

Julia Basso Driessen

**“PÕE O PÉ NA TERRA FRIA”:
(RE)CONSTRUÇÕES LÚDICAS DA ‘CULTURA POPULAR’ EM
CURITIBA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Scott Correll
Head

Florianópolis

2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Driessen, Julia Basso

"Põe o pé na terra fria": : (Re)construções lúdicas da
'cultura popular' em Curitiba / Julia Basso Driessen ;
orientador, Scott Correll Head - Florianópolis, SC, 2016.
155 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia Social. 2. Cultura Popular. 3.
(Re)construções. 4. Enquadramento. 5. Curitiba. I. Correll
Head, Scott . II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

*Este trabalho é dedicado ao grupo
Mundaréu, que colore o cinza e faz
suar em terra fria*

AGRADECIMENTOS

A decisão de ingressar em um curso de pós-graduação não é tarefa fácil. É um primeiro passo para a longa jornada que se estende por mais de dois anos e que envolve não só a imersão no campo acadêmico, mas afeta também toda a rede de relacionamentos pessoal e profissional que precisa adaptar-se (mesmo que temporariamente) à nova realidade. Iniciar o trabalho podendo agradecer as pessoas que fizeram parte desta jornada, de forma direta ou indireta, é uma das formas de reconhecer que um trabalho acadêmico não se faz sozinha, e que ultrapassa o tempo e o espaço por meio das influências e aprendizados que fazem parte da trajetória de vida de quem, neste momento, escreve.

Início agradecendo meus pais, que de diferentes maneiras (e às suas maneiras) sempre apoiaram e acreditaram nas minhas escolhas particulares. Agradeço por terem me possibilitado experimentar, desde sempre, o que é ter a dança e a música presente no cotidiano da vida. Agradeço também à minha irmã Luza, por me acompanhar desde sempre e para sempre!

Agradeço a Scott, por sua abertura, paciência e compreensão; por sua forma de falar e compartilhar, mostrando que as fronteiras são muito menos espinhosas do que minha cabeça supõe, e que é possível ser humano dentro da ‘academia’. À Vania, primeira pessoa com quem conversei dentro da UFSC e que, por seu jeito apaixonado de ‘falar com’ e ‘falar sobre’, incentivou-me a voltar para universidade depois de anos fora dela.

Agradeço a todos os professores e professoras com quem tive contato nestes anos, seja em sala de aula ou fora dela. À Viviane e Luciana, importantes figuras para a construção do trabalho escrito, indicando caminhos e possibilidades na banca de qualificação.

Ao Zé Carlos e à Ana pelo bom humor e leveza com que trataram as questões burocráticas, características de uma instituição pública. E agradeço à CAPES pelo financiamento essencial para realização desta pesquisa.

Agradeço aos colegas de pós-graduação pelas longas horas de conversas, por compartilharmos sentimentos e histórias, por fazer Florianópolis mais ‘casa’. Em especial à Naila, Lia, Luisa, Sat, Pati, Jana, Diógenes e Tati. À Analice, amiga e parceira com quem sigo trocando anseios, angústias e sonhos. A todos os amigos que participaram deste longo processo, cada um à sua maneira, colaborando com reflexões, jantares, leituras, ideias, riso e cantoria. Agradeço pela compreensão, por

parte de todos, em relação a meu estado, atípico, de recolhimento e imersão solitária, em especial a Nelson, Priscilla, Paula, Hique e Dilma.

A todas as pessoas citadas ou não neste trabalho, com quem convivi de forma mais intensa nestes últimos dois anos, mas que venho convivendo já há muito mais tempo, aprendendo a cada experiência como é importante cantar, tocar e dançar em conjunto. Um agradecimento especial a Itaercio, Melina, Thayana, Daniella, Dayse por me abrirem as portas para um mundo cheio de beleza, apesar de tanto sofrimento existente no mundo. Também, às nobres companheiras Nega, Vinicius, Leticia(s), Drica e Maria. À Rose, por ter erguido o primeiro mastro para o Divino. A todos os foliões do Garibaldis & Sacis por reunirem multidão e fazerem os anos começarem com diversos tipos de emoções. À Dayana Luiza, Julio Garrido, Gustavo Castro e Miriane Figueira pelas lindíssimas imagens que compõem este trabalho.

E por último, mas não menos importante, a todos os mestres e mestras, de todas as múltiplas formas de expressões artísticas existentes neste vasto chão do Brasil, que trazem o divino em forma de alegria pra terra.

*Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
Suspira uma sustança sustentada por um sopro
divino
Que sobe pelos pés da gente e de repente se lança
Pela sanfona afora até o coração do menino.*

(Gilberto Gil)

RESUMO

Cultura popular brasileira e seus brinquedos são categorias que vem sendo investigadas por artistas e pesquisadores dentro e fora do meio acadêmico. Neste contexto, algumas expressões da cultura popular são deslocadas e traduzidas para novas paisagens em que os brinquedos populares são reconstruídos. Ao traçar a (re)construção de certas práticas lúdicas recontextualizadas, este trabalho busca refletir sobre como a categoria *cultura popular* vem sendo entendida e traduzida por um grupo de artistas e pesquisadores da cidade de Curitiba e como os sujeitos brincantes vem incorporando seus ‘modos de fazer’ característicos. Através da etnografia realizada, este trabalho pretende abordar questões sobre como práticas brincantes são enquadradas, articuladas, transmitidas, reconstruídas e transformadas em outros contextos, de paisagens e significações tão distintas que trazem em seu ato tensões e conflitos para além da brincadeira.

Palavras-chaves: 1. Cultura Popular 2. Enquadre 3. (Re)construções 4. Incorporação 5. Curitiba.

ABSTRACT

Brazilian popular culture and their plays are categories that have been investigated by artists and researchers in and outside Academy. Around this context, some expressions of popular culture are displaced and translated into new landscapes in which the plays are reconstructed. From some examples about (re)construction of playful recontextualized practices, this work reflects on how the popular culture category has been understood and translated by a group of artists and researchers from Curitiba and how the players incorporate their characteristic way to do it. Through ethnography, this work intends to hold questions about how plays are framed, linked, transmitted and rebuilt in other contexts, of different landscapes and meanings that take tensions and conflicts beyond play.

Keywords: 1. Popular Culture 2. Frame 3. (Re)construction 4. Incorporation 5. Curitiba.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1.....	2
Imagem 2.....	6
Imagem 3.....	40
Imagem 4.....	51
Imagem 5.....	61
Imagem 6.....	82
Imagem 7.....	92
Imagem 8	93
Imagem 9.....	95
Imagem 10.....	96
Imagem 11.....	97
Imagem 12.....	100
Imagem 13.....	117
Imagem 14.....	118
Imagem 15.....	126

SUMÁRIO

Introdução (ou Boa noite, boa noite...)	1
... deixe eu me apresentar!	1
... do campo, agora, vou tratar!	3
... o trabalho é este, você vai ver	7
Parte I	
Capítulo 1 – A cultura popular e o ‘outro’	13
1.1. Mário de Andrade	14
1.2. Itaercio Rocha	26
1.3. Brincando em Curitiba	45
Parte II	
Capítulo 2 – Brincando com a(s) culturas populares	55
2.1. O cara que brinca é aquele que constrói o seu brinquedo	56
2.2. Cantar e Batucar	73
2.3. O conhecimento na pele	82
Capítulo 3 – (Re)construindo um brinquedo sagrado	87
3.1. A Festa do Divino Espírito Santo maranhense em Curitiba	89
3.2. Estando e respirando	99
3.3. Em construção	108
Capítulo 4 – Isto é uma brincadeira?	115
4.1. No pré-carnaval curitibano: os <i>códigos</i> não partilhados	115
4.2. Inconclusões e impermanências	126
Referências Bibliográficas	129

INTRODUÇÃO (ou Boa noite, boa noite...)

... deixe eu me apresentar!

Numa noite de sexta-feira, em meados de 2007, eu atravessava o calçadão da rua XV de Novembro – mais conhecida na cidade de Curitiba como Rua das Flores – em direção ao ponto de ônibus que tomaria rumo às últimas aulas da semana na faculdade. Durante a caminhada ouvi um som de tambores que vinha de longe. Parei para ver o que era. A medida que o som se aproximava, pude ver que junto dele – e sendo responsável por sua execução – vinha um grupo de aproximadamente sete pessoas, todas vestidas de branco e, seguindo elas, dezenas de espectadores que vinham acompanhando a caminhada do grupo. Uma mulher posicionava-se à frente de todos, com um apito na boca, parecia que ditava quais os passos deveriam ser feitos pelos dançarinos que compunham aquele conglomerado de gente. Os *galantes* que dançavam – em filas – estavam uniformizados e cada um trazia na mão um grande arco em formato de meia lua, com muitas fitas coloridas presas em toda sua extensão. Os arcos acompanhavam os gestos feitos pelos braços dos dançarinos, formando um enorme arco-íris em movimento. Alguns metros atrás daqueles que dançavam, vinham os tocadores que além de tirarem o som dos tambores que eu ouvia, tocavam outros instrumentos como *ganzás*, *gonguês*, *pandeiros*, *caixas* e também cantavam.

Perdi o ônibus, mudei o caminho. A atenção estava voltada agora para saber quem eram aquelas pessoas e o que estavam tocando, dançando e cantando ali na rua. Algum tempo depois, descobri que aquele *cortejo* (esse era o nome utilizado para a intervenção que eu assistira) era feito toda última sexta-feira do mês pelo grupo *Bozinho Faceiro*, um grupo curitibano, integrado por artistas que tinham um amplo trabalho de pesquisa sobre as expressões artísticas da *cultura popular brasileira*. Descobri que aquela dança com os arcos era uma dança originária do Nordeste do país e fazia parte do *Cavalo Marinho*, uma das expressões pesquisada por tal grupo. Comecei então a frequentar a Rua das Flores nas últimas sextas-feiras de cada mês e acompanhar os cortejos que lá aconteciam; além do *Cavalo Marinho*, também eram realizados cortejos de *Maracatu de Baque Virado*, outra manifestação originária do Nordeste brasileiro.



Imagem 1 – Dança dos arcos presente do Cavalo Marinho em Curitiba. Foto Miriane Figueira.

