa pesquisa deve avançar, tentando reconstruir ações e interações dos atores sociais conforme seu pensamento, lógica e idéias, caracterizando-se como a busca de “significados do outro”. Além da observação participante, da entrevista intensiva e da análise de documentos (utilizadas junto aos populares na pesquisa em Recife), a Etnografia se utiliza de outras características como: ênfase no processo e não no produto; preocupação com o significado, com a maneira com que as pessoas se vêem, com suas experiências e com o mundo que as cerca; contato direto do pesquisador com a comunidade (indivíduos, cotidiano, acontecimentos, eventos), sem o intuito de introduzir modificações; descrição e indução por meio de grande quantidade de dados descritivos (diálogos, depoimentos, situações e outros); formulação de hipóteses, conceitos, abstrações, teorias (e não sua testagem); plano de trabalho aberto e flexível, revendo os focos da investigação, as técnicas de coleta e os fundamentos teóricos; descoberta de novos conceitos e possibilidades de entender a realidade. Tais características procuraram ser observadas na investigação com os populares.

Enquanto o interesse dos etnógrafos encontra-se na descrição da cultura (práxis, crenças, significados, linguagem e valores) de um dado grupo social, esclarece André, o foco dos estudiosos em educação é com o processo educativo, o que faz com que alguns requisitos da etnografia não necessitem ser cumpridos por investigadores da educação, como, por exemplo, a longa permanência em campo, o contato com outras culturas e a utilização de amplas categorias sociais na análise de dados. “O que se tem feito pois é uma adaptação da etnografia à educação, o que me leva a concluir que fazemos estudos do tipo etnográfico e não etnografia no seu sentido estrito”. (ANDRÉ, 1995, p.28). A autora entende que um trabalho pode ser do tipo etnográfico em educação quando faz uso das técnicas que tradicionalmente são associadas à etnografia, ou seja, a observação participante, a entrevista intensiva e a análise de documentos¹⁵.

Embora o estudo com comunidades populares não se volte para o sistema educacional, utilizarei a terminologia “estudo do tipo etnográfico”, com base em André (1995), o que me

¹⁵ “A observação é chamada de participante porque parte do princípio de que a pesquisa tem sempre um grau de interação com a situação estudada, afetando-a e sendo por ela afetada. As entrevistas têm a finalidade de aprofundar as questões e esclarecer os problemas observados. Os documentos são usados no sentido de contextualizar o fenômeno, explicitar suas vinculações mais profundas e completar as informações coletadas através de outras fontes”. ANDRÉ, Marli. *Etnografia da prática escolar*. Campinas, SP: Papirus, 1995, p. 28.

leva a seguir alguns procedimentos da Etnografia e não a Etnografia em si. Como o objetivo do estudo está na análise da construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular, tomo a comunidade do Maracatu Nação Cambinda Estrela como campo investigativo, ou seja, como o recorte que me leva a compreender a construção cultural do corpo, aliado a outros territórios que permitem melhor visualizar as manifestações culturais, o que discutirei adiante. Ou seja, o fato do maracatu não ser a pesquisa em si, mas parte dela, leva-me a caracterizar a investigação de campo como “estudo do tipo etnográfico”. Outro aspecto que me leva a adotar esta classificação é que algumas descrições realizadas a partir do contato com os populares não são examinadas em suas minúcias, posto que envolvem possíveis desvios de verba do maracatu, e utilização do coletivo para fins individuais. Fiz opção por revelar estas questões sem, no entanto, aprofundar-me nelas. Vale ressaltar ainda que as inúmeras teias de significações surgidas durante a experiência em campo impossibilitaram uma descrição e interpretação detalhadas de cada um dos fatos observados, o que me levou a priorizar algumas situações em detrimento de outras.

O período de tempo da investigação pode variar muito (de semanas a meses e anos), afirma André (1995), o que vai depender da disponibilidade de permanência do pesquisador em campo, de sua aceitação na comunidade, de sua experiência com pesquisas dessa natureza e do número de pessoas envolvidas. A teoria tem o papel de fornecer suporte às interpretações e abstrações construídas com base nos dados obtidos e em função deles. A realização de pesquisa em curto espaço de tempo, como esclarece a autora, tem como uma das implicações a complementação dos dados de observação com os de entrevista. Isso porque, havendo a necessidade de configurar o cenário, o pesquisador buscará no entrevistado a variedade de significados que ele atribui à situação de pesquisa. O compromisso assumido pelo pesquisador de garantir o sigilo das informações e, provavelmente, o conteúdo e publicação dos dados, poderia significar “a mutilação de parte substantiva do estudo”.

As reflexões efetuadas anteriormente tocam de forma direta o estudo desenvolvido. Ao mesmo tempo que eu fazia as observações, delineava os atores e procurava uma aproximação com os mesmos até realizar o convite para a entrevista. Esse era o momento que buscava, além de conhecer o informante e sua relação com o maracatu, esclarecer pontos que ficaram obscuros durante as observações e contatos. E novos entrevistados surgiam por indicação dos informantes que chegavam a me conduzir até às próximas residências, num

clima amistoso e descontraído. Algumas falas deram-se em tom de acusação, denúncia, revolta e desconfiança no que diz respeito à política que rege o maracatu, o que me levou a tornar anônimos os informantes e, muitas vezes, o teor de seus depoimentos. O mesmo aconteceu com cenas que observei, envolvendo, sobretudo, formas pessoais de ser, de tratar as pessoas e de conviver, numa espécie de “neurose cotidiana”, ou seja, de uma desordem emocional que gera infantilismo, agressividade, ansiedade e depressão.

Estando ciente de possíveis limitações do estudo em função do tempo de permanência em campo e que envolvem, sobretudo, questões geográficas, profissionais e financeiras, voltei-me para ações que pudessem amenizar essa problemática. O objetivo inicial da pesquisa¹⁶ previa uma convivência de quinze dias junto à comunidade, no mês de janeiro, como forma de acompanhar justamente o período que antecede o carnaval, em que os “brincantes” estariam se organizando para a festa. A idéia era acompanhá-los, conhecê-los, situar a localidade, observar e realizar as entrevistas. Entretanto, não previa dois fatores que conturbariam as investigações. O primeiro era a criminalidade, o que me fez depender do tempo disponível de outras pessoas para que pudesse deslocar-me pela localidade, exigindo maior permanência em campo. O segundo diz respeito à ausência de ensaios ou apresentações do Maracatu Nação Cambinda Estrela, impossibilitando-me visualizar a gestualidade dançante de seus integrantes. Mas, os acontecimentos tinham o seu curso próprio. Parecia claro. Era preciso mais tempo.

Retornei ao Paraná para organizar as atividades profissionais, o que foi fundamental para refletir sobre os dados coletados e as inúmeras situações conflituosas vividas, numa tentativa de reorganizar-me. O retorno a Recife deu-se no período pré-carnavalesco, culminando com a festa propriamente dita. Totalizando, foram intensos vinte e cinco dias de investigação no Recife.

¹⁶ A obra *Desvendando máscaras sociais* é uma compilação de textos sobre técnicas de pesquisa de campo e método comparativo, e uma possibilidade de melhor compreender o estudo etnográfico. Os vários autores, em suas aproximações e distanciamentos, identificam a necessidade do etnógrafo em estudar a cultura a partir dos comportamentos, dos gestos cotidianos, do tom das conversas, das atitudes do corpo, da expressão facial, da expressão verbal e não-verbal. E foi o que busquei desenvolver, sendo percebida, na comunidade, menos como uma “estranha” que o grupo identifica, e mais como alguém que ela aceita, contando com o apoio e proteção de pessoas do grupo. Cf. BERREMAN, Gerald *et al.* *Desvendando máscaras sociais*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. Outra possibilidade de compreender o estudo etnográfico dá-se pela obra *A descrição etnográfica*, em que Laplantine apresenta modelos descritivos que se utilizam do olhar, do ver, do observar, do descrever e interpretar. Para ele, “a descrição etnográfica é a realidade social apreendida a partir do olhar, uma realidade social que se tornou linguagem e que se inscreve numa rede de intertextualidade”. Cf. LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004. p. 31.

Nos primeiros dias de estada em Recife (primeira fase da coleta de dados) não fiquei hospedada na comunidade, mas fora dela. Chegava pela manhã e despedia-me à noite. O convite para ficar junto à mesma, e na casa do mestre de batuque do Cambinda Estrela, veio na seqüência. Os primeiros “conflitos” surgiram quando me senti presa na casa, por seus cadeados nos portões e pela presença de um “acompanhante” em todos os lugares que fosse, sob a alegação da violência explícita na comunidade. Como poderia desenvolver pesquisa dessa forma? Como os entrevistados poderiam falar o que quisessem com uma presença limitadora?

A necessidade de andar sozinha pela localidade, conhecer pessoas, colher informações, estava comprometida pela dita “marginalidade”. Foi quando percebi que se realmente precisava de um acompanhante, não necessitaria que fosse o mesmo o tempo todo. Tratei de substituí-lo, momento em que a pesquisa efetivamente começou. Cada pessoa era, num primeiro momento, entrevistado, e num segundo, meu acompanhante pela localidade e ajudante na busca de novos informantes.

Com relação à possível generalização dos dados coletados, André (1995) esclarece que há posicionamentos divergentes. Entretanto, parece ser consensual que a generalização, no sentido de leis universais, não é um objetivo da abordagem qualitativa de pesquisa e, nem tampouco, de nenhum tipo de pesquisa. A generalização é aceita como uma forma de visualizar que os dados de um estudo podem ser úteis para compreensão de um outro. A “descrição densa”¹⁷ é de fundamental relevância para comparações ou transferências de uma situação para outra, já que as similaridades e diferenças permitem uma possível visualização do que ocorreria em outras circunstâncias.

O desenvolvimento de um estudo do tipo etnográfico requer saber lidar com os prós e contras de sua própria condição humana, conviver com dúvidas e incertezas, aceitar um esquema de trabalho aberto e flexível, pois as definições metodológicas vão se tornando mais elucidativas à medida que a pesquisa vai sendo desenvolvida. E realmente, não há como negar as dificuldades em lidar com a própria condição humana, tendo que conter-se em palavras, em gestos e atitudes como forma de preservar o andamento da pesquisa.

A definição dos dados a serem coletados (quem será observado e entrevistado, documentos a serem analisados), elucida André (1995), somente pode se dar em termos de

¹⁷ O termo descrição densa é utilizado pelo antropólogo americano Clifford Geertz para designar as pretensões da Etnografia. ANDRÉ, Marli. *Etnografia da prática escolar*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

esboço, pois dependem do contato inicial do pesquisador, de seu ingresso no campo, de sua aceitação na comunidade e da interação com os participantes da pesquisa. O mesmo se dá com relação à apresentação e análise desses dados.

A sensibilidade também é observada em pesquisas dessa natureza. Isso possibilita “ver mais do que o óbvio, o aparente”, capturando “o sentido dos gestos, das expressões não-verbais, das cores, dos sons”, como forma de aprofundar as observações, realizar perguntas, solicitar documentos e informantes. Deve-se ter perspicácia para saber quando começar a pesquisa, quando intensificá-la e encerrar a coleta dos dados. A sensibilidade é fundamental ainda no tratamento dos dados, momento em que se recorre aos pressupostos teóricos do estudo, realizando o movimento dialógico entre teoria e empiria. São citadas, ainda, a empatia, pois dela dependerá e muito a obtenção de dados significativos, e a habilidade da expressão escrita.

O estudo do tipo etnográfico pautou-se na utilização das técnicas de observação participante e entrevista intensiva, voltadas tanto para a comunidade do maracatu Cambinda Estrela quanto para outros territórios investigados, e que possibilitaram a complementação de informações, procurando cumprir com algumas das orientações sugeridas para o problema da falta de tempo que levaria a reduzir a validade e fidedignidade dos dados coletados. A inserção nestes territórios deu-se paralelamente às pesquisas na comunidade, sendo fundamental para a busca de informações, bem como para distanciar-me momentaneamente das várias situações vivenciadas e inquiridas em Chão de Estrelas. Os oito territórios delineados procuraram sanar algumas lacunas deixadas por curto espaço de tempo, e penso que tenham contribuído para uma descrição mais realista dos maracatus.

O primeiro dos territórios investigados é o “Museu do Homem do Nordeste”, especialmente o Setor de Antropologia deste museu, em que se encontra a exposição do Processo de Restauro das Coleções de Indumentária do Maracatu Nação Elefante e do Boi Misterioso de Afogados, numa realização da Fundação Joaquim Nabuco, Instituto de Documentação e do próprio Museu. Este território foi um dos primeiros investigados assim que cheguei a Recife. Posso dizer que foi meu contato mais direto com o maracatu, impressionando por vários aspectos: pela disposição das roupas dos reis e rainhas em caixas que mais pareciam “caixões” com corpos; pelas representações dos orixás através de bonecos na forma humana (manequins); pela “cidade da jurema”, uma espécie de altar em que se

encontram dispostos esculturas e objetos característicos dessa religiosidade; pelos pertences do Maracatu Nação Elefante – alfaias (espécie de bumbos), baquetas, gonguês e caixas (todos pendurados) – juntamente com as lanternas que iluminavam o cortejo e o pátio; pelas calungas, com seus traços sutis, rosto negro, delicado, formas “vivas”, indumentária em seda e bijuterias; pelo manequim paramentado com as vestes do caboclo de lança (personagem principal dos maracatus rurais). Seguem algumas imagens (Figura 03).



Paralelamente às visitas que fiz ao Museu do Homem do Nordeste, iniciava o contato com o segundo território, qual seja, a Fundação Joaquim Nabuco, mais especificamente o setor de manuscritos. Foi através da Fundação que tive acesso a obras e documentos sobre maracatu (alguns da coleção particular de um dos pesquisadores), e músicas de grupos recifenses. Pesquisei ainda o acervo de fitas de vídeo da Fundação (no sentido de melhor familiarização com os diferentes tipos de maracatu), bem como fontes disponíveis na biblioteca. Muitas das fitas do acervo sobre o carnaval recifense eram de cunho comercial, fugindo à característica acadêmica. Manuscritos também foram consultados.

Devido à morosidade que pesquisas dessa natureza exigem e à dificuldade em encontrar documentos que pudessem complementar efetivamente o material que já dispunha, decidi interromper as buscas, priorizando a permanência em campo. Alguns artigos de jornais, revistas e livros foram citados no início deste capítulo em “(Re)conhecendo o maracatu”, e serão priorizados ao longo do texto caso se constituam como fontes de enlevo às discussões realizadas.

O terceiro território diz respeito à Prefeitura da Cidade do Recife. Trata-se do espaço que me possibilitou o acesso a alguns dados sobre a comunidade de Chão de Estrelas, o analfabetismo e a criminalidade, além do esclarecimento da seguinte indagação: Chão de Estrelas é bairro ou sub-bairro?

O quarto território foi a Universidade Federal de Pernambuco. As pesquisas realizadas na biblioteca desta universidade também puderam complementar o material sobre maracatu. O contato com o professor e pesquisador Edilson Fernandes de Souza, do Departamento de Educação Física, contribuiu para definir algumas orientações, sobretudo pelo envolvimento do mesmo com a cultura negra a partir das práticas de batuques e controle das emoções. Indicações de referenciais teóricos para pesquisas dessa natureza e de festas recifenses importantes, como a Noite dos Tambores Silenciosos, foram sugeridas pelo docente. Assim, além de auxiliar com fontes e sugestões, Edilson era a pessoa com quem eu podia compartilhar os conflitos vividos no bairro e localidade, as incertezas, o desenrolar das investigações. Era quem me auxiliava a manter a tensão necessária ao estudo, bem como a controlar a ansiedade inerente.

O quinto território é construído a partir da entrevista com o pesquisador Roberto Benjamin, um dos autores que havia investigado os maracatus rurais. O entrevistado possui vasta experiência na área de folclore/cultura popular, além de conviver constantemente com as manifestações populares pernambucanas, o que enriquece o desenvolvimento das pesquisas. A entrevista deu-se já na efervescência do período carnavalesco.

Os demais territórios foram configurados por outros maracatus investigados. O Maracatu Nação Encanto da Alegria é uma criação popular recente, sendo escolhido para investigação por sugestão de populares que afirmavam ser ele novo, porém, preocupado com

as tradições¹⁸. Além do mais, considerei relevante investigar um maracatu em sua origem, com os responsáveis diretos por sua criação, constituindo o sexto território. O Maracatu Nação Leão Coroado, um dos maracatus mais antigos da cidade de Recife, constitui o sétimo território. A primeira aproximação com os populares aconteceu a partir de uma apresentação no espaço cultural do Recife antigo, conhecido por Torre Malakoff. Num momento posterior, Mestre Afonso – presidente e líder religioso do grupo – recebeu-me em sua casa para uma conversa, contribuindo com a pesquisa¹⁹.

O oitavo território é marcado pelo Maracatu Nação Elefante e deu-se na sexta-feira de carnaval. Os discursos intimidatórios quanto à visita a este maracatu foram muitos, principalmente pela rivalidade existente, pelo fato de alguns membros do Cambinda Estrela terem integrado este maracatu e saído por motivos diversos, bem como pela competição. As resistências relacionaram-se ainda à atual presidência (desconhecida dos fundamentos do maracatu), à recepção que eu teria (não sendo aceita pelo grupo e, talvez, destrutada) e à idéia de que não adiantava investigar um “maracatu que acabou”²⁰. Entretanto, avaliava que não poderia deixar de conhecer um maracatu que, por maiores problemas que tivesse enfrentado

¹⁸ É em Recife, ano 2000, que o Encanto da Alegria surge pelas mãos da ialorixá Ivanize. Essa líder religiosa, após ser rejeitada como rainha em outro maracatu por sua idade, sendo considerada velha para o posto (algo estranho quando pensamos em manifestações populares), resolveu criar o seu próprio maracatu. Como lembra: “Todo o meu salário que eu ganhava durante o mês, eu tava cumendo mal, passando mal, mas botava no maracatu”. O contato com o Encanto da Alegria deu-se no efervescer de apresentações realizadas ainda em janeiro de 2002, quando Dona Ivanize mostra-me as roupas usadas em desfile na noite anterior, bem como a nova calunga. E brinca dizendo: “bem feia, bem feia, prá fazer medo mesmo”. Entrevista concedida por LIMA, Ivanize Tavares de. Maracatu Nação Encanto da Alegria. Recife, 13 jan. 2002.

¹⁹ Mestre Afonso – presidente do Maracatu Nação Leão Coroado – não tem muito clara a história do surgimento deste maracatu, mas o aponta como o mais antigo do Recife (1863). Isso porque o maracatu nação Elefante, de 1800, somente fora registrado depois. Entretanto, de todos os maracatus, o Estrela Brilhante de Igarassu seria o mais velho, de 1824 (observando, é claro, a ressalva feita ao Maracatu Elefante). Entrevista concedida por AGUIAR, Afonso. Maracatu Nação Leão Coroado. Recife, 03 fev. 2002. Em matéria publicada no *Jornal do Commercio* é possível encontrar a origem do Maracatu Leão Coroado em 8 de dezembro de 1863, fundado por Mané Beiçola – avô de Luiz de França (antigo presidente). Manuel dos Santos teria passado o cetro para José Luís da Costa que o entregou a Luiz de França. Este trabalhava de “bico”. Sua mágoa está na falta de apoio público ou privado ao maracatu, vendo o fim do Leão Coroado pela falta de sucessor. Cf. HORA de reavaliar a pernambucanidade. Aniversário de 94 anos de Mestre Luiz de França, do Maracatu Leão Coroado, sugere uma reflexão tardia. *Jornal do Commercio*. Recife, 12 ago. 1995.

²⁰ Em trecho retirado de parede do Setor de Antropologia do Museu do Homem do Nordeste, é possível encontrar a seguinte informação: “Fundado em 1800, o Maracatu Elefante foi um dos mais antigos e tradicionais do Recife até 1962 quando, com a morte de D. Santa, rainha e líder espiritual da agremiação, foi extinto. Na década de 1990, foi criado um sucedâneo e homônimo Elefante, que conta com a participação de descendentes e membros das comunidades do original. A coleção Maracatu Elefante foi doada ao Museu do Homem do Nordeste por membros da agremiação carnavalesca, obedecendo vontade expressa de D. Santa, através do grande folclorista Waldemar Valente”. MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE. Setor de Antropologia do Museu do Homem do Nordeste, Exposição do Processo de Restauro das Coleções de Indumentária do Maracatu Nação Elefante e do Boi Misterioso de Afogados. *Maracatu Nação Elefante*. Informações retiradas de texto grafado em parede do Museu. Recife, 11 jan. 2002.

(e que ainda enfrenta), era marcado por sua construção histórica e pelas contribuições como cultura popular brasileira²¹. Os três últimos territórios são melhor percebidos a partir das imagens da Figura 04.



A seleção dos informantes para as entrevistas deu-se tanto pela indicação do mestre de batuque (num primeiro momento) quanto pela percepção dos papéis sociais ocupados pelos brincantes e sugestões dos próprios entrevistados. A entrevista partiu de uma idéia norteadora, qual seja, a vida de cada entrevistado e sua relação com o maracatu. As demais

²¹ Fui recebida na sede do Maracatu Nação Elefante com respeito e atenção, sendo convidada para retornar outras vezes. O mestre de batuque Geraldo e a baiana Amara cederam informações sobre o grupo, fazendo denúncias de pessoas que se utilizam dos serviços de seus membros, esquecendo-se dos compromissos éticos. Disseram que “o Elefante não está morto”, numa forma de se afirmarem como comunidade que busca forças para mantê-lo. “Maracatu Elefante é grande; tem nome, tem história”, afirma a entrevistada. E continua: “Eu não quero sair do Elefante é nunca. Só depois que meu caixão sair e ainda quero que leve a bandeira do Elefante. Entrevista concedida por Amara Bezerra – baiana rica do Maracatu Nação Elefante. Recife, 8 fev. 2002. Acompanhei algumas das apresentações do Elefante e, pelo que vi, encontra-se realmente muito diferente se comparado a apresentações mais remotas, embora não tivesse conhecido o antigo maracatu, a não ser por vídeo e fotografias. Percebi, contudo, uma vontade expressa no corpo de manter viva a tradição, bem como no ritmo dos batuques, mas certamente não era o mesmo sentimento que tive, por exemplo, ao ver outros maracatus. Entretanto, uma coisa é certa: o “Elefante não está morto”.

interrogações surgiram no decorrer da conversa, conforme as necessidades em esmiuçar ou não determinado dado.

A pesquisa do tipo etnográfico contou com dezesseis informantes. Desses, onze são da comunidade de Chão de Estrelas e têm (ou tiveram) um envolvimento direto com o maracatu Cambinda Estrela. Quatro dos informantes integram outras comunidades e maracatus. Um informante não convive em comunidades populares de maracatu, cumprindo a função de pesquisador de cultura popular.

As observações realizadas em Recife foram organizadas em quatro eixos norteadores: a) configuração do bairro Campina do Barreto e localidade de Chão de Estrelas (estabelecimentos comerciais, espaços de cultura, educação e lazer, residências, localização do maracatu); b) comunidade pesquisada (como vivem, o que fazem, envolvimento com o maracatu); c) maracatu Cambinda Estrela (organização, características, história, brincantes, gestualidade); d) período pré-carnavalesco e carnavalesco.

As informações coletadas em entrevista foram agrupadas em três eixos norteadores, sendo eles: a) biografia do informante; b) origem e desenvolvimento do maracatu Cambinda Estrela; c) sentido/significado do Cambinda Estrela para a comunidade. Embora identificados estes eixos, nem todos os informantes sentiram-se à vontade para falar de si e de sua história. Muitas vezes ouvia a expressão “não há muito o que falar da minha vida”, como se o passado tivesse sido ignorado. Insistia, quando percebia que poderia fazê-lo. Em determinados casos, dava o assunto por encerrado. Os eixos que nortearam entrevistas de pessoas não pertencentes ao maracatu Cambinda Estrela foram similares, observando-se as especificidades de cada comunidade. A exceção deu-se para a entrevista realizada com o pesquisador Roberto Benjamin, pautada no conhecimento sobre os maracatus recifenses de modo geral.

O teor das entrevistas foi descrito em um diário de campo logo após sua realização. Isso foi importante, posto que o gravador com uma das fitas que continha parte do depoimento do pesquisador Roberto Benjamin foi furtado e algumas fitas gravadas apresentavam trechos inaudíveis.

Coletados os dados, outras preocupações começaram a surgir. Como tratar informações que envolvem a integridade de pessoas que lidam com o maracatu? Qual é realmente o meu papel junto à comunidade? Denunciar? Acentuar as desavenças entre seus membros, ou, simplesmente, traçar elucidações sobre o maracatu e o sentido ético-estético do

corpo dançante? Mas, será que posso camuflar dados relevantes como pesquisadora? Como manter o anonimato de meus informantes se muitos dos dados não têm sentido sem os sujeitos?

Bogdan e Biklen (1994) entendem que duas questões devem ser levadas em consideração no âmbito da ética relativa à pesquisa com sujeitos humanos. A primeira delas diz respeito à adesão dos sujeitos a projetos de investigação, a qual deve ser voluntária e elucidativa sobre sua natureza, perigos e obrigações. A segunda explica que os sujeitos não devem ser expostos a riscos maiores do que os ganhos obtidos. As ações que levariam a concretizar estas diretrizes dar-se-iam a partir de formulários contendo a descrição do estudo, a utilização dos dados, dentre outros. A assinatura dos sujeitos provaria seu consentimento informado. Entretanto, muitos investigadores “qualitativos” têm considerado que os procedimentos habituais de consentimento informado e proteção de danos não passariam de um ritual. Isso no que diz respeito à relação sujeito e investigador em abordagens qualitativa e quantitativa. Neste caso, as questões éticas seriam as reguladoras. A esse respeito, Oliveira, P. (2001, p.19) posiciona-se afirmando que as entrevistas “não são feitas apenas com bons roteiros, previamente testados e melhorados, mas com atitudes éticas em relação às pessoas pesquisadas”.

Em alguns casos, esclarecem Bogdan e Biklen (1994), esses princípios da pesquisa etnográfica podem parecer de difícil implementação e, até mesmo, inoperantes, porque nem sempre é possível manter a regra do anonimato. Os autores observam ainda que algumas situações são delicadas quando a situação de pesquisador pode colidir com a obrigação de cidadão.

Os dilemas como este não se resolvem facilmente, em função de um conjunto de prescrições normativas. Ainda que possam existir linhas de orientação para a tomada de decisão de caráter ético, as decisões éticas complexas são da responsabilidade do investigador, baseiam-se nos valores deste e na sua opinião relativa ao que pensa serem comportamentos adequados. (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p. 77-8).

As elucidações dos autores reforçaram alguns dos cuidados que procurava ter com os informantes e com os dados por eles fornecidos. Durante todas as conversas e entrevistas realizadas, tive a preocupação de falar sobre a pesquisa, pedindo autorização para gravar a conversa ou filmar, tirar fotos e utilizar o material coletado, embora não o tivesse feito de maneira formal, ou seja, por escrito. Mas, como visto anteriormente, o que realmente importa

é a relação ética entre pesquisador e informantes. Nesse sentido, as informações declaradas neste estudo transitam por dois caminhos. Um, que revela o declarante; outro, que favorece o anonimato. Ou seja, os dados que talvez possam comprometer diretamente um ou outro membro da comunidade não serão revelados a partir do informante; os que não revelarem problemáticas dessa natureza poderão ter seus informantes conhecidos, não sendo necessariamente obrigatório.

O tratamento dos dados coletados deu-se pela organização das informações em eixos norteadores através da redução e ordenação do conteúdo – síntese dos conhecimentos obtidos pela observação, entrevista e documentos analisados, verificando-se características distintas e similares. Após, as informações foram transformadas em categorias de análise, quando se busca a interpretação dos dados e sua interlocução com a literatura. O estabelecimento de categorias permite ao pesquisador fazer as interpretações do material investigado e realizar o diálogo com o referencial teórico.

Dada a observância a questões éticas, aos objetivos da investigação, ao tratamento dos dados, ao posicionamento do pesquisador, à falta de espaço para assuntos que fujam à temática, deixam de ser revelados sentimentos, intuições e imagens. Há cenas que não são reveladas, que comprometem a pessoa, o ser humano, o respeito e o direito de serem como são. Embora não escritas, tais experiências estão certamente inscritas em meu corpo. Teimo em lembrá-las. Teimo em esquecê-las.

Se nesta primeira abordagem sobre cultura popular procurei situar o maracatu em suas origens a partir das antigas coroações dos reis e rainhas africanos, em suas transformações e passagem de atividade festivo-religiosa para atividade sistematizada, carnavalesca, religiosa e de preocupação social, esclarecendo a metodologia utilizada, as discussões seguintes fazem uma “leitura” da localidade de Chão de Estrelas, do Maracatu Nação Cambinda Estrela, das entrevistas realizadas, da preparação para as apresentações e da festa carnavalesca.

3.2 Pelo maracatu

3.2.1 Pisando em Chão de Estrelas

Conhecer uma comunidade popular, identificar as redes de relações, as pessoas que fazem parte do “pedaço” (o que fazem, o que pensam, como se expressam, como vivem), são

algumas das necessidades que surgem dos vários momentos da pesquisa. E não poderia ser diferente. Compreender o corpo na cultura popular a partir de seu sentido ético-estético requer o desvelar das máscaras sociais, a aproximação com a comunidade em que se está inserido e que se busca conhecer, desvendar, ou seja, da qual se pretende fazer parte.

As tentativas de inserção numa comunidade de cultura popular são sempre um desafio. Isso porque, a todo momento, há um “deparar-se com o novo”, com situações que exigem cautela, mas também um agir rápido. Corre-se riscos já que não se sabe se haverá acolhida pela comunidade, nem tampouco se o foco de pesquisa será realmente contemplado. Familiarizar-se com o estranho e estranhar o familiar, mantendo a tensão, como Laplantine (1991) faz questão de recordar a todo antropólogo, e por que não ao estudioso do movimento humano, é como um “jogo de sedução”. Nesse jogo, é preciso envolver e deixar-se envolver pelo objeto, sem esquecer que a riqueza da relação está na tensão entre as (in)certezas do sentimento e no respeito às particularidades de cada um.