O dia descrito ficou marcado em minha memória. Foi a primeira vez que via o que era *brincar* na rua – conceito que fui experimentar algum tempo depois – e que ouvia sobre *cultura popular brasileira*. Depois daquele dia, meus passos começaram a seguir as pegadas do *Boizinho Faceiro* e de outros grupos que viria a conhecer durante minha caminhada. Assim, adentrei em um universo desconhecido para mim até então, convivendo com pessoas que *brincam*, dançam de saias rodadas, são devotos (ou não) de santos católicos, divindades indígenas e orixás africanos. Que fazem festas na rua e prezam pelas cores, muitas cores, que por vezes contrastam com o céu cinzento e a *terra fria* de Curitiba.

Ao me engajar no acompanhamento das atividades *brincantes* da cidade, fui conhecendo grupos e pessoas que estavam sempre presentes nos eventos relacionados à *cultura popular* e pude identificar a existência de uma rede de participantes, formada em sua grande maioria por artistas, educadores, pesquisadores e agitadores culturais dos quais me aproximei tanto pessoal como profissionalmente. Foi a partir dessas novas experiências vividas a partir do meu aprendizado em tocar, dançar e cantar que iniciei minha carreira como produtora cultural, como arte-educadora e que me atrai pela Antropologia dentro das Ciências Sociais. Desde então venho atuando nessas três frentes profissionais, compreendendo o quão

valioso pode ser a relação entre a prática acadêmica vinculada às experiências vividas durante anos de atuação em campo e vice-versa.

... do campo, agora, vou tratar!

Brinquedo, brincadeira, folguedo e folia são termos utilizados para denominar festejos normalmente realizados pelas classes *populares*, advindos principalmente no Norte, Nordeste e Sudeste brasileiros. Em sua concepção dialogam diferentes elementos artísticos que integrados fazem o *brinquedo* acontecer. No dicionário do folclore brasileiro, Câmara Cascudo (2001, p. 241) identifica alguns elementos que caracterizam os *folguedos*, por estarem sempre presentes, são eles: “1) Letra (quadras, sextilhas, oitavas ou outro tipo de verso); 2) Música (melodia e instrumentos musicais que sustentam o ritmo); 3) Coreografia (movimentação dos participantes em fila, fila dupla, roda, roda concêntrica ou outras formações); 4) Temática (enredo da representação teatral)”. Assim como pude observar no *Cavalo Marinho* realizado pelo *Boizinho Faceiro*, música, canto, dança e encenação são marcas constitutivas da estética das *folias*, que apesar de estarem inseridas dentro do universo da *cultura popular brasileira*, possuem cada uma delas, elementos particulares e característicos de cada *brincadeira*.

Muitos dos festejos estão vinculados ao calendário católico, sendo a festa dedicada a diferentes santos, em forma de louvor, agradecimento ou como pedido para um novo ciclo que chega. Acompanhando a explicação do antropólogo Hermano Vianna em sua pesquisa sobre música no Brasil, “quase todas as brincadeiras brasileiras têm motivações religiosas. Mas o santo é só o ponto de partida: os foliões dançam e rezam ao mesmo tempo, e ninguém parece capaz de distinguir a dança e a reza, o momento da ladainha e o momento do batuque” (VIANNA; BALDAN, 2000, [s.n.]).

Outra característica marcante do *brinquedo* é sua organização comunitária, em que cada participante possui uma função específica na realização da *brincadeira*. Grande parte das pessoas *brincam* por ser um costume familiar, por pagamento de promessa ou outros *compromissos*. Poesia, dramatização, música e dança, em aliança com elementos sagrados e profanos produzem, muitas vezes, críticas sociais e transgressões, caracterizando as múltiplas dimensões presentes na *brincadeira*.

O termo *brincante* refere-se, portanto, aos fazedores e fazedoras das *brincadeiras*, àqueles e àquelas que cozinham, costuram, tocam, cantam, dançam, fazem todas essas atividades ou algumas delas, durante

a preparação e a concretização do *brinquedo*. Neste trabalho, utilizo o termo em itálico por ser um conceito encontrado no campo, utilizado pelos sujeitos desta pesquisa, quando se referiam aos *brincantes* e às *brincadeiras populares* inseridos no universo da *cultura popular*¹. Apesar de o termo ser muito utilizado neste trabalho, optei por não conceituar o *brinquedo* a partir de discussões e análises teóricas, mas sim, analisar os conceitos e temas que emergem nas práticas lúdicas na cidade de Curitiba. Em conformidade com os ensinamentos aprendidos durante a etnografia, busquei entender a *brincadeira* a partir de sua prática, e não o contrário.

Mesmo buscando não conceituar o que é *brincadeira* neste momento, ressalto que os atributos característicos do *brinquedo popular* descritos acima, foram apreendidos a partir de minha experiência com os *brincantes* curitibanos, sujeitos desta pesquisa, e denotam um certo entendimento sobre o que seria a *brincadeira* própria da *cultura popular brasileira*. Assim, não posso deixar de me remeter a Gregory Bateson quando, em seu texto *Uma teoria sobre brincadeira e fantasia* (1998), reflete sobre a necessidade de códigos e premissas compartilhadas que indiquem às partes envolvidas que as ações realizadas dentro de um determinado enquadre constituem um ato de *brincadeira*. Neste sentido, as práticas *brincantes* abordadas neste trabalho fazem parte de um entendimento sobre *brincadeira* e *cultura popular* partilhado e repassado pelos *brincantes* curitibanos em diferentes situações, como veremos ao longo do texto.

Há um intenso movimento, realizado por artistas, educadores e/ou pesquisadores de diferentes partes do país, que fazem longas viagens aos locais de origem dos *folguedos*, convivendo com a comunidade *brincante*, pesquisando a rítmica, as características plásticas, os laços sociais, as danças, dentre outras categorias possíveis, utilizando, posteriormente, os conhecimentos aprendidos em seus contextos individuais (profissional ou pessoal)². Existe também o movimento contrário, em que artistas, educadores e pesquisadores *brincantes*, naturais de distintas cidades mudam-se para outros Estados – geralmente grandes centros urbanos –

¹ Além do termo *brincante*, ao longo do trabalho outras palavras também estão em itálico, optei por demarcar uma peculiaridade aos termos utilizados pelos interlocutores desta pesquisa. Assim, as palavras em itálico referem-se a expressões, nomes e citações encontradas usualmente no campo.

² Podemos citar como exemplo os diversos grupos de Maracatu de Baque Virado (nascido em Recife-PE), espalhados pelo Brasil e pelo mundo, em que os integrantes passam grande parte do ano interagindo com a comunidade recifense e em suas cidades realizam ensaios, apresentações e cortejos de rua.

para atuar como educadores e artistas a partir das referências 'tradicionais' de suas terras natais³.

Este circuito de pesquisa e valorização da *cultura popular brasileira* e seus *brinquedos*, vem se estabelecendo em diferentes cidades de diversas regiões do país e, como visto nos cortejos da Rua XV, em Curitiba não é diferente. Na capital paranaense muitos destes pesquisadores são artistas e educadores que utilizam os conhecimentos *brincantes* em seus contextos profissionais, em práticas educacionais ou formando grupos artísticos que propõem (re)criações de *brincadeiras* em novos contextos. Ao me referir ao grupo de brincantes de Curitiba com quem realizei a etnografia, opto por utilizar o termo sem grifos para marcar a existência de distinções entre os dois tipos de 'brincantes' aqui abordados; apesar de haver uma equivalência entre as práticas realizadas, os brincantes localizados em Curitiba, ora são artistas, ora educadores e ora foliões – a depender da atividade realizada – e tem como referência as práticas dos *brincantes populares*, sujeitos de suas pesquisas, com quem convivem e aprendem a *brincar*.

Apesar de não ser o objetivo deste trabalho demarcar as diferenças existentes entre as *brincadeiras* e os *brincantes populares*, chamados muitas vezes de *tradicionais*, e a rede de brincantes interlocutores e sujeitos de pesquisa desta etnografia, é importante dizer que existem muitas diferenças entre tais grupos, demarcadas principalmente pelo contexto social e histórico dos *brincantes* 'pesquisados' e os brincantes 'pesquisadores'. Mesmo não sendo a intenção comparar os múltiplos contextos, a existência de diferenças é marcada durante todo o trabalho, permeando as falas e práticas dos interlocutores e interlocutoras curitibanos/as.

Em Curitiba, dentre os brincantes, destacam-se os integrantes do grupo *Mundaréu* que há mais de uma década vem realizando diferentes atividades educacionais, artísticas e festivas com referência nos *brinquedos populares*. Uma das frentes encabeçada pelos integrantes do grupo são as saídas anuais do bloco *Garibaldis & Sacis* no período de pré-carnaval. Fundado em 1998 a partir da mobilização de Itaercio Rocha, integrante do grupo *Mundaréu*, o bloco foi criado com a finalidade de ser um espaço em que os amigos pudessem *brincar* o carnaval – só que durante o pré-carnaval. Porém, desde 2008 aproximadamente, o bloco que

³ Talvez umas das referências mais conhecidas seja o multiartista pernambucano Antônio Nóbrega, radicado em São Paulo, cidade em que criou o *Instituto Brincante*, local que oferece cursos e eventos destinados ao público em geral e a educadores, com o foco na cultura popular brasileira.

sempre realizou suas saídas de forma independente, sem financiamento público ou privado, com um pequeno carro de som, alguns microfones e elaboradas fantasias, começou a encher o Centro Histórico de Curitiba com centenas – e nos anos seguintes, milhares – de foliões, durante os quatro domingos que antecediam o carnaval de cada ano. Atualmente o *Garibaldis* é foco da mídia local, não só no período pré-carnavalesco mas também em outras épocas do ano, tornando-se um fenômeno de grande adesão na cidade.

Ao frequentar as saídas do *Garibaldis*, pude presenciar a explosão de foliões, aumentando a cada ano, de modo que o próprio evento, antes realizado totalmente independente, tornou-se uma ‘questão’ para o governo local, dando início a um diálogo com os organizadores do bloco e a decisão de institucionalização do mesmo. Esta, dentre outras questões, motivou-me a iniciar uma pesquisa sobre o *Garibaldis & Sacis*, feita em 2010, para conclusão do curso de Ciências Sociais, realizado na Universidade Federal do Paraná, intitulada *Garibaldis & Sacis: uma iniciação à alegria*. Na pós-graduação eu tinha como objetivo dar continuidade à pesquisa, desta vez acompanhando não só as saídas pré-carnavalescas, mas também outras atividades desenvolvidas pelo bloco, como as oficinas permanentes ofertadas ao longo de todo o ano e as outras festas de rua executadas também pelo grupo.



Imagem 2 – Garibaldis & Sacis no pré-carnaval de 2012. Foto Julio Garrido

Contudo, durante o período em que me engajei na pesquisa de campo, as atividades ‘extra’ pré-carnaval que eu buscava acompanhar na etnografia não aconteceram e, deste modo – compreendendo a agência do trabalho de campo nos rumos da pesquisa – me vi na necessidade de ‘dançar conforme a dança’. Percebi que apesar das oficinas permanentes e as outras festas de rua não estarem mais sendo organizadas pelo *Garibaldis & Sacis*, outras oficinas e festas continuavam sendo feitas e tinham grande adesão dos foliões do bloco, ou melhor, as mesmas pessoas que estavam à frente do *Garibaldis* eram também quem estava à frente das outras festas e oficinas realizadas, porém não como grupo. Quer dizer, independente de quem estivesse propondo as festas e oficinas, as pessoas que participavam delas eram (de maneira geral) as mesmas; frequentadoras de um mesmo circuito, interessado nas práticas características da *cultura popular brasileira*.

Deste modo, optei por alterar o objeto do projeto inicial da pesquisa, entendendo que não acompanharia as práticas realizadas por um grupo institucionalizado, mas por pessoas que naquele momento agiam independente de qualquer coletivo. Não acompanharia mais as atividades desenvolvidas pelo bloco *Garibaldis & Sacis*, mas sim as atividades realizadas em sua sede: o *Espaço Cultural Terreirão*, que abrigava a maioria dos eventos do circuito brincante da cidade. Neste sentido, a partir de fatos inesperados que se apresentaram durante o campo, considero que minha pesquisa construiu-se no próprio ato de pesquisa, necessitando de adaptações que, ao fim e ao cabo, fizeram parte da gestação deste trabalho.

... o trabalho é este, você vai ver

Assim como minha trajetória pessoal dentro de certo circuito brincante de Curitiba, esta pesquisa acabou sendo delineada pelo acompanhamento de algumas importantes figuras dentro do contexto de pesquisa e recriação das práticas *brincantes* da *cultura popular* na capital paranaense. Portanto, o capítulo um integra uma primeira parte do trabalho em que proponho retomar as práticas realizadas por Mário de Andrade, um dentre tantos dos pesquisadores sobre *cultura popular brasileira* que servem de inspiração e referência aos brincantes atuais, e busco também apresentar o entendimento sobre *cultura popular* elaborado em Curitiba a partir da figura de Itacerio Rocha, interlocutor que, por meio de sua narrativa, possibilita pensar o diálogo entre a

compreensão da *cultura popular* como uma categoria de análise e seu entendimento dentro do contexto etnografado.

Com a intenção de introduzir o leitor ao universo pesquisado, ainda no primeiro capítulo utilizo as contribuições da etnomusicóloga Elizabeth Travassos (1997, 1998, 2002a, 2002b, 2003, 2004) a partir da leitura de suas produções traçando um mapeamento do movimento de pesquisa sobre *cultura popular* (fora da academia) que vem sendo realizado em todo Brasil, de modo a situar os sujeitos desta pesquisa em um contexto mais amplo. A antropóloga, por anos debruçou-se em pesquisas que trouxeram reflexões sobre o desenvolvimento de uma identidade nacional brasileira, constituída a partir de ideais modernistas que tinham aspirações de aproximar – até certo ponto – a cultura popular da cultura erudita.

Acompanhando Travassos, utilizo o termo *(re)construções* a partir do termo *recriações* empregado pela autora (2004) ao referir-se às práticas realizadas por grupos de pesquisa que desenvolvem performances artísticas inspiradas em diferentes expressões da *cultura popular brasileira*. Entretanto, diferentemente de Travassos, busco não apenas desenvolver uma descrição sobre estas práticas de pesquisa e recriações de forma genérica, mas, através da pesquisa etnográfica, entendo que na concepção de *cultura popular* desenvolvida por esses brincantes de Curitiba, a *construção* das práticas lúdicas é característica essencial da *brincadeira* e é no ato de construção de tais práticas que determinados *códigos* sobre o que é um *brinquedo* próprio da *cultura popular* são repassados; habilidades corporais são exigidas e desenvolvidas; conhecimentos e crenças são apreendidos, tensões e conflitos tornam-se aparentes e fazem necessário uma constante *(re)construção* das práticas. Assim a palavra *(re)construção* aparece com um duplo sentido pois, se primeiramente ela denota o ato de deslocar *brincadeiras* originárias de outras regiões para Curitiba, marca também a necessidade de constante reflexividade por parte dos brincantes sobre o próprio ato de realização dos *brinquedos* trazidos para um novo contexto.

Os capítulos seguintes integram uma segunda parte do trabalho em que busco, trazer experiências de construções, compartilhamentos e reconstruções de diferentes práticas realizadas pelos brincantes interlocutores em três contextos distintos, em paralelo às percepções e narrativa de Itaercio Rocha apresentada nos diálogos relatados na primeira parte do trabalho. Este segundo momento desenvolve-se a partir da descrição de oficinas ofertadas por Itaercio e Thayana Barbosa, brincantes de longa data, integrantes do grupo *Mundarêu* e do *Garibaldis & Sacis*; da realização da *Festa do Divino Espírito Santo no Espaço Cultura Terreirão*, que tem como liderança maior Melina Mulazani,

também integrante do *Mundaréu* e do *Garibaldis* e, por fim, a descrição de um evento ocorrido na última saída do bloco *Garibaldis*, no pré-carnaval de 2015, em que os personagens citados nos capítulos anteriores encontravam-se todos juntos participando da *folia*.

No segundo capítulo, busquei apresentar, com a descrição de oficinas didáticas realizadas em 2015, a forma como os elementos característicos da *cultura popular*, compartilhados por esses brincantes de Curitiba, são transmitidas em um contexto de sala de aula. Discorrendo sobre algumas questões que emergiram durante a execução das práticas, relacionadas ao modo de fazer característico da *brincadeira*, elaborado e repassado pelos brincantes em um ambiente próprio para se aprender a *brincar*. Neste cenário, apresento como acontece a transmissão de conhecimento e quais conhecimentos são entendidos como essenciais para que a *brincadeira* possa acontecer. Neste momento didático de repasse e constituição de habilidades, também fica explícito o papel do corpo dentro das práticas da *cultura popular*, importante instrumento pelo qual as práticas acontecem: sem pé não há trupé.

Partindo para outro cenário, em que os *códigos* da *cultura popular* já são partilhados pelos brincantes, no terceiro capítulo busco descrever brevemente uma das festas (re)construídas dentro do *Espaço Cultural Terreirão*, na intenção de situar o leitor ao ambiente físico transformado em um espaço de evocação do sagrado durante a *Festa do Divino Espírito Santo*, que tem como fonte de inspiração a Festa realizada no Estado do Maranhão e que é realizada em Curitiba há seis anos. Neste momento da etnografia opto por inserir-me no campo como uma das *caixeiras* responsáveis pela realização da Festa, de modo a vivenciar ‘na pele’ o processo de reconstrução da festa trazida para Curitiba. Minha experimentação em ‘tornar-me *caixeira*’, possibilita um outro ponto de vista sobre a elaboração reflexiva de novos significados referentes à tradução de uma festa com inspiração religiosa em um novo contexto.

No capítulo quatro volto ao ponto inicial da pesquisa, adentrando ao universo do bloco pré-carnavalesco *Garibaldis & Sacis*, partindo para a reflexão sobre o que acontece com a *brincadeira* quando é realizada em espaços em que os enquadres referentes à *brincadeira* da *cultura popular* compreendidos pelo coletivo de brincantes curitibanos não são partilhados por todos os/as presentes, mas ao contrário, a prática do *brinquedo* é considerada ofensiva para certos participantes da *folia*. Neste descompasso ficam explícitas a existência de brechas nos enquadres, gerando tensões que ilustram o não compartilhamento das referências da *cultura popular* no contexto de uma festa de rua em Curitiba e tais tensões

denotam também a complexidade existente na realização de práticas da *cultura popular* em um contexto de deslocamento.

Como dito anteriormente, esta etnografia foi composta por minha participação nas atividades desenvolvidas a partir do *Espaço Cultural Terreirão* durante o ano de 2015 e parte de 2016; por entrevistas com alguns dos brincantes curitibanos e por diversas conversas informais que também inspiraram reflexões sobre as questões que apareciam durante a pesquisa. Entretanto, para além do período ‘oficial’ de realização da pesquisa em campo, considero que este foi/é constituído também por experiências anteriores por mim vivenciadas dentro do circuito brincante, universo de pesquisa e prática no qual estou inserida há aproximadamente dez anos.

Antes de dar seguimento aos próximos capítulos, gostaria de inscrever um parêntesis para refletir sobre as imagens utilizadas neste trabalho. As fotos aqui apresentadas são em sua maioria de terceiros, primeiramente porque optei, em diversos momentos, por participar das atividades esquecendo da máquina fotográfica (e do gravador) experienciando as cenas também como brincante – portanto, não será estranho que eu apareça como mais uma das personagens registradas nas fotos ao longo destas páginas. Em segundo lugar, optei por selecionar imagens feitas por fotógrafos que já acompanham as atividades que integraram minha etnografia; são pessoas já esperadas para tirar as fotos de dentro das festas e eventos. É interessante, portanto, perceber as imagens como mais uma ferramenta de enquadre referente a percepção do que são e como se dão as práticas *brincantes* realizadas em Curitiba. Compreendo que os olhares informados nas fotos constituem-se a partir da inserção dos fotógrafos no universo por eles fotografado, não sugerindo que haja uma diferenciação entre os fotógrafos de ‘dentro’ e de ‘fora’, mas considerando que há um reconhecimento, por parte dos brincantes, de que tais fotógrafos fazem parte da *brincadeira* e, também por isso, tiram boas fotos.⁴ Acompanhando Scott Head (2009) em suas reflexões sobre a potência das imagens trazidos *no* texto e *como* texto, entendendo que as fotografias também refletem um jogo de exposição e ocultação através de seus enquadres da realidade e que o registro de algo *real* não exclui a possibilidade de sua criação ficcional. As imagens e seus cortes permitem a “expressão de afetos” mais do que a “impressão da realidade” (PIAULT apud HEAD, 2009, p. 54), no diálogo e na relação

⁴ Aproveito para agradecer novamente as fotos cedidas por Dayana Luiza, Miriane Figueira, Julio Garrido, Gustavo Castro.

com o texto escrito, enriquecendo e ampliando a percepção frente a realidade por mim registrada por meio de palavras

As fotografias selecionadas visam contribuir também com a ludicidade do próprio trabalho, possibilitando que os enquadres, mesmo que fixados em imagem, sugiram movimentos a partir das percepções possíveis. Como uma paisagem que se coloca ao abrirmos uma porta ou janela, “a potência destas imagens consiste não só em mostrar algo das práticas ‘nativas’ sobre quais escrevemos, mas igualmente em afirmar, contestar e/ou *desestabilizar* a ‘visão’ que os nossos textos pretendem oferecer destas mesmas práticas” (PIAULT apud HEAD, 2009, p. 38), possibilitando que novos sentimentos e sentidos sejam dados ao texto como um todo.