Os caminhos traçados para a compreensão do gestual popular partem, primeiramente, do bairro Campina do Barreto, em Recife-PE, ou mais precisamente, Chão de Estrelas (localidade deste bairro). O cenário é de casas bastante humildes, falta de saneamento, pobreza, analfabetismo e criminalidade²². O rio Beberibe passa por essa região e o mínimo de chuva compromete a vida dos moradores. Parte significativa das ruas não é calçada. Poças e mais poças d’água são formadas, sendo difícil qualquer desvio. O lixo ganha destaque em um campo de futebol – um lote em que crianças, adolescentes e jovens costumam brincar. Insetos, cachorros, cavalos, também habitam este espaço e misturam-se ao lixo. É por esse campo de futebol que pessoas passam do Campina do Barreto à localidade de Chão de Estrelas, desviando do lamaçal, resultado das chuvas.

²² Chão de Estrelas caracteriza-se como localidade do bairro Campina do Barreto. A localidade é uma região bastante carente, de alto índice de analfabetismo, pertencente à Zona Especial de Interesse Social – ZEIS Campo Grande. As ZEIS são ‘áreas de assentamentos habitacionais de população de baixa renda, surgidos espontaneamente, existentes, consolidados ou propostos pelo poder público, onde haja possibilidade de consolidação fundiária’. Informações disponíveis em PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE. Diretoria Geral de Desenvolvimento Urbano e Ambiental – DIRBAM – e Departamento de Informações e Projeções – DEIP. *Regiões político-administrativas do Recife*. Região Norte- RPA2. Recife, 2001. Arruda et al esclarecem que foi na década de 80 que movimentos populares associados à Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de Olinda e Recife-PE realizaram uma experiência pioneira ao utilizarem um novo instrumento de planejamento – as Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS), cujo objetivo era “promover a regularização fundiária de assentamentos habitacionais irregulares com concentração de população de baixa renda, assim como de melhoria da infraestrutura urbana e serviços públicos essenciais.” ARRUDA, Maria E. Q. et al. O Estatuto da Cidade e a regulamentação fundiária de Zonas Especiais de Interesse Social – ZEIS. Congresso Brasileiro de Cadastro Técnico Multifinalitário, 2002, Florianópolis. *Anais*. Florianópolis: UFSC, 2002. p. 1-13.

O cadastro de áreas pobres do Recife traz Chão de Estrelas com uma população estimada de 3.675 habitantes, havendo 29 óbitos por 1000 nascidos. Existente há mais de dez anos, a localidade é considerada “pobre”, cuja renda média do chefe de família atinge um e dois salários mínimos. 95% das casas são construídas em alvenaria e apenas 5% com restos de materiais. Quanto à infra-estrutura, os dados apontam a inexistência de rede de esgoto, havendo 50% de drenagem e 50% de pavimentação²³.

Chão de Estrelas possui uma policlínica (posto de atendimento médico) subsidiada pela Prefeitura de Recife, embora com atendimento precário. Há também uma escola de ensino médio (apenas de aparência, como fazem entender os populares) e um núcleo de apoio à criança e à comunidade carente, chamado Daruê Malungo (companheiro de luta em iorubá) – um dos núcleos de resistência da cultura negra – espécie de escola de arte em que menores da comunidade de Chão de Estrelas e vizinhança podem desenvolver atividades de dança, percussão, canto, cursos profissionalizantes e outros, mantendo-se com subvenção da Prefeitura de Recife. Contudo, também há atrasos no recebimento desta verba, como pude constatar em conversa com uma das responsáveis pelo projeto, comprometendo o trabalho.

O Daruê é um espaço relevante de vivência e (re)construção da cultura popular a partir do coco, do frevo, do maracatu, dos caboclinhos, da capoeira, do artesanato, da música, dentre outros. Possui salas de costura e bordado, de alfabetização e reforço, de construção de instrumentos percussivos e artes plásticas, além de um barracão para o trabalho com danças, ornamentado com pinturas de orixás, rodas de capoeira e outros. Trata-se de uma proposta de ressocialização de crianças e adolescentes da comunidade. É como parte do Daruê Malungo que surge o grupo musical Lamento Negro, em que tocava a maioria dos percussionistas do Nação Zumbi. Talvez por isso, explica Teles (2000), é que o nome “Mangue”, dado por Chico Science ao novo gênero musical (*manguebit*), seja uma homenagem a este núcleo²⁴.

O cenário é composto ainda por uma pequena praça com escorregador, trepa-trepa e caixas de areia. Avistei crianças nos brinquedos e algumas mães conversando enquanto seus filhos se divertiam. Alguns passavam de bicicleta, fazendo manobras. A estação de ônibus fica ao lado. Trata-se do ponto final – um pequeno estabelecimento em que se vendem

²³ EMPRESA DE URBANIZAÇÃO DO RECIFE. URB. *Cadastro de áreas pobres do Recife. Chão de Estrelas*. Recife, 1997.

²⁴ A obra *Do frevo ao Manguebeat*, do jornalista pernambucano José Teles, traz dados históricos sobre as expressões culturais na cidade do Recife, elucidando o contexto pernambucano por meio de informações que melhor nos situam quanto à diversidade de movimentos culturais presentes naquela cidade. Cf. TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

passagens, dividido com uma minúscula lanchonete. Grades também fazem parte deste cenário. Peruas saem de lá em direção à cidade, muitas delas em péssimo estado. Alguns dos perueiros, como são chamados os condutores desses veículos, não possuem credibilidade junto à comunidade por sua imprudência, como pude perceber em conversas com usuários.

As casas são muito pequenas e abrigam, num mesmo espaço, pais, filhos, avós, tios, netos. Segundo um dos informantes²⁵, há até doze pessoas morando em cinco metros quadrados. Há preocupação em dar outro aspecto aos casebres, com leve coloração, numa tentativa de fugir ao cenário preto e branco (ou, por que não dizer, marrom). As ruas são estreitas e as casas praticamente unidas. Chama a atenção o número de crianças brincando, descalças, seminuas, estando, às vezes, sob os olhares dos irmãos mais velhos, pais, amigos ou familiares, bem como adolescentes grávidas passando pelas ruas ou mulheres novas com filhos pequenos²⁶.

As condições higiênico-alimentares não são adequadas, sendo doenças como elefantíase, esquistossomose, lepra e tuberculose, piolho e sarna (já extintas em outros países) bastante comuns na localidade, como alerta um dos informantes. “Então, o sofrimento é marca registrada, é uma presença constante na comunidade Chão de Estrelas”²⁷.

Há adolescentes que transitam de um lado para outro e se reúnem em grupos, ora para espreitar, conversar ou, simplesmente, passar o tempo. No mesmo espaço em que se encontra o campo de futebol, homens se reúnem numa pequena tenda de conserto de eletrodomésticos (há geladeiras, fogões e muita lataria espalhada). Trata-se de um espaço em que se misturam lazer e trabalho. Em frente, encontra-se uma pequena feira de hortifrutigranjeiros. Há ainda roupas para vender, especialmente de crianças.

Em quadras que praticamente dividem Chão de Estrelas e Campina do Barreto, pode-se observar uma lanchonete com várias mesas e cadeiras na calçada, um açougue “popular”,

²⁵ Entrevista concedida por LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 12 jan. 2002.

²⁶ O IBGE considera como favelas o ‘conjunto constituído por mais de 50 unidades habitacionais, ocupando ou tendo ocupado, até período recente, terreno de propriedade alheia (pública ou particular), dispostas em geral, de forma desordenada e densa; e carentes, em sua maioria, em serviços públicos essenciais’. Partindo dessa classificação, Chão de Estrelas não é considerada favela em Campina do Barreto; apenas Matadouro de Peixinhos e Mercado Público do Fundão recebem tal designação. Informações disponíveis em PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE. Diretoria Geral de Desenvolvimento Urbano e Ambiental – DIRBAM – e Departamento de Informações e Projeções – DEIP. *Regiões político-administrativas do Recife*. Região Norte-RPA2. Recife, 2001.

²⁷ Entrevista concedida por LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 12 jan. 2002.

uma igreja, uma locadora de vídeo e estabelecimentos comerciais nas próprias residências (um pequeno cômodo em que as pessoas atendem através das janelas com grade).

Em Chão de Estrelas há ainda uma padaria comunitária dirigida por uma das primeiras moradoras – Dona Elza Bezerra – tendo vinte anos como moradora, sendo dezesseis como administradora da padaria (dados de 2002). Em uma visita, Dona Elza faz o seu relato: “Construí Chão de Estrelas”. Próximo à padaria há outro campo de futebol, improvisado e de dimensões bem menores que o primeiro. Lixos também se concentram neste campo, atraindo o faro de animais que o cercam. Uma pequena igreja também pode ser observada, assim como uma escola, totalmente cercada por muros ornamentados com grafites.

O cotidiano de Chão de Estrelas não é muito diferente do de outros locais carentes que conheci, exceto em períodos comemorativos. A rotina é mantida pelo trabalho de alguns, pelo perambular de outros. As noites são marcadas por poucas pessoas nas ruas. Alguns vão à igreja, à casa dos amigos; outros aos terreiros. Há poucas festas, acontecendo mais aos finais de semana. Algumas ruas são bastante escuras. Não há espaços de encontro para dança (boate ou algo parecido). As festas são privadas e, muitas delas, ligadas à religiosidade afro-brasileira.

Os batuques do Cambinda Estrela e do Daruê Malungo quebram a aparente “tranqüilidade” da localidade, assim como as festas da jurema e dos xangôs que agitam toda a comunidade. Alguns são convidados, outros escutam o “toque” (som próprio dos terreiros), aproximam-se e ficam. Escutam-se frases como “tá pesado”, “tá legal” ou ainda “não entra lá não”. Há um medo implícito mesmo nas “coisas do povo”, feitas por ele, e que envolvem o campo do mistério, da magia.

Durante o tempo em que fiquei em Recife, percebi várias festas acontecendo. Cheguei a ir a uma delas acompanhada por integrantes do maracatu, mas não entrei. Fomos surpreendidos pela frase “o clima tá preto”. E conversaram em código. Saímos rapidamente, o que me deixou meio frustrada. A vontade de conhecer uma festa de jurema foi satisfeita a partir do convite do pai-de-santo Marivaldo, o líder espiritual do Cambinda Estrela. Trata-se de uma festa em que parte da comunidade está presente, em que o corpo gestual está em cena, em que se pode perceber um pouco mais o imaginário das pessoas. Enquanto “paroxismo da sociedade”, nos dizeres de Caillois (1988), a festa é o momento de renovação e purificação, de reviver um fenômeno que expressa a glória da coletividade, sem a qual esta não teria

sentido, em que a ordem do mundo é suspensa para a permissão dos excessos, agora sagrados. E instaura-se um momento mítico, em que o tempo cotidiano é suprimido em função da criação de um outro tempo-espaço.

Ao contrário das festas do candomblé e da umbanda, não há roupas específicas para participar do “toque” e nem, tampouco, o pai-de-santo conduz a celebração do início ao fim. São roupas comuns, do cotidiano, com auxílio de alguns acessórios. Algumas mulheres preferem ficar mais bonitas e usam saias longas (não muito rodadas) e coloridas, com blusa colante. Em especial, são as que recebem a pomba-gira – personagem comum à umbanda e que, por seus gestuais arrojados, sedutores e provocativos, é associada à imagem da prostituta. Há também homossexuais visíveis na festa, percebidos pelas roupas usadas e gestualidade efeminada. É um espaço em que são aceitos, recebidos e respeitados como seres humanos. Seguem imagens coletadas em uma festa de jurema na localidade de Chão de Estrelas.

Figura 05: Festa da Jurema - Chão de Estrelas



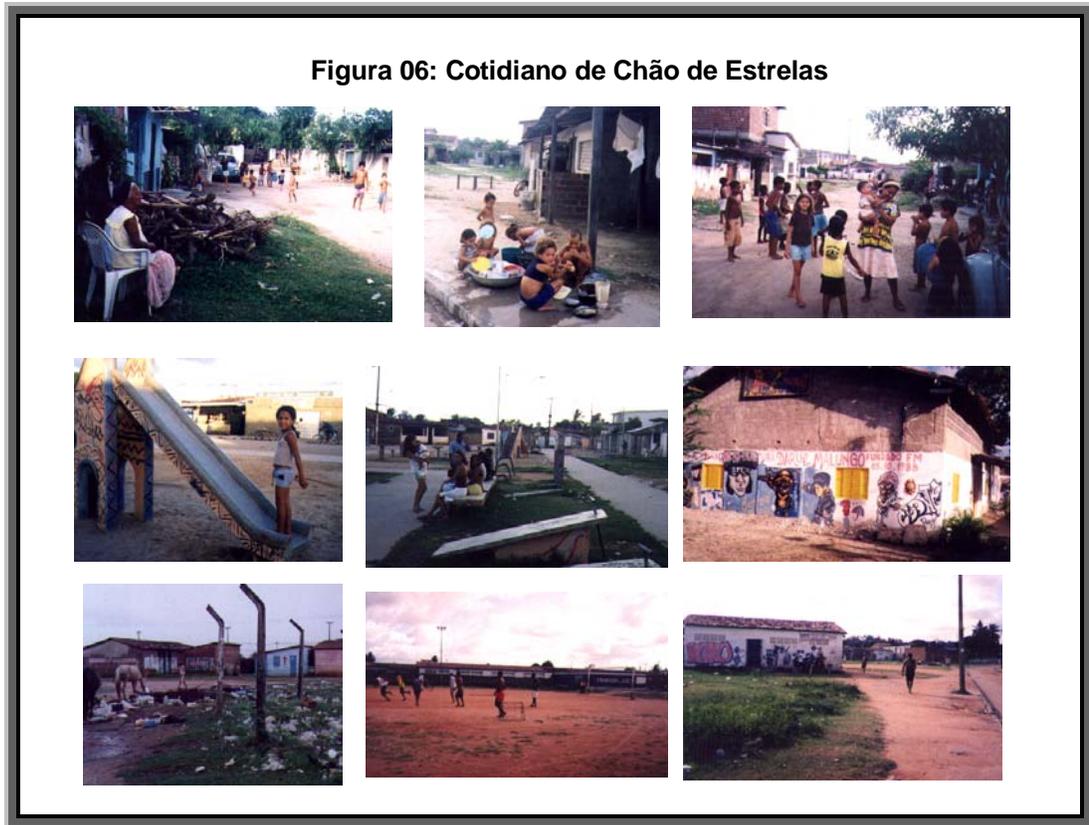
As grades nas casas e nos estabelecimentos representam o medo da comunidade com relação à criminalidade. Muitas mortes marcam o cenário do Chão de Estrelas, temido pela população recifense. Caminhando pela localidade, as histórias me eram contadas. “Aquela senhora ali perdeu o filho recentemente; foi assassinado”. “Aquele rapaz está mancando porque levou um tiro na perna. Escapou”. “Essa senhora teve o filho executado há alguns meses”. “Aquele menino ali perdeu o irmão que estava envolvido com o narcotráfico”. E os exemplos não cessavam. Moradores do bairro (e mais velhos) diziam que precisavam ir para suas casas porque era noite e se tratava de um horário perigoso para se estar fora. Eram categóricos ao alertar: “não ande sozinha pelo bairro”.

Momentos de impotência, proteção excessiva e intimidação configuravam-se. Mesmo sabendo que não era do “pedaço” e que precisava de cautela, sentia necessidade de andar sozinha pelas ruas, conversar com as pessoas, saber quem eram, identificar os atores, mas sempre era podada pela dita “marginalidade”. Por mais que os ouvisse alertar para os perigos existentes na comunidade, queria desvendá-la. Isso porque a violência, pelo que pude perceber, estava muito mais associada com o narcotráfico, com compromissos não cumpridos, com brigas de vizinhos, gangues de extermínio e outros. Não conseguia visualizar, ao andar pela localidade, a violência que me foi descrita, principalmente quando via crianças brincando, adolescentes jogando bola, pessoas conversando, trabalhando, numa paz aparente ou real.

Comecei a perceber o paradoxo em que vivemos. A utilização de grades nas casas e outros mecanismos de segurança, o cuidado com a proteção à própria vida, extrapolam classes sociais ou recursos financeiros. A sociedade, de um modo geral, encontra-se atada, enjaulada, atemorizada. Poucos são os que escapam a estes temores (embora tenham outros). Quem são? Os que concretizam o medo, que invadem e intimidam; aqueles para quem a vida passa a não valer muito ou nada.

A Figura 06 ilustra parte do cenário de Chão de Estrelas.

Figura 06: Cotidiano de Chão de Estrelas



Andando pelo bairro Campina do Barreto e pela localidade de Chão de Estrelas não me recordava de muitos detalhes de quando lá havia estado rapidamente em 2000 para conhecer um pouco do Maracatu Nação Cambinda Estrela, embora este não fosse, ainda, pretensão de investigação acadêmica. Aliás, é desse maracatu que falarei, ou mais precisamente, das pessoas que mantêm viva essa manifestação.

3.2.2 No tempo-espaço do Cambinda

O Maracatu Nação Cambinda Estrela surge no ano de 1935, no Alto de Santa Isabel, bairro de Casa Amarela, na cidade do Recife. Inicialmente era maracatu de baque solto, conforme informações concedidas pelo presidente do referido maracatu – Ivaldo Marciano – mudando o baque em 1953 para atender às pressões da Federação Carnavalesca de

Pernambuco²⁸. O declínio dessa representação cultural dá-se com a morte de dois dos maiores brincantes – Tercílio e Dona Inês. Em 1988 é desativado, surgindo novamente em 02 de outubro de 1997, fruto de uma cooperação entre alguns estudantes da Universidade Federal de Pernambuco e brincantes da comunidade de Chão de Estrelas, participando, desde então, de todos os Concursos das Agremiações Carnavalescas realizados anualmente pela Prefeitura do Recife²⁹.

O Maracatu Nação Cambinda Estrela, registrado como “Maracatú Carnavalesco Mixto Cambinda Estrela” em 20 de março de 1957, teria por fins “festejar os dias de carnaval e promover festas para os sócios e admiradores”, como consta do art.2º de seu primeiro Estatuto. O ressurgimento do Maracatu Nação Cambinda Estrela em 02 de outubro de 1997 leva à configuração de um novo Estatuto, em que é visto como “expressão cultural e religiosa sem fins lucrativos”, com sede provisória em Chão de Estrelas, alterando totalmente o sentido original (vinculado a festas dos sócios e ao carnaval). Os objetivos do maracatu são: “promover a interação social dos membros formadores da comunidade de Chão de Estrelas; pugnar pela defesa e difusão da tradição do baque virado; lutar por uma sociedade sem preconceito e, contribuir na defesa de outras expressões culturais pernambucanas”, como consta do art.11.

Observa-se, comparando o primeiro estatuto do maracatu Cambinda Estrela com o segundo (quando do momento de sua reativação), diferenças acentuadas em relação aos seguintes aspectos: compreensão do que seja o maracatu, finalidades e organização. Passa-se de uma manifestação nitidamente festiva e carnavalesca (pelo menos no documento, não fazendo menção a vínculos com a religiosidade) para uma manifestação que se configura como carnavalesca e religiosa. Isso não quer dizer, necessariamente, que os vínculos com a religiosidade se dessem posteriormente, mas apenas que não estavam evidenciados no primeiro estatuto, talvez por perseguições que poderiam decorrer deste registro.

Os maracatus-nação hoje são expressões muito ligadas aos terreiros de cultos afros de diferentes modalidades, mas não podemos aceitar a versão de que isso sempre existiu, e que ambos são sinônimos. Também

²⁸ Baque solto é sinônimo de maracatu rural e baque virado de maracatu nação. A diferença não está apenas na forma de segurar a baqueta para a percussão nos tambores, mas na caracterização gestual, instrumental, histórica e de sentido/significado. Cf. BORBA, Alfredo et al. *Brincantes*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. (Coleção Malungo; v. 3).

²⁹ Informações cedidas em entrevista por LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 12 jan. 2002.

apontamos em nossas discussões que não há um modelo de maracatu-nação e que os mesmos não tiveram apenas ligação com os xangôs, mas com outras variantes de religiosidades afro-ameríndias, como a jurema ou como a umbanda, que pode ser vista como um culto surgido do intenso caldeirão de perseguições e debates dos anos trinta e que culminam no Estado Novo. (LIMA, 2003, p. 13).

A compreensão do maracatu como fortemente vinculado aos terreiros de candomblé no contexto atual, embora nem sempre tivesse sido visualizado desta forma, contribui com esclarecimentos sobre os vínculos religiosos observados no segundo estatuto. As perseguições e debates dos anos trinta e Estado Novo reforçam a idéia de que talvez os documentos oficiais tivessem que suprimir os elos com a religiosidade, focando os motivos festivos e carnavalescos. A repressão aos cultos afros, em especial na Primeira República e no Período Vargas, assim como o branqueamento e as transformações das festas negras, conduzem os maracatus a momentos difíceis, como visto em discussões anteriores. Isto os teria levado, como entendo, a buscar estratégias para a sobrevivência. Uma delas seria a desvinculação do maracatu (pelo menos documentalmente falando), da religiosidade africana. Somente aos poucos, afirma o estudioso, foram sendo transformados valores e idéias que conduziram a uma nova visualização dos maracatus, mesmo que perdendo o discurso da africanidade para envolvê-los no discurso da cultura autenticamente pernambucana. E isso pode ser percebido no segundo Estatuto do Cambinda Estrela, dado que o maracatu passa a ter vínculos oficiais com a religiosidade africana e indígena, bem como com a Federação Carnavalesca de Pernambuco.

Quanto às finalidades do Maracatu Nação Cambinda Estrela, percebo uma documentação que explicita a necessidade de realizar festas para sócios e admiradores, e comemorar o período carnavalesco, priorizando os aspectos da ludicidade e do lazer, cedendo espaço para uma preocupação social acentuada, marcada pela promoção da interação entre membros da comunidade de Chão de Estrelas, pela defesa e difusão do baque virado e de outras expressões culturais de Pernambuco, bem como para uma sociedade sem preconceitos. Observo ainda uma melhor condução das questões de organização do maracatu quando o estatuto explicita tipos de sócios, órgãos de administração, composição da diretoria executiva, diretoria de apoio e conselho religioso (não evidenciado no primeiro estatuto), o que não quer dizer que não fossem preocupações anteriores, mas que, por algum motivo, não constavam

dos documentos.

A permissão para colocar o Maracatu Nação Cambinda Estrela novamente nas ruas teria sido dada pelos antigos brincantes, pela Federação Carnavalesca e pelos “santos”, ou seja, os orixás. A elaboração das roupas contou com pesquisas realizadas no Museu do Homem do Nordeste, cuja criação deu-se pelos moradores da localidade. Como explica o babalorixá Gerivaldo, ex-presidente do Cambinda Estrela, “Ivaldo foi e tirou o maracatu do museu e botou prá aqui, prá Chão de Estrelas, entendeu? E quem botou esse maracatu prá frente foi a gente aqui mesmo, foi a comunidade. Não foi ninguém de fora, não.” E prossegue: “Agora, o Cambinda Estrela, eu acompanhei tudo, do começo até o fim. Foi levantado aqui. As costura tudo era aqui dentro, tá ouvindo? Tudo. Quase tudo do Cambinda Estrela é daqui”³⁰.

Ivaldo Marciano acredita que este maracatu diferencia-se dos demais pela estreita relação com as lutas sociais de sua comunidade, expressas na proposta de ressocialização de jovens e adultos do bairro. Estão inclusos, na proposta, a luta para alfabetizar os garotos e adolescentes do maracatu, visando ainda o combate à marginalização e ao tráfico de drogas. São tentativas de evitar que seus integrantes não entrem na criminalidade e exerçam a música como forma de cidadania³¹.

Ensinar a ler e escrever combatendo as drogas não são as únicas preocupações do Cambinda Estrela: a resistência no sentido de preservar as tradições do povo pernambucano e ensinar aos mais jovens a tocar os instrumentos, dançar, cantar e confeccionar os figurinos são outras preocupações do maracatu³².

São citados os Quilombos de Palmares e Catucá, através dos líderes negros Zumbi e Malunguinho, como exemplos a serem lembrados na luta em defesa das tradições de seu povo

³⁰ Entrevista concedida pelo babalorixá e ex-presidente do Maracatu Nação Cambinda Estrela. SANTOS, Gerivaldo Ferreira dos. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 08 jan. 2002.

³¹ O maracatu Leão Coroado também desenvolve projetos sociais na comunidade, contando com o apoio de engenheiros, professores, artistas plásticos, técnicos e outros que auxiliam o maracatu. Computadores foram doados ao grupo e seu uso fica disponibilizado à comunidade. Possui ainda uma biblioteca com mais de 700 livros e auxilia um grupo de capoeira cedendo o espaço do barracão para os ensaios. E afirma: “Há cinco anos o maracatu não tinha nada e hoje tem roupa que dá pra vestir três maracatus, porque a gente investe”. E continua: “Nós temos um celeiro de talentos. Estavam tudo no anonimato”. Entrevista concedida por Mestre Afonso – babalorixá e presidente do Maracatu Nação Leão Coroado. Recife, 03 fev. 2002.

³² Entrevista concedida por Ivaldo Marciano de França Lima – presidente e mestre de batuque do Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 12 jan. 2002.

e da qualidade de vida das pessoas da comunidade de Chão de Estrelas. Malunguinho³³ é exaltado no maracatu Cambinda Estrela por ser, ao mesmo tempo, líder negro, histórico, resistente à dominação branca e entidade cultuada na jurema, surgindo como exu, mestre ou caboclo. Como esclarece Carvalho (1996, p. 428), “o Malunguinho da jurema, que tem o poder de tirar os estrepes do caminho, é, portanto, a recriação simbólica do próprio Malunguinho do Catucá: o verdadeiro rei das matas de Pernambuco.” Assim, pertencer ao panteão das divindades, esclarece o pesquisador, seria talvez a maior homenagem de uma comunidade aos seus heróis.

Por não possuir uma sede, o maracatu Cambinda Estrela acaba tendo que armazenar separadamente seus instrumentais, roupas e acessórios, distribuídos nas casas dos populares. A varanda em que ficam guardados os instrumentos na casa do mestre de batuque e presidente é pequena e coberta. Há grades que separam os instrumentos da rua e da casa propriamente dita, assegurada ainda por correntes e cadeados. Isso porque é necessário, ao menos, tentar manter a segurança e traçar limites entre a residência e o espaço destinado ao maracatu, embora tênues, já que nem sempre a separação é possível, em especial na época de carnaval.

A residência do mestre de batuque fica em Campina do Barreto, praticamente divisa com Chão de Estrelas. Possui duas salas, dois quartos (sendo um preenchido com artesanato que ele fabrica e vende), cozinha e banheiro. Este último cômodo, por não possuir porta, exigiu-me algumas mudanças culturais. Há um pastor alemão. Salustiano é seu nome, numa tentativa de humanizar e valorizar a nossa brasilidade, explica o mestre de batuque. Marcas da enchente são visíveis (mofos, rachaduras, paredes esfoladas). Há muitos cds (vários de cultura popular), livros na estante, vela de sete dias, imagem de santo e a foto da filha.

Os ensaios dos batuqueiros são realizados aos sábados à noite em frente à casa do

³³ Malunguinho é considerado o mais famoso líder quilombola, comandante da suposta invasão do Recife no início de 1827, embora existissem vários “malunguinhos”. O último teria sido João Batista, possivelmente morto em 1835 em situação de combate. Mapas da Zona Norte de Pernambuco trazem a localização da floresta do Catucá, tendo esta início nos matos e morros, próximos à Recife e Olinda. “O Catucá, portanto, está entre os quilombos do Brasil do século XIX que tinham por base essa cumplicidade entre escravos de engenho, quilombolas e a população livre e liberta local – enfim, os não-brancos, e excluídos em geral”. A forma diminutiva do termo “malungo” seria indício de transformações culturais, já que “Malungo é termo Banto, mas ‘malunguinho’ é uma derivação plenamente crioulezada. Assim, o líder do Catucá possivelmente era africano, mas certamente vivera a resistência o suficiente para ter seu nome abrasileirado”. Cf. CARVALHO, Marcus Joaquim M.de. *O quilombo de Malunguinho, o rei das matas de Pernambuco*. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 407-32.

mestre. Aos domingos acontecem aulas de batuque, momento em que os alunos aprendem mais detalhadamente a tocar e a conduzir os instrumentos: alfaias (espécie de bumbos), caixa e tarol, gonguê e mineiro (semelhante ao ganzá, porém, maior). Ensaios durante a semana somente acontecem quando há algum motivo em especial, como por exemplo, apresentações. As aulas de alfabetização ministradas por integrantes do Cambinda Estrela³⁴ (um dos projetos desenvolvidos) ocorrem ao longo da semana. Entretanto, não visualizei o desenvolvimento deste projeto no período em que lá estive, talvez pelo envolvimento de todos com a preparação para o carnaval.

A primeira filmagem junto à comunidade foi realizada no escuro. Carros e ônibus passavam pelas ruas, iluminando por segundos os batuqueiros e as pessoas da comunidade. O mestre de batuque comenta que se trata do primeiro ensaio do ano, e elogia os batuqueiros, afirmando serem eles os melhores. É a forma que encontra para valorizá-los e fazer com que se sintam importantes. Pede que os batuqueiros respondam às frases que formula como: “eu tenho orgulho de ser negro”, “eu tenho orgulho de ser do Cambinda Estrela”, “nós somos os melhores batuqueiros de maracatu”, “eu sou lindo”. Os batuqueiros riem, abaixam a cabeça, olham uns para os outros. Percebem a tentativa do mestre e, talvez, entendam, mas não se enganam com as palavras de incentivo.

Posteriormente ao ensaio, em uma de nossas conversas, o mestre admite que sua fala é “um tanto exagerada”, mas entende que foi a forma que encontrou para seus batuqueiros aumentarem a auto-estima e se valorizarem. Entretanto, por mais que tais atitudes gerassem sentimentos de valorização pessoal destes batuqueiros, a descoberta do aparente e do real a partir da observação de outros grupos de maracatu talvez acarretassem novos sentimentos de insegurança.