Ao optar por trazer um universo tão amplo, composto por distintas práticas, tenho a ciência de que estou longe de esgotar as possíveis reflexões sobre elas – entendendo que cada um dos capítulos escritos poderiam ser tema para uma dissertação em si. Contudo, ao perceber que as práticas brincantes realizadas em Curitiba estão inseridas em um determinado enquadre sobre a *cultura popular brasileira* em que também figura a existência de *códigos*, habilidades e referências característicos da *cultura popular*, pareceu-me importante construir um texto que abarcasse diferentes situações que ilustrassem como que, apesar de serem distintas, as (re)construções de práticas lúdicas fazem parte de um certo entendimento sobre *cultura popular* que vem sendo pensado, praticado, difundido e incorporado por um certo grupo de brincantes em Curitiba.

Boa imersão!

Capítulo 1

A CULTURA POPULAR E O ‘OUTRO’

“Tudo o que não invento é falso”
(Manoel de Barros)

Início nosso mergulho para dentro desta etnografia, atentando para noção de que um 'objeto de pesquisa' constrói-se a partir da relação entre os elementos absorvidos durante a pesquisa de campo em diálogo com as reflexões já existentes no ‘campo’ acadêmico, que permitem delinear um enquadramento para as múltiplas informações e vivências experienciadas durante a pesquisa em campo. A constituição deste trabalho não foi diferente, a definição dos temas abordados aqui é fruto do diálogo entre minhas vivências durante a etnografia em conversa com discussões teóricas já existentes no meio intelectual/acadêmico.

Sendo assim, neste capítulo, busco contextualizar as práticas realizadas por alguns brincantes de Curitiba, traçando um paralelo entre a compreensão nativa sobre *cultura popular brasileira*, a partir da narrativa de um interlocutor, em diálogo com a construção histórica da cultura popular enquanto uma categoria analítica, já que o próprio entendimento da *cultura popular* para os brincantes sujeitos da pesquisa encontra-se entre as reflexões e pesquisas sobre a(s) cultura(as) popular(es) e a prática desta(s).

Desta forma, proponho como início de caminho, trazer algumas reflexões sobre a figura do modernista Mário de Andrade, escolhido primeiramente para contextualizar as origens das práticas de pesquisa e produção realizadas por um grupo de brincantes curitibanos, assim como um traçado sobre a constituição de um certo entendimento sobre as manifestações folclóricas e a *cultura popular* do Brasil; mas também para apresentar como a trajetória de certos personagens tornam-se referência na elaboração e desenvolvimento de ideias e conceitos sobre determinado tema, neste caso a *cultura popular brasileira* e suas práticas lúdicas.

Entendendo que Mário de Andrade foi uma dentre diversas figuras com grande importância para a construção de um entendimento sobre o que é a *cultura popular brasileira* – e utilizando as práticas e reflexões do multiartista como meio de interlocução que poderia ser realizado através de outras figuras também marcantes –, nas próximas páginas buscarei descrever como as ideias e a forma com que o pesquisador desenvolveu sua pesquisa folclórica, inspiram e dialogam – num movimento de

aproximação e afastamento – com as práticas atuais dos brincantes que fazem parte do meu universo de investigação.

1.1. Mário de Andrade

O ano de 2015 marcou os setenta anos da morte de Mário de Andrade, intelectual que atuou em múltiplas áreas artísticas, como literatura, poesia, fotografia, arquitetura, música e artes plásticas (dentre outras), durante a primeira metade do século XX. O escritor é também um dos precursores do movimento modernista brasileiro que buscou um novo entendimento acerca da *cultura do povo brasileiro*, de modo a valorizar esta como fundadora de um caráter identitário do Brasil, propondo uma reflexão sobre a relação entre as artes erudita e *popular*.

Em homenagem aos setenta anos da morte do intelectual, em 2015, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) reeditou o livro *O Turista Aprendiz* escrito em forma de diário que narra duas viagens de ‘descobrimento do Brasil’ feitas por Mário de Andrade e parceiros. Falarei mais a frente sobre o livro em si, neste momento gostaria de apontar para o fato de que a atual reedição da obra, lançada originalmente em 1976, ilustra a importância das ideias e trajetória de Mário de Andrade para o setor de grupos e indivíduos que vem realizando pesquisas e reflexões acerca da *cultura popular brasileira* ainda nos dias de hoje. Ainda que não seja o único, por sua atual influência nas práticas de pesquisa sobre *cultura popular* trago as contribuições de Mário para iniciar, ilustrar e contextualizar de modo amplo as práticas realizadas dentro do universo de pesquisa deste trabalho.

Durante sua carreira o multiartista, pesquisador e jornalista produziu artigos, obras literárias, projetos de livros científicos, antologias de cantigas e coleções, além de ter algumas obras publicadas após sua morte. Pela sua importância dentro do pensamento sobre o Brasil há uma intensa pesquisa e produção sobre as contribuições de Mário para o campo das humanidades⁵ e seria necessária uma pesquisa exclusiva que pudesse tratar de forma aprofundada as colaborações deixadas e suscitadas por Mário de Andrade.

Apresento a figura de Mario de Andrade com o objetivo de contextualizar a influência exercida pelo intelectual para o atual enquadramento sobre *cultura popular* e como as práticas de pesquisa

⁵ Uma das grandes referências é o *Instituto de Estudos Brasileiros*, ligado à Universidade Estadual de São Paulo (USP), que possui diversas linhas de pesquisas e grande acervo sobre Mário de Andrade.

realizadas por ele se assemelham às feitas pelos brincantes abordados neste trabalho. Como referências para as informações trazidas nas próximas páginas, utilizo o trabalho da antropóloga Elizabeth Travassos (1997) sobre a vida e obra de Mário de Andrade, assim como os escritos contidos na própria reedição contemporânea do livro *O Turista Aprendiz*.

O músico e intelectual Mário de Andrade deixou como legado uma vasta produção que diz respeito à busca de uma *comunidade* e uma referência de *cultura* que pudessem ser tipificadas como brasileiras. Comunidade esta que na década de vinte ainda estava por se constituir, procurando o “novo no velho”, através da investigação de manifestações artísticas *tradicionais* do país, características das classes populares que não estavam presentes nas discussões acadêmicas, denominadas *manifestações folclóricas*.

Em sua ampla investigação sobre a trajetória de Mário de Andrade, Travassos (1997, p. 95) indica a maneira como este modernista vinha propondo a construção de um *tipo brasileiro* buscando relacionar a arte erudita com a arte popular. Para a perspectiva modernista:

Valia a pena, então, ouvir com cuidado a música que se tocava fora dos conservatórios e salas de concerto para detectar sua natureza e possível valor nacional. (...). Por meio da análise musicológica, [Mário de Andrade] esperava descobrir os traços psicológicos do homem brasileiro ou de tipos brasileiros, de maneira consistente com a tese expressiva da arte.

Apesar de não ser antropólogo nem cientista social, na intenção de conhecer as manifestações folclóricas brasileiras, Mário de Andrade realizou diferentes viagens para coletas de materiais em campo, que pudessem contribuir para *construção* de uma definição sobre arte brasileira. Integrante do movimento modernista que tem como marcas a estética Pau Brasil – a poética inspirada nos ritmos do *povo* – o intelectual fez sua primeira viagem de “descoberta do Brasil” em 1924 (ANDRADE, 2015), partindo para Minas Gerais, junto a um grupo de artistas, com o intuito de percorrer as cidades históricas do Estado. A viagem a Minas foi seu primeiro mergulho para dentro da poética e da musicalidade popular brasileiras que se desdobraria em novos projetos de viagem a campo.

Em agosto de 1927, o musicólogo fez sua primeira viagem etnográfica ao Norte e Nordeste brasileiros, recolhendo materiais num curto período de tempo – pelo menos mais curto do que ele pretendia –

que resultou no diário descritivo “Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega – 1927”, primeira parte do livro *O Turista Aprendiz*.

Entre novembro de 1928 até fevereiro de 1929, Mário foi novamente para o Nordeste, desta vez como correspondente do jornal Diário Nacional, o que lhe permitiu estender sua permanência na região, podendo acompanhar os festejos de natal, ano novo e carnaval locais, dando sequência ao seu dossiê de registro, dessa vez com mais material de campo (ANDRADE, 2015). Como musicólogo, etnógrafo e correspondente, Mário Andrade teve a oportunidade de conhecer *mestres* e *mestras* de diferentes práticas *tradicionais* locais, recolher melodias, fazer registros fotográficos e escrever crônicas para o jornal o qual era correspondente.

O resultado de sua extensa pesquisa em campo, foi a elaboração de duas grandes obras: *Na Pancada do Ganzá*, que consistiu numa série de livros com referências melódicas e cênicas e com partituras e descrições de algumas manifestações por ele conhecidas. Esta coleção foi publicada após seu falecimento por uma de suas alunas, contendo a edição dos livros *Danças Dramáticas do Brasil*, *Música de feitiçaria no Brasil*, *Melodias do boi e outras peças* e *Os cocos*.

A segunda obra criada foi o livro *O Turista Aprendiz*, contendo os relatos de Mário de Andrade descritos em seu diário de viagem das incursões para o Norte e Nordeste e suas publicações no jornal Diário Nacional, nas quais ele apresenta suas experiências como viajante e etnógrafo.

Chamo a atenção para esta passagem retirada do livro *O Turista Aprendiz*, em relação à forma com que o autor propõe as possíveis *origens* dos reisados apresentados, identificando influências portuguesa, indígena e africana na constituição deles, ao mesmo tempo em que relaciona a versão colhida como forma de inspiração para o movimento modernista de forma geral.

Um dos reisados mais curiosos aqui no Nordeste são os Congos. Que nem o Bumba meu Boi, o Pastoril, a Chegança, é um verdadeiro auto. Estes três últimos têm origem facilmente portuguesa. A importância dos Congos e dos Caboclinhos (outro “brinquedo” que se dança neste Nordeste) é denotarem a colaboração ou inspiração do africano e do índio. Os Caboclinhos são uma dança dramática em que personagens e comparsas, índios, se vestem com penas, trazem arco e flecha. Nos

congos tudo é africano. Acho porém perigoso afiançar que esses dois reisados sejam de origem imediatamente africana e ameríndia. (...)

Consegui colher uma versão mais ou menos completa dos Congos norte-riograndenses. A deformação é inconcebível de tamanha. Os versos da parte dialogada, transmitidos as mais das vezes oralmente estão estropiados por completo e em muitas partes é impossível distinguir até o metro. As próprias ideias expressas, muitas feitas, são já difíceis da gente pegar, porque um bom número de palavras foi ficando no caminho e outras, incompreendidas pela negrada, estão afeiçoadas pela etimologia popular e desencaminharam o texto.

Por isso e mais razões a versão de Congos que colhi é uma preciosidade folclórica. E dum cômico esplêndido. Ninguém não poderá falar que o modernismo não teve profetas no Brasil, ante um documento destes. É o embaixador da rainha Ginga que fala pros Reis:

— Sinhô! Sou eu um home monstro e trono sem igual
 e quem fez novo calibre lá cruel,
 Juda falso traidô, cruel em crimes,
 foi aqueles que seguirom os caso mortais.
 Fui eu o mesmo deus lelêu,
 a Oropa que me truvia os péis dos reis inimigo a capital;
 fui home; fui trigue e fui dragão
 e hoje que mais sou o própi Napulião, etc.
 (ANDRADE, 2015, p. 342-43).

Diferentemente do movimento modernista dos anos 1920 que buscava na *cultura do povo*⁶ elementos artísticos que pudessem contribuir para construção de um caráter universal à cultura – e identidade – brasileira, propondo a integração dos elementos presentes no *folclore* aos processos da *arte culta* (TRAVASSOS, 1997), os grupos de pesquisadores e artistas brincantes de modo geral parecem ter uma outra forma de relacionar arte e *cultura popular*. Enquanto Mário de Andrade

⁶ O entendimento e desenvolvimento de tais categorias pelos modernistas é descrito por Elizabeth Travassos em seu livro *Os Mandarins Milagrosos* (TRAVASSOS, 2007).

traduziu as ‘preciosidades folclóricas’ por ele coletadas em escritos literários, utilizando a ‘etimologia popular’ para a criação de obras como *Macunaíma*, por exemplo, os brincantes parecem traduzir tais ‘preciosidades’ em performances artísticas que buscam (re)construir o enredo, a musicalidade, as falas e os elementos cênicos identificados nos autos como essa passagem acima.⁷

Poderia chamar atenção também, para diferença entre os termos utilizados pelo modernista e agora atualizado pelos brincantes: apesar de indicarem as mesmas manifestações, Mário de Andrade utilizava a palavra *folclore* para denominar o que hoje chama-se de *cultura popular*, relação esta que abordarei mais à frente. Isto talvez, pela conotação negativa que a palavra *folclore* recebeu dentre as ciências sociais por ter difundido uma visão *purista* dos *brinquedos* tradicionais brasileiros; como se tais manifestações tivessem um caráter original e imaculado, ideia herdada da perspectiva romântica sobre a *cultura do povo*. Em relação à compreensão purista frente às “verdadeiras” manifestações *folclóricas*, Mário de Andrade parece ter uma posição bem definida, a qual relaciona também o popular ao ambiente rural:

No geral os compositores atuais de sambas, marchinhas e frevos são indivíduos que, sem serem mais nitidamente populares, já desprovidos de qualquer validade propriamente apelidável de “folclórica”, sofrem todas as instâncias e aparências culturais da cidade, sem terem a menor educação musical ou poética. O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva entre certas “nações” do Recife, esses mesmos quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, ao meu ver, um valor folclórico incontestável, mesmo quando não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos. (ANDRADE, 1963 apud TRAVASSOS, 2002b, p. 107).

⁷ Outro fato interessante de apontar é a variedade de formas de textualização utilizadas por Mario de Andrade tendo como inspiração as ‘preciosidades folclóricas’ encontradas pelo modernista em suas viagens. Se por um lado de um lado, o autor desenvolveu diversas obras com caráter mais etnográfico, descrevendo as brincadeiras em suas formas e poéticas, por outro lado, também utilizou da brincadeira em seus textos literários, como no livro *Macunaíma*, em que o aspecto lúdico da cultura popular é traduzido na própria forma da escrita.

Uma das questões evocadas pelo intelectual é a relação entre *tradição* e *transformação*, até hoje tematizada e que apareceu de forma destacada em minha pesquisa de campo e será tratada com maior aprofundamento ao longo deste capítulo. Por hora, o que gostaria de enfatizar é que, apesar das distinções de caráter mais conceitual, os elementos estéticos que caracterizam o *folclore* são similares aos que representam a atualmente chamada *cultura popular*. Isso, claro, não se deve apenas às contribuições de Mário de Andrade, mas sim à toda uma geração de intelectuais que se pôs a *construir* uma ideia de Brasil a partir das expressões *folclóricas/populares*; todavia é impossível deixar de ressaltar a importância de Mário dentro do processo desta construção e sua referência para os pesquisadores atuais.

Segundo o etnomusicólogo Carlos Sandroni (1999), quando Mário de Andrade assumiu o Departamento de Cultura de São Paulo, propôs a continuidade das coletas de material em viagens a campo através da Missão de Pesquisas Folclóricas, realizada em 1938. Para viagem foram enviados quatro pesquisadores ao Norte e Nordeste do país com a missão de coletar, com auxílio de equipamentos videográficos e fonográficos, materiais que registrassem “aspectos da vida popular” (SANDRONI, 1999, p. 60).

Pernambuco, Paraíba, Maranhão e Pará foram os Estados de coleta dos materiais da Missão. Apesar de interrompida antes do previsto – devido a situação política do país – foram publicados cinco livros com parte do material coletado pelo grupo: *Tambor de Mina e Tambor de Crioula*, *Catimbó*, *Xangô*, *Chegança de marujos* e *Babassuê*⁸. O acervo da pesquisa, contendo objetos, gravações, vídeos e fotografias recolhidos no percurso, encontra-se atualmente na Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Para Sandroni (1999), a Missão Folclórica pode ser considerada a terceira viagem etnográfica de Mário de Andrade, mesmo que ele não tivesse presente nela.

Os materiais coletados pelas expedições realizadas por Mário formam hoje um acervo que é porta de entrada para uma gama de manifestações *folclóricas* que representam a *cultura popular brasileira*. Na passagem abaixo, com certo encantamento e emoção, Mário de Andrade escreve em seu diário, a performance do embolador Chico Antônio, da cidade de Bom Jardim, no Rio Grande do Norte. Através de sua experiência “sobrerrealista”, Mário descreve algumas características

⁸Para aprofundamento no tema ver: VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

da *brincadeira do Coco*, manifestação que encontrou em diferentes locais de sua viagem ao Nordeste.

Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário na “pancada do ganzá”, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo. Não se perde uma palavra que nem faz pouco, ajoelhado no *Boi Tungão*, ganzá parado, gesticulando com as mãos doiradas, bem magras, contando a briga que teve com o diabo no inferno, numa embolada sem refrão, durada por dez minutos sem parar. Sem parar. Olhos lindos, relumeando numa luz que não era do mundo mais. Não era desse mundo mais.

Quase meia-noite e mandamos Chico Antônio parar. Ele se despede da gente com o *Pr’onde vais, Helena...* Se despede de tudo:

Adeus, as moça sentada,
Adeus luiz de alumiá,
Adeus cada de alicerce
E a honra desse lugá!...

E terei de ir para São Paulo... E terei de escutar as temporadas líricas e as chiques dissonâncias dos modernos... Também Chico Antônio já se está estragando... Meio curvo, com os seus 27 anos esgotados na cachaça e noites inteiras a cantar...

[...]

Porque Chico Antônio não é só a voz maravilhosa e a arte esplêndida de cantar: é um coqueiro muito original na gesticulação e no processo de tirar coco.

Não canta nunca sentado e não gosta de cantar parado. Forma os respondedores, dois, três, em fila, se coloca em último lugar e uma ronda principia entontecedora, apertada, sempre a mesma. Além dessa ronda, inda Chico Antônio vai girando sobre si mesmo. Ele procura de fato ficar tonto porque, quanto mais gira e mais tonto, mais o verso da embolada fica surrealista, um sonho luminoso de frases, de palavras soltas, em dicção magnífica. (...).

No geral as emboladas são mesmo assim. As mais das vezes não tem sentido como tipicamente o *Bambu bambu* prova. Isto é: não é que não tenha sentido propriamente. Não se trata do verso *nonsense* feito pra dar habilidade rítmica. É um painel de sonho que passa, feito de frases estratificadas, curiosas como psicologia: *Bela mandou me chamar* ou *Porto de Minas Gerais* ou *Meu ganzá, meu ganzarino* etc., etc., etc., às quais se juntam verbalismos, frases tiradas do trabalho cotidiano, do amor; referências aos presentes e aos acontecimentos do dia; desejos, ânsias... Todos os coqueiros são assim. (ANDRADE, 2015, p. 316-7).

Intelectual saído dos salões de arte de São Paulo, professor de piano e frequentador do Conservatório de música, nesta descrição densa, o etnógrafo apresenta uma certa estranheza à *brincadeira do Coco* ali presenciada. Sem perder suas referências ‘eruditas’, trazendo elementos de teoria musical para sua observação (“no compasso unário na ‘pancada do ganzá’”), Mário deixa transparecer o encantamento com que vivencia a noite de embolada com Chico Antônio. É como se os elementos por ele identificados fizessem parte de uma realidade outra, de uma *sobrerrealidade* a qual Mário não estava habituado a vivenciar na capital paulista, mas que acabou servindo de referência para suas criações posteriores.