Voltando aos ensaios, focalizo várias imagens. Adolescentes tocando alfaias, tarol,

³⁴ Em documentos do Maracatu Nação Cambinda Estrela, cedidos para consulta pelo mestre e presidente – Ivaldo Marciano de França Lima –, podem ser observados dados sobre os compromissos do maracatu no ano de 2001 e que envolviam participação nos desfiles de carnaval, apresentações no acampamento do MST, participação em reuniões relacionadas à cultura, reunião com a Prefeitura, ensaios semanais com aulas de percussão e montagem de instrumento, reunião com a diretoria do maracatu, apresentação na universidade, participação em cursos oferecidos pela prefeitura e abertura de escola para analfabetos do bairro. A escola de alfabetização teria sido conseguida após um longo trabalho e conta com apoio financeiro de um grupo alemão disposto a colaborar. Uma carta endereçada ao “Senhor Phillip e demais colegas” informa a reinauguração da escola com a primeira turma de doze alunos, relatando que os recursos enviados foram gastos conforme solicitaram. A carta ainda solicita apoio de entidades alemãs para realizar atividades e arrecadar fundos para a escola e informa que o maior entrave na luta pela socialização dos garotos de rua estaria no governo brasileiro que demonstra, em vários momentos, não estar comprometido em oferecer condições de vida melhores ao povo.

gonguês e mineiros (inclusive a moça grávida de nove meses que, por vezes, joga futebol), o mestre de batuque puxando as toadas e dando coordenadas com apito, carros e ônibus passando, pessoas espreitando e se entusiasmando com o ensaio, crianças olhando, dançando e improvisando.

Dentre as crianças que participavam do ensaio, chamou-me a atenção um menino de chupeta na boca, com aproximadamente dois anos na época (2002). Segurava uma garrafa de plástico de dois litros com a insígnia “coca-cola”. É a cultura de massa invadindo o popular, o jogo de conformismo e resistência de que fala Chauí (1995), o que reforça a idéia de que não há cultura popular “pura”, isenta das inserções da cultura de massa. E nem tampouco seria esperado, tendo em vista que a vida em sociedade se estabelece pelas inúmeras relações possíveis e que envolvem trabalho, família, lazer, religiosidade, consumo, dentre outras.

A garrafa segura pelo menino era balançada constantemente durante todo o tempo em que o grupo ensaiava, como se fosse o “mineiro”, um dos instrumentos do batuque. E o fazia com propriedade, chamando a atenção e arrancando olhares e sorrisos. Sua mãe o chama e o retira do grupo. Chora tanto que ela o deixa. E se põe a olhar, sem piscar, agora mais intimidado. O som continua. É extático. Várias toadas são puxadas e alguns dos batuqueiros movimentam-se com graça e altivez, porém, sem deslocamentos. Há correções, pedidos de assiduidade e disposição.

No segundo ensaio do ano, a rua ficou movimentada. Muitas pessoas passavam e paravam para assistir, dentre as quais ciclistas, mulheres com filhos, senhoras mais velhas, homens, adolescentes e crianças. Ônibus e carros disputavam a rua, o “pedaço” com os batuqueiros. Crianças dançavam alegremente ao som do batuque. Faziam roda, numa espécie de ciranda, e giravam. Criavam movimentos em duplas e balançavam os braços para ambos os lados. Por vezes dançavam sozinhas, mostrando que sabiam criar, improvisar; verdadeiros solistas ao som dos tambores. As idades misturavam-se. Aplaudiam o batuque quando cessavam as toadas e gritavam pedindo mais. Era uma movimentação espontânea, lúdica, disposta em frente ao batuque, à antiga sede do Maracatu Indiano, maracatu inativo desde 1998. Filmei-as de perto e, quando perceberam, reagiram com vergonha, mas também com orgulho. Continuaram dançando, pois, como disseram: “Nóis vai aparecer na televisão”.

O menino, de aproximadamente dois anos, estava no ensaio novamente. Trouxe uma viola pequena, de plástico, movimentada sutilmente com batidas na perna para acompanhar o batuque. Ficou sentado, mas logo foi se aproximando, olhando quase que hipnotizado. Tocou mais um pouco sua viola e sumiu, retornando sem ela. Dispôs-se novamente a olhar. Nem piscava e quase se misturou aos músicos. Foi quando pedi a um dos batuqueiros para que lhe emprestasse o “mineiro”. O menino não hesitou. Começou a tocar, numa movimentação similar a dos garotos do batuque. Mas, o instrumento foi logo retirado de suas mãos. Ficou sem entender, mas não chorou. Continuou a observar o grupo.

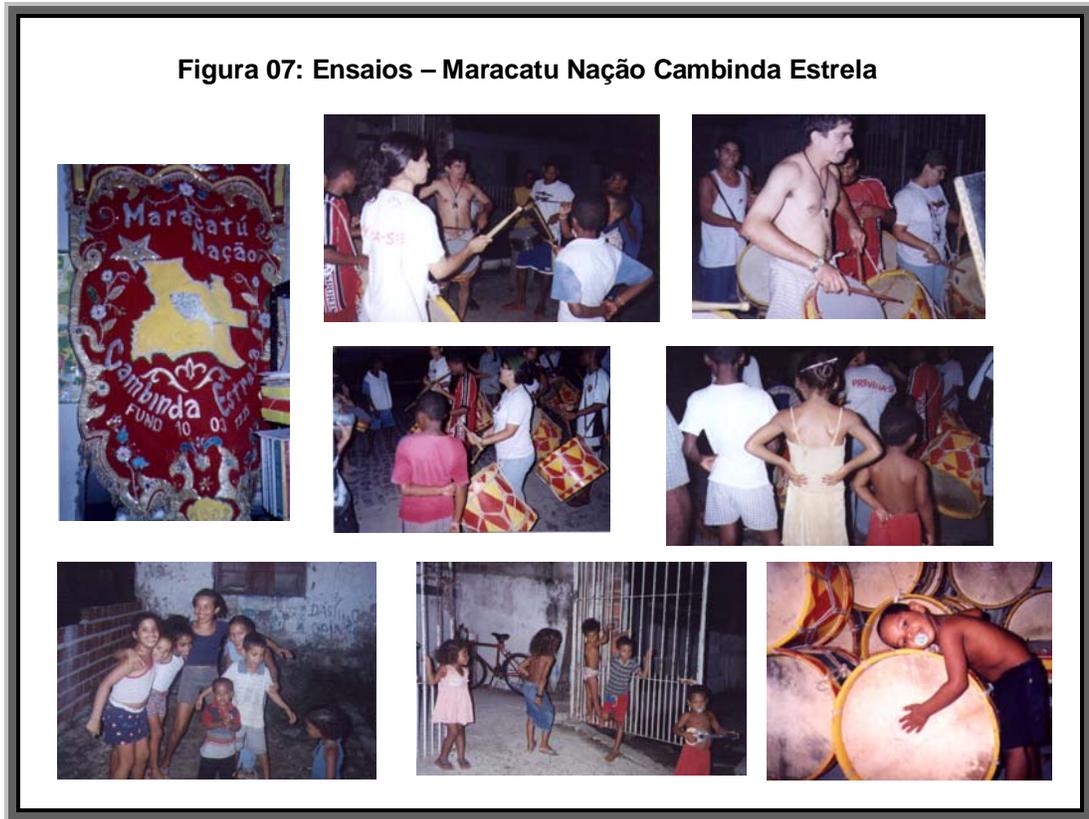
O mestre inicia a toada e, logo em seguida, o ritmo do batuque. Três dos batuqueiros têm papel de destaque, já que são os que “viram”, expressão bastante usada; ou seja, são os responsáveis pela mudança de ritmo, já que qualquer erro compromete o batuque. Eles são responsáveis, ainda, por ensinar o que sabem aos demais integrantes. Há poucas meninas no batuque e tocam alfaia³⁵.

O mestre desloca-se sutilmente de um lado para outro e pede para que os músicos que tocam o mineiro também o façam. Intimidados, tentam imitá-lo. As palavras de auto-estima, de vangloriar a comunidade onde se encontram e o grupo do qual fazem parte não cessam. A reverência a Malunguinho (do Quilombo de Catucá) e a Zumbi (dos Palmares) finaliza o ensaio, juntamente com a força espiritual de Marivaldo, babalorixá responsável pelos rituais do Cambinda Estrela.

Essas cenas repetiram-se por vezes, inclusive a do menino que observava atentamente o maracatu. Aliás, este iniciou maiores aproximações com a casa. Já entrava no espaço das alfaias e, numa tentativa de tocar o instrumento, realizava batidas ensurdecedoras. Logo estará no batuque e contribuirá para dar continuidade ao folguedo. A Figura 07 registra os ensaios do Maracatu Nação Cambinda Estrela.

³⁵ Várias fichas pessoais dos membros do maracatu Cambinda Estrela (ano 2000) foram encontradas junto à documentação que me foi cedida para pesquisar. Estas fichas, dentre outras coisas, certificam a existência do número de pessoas que compartilham a mesma habitação (cerca de sete a nove). Dentre os sonhos dos integrantes estão: trabalhar com computação, ser gerente de banco, jogador de futebol e biólogo. Gostam de escutar música, viajar, tocar maracatu, trabalhar, namorar, conhecer “pessoas boas”, ir ao teatro e cinema, jogar bola, ir à praia, andar de patins, jogar vídeo-game e outros. Almejam mais segurança na comunidade, um futuro melhor, morar em outro local, conhecer lugares, novos costumes, ser feliz, dentre outros.

Figura 07: Ensaios – Maracatu Nação Cambinda Estrela



O Cambinda Estrela é regido por uma “normatização estatutária” e por uma “normatização do agir prático”. Ambas estabelecem relações, já que é pelas necessidades da comunidade que o estatuto é pensado, ao mesmo tempo que é por bases legais que se busca dar sustentabilidade ao grupo, atendendo aos interesses da comunidade que dele faz parte e, muitas vezes, da Federação Carnavalesca. Os anseios coletivos, quando não mais justificados pela normatização estatutária, passam a ser pensados por outra normatização que possa contemplá-los de forma efetiva. E daí a dinamicidade do popular e de suas tradições cotidianas e legais. Não se busca o congelamento dos costumes e, nem tampouco, o “embalsamar” das manifestações populares/folclóricas, idéia que durante muito tempo reinou nos estudos folclóricos, como visto em Fernandes (1989) e Chauí (1995). Anseia-se a flexibilidade necessária, marcada pelas codificações do corpo que, nas palavras de Rodrigues (1979), expressam as codificações da sociedade, ao mesmo tempo em que estas codificações também se inscrevem no corpo.

Administrado pela cultura das comunidades e das sociedades de que fala Chauí (2001a), o maracatu Cambinda Estrela instaura-se tanto pelas regras comunitárias quanto

pelas normas impostas por instituições, como a Federação Carnavalesca, exigindo, muitas vezes, novas relações na construção cultural do corpo. No que diz respeito à configuração do Maracatu Nação Cambinda Estrela, não houve apenas a exigência da mudança de baque, mas, sobretudo, uma mudança ético-estética. Ora, a diferença não está apenas na forma de segurar o baque, mas em toda uma estrutura caracterizadora do grupo e do maracatu, e que envolve instrumentais, personagens e finalidades³⁶. Ou seja, o Cambinda Estrela surge com as marcas de maracatu rural³⁷, diferenciando-se e muito do atual maracatu nação.

O termo cambinda³⁸, presente no nome do grupo (Maracatu Nação Cambinda Estrela), seria próprio dos maracatus rurais, esclarece Roberto Benjamin. Embora mudasse o baque para atender às pressões da Federação Carnavalesca de Pernambuco, os populares teriam preservado o termo cambinda em seu nome. Por sua origem como maracatu rural e por ter ficado vários anos desativado, surgindo pelas mãos de um “menino” que não tem as mesmas raízes históricas, alega Benjamin, “o Cambinda Estrela é uma recriação³⁹”. Contudo, vejo que o fato deste maracatu ter ressurgido pelas mãos de Ivaldo Marciano, mestre realmente novo se comparado a outros mestres de batuque, e sem tradição familiar no maracatu, não descaracteriza este maracatu e, nem tampouco, rouba o mérito de sua existência e da história que vem construindo há anos. Outro fato a considerar é que, à exceção de outros maracatus, o presidente é um “erudito” e “popular”, ou seja, tem acesso ao saber sistematizado, acadêmico, de uma razão ocidental, e convive com uma razão mítica.

A origem do Cambinda Estrela como maracatu rural e a mudança para maracatu nação leva Real (1990) a defini-lo como um “maracatu nação híbrido”, pois muda o baque sob pressão da Federação Carnavalesca de Pernambuco. Entretanto, essa idéia não é compartilhada por muitas pessoas que viveram esse processo ou que o acompanharam. Lima

³⁶ No período de 1949 a 1952, momento em que Peixe realiza suas investigações em Recife, o Cambinda Estrela não possuía nem rei e nem rainha, tendo como personagens: porta-bandeira (baliza), dama-do-paço, portas-buquê, baianas, caboclos, caboclos de lança (com chapéu em forma de funil), Boneca Aurora. O acompanhamento musical era realizado pelo gonguê, ganzá, tarol, cuíca, surdo, zabumba, saxofone, corneta e trombone. As toadas tinham um canto de grupo tradicional como frevo, samba, choro, baião e outro, realizada pelo coro feminino. Cf. PEIXE, Guerra. *Maracatus do Recife*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitali S/A, 1980.

³⁷ Diferenças entre maracatu rural e maracatu nação foram expostas no capítulo anterior, tópico *Pela cultura de movimento*.

³⁸ Cambindas, conforme informações retiradas de *Jornal do Commercio* (Recife-PE), eram brincadeiras formadas por homens trajando roupas femininas e teriam originado o maracatu de baque solto. Cambinda ainda seria uma região do norte de Angola, situada acima do rio Congo, bem como o contingente de escravos que chegavam ao Brasil. Informações retiradas de MARACATU bate forte no novo milênio. *Jornal do Commercio*. Recife, 20 fev. 2002.

³⁹ Entrevista concedida por BENJAMIN, Roberto. Maracatus nação em Recife-PE. Recife, 07 fev. 2002.

esclarece que essa diferença trazida pela autora entre os maracatus híbridos e legítimos, “demonstra a sua concepção de pureza e legitimidade”, reforçando a idéia de que a pureza está ligada às suas origens e que os grupos que nascem com a marca dos maracatus de orquestra não podem ser considerados nações legítimas. E assim se posiciona: “Nos parece que tais conceitos não só mostram o sentido e a idéia de uma folclorista que insiste em afirmar a pureza em detrimento dos impuros, como também deixa em aberto a explicação dos porquês que levaram os maracatus de orquestra a tornarem-se nação”. (LIMA, 2003, p.37).

Se levarmos em consideração que muitos grupos de maracatu rural sofreram pressão da Federação Carnavalesca de Pernambuco para serem transformados em maracatu nação, a divisão entre “legítimos e híbridos”, feita pela pesquisadora, parece perder consistência, ainda mais numa sociedade dinâmica, em que as transformações conduzem rapidamente à criação de novos grupos, similares ou eqüidistantes de suas formas mais antigas de realização. Outro fato é que os populares (os que fazem maracatu, por exemplo) não se vêem como híbridos, mas como grupos legítimos, mantenedores de suas raízes⁴⁰.

O maracatu Cambinda Estrela não é regido por uma normatização católica. São os orixás e as entidades da jurema que se voltam para os segmentos inferiorizados da comunidade e buscam dar-lhes justiça e dignidade. Os líderes negros Zumbi e Malunguinho são existências históricas que se materializam na forma de luta e proteção do grupo. A vivência do maracatu conduz a uma liberdade dionisíaca da entrega ao ritmo dos tambores, das toadas que remetem às lutas, da “liberdade” gestual.

O espaço sagrado invade o profano. Música, corpos, misturam-se aos ônibus, carros, num mesmo espaço – o da rua. Pessoas que passam cedem a este universo e nele ingressam – espaço sagrado, que ora é rompido pela lembrança das diferenças sociais que dão às pessoas formas distintas de vida.

Não há inocência nas relações populares, mediadas constantemente pelas insurreições da indústria cultural que procura massificar os gostos e a tudo homogeneizar. As tentativas de “enquadramento” dos maracatus em fôrmas são, por vezes, frustradas, noutras, aceitas, pelo anseio muitas vezes explícito do “desejo de potência”. São as condições sociais, a diferença

⁴⁰ No encarte do acervo audiovisual do Cambinda Estrela consta: “O Cambinda figura como uma das poucas nações a manter os elementos originais nas batidas e no figurino, combatendo a descaracterização que hoje são comuns nos maracatus de baque virado”. E, realmente, é um tanto complicada a definição de legitimidade por essa via. MARACATU NAÇÃO CAMBINDA ESTRELA. Informações textuais retiradas de Maracatu Nação Cambinda Estrela. Encarte de fita de vídeo. Recife, jan. 2002.

de classe e, por isso mesmo, a coletividade construída que transportam os populares para as danças coletivas, para os encontros musicais, para o misticismo religioso. Contudo, será que se tivessem condições de mudar a qualidade de suas vidas, permaneceriam ainda com seus impulsos coletivos ou ingressariam de vez na cultura das sociedades? Optariam por uma nova vida e abandonariam a construção cultural do corpo, fortemente estruturada durante anos e marcada por regras da comunidade? Quiçá buscassem um futuro que pudesse apagar a memória de sofrimento, de fome e desigualdades. Seguem os depoimentos dos populares.

3.2.3 Desvendando máscaras: vozes do Cambinda Estrela

Os contatos estabelecidos com os membros do Cambinda Estrela revelaram construções significativas para a percepção das teias de relações existentes entre os atores sociais, bem como para a identificação do sentido ético-estético. Vou procurar situar os sujeitos e suas falas como forma de melhor compreender o maracatu na comunidade e para a comunidade a partir dos seguintes eixos norteadores: biografia do informante, origem e desenvolvimento do Cambinda Estrela e sentido/significado desse maracatu para a comunidade. Início pela biografia dos informantes, ou seja, quem são, o que fazem, como vivem, como iniciaram a vivência no maracatu e qual o papel social assumido.

Os populares entrevistados iniciaram suas vivências com maracatu quando eram crianças e se empolgavam com as batidas ou quando já tinham mais idade, na fase adulta. Há quem tenha ingressado no candomblé e na jurema por motivo de doença e, devido aos vínculos dessas manifestações religiosas com o maracatu, foram se inserindo nele⁴¹. Eis o relato de Ivaldo Marciano sobre seu envolvimento com o maracatu aos nove anos de idade.

⁴¹ Os membros entrevistados do Maracatu Cambinda Estrela foram: Ivaldo (presidente e mestre de batuque), Jaciréci (rainha), Jacira ou Barriga, como é conhecida (dama-do-paço), Washington (rei), Marivaldo (babalorixá, líder espiritual do grupo e membro da diretoria), Jorge (porta-estandarte), Sandro (membro da diretoria do Cambinda Estrela), Gerivaldo (babalorixá e ex-presidente do Cambinda Estrela), Cleiton e Ricardo (batuqueiros), Edvaldo ou Corujito (pai-de-santo e ex vice-presidente do Cambinda Estrela). Embora não entrevistados formalmente, informações concedidas por Dona Célia (baiana), Dona Zuleika (prima de Corujito), Ricardo (babalorixá), Vanessa (batuqueira e irmã do presidente do maracatu), serão contemplados em certos momentos do estudo. Os entrevistados não pertencentes à localidade de Chão de Estrelas foram Dona Ivanize – ialorixá – presidente e rainha do recente Maracatu Nação Encanto da Alegria; Afonso – presidente e mestre de batuque do Maracatu Nação Leão Coroado, considerado um maracatu bastante antigo de Recife e nunca desativado; Geraldo, mestre de batuque, e Amara, baiana rica – ambos do Elefante, um maracatu consagrado historicamente pela força de suas líderes religiosas. As funções desempenhadas pelos entrevistados e aqui explicitadas são decorrentes da pesquisa realizada em janeiro e fevereiro de 2002.

Desde esta idade que eu escutava certas batidas estranhas, mas gostosas. Aqueles sons que me chamavam atenção, e que as pessoas diziam: ó, não vai lá porque é uma coisa feia. É macumba. É xangô. Mas isso sempre me atraiu a atenção até que eu perdi o medo e fui num terreiro de candomblé. Em Pernambuco é conhecido como xangô, o xangô. E no carnaval eu sempre via aquele som gostoso [...] que depois descobri que era dado o nome de maracatu⁴².

Muitos dos informantes compartilham o mesmo teto com pai, mãe, tios, avós, sobrinhos e outros membros da família. Todos acabam se envolvendo com o maracatu e, se não de forma direta (dançando, brincando, costurando, batucando), indiretamente, através do acompanhamento das atividades do grupo. Contagia-se a família e perpetua-se a tradição.

Alguns populares entraram no maracatu por influência familiar, pela transmissão do conhecimento de geração para geração⁴³. Outros se envolveram com a manifestação e acabaram incluindo toda a família. Como relata um informante: “Então, dentro do maracatu eu entrei assim. Já tinha um conhecimento dentro do folclore. A família do meu pai que era toda e é ainda toda folclórica, toda carnavalesca, gosta de cultura”. Tal fato revela a aquisição dos conhecimentos ao longo das gerações e a transmissão deste saber aos integrantes da família, que ao se identificarem com dada representação cultural, tratam de divulgá-la e difundi-la a seus descendentes. Outros comentários ilustram ainda esta situação. “Brinquei no primeiro ano, gostei, amei, continuei nele; incluí minha família toda dentro dele também”. “Hoje eu tô aqui, amanhã pode tá o meu filho no meu lugar aqui [...] E sempre vai de geração prá geração e para isso vai se girando os antepassado, entendeu?”⁴⁴

O ingresso no maracatu nem sempre se dá de forma simples. Há quem tenha sofrido resistências de pessoas da própria comunidade, alegando a relação explícita do maracatu com a religiosidade africana, como é possível perceber no seguinte depoimento: “Então ainda assim eu senti na pele. As pessoas que faziam maracatu diziam: ‘ah, você é branco. Isso não é coisa de branco. Você não é do santo. Isso não é coisa de quem não é do santo’”. Outro

⁴² Entrevista concedida por LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 12 jan. 2002.

⁴³ Alguns depoimentos de líderes religiosos de outros maracatus auxiliam a melhor compreender a questão. “Eu não me envolvia muito com o maracatu quando assim, pequenina, porque os meus pais não deixavam. [...] aquelas pessoas de antigamente tinha o maracatu como brincadeira de bêbado, né, como brincadeira de negro. Naquele tempo as pessoas não era conscientizada que negro era gente, né?” Entrevista concedida por LIMA, Ivanize Tavares de. Maracatu Nação Encanto da Alegria. Recife, 13 jan. 2002. “Meu pai toda vida teve envolvimento com o candomblé, né. Vivía dentro, que ele também era descendente de escravo, aquela coisa toda. Então eu vivi a vida toda dentro do candomblé”. Entrevista concedida por AGUIAR, Afonso. Maracatu Nação Leão Coroado. Recife, 03 fev. 2002.

⁴⁴ Relatos obtidos em entrevistas junto a populares do Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

informante esclarece que maracatu seria “coisa de negro no sangue”, na vontade e não na pele, elucidando a necessidade de envolvimento com esta manifestação que é, acima de tudo, desejo e não cor⁴⁵.

Esclarecendo os vínculos do maracatu com a religiosidade, tem-se o seguinte depoimento:

Tem gente até que gosta de maracatu. Aí diz assim: não, eu vou. Eu não quero sair no maracatu não, porque é negócio de espírita, é negócio de xangô. Não! Maracatu é uma dança, mas que, na época de reis e rainha, os negro, os escravo, usavam ele como uma dança, porque não tinha pra onde ir, não tinha o que fazer. Então o divertimento deles era esse⁴⁶.

Realmente esse é um problema bastante comum em comunidades populares. O maracatu possui vários rituais e, por ser de origem negra, busca no candomblé (ou xangôs) o apoio espiritual de que necessitam os populares, acrescido de outras expressões religiosas como a jurema. Recorrem-se às mesmas buscando o fortalecimento da comunidade e de seus membros. Contudo, não é obrigatório ser vinculado à religiosidade africana⁴⁷. Há quem se envolva diretamente com o maracatu e com a religião e os que apenas dançam, fazendo questão de não associarem seu vínculo no maracatu com o xangô ou jurema. É uma opção, escolha pessoal.

Babalorixá, adestrador de cães, trabalhador em fábrica de salgadinho, estudante, puxador de carroça de papel e de lata, professor, lavadeira, são algumas das funções exercidas pelos informantes da localidade de Chão de Estrelas. Há quem viva da religião do candomblé, da espiritualidade, como dizem. Outros apenas a desenvolvem, não dependendo financeiramente desta função. Quem puxa carroça e lava roupa afirma ser desempregado. Seria apenas a forma de conseguir algum dinheiro para sobreviver.

O desemprego ronda muitas pessoas em Chão de Estrelas. Há quem passe fome, não se conformando com a situação desumana em que vive. Muitos são originários de família numerosa. Cada qual tem que fazer a sua parte para sobreviver. “Eu só como se eu trabalhar.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Entrevista concedida por FEITOSA, Sandro. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 06 jan. 2002.

⁴⁷ Para mestre Afonso, presidente do Maracatu Nação Leão Coroado, é importante ser da religião afro, do candomblé para o fortalecimento do grupo, pois este necessita ter força espiritual. Esclarece: “o xangozeiro sou eu”. Isso para deixar claro que ele é do xangô e não o grupo de maracatu, já que cada qual tem a sua opção religiosa. Explica que há muita discriminação e se não fizer essa separação, certos pais não deixam seus filhos se envolverem. Por isso, pensa-os separadamente, mas no fundo, mantém a força, o elo, a energia necessária à continuação do grupo. Entrevista concedida por AGUIAR, Afonso. Maracatu Nação Leão Coroado. Recife, 03 fev. 2002.

É. Se eu não botá nada dentro de casa eu não como, não [...] se eu não for prá rua puxar carro de papel, arrumar cinco real prá ela comprá um pedaço de carne prá botá no feijão eu não como, não”. E desabafa: “Essa semana eu tava dizendo: mas meu Deus do céu, será possível, todo mundo arruma emprego, eu não arrumo; eu não sou pior do que os outro. Eu vou comprá é uma corda prá me matá, me enforçar, que é melhor”⁴⁸. Frente a este relato, uma pessoa da comunidade procura quebrar a seriedade da conversa afirmando que aí sim vai ficar difícil, porque caixão é muito caro, ou seja, pobre, desempregado, nem morrer pode.

A falta de emprego e, conseqüentemente, de oportunidade de ser remunerado por seu labor, é a realidade de muitos populares do maracatu. Passar fome não é um fato distante de seu cotidiano, mas ele próprio. E isto acaba se refletindo também em todas as ações realizadas por este indivíduo. Como relata uma informante⁴⁹: “Teve uma vez que eu desmaiei porque tava com fome. Quando passou ali na Federação do Clube da Paz aí só passou da Federação Clube da paz, eu caí. Não tinha me alimentado bem.”

Alguns brincantes têm o seu próprio meio de subsistência, envolvendo-se com o maracatu porque gostam e não porque pensam em ser remunerados pelas apresentações do maracatu. Além de atividades profissionais, religiosas e de envolvimento com o grupo, alguns dos brincantes inserem-se em outros campos de ação. Vou mencionar um deles a partir de seu envolvimento com o Projeto Amigos da Escola. Assim explica:

E participo do projeto... É o projeto que tem nas escolas: Escola aberta ... É, Amigo da escola. A minha função é, é, quando termina os estudo, a minha função é... parte de cultura. Eu trabalho com olodum, trabalho com reggae, trabalho com timbalada, trabalho com afro-axé, trabalho com capoeira, entendeu? Trabalho com todo tipo de dança folclórica. Trabalho com dança pop, dança folclórica, dança tradicional, dança estilizada [...].⁵⁰

A participação do popular no projeto “Amigos da Escola”, projeto este iniciado em 2000 e coordenado pela Rede Globo de Televisão, reforça a valoração do subemprego, da utilização de pessoas que possam servir à escola sem nenhuma remuneração por seu trabalho. Visa contribuir com a educação pública fundamental por meio da mobilização da sociedade para exercer a responsabilidade social, assim como fortalecer a formação e organização de ações voluntárias. Contudo, a iniciativa é questionável. Ao invés de órgãos competentes

⁴⁸ Entrevista concedida por um dos populares do Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Entrevista concedida por FEITOSA, Sandro. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 06 jan. 2002.

contratarem profissionais qualificados para o desenvolvimento de projetos culturais na escola, assim como outros serviços, recebendo por sua função, a escassez de recursos e a falta de vontade política conduzem a uma benevolência empobrecida, marcada pela dita “ação cidadã” e pela abertura dos portões a “todos os amigos”, podendo ser estes também traficantes, pedófilos e outros criminosos.

Muitos dos membros do maracatu viram costureiros, decoradores, bordadores na época carnavalesca, pois é preciso “colocar o maracatu nas ruas”. Alguns dos informantes possuem vasta experiência em outros maracatus (o Elefante, o Indiano, o Leão Coroado, o Leão Formoso e o Estrela Brilhante), além de envolvimento com diferentes manifestações culturais carnavalescas. Outros tiveram a sua primeira experiência de maracatu com o Cambinda Estrela, tendo paixão pelo que fazem e pelo posto assumido. Segue um dos depoimentos: “Meu cargo eu não entrego a ninguém, não. Só quando eu morrer. Quando eu morrer... quem quiser pegar a minha boneca que pegue. Mas, quando eu tiver viva, eu tô com ela”⁵¹.