Dois são os aspectos que gostaria de frisar a partir dessa bela passagem do livro *O Turista Aprendiz*, o primeiro diz respeito a própria figura de Chico Antônio que, se hoje estivesse vivo, muito provavelmente seria descrito como *mestre* Chico Antônio, por sua proeza e habilidade na

embolada do *Coco*⁹. A figura dos mestres e mestras da *cultura popular* é muito valorizada pelo movimento contemporâneo dos brincantes, que buscam poder conviver com tais personalidades, assim como fez Mário de Andrade. Buscando aprimorar não apenas os aspectos técnicos e artísticos – os quais os mestres são especialistas –, mas também (e principalmente), visando uma aproximação pessoal que possibilite a transmissão dos *saberes* inseridos dentro do contexto da expressão artística do/a mestre/a. Isto porque, a compreensão atual sobre o conhecimento *brincante* parece não estar vinculado apenas à técnica musical, corporal ou vocal (como aprende-se nos Conservatórios, por exemplo). A compreensão de excelência – e maestria – está vinculada à sabedoria adquirida a partir de um determinado modo de vida, traduzindo valores e formas de relações que só podem ser apreendidas através do contato direto com esses/as mestres/as.

As viagens de pesquisa desses novos turistas aprendizes tem como objetivo trocas de experiências, acompanhamento de situações cotidianas, conversas com os mestres e as pessoas próximas deles, além da prática artística em si realizada em seu contexto ‘original’. Como indica Travassos (2002a, p. 101):

[Essas] viagens e contatos diretos com "mestres" da cultura popular são modos de aproximação valorizados entre os entusiastas do folclore, valendo praticamente como ritos de iniciação, sendo como atestados de um conhecimento válido, obtido de fontes legítimas. (...). O conhecimento de primeira mão é pré-requisito para a criação de grupos de dança, música ou teatro, numa combinação entre pesquisa etnográfica (não necessariamente nos moldes preconizados no meio acadêmico) e atividade artística que não deixa de recordar Mário de Andrade (e suas múltiplas faces, de folclorista, poeta, musicólogo etc.).

A antropóloga sugere que as vivências com os mestres e mestras podem ser entendidas como rito de iniciação ao universo da *cultura popular*, por estabelecerem relações entre pesquisadores, mestres e

⁹ É possível ter acesso ao álbum de registro musical do Coco de Chico Antônio pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=CWboJcSSr_A>, e ao documentário “Chico Antonio, um herói com caráter” pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=-EvoIq9OY8U>>.

comunidade *brincante* local. A convivência *in loco* permite a experimentação, até certo ponto, da realidade *popular* ‘em primeira mão’: trocar experiências em conversas e diferentes situações, aprender as práticas e os conteúdos no dia-a-dia. Nesses deslocamentos, seria possível identificar uma busca ao aprendizado técnico, mas que preza também pela compreensão sobre o sentido do *brinquedo* e o *ethos* festivo (TRAVASSOS, 2004, 2003, 2002a). Esse conhecimento torna-se elemento essencial para a compreensão dos *códigos* da *cultura popular* que – até certo ponto – permitem as (re)construções das práticas *brincantes* em outros contextos¹⁰.

O segundo ponto que gostaria de trazer para a discussão é a importância que teve os relatos de Mário de Andrade para a ‘carreira’ de Chico Antônio. Utilizo a palavra *carreira* entre aspas pois o de cantor de coco profissional Chico Antônio nasceu quando revelada sua excelência artística para outras regiões e outros setores sociais, através da figura de Mário de Andrade.

No documentário *Chico Antônio, um herói com caráter* (uma brincadeira com título e subtítulo da obra “Macunaíma, um herói sem caráter”, se bem que, ao inverterem-se as palavras arrisca-se perder o sentido jocoso da expressão) enquanto era gravado, Chico revela que quando se fez ver pelo ganzá “*ai a minha vida era Paraíba, era o Mamanguape, era o sertão, por todo o canto eu vinha!*”. Quer dizer, foi o encantamento de Mário de Andrade sobre o *coqueiro* Chico Antônio, que motivou o músico paulista a dedicar grande parte de seu relato sobre Chico, escrevendo a grande obra *Na Pancada do Ganzá* em homenagem

¹⁰ Algumas problematizações podem ser suscitadas considerando as implicações do contato de artistas, intelectuais e produtores com os mestres e mestras da *cultura popular*. Para este debate é importante levar em consideração diferentes aspectos possíveis destas relações e os lugares em que os atores participantes encontram-se nestas relações. A distinção de contextos sociais entre os(as) mestres(as) populares e os pesquisadores *brincantes* é um elemento significativo que permite a elaboração e expansão de diversas reflexões. Tenho consciência da importância de tal discussão para refletirmos temas atuais como apropriação artística, mercantilização das expressões *folclóricas*, o processo de empoderamento político das comunidades *brincantes*, novos formatos de ensino-aprendizagem, as transformações por que vem passando os *brinquedos populares*, dentre tantas outras questões que podem ser levantadas. Todavia, por não ser um tema que apareceu durante minha vivência em campo, acredito não ser este o local para o desenvolvimento de tal assunto.

a ele, levando a figura do *coqueiro* para o meio acadêmico e artístico de outras localidades.

A relação entre intelectuais e *brincantes populares* – sejam mestres ou não – possibilita o maior acesso destes às políticas voltadas à *cultura popular*. Políticas essas desenvolvidas principalmente através do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) que desde o início dos anos 2000 realiza ações de salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro¹¹, ou mesmo projetos independentes de gravação de discos, circulação de oficinas e espetáculos, como ocorreu com próprio Chico Antônio¹².

O que gostaria de frisar com a citação acima d’*O Turista Aprendiz* é a importância que as viagens etnográficas de Mário de Andrade tiveram para o desenvolvimento de sua produção intelectual. Como que as experiências vividas nas viagens foram traduzidas em suas escritas literárias e como serviram de fonte para a criação de uma concepção sobre *cultura popular brasileira*. Entretanto, apesar de influente, as diferenças entre as práticas realizadas pelos modernistas e as dos brincantes atuais devem ser marcadas. Para Travassos (2002a, p. 106), nesta atualização:

[...] perdeu prestígio a preocupação [modernista] de "levar" a música popular tradicional, transfigurá-la por meio da técnica, fazendo então música artística e nacional — a maneira do sonho modernizador de Mário de Andrade. Em lugar disso, prefere-se a contaminação pelo folclore, possibilitada pelo conhecimento de primeira mão, durante viagens ou oficinas. Aproximações fortuitas e episódicas também são menos valorizadas do que os contatos diretos regulares e duradouros. O ideal é selar verdadeiras parcerias

¹¹ O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial tem como objetivo a viabilização de projetos que visem o reconhecimento, salvaguarda e valorização dos bens imateriais do patrimônio cultural brasileiro. Segundo o [decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000](#), são considerados bens imateriais passíveis de serem considerados patrimônio cultural de natureza imaterial, manifestações vinculadas aos Saberes (conhecimento e modos de fazer); às Celebrações (rituais e festas); às Formas de Expressão (artísticas e lúdicas) e aos Lugares (de memória e identidade).

¹² Como exemplo podemos citar o selo Mundo Melhor, idealizado pelo mineiro Alfredo Bello, que tem como proposta o registro fonográfico de diferentes manifestações musicais tradicionais – como ele denomina – em CDs. A coleção “Brasil Passado Futuro” pode ser encontrada no sítio do produtor. Disponível em: <http://www.selomundomelhor.org>.

com os artistas populares, isto é, trabalhos conjuntos que resultam de uma colaboração espontânea entre pares.

Apesar dos distintos objetivos, as incursões de Mário até hoje podem servir de inspirações para as pesquisas dos artistas e educadores contemporâneos que se identificam e buscam desenvolver trabalhos a partir das referências da *cultura popular brasileira*. O livro *O Turista Aprendiz* fez escola, de modo que muitos projetos artístico-culturais são desenvolvidos com o mesmo título do livro.

Apresento aqui o exemplo do projeto realizado pelo grupo artístico *A Barca*, como mostra de uma experiência atual deste movimento de brincantes conduzidos pelas incursões de Mário de Andrade, porém de maneira atualizada. Formado em São Paulo por instrumentistas e cantores, entre 2004 e 2005 o grupo realizou uma expedição sonora com equipamentos de vídeo e áudio dentro de um ônibus, percorrendo nove estados brasileiros do Sudeste ao Norte do Brasil. O projeto intitulou-se *Turista Aprendiz* e visitou aproximadamente 40 localidades – rurais e urbanas – realizando vivências, oficinas e shows, além de registros em áudio, vídeo e foto. Como resultado da experiência, o grupo produziu um documentário e dois CDs gravados pel'*a Barca*, com releituras do material colhido em campo. A equipe também realizou a gravação fonográfica de alguns grupos locais visitados, gerando um material para as próprias comunidades. O produto completo deu-se em uma caixa com oito volumes intitulada *Coleção Turista Aprendiz*.¹³

Apesar das diferenças existentes entre as propostas do modernista Mário de Andrade e destes brincantes, a prática de viajar em busca da 'descoberta do Brasil' encabeçada por Mário, assim como os materiais coletados nestas viagens, muitas vezes servem de modelo e fonte de pesquisa para os brincantes que atualmente pesquisam *cultura popular brasileira* e (re)constroem práticas *brincantes* em novas localidades e diferentes contextos.

À maneira que utilizei Mário de Andrade como interlocutor para refletir sobre a constituição do entendimento sobre *cultura popular*, sobre as práticas de pesquisa e vivência realizadas a partir desse entendimento

¹³ Utilizei como exemplo o grupo *A Barca* por terem desenvolvido um projeto claramente marcado pela influência das expedições realizadas por Mário de Andrade, revelado, já à primeira vista, pelo nome da coleção. Entretanto são diversos os grupos que realizam propostas semelhantes, inclusive os já citados neste trabalho.

num contexto nacional, proponho agora enquadrar a reflexão acerca de tais temas a partir da interlocução do artista e pesquisador e brincante (por muitos, chamado de mestre) Itaercio Rocha no contexto de Curitiba (PR).

1.2 Itaercio Rocha

Num primeiro momento, busquei trazer algumas considerações sobre a importância das ideias e trajetória de Mário de Andrade para os movimentos contemporâneos de pesquisa e reflexões acerca do folclore e da *cultura popular brasileira* de forma mais ampla. Assim como Mário de Andrade, entretanto de maneira mais localizada, a figura de Itaercio Rocha parece ter grande importância na construção do entendimento sobre o conceito de *cultura popular* em Curitiba e no desenvolvimento das práticas, embasadas em tal conceito, realizadas na capital paranaense.