O Cambinda Estrela luta com muita dificuldade para sair às ruas no período carnavalesco, tendo o envolvimento direto de vários membros da comunidade que passam vários dias cortando, costurando, colando, bordando para deixar prontos acessórios e roupas do maracatu, além dos cuidados rituais. Até esquecem de comer ou, em alguns casos, nem têm o que comer. Como descreve uma informante: “Eu passo noites mais noites aqui, costurando [...] Porque já pensou a pessoa passar a noite todinha tomando cafezinho e fumando, tomando cafezinho e fumando... No outro dia, minhas perna amanhecia inchada. Eu tinha que botá as perna prá cima, meu Deus do céu”⁵². E tudo em função de uma necessidade, de um sonho que se renova a cada ano, qual seja, desfilar no maracatu e sagrar-se campeão.

Em 1998, 1999 e 2000, o Cambinda Estrela foi campeão do segundo grupo no Desfile das Agremiações Carnavalescas que, anualmente, acontece em Recife. Após esse período, desentendimentos levaram à necessidade de destituir a diretoria para a consolidação de uma outra provisória. As acusações envolviam corrupção e desvio de dinheiro. Esse incidente marcou a vida de muitos informantes, tanto dos que coagiram como dos que foram coagidos. Observa-se nas falas de alguns populares uma certa mágoa, um arrependimento, marcado por

⁵¹ Entrevista concedida por LIMA, Jacira Carneiro de. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 10 jan. 2002.

⁵² Entrevista concedida por SOUZA, Jacirece Maria de. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 10 jan. 2002.

desencontros de ambos os lados. Tal acontecimento é sempre lembrado porque a partir deste fato o maracatu não mais se tornou campeão. Uma das explicações para a ausência de vitórias é apontada como sendo a desvinculação do antigo presidente e babalorixá (que entendia e muito de maracatu), bem como o não pagamento de uma obrigação ao orixá. “Ele ficô devendo uma dívida ao orixá e não pagô. E pode sê isso hoje que tá atrapalhando dentro do maracatu dele [...] E ele não pagô esse carneiro prá Iemanjá”.⁵³ Contudo, as vitórias que o maracatu teve deram-se no segundo grupo e não no primeiro, onde ingressar não é algo fácil e, nem tampouco, conservar-se nele. A disputa⁵⁴ aumenta, já que a concorrência dá-se com maracatus “antigos e tradicionais” na cidade do Recife. Atualmente, o Cambinda Estrela integra o primeiro grupo.

Outros fatores para as dificuldades do grupo devem ser evidenciadas. No ano 2000, por exemplo, o Cambinda Estrela perdeu quase todos os instrumentos e fantasias devido a enchentes na comunidade, o que acabou, de certa forma, desestruturando o grupo. Em 2001, cinco integrantes do Cambinda Estrela foram mortos a bala, dado o envolvimento com o narcotráfico, situação difícil, pois uma das razões da existência deste maracatu, conforme explica o presidente⁵⁵, é o resgate social de muitas pessoas da localidade. Um dos informantes faz o seguinte comentário sobre um dos garotos vítima da violência: “É, eu fiquei surpreso, assim, que eu não sabia direito dessas coisa que ele era disso. Conheci ele lá de dentro assim e sabia que ele roubava, essas coisa assim. Isso aí eu sabia. Mas que ele praticava droga, vendia, eu não sabia”.⁵⁶

Informantes questionam os vários cargos assumidos por uma mesma pessoa no maracatu. Um deles coloca o seguinte: “O tesoureiro é o que pega a parte do dinheiro e o presidente a dos documento. Como é que ele pode ter duas funções?”. E continua: “O tesoureiro gosta do grosso. Dinheiro não fala”. Alguns dos entrevistados discutem o emprego

⁵³ Entrevista concedida por um dos populares da comunidade de Chão de Estrelas. Recife, jan. 2002.

⁵⁴ O pesquisador Roberto Benjamin não aprova a disputa estabelecida pela Federação Carnavalesca de Pernambuco, em que os grupos concorrem entre si no desfile oficial, comumente realizado no domingo de carnaval. Entende que poderia ser apenas uma apresentação, com normas, regras, critérios, idéia da qual partilho, pois a competição acirra a rivalidade e leva os grupos a se limitarem a uma única padronização. Afirma existirem em Recife muitos grupos “estilizados”, descaracterizando as raízes da manifestação. Entrevista concedida por BENJAMIN, Roberto. Maracatus nação em Recife-PE. Recife, 07 fev. 2002.

⁵⁵ Entrevista concedida por LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 12 jan. 2002.

⁵⁶ Entrevista concedida por CLEITON. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 11 jan. 2002.

do dinheiro, já que sempre consta nos relatórios do maracatu uma receita menor que as despesas. “Como pode isto?”, pergunta um dos entrevistados⁵⁷.

Algumas pessoas que desfilam no Cambinda Estrela e assumem funções especiais recebem agrados ou dinheiro. Outros são pagos pelos dias que brincam o carnaval, o que acaba gerando descontentamentos e divergências na comunidade. Agrados como cigarro e trocados em dinheiro são dados para quem não cobra pelo envolvimento com o maracatu. Há os que querem uma quantidade financeira maior por terem assumido funções durante o carnaval, mas nem sempre recebem (promessas não cumpridas). Maracatu agremiação não tem futuro financeiro, esclarece um dos informantes. Não é emprego fixo; não tem carteira assinada. O entrevistado parece ter noção desta realidade, embora talvez quisesse que fosse outra.

O presidente do Cambinda Estrela é sempre tido como o responsável por esta comunidade. É a ele que recorrem em caso de doença, fome, desemprego, necessidades básicas e outros infortúnios. Contudo, nem sempre se pode dar a assistência a todos, o que acaba gerando descontentamentos e mágoas. Um dos informantes⁵⁸ conta que teve a mãe por três meses em cima de uma cama devido a problemas de coração. Trata-se da baiana mais antiga do cordão e, mesmo assim, não teriam lhe dado nem assistência, nem dinheiro para a compra de remédios. Alegava-se falta de tempo para vê-la. Contudo, o informante pergunta: “E se ela morresse?”. Esse fato é lembrado com muito pesar por alguns populares já que não tiveram a ajuda da comunidade em que fazem parte. Entretanto, um dos informantes faz questão de lembrar dos momentos em que foi atendido pelo presidente, com comida, quando não tinha nada para comer.

Há indicações de má utilização das verbas destinadas ao maracatu e desvio para benefício próprio. Um dos populares descreve uma cena curiosa acontecida quando ainda não se encontrava no Cambinda Estrela, como forma de ilustrar sua afirmação. Conta que um certo maracatu havia recebido um dinheiro, sendo a comunidade informada e consultada sobre seu uso. Contudo, o fim destinado à verba, por um dos membros da diretoria, foi outro.

Pegô o dinheiro e comprou um fusca [...]. Comprou, comprou foi um carrinho prá ele. Muito chato, tá! Quando ele chega de manhã eu digo assim: ‘se tá com carro’? E ele diz: ‘rapaz, eu tirei no bicho’. Eu digo

⁵⁷ Entrevista concedida por um dos populares da comunidade de Chão de Estrelas. Recife, jan. 2002.

⁵⁸ *Ibid.*

assim: ‘o bicho tá dando carro assim, fácil, é?’ ‘Não, porque eu tinha um dinheiro emprestado; foi um empréstimo que eu arrumei’.⁵⁹

O informante esclarece que a Prefeitura já havia repassado o dinheiro pelas apresentações realizadas, mas a pessoa responsável pelo pagamento dos brincantes alegava não tê-lo recebido ainda. E afirma: “É sabido, rapaz, não tem ninguém besta no mundo não”⁶⁰.

A utilização das verbas recebidas pelo maracatu é realmente um ponto polêmico, percebido nas falas de muitos informantes. Há quem diga que sua utilização é séria e transparente, que tudo é dividido. Outros questionam esta distribuição e até arriscam dizer que há má distribuição⁶¹.

Porque a nação ganha, ganha dinheiro. Vem verba da prefeitura, vem verba de fora, de outros estado. E quando você tem, vamos dizer, eu tô com um padrinho que seja da Alemanha, Suíça, e aqui eu tenho um, um maracatu... Eles logo vai mandá verba pra mim. E aqui eu tenho que distribuir, porque eu não posso ficar só. Tenho que gastá com a nação, que é o principal⁶².

De acordo com alguns informantes, o maracatu Cambinda Estrela é um “maracatu bonito, de um povo bom”. O que vai mal é a sua direção, que tende a cair ainda mais. “É Deus prá ti e o diabo pros outro. Não pode ser assim”⁶³. Percebem-se irregularidades ou, pelo menos, desconfianças em relação ao uso das verbas do maracatu. Contudo, parece estar implícita certa coação à medida que esta situação é observada e nada de mais efetivo é realizado para modificá-la.

Entendendo o maracatu como expressão cultural e mítico-religiosa, lembro de uma das normatizações a ser rigorosamente cumprida. Trata-se da ausência de relações sexuais durante alguns dias que antecedem o carnaval e durante toda a festa carnavalesca. A boneca calunga deve ser purificada, assim como a dama-do-paço que a leva em uma das mãos. A

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ O Leão Coroado não paga nada a ninguém pela participação no maracatu. Os investimentos são muitos e nem sempre é possível contemplar a todos. Para mestre Afonso, maracatu tem que ser por amor. Portanto, não remunera em função das apresentações, mas ajuda no que os integrantes precisarem, inclusive financeiramente. Tal atitude retrai muitos interesses particulares, pois, como observei, são as disputas financeiras e de poder que levam, muitas vezes, a desavenças nos grupos de maracatu. Entrevista concedida por AGUIAR, Afonso. Maracatu Nação Leão Coroado. Recife, 03 fev. 2002.

⁶² Entrevista concedida por um dos populares da comunidade de Chão de Estrelas. Recife, jan. 2002.

⁶³ *Ibid.*

dama-do-paço passa por despacho e ebó – sacrifícios e oferendas aos orixás. As calungas recebem obrigação (um ritual de purificação), iniciada sete dias antes do carnaval; ficam no *peji* (altar) e não podem ser vistas por ninguém. As pessoas que necessariamente precisam fazer as obrigações são as que ocupam as funções de rei, rainha, dama-do-paço, babalorixá e presidente do maracatu.

Somente a dama-do-paço deve segurar a calunga⁶⁴, após cumprir com os rituais necessários a esta função, não devendo passar a boneca a ninguém. Como afirma a dama-do-paço do Cambinda Estrela, “ela tem que tá no movimento do ritmo da música, e não posso entregar ela a outra pessoa; tenho que tá sempre com ela”. Mas, nem sempre se lembra de alguns cuidados. “Às vezes eu passo, esqueço. Aí ele vem, outra pessoa vem e me alerta assim. Eu tenho que tá sempre com ela”. Os batuqueiros não realizam as obrigações porque, segundo um dos informantes⁶⁵, seriam muito novos e namoradores, não conseguindo resguardar-se.

Um fato curioso é que a literatura aponta que a dama-do-paço deve ser “feita no santo”, ou seja, ser iniciada no candomblé. Contudo, o que observei através dos depoimentos é que isso não é regra geral. Nem todos os maracatus fazem questão de preservar essa tradição, até mesmo por dificuldades de encontrar pessoas para assumir este posto e que sejam envolvidas com a religiosidade afro. Uma das damas-do-paço do Cambinda Estrela não é filha-de-santo e não possui nenhum vínculo com a religião africana. Tal fato é interessante pois uma pessoa que não integra a religião passa a ter acesso a alguns de seus segredos e rituais, inconcebível em terreiros de candomblé que pesquisei em São Paulo e Bahia. Isso não indica que um seja melhor ou mais tradicional que o outro, mas que há diferenças culturais e religiosas que ditam formas diversificadas de olhar um único objeto.

Sobre o sentido/significado do maracatu Cambinda Estrela para a comunidade, pude perceber compreensões diferenciadas pelos informantes. O maracatu é visto como coisa

⁶⁴ Para mestre Afonso, do Maracatu Nação Leão Coroado, as calungas são seres ancestrais, representação de algum egum e não orixá, como muitos entendem. “A boneca representa um egum, ou seja, um ancestral, né, que quando a pessoa morre passa a ser egum”. Cultiva a prática dos rituais (mulher menstruada não pega a calunga e nem a que teve recentemente relações sexuais). Dá a preferência para assumir o posto de dama-do-paço aquelas mulheres mais velhas e sem marido. Entende que hoje nem toda rainha precisa ser “feita no santo” porque não dá mais para envolver todo mundo no candomblé. A nação é Nagô e somente. Não toca jurema, pois não gosta de misturar, ao contrário de outros grupos de maracatu que incluem em suas apresentações personagens deste culto e também os orixás. Entrevista concedida por AGUIAR, Afonso. Maracatu Nação Leão Coroado. Recife, 03 fev. 2002.

⁶⁵ Entrevista concedida pelo babalorixá CONCEIÇÃO, Marivaldo. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 10 jan. 2002.

atrasada, que não serve de nada e ninguém; força de reivindicação; proposta de reconstrução de homens; forma de trazer as pessoas esquecidas da vida para evoluírem; forma de alegria, felicidade; instrumento de luta social e política; dor-de-cabeça; briga e confusão; “boa cultura”, riqueza que a comunidade tem; representação dos antepassados. É preciso mencionar que estas compreensões estão atreladas ao momento em que vivem muitos desses informantes, seja de repulsa a esta manifestação por algum problema ocorrido, seja de envolvimento direto com a mesma. Dependendo da posição em que se está, a opinião tende a mudar. Eis alguns dos comentários: “Maracatu é dor de cabeça, viu? [...] É dor de cabeça, rapaz”. “Maracatu dele prá mim, quero maracatu dele mais nunca. Quero mais nunca”. “Cambinda Estrela está a serviço da alegria, está a serviço da vida, está a serviço da comunidade”⁶⁶. E ainda, “Cambinda Estrela é antes de tudo uma proposta de reconstrução de um homem, dos homens. Nós aqui queremos valorizar o ser humano”.⁶⁷

Há quem afirme que o maracatu deva ser montado dentro do terreiro de candomblé, porque é de lá que emana a força. Há quem diga que não brinca mais no Cambinda Estrela, que este maracatu só anda para trás. Ou ainda que o clima é bom (como uma família), que é uma organização boa, uma “união muito perfeita”, que não tem nada contra o maracatu, que não há como levantar esse maracatu. É visto ainda como sendo bonito, proporcionando emoção forte, energia, vontade de dançar e brilhar, como algo a ser respeitado e preservado. São vários pontos de vista. Mas, como relata um informante: “E daí pra gente vivê no maracatu, uma comunidade dessa, a gente tem que tê, preservá o nome, respeitá o nome e zelá pelo nome daquilo que a gente faz. É isso”⁶⁸.

Uma das formas de desenvolver o maracatu dá-se pela comunicação estabelecida entre os populares. Alguns dos informantes que tocaram neste aspecto deixaram claro que têm o livre arbítrio para concordar ou discordar de algo. Apontar o que está errado seria a melhor forma de corrigir os problemas.

A gente temos o direito espontâneo de opiná aquilo que a gente vê que é certo e aquilo que a gente vê que é errado. E, quando a gente vê que é errado, que um fala que tá errado, às vezes há um que discorda, que acha

⁶⁶ Depoimentos concedidos por populares participantes do Cambinda Estrela e ex-membros. Recife, jan./fev. 2002.

⁶⁷ Depoimento concedido em entrevista por LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 12 jan. 2002.

⁶⁸ Entrevista concedida por SOUZA, Washinton. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 13 jan. 2002.

que não, mas a gente conversa e explica a situação e quando chega o acordo mesmo é, o que um disse o outro diz e tá tudo certo⁶⁹.

O mestre e presidente também compartilha a mesma idéia. “Eu particularmente vou sempre questionar aquilo que eu acho errado, aquilo que eu acho errado, aquilo que eu acho que não serve prá o maracatu.⁷⁰” Cita o exemplo da ala de escravos, pois gostaria que isto acabasse. Considera atrasado o maracatu atual ainda manter escravos em sua corte. Outro personagem que também soa estranho ao informante é o soldado romano que faz a proteção da rainha. Contudo, como pude perceber, estes personagens não são suprimidos devido às exigências da Federação Carnavalesca. Assim, a possibilidade de tornar-se campeão passa pelo cumprimento de todos os requisitos a serem analisados pela comissão julgadora. Ala de escravos e soldados romanos seriam alguns deles.

Segundo um dos informantes, o maracatu era na época antiga uma coisa valiosa. Hoje em dia é que há rivalidade entre as nações. Muitos maracatus preservam antigas tradições, não havendo eleição. É o babalorixá ou ialorixá que joga búzios e escolhe rei, rainha e outros figurantes. Também em muitos não há assembleia. É o presidente quem decide tudo.

Sobre a disputa entre os maracatus por meio de desfile organizado pela Federação Carnavalesca de Pernambuco, um dos informantes esclarece: “Particularmente, não sou um grande defensor da disputa. Acredito até que isto é uma coisa muito ruim em nosso povo. Até porque, eu faço maracatu por razões diferentes da maioria das pessoas dos outros maracatus tradicionais⁷¹. Tal posicionamento contrário à disputa carnavalesca foi evidenciada também nas falas do presidente do Maracatu Nação Leão Coroado e do pesquisador Roberto Benjamin.

Por meio das conversas, dos contatos estabelecidos, problemas que até então estavam encobertos foram revelados pelos diferentes sujeitos. Percebi divergências, descontentamentos e, certamente, desafios para a pesquisa. Tal fato transformou o estudo e deformou a “perfeição”. Através dos sujeitos, visualizei outras tonalidades, tensões, sentimentos. Foi nesse momento que a pesquisa praticamente se iniciou.

As entrevistas deixaram claras algumas facetas do maracatu. Para alguns, parte de si, emoção, sentimento, luta diária pela vida, busca de cidadania. Para outros, farsa, negócio,

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Entrevista concedida por LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 12 jan. 2002.

⁷¹ *Ibid.*

jogo de mentiras e poder. Muitos vêm no maracatu a possibilidade de alcance de *status*, lucro ou, simplesmente, comida (parecem visualizá-lo como o emprego que não têm, como o seu ganha-pão). Quando as expectativas criadas não são condizentes com a realidade, acabam magoados e se revoltam com a forma como é realizado. É comum ouvirmos que o maracatu é do presidente e que “é ele quem manda no grupo, quem lida com o dinheiro”, o que acaba contradizendo uma das idéias fortemente defendidas, qual seja, que o Cambinda Estrela seria um diferencial em relação aos demais, dentre outras coisas, porque não possui “dono”, mas uma atuação coletiva a partir da diretoria e de seus membros.

Mesmo havendo uma diretoria e as decisões tomadas coletivamente, o presidente tem o poder da argüição. As pessoas que participam mais diretamente do maracatu parecem ter noção da coação “simbólica” a que estão submetidas e, muitas vezes, calam-se diante da fala que intimida. Em outros momentos, relutam e buscam sustentar suas idéias. Além do mais, parecem crer que o contato do presidente com um saber sistematizado, oportunidade que não tiveram, conduz o mesmo à percepção ampliada das coisas, e procuram respeitar, embora nem sempre sejam coniventes com suas ações.

O maracatu Cambinda Estrela luta anualmente para manter viva a tradição carnavalesca. Leva às ruas muitas pessoas, de cem a trezentas. Contudo, apenas algumas pessoas se envolvem diretamente com o mesmo: os batuqueiros, porque realizam um trabalho de ensaios e aulas ao longo do ano (sendo que nem todos se comprometem efetivamente), a diretoria (formada por aproximadamente dez pessoas), costureiros e outros colaboradores. Acredito que não deva passar de cinquenta indivíduos, embora sejam muitos os cadastrados, com fichas contendo fotos e dados pessoais.

Há quem faça do maracatu um negócio, um desejo de poder e meio de sobrevivência, negando o que ele tem de significativo como construção humana. Esquecem que a dimensão folclórica/popular é ser transportada e transportar para outros sentidos implementados pelo “mundo da vida”, marcados pelo instante do corpo mimético, da fruição, da ação comunicativa, das técnicas corporais de que fala Mauss (1974). Todavia, é sobretudo a razão instrumental que parece prevalecer nestas tentativas de alcance de poder, delineando, certamente, rumos diferenciados dos que muitos populares gostariam de viver.

As normatizações vão cedendo espaço a outras necessidades da comunidade. Se antes se observa uma relação satisfatória entre número de mulheres “feitas no santo” (iniciadas no

candomblé ou xangô), e integrantes do maracatu, a escassez dessa relação faz com que mudanças sejam geradas nas normas que regem a manifestação. Da exigência de “feitura no santo” (iniciação ritual no candomblé) para os cargos de dama-do-paço e rainha, passa-se à liberdade de escolha dos representantes destes cargos. Não há mais rigidez, embora seja ainda preferencial o religioso da cultura afro-brasileira do que o não religioso.

Há uma crença na potência mítica do maracatu e no poder que é transmitido aos representantes de graus mais elevados hierarquicamente na comunidade. E assim como não poderia ser diferente, o maracatu não é uma tela perfeita, de traços firmes e bem delineados, como me foi apresentado nos primeiros dias de investigação e, como tal, transita pelos conflitos e harmonias, pela honestidade e corrupção, pela lei e pela transgressão. É vivência de uma racionalidade instrumental, marcada por jogo de interesses (de populares, de instituições, da prefeitura, da federação carnavalesca), mas também pelo “outro” da razão – o instante mimético, do fazer, do acontecer, do criar. Os momentos de preparação para a festa carnavalesca trazem outros elementos à compreensão da comunidade de maracatu.

3.2.4 Preparando a festa

É no período pré-carnavalesco e, mais especificamente, uma semana para a maior festa do país, que detalhes são acertados e roupas ainda são confeccionadas. Trata-se do prazo final, dos últimos dias que antecedem os desfiles que marcam a vida da comunidade, em que muitas pessoas trabalham para que tudo esteja pronto.

As tarefas são divididas e cada um se responsabiliza por algum setor que envolve compra de tecidos e acessórios para bordado, reparo de instrumentos de percussão, costura, ornamentação, dentre outros. Acompanhei algumas das costureiras que preparavam as roupas do cortejo, procurando conhecer um pouco mais sobre os responsáveis pela estética do maracatu, bem como a pintura de escudos e lanças dos soldados romanos, auxiliando na execução dessa tarefa.

O cansaço era visível nos corpos que, desde vinte de janeiro, encontravam-se debruçados, dias e noites, sobre as máquinas de costura – olhos que fechavam durante conversas, pálpebras pesadas, olheiras, dores no corpo, ultrapassando seus limites corporais. Mas, a função que lhes fora designada precisava ser cumprida. Voltavam novamente a

costurar, a bordar sentadas no chão, a arrumar roupas de carnavais anteriores, dando-lhes nova aparência para que outra pessoa pudesse desfilar. A Figura 08 apresenta alguns destes momentos.



O cuidado com as roupas, a emenda dos retalhos para aproveitar cada pedaço de tecido e evitar desperdícios eram visíveis. O momento esperado é o desfile oficial das Agremiações Carnavalescas e o sonho de vitória projetado em cada roupa terminada. Há preocupação quando tecidos e acessórios começam a se escassear, sendo necessárias novas compras e, conseqüentemente, novos gastos. As verbas destinadas aos maracatus pela Prefeitura do Recife ainda não haviam sido repassadas aos grupos. Os que possuíam crédito junto ao comércio poderiam comprar o material restante, enquanto outros buscavam estratégias para colocar o maracatu nas ruas.

Um dos espaços destinados à costura das roupas era o barracão de pai Marivaldo. As calungas estavam recolhidas para as obrigações necessárias conforme os preceitos dos xangôs. Sem que pedisse, levaram-me para vê-las no espaço ritual e, pareciam felizes por me

mostrarem. Eram duas. Oxum (amarelo) e Iansã (rosa), como chamam as bonecas.

A rainha do maracatu ficou responsável por sua própria roupa, bem como pelas roupas das princesas, do duque e duquesa, da dama-do-paço, juntamente com outras costureiras, dentre as quais, Barriga. Sandro, membro da diretoria, responsabilizou-se pela ala dos escravos, arrumando mais costureiras. A mãe de uma das batuqueiras costurou as roupas dos batuqueiros. As mulheres que saíam de baianas fizeram sua própria roupa. O Daruê Malungo organizou a ala de baianas mirins. As odaliscas também se responsabilizaram por suas vestimentas. Enfim, cada setor do maracatu procurou se estruturar para que o “todo” estivesse bem. E cada um deu o melhor de si para ver a comunidade na avenida.

Os ensaios (apenas dos batuqueiros) aconteciam normalmente e o líder espiritual procurava estar em todos eles, nem que fosse apenas para o encerramento. Sem um ensaio geral com todos os brincantes, não se tinha idéia de quantas pessoas saíam na avenida e de como saíam. Os convites eram feitos, de boca em boca, sempre num tom de carinho, fazendo com que a pessoa se sentisse importante. “Dona Maria, vai sair conosco esse ano, não vai?”, “Dona Célia, do que a senhora vai sair esse ano?” Ouviam-se risos e respostas como “esse ano não vou sair”, ou ainda “ah, não sei”; mas na última hora estavam todos paramentados para desfilar na avenida.

Há vários detalhes a serem acertados para as apresentações no carnaval, que envolvem, sobretudo, número de apresentações, ensaios, dias e horários, cachês pagos pelas prefeituras, transporte e alimentação para os brincantes. Pela distribuição das tarefas e tecido comprado, tem-se idéia do número de participantes que o maracatu pode levar para a avenida.

No período pré-carnavalesco e na festa propriamente dita, acentua-se a rivalidade entre os grupos. Um dos informantes relata o incidente ocorrido durante o ensaio realizado entre batuqueiros de vários maracatus e Naná Vasconcelos – considerado um dos maiores percussionistas do mundo – em que vaias foram dirigidas a um dos grupos por extrapolar as regras de tempo de apresentação. Era um ensaio preparatório para o evento da sexta de carnaval, em que vários tambores se uniriam no Marco Zero – Recife antigo. O Cambinda Estrela, na figura de seu presidente, o “menino”, como é chamado, seria um dos incentivadores das agressões.

A “lavagem cerebral” realizada nos garotos do Cambinda Estrela (e foi esse o termo usado pelo entrevistado), acirra a competição e a rivalidade, sendo ainda prejudicial aos

meninos. Expressões como “nós somos os melhores”, “nós somos bons”, foram utilizadas pelo mestre de batuque e, em público, expondo os garotos na frente de outros maracatus, coisa que pensei que só acontecesse nos ensaios na comunidade. “Se um maracatu é tradicional e com batuque voltado às raízes, se os batuqueiros são bons ou não, é o povo quem vai dizer”, lembra o entrevistado⁷². Por essas e outras ações é que o presidente do Cambinda Estrela é visto como “exaltado”, “briguento”, o que não levaria a nada. Apenas criaria inimizades e afastamento das pessoas. E complementa: “Talvez por ser jovem”. A expressão “as coisas não podem ser somente como ele quer”⁷³, também pôde ser ouvida, reforçando a idéia de que existiriam outras formas de ser político.

A residência do mestre de batuque e presidente, movimentada em dias normais, fica bastante agitada no período pré-carnavalesco e carnavalesco pelo trânsito das pessoas. Roberta é a mulher dos contatos e, juntamente com Vanessa, irmã de Ivaldo e batuqueira, são verdadeiras “âncoras” do grupo, procurando manter a sua estabilidade. Durante os dias pré-carnavalescos, e devido a doenças que assolaram alguns membros do maracatu (febre, dores no corpo, garganta infeccionada e oscilações na voz), assim como problemas pessoais, mudanças de comportamento puderam ser percebidas, expressas em vozes alteradas, em oscilações de humor, em falas do tipo “quem manda aqui sou eu”, ou “você me respeite”, “eu mandei você fazer isso”, reafirmando o machismo e o uso do “poder” junto à família. Como lembra Chauí (2001b, p.166), “o autoritarismo se encontra presente tanto nas manifestações culturais dominantes quanto nas dominadas”.

Como forma de livrar os membros do maracatu da doença, rituais são receitados por uma pessoa da comunidade para “quebrar o encanto”. Passar vela pelo corpo e, após, jogá-la no rio; passar um litro de cachaça pelo corpo e jogá-lo por trás das costas, quebrando-o; tomar banho de perfume, de sal e/ou de arruda, dentre outros. Era do candomblé, mas disse ter jogado “tudo que era do santo” no córrego, após entregar-se à Igreja Universal (contrária às manifestações afro-brasileiras)⁷⁴. Afirma que não fará nenhum ritual para sair no maracatu nesse carnaval, mas ouve a filha (que também é “feita no santo”) pedindo que faça, afirmando

⁷² Entrevista concedida por um dos populares entrevistados. Recife, fev.2002.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ A Igreja Universal do Reino de Deus foi fundada em 1977 no Rio de Janeiro pelo bispo Edir Macedo e, desde então, veio irrompendo no cenário brasileiro e internacional (Japão, Índia, Filipinas, Angola, Cabo Verde, Uganda, são alguns dos locais onde se encontra presente). Num primeiro momento, os líderes religiosos alugaram espaços para os cultos e, gradativamente, começaram a adquirir seus próprios “templos” – igrejas, emissoras de rádio e tv, dentre outros.

que é tudo muito “pesado”. E assim, pensa em levar perfume (colônia) para a avenida, jogando por onde o cortejo passe. Menciona que, se ainda mexesse com a macumba, livraria as pessoas do feitiço, especialmente o mestre de batuque. E continuava a dar as receitas de como fazer os rituais, pedindo para não esquecerem. É o sincretismo religioso bastante evidente.

Nota-se a presença de um pensamento que se distancia da racionalidade ocidental, para quem a cura das doenças dá-se com a medicina tradicional. São os distúrbios corporais que levam às doenças e não os ditos “feitiços” realizados pelas pessoas, o que não passaria de crença imaginativa e fantasiosa. Contudo, a “outra” racionalidade entende que a medicina alternativa também traz contribuições valiosas, solucionando até casos que o tratamento tradicional não é capaz de identificar ou resolver. O mesmo acontece com a religiosidade afro-brasileira quando enxerga a doença a partir de um feitiço, tendo os poderes para livrar as pessoas dos males a que estão acometidas.

O fato da Igreja Universal proibir a permanência em religiões como o candomblé é mais uma imposição hegemônica colocada ao homem. O que faz a Igreja Universal em suas “sessões de descarrego” senão “libertar” o corpo dos males que afligem os indivíduos (vodus, feitiços, encostos)? E o que faz o candomblé? Apenas instaura os males? Talvez as buscas por uma vida melhor, diferenciada da miséria em que as pessoas vivem, acabam sendo projetadas em promessas sedutoras oferecidas por Igrejas não católicas que, amparadas fortemente pelos meios de comunicação, tratam de romper os laços que identificam a construção cultural do popular. Contudo, as marcas inscritas no corpo, como visto no exemplo acima, talvez não possam ser totalmente cicatrizadas, por mais que uma dada igreja queira apagá-las de vez.

Estar em Recife no período pré-carnavalesco e participar dos momentos que antecedem a festa possibilitou-me a compreensão das formas de organização de uma comunidade, do seu “fazer artístico”, especialmente do Cambinda Estrela, bem como do envolvimento de pessoas que vivem a cultura popular. A festa propriamente dita vem para consagrar toda a preparação e envolvimento dos grupos. Fome, intrigas, desavenças, cansaço, são suspensos em prol de momentos de consagração, renovação pessoal e êxtase coletivo.

Configurados os vários cenários, sujeitos, personagens dessa trama, é hora de compartilhar a festa carnavalesca, período mais esperado do ano para as comunidades de

maracatu e, certamente, para muitos outros grupos de cultura popular⁷⁵. Transitarei pelo carnaval propriamente dito, em suas cores, contrastes, alegrias e movimento.

3.2.5 O carnaval de Recife e Olinda

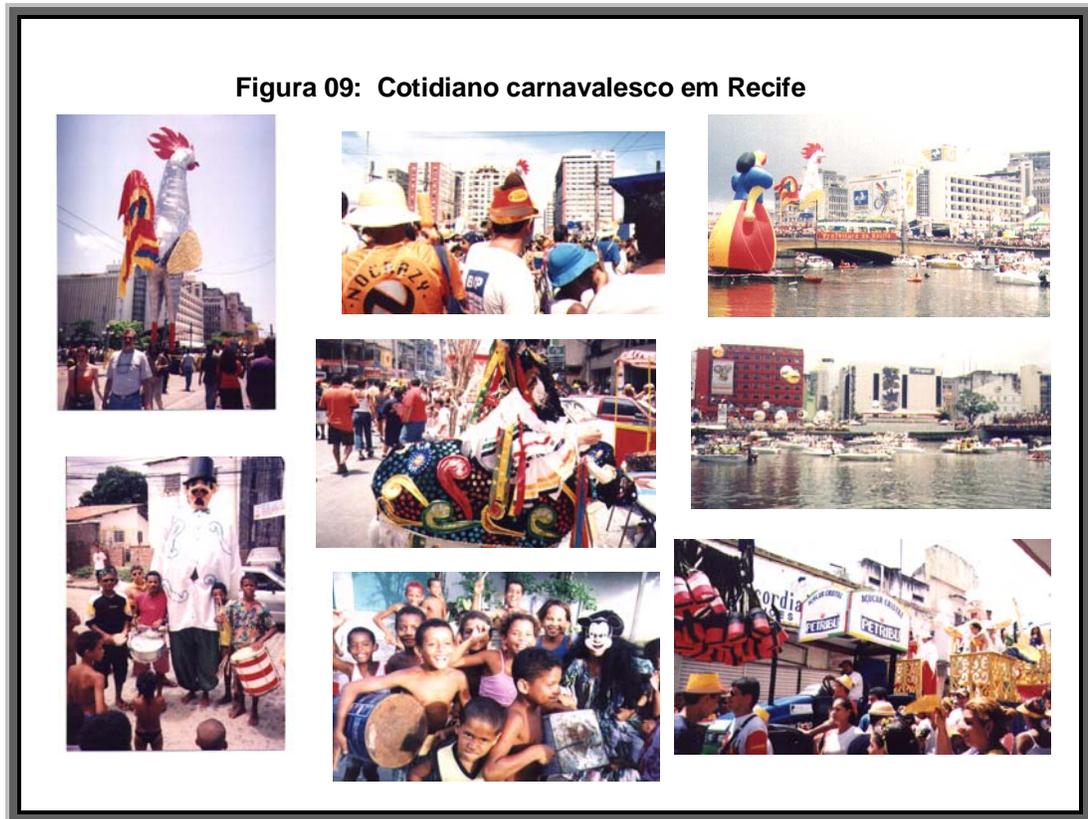
Embebedadas pela percussão, dançam lentas, molengas, bamboleando levemente os quartos, num passinho curto, quase inexistente, sem nenhuma figuração dos pés. Os braços, as mãos é que se movem mais, ao contorcer preguiçoso do torso. Vão se erguendo, se abrem, sem nunca se estirarem completamente, no ombro, no cotovelo, no pulso, aproveitando as articulações com delícia, prá ondular sempre. (ANDRADE, 1982, p.154).

Recife não é a mesma de janeiro, da primeira investigação. Ganhou as cores do carnaval, os palcos, o calor, a mudança nos itinerários do transporte urbano. Aguarda milhares de pessoas para a maior festa do país. O galo, símbolo do maior bloco carnavalesco do mundo – Galo da Madrugada – encontra-se em uma das pontes que cortam a cidade, e pode ser visualizado mesmo de longe. O Recife antigo acolhe inúmeras pessoas que prestigiam a feira de artesanato, os artistas anônimos, os restaurantes e lanchonetes, os shows, os maracatus, os caboclinhos, os frevos, os cocos e cirandas, ritmos presentes na festa, no corpo que canta e dança.

Com o início do carnaval, instaura-se o caos no que diz respeito ao itinerário dos ônibus urbanos, especialmente nos primeiros dias. Há um tráfego sobrecarregado em algumas das avenidas principais não interditadas para a festa, ocasionando congestionamentos. A festa tem início na sexta-feira, estendendo-se até a quarta-feira de cinzas. Acompanhei o encontro de batuqueiros dos maracatus, sob a coordenação de Naná Vasconcelos, assim como as apresentações dos maracatus no Concurso das Agremiações Carnavalescas, na Noite dos Tambores Silenciosos, no Darrum de Olinda, e em pontos diversos da cidade. Embora

⁷⁵ Procurando informações que complementassem as já coletadas, estabeleci contato com mestre Salustiano, um dos representantes da cultura popular brasileira, por intermédio de mestre Afonso, do Leão Coroado, o qual me levou até a Cidade Tabajara, em Olinda. Mestre Salustiano deu-me sugestões para a coleta de dados durante o período carnavalesco, dentre as quais o show que realizaria em Olinda, envolvendo caboclinhos, maracatus, cavalo-marinho, coco e ciranda, e o Encontro de Maracatus Rurais na segunda-feira de carnaval (uma forma de compreender melhor as diferenças entre os maracatus de baque solto e virado), ali mesmo, na Praça Ilumiara Zumbi, anfiteatro aberto, construído em frente à casa de Salustiano pelo então Secretário de Cultura Ariano Suassuna. As sugestões do mestre foram aceitas.

estivesse atenta para as manifestações populares existentes, como ciranda, caboclinhos, coco, bumba-meu-boi, cavalo-marinho, frevo, bonecos gigantes, o foco era o maracatu⁷⁶.



O carnaval em Recife, explica Lima (1996), inicia-se em fins do século XVII, quando as Companhias de Carregadores de Mercadorias e as Companhias de Carregadores de Açúcar se reuniam para estabelecer acordo na forma de realizar alguns festejos, especialmente a Festa de Reis. Os trabalhadores eram negros livres e escravos que paravam suas atividades no dia anterior a essa festa. Caixões de madeira eram carregados pelo grupo que festejava improvisando cantigas em ritmo de marcha. Somente no século XIX, após a abolição da escravatura, é que patrões e autoridades passaram a permitir o surgimento das primeiras agremiações carnavalescas. As festas dos reis magos talvez tivessem servido de inspiração para a animação carnavalesca na cidade do Recife.

⁷⁶ Sobre o carnaval de Recife, cf. SILVA, Leonardo Dantas Silva. *Carnaval do Recife*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife. Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000b. Cf. ainda MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (org). *Antologia do carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1991, obra que reúne textos de pesquisadores consagrados.

Dada a necessidade de fixar as investigações em uma comunidade e acompanhar o processo de preparação do maracatu para a festa mais esperada do ano, voltei-me para o grupo Cambinda Estrela. Entretanto, a gestualidade de outros grupos de maracatu também foi observada e registrada, fundamental para a ampliação do olhar acerca do folguedo.

Em dias de apresentação, ônibus são locados para levar os batuqueiros, os dançantes, as vestimentas, os instrumentos e colaboradores do maracatu. Pode haver uma, duas ou três apresentações no mesmo dia, sendo necessário dividir o grupo para aproveitar todos os convites e remunerações. No Cambinda Estrela, lanches são preparados para os dançantes, distribuídos antes ou após as apresentações, juntamente com refrigerante. Extremamente pequenos, não são suficientes para suprir as necessidades dos brincantes, especialmente daqueles que passam fome. A insuficiência alimentar, as roupas pesadas, o calor e cansaço, levam alguns a se sentirem mal durante ou após as apresentações. A sede nem sempre é sanada. Em uma apresentação, galões de água são levados, mas se esquecem os copos para distribuí-la.

A empolgação é oscilante. A comunidade sabe quando a apresentação foi satisfatória ou não atendeu as expectativas. O corpo popular sente e fala de suas frustrações, das horas dedicadas à preparação das vestimentas, do amor presente em cada peça, cada fantasia, cada instrumento. É claro que nem todos têm a consciência de seu papel, de sua presença no grupo e responsabilidade, chegando a não observar certos fatos. Contudo, os que se entregam ao maracatu, à sua construção e organização, parecem ter consciência do que se passa com o corpo.

O maracatu Cambinda Estrela tem dificuldades para se organizar. Esse problema já se inicia com a diretoria, já que os próprios responsáveis pela saída do grupo da sede envolvem-se em outras atividades e acabam comprometendo os horários marcados para as apresentações. Em Olinda, por exemplo, durante o Darrum (noite de louvação aos ancestrais negros), o Cambinda Estrela não se apresentou juntamente com os demais maracatus. Chegou ao final do ritual, quando o último grupo estava saindo. Começou a tocar, querendo participar da festa, mas não lhe deram espaço. Quando todos os grupos saíram é que o Cambinda Estrela entrou no local de desfile. Era como se todos os maracatus o tivessem ignorado pelo desrespeito ao horário e aos ancestrais.

O grupo teve a presença do público e a ausência das demais agremiações e

personalidades que deixaram o palco. Apresentou-se sozinho. Não comungou da festa e nem do momento máximo do evento – a louvação aos ancestrais. Era como se fosse uma apresentação à parte da festa maior e não a festa em si. Mas, lá estava a comunidade de Chão de Estrelas, cantando, tocando e dançando de forma graciosa, envolvente, embora nitidamente cansada após a apresentação em Itamaracá e no Recife antigo. Eram visíveis os corpos cansados e sedentos. Senhoras retiravam os sapatos dos pés inchados e as roupas pesadas. Algumas apresentações deixam marcas inscritas no corpo. Cortes profundos e sangue eram evidenciados em uma das dançarinas na região dos quadris, onde a armação da saia é presa. E gemia de dor após a apresentação, jogando água no corpo para suavizar a aflição. Durante o desfile, dançava irradiante.

Em direção ao ônibus, a dama-do-paço percebe que sua boneca está sem o chapéu. Tem medo de represálias e volta ao local das apresentações para procurá-la. Instintivamente a coloca em minhas mãos. Segurei-a, questionando se poderia realmente fazê-lo. E os preceitos? E os rituais? E a purificação para segurar a boneca? Talvez o momento de desespero, de perda de algo significativo, do medo da punição, tivesse levado a dama-do-paço a não medir os seus atos. Necessitava diminuir o peso e ficar mais leve para correr em busca do perdido. Ou ainda, por não ser “feita no santo”, expressão comumente utilizada para designar a pessoa que passou pelos rituais de iniciação na religião do candomblé (ou xangô), alguns preceitos acabam não sendo, necessariamente, interiorizados, mas realizados de forma mecânica.

Segurei a calunga por alguns instantes, pensando na responsabilidade de fazê-lo. É o símbolo mítico, religioso de uma comunidade e, como tal, não era apenas uma boneca. De aspecto grotesco, causava espanto, embora contrastasse com a beleza da roupa. Fiquei incomodada, olhando para a boneca e prestando atenção nas pessoas que me fixavam os olhares. A dama-do-paço retorna rapidamente e retira a calunga de minhas mãos. Talvez tenha sido questionada durante o percurso.

A apresentação de metade do grupo em Itamaracá, a outra metade em Recife com Naná Vasconcelos e a junção do grupo em Olinda para o Darrum, não saiu como esperado. Essa não foi a única situação observada. O atraso é uma marca do grupo, o que acaba fazendo com que a platéia a assisti-los seja bastante reduzida. Em alguma vezes, o atraso é justificado com a quebra do ônibus ou ainda com um “já estamos chegando”.

Dois ônibus saem lotados para as apresentações. Misturam-se corpos, idades e conhecimentos. Por vezes, há desavenças entre os batuqueiros e a própria diretoria. Muitos dos meninos sentam-se na janela do ônibus, colocam suas faces e braços para o meio externo, gritam e desrespeitam verbalmente. Tais atitudes causam algumas desavenças, controladas com a “imposição da voz” e poder.

As apresentações realizadas pelo Cambinda Estrela foram, durante o período carnavalesco, bastante osciláveis quanto à satisfação dos participantes, o que pude observar atentamente e captar a partir de conversas com os brincantes. A apresentação dos batuqueiros do Cambinda Estrela em Recife no Marco Zero, com Naná Vasconcelos, não teve a força que poderia ter tido pela divisão do batuque para outra apresentação no mesmo horário. Tal fato comprometeu seriamente a apresentação, já que o ritmo acabou sendo abafado pelo batuque de outros grupos.

No Pátio São Pedro, outro espaço cultural que agrega múltiplas manifestações, a apresentação deu-se após o desfile do Maracatu Nação Leão Coroado. O Cambinda Estrela contagiou por suas roupas, alegria, dança e batuque, embora tivesse complicações de ajuste entre os puxadores de toadas e o comando do ritmo do batuque. Em número grande de participantes, o Cambinda buscava se adaptar ao espaço de apresentação. Foi bem acolhido pelo público presente.

Embora estas apresentações tivessem o seu mérito e fossem especiais para o grupo, o grande momento esperado, com o qual o grupo sonha o ano todo, é o Concurso das Agremiações Carnavalescas, realizado aos domingos de carnaval com continuação na madrugada de segunda-feira. Participam diversos grupos de cultura popular, como caboclinhos, grupos carnavalescos, maracatus nação, dentre outros. O Cambinda Estrela, novamente atrasado, quase perde o direito de concorrer, o que seria motivo de frustração e revolta de todos que se envolveram mais diretamente na confecção das roupas, nos ensaios e compartilharam sonhos de tornar-se campeão.

Trazendo grande número de participantes (aproximadamente duzentas pessoas), o Cambinda Estrela entra na avenida para participar do Concurso das Agremiações Carnavalescas. Roupas belas, brilhantes, nas cores vermelho e amarelo, predominam, por serem representativas do grupo. Alegria e vibração estavam presentes em muitos dos brincantes, acrescido de grande carência de organização, percebida na forma como muitos se

deslocavam na passarela. Pareciam perdidos, ansiosos, talvez abalados.

A infecção de garganta do mestre de batuque (e também puxador das toadas) persistia, embora em menor grau, ocasionando oscilações sonoras que comprometeram seriamente a apresentação do maracatu, dado o papel das toadas na motivação do grupo. A falta de sintonia entre o mestre e o babalorixá, que também é “puxador”, foi um ponto agravante, aliado a fortes contrastes de timbre e altura.

Percebe-se ainda a tentativa do mestre em elevar o seu grupo falando das dificuldades encontradas e superadas para estarem na avenida, aliado a questões que busca “defender” em nome do maracatu, e que não são discutidas no coletivo. Sua fala foi logo interrompida pelos organizadores que pediam o início do desfile. Era como se dissessem “é um concurso e as regras são para todos”.

O Cambinda Estrela procurou atender a todos os quesitos solicitados pela Federação Carnavalesca no que diz respeito aos personagens, incluindo até mesmo outros próprios do sincretismo religioso. Encontram-se presentes reis, rainhas e corte completa, damas-do-paço e calungas, porta-estandarte, damas de frente, arriamás (índios), baianas ricas e pobres (ala adulta e ala mirim), soldados romanos, vassalo que segura o pálio, escravos, lanceiros, mestres e mestras da jurema, orixás (Iemanjá, Oxum, Ogum, Xangô, Oxalá)⁷⁷, odaliscas, dentre outros, numa representação da corte africana e das necessidades contemporâneas. Trata-se de uma manifestação cultural destinada a todos (brancos, negros, homossexuais, crianças, adultos, idosos).

O fato de homossexuais vestirem roupas femininas nem sempre é aceito nos grupos de maracatu⁷⁸. A diversidade de seus componentes gera peculiaridades em termos de movimento. Cada qual tem a sua forma característica de dançar. Os arriamás realizam (ou tentam) o gestual próprio dos caboclinhos, com os estalidos das preacas e simulações de caça ou guerra. As baianas ricas e pobres apresentam gestual característico das baianas dos candomblés. Reis, rainhas, duques, duquesas, príncipes e princesas, pelos postos que ocupam, movimentam-se majestosamente, com requinte. Os soldados romanos fazem a proteção do

⁷⁷ Mestre Afonso entende que há muitas aberrações dentro do maracatu e que estariam desvirtuando a manifestação. Para ele, não existe “isso” de colocar os orixás dentro do maracatu (pessoas paramentadas de orixás). Contudo, esta é uma cena bastante observada nas manifestações recifenses. Entrevista concedida por AGUIAR, Afonso. Maracatu Nação Leão Coroado. Recife, 03 fev. 2002.

⁷⁸ No Leão Coroado não participam homossexuais, drogados ou pedófilos. Mestre Afonso explica que não tem nada contra estes vícios, mas em seu grupo não quer. Participam sua esposa, filhos, netos, irmãos e amigos (organização familiar) e não gostaria de confusão nenhuma com eles. Para isso, evita aborrecimentos. Entrevista concedida por AGUIAR, Afonso. Maracatu Nação Leão Coroado. Recife, 03 fev. 2002.

cortejo, especialmente do rei e da rainha, assim como os lanceiros. As damas-do-paço movimentam-se bastante e giram, juntamente com a calunga, num gestual parecido ao das baianas. As pessoas com as vestes dos orixás dançam conforme o seu gestual característico. E isso se dá também com as entidades da jurema, que dançam levando bebidas e cigarros. As únicas que realizam um gestual coreografado em alguns momentos (e criado por elas) são as odaliscas. Coincidentemente, algumas delas são as meninas que filmei em um dos ensaios e que disseram que iriam aparecer na televisão.

As roupas do Cambinda Estrela eram realmente muito vistosas. Entretanto, havia algumas discrepâncias entre o requinte e a singeleza. Enquanto as vestimentas de príncipes, duquesas, reis e rainhas, eram luxuosas, as das odaliscas refletiam simplicidade e diferença. Os véus eram tão finos que mal escondiam o corpo das meninas (adolescentes) e as tangas usadas por algumas delas, algo não comum nos carnavais recifenses. Os movimentos organizados pelas meninas partiam do gesto espontâneo rumo ao gesto coreografado. Pareciam fazer alusão ao gestual observado em alguns grupos artísticos que se apropriam do popular, porém, não apresentavam a mesma técnica.

Terminado o desfile no espaço reservado para as apresentações dos grupos, o Cambinda Estrela retira-se da passarela e inicia novamente o batuque pela avenida Dantas Barreto por conta própria. Parecia querer encerrar a participação no Concurso buscando a “energia” que não esteve presente durante os momentos em que eram avaliados pela comissão julgadora.

Quase quatro horas da manhã, o público que já era restrito, reduziu-se ainda mais. Os integrantes do Cambinda Estrela estavam cansados e decepcionados. Esperavam mais do desfile. Alguns falavam dos sacrifícios realizados, das noites sem dormir debruçados na máquina de costura. A expressão “foi horrível” pôde ser ouvida de um dos integrantes da diretoria e membro do cortejo. O abatimento era geral. Lágrimas por alguns, lamento por outros, mudez. Atritos eram percebidos entre pessoas da diretoria e colaboradores que levaram suas crianças para participar do desfile. Falas como “é a última vez” também puderam ser ouvidas.

Realmente, esta não foi a melhor apresentação do Cambinda Estrela. Os problemas na voz e na sintonia dos puxadores, a fala do mestre de batuque não bem-vinda e reprimida pelos organizadores do desfile, o atraso quanto ao horário, a desorganização do grupo com relação à

ocupação dos espaços, a baixa motivação, a ansiedade, enfim, tudo contribuiu para que a apresentação não fosse como o esperado. Mesmo diante de tantos problemas, o grupo conseguiu o segundo lugar. Contudo, é preciso lembrar que poucos grupos disputavam nessa categoria. Um deles recebeu a primeira colocação e o grupo que estava em segundo lugar foi desclassificado, fazendo com que o Cambinda Estrela ascendesse ao segundo lugar. Sua força estava na quantidade de integrantes que entraram na avenida.

O mestre de batuque escolheu dois aspectos que seriam mencionados em todas as apresentações: a morte de homossexuais e a incomodação de evangélicos quanto ao maracatu, por sua vinculação com os terreiros de candomblé.

Salve todo o povo da rua. Salve os senhores mestres. Salve a jurema sagrada [...]. Pela esquerda, salve a jurema sagrada, pela direita salve nossos pais, os nossos donos, Xangô, Iansã e Oxum. Vamos agora começar os nossos trabalhos [...] Senhores evangélicos, parem de nos perseguir, parem de ir em frente aos nossos terreiros. Nós não queremos saber da sua religião. Nós temos a nossa. Somos do candomblé e da jurema. Não precisamos de lição. Nem o senhor Getúlio Vargas conseguiu acabar com nossa religião⁷⁹.

Quando não consegue dar todo o recado no início, o mestre continua a fala após o cessar de alguma toada.

Nós não somos apenas um maracatu de terreiro e um maracatu de carnaval. Acima de tudo, somos um instrumento de luta de nossas comunidades [...] A vida é uma coisa muito preciosa. Nós estamos cansados de vermos as pessoas sendo assassinadas, principalmente pela sua opção sexual, pela sua orientação sexual. Cambinda Estrela defende intransigentemente o direito das pessoas serem o que tem que ser [...] Aqueles homens que quiserem sair vestido de mulher, poderão sair. Tem isso garantido em nosso maracatu. Nós não discriminamos ninguém. Defendemos a vida e achamos um absurdo Recife estar no segundo lugar no Brasil em assassinato aos homossexuais. Nós achamos um absurdo e temos que combater isso. Acima de tudo, temos que defender a vida. Temos que defender a vida dos menores, das mulheres, dos homens. Temos que defender intransigentemente a vida. É pra isso que Cambinda Estrela bate⁸⁰.

As figuras 10 e 11 ilustram o Maracatu Nação Cambinda Estrela no período carnavalesco.

⁷⁹ LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatu Nação Cambinda Estrela*. Recife, 11 fev. 2002. Fala gravada durante o Concurso das Agremiações Carnavalescas de Pernambuco e transcrita por Larissa Lara.

⁸⁰ *Ibid.*

**Figura 10: Maracatu Nação Cambinda Estrela -
Período carnavalesco - Recife**



**Figura 11: Maracatu Nação Cambinda Estrela -
Período carnavalesco - Olinda**



Enquanto inúmeras manifestações culturais podem ser percebidas em diversos pontos de Recife e Olinda, bairros e localidades tratam de fazer a sua própria festa. Percebem-se palcos instalados, bares com sons, bonecos gigantes saindo pelas ruas, inclusive alguns já consagrados. Deparei-me com a reunião festiva de várias crianças pequenas da localidade de Chão de Estrelas. Apenas uma estava caracterizada, mas todas saíam batendo latas e passando nas casas pedindo dinheiro ou “agrado”. Conheci ainda o Galo da Madrugada, o Encontro de Maracatus Rurais na Praça Ilumiara Zumbi em Olinda, o Maracatu Nação Pernambuco (grupo artístico), o grupo Sonho da Rabeca de Mestre Salustiano, dentre outros.

Alegria, bebedeira, mesclas culturais, brigas (embora menos evidentes), sexualidade revelada, corpos libertos, música, dança, compunham o cenário da festa. O carnaval de Recife e Olinda tem uma peculiaridade que o torna diferente de tantos outros carnavais – a expressão popular a partir de inúmeros grupos, sobreviventes históricos, amantes da criação e da tradição. Nele, o povo se envolve, comunga, vai às ruas. A festa é aberta, múltipla de escolhas, gostos, opções. Trios elétricos e artistas enaltecidos pela mídia cedem espaço a artistas anônimos e àqueles que, reconhecidos pelo povo, não esquecem de expressar sua arte.

Conhecidos alguns caminhos que levaram à compreensão do sentido ético-estético do corpo na cultura popular, tendo como referência o maracatu a partir da descrição das teias de relações que o envolvem, rumo, paulatinamente, para os momentos finais de investigação. Estes tocam, sobretudo, reflexões sobre o corpo no maracatu, bem como o reconhecimento de sete categorias de análise, originadas tanto da investigação teórica pela história da filosofia e antropologia, quanto pela pesquisa do tipo etnográfico, e se colocam como meios de melhor compreender a construção do sentido ético-estético do corpo. Faço apontamentos sobre a razão e o seu “outro”, vendo a cultura popular como possibilidade de vivência de um saber diferenciado por suas características, necessário justamente por suas distintas formas de percepção do humano.

3.3 Corpo e cultura popular

Situar o gestual ético-estético na cultura popular pressupõe o trâmite por questões complexas que envolvem, sobretudo, mediações entre a razão e o seu “outro”. A compreensão das tensões provocadas por esses saberes racionais e sensíveis, intelectualizados e

mitificados, surge como tentativa de melhor situar um campo ainda pouco explorado. Isso porque, organizar estes saberes de forma dialógica constitui um desafio, tarefa nada fácil a qualquer pesquisador ou educador que busque tais caminhos. Entretanto, não posso negar que os rumos traçados sejam cada vez mais instigantes.

Investigar a cultura popular é atentar para o fato de que os indivíduos buscam pertencer a uma comunidade moral pautada em princípios gerados na coletividade, como forma de concretização da vida social. Leis, valores, regem também o campo gestual a partir das regras que tradicionalmente são vividas no corpo. O movimentar-se integra um mundo que agrega exigências naturais e culturais, marcadas pelas necessidades de higiene pessoal, alimentação, trabalho, lazer, educação e arte. O corpo é fruição, tensão, relaxamento, trânsito, deslocamento, mudança, devir; é indicativo de que algo pulsa, galga o desconhecido, vence as incertezas.

A maneira como cada comunidade se consolida como grupo cultural, representado em sua música, gestualidade, sentido de existência, perpassa a dinamicidade histórica da sociedade e as necessidades advindas do coletivo, originando outras construções estéticas e morais. Esse jogo dialético de interações possíveis entre ética e estética repercute no corpo – fonte de vida e conhecimento, meio de sobrevivência das comunidades.

Mesmo não integrando instituições formais de ensino, o corpo aprende, educa-se. Talvez adquira conhecimentos que o próprio saber institucionalizado ignora. O corpo dos populares é construção cultural, arte, negação da realidade, mecanismo que se coloca como conformismo e resistência diante da racionalidade que tenta suprimi-lo. E assim o sentido ético-estético se mostra (individual/coletivo) e se coloca como possibilidade de caracterização de uma dada representação cultural. É por este sentido ético-estético do corpo e pela visualização do “outro” da razão que chego aos momentos finais deste estudo.

3.3.1 Gestualidade ético-estética

Entendido como manifestação de cultura popular/folclore, o maracatu caracteriza-se como possibilidade de reformulação e resistência em que a comunidade se expressa e se reconhece em suas condições sociais, vivendo uma prática local, determinada, presente e viva no interior da cultura dominante. Trata-se de uma produção cultural originária das camadas

excluídas, embora transitável, reformulada e veiculada por outras classes sociais, que retrata a maneira como os indivíduos constroem seus bens e se expressam, sem o estabelecimento direto de vínculos com a indústria cultural e com instituições que visem a renovação do patrimônio cultural ou sua subordinação a um poder hegemônico. Reforça uma essência coletiva e espontânea de pessoas que, a todo momento, lutam por um processo de libertação – da pobreza, da fome, da falta de emprego, do escravismo social.

A realização do maracatu não é apenas a concretização do hedonismo coletivo, mas também possibilidade de luta, de sobrevivência, de alcance de um certo *status* (artista popular) e reconhecimento. Não é a vivência de um “jardim das delícias”, mas a compreensão de uma das formas de existência humana que nega uma única possibilidade religiosa – Deus – e que transita por várias formas de concretização da fé popular (orixás, caboclos, mestres, pomba-giras). Embora não foque a “domesticação da besta humana” de que fala Nietzsche (2000), tendo o cristianismo como base, o maracatu pode conduzir, de certa forma, tanto para o “enfraquecimento” humano (nas tentativas de “melhoramento” via xangôs e jurema, especialmente quando se vive uma relação de extrema dependência), quanto para a conquista da liberdade dionisíaca e revelação dos desejos do corpo.

A finalidade ético-estética do corpo que dança maracatu não é uma “finalidade sem fim”. Há vários interesses que cercam o grupo e que envolvem necessidades hedônicas de preservação e divulgação das tradições populares, de luta, de reconhecimento da comunidade, de ganho financeiro, de prestígio e ascensão social. Não é um fazer desinteressado, nem tampouco é independente da experiência. Pelo contrário, trata-se de um saber construído, sobretudo, pelas experiências individuais/coletivas de cada um dos membros da comunidade.