Antes de falar com mais detalhes sobre a figura de Itaercio especificamente, é importante apontar para o fato de que, apesar de haver um compartilhamento mais universalizado, com noções sobre o que seria a *cultura popular brasileira*, as diferentes formas de entender e traduzir os elementos essenciais para (re)construção dos *brinquedos* e dos sujeitos *brincadores* podem ser compreendidas como enquadres únicos referentes à forma e ao conteúdo de como fazer a *brincadeira*. Do mesmo modo, as metodologias utilizadas por cada 'tradutor' relacionam-se às diferentes paisagens construídas nos contextos locais dos brincantes, a partir do deslocamento das práticas lúdicas.

Mais concretamente, no ano de 2013 participei do curso anual *A Arte do Brincante para Educadores* ofertado pelo *Instituto Brincante*, com sede em São Paulo, destinado a educadores/as, que tinha como objetivo trazer reflexões referentes à cultura popular brasileira através das práticas do brincante brasileiro – com módulos mensais de dança, percussão, canção, contação de histórias, confecção de brinquedos e brincadeiras tradicionais brasileiras e outros “procedimentos que auxiliam no desenvolvimento tanto da criança, quanto do educador”¹⁴. Idealizado por Rosane Almeida e Antônio Nóbrega¹⁵, o *Instituto* é

¹⁴Texto retirado e disponível em: <<http://www.institutobrancante.org.br/cursos/ver/87>>. Acesso em: 28 out. 2014.

¹⁵ Rosane é atriz, bailarina e educadora, natural de Curitiba-PR, casada com o pernambucano Antônio Nóbrega, músico erudito e popular, ambos possuem uma trajetória de vivência e pesquisa com mestres de manifestações culturais tradicionais do nordeste brasileiro e possuem um reconhecimento nacional referente ao trabalho tanto artístico quanto de pesquisa.

formado por educadores, artistas e pesquisadores que ministram cursos e participam de eventos destinados ao público em geral. O espaço tem como principal proposta “a pesquisa e reelaboração da cultura brasileira. Novos valores, novas maneiras de construir saberes e proporcionar ao indivíduo um outro modo de pensar as relações na sociedade contemporânea”¹⁶.

Por morar em Curitiba e ter uma aproximação com parte do universo brincante da cidade, durante a minha participação no curso em São Paulo, chamou-me atenção a forma como alguns temas eram abordados diferentemente nas duas cidades. Assim, em uma conversa com Rosane Almeida, coordenadora do espaço, dentre outros temas abordados, indaguei à educadora o que ela, com sua experiência de pesquisa, de criação artística e de educação, entendia ser um *brincante*. Rosane me respondeu que:

— (...) *é um impulso do povo brasileiro. Essa propensão pra acolher, pra sorrir, pra fazer festa... é uma vocação que o povo brasileiro tem. Somos meio brincantes! Todos os segmentos da sociedade? De jeito nenhum! Apenas um segmento, e geralmente aquele mais maltratado, que é o segmento periférico, onde a sociedade oficial não chega. Aonde a sociedade oficial chega, são outros valores que vão entrando no contexto. Enfim, e a história já vai pra outro canto. Dentro das sociedades desfavorecidas, dentro do povo, esse conceito de brincante, mesmo que a palavra não seja usada, ele tá muito presente. As pessoas são muito generosas, muito bem-humoradas, são muito lúcidas, muito presentes naquilo que elas fazem, muito comprometidas com aquilo que estão fazendo. Você perguntou o que seria um brincante, isso seria um brincante!*¹⁷

De volta a Curitiba, em 2014 realizei uma entrevista com Itacerio Rocha, que tinha como roteiro inicial também o questionamento sobre as práticas *brincantes* da cidade, sobre o tornar-se brincante e sobre algumas oficinas ministradas por ele e outros arte-educadores na capital. Quando ele me falava que seria interessante incluir no meu trabalho de campo as

¹⁶ Texto retirado e disponível em: <<http://www.institutobrincante.org.br/institucional>>. Acesso em: 28 out. 2014.

¹⁷ Fala Rosane Almeida em entrevista concedida no dia 01/10/2014, em São Paulo-SP.

oficinas ofertadas pelo bloco *Garibaldi & Sacis*, Itaercio me diz que, nas oficinas:

— (...) *É onde se busca mesmo a construção desse brincante, desse folião, no caso. A gente trabalha com esse termo, que é a mesma coisa, é só uma especificação relacionada a questão do carnaval. O folião da Folia de Reis, o folião da Folia do Divino, o folião do Carnaval, que é o brincante. (...) a gente trabalha com a ideia do brincante mesmo, embora tenha essa denominação do folião. São denominações(...)*¹⁸

Seguindo, podemos identificar que *brincante* e *folião* seriam "a mesma coisa", porém sugerindo que o termo *folião* é utilizado para denominar mais especificamente quem *brinca* o carnaval – relacionado o termo ao enquadre dado pelo interlocutor que me falava sobre as oficinas ofertadas pelo bloco de pré-carnaval. O que me chamou a atenção foi que, apesar do conceito *brincante* ser aparentemente utilizado e entendido a partir de noções compartilhadas pelos dois entrevistados quando trata-se de *cultura popular brasileira*, a utilização do termo *folião* mostra uma clara distinção de enquadre compreendida a partir do contexto específico de Curitiba, em relação ao de São Paulo.

Ainda que houvessem diferentes enfoques nas falas de cada um dos coordenadores, quando fiz a pergunta tanto a um quanto a outro, as respostas foram imediatas. Há um consenso, nesses dois casos, sobre existência de características conceituais que identificam quem são os *brincantes*, o que são os *brinquedos*, assim como elementos que determinam onde e com qual finalidade são realizadas as *brincadeiras*.

Ampliando um pouco as duas falas, é possível pensar que, assim como o termo *brincante*, a expressão *cultura popular*, traz consigo características que, embora não sejam as mesmas disseminadas durante a “descoberta do povo” nos séculos XVIII e XIX (BURKE, 2013), propõem um caráter universal às manifestações que se enquadram nesta categoria, inclusive para que possam ser (quase que) teorizadas e (re)construída por diferentes atores em seus contextos.

Desta forma, os agentes mediadores/interlocutores entre as práticas *brincantes* em seus contextos ‘originais’ e os novos locais em que os *brinquedos* são traduzidos, tornam-se personagens essenciais para pensarmos sobre as concepções e entendimentos frente à(s) *cultura(s)*

¹⁸ Trecho da fala de Itaercio Rocha em entrevista cedida no dia 13 /10/2014, em Curitiba-PR.

popular(es) e os enquadres particulares que se desdobram em contextos específicos, como São Paulo e Curitiba.

Os estudos sobre a categoria cultura popular concretizam-se em diferentes áreas de estudo vinculado às humanidades¹⁹. Apesar de muitas reflexões atuais – e de grande valia, principalmente quando tratamos do contexto brasileiro – sobre a categoria, minha intenção não é apresentar uma discussão sobre as diferentes perspectivas conceituais referentes a categoria cultura popular, mas sim trazer reflexões sobre questões que emergem a partir de seu uso no ambiente pesquisado. Todavia, dada a característica “anfíbia” (ACSELRAD, 2013) da forma como a cultura popular é abordada dentro do contexto estudado, a forma de tratar o conceito aqui acaba também permeando a discussão conceitual e a perspectiva etnográfica²⁰.

Partindo desta prerrogativa, o termo *cultura popular* será compreendido como um conceito ‘nativo’, porém constituído a partir de uma categoria analítica, pois muitos dos brincantes e pesquisadores falam *da* cultura popular, a partir da caracterização de um ‘outro’. De certa forma, o próprio discurso destes brincantes flutua entre as vivências experienciadas *in loco*; as práticas artísticas e as discussões e referências advindas da academia, como veremos ao longo dos próximos capítulos.

Sendo assim, nas próximas páginas considero a narrativa de Itaercio Rocha como propositora de abordagens que trazem reflexões sobre a constituição da noção de *cultura popular* em Curitiba. A escolha por este caminho deu-se por Itaercio ser uma grande referência na cidade

¹⁹ Dentre os quais destaco alguns autores clássicos que se interessam e trazem reflexões sobre a cultura popular a partir de uma perspectiva desde o contexto Europeu como Mikhail Bakhtin, Peter Burke e Michel de Certeau. No Brasil há uma ampla lista de autores contemporâneos que abordam o tema de forma mais localizada, tratando da cultura popular no contexto brasileiro especificamente, dentre eles podemos citar Maria Laura Viveiros de Castro, Marilena Chauí, José Jorge Carvalho, Renato Ortiz, Carlos Rodrigues Brandão, Rita Segato.

²⁰ Em uma palestra sobre a dança do Caboclinho em Pernambuco, a antropóloga, dançarina e brincante Maria Ascelrad iniciou sua palestra identificando-se em um lugar anfíbio, por ela ser pesquisadora e bailarina ao mesmo tempo em que também é brincante, com a possibilidade de viver na água e na terra, não se fixando apenas em um lugar ou em outro. Transponho o termo, utilizando em paralelo à colocação de Maria para localizar aqui a categoria *cultura popular* como algo que permeia também diferentes lugares e posições, sendo um conceito elaborado pelos sujeitos da pesquisa, mas estes, ao mesmo tempo, tem sua compreensão sobre cultura popular a partir também de reflexões e discussões construídas historicamente e intelectualmente sobre o termo.

quando o assunto é *cultura popular brasileira*. O desafio será apresentar as falas retiradas de entrevistas, conversas e da convivência com o artista, como uma narrativa que permita compreender o enquadramento local dado à *cultura popular* na cidade de Curitiba – em sua perspectiva ‘nativa’ – assim como pensar sobre a construção histórica da categoria *cultura popular* de forma mais ampla.

Ao localizar Itaercio como o principal interlocutor neste momento, é preciso levar em conta que nas conversas realizadas entre nós, sempre estiveram claros os lugares de cada um. Quero dizer que, mesmo quando nos relacionamos em situações as quais aparentemente não seriam situações de pesquisa, considero que Itaercio, na maioria das vezes, tinha a clareza de meu lugar de pesquisadora, e que suas falas, mesmo fora das entrevistas ‘formais’ concedidas, poderiam influenciar os caminhos deste trabalho.