As descrições realizadas anteriormente sobre a localidade de Chão de Estrelas, o tempo-espaço do Cambinda Estrela, os depoimentos dos populares, os momentos que antecedem o carnaval e a festa carnavalesca de Recife e Olinda levam a melhor situar o sentido ético-estético do corpo. É compreendendo a vida dos populares, as relações que estabelecem e o envolvimento com uma manifestação cultural que melhor percebo as formas de construção gestual.

Em “Pisando em Chão de Estrelas”, faço a descrição da localidade onde se situa o maracatu Cambinda Estrela. Visualizo o corpo marcado pela pobreza, pelo analfabetismo, pela violência, pelo sofrimento com os problemas decorrentes das enchentes, pela necessidade

coletiva das festas. A descrição do maracatu por meio de seu estatuto, de sua finalidade festiva, carnavalesca, de luta social e defesa do “baque virado” acontece em “No tempo-espço do Cambinda”, momento em que se observa o corpo guiado por normatizações criadas pela e para a comunidade do maracatu, passíveis de modificações frente às necessidades que surgem. Percebo o corpo carente de auto-afirmação, de reconhecimento e valorização social, mais facilmente avistado em “Desvendando máscaras: vozes do Cambinda Estrela”. É quando se revela o corpo sedento de maracatu, desejoso de brincar, competir e vencer, amparado por suas crenças, assim como o corpo ferido que se afasta da vivência coletiva devido à ambição e ao individualismo de alguns brincantes.

O envolvimento dos populares com a religiosidade afro-brasileira e com outras religiões adverte para a possibilidade de alcance de condições dignas de vida (alimentação, moradia, transporte, dinheiro, amor). Mesmo diante de muitos problemas (falta de verbas para a manutenção do grupo, resistência por parte de algumas pessoas, desemprego, fome), percebo o corpo engajado com as atribuições coletivas. A própria condição humana é sacrificada nos meses que antecedem o carnaval, dedicados à confecção das roupas e demais ornamentos. O corpo, fragilizado pelo cansaço, pelas turbulências desse momento, pela alimentação inadequada (ou a falta dela), é acometido por doenças (dores no corpo, perda da voz, febre, entre outros). Mas, “o carnaval de Recife e Olinda”, para os populares, é a consagração. Representa a superação de todo o sacrifício. Dança e música movem a festa, marcada por inúmeros atrativos. O corpo está em cena, mas não é apenas alegria, êxtase coletivo, fascínio. Também é cansaço, dor, desânimo, frustração.

As descrições realizadas pelo contato com a realidade de Chão de Estrelas e do Maracatu Nação Cambinda Estrela reforçam a percepção de que a construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular não pode ser analisada por um único ângulo, correndo o risco de fragmentar-se. Entendo que a compreensão do corpo na cultura popular não se dá unicamente pelo campo da gestualidade expressiva, mas por várias relações estabelecidas no cotidiano de uma comunidade. O maracatu, como dança, música, expressão, forma de resistência, reflete como um grupo popular se organiza, compartilha vidas, arte, símbolos. É por esta manifestação que focalizo o corpo em sua diversidade: corpo analfabeto em leitura e escrita, corpo subnutrido, corpo religioso, corpo festivo, corpo coletivo, corpo amedrontado, corpo discriminado, corpo corruptível, corpo mítico. É pelo maracatu que se

revela um corpo cantante, dançante, mas que pouco lê ou escreve, que é mal alimentado por suas reduzidas condições financeiras, amedrontado pela violência, mítico por suas crenças e vivências, corruptível pelas seduções que garantam a sua sobrevivência (desde simples agrados a ganhos financeiros), coletivo em várias situações (no compartilhar da mesma residência, nas dificuldades, enfim).

Falar do sentido ético-estético do corpo na cultura popular é perceber o processo de normatização, marcado, sobretudo, pela gestualidade. É este sentido ético-estético, entendido como a própria evidência do humano em sua dimensão normativa, que define formas de comportamento e que origina técnicas corporais peculiares.

O corpo que dança no maracatu segue normatizações instauradas pela transmissão da gestualidade ao longo dos anos. O ingresso no maracatu, muitas vezes, já na infância, a convivência constante com sua música, batuque e dança, o envolvimento da família com as tradições populares, contribuem para disseminar e preservar características gestuais essenciais, próprias dessa manifestação. Estas podem ser definidas, de modo geral, pelo caminhar gingado para várias direções, pelos giros e balanceio alternado de braços flexionados ao longo do corpo. O próprio ritmo dos batuques parece conduzir a esta movimentação. Trata-se de um gestual mítico, ritualístico, que ora se renova.

Por mais que existam técnicas corporais diferenciadas, expressas, por exemplo, por meio de movimentos mais contidos de reis e rainhas, pelo saltitar dos arriamás (caboclos) e pelos deslocamentos da ala de escravos, quando se fala em maracatu e no corpo que dança, o gestual característico é marcado pelo balanceio dos braços, giros e caminhadas gingadas. É esta peculiaridade gestual do maracatu que se faz similar à movimentação dos filhos-de-santo nos terreiros de candomblé. Tal semelhança não é estranha, haja vista a origem negra dessas manifestações culturais e religiosas.

Observando o corpo que dança o maracatu, vejo várias cenas. Não é apenas o gestual por si mesmo, mas tudo que ele traz consigo – a fome, as dificuldades, a violência, a discriminação, a corrupção, o desejo de potência. O gesto é construção individual/coletiva, sendo sempre (re)elaborado. Embora mítico, repetido a cada nova apresentação, a cada novo tempo-espço, é permeado de sentidos distintos. É pelo gesto dançante, pela música, pelo batuque, pela fala, que os populares apresentam às pessoas o que sabem fazer e reivindicam melhorias para a comunidade. Revivem um passado-presente de lutas e resistências e levam a

conhecimento dos governantes, dos turistas, das outras comunidades, as suas lutas e necessidades, as crenças, bem como a sua capacidade criativa, lúdica e guerreira.

O corpo que dança o maracatu não tem idade. Há mescla de crianças, adolescentes, jovens, idosos, numa única fusão. É a forma de iniciar os que darão continuidade à tradição. Não há personagens de acordo com a idade, mas apenas funções rituais específicas para a maturidade, principalmente as que antecedem o carnaval e que envolvem purificação do corpo com ervas, abstinência sexual, e outros. Êxtase, alegria, engajamento, são observados no corpo pouco ou mais experiente e naquele marcado ou não pelo tempo.

Visualizando uma corte real qualquer (africana, talvez), observo, logo, a presença de rei, rainha, príncipes, princesas, duques, duquesas, condes, condessas, vassallos, guardiões, dentre outros. Agora, transportando esta imagem para o cenário brasileiro através de seu sentido carnavalesco, de sua pluralidade religiosa e cultural (mescla de brancos, negros e indígenas), é possível construir, gradativamente, a imagem do maracatu e, especialmente aqui, do Cambinda Estrela.

A diretoria e seu auxiliares vão à frente trazendo a corte. Logo na seqüência vêm o porta-estandarte vestido à moda da realeza, as damas-do-paço com as calungas e os batuqueiros. O estandarte é movimentado constantemente por um deslizar requintado do passista, como se estivesse flutuando. A insígnia do grupo é mostrada a todos, o que possibilita o reconhecimento de qual maracatu se trata e o ano de sua fundação. As damas-do-paço trazem a alegria, o misticismo da boneca. Giram muito, sempre mantendo o braço alto para sustentar a calunga e dar-lhe movimentação. Os vestidos rodados tornam os gestos enriquecidos, sendo os giros facilitadores da visualização do caminhar gingado. É o batuque que estimula o embalo frenético do corpo, o êxtase ao desfilar e dançar. É pelo som de alfaias, mineiros, gonguês e caixas, aliado às toadas que falam sobre o negro, a comunidade e suas lutas, que o corpo ingressa no tempo-espaço mítico.

O batuque acolhe o restante dos integrantes, que se misturam. Surgem os arriamás (caboclos) com roupas de pena, mantendo a técnica corporal básica do maracatu, acrescido de estalidos de arco e flecha e saltitos próprios da manifestação dos caboclinhos. As baianas de chitão, com roupas pouco ou muito rodadas, e as baianas ricas, com muitas rendas, têm no giro a técnica corporal mais evidente e curiosa da movimentação. Elementos da corte como duques e duquesas, condes e condessas, também se movimentam, mesmo trajando roupas

requintadas, seguindo a técnica corporal identificadora do maracatu, embora não com tantos giros como as baianas.

O corpo paramentado com as roupas dos orixás mescla o gestual técnico próprio do maracatu e do orixá que está vestido. Observam-se movimentos de caçada com arco e flecha, de situações guerreiras com espadas, saltos, giros, gingados do corpo e expressões faciais como protuberância labial, franzir da testa, sisudez. Os mestres e mestras da jurema realizam a técnica corporal própria do maracatu (já explicitada), acrescentando a gestualidade presente na jurema, como o efeito da embriaguez, do corpo sedutor, da expressão facial cerrada, levando garrafas de cachaça, charutos e outros.

As odaliscas – dançarinas da corte – por vezes fazem gestuais coreografados com giros e braços para o alto. O restante da movimentação segue a técnica própria do maracatu. A ala de escravos (guardiões da corte) caminha de um lado para outro em coluna, levando lanças e escudos nas mãos. A técnica do corpo é marcada mais pelo caminhar gingado e menos pelo balanceio dos membros superiores. O mesmo ocorre com os vassalos que fazem a proteção do rei e da rainha, assim como daqueles que seguram o pálio (guarda-sol), dos que levantam suas capas e dos que os abanam.

Rei e rainha aparecem ao final do cortejo. Sua técnica corporal é marcada por deslocamentos pequenos, com sutis movimentações de braços. Os gestos são solenes, com uma oscilação corporal reservada. A roupa pesada e rodada da rainha é balanceada por seu caminhar gingado e pelo movimentar dos braços. Nas mãos, leva cetro e espada. Seus deslocamentos são, praticamente, para frente, na direção do cortejo. O rei vem ao lado da rainha, movimentando-se da mesma forma.

O modo como os negros africanos vindos ao Brasil se movimentavam, louvavam os ancestrais e se comunicavam, deu origem a diversas manifestações expressivas, culminando com técnicas corporais próprias e identificadoras de um maracatu, de um samba de roda, de uma congada, dentre outras. Contudo, o corpo que dança não é o mesmo de tempos anteriores. Embora a forma gestual seja mítica, o corpo dançante é histórico acima de tudo, marcado por diferentes tempos-espacos, seguindo prescrições diferenciadas a partir do contexto em que está inserido.

As construções normativas do maracatu envolvem respeito às hierarquias dentro da corte, rituais preparatórios para a dança (como purificação corporal, oferta de alimentos aos

orixás), roupas próprias para cada personagem, gestualidade específica e disposição ordenada no desfile. Não se dança de qualquer jeito, mas se busca respeitar o gestual tradicionalmente vivido pelo corpo. Não se usa qualquer roupa, mas aquela que tenha sentido/significado para a comunidade.

Antigamente, como observado em páginas anteriores, o maracatu era formado por muitas pessoas ligadas ao candomblé. Os postos de rainha, de reis e damas-do-paço eram assumidos apenas por indivíduos “feitos no santo” (batizados no candomblé). Não se podia ver e nem sequer filmar muitos dos rituais próprios da religiosidade afro-brasileira. Não se tinha uma finalidade carnavalesca, mas de louvação, de agradecimento, de festividade. A competição não fazia parte dos anseios do corpo. Mas, no momento em que outras religiões começaram a ser criadas e difundidas, as pessoas passaram a se voltar para elas no ensejo de uma vida melhor. O número de envolvidos com o candomblé reduziu-se, o que fez com que normas fossem revistas e flexibilizadas.

Os postos de rei, rainha e dama-do-paço, assumidos por “membros do candomblé”, não se tornam mais critérios de escolha, embora sejam levados em consideração. Embora não sendo “filhos de santo”, estas pessoas acabam tendo acesso a alguns rituais próprios dos terreiros por ocuparem tais postos. Assim, se antes a religião afro-brasileira insistia em manter seus segredos dentro dos terreiros de candomblé, hoje eles são, gradativamente, revelados a comunidades de maracatus, pesquisadores e outros grupos. Portanto, se antes o corpo que dançava no maracatu era marcado por sua vivência nos terreiros de candomblé, pela religiosidade afro-brasileira, pelo sentimento de negro, pela experiência da dança dos orixás, hoje o gestual passa a ser criado, praticamente, fora dos terreiros, embora mantenha os elos. Muda-se o sentido/significado do corpo que dança a partir das condições sociais da comunidade.

Se o corpo se expressava em frente às igrejas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, hoje, praticamente, este corpo dança para uma platéia, para um júri, para uma festa turística, carnavalesca, dentre outros. Assume formas dionisíacas por seu êxtase, por sua capacidade criadora, pela transgressão às regras, mas também apolínea pela submissão às normatizações impostas (muitas vezes contrárias àquilo que a comunidade acredita), pela hierarquia, organização e disciplina.

A competição não era o que movia o corpo. Hoje, ela se torna o estímulo para que

muitos grupos continuem existindo. É o anseio de competir que faz com que o corpo se adapte a exigências externas, apresentando-se com mais luxo e brilho. Observa-se a obediência dos grupos quanto ao número mínimo de brincantes, quanto aos personagens do maracatu, dentre outros quesitos. Alguns incluem novos personagens, coreografias gestuais e instrumentos musicais, numa tentativa de ampliar as possibilidades de vitória em relação aos demais grupos. Contudo, não há apenas submissão, mas também resistência. Há quem se negue a obedecer determinadas regras e a participar de qualquer atividade competitiva por entender que esta não é finalidade da comunidade, embora sofrendo sanções financeiras, sociais e outras.

Não há como pensar num isolamento da cultura das comunidades em relação à cultura das sociedades. Mesmo não sendo histórica, embora esteja na história ou no tempo, como observa Chauí (2001a), e fazendo história, as comunidades são influenciadas pelo mundo das sociedades, o que toca diretamente o corpo. Assim, não vejo o gesto pelo gesto, mas uma gestualidade carregada de técnicas corporais próprias, com sentido/significado peculiares, culturalmente produzida pelos populares e influenciada, a todo momento, por outras possibilidades de manifestação da cultura (erudita e de massa); pelas resistências e conformismos.

3.3.2 A construção do sentido ético-estético

As investigações apresentadas ao longo destes capítulos corroboram a tese de que há um sentido ético-estético do corpo que orienta a estruturação do campo gestual em comunidades populares, sentido este denotado a partir do processo de normatização construído pelo homem em suas relações sócio-culturais. Procurando melhor organizar esta idéia, algumas categorias de análise se fazem essenciais, nesse momento, como partes constituintes de um todo e, embora visualizadas separadamente, encontram-se intimamente relacionadas, sendo elaboradas a partir das investigações teóricas e experiência de campo.

A primeira delas diz respeito ao entendimento do *corpo como construção cultural*. Por mais que os populares possam ter uma predisposição inata para o gestual dançante, é pela aquisição cultural que efetivamente se instaura o elo com diversas manifestações, seja pela linguagem verbal ou não-verbal. É pelo uso do corpo que o maracatu é reconhecido, negado

e/ou aceito na sociedade. É por meio do corpo que se reconhecem as diferenças existentes nas comunidades de maracatu quanto à concretização do batuque, do gestual dançante, das toadas, dos personagens e da organização do grupo e seu modo de agir. É pelo corpo que se instaura a possibilidade de definição do bom, do ruim e do belo gesto, do maracatu “mais” ou “menos” tradicional, do batuque de características africanas ou de vertente estilizada.

Corpo algum pode ser compreendido de forma ilhada. A cultura, como espaço de emersão das construções humanas, de simbologias, conhecimentos, representatividade e significação, é multifacetada. Retrata as desigualdades, as diferenças e mantém a tensão. É dialógica, “invenção da relação com o Outro” (CHAUÍ, 2001a), com a natureza, com os deuses, com os demais humanos (estrangeiros, antepassados, descendentes) e classes sociais distintas. É como construção cultural que o corpo vivencia regras, hábitos e se submete a um determinado uso de técnicas. É como resultado de interações sociais, de regras aceitas, interiorizadas e reconstruídas que o corpo toma forma no maracatu. É pela regra, no dizer de Lévi-Strauss (1982), que se pode ter certeza da existência da cultura, assim como é pela característica constante e universal presente nos homens que se manifesta a natureza.

O código que governa as relações com o corpo entre os maracatus é relativamente invariável, mantendo as especificidades a partir de determinados aspectos. No que diz respeito à cultura nos grupos de maracatu, nota-se que as regras são seguidas quando consideradas adequadas e justas, sendo transgredidas quando não mais atendem às necessidades. Os costumes de uma comunidade que faz maracatu acabam consolidando princípios que se inscrevem no corpo e se exprimem por meio dele. O corpo conduz-se de determinada forma em uma dada representação cultural porque há uma convenção coletiva do uso dos gestos.

Mesmo sendo o corpo, ao longo de séculos, tratado como obstáculo à purificação do espírito e parte esquecida do mundo das idéias socrático-platônicas, é como construção cultural que outros “olhares” recaem sobre ele. Ora o constroem pela força bruta e coerção declarada, ora o atacam por meio de sutilezas legais, estéticas, modistas. Sendo construção cultural, o corpo vai, historicamente, adquirindo hábitos, costumes, e instituindo uma moralidade própria do fazer “coletivo” que visa regular as ações dos sujeitos de forma livre e consciente, embora sujeita à suficiência e provisoriedade.

A segunda categoria, em consonância com a primeira, apresenta a idéia de que o

corpo que dança o faz seguindo normatizações coletivas, instauradas a partir da vivência dos indivíduos em uma dada comunidade, expressas no acordo coletivo de como se conduzir no tempo-espaço da festa, de como realizar o gestual dançante, de como se vestir, de como agir na localidade ou bairro, de como se preparar ritualisticamente para a vivência corpórea. Reforça a idéia de que o corpo, na expressão popular do maracatu, não é mero apêndice, mas foco de simbologias, de representações, de sentido/significado; que o movimento não é apenas mecanismo de contração/relaxamento muscular, mas a concretização do fazer ético e estético historicamente situado (individual/coletivo, único/multifacetado. Como lembra Habermas (1997), uma norma se afirma quando é subjetivamente reconhecida a pretensão de validade a ela vinculada.

É pelo corpo que se concretizam as técnicas corporais de que fala Mauss (1974), que se reconhecem os valores, as regras, as leis que nele se inscrevem e que são coletivizadas, aceitas e interiorizadas na comunidade. É no concretizar dançante que cada personagem de maracatu particulariza-se por seu gestual próprio, levando consigo as marcas sociais. É pelo corpo que os populares se expressam e se renovam – instante de ordem e transgressão, do possível ou interdito, do acontecer apolíneo ou dionisíaco.

Há uma moralidade e uma estética construídas historicamente numa comunidade, sendo imitadas e transmitidas por seus membros, mas também repensadas e (re)significadas no contexto da coletividade. Essa terceira categoria reforça a idéia de uma cultura que é viva, flexível e passível de modificações; de uma concretização folclórica que, por mais que busque suas raízes, foge a qualquer tentativa de aprisionamento, embora ceda aos encantos da indústria cultural, da Federação Carnavalesca e de necessidades coletivas mutáveis com o tempo, expressas em falas, gestos e pensamentos.

As regras de convivência coletiva vão atendendo aos interesses dos seres históricos, sendo respeitadas, aceitas e interiorizadas, mas também repudiadas, transgredidas ou revogadas quando não mais admitidas pelo comunitário. É claro que não mais se pautam na interdependência entre bem, belo e virtuoso, como visto na filosofia antiga, nem entre bem, belo e divino dos períodos filosóficos da patrística ou idade média, nem tampouco na predominância da razão em detrimento do sensível e da arte, mas em relações que visem a racionalidade e seu “outro”, expressas no corpo que vive o cotidiano dos bairros pelas festas, pelo trabalho, lazer, obrigações e ócio.

Belo e bom não assumem entre os populares a mesma dependência que em períodos anteriores (filosofias antiga e medieval). O belo, para muitos maracatus, é o tradicional, o respeito aos costumes da comunidade e à herança africana, embora seja diferenciado de comunidade para comunidade. O feio, por vezes, é o bom, a exemplo da calunga, que assusta, intimida e “afasta energias ruins” que cercam o maracatu. O feio, ainda, é o estilizado, o que descaracteriza o maracatu, embora os grupos possam partir de pontos de vista distintos. Como visto em Hume (1997), os sentimentos dos homens divergem a respeito da beleza. É por isso que os indivíduos buscam padrões de gosto que possam, ao menos, conciliar as opiniões diversas, sendo estes influenciados por vícios, virtudes, costumes de uma sociedade.

O gestual próprio do corpo nas comunidades populares é marcado por traços culturais de uma moralidade e estéticas instituídas, seja pela tradição de uma dada manifestação em sua ação coletiva, seja pelas transformações decorrentes de novas necessidades humanas ou por imposições institucionais, como as realizadas pela Federação Carnavalesca de Pernambuco. No maracatu, o sentido ético-estético é revelado na forma como o corpo se movimenta e expressa necessidades (artísticas, religiosas, de regozijo, culturais, coletivas), podendo estar pautado tanto em regras de ação social quanto em regras de ação instrumental de que fala Habermas (1997), ou seja, em regras que podem produzir tanto relações comunicativas entre os sujeitos agentes quanto intervenções instrumentais.

Uma comunidade de maracatu persiste ao longo dos anos, vive normas tradicionalmente repassadas e também as questiona frente a uma nova racionalidade (tentativa de vivência intersubjetiva). A forma como uma comunidade age não é correta simplesmente porque os antepassados a realizavam. É possível perceber, nos grupos de maracatu investigados, tanto uma tendência para preservar as tradições antigas que foram passadas por laços familiares quanto para mudanças necessárias frente a um contexto social diferenciado. Observam-se modelos a serem seguidos por muitos grupos de maracatu, embora estes não sejam tomados como inflexíveis e, nem tampouco, sejam os mesmos em cada comunidade.

A configuração do sentido ético-estético do corpo numa comunidade de maracatu é marcada por regras de convivência coletiva, por normatizações que tocam os seguintes aspectos: respeito ao próximo, cumprimento dos deveres, valorização da vida, da comunidade e do maracatu, obediência às hierarquias, preservação do maracatu e efetivação de seu estatuto, realização dos rituais religiosos, higiene, cumplicidade, disciplina, dentre outros. A

observância a estes itens conduz ao delineamento do gestual dançante, ao corpo que expressa sua história, desejos, angústias, medos e incertezas. Prega-se o asseio pessoal, a higiene, a disciplina e a obediência como aspectos da convivência na coletividade. A falta de banho, de uso de roupa limpa, de cuidado com o corpo, leva os populares a rejeições dentro do grupo, inviabilizando, até mesmo, a participação em cargos hierárquicos. O rejeitado caba sendo podado por vozes coletivas que não querem comungar o mesmo espaço e, nem tampouco, a proximidade corporal.

A participação numa comunidade de maracatu dá-se primeiramente pelo respeito à mesma (a seus componentes) e pela compreensão de sua organização. O que é a comunidade, como está estruturada, quem são seus idealizadores, como é sua hierarquia e estatuto, passam a ser aspectos fundamentais. As regras estabelecidas pela convivência e pelo estatuto devem ser consideradas para que se continue integrando um dado grupo. E o sentido ético-estético vai sendo configurado. O respeito pela vida, em todos os seus aspectos, marcado pelo combate à violência e ao uso de drogas, passa a ser uma marca destes grupos de populares.

A quarta categoria edifica a compreensão da *existência de técnicas corporais específicas a cada manifestação cultural e comunidade*. Há técnicas próprias para o maracatu nação e para o maracatu rural, para os caboclinhos e para o bumba-meu-boi, para o frevo e para a folia de reis, ou seja, para cada representação cultural, assim como há técnicas corporais diferenciadas dentro de uma mesma manifestação, o que pude perceber mais nitidamente nas observações da festa carnavalesca de Recife e Olinda e no período que a antecede. Por mais que vários grupos populares representem gestualmente uma mesma expressão cultural – o maracatu, por exemplo – apresentando similaridades entre si, técnicas específicas de representação gestual são criadas e marcadas por uma normatização própria.

O reconhecimento de uma dada manifestação da cultura como sendo um maracatu, um caboclinho, um bumba-meu-boi, dá-se em função de aspectos estéticos e morais, possíveis de serem observados apenas por quem dela faz parte como integrante, por quem vive essa experiência estética no cotidiano (mesmo como espectador) ou por quem as investiga. A forma de configuração do corpo, do gestual, das vestimentas, dos sons emitidos pelos instrumentos musicais, do canto, dos temas (letras), dos personagens, traduzem a finalidade do grupo e configuram sua função social. É por meio destes elementos que se chega a reconhecer uma dada manifestação cultural.

Um relativismo ético surge, esclarece Sánches Vázquez (1975), quando diferentes comunidades julgam de maneira diferente o mesmo ato ou postulam normas morais diversas para situações semelhantes, sendo necessário encontrar a origem de tais diferenças na diversidade de interesses destas comunidades. Este relativismo ético proclama que os juízos morais são diferentes entre si e, até contraditórios, por atenderem a dados contextos próprios do grupo social ou comunidade, sendo todos considerados válidos.

Se em uma dada comunidade a ordem seja “não faça isso” e em outra o oposto seja evidenciado – “faça isso” –, de acordo com o relativismo ético explicitado por Sánches Vázquez (1975), tais regras não terão validade por si mesmas, mas apenas por sua relação com a respectiva comunidade. Entretanto, esta justificação social não implica necessariamente um critério relativista, uma vez que cada código moral revela uma dada comunidade a partir de seus interesses e necessidades. Embora não acarrete necessariamente uma posição relativista, não a exclui totalmente. Ou seja, os critérios de justificação de uma dada norma tem alcance limitado e resultam insuficientes porque, embora justifiquem uma norma pelas necessidades de uma comunidade, pelas condições de sua realização ou pela articulação lógica com dado código moral, não levam a estabelecer aquilo que pode fugir ao relativismo. Seria necessário recorrer a critérios que não excluam a relatividade da moral e nem levem a um relativismo. Assim, a relatividade da moral não gera necessariamente um relativismo. As normas, os códigos ou morais são relativos, sendo justificados pelos critérios da comunidade, pelas condições de realização e articulação lógica com determinado código moral. Mescladas de objetividade e subjetividade, universalidade e especificidade, as normas se fazem presentes como elemento configurador da comunidade. Trata-se de uma construção individual/coletiva, marcada pela história de vida dos populares e pela inserção na vida comunitária.

Há técnicas corporais próprias para cada papel assumido no maracatu e que, se não totalmente compreensíveis em sua origem, podem, ao menos, ser descritas e comparadas. Poderia dizer que os gestuais no maracatu estão vinculados à hierarquia dos personagens, bem como às suas funções. Genericamente falando, há personagens do maracatu que controlam as emoções, buscam a disciplina e o requinte na realização dos gestos; outros revelam o extático por meio do gesto. Uns têm medo de exagerar na movimentação e serem vistos como ridículos, grotescos, “bregas”; outros buscam no gesto a liberdade de expressão.

Similarmente, na sociedade em geral, há os que preferem o requinte da arte importada, dos clássicos, da erudição, e os que valorizam as produções nacionais, coletivas e populares; há um público que evita aproximações com o gestual coletivo, para não ser tachado de “povinho”, e outro que não consegue viver sem consolidar o gestual comunitário, compartilhado, celebrado – diferenças que marcam os contrastes, a diversidade cultural existente.

As novas configurações estéticas surgidas do fazer coletivo dos populares conduzem a mudanças nos padrões morais da comunidade, assim como as configurações éticas influenciam diretamente os contornos estéticos do corpo, idéia que delinea a quinta categoria a ser considerada. Por mais que não fossem aceitas mulheres no batuque dos maracatus, que rainhas e damas-do-paço tivessem que ser membros da religião dos candomblés ou xangôs, que homossexuais não pudessem se vestir de mulher, as necessidades advindas de outras configurações do pensamento ou de problemas originados junto ao grupo (carência de componentes envolvidos com a religião afro-brasileira, luta por inclusão social dos marginalizados, desejo de inovação e poder) conduzem a mudanças estéticas que, gradativamente, passam a ser aceitas e interiorizadas por seus componentes, transformando-se em regras de convivência coletiva.

O gestual no maracatu concretiza-se como tal porque há normas, costumes que estabelecem modelos a serem repetidos em cada apresentação, em cada momento ritualístico. Contudo, tais normas nem sempre foram as mesmas. As transformações sociais, os problemas próprios da comunidade, levam, muitas vezes, a orientações estéticas que passam a designar condutas diferenciadas. É o caso, por exemplo, da exigência da dama-do-paço ter que ser “feita no santo”, o que hoje não é algo obrigatório (como observado anteriormente) em função de serem poucos os integrantes a possuírem vínculos com os xangôs, gerando a flexibilização da lei moral.

O desejo de novas crenças e as exigências externas fizeram surgir no maracatu personagens que passaram a ser aceitos coletivamente, modificando regras e valores. A evidência de homossexuais, e sua presença revelada cada vez com maior frequência, configura uma nova estética, marcada por um corpo masculino num gesto delicado e numa roupa feminina, sendo esta uma regra moral não presente em todos os grupos. É nesse sentido que não há como falar de uma ética que leva a novas configurações estéticas sem falar de uma

estética que também conduz a novas inserções ético-morais. É uma relação de mão dupla, dialógica.

Quando me deparo com grupos de maracatu com elementos bastante distintos dos mencionados na literatura, sinto a presença do “novo”, surgido, muitas vezes, de necessidades dos próprios populares e do momento histórico. Entretanto, este “novo” não é aceito por grupos que buscam, na medida do possível, preservar as características de antigas manifestações e de como estas lhes foram passadas por seus familiares, o que leva pessoas a definirem certos maracatus como “estilizados”. Isso pode ser observado, por exemplo, quando personagens do maracatu surgem porque novas necessidades foram incorporadas às atuais, quando homossexuais são aceitos como membros do grupo, quando elementos coreográficos e artísticos passam a ser incorporados, quando outros instrumentos musicais são inseridos, quando indivíduos não ligados aos xangôs assumem postos antes assumidos por membros da religião, gerando flexibilidades ou modificações nas leis e ações morais da comunidade, ou, contrariamente, quando as regras impostas pela Federação Carnavalesca de Pernambuco levam os maracatus a determinadas obrigações sob pena de invalidação de sua participação. Mas, este “novo” seria realmente uma deturpação dos maracatus tradicionais ou representação das novas necessidades dos populares e de sua dinamicidade?