Da mesma forma eu, como pesquisadora, mas também como pessoa que convive há anos com Itaercio, tenho consciência de que possuo certas noções sobre a dimensão do papel deste artista em Curitiba e que também influenciam a forma como Itaercio é abordado neste trabalho. Talvez (e também) por isso, acredito ser de extrema importância trazer Itaercio como personagem protagonista desta etnografia, buscando traduzir assim sua importância para a realidade curitibana.

Consciente (e já avisada) de que este trabalho será lido por meus interlocutores, espero poder contribuir também com o grifo do papel de Itaercio na construção da história (ou pelo menos parte dela) de Curitiba. Neste contexto, é interessante acompanhar as reflexões de Marco Antônio Gonçalves (2012) sobre a *potência etnobiográfica* no que diz respeito à sua abordagem referente à relação existente entre a pessoa que ‘faz e conta’ e seu *outro*, que ‘olha e também conta’. Desta forma, a narrativa – tanto a de quem escreve essas linhas, como a de quem conta sobre o que está sendo dito nestas linhas – será sempre *relacional* (GONÇALVES, 2012), no que diz respeito à relação existente entre a etnógrafa e o ‘nativo’, e à relação entre o(s) narrador(es) e o contexto social em está(ao) inserido(s).

A partir das falas retiradas de algumas entrevistas particulares com Itaercio, de conversas em almoços, encontros informais mas particulares, de oficinas ministradas por ele e de ‘ensaios’ e festas em que estivemos juntos, busco construir uma narrativa sobre a forma como o conceito de *cultura popular* vem sendo experimentado em Curitiba, para num segundo momento apresentar algumas práticas brincantes que são realizadas na cidade a partir de tal compreensão.

Após esta breve introdução, iniciarei as reflexões a partir da fala de Itaercio durante uma entrevista concedida a mim, em 2014, em que falávamos sobre as ações do bloco *Garibaldi & Sacis* em Curitiba. Quando perguntei sobre a utilização do termo *brincante* ou *folião* no singular, Itaercio respondeu:

— *Eu, cada dia que passa, mais eu estou pensando a questão do plural. Existe a cultura popular, existem as culturas populares. (...) Não dá pra você caracterizar os brinquedos de Santa Catarina, né, o boi de Santa Catarina como você classifica a brincadeira do boi no Rio Grande do Sul. Não dá pra dizer, pra caracterizar Fandango: "ai, o Fandango é assim". Não, o Fandango de Guaraqueçaba, que é o Fandango de Paranaguá, que guardam sutis diferenças, do que o Fandango de São Paulo, de Cananéia, que é outra historinha. Então não dá pra ter um singular "Fandango". Embora, o ato de brincar guarde algumas características específicas, né? Essa questão da presença do jogo, do fato coletivo, de ter essa mistura que eu acho que é sempre uma mistura, a palavra meio difícil, complicada pra alguns termos da Antropologia, pode ser, mas é sempre mestiço. O fato de ser mestiço, né? Mestiço que eu falo assim, no sentido não só mestiço etnicamente falando, como mestiço entre brincadeiras, por exemplo, né? Num bloco de carnaval canta-se um monte de coisas. No mínimo samba e marchinha! E claro que essas marchinhas também já vão absorvendo canções da própria MPB, por exemplo, né? (...) que tem essa coisa de que está o tempo todo em evolução, em transformação; as vezes pra melhor, as vezes pra pior, mas sempre em ebulição! Uma outra característica do brincar.²¹*

²¹ Os trechos das falas de Itaercio escolhidos para compor este capítulo fazem parte de diferentes conversas e entrevistas realizadas junto ao brincante nestes últimos três anos de convivência (desde nossa primeira conversa em 2014, quando investigava a possibilidade de realizar a etnografia junto ao *Garibaldi & Sacis*, até 2016, quando ainda realizava a pesquisa de campo). A partir de agora, ao invés de localizar as citações selecionadas indicando das datas em que as entrevistas foram realizadas, opto por contextualizar as falas de Itaercio a partir das situações de nossas conversas, sem marcar as datas especificamente.

Itaercio pontuou alguns elementos que nos permitem refletir sobre as relações entre pensar a *cultura popular* e fazer o *brinquedo* que vem sendo construídas em Curitiba. Primeiramente chamo a atenção para o enfoque dado na ideia de relação entre pluralidade e singularidade do termo e do entendimento sobre à/s *cultura/s popular/es* apontada logo no começo da fala.

Nestor Canclini (1983) sugere que, para não reduzir a categoria cultura popular a características essencializadas e puristas, formuladas a partir de conceitos românticos, mercadológicos e/ou turísticos, o termo deveria ser utilizado sempre em seu plural, como forma de diferenciar as múltiplas práticas que se inserem na categoria. O antropólogo propõe também que, para entender cada manifestação das *culturas populares* devemos estudar os elementos, relações e costumes dados dentro da realidade específica de cada manifestação.

Assim como fala Itaercio, a relação entre a utilização e o entendimento da categoria *cultura popular* no plural e/ou singular possuiu fronteiras que não são de fácil identificação. Se por um lado há acordo com a ideia de pluralidade proposta por Canclini, por outro, de forma um tanto ambígua, essa ideia de pluralidade parece estar vinculada a de unidade: a *cultura popular* no singular. Ao buscar definir algo que considera indefinível como a *cultura popular*, o historiador Peter Burke (2013) também compreende a pluralidade do termo abordado de forma singular. Inúmeras variações existem entre as manifestações inseridas dentro da categoria *cultura popular*, as quais o autor nomeou de “subculturas”, que partilham certos elementos de forma comum. Ou seja, as culturas populares não são totalmente, mas “sim parcialmente autônomas, diferentes mas não separadas por completo do resto da cultura popular.

A subcultura é um sistema de significados partilhados, mas as pessoas que participam dela também partilham os significados da cultura em geral” (BURKE, 2013, p. 73-74). O historiador exemplifica: apesar dos marinheiros europeus terem suas danças, magias, termos gramaticais e ritmo de trabalho próprios, as canções do mar – próprias dos marinheiros – não eram entoadas apenas por marinheiros e estes não cantavam apenas canções do mar, identificando algo comum entre as especialidades.

Tal percepção também é interessante para pensar o contexto aqui descrito. O termo *cultura popular* utilizado em seu singular, é compreendido como uma categoria que engloba a pluralidade das manifestações inseridas em sua singularidade. Em consonância com o entendimento de Burke, apesar de haver uma compreensão sobre as

múltiplas especificidades das expressões das *culturas populares*, há uma compreensão partilhada das características comuns que inserem essas expressões dentro da categoria *cultura popular*: o “significado especial” depende de um “significado comum” (BURKE, 2013, p. 73-74). Sendo assim, ao longo do trabalho utilizo o termo *cultura popular* em seu singular por aludir à categoria que abrange as peculiaridades das ‘culturas’ no plural.

Antes de dar seguimento às reflexões sobre a construção do entendimento de *cultura popular* em Curitiba a partir da interlocução de Itaercio, parece-me essencial apresentar um pouco da trajetória de vida do brincante. Não esquecendo que das diversas conversas e vivências que tivemos juntos, o texto apresentado aqui faz parte de um recorte necessário para a construção deste trabalho. Neste sentido, optei por transcrever algumas passagens em que Itaercio conta sobre seu percurso até os dias de hoje, pois entendo que, conhecendo parte da história de Itaercio, podemos perceber mais claramente de onde vêm as referências que o artista carrega consigo; a forma como suas ideias e propostas foram sendo disseminadas em Curitiba e a compreensão sobre a posição de liderança que ele assume atualmente na cidade.

Apesar de morar em Curitiba há mais de vinte anos, e de me dizer certa vez “*eu sou curitibano, queiram ou não!*”, o fato de Itaercio ser radicado na capital nunca é esquecido. Lembro-me de estar ouvindo o programa de rádio *Poemoda* apresentado por Etel Frota que, durante a fala de apresentação do disco que seria veiculado, *Chegadinho*, de Itaercio, referiu-se ao autor do CD da seguinte forma: “*Itaercio Rocha, o maranhense mais curitibano da cidade*”

A situação de certo deslocamento em que o artista encontra-se parece fazer parte fundante de sua figura como artista *de/em* Curitiba e no Paraná. Itaercio é um ícone na cidade. Por muito tempo conduziu diferentes *brincadeiras* e festas em diversas cidades do Estado. Além de seu trabalho artístico solo, o maranhense/paranaense é fundador do bloco pré-carnavalesco *Garibaldis & Sacis*, escreveu dramaturgias e dirigiu diversos espetáculos dentro do grupo *Mundaréu*, além de fazer rodas de *Cacuriá*, puxar toadas de *Tambor de Crioula* e ministrar uma gama de oficinas artísticas. Ressalto que dentro dos grupos e das atividades descritas acima, ele sempre foi considerado liderança.

Itaercio é uma *imagem* referencial para os agentes que circulam nos ambientes por mim pesquisados, seja nos circuitos mais micro – como

as festas realizadas no *Espaço Cultural Terreirão*²²— ou num âmbito mais regional. Isto devido ao reconhecimento da sua trajetória e excelência profissional: um *mestre* maranhense radicado em Curitiba. Contudo é cada vez mais rara sua participação nas *brincadeiras*; sua presença física vem sendo mais pontual, ao mesmo tempo em que suas falas e ensinamentos estão constantemente presentes através de seus pupilos/as.

Durante a comemoração da noite de São João, realizado no *Terreirão*, ouvi a brincante Thayana Barbosa falar em voz alta para as pessoas que estavam no salão com ela: “*Olha gente, o Itaercio tá no Rio [Rio de Janeiro] mas ele está aqui também. Ele é onipresente! (risos)*”. Esta “onipresença” parece traduzir a maestria e influência de Itaercio, assim como a relação de sua figura com certas práticas brincantes realizadas em Curitiba, mesmo que ele não esteja de corpo presente. É como se houvesse uma continuidade das práticas repassadas por ele, por muitos considerado um verdadeiro mestre. Em uma de suas falas, Itaercio me contava sobre a ciência de sua liderança para alguns dos brincantes de Curitiba e a como ele entende que ela é exercida:

— *A minha liderança é conceitual. Acho que tem uma coisa que é... eu acho bonitinho a liderança que eu faço, que eu tenho lá, que não é uma liderança que eu faço, é uma liderança que me dão, na verdade. É uma conquista mesmo. Não tenho aquilo como meu, até porque