A espetacularização dos maracatus é algo evidente em Recife. Vários grupos criam coreografias artísticas e têm por objetivo infiltrar-se no cenário turístico como produto a ser oferecido e comercializado. E isto não quer dizer que não apresentem potencial para ocuparem mais este espaço. Há grupos esteticamente bem elaborados, com dançarinos qualificados e preparados para esta função. Contudo, o que os populares reclamam é que tais imagens são disseminadas pelo país e mundo como sendo maracatu quando, na verdade, distinguem-se e muito das manifestações feitas por esses, gerando distorções e falseamento do “real”.

As regras instituídas por determinada comunidade geram uma estética corpórea singular a dado grupo social que, além de ser transformado, transforma determinadas normas que não mais atendem aos interesses do coletivo. Essa dialogicidade e interdependência é que me leva a pensar o sentido ético-estético e, de forma especial, na gestualidade do corpo dançante. Não vejo o sentido ético-estético em sua pureza, já que tanto ética quanto estética são resultantes das transformações históricas, das novas necessidades humanas, e brotam de

diferentes formas como mecanismo regulador, de defesa e atendimento a estes anseios, influenciados, sobretudo, pela cultura de massa que, segundo Adorno e Horkheimer (1985), dão a tudo um “ar de semelhança”, tornando as necessidades iguais.

A sexta categoria atenta para o regime de competição a que se submetem os maracatus, entendendo que *as relações competitivas influenciam a construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular*. Muitos grupos populares sofrem modificações em função de normatizações impostas por setores externos, como por exemplo, as entidades organizadoras do carnaval, e que envolvem regras para a participação nos desfiles, número de integrantes, exigência de personagens específicos, número de instrumentais e outros. As regras buscam “uniformizar” os gostos, as representações populares, e se concretizam por formas sutis de exercício do poder, embora nem todos se dêem conta da coação que busca homogeneizar para dominar.

O maracatu como competição carnavalesca deu origem a um requinte maior das roupas, configurando uma estética que muitos mestres populares resistem em adotar, acreditando desqualificar o sentido tradicional. A competição cria novas necessidades, típicas do modo de ser capitalista. Tem-se o luxo, a riqueza, o brilho acentuado e os personagens solicitados por um processo de normatização imposto. A realização de coreografias não é vetada, o que leva determinados grupos a construir gestuais e musicalidade estilizadas, ou seja, marcados por formas altamente técnicas. Essas formas acabam sendo privilegiadas em detrimento das construções espontâneas já existentes nos grupos, conduzindo-os a uma adequação às novas exigências, sob pena de serem excluídos.

Esse regime de competição a que se submetem os maracatus acaba por explicar modificações evidenciadas nos grupos, estimuladas pela ânsia de se tornarem campeões no Concurso das Agremiações Carnavalescas. A “grande noite”, o “momento esperado” por muitos, acaba sendo, em inúmeros casos, a “noite do terror”, principalmente pelas frustrações geradas com as derrotas. A vitória, o primeiro lugar, é sempre a recompensa esperada por meses de dedicação. É desejo de potência popular, estimulado por uma sociedade onde a seleção dos melhores é prioridade nacional (e mundial), sobreviventes de um mundo de “poucos”. A perda no processo competitivo é encarada como a derrota na vida, no cotidiano já tão difícil nas comunidades.

Na contemporaneidade, a competição acaba se colocando como uma “qualidade

essencial” do capitalismo e das políticas neoliberais que visam a restrição da responsabilidade do Estado em instâncias econômica e social, levando os homens à crença no desenvolvimento individual/individualista para o progresso coletivo. Tal modelo é veiculado não apenas entre os populares, mas em diversos setores sociais, como por exemplo, no educacional, sobretudo em nível universitário, modificando drasticamente a identidade da universidade e de suas funções, bem como estimulando a concorrência, a instrumentalização do humano e a sobrevivência dos “melhores”.

A competição acirra a disputa entre os grupos de maracatu, a demarcação de espaços, a briga pelo reconhecimento do público, a nota na imprensa e a divulgação dos trabalhos desenvolvidos. Cada qual busca imprimir suas marcas – o mais original, o mais antigo, o que se envolve com preocupações sociais, o que objetiva a ressocialização de crianças e adolescentes, dentre outras. Por mais que estimule a criação e a vivência ritualística anual dos desfiles, a competição acaba por gerar desconfortos entre grupos de populares e, muitas vezes, violências físicas, simbólicas, morais, estéticas... São disputas por poder, por palavra, por gestos, por vitrine. E, nesse “jogo”, muitos saem feridos.

A última categoria mostra que *as crenças religiosas determinam a configuração ritualística das manifestações populares e influenciam o delineamento do sentido ético-estético do corpo*. Como esclarece Durkheim (1989, p. 72), “as crenças religiosas são representações que exprimem a natureza das coisas sagradas e as relações que essas mantêm entre si e com as coisas profanas”. A relação dos homens com o sagrado, ou seja, com aquilo que os interditos protegem e isolam, dá-se a partir de ritos que atuam como regras de comportamento, prescrevendo como eles devem agir.

No caso do maracatu, a realização de rituais preparatórios é algo necessário, garantindo o sucesso das apresentações e o brilhantismo da comunidade. Os rituais preparatórios que antecedem a festa carnavalesca possibilitam a ausência de males que atingem o maracatu, fortalecendo-o. O sucesso no desfile possibilita um julgamento estético favorável por parte da comissão julgadora do Concurso das Agremiações Carnavalescas que se realiza anualmente na cidade do Recife. O não alcance dos resultados esperados, os problemas surgidos durante as apresentações dos maracatus ou nos períodos preparatórios são, muitas vezes, justificados pelo atraso na realização de oferendas e sacrifícios. Como esclarece Bataille, o princípio de sacrifício é a destruição, mas não do aniquilamento. O que

se busca destruir na vítima é a coisa, e apenas, ou seja, os seus laços de subordinação reais, afastando-a do mundo da utilidade e entregando-a ao “capricho ininteligível”; uma passagem do mundo das coisas para um mundo imanente, íntimo ao homem. É como se o sacrificador dissesse: ‘Eu te retiro, vítima, do mundo onde estavas e onde só podias ser reduzida ao estado de coisa, tendo um sentido exterior à tua natureza íntima. Eu te trago à intimidade do mundo divino, da imanência profunda de tudo o que é’. (BATAILLE, 1993, p. 38).

O corpo está sujeito às preparações ritualísticas, religiosas, que unem o maracatu aos xangôs ou à jurema. Seu sentido ético-estético é marcado pela crença em seres, espíritos ou deuses que podem dar respostas e auxílio que nem sempre os mortais (políticos, defensores dos direitos humanos, empresários, pesquisadores, educadores, artistas e outros) podem dar. É pelo vínculo com religiões que focam as mazelas humanas, as carências, os rejeitados socialmente, como os xangôs e a jurema, que o corpo torna-se elevado. A fé popular anima um gestual dançante vigoroso, em que dor, fome, cansaço, são momentaneamente esquecidos pelo instaurar de um momento sagrado, mítico.

Cantando, dançando, tocando instrumentos, bebendo e fumando, os populares pedem proteção, amores, dinheiro, comida, saúde, condições básicas de existência. Poderia dizer, com base em Dussel (2000), que a religião não é simplesmente um processo de alienação, mas de busca de libertação, que vai desde as necessidades de comer, contemplação estética ou mística, até os desejos e necessidades de autonomia. A libertação, em Dussel, é concretizada a partir de uma ética (diria sentido ético-estético) que prime pela produção, reprodução e desenvolvimento da vida humana de cada sujeito em comunidade. Nesse sentido, abre-se o espaço para a multiplicidade de crenças aparentemente inconciliáveis e que, ao mesmo tempo reforçam o real, também o negam, combinando conformismo e desejo de mudança. Como lembra Chauí (1995, p. 83), “os pedidos não são feitos porque se escolhe uma via religiosa, mas se escolhe uma via religiosa porque se sabe que, no presente, não há outro”.

Quem conhece a situação do desemprego, subemprego, alta rotatividade do emprego, exploração dos salários através do FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço) e do FINSOCIAL, há de convir que não é por mera alienação, mas com pleno conhecimento de causa que se pede a Deus ou a intermediários celestes e infernais auxílio para a sobrevivência. (CHAUÍ, 1995, p. 81).

A religião⁸¹ é muitas vezes compreendida como “projeção fantástica do humano no divino” que define uma existência separada entre finito e infinito, criatura e criador, individualidade e universalidade, aqui e além, vista como lógica da ilusão ou alienação. Contudo, os antropólogos enfatizam uma dimensão propriamente cultural da religião popular como “preservação de valores éticos, estéticos, étnicos e cosmológicos de grupos minoritários e oprimidos, de sorte a funcionar como canal de expressão da identidade grupal e de práticas consideradas desviantes (e por isso repudiadas pela sociedade inclusiva)”. (CHAUÍ, 2001b, p.174).

Pela religiosidade, busca-se o contato com seres invisíveis, com uma outra racionalidade (ou, para alguns, irracionalidades), pois os populares vêm-se como excluídos de um mundo feito para poucos e, portanto, esquecidos em suas necessidades. Realizam um apelo a um poder transcendente, como forma consciente de que a realidade posta precisa ser mudada, sendo o milagre a possibilidade de outra realidade. Trata-se de uma série de transgressões em que se recebe no corpo entidades espirituais, unindo humano e divino, bem como possibilitando que papéis pré-definidos socialmente possam ser modificados. E daí a crença em seres que, não estando neste mundo, podem nele intervir, já que a mudança a partir de políticos, instituições, órgãos governamentais, parece bastante distante. Busca-se muito mais vínculos com espíritos que dependem de um corpo mortal, no dizer de Bataille (1993), do que com espíritos autônomos do “Ser supremo” ou de animais e mortos. A hierarquia dos espíritos tenderia a se formar sobre esta distinção.

A compreensão da religiosidade como busca por justiça vem ao encontro das observações realizadas junto a comunidades populares. Como lembra Chauí, a religião é vista tanto como paliativo para as misérias humanas, para os inúmeros problemas “sem solução”, como “elaboração realista e consciente das adversidades do cotidiano”, atuando como resistência numa sociedade desigual em que a opressão é regra de existência. O que os populares pedem a Deus, aos santos, aos orixás e espíritos de luz é nada mais do que a cura de doenças, emprego, moradia, fim do alcoolismo, regresso de um familiar. Pede-se que a vida não seja “tal como é”.

⁸¹ Durkheim realiza um estudo metódico da religião em suas formas elementares, primitivas, entendendo-a como algo eminentemente social. Almeja uma compreensão ampliada em torno da religiosidade e que englobe deuses, espíritos, Deus, almas, crenças, ritos, cultos, dentre outros, focando similaridades e distanciamentos entre os mesmos. Para ele, “as representações religiosas são representações coletivas que exprimem realidades coletivas [...]”. DURKHEIM, Émile. *As formas elementares de vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Traduzido por Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989. p. 38.

As categorias de análise apresentadas anteriormente tocaram a construção cultural do corpo, a normatização coletiva do corpo que dança, a dinamicidade das regras morais e estéticas, a especificidade de técnicas corporais, as influências recíprocas entre ética e estética, o regime de competição a que se submetem os populares e as crenças religiosas nas manifestações populares, e se colocam como possibilidade de compreender a construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular. As reflexões em torno da razão e o seu “outro” encerram, neste estudo, o emaranhado de relações que envolvem a cultura, o corpo, a ética e a estética.

3.3.3 A razão e o seu “outro”

Ao discutir a construção do sentido ético-estético na cultura popular e, em especial, nas comunidades de maracatu, trago à tona “outra” racionalidade, expressa pela organização coletiva de grupos que se voltam para uma dada manifestação cultural. Com isso, procuro chamar a atenção para possibilidades diferenciadas de conhecimento e que acabam sendo subjugadas numa sociedade em que tudo que foge à ótica racional, de explicação lógica, tende a ser banalizado e entendido como fonte inferior de saber. O diferente, o marginalizado, o popular, acabam sendo sucumbidos, posto que se colocam como aquilo que não cabe na razão.

É pensando justamente em fazer a crítica a este pensamento de dominação e observando as condições de possibilidade de uma sociedade que possa manter a tensão entre razão, moral e estética, entre erudito e popular, entre apolíneo e dionisíaco, que me detenho, neste momento, às reflexões em torno da razão e o seu “outro”. A necessidade de denúncia, acentuada com a análise da construção do sentido ético-estético do corpo popular, torna-se premente por meio de questões que tocam a educação, a instrumentalização do humano e a racionalidade comunicativa, o que busco aclarar neste instante final do estudo.

A denúncia de um mal-estar na civilização irrompe como forma de despertar do marasmo que assola o humano. A civilização precisa de Eros para combater seu mal-estar, já alertava Marcuse [198-?]. Por sua intensificação racionalista, instrumental, laboral, menospreza a possibilidade de uma racionalidade sensual e uma sensibilidade racional – um jogo lúdico de relações entre a razão e o seu “outro”. O instaurar das crises rememora a

dinamicidade histórica da sociedade e aponta para a necessidade da emergência de paradigmas que possam esculpir novas formas de comunicação no contexto contemporâneo. A (des)humanização própria dos desiguais acessos aos bens culturais, da falta de condições de existência, do desprezo pela vida, da fetichização do humano, da instrumentalização da educação, consolida-se como “signo” da sociedade contemporânea.

Marcuse [198-?] denuncia a sociedade contemporânea em sua utilização instrumental do “outro”, em sua fetichização, por meio de incursões pelo pensamento freudiano. Ruma pela análise psicológica e social do “eu” e do “outro”, da razão e do sensível, que se dá em diferentes instâncias culturais⁸². Para ele, as “estranhas verdades” produzidas pela imaginação e consolidadas no folclore, nas artes, na literatura e nas lendas, foram interpretadas e alcançaram sua legitimidade nos mundos popular e acadêmico. Contudo, esclarece que a extração de conteúdos dessas verdades, com um princípio de realidade realmente válido que supere o predominante na sociedade, tem sido totalmente inconseqüente⁸³.

As inibições impostas cotidianamente pela cultura não afetam apenas os instintos de vida (Eros), mas também os de morte (Thanatos), o que acaba levando, de certa forma, ao fortalecimento de Eros. Uma mudança qualitativa na existência humana e, conseqüentemente, a revalorização de Eros, poderia ser alcançada, na visão de Marcuse [198-?], pela redução quantitativa de tempo e energia laborais, já que é o amplo domínio da liberdade que se coloca como domínio lúdico do “livre jogo das faculdades individuais”. (p. 193). Contudo, entendo

⁸² A teoria inicial de Freud foi motivada pelos instintos do sexo (libidinais) e do ego (autopreservação). Num momento intermediário e breve, Freud voltou-se para a idéia de uma libido onipresente (narcisista). Em sua última fase, concentrou-se nos instintos de vida (Eros) e nos instintos de morte (Thanatos). Mesmo estando a sua teoria sujeita a estas modificações, a sexualidade sempre preservou o seu lugar como categoria instintiva. MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Guanabara Koogan, [198-?]. Dussel comenta que em duas obras definitivas de Freud sobre cultura – *O futuro de uma ilusão e O mal-estar da cultura* – há radicalidade nas posições pela visualização de cada indivíduo como um inimigo virtual da civilização. Freud não considera mais a distinção nietzschiana entre felicidade e prazer. O horizonte freudiano de conservação auto-regulada da vida e do sistema cultural atua como algo castrador das esperanças de um povo oprimido. Mesmo assim, lembra Dussel, o pensamento freudiano seria altamente crítico pelo julgamento da modernidade ocidental como ordem pulsional chamada “instinto de morte”. Não se pode deixar de integrar, em sua interpretação, os instintos inovadores do prazer, sabendo que podem “totalizar-se sob os instintos de morte”. DUSSEL, Enrique. *Ética da libertação: na idade da globalização e da exclusão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 362.

⁸³ Marcuse esclarece que a idéia de que uma civilização não repressiva é impossível constitui a base do pensamento freudiano. Contudo, afirma que há na teoria freudiana elementos que transgridem essa racionalização, desfazendo a tradição predominante do pensamento ocidental. “Sua obra caracteriza-se por uma obstinada insistência em expor o conteúdo repressivo dos valores e realizações supremos da cultura”. A cultura não é vista de forma romântica ou utópica, mas tem base no sofrimento e miséria que sua efetivação acarreta. A cultura não é negada, mas entendida à luz da coação e da escravidão que gera. MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Guanabara Koogan, [198-?]. p. 37.

que esta redução de tempo e energia laborais poderia ser pensada apenas para quem efetivamente se insere no mercado de trabalho. No caso de muitos populares de maracatu, o desejo é ter condições de usar a energia laboral como forma de garantir o seu sustento e o de sua família. Isso é claro, se o seu trabalho for a única forma de renda para viabilizar a vida.

Marcados por ferretes, homogeneizamo-nos! Cada vez mais o mundo sistêmico invade o mundo da vida⁸⁴, nos dizeres de Habermas (2000). A sisudez, a ação laboral intensiva, a racionalidade do útil, conduz a uma subserviência que suprime ou camufla os instintos criativos de Dioniso e os instintos de vida de Eros, o que significa dizer que “a razão instrumental, interessada na busca de meios para alcançar determinados fins, ocupa os espaços da ação comunicativa, voltada ao entendimento”. (GOERGEN, 2003, p. 76). Dessa forma, seja pelo ângulo da sociedade repressiva, da formação de classes sociais desiguais, da racionalidade instrumental, é fundamental que a denúncia aconteça como crítica, como o instaurar de uma nova ordem – menos repressiva e mais criativa, menos utilitária e mais humanizante, menos escravocrata e mais livre. As comunidades de cultura popular, como entendo, representam uma possibilidade de crítica.

Procurando discutir as problemáticas que cercam o homem contemporâneo e, buscando estratégias para avanços nas discussões em torno da racionalidade, encontra-se Dussel (2000). O filósofo argentino realiza a crítica ética do sistema vigente a partir da negatividade das vítimas. O ponto de partida forte e decisivo de toda crítica, como entende, é a relação produzida entre a negação da corporalidade e a tomada da consciência desta negatividade (miséria, morte, opressão pelo trabalho alienado, repressão do inconsciente e da libido, dentre outros).

Atuar eticamente, entende Dussel (2000), exige a produção, reprodução e desenvolvimento de cada sujeito humano, de forma auto-responsável a partir de uma vida boa, cultural e histórica a ser compartilhada pulsional e solidariamente, tendo por referência

⁸⁴ Goergen entende que o conceito de mundo da vida deve ser entendido por meio do conceito de ação comunicativa. “Imaginemos um processo de interação lingüística em que os participantes procuram entender-se sobre algo, sobre algum tema, por exemplo. Para que um entendimento possa ser alcançado e para que os participantes possam orientar suas ações com base nesse entendimento, é necessário que eles possam referir-se a um chão comum de conceitos, representações, valores, etc. a respeito do qual estão de acordo. O assunto, objeto da interação lingüística, deve estar inserido num âmbito de relevância que representa algo comum para os envolvidos [...]. Essa base comum sobre a qual já há um acordo prévio é o mundo da vida, o qual desempenha um papel constitutivo dos processos de entendimento já que nos fornece a pré-compreensão das coisas que vamos desenvolvendo enquanto crescemos num determinado contexto cultural.” GOERGEN, Pedro. Teoria da ação comunicativa e práxis pedagógica. In: *Espaço Pedagógico: Filosofia e Educação*. Revista da Faculdade de Educação da Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo: Universitária, v. 10, n. 1, p. 50-79, jan.-jun.2003.

um enunciado normativo com pretensão de verdade prática e universalidade. Tal princípio não pode ser negado, superado ou abandonado em prol de princípios transcendentais ou histórico-culturais somente, mas ampliado a partir da compreensão de sua insuficiência e necessidade da exigência de outros princípios de co-determinação. O momento transcultural do critério e princípio ético de produção, reprodução e desenvolvimento da vida do sujeito humano permite o julgamento ético da própria cultura, seus fins e valores a partir de “dentro” e de acordo com sua identidade e lógica próprias, constituindo, neste sentido, um princípio universal.

Enquanto o sujeito em Descartes representa o momento de uma alma descorporalizada, com função cognitiva, onde o corpo é só uma máquina (quantitativa e externa); enquanto o sujeito em Kant é transcendental (eu penso em geral); o sujeito em Dussel (2000) é o sujeito da vida humana (corpo próprio, vivo). Este sujeito, no reconhecimento solidário do outro, da comunidade, é o critério de verdade e validade insubstituível da ética como sujeito vivo. A vítima é o sujeito negado, descoberto como movimento ou comunidade intersubjetiva, social; como sujeito comunitário.

Se a cultura popular for situada como o “outro” oprimido pelo sistema (a vítima), a dinâmica será a de libertação, esclarece Dussel, e não autoconservação. Será impossível, em nossos dias, a afirmação plena e positiva da cultura sem o descobrimento do opressor pela vítima e da exclusão que pesa sobre a cultura, bem como a “tomada de consciência crítica sobre o valor do que lhe é próprio, mas que se recorta afirmativamente como ato dialeticamente anteposto e com respeito à materialidade como negatividade”.(2000, p. 420). É nesse sentido que vejo a cultura popular como meio de luta e resistência, embora nem sempre alheia às imposições ideológicas que fortemente se instalam.

A ideologia moderna (ou contemporânea), entendida por Sodré como forma social que conteúdos e discursos assumem por meio de instituições econômicas, políticas, pedagógicas, religiosas e outras, tenta manter ou reproduzir as relações hegemônicas da produção vigente, apresentando-se como objeção à ordem tradicional (mítica) por uma série de forças: do indivíduo como sujeito de uma consciência autônoma e intensificação da racionalidade, a ponto de torná-la instrumento necessário aos fins e à descoberta da verdade, juntamente com a especialização dos saberes e a divisão do trabalho. Isto não implica em extinção da ordem mítica, mas sua subsistência em diferentes esferas. O autor chama de ideologia cultural “toda

tentativa de redução do sentido da cultura aos modelos ideológicos atuantes nas relações sociais” (SODRÉ, 1988, p. 69). Entende que por mais que a cultura esteja presa a modelos ideológicos, não é possível esquecer que o “outro” tem uma verdade a ser dita e demonstrada, numa lógica diferenciada da que habitualmente se vê.

A alteridade foi aniquilada com a supressão do dionisíaco e um mundo encantado foi criado, onde tudo deve ser racional para ser belo, bom e verdadeiro, havendo desqualificação do espírito dionisíaco e da embriaguez que o torna vivo. Neste mundo desencantado, lembra Carvalho (2004), a ação dos homens não é mais referenciada por valores. Se antigamente eram as religiões que interpretavam o mundo de forma racional, dando-lhe um sentido, hoje estamos frente a um vazio. As idéias dominantes repelem qualquer crença e a racionalidade ocidental exige que o homem resista às exigências do cotidiano, já que “a vida transformou-se num contínuo uso individual de instrumentos, dos quais o outro vem a ser o mais útil”. (p. 296). É nesse sentido que a cultura popular, por meio de teias de significações, crenças, vivências mítico-religiosas, coloca-se na sociedade (sob a ótica da racionalidade ocidental), como forma inferior de conhecimento, como saber posto em segundo plano.

O valor de verdade da racionalidade ocidental precisa ser repensado frente à necessidade da construção de uma sociedade de comunicação, em que ética e estética, razão e sensível, erudito e popular, não se sufoquem ou sucumbam, mas que tenham espaços próprios e dialógicos. Como lembra Fensterseifer (2002), um conceito comunicativo de razão que abranja “os aspectos cognitivo-instrumental, prático-político e estético-expressivo – baseado no entendimento intersubjetivo foi solapado pela razão instrumental embutida na esfera sistêmica e baseada no modelo do sujeito monológico”. (p. 205). O aumento da razão levou à colonização do mundo da vida, gerando, conseqüentemente, a perda da razão e da autonomia frente à ação instrumental, o que constitui elemento chave da crítica habermasiana da modernidade.

A racionalidade comunicativa de que fala Habermas (2000), mediada pela linguagem, ou seja, pelo processo argumentativo, é tomada como referencial para as relações cotidianas entre os sujeitos. A racionalidade instrumental, contrariamente, é orientada para fins, para o sujeito esquadrihado, reificado. A razão passa, na teoria da ação comunicativa de Habermas, não pelo sujeito individual, mas pela intersubjetividade, produzindo modificações em relação ao paradigma da filosofia da consciência. O mundo vivido dá-se pelos conhecimentos pré-

existentes veiculados pela cultura e pela linguagem, embora a esfera sistêmica continue a buscar seus espaços na sociedade, representada pela economia e pelo Estado, pelo dinheiro e poder. A ação instrumental garante a reprodução material e institucional, mas não é capaz de assegurar as relações sociais pautadas no entendimento e na comunicação⁸⁵.

Procurando ampliar o campo de ação do homem expressivo, sensual e lúdico, Eros, Dioniso, Zaratustra, irrompem como meios de resistência a uma racionalidade que mata o homem contestador e criativo, independente de sua condição social, possibilitando o surgimento de outras regras – formas de conhecimento que escapam ao tradicional e se colocam como possibilidade de existência. Mas, que “outras” formas de conhecimento são estas?

Situo o conhecimento que está à margem do saber “historicamente” reconhecido (do homem letrado, da erudição, do campo investigativo), saber que se faz na organização de um pensamento mítico, marcado por um tempo-espaço de “repetição inovadora” (repetição com presença do novo), de emergência do sagrado de que fala Caillois (1988), de vivência coletiva, da construção de um sentido ético-estético do corpo na cultura popular.

Isso não quer dizer que os populares de maracatu não absorvam um saber erudito quando alguns passam a ter acesso ao saber educacional sistematizado, seja em nível de ensino fundamental, médio ou superior. Há quem busque pela leitura, pelas reflexões filosóficas cotidianas, apropriar-se do saber “erudito” a partir do envolvimento com a religiosidade afro-brasileira, com a construção e manutenção das manifestações populares, com os meios de controle da natureza, dentre outros. E assim muitos populares constituem-se como “eruditos” para suas comunidades. São quem, hierarquicamente, detêm o conhecimento, o poder. Contudo, este “saber” ainda sofre as perseguições do conhecimento institucionalizado que se coloca como prioritário à vida humana por meio da ciência, da pesquisa e da educação formal. O conhecimento filosófico, embora presente na vida de reflexão/contemplação, no cotidiano e na ciência, como aborda Ricoeur (1965), ainda é visto como apropriação de poucos – dos cidadãos da *polis*, das instâncias eclesiásticas, do mundo

⁸⁵ Goergen esclarece que a teoria da ação comunicativa de Jürgen Habermas caracteriza-se pela busca da verdade por meio de implicações epistemológicas, morais e estéticas a partir do processo discursivo que leve ao entendimento. Proponentes e oponentes buscam uma pretensão de validade que se tornou problemática e examinam possibilidades de reconhecê-la ou refutá-la. GOERGEN, Pedro. Teoria da ação comunicativa e práxis pedagógica. In: *Espaço Pedagógico: Filosofia e Educação*. Revista da Faculdade de Educação da Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo: Universitária, v. 10, n.1, p. 50-79, jan.-jun. 2003.

de reflexão intelectual e investigativa, e, só muito recentemente, presente no fazer cotidiano, no corpo e na vida cultural.

A educação, como entende Goergen (2003, p. 73), é “eminente uma ação social”, não podendo ser gerada como ação estratégica individual, mas como ação intersubjetiva pautada no entendimento. Como ação social pode restabelecer as dimensões do ético e do estético como valores inseparáveis do humano e, conseqüentemente, do processo educativo. Para o autor, a educação de hoje, ao voltar-se para as dimensões do dinheiro e do poder, ou seja, para o mundo sistêmico que assegura a boa vida de poucos, “corre o risco de colocar-se a serviço de interesses ideológicos semelhantes àqueles que a educação prestou ao mito e à religião”. (p. 75). Embora haja um paradigma atual, o processo é medieval ao tornar predominantes as atitudes de fé e crença em detrimento da participação e entendimento. A integração social ainda se pauta em imposições e não na ação comunicativa, o que leva à percepção da não existência de uma ruptura radical com a herança religiosa.

O mundo acadêmico também busca espaços no popular e intenta pensá-lo a partir de sua ótica. Mas, “ser do pedaço” talvez seja impossível para quem apenas observa e não comunga das ações coletivas. A racionalidade “intelectualizada” navega pelo cotidiano ritualístico, extraindo dele sentidos/significados que, muitas vezes, escapam à totalidade do fato social. Os populares são reconhecidos e identificados em sua existência, mas apenas como “fonte de pesquisa” – “alienígenas” – cuja vida atípica pode ser objeto de exóticos experimentos.

Embora haja o reconhecimento de culturas diferenciadas, de uma “educação” que também ocorre entre os populares, concretizada por um saber do fazer artístico, da organização comunitária, da religiosidade afro-brasileira, do gesto corporal, não é esta forma de educação que se valoriza na “cultura das sociedades”. A educação, meio de formação e autonomia do sujeito ético-moral, ainda está assentada em fossos que precisam ser permeados por outros saberes. A idéia do homem letrado talvez possa ser vista não como a única possibilidade educativa, mas como “mais uma possibilidade”.

Partindo de uma compreensão ampliada de educação como a formação e aprimoramento do humano através da consolidação de um sujeito ético/moral e estético, capaz de agir comunicativamente, fazendo escolhas e realizando ações, a todo momento o homem aprende e educa-se, seja pelo saber letrado, mítico, sagrado, cotidiano ou religioso.

Embora os estudos filosófico-educacionais intensifiquem os “olhares” sobre o homem, a razão e o seu “outro”, situando um campo marcado por “desconfianças”, nem sempre conseguem justificá-lo racionalmente, haja vista a dificuldade em conciliar o sagrado e o profano, o erudito e o popular, o mítico, o religioso e o racional. E instauram-se, novamente, rupturas.

Observo o popular e percebo que este se concretiza tanto por uma ótica instrumental, de ação estratégica (quando a conquista de algo se dá pelas decisões que são convenientes a uma certa individualidade, conseguida pela manipulação de objetos e pessoas com vistas ao alcance de um fim, pelas relações de poder), quanto por uma ação comunicativa (quando se busca agir segundo normas orientadas pelo entendimento mútuo e pela comunicação). Ou seja, o popular dá-se tanto por ações sociais marcadas pela reificação do ser humano quanto por necessidades intercomunicativas.

A compreensão do mundo dos populares coloca-se não como mecanismo de irracionalidade, mas como “outra” racionalidade que leva os indivíduos a impulsionar seus Eros, Dionisos, a instituir deuses e heróis como forma de suportar a vida sistêmica, negar o abandono a que estão submetidos e a materializar o gesto corporal. É nesse sentido que essa “outra” racionalidade, ao invés de ser vista como campo do agir irracional, talvez pudesse ser pensada como foco de resistência e educação, forma de negação ideológica, sentido ético-estético que busca refrear a instrumentalização do humano.

Inseridos os traços que levaram a identificar a construção do sentido ético-estético do corpo em comunidades populares (tendo por base discussões realizadas em capítulos anteriores), sentido este que se coloca como “outro da razão”, dou o último toque na tela, embora não a veja como acabada. Visualizo seu instante suspenso. Analiso as formas, a configuração estética, o seu volume. É colorida, multifacetada, marcada por sinuosidades que, por vezes, inviabilizam uma observação nítida. Depende de como os olhos aproximam-se ou se afastam dela. Por vários instantes a fixá-la, mergulho em seus enlevos. Percebo outras telas. Estas ficarão para outros momentos, volumes a serem liberados por novos espetáculos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Formular uma teoria ético-estética do corpo é buscar dimensões que extrapolem uma visão unilateral e que instaurem um campo de ação plural, conduzindo o homem a novas relações consigo, com o outro e com a sociedade. Trata-se de demarcar a possibilidade de desconstrução das normas e padrões vigentes rumo a novas configurações, implementadas a partir de necessidades morais, juízos de gosto, experiências contemplativas e vivências corporais que se colocam como “urgentes” no contexto da sociedade contemporânea.

Pensar ética e estética em sua dialogicidade é entender que esta relação não se concretiza apenas na racionalidade científica, técnica ou nas grandes reflexões filosóficas, mas também nas ações cotidianas. A todo momento tecemos juízos de valor, externamos sentimentos e vivemos nossa experiência estética e filosofia moral. Falamos sobre pessoas, vidas, objetivos, sociedade, e nos posicionamos de acordo com o que acreditamos ser o mais coerente, o mais justo, o mais apropriado, o melhor a ser feito, o bem, o bom.

A análise do sentido ético-estético do corpo por meio de relações dialógicas entre ética e estética que possibilitem a estruturação do campo gestual em comunidades populares, foi desenvolvida ao longo do estudo. Contudo, este objetivo somente pôde ser concretizado porque outras demarcações foram traçadas como forma de cercá-lo em sua complexidade, envolvendo a compreensão das relações histórico-filosóficas entre ética e estética, a discussão do corpo como produto/produzidor de cultura, as influências recíprocas da ética e da estética na configuração da gestualidade, e a construção do sentido ético-estético do corpo.

As teorias que conduziram a estas discussões foram guiadas por uma questão problematizadora fundamental: como se dá a construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular? Tal inquietação levou-me a um campo diverso e sedutor a partir do contato com a ética, a estética, a gestualidade e a cultura popular. E, nesse momento, as informações resultantes dessa aventura investigativa brotam como novos desafios postos à educação. Isso porque, as trilhas que me levaram à possibilidade de convivência dialógica entre

racionalidade ocidentalizada e o “outro” da razão, apenas foram abertas, não sendo encerradas com a conclusão deste estudo. Precisam ainda ser contornadas, exploradas, ampliadas e entendidas como vestígios ilimitados na busca do conhecimento.

Nesta pesquisa, tornei presentes as racionalidades postas a partir da ética, da estética e do corpo na cultura popular. Num primeiro momento, ética e estética apareceram caracterizadas no pensamento histórico filosófico, marcadas por uma supervalorização da razão em detrimento dos sentidos do corpo, da busca incansável do inteligível com prejuízo do sensível. A possibilidade de existência tensional da razão ocidental e de “outra” racionalidade é provocada num segundo momento, quando passo da compreensão ético-estética pautada no inteligível para um diálogo que se estabelece no corpo como construção cultural. Essa “outra” racionalidade pôde ser melhor observada na etapa final das investigações, quando ingresso no universo de uma comunidade popular em Recife-PE e, mais especificamente, do Maracatu Nação Cambinda Estrela.

A construção do sentido ético-estético na cultura popular dá-se mediada pela dinamicidade histórica que leva o homem à elaboração de pensamentos, regras, tradições e costumes, bem como à sua modificação a partir de necessidades que surgem. A análise da construção deste sentido no contexto contemporâneo só é possível pela compreensão do homem como ser histórico, mutável, que ora estabelece vínculos explícitos com deuses, Deus, razão, bom e belo, e ora se liga à arte, ao sensível, ao feio e ruim, buscando sua autonomia e emancipação.

Difícilmente se observa ao longo da história da filosofia uma relação tensional proposital e necessária entre ética e estética que equilibra e instiga, que instaura o sublime e incita. E, se atualmente essa relação tensional pode ser ao menos pensada na sociedade contemporânea, deve-se às lutas travadas durante séculos, marcadas pela ousadia dos ditos ateus, bruxos, rebeldes e anarquistas a remar contrariamente ao pensamento hegemônico de cada época. Deve-se àqueles que reconheceram a existência do corpo e de seu saber sensível como agente e não apêndice do mundo racional, e que também alertaram para o seu uso laboral, bélico, consumista e escravista; que rumaram em direção à liberdade – de escolha, de opinião, do concretizar a vida – desvinculando-se de inúmeras amarras socrático-platônicas.

A investigação de como o sentido ético-estético é construído no contexto contemporâneo torna-se ainda possível porque já se reconhece que o homem é resultado da interação natureza/cultura e não apenas produto de Deus e agente de suas vontades. Esse

enfoque levou ao entendimento de que as regras, os princípios, as tradições e as técnicas corporais não são imposições divinas postas como destino irremediável, mas construções que têm o homem como agente central. E são estas modificações ocorridas no século XIX que trouxeram outras formas de caracterizar o sentido ético-estético do corpo na atualidade.

Se uma manifestação cultural foi perseguida, rechaçada, mal compreendida em diferentes períodos históricos, é porque o homem não dispunha de mecanismos que o levassem a outras formas de leitura da realidade social naquele momento. Somente as percepções advindas com as mudanças paulatinas a que foi submetido é que conduziram a outras apreensões. Assim, se hoje é possível falar de um sentido ético-estético do corpo na cultura popular é porque se reconhece que a cultura não é apenas uma produção da erudição, do saber intelectualizado, mas também uma materialização das massas (ou melhor dizendo, para as massas) e dos populares. As tensões estão postas e anseiam bases anti-hegemônicas, ou seja, sustentáculos formados por mediações de equilíbrio e não de supremacia.

Não foi de forma simplista que procurei analisar a construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular e, por isso mesmo, fugi a qualquer abordagem unilateral, embora tenha claro minhas limitações como pesquisadora frente às inúmeras variáveis deste campo investigativo. Optei por relações complexas, múltiplas, teias que se justificam pela necessidade de visão em conjunto. E, se posso agora chegar até estas considerações, é porque conduzi a pesquisa para direções que não se limitavam à análise do corpo na cultura popular, mas aos sentidos produzidos por esse corpo em tempos-espacos diversos.

Foi com essa finalidade que busquei observações que me levassem à configuração do bairro e localidade populares, descrevendo os estabelecimentos comerciais, as residências, os espaços de cultura, educação e lazer. Foi para chegar a este objetivo que procurei delinear como vive uma comunidade de cultura popular, como se organiza em torno do maracatu, como constrói sua história e gestualidade. Foi tentando compreender estas “redes” que realizei entrevistas com populares, situando sua vida e envolvimento com manifestações dançantes, e com pessoas que comungam de alguma forma da pluralidade cultural pernambucana. E foi por estes caminhos que passei a entender o maracatu como resultado de intensas relações, marcadas por inúmeras pressões, sobretudo, advindas da política de branqueamento da raça, da perseguição às manifestações ligadas a cultos afros e da Federação Carnavalesca que acirra a competição. Vejo o maracatu, ainda, como uma manifestação que conheceu a ascensão e a crise, o reconhecimento e o desprestígio, o falecimento e a

ressurreição e que, recentemente, reencontra seu espaço, embora marcado por crises financeiras que levam os grupos a momentos difíceis num país que pouco investe em cultura e educação.

O contato com os populares, neste estudo, leva-me à percepção da construção do sentido ético-estético do corpo: pelas regras de comportamento da comunidade, que definem técnicas corporais e moralidade, aceitas, interiorizadas e veiculadas pela prática cotidiana, modificadas frente a novos contextos, necessidades e coação a que estão submetidos; pelos princípios e valores que definem o que é correto, justo e adequado ao membro de uma comunidade e integrante de manifestação popular, envolvendo, sobretudo, justiça, honestidade, compromisso com o coletivo, asseio pessoal, disciplina, respeito, distanciamento das drogas e da criminalidade; pelo sentido de existência coletiva, preservação das tradições e religiosidade; pelas regras de competição impostas por setores externos, e que influenciam a caracterização dos maracatus como manifestação popular, penalizando os populares em caso de transgressão; pelo jogo de conformismo e resistência que leva os indivíduos a cederem aos encantos da indústria cultural, da produção artística e turística, colocando-se como produto a ser oferecido (e remunerado), embora entendendo que estes mecanismos são os meios de que dispõem para manter viva uma dada expressão popular; pela dinamicidade cultural da comunidade e compreensão de uma historicidade mutável que leva tanto à necessidade de incorporar personagens, instrumentais, vestimentas, gestuais, gerando regras de comportamento até então não estabelecidas, quanto à superação destas regras, conduzindo a outras possibilidades de vivências estéticas; pela necessidade de reconhecimento, valorização e registro da existência humana como ser potencial, passando dos dramas populares às luzes do palco, de artista anônimo a artista célebre; por uma necessidade educacional, de conhecimento do homem, do corpo, da gestualidade, do misticismo, da religiosidade, da cura, da organização coletiva e das festas, mas também dos problemas sociais que levam os populares a uma vida de pobreza, de falta de trabalho, de dificuldades de existência; pelo acontecer educacional em sentido amplo, como fenômeno social não restrito aos sistemas formais e como processo de formação cultural pautado na necessidade de autonomia e emancipação.

Diante destes apontamentos, e procurando sintetizar o que foi discutido até então, lembro o corpo como construção sócio-cultural, cujo gestual segue normatizações coletivas, instauradas a partir da vivência em uma dada manifestação, bem como pela moralidade e

estética construídas historicamente, transmitidas aos populares, mas também repensadas e (re)significadas. Insisto na convenção coletiva do uso dos gestos e das técnicas corporais específicas a cada manifestação cultural e comunidade, influenciadas pelo contexto histórico-social, religioso e por imposições institucionais repletas dos vícios da racionalidade instrumental. Reforço a idéia de um corpo marcado pelo sentido ético-estético que o leva a experiências múltiplas, ora apolíneas e ordeiras, ora dionisíacas e miméticas, conduzindo a uma lógica própria que foge, muitas vezes, à razão ocidentalizada.

Vejo, neste estudo, uma possibilidade de pensar a razão e o seu “outro”. Não como forma de subordinação, mas justamente de libertação. Avisto construções que possam ser delineadas por estas racionalidades apolíneas e dionisíacas, e mediatizadas em momentos diversos – educacionais, laborais, religiosos, festivos – consolidadas não apenas pela simples junção dos contrários, mas por sua verdadeira ação comunicativa. Não se trata de induzir à sacralização do dionisíaco e à profanação do apolíneo, nem tampouco confrontar os opostos, mas perceber que as tensões são fundamentais à vida em sociedade.

As regras estéticas e morais pregam o individualismo e a homogeneidade dos pensamentos, dos valores do corpo, das ações e sentimentos. É justamente neste acontecer apolíneo que a educação busca suas bases, refletindo um mundo de racionalidade técnica, castrando a diversidade dos sentidos e dos querereres, furtando o lúdico e apagando as necessidades de um tempo livre das obrigações cotidianas. Contudo, não poderia a educação concretizar-se como jogo lúdico mediador entre o erudito e o popular, entre a razão e o seu “outro”? Seria inviável pensar a formação do homem contemporâneo pela dialogicidade entre racionalidade dionisíaca e apolínea, entre saber filosófico, científico, religioso e mítico? Será que temos parâmetros suficientemente válidos para definir que a razão ocidental-apolínea orienta uma educação verdadeira e que a racionalidade mítico-dionisíaca instaura uma orientação educacional fragilizada e fantasiosa?

Nesse processo de reificação do humano, a competição se coloca como elemento que acirra a homogeneização cultural, afirmando-se como “qualidade essencial” do mundo sistêmico. Essa política neoliberal que assola os populares, a educação, a vida humana como um todo, impõe regras para a sociedade, pregando o individualismo, a rentabilidade, a submissão, o igual. Encontra-se, portanto, presente tanto na racionalidade ocidental quanto no “outro” da razão, uma vez que ambos se encontram desprovidos de pureza, mesclados no jogo de conformismo e resistência. É nesse sentido que vejo que estas questões se colocam como

mais algumas reflexões sobre o humano, e, certamente, marcadas por limitações que envolvem tempo, condições do pesquisador, redução da possibilidade de aprofundamento temático tendo em vista as inúmeras teias de significações que envolvem o tema. Estes são, certamente, desafios postos à educação.

Longe de estabelecer propostas, indico caminhos, trilhas que talvez se configurem como indicativos relevantes em traçados esboçados por outros interlocutores. Quem sabe novos Zaratustras, Dionisos, Eros... Ficam as projeções, os desejos, as utopias de uma outra realidade em que justiça, existência digna, educação, corpo, lazer, tenham um tempo-espço privilegiado, aliado a uma potência criadora, ético-estética. Contudo, tenho claro que ainda há muitas lutas por vir. Talvez nestas, os heróis possam ser outros.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Traduzido por Alfredo Bosi. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Traduzido por Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Traduzido por Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

_____. A arte é alegre? In: OLIVEIRA, Newton Ramos-de; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (orgs). *Teoria crítica, estética e educação*. Piracicaba, SP: Unimep, 2001. p.11-8.

AGOSTINHO, Santo Bispo de Hipona. *A cidade de Deus: (contra os pagãos)*, parte II. Traduzido por Oscar Paes Leme. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira, 1990. (Coleção Pensamento Humano).

_____. *Confissões*. Traduzido por J. Oliveira Santos e A. Ambrosio de Pina. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

AGUIAR, Afonso. Maracatu Nação Leão Coroado. Recife, 03 fev. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1982.

ANDRÉ, Marli Eliza D.A. de. *Etnografia da prática escolar*. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1995. (Série Prática Pedagógica).

AQUINO, Tomás de. *Trechos de Contra Gentiles e Suma Teológica*. Traduzido por Rodrigo Duarte. In: DUARTE, Rodrigo (organização e seleção de textos). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 49-53.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Traduzido por Mário da Gama Kury. 3. ed. Brasília: UNB, 1999.

_____. Capítulos I a XII da Poética. Traduzido por Eudoro de Souza. In: DUARTE, Rodrigo (organização e seleção de textos). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 25-38.

ARRUDA, Maria E. Q. et al. O Estatuto da Cidade e a regulamentação fundiária de Zonas Especiais de Interesse Social – ZEIS. Congresso Brasileiro de Cadastro Técnico Multifinalitário, 2002, Florianópolis. *Anais*. Florianópolis: UFSC, 2002. p.1-13.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Traduzido por Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Traduzido por Sergio Góes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BAUNGARTEN, Alexander. Parte III da Estética: Prolegômenos. Traduzido por Miriam Sutter Medeiros. In: DUARTE, Rodrigo (organização e seleção de textos). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 75-92.

BENJAMIN, Roberto. Folclore no terceiro milênio. *Comissão Maranhense de Folclore*. Boletim n.21, dez.2001. p.1-6. Disponível em: <http://cmfolclore.sites.uol.com.br/index.htm>. Acesso em 30 jan. 2004.

_____. Maracatus nação em Recife-PE. Recife, 07 fev. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

_____. Maracatus rurais de Pernambuco. In: PELEGRINI FILHO, Américo (org). *Antologia de folclore brasileiro*. São Paulo: Edart, João Pessoa: UFPB, 1982.

BERREMAN, Gerald et al. *Desvendando máscaras sociais*. Seleção, introdução e revisão técnica por Alba Zaluar Guimarães. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

BEZERRA, Amara. Maracatu Nação Elefante. Recife, 08 fev. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

BOEIRA, Nelson. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Filosofia Passo-a-Passo).

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari Knopp. *Investigação qualitativa em educação*. Traduzido por Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Porto, Portugal: LDA,1994.

BORBA, Alfredo et al. *Brincantes*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. (Coleção Malungo; v.3).

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Primeiros Passos).

CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Traduzido por Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70, 1988.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Traduzido por Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

CARMO, Cleyton Rafael Silva do. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 11 jan. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

CARVALHO, Alonso Bezerra de. *Educação e liberdade em Max Weber*. Ijuí: Unijuí, 2004.

CARVALHO, Marcus Joaquim M. de. O quilombo de Malunguinho, o rei das matas de Pernambuco. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 407-32.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. *Folclore do Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo: Fundo de Cultura, 1967.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Traduzido por Ephaim Ferreira Alves. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001a.

_____. Notas sobre cultura popular. In: OLIVEIRA, Paulo Salles de (org.). *Metodologia das ciências humanas*. 2. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2001b. p. 165-182.

COLETIVO DE AUTORES. *Metodologia de ensino da Educação Física*. São Paulo: Cortez, 1993.

CONCEIÇÃO, Marivaldo. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 10 jan. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

CÔRTEZ, Gustavo. *Dança, Brasil: festas e danças populares*. Belo Horizonte: Leitura, 2000.

DAOLIO, Jocimar. *Da cultura do corpo*. Campinas, SP: Papirus, 1995. (Coleção Corpo e Motricidade).

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares de vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Traduzido por Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Paulinas, 1989.

DUSSEL, Enrique. *Ética da libertação: na idade da globalização e da exclusão*. Traduzido por Ephaim Ferreira Alves, Jaime A. Clasen, Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. v1. Traduzido por Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

EMPRESA DE URBANIZAÇÃO DO RECIFE. URB. *Cadastro de áreas pobres do Recife. Chão de Estrelas*. Recife, 1997.

ENCONTRO tenta reerguer os maracatus do Recife. *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 jan. 1990.

EPICURO. *Carta sobre a felicidade* (a Meneceu). Traduzido por Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: UNESP, [s.d].

FEITOSA, Sandro. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 06 jan. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

FENSTERSEIFER, Paulo Evaldo. *A Educação Física na crise da modernidade*. Ijuí: Unijuí, 2001. (Coleção Educação Física).

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo, Hucitec, 1989.

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. Traduzido por Roberto Machado. 18. ed. São Paulo: Graal, 2003.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Traduzido por Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANZINI, Elio. *A estética do século XVIII*. Traduzido por Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1999.

FREITAG, Bárbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*. Campinas, SP: Papyrus, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sobre as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (orgs). *Teoria crítica, estética e educação*. Piracicaba, SP: Unimep, 2001.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Tradução de Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

GOERGEN, Pedro. Teoria da ação comunicativa e práxis pedagógica. In: *Espaço Pedagógico: Filosofia e Educação*. Revista da Faculdade de Educação da Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo: Universitária, v. 10, n.1, p. 50-79, jan.-jun. 2003.

_____. Educação moral: adestramento ou reflexão comunicativa? In: *Educação & Sociedade*. Revista Quadrimestral de Ciência da Educação do Centro de Estudos Educação e Sociedade (CEDES). Campinas: CEDES, n.76, p. 147-174, out. 2001a.

_____. *Pós-modernidade, ética e educação*. Campinas, SP: Autores Associados, 2001 b.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Traduzido por Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Traduzido do alemão por Manuel Jiménez Redondo. 3.ed. Madrid: Cátedra S.A.,1997.

HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. Traduzido por António Correia. 8. ed. Coimbra, Portugal: Armênio Amado, 1987.

HORA de reavaliar a pernambucanidade. Aniversário de 94 anos de Mestre Luiz de França, do Maracatu Leão Coroado, sugere uma reflexão tardia. *Jornal do Commercio*. Recife, 12 ago. 1995.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Traduzido por Augusto Abelaira. Lisboa; Rio de Janeiro: Ulisseia, [196-]. (Livros Pelicano; 4).

HUME, David. Do padrão do gosto. Traduzido por João Paulo Gomes et al. In: DUARTE, Rodrigo. (organização e seleção de textos). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 55-73.

JAEGGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. Lisboa: Áster, 1936.

JESUS, Adilson. *Vivências corporais: processos de autoconscientização*. Campinas: UNICAMP, 1992. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 1992.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. Traduzido por Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel. *Critica del juicio*. Traduzido para o espanhol por Manuel García Morente. Madrid, Espana: Espasa Calpe, 1991 (Colección Austral).

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. Traduzido por João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

_____. *Aprender antropologia*. 5.ed. Traduzido por Marie-Agnès Chauvel. São Paulo: Brasiliense S.A., 1991.

LARA, Larissa Michelle. *As danças do sagrado no profano: transpondo tempos e espaços em rituais de candomblé*. Campinas: UNICAMP, 1999. Dissertação (Mestrado em Educação Motora), Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 1999.

LASTÓRIA, Luiz Calmon Nabuco. *Ética, estética e cotidiano*. 2. ed. Piracicaba: Unimep, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Traduzido por Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

LIMA, Cláudia. História do carnaval: a maior folia do mundo. *Boletim de Carnaval 2002*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Turismo. 25 fev. 1996. p. 3-7.

LIMA, Edvaldo Gércino de Oliveira. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 06 jan. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: UFPE, 2003. Monografia (Graduação em História), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

_____. *Maracatu Nação Cambinda Estrela*. Recife, 11 fev. 2002. Fala gravada durante o Concurso das Agremiações Carnavalescas de Pernambuco e transcrita por Larissa Lara.

_____. *Maracatu Nação Cambinda Estrela*. Recife, 12 jan. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

LIMA, Ivanize Tavares de. Maracatu Nação Encanto da Alegria. Recife, 13 jan. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

LIMA, Jacira Carneiro de. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 10 jan. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (org). *Antologia do carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1991.

MARACATU bate forte no novo milênio. *Jornal do Commercio*. Recife, 20 fev.2002.

MARACATU NAÇÃO CAMBINDA ESTRELA. Informações textuais retiradas de Maracatu Nação Cambinda Estrela. Encarte de fita de vídeo. Recife, jan. 2002.

___ Informações textuais retiradas de documentos do Maracatu Nação Cambinda Estrela (fichas dos integrantes, agenda, cartas e outros, referentes ao ano de 2001). Recife, jan. 2002.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Traduzido por Alvaro Cabral. 8. ed. Guanabara Koogan, [198-?].

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Traduzido por Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MATA, Vilson da. *Homero e Hesíodo*: a construção da consciência sobre o homem e seu corpo na Grécia arcaica. Campinas: UEM, 2002. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Maringá, 2002.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, EPU, 1974.

MELO NETO, José Francisco de. *Heráclito*: um diálogo com o movimento. João Pessoa: UFPB, 1996.

MÜLLER, Regina Pólo. O corpo em movimento: mortos e deuses na dança de São Gonçalo. *Cadernos Ceru*, São Paulo, série 2, n.12, p. 91-113, 2001.

MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE. Setor de Antropologia do Museu do Homem do Nordeste, Exposição do Processo de Restauro das Coleções de Indumentária do Maracatu Nação Elefante e do Boi Misterioso de Afogados. *Maracatu Nação Elefante*. Informações retiradas de texto grafado em parede do Museu. Recife, 11 jan. 2002.

___ Setor de Antropologia do Museu do Homem do Nordeste. *Jurema*. Informações textuais disponíveis aos visitantes do Museu. Recife, 06 fev. 2002.

MÚSICA DO BRASIL. Grupo Caboclinhos de Ceará-Mirim. *Toques de gaita de cabocolinhos*. São Paulo: Abril Entretenimento. [sd.], faixa 10, n.11.61.001-2 cd 1- Música dos homens, das mulheres e das umbigadas. CD.

___ Mestre Barachinha e Mestre Cosme Antônio. *Sambada*. São Paulo: Abril Entretenimento. [sd.], faixa 12, n.11.61.001-2 cd 1- Música dos homens, das mulheres e das umbigadas. CD.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Traduzido por Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro S. A, [s.d.].

___ *Genealogia da moral*: uma polêmica. Traduzido por Paulo César de Souza. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

____ *Crepúsculo dos ídolos*, ou, *Como filosofar com o martelo*. Traduzido por Gotzen-Dammerung. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000 (Conexões; 8).

OLIVEIRA, Manfredo A. de (org.). *Correntes fundamentais da ética contemporânea*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

OLIVEIRA, Paulo de Salles (org.) Caminhos de construção da pesquisa em ciências humanas. In: OLIVEIRA, Paulo de Salles. *Metodologia das ciências humanas*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2001. p. 17- 26.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PALANCA, Nelson. Globalização: a difícil fuga do mundo administrado. In: LASTÓRIA, Luiz C. Nabuco; COSTA, Belarmino C. Guimarães; PUCCI, Bruno. *Teoria crítica, ética e educação*. Piracicaba: UNIMEP, Campinas: Autores Associados, 2001.

PEIXE, Guerra. *Maracatus do Recife*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitali S/A, 1980.

PESSANHA, José Américo Motta. As delícias do Jardim. In: NOVAES, Adauto (org). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

PLATÃO. *A República*. Traduzido por Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

____ *Las leyes*. Edição de José Manuel Ramos Bolaños. Madri, Espanha: AKAL, 1988.

PLOTINO. Trecho de Sobre a beleza. Traduzido por Imael Quiles. In: DUARTE, Rodrigo (organização e seleção de textos). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 39-48.

PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE. Diretoria Geral de Desenvolvimento Urbano e Ambiental – DIRBAM – e Departamento de Informações e Projeções – DEIP. *Regiões político-administrativas do Recife*. Região Norte- RPA2. Recife, 2001.

RAMOS, Arthur. *O folk-lore negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (orgs). *Teoria crítica, estética e educação*. Piracicaba, SP: Unimep, 2001.

REAL, Katarina. O folclore no carnaval de Recife. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1990.

RECIFE. *Estatuto do “Maracatú Carnavalesco Mixto Cambinda Estrela”*. Dispõe sobre a organização e funcionamento do Maracatu Cambinda Estrela. Recife: Cartório Martiniano Lins, Registro de Títulos, Documentos e Das Pessoas Jurídicas, mar.1957, nº de ordem 575, protocolo 16.258.

_____. *Estatuto do Maracatu Nação Cambinda Estrela*. Dispõe sobre a organização e funcionamento do Maracatu Cambinda Estrela. Recife: Cartório Martiniano Lins. Registro de Títulos, Documentos e Das Pessoas Jurídicas, jan. 1998.

RICOEUR, Paul. *Interrogação filosófica e engajamento*. Canadá, 22 out. 1965. Conferência pronunciada no Colégio Sophie-Barat (Canadá).

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

ROSA, Maria Cristina. Festar na cultura. In: ROSA, Maria Cristina (org); PIMENTEL, Giuliano G. de Assis, QUEIRÓS, Ilse Lorena von Borstel G. de. *Festa, lazer e cultura*. Campinas, SP: Papirus, 2002.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Ética*. Traduzido por João Dell' Anna. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Convite à estética*. Traduzido por Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTIN, Silvino. *Educação física: ética, estética e saúde*. Porto Alegre: EST, 1995.

SANTOS, Gerivaldo Ferreira dos. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 08 jan. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Jorge Luís de. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 06 jan. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

SANTOS, Rinaldo dos. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 16 jan. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Traduzido por Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHMITT, Jean Claude. A moral dos gestos. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SILVA, Leonardo Dantas. Maracatu nação. In: BORBA, Alfredo et al. *Brincantes*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000a. (Coleção Malungo; v.3).

____ *Carnaval do Recife*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000b.

____ A calunga de Angola. *Diário de Pernambuco*. Recife, 22 fev.1994.

____ Maracatus no carnaval. *Jornal do Commercio*. Recife, 26 jun. 1991.

____. Maracatu: da coroação dos reis do Congo ao carnaval. *Diário de Pernambuco*. Recife, 12 fev.1988.

SOARES, Carmem (org). *Corpo e história*. Campinas, SP: Autores Associados, 2001. (Coleção Educação Contemporânea).

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SOUZA, Edilson. *Entre o fogo e o vento: as práticas de batuque e o controle das emoções*. Recife: UFPE, 2001.

SOUZA, Geraldo Pereira de. Maracatu Nação Elefante. Recife, 08 fev. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

SOUZA, Jacirece Maria de. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 10 jan. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

SOUZA, Washington. Maracatu Nação Cambinda Estrela. Recife, 13 jan. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

STRAZZACAPPA, Márcia. O corpo e suas representações: as técnicas de educação somática na preparação do artista cênico. *Cadernos Ceru*, São Paulo, série 2, n.12, p. 79-90, 2001.

TELES, José. *Do frevo ao Mangubeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TUGENDHAT, Ernst. *Lições sobre ética*. Traduzido por Róbson Ramos dos Reis et al. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

ZUIN, Antônio Álvaro; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. *Adorno: o poder educativo do pensamento crítico*. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2001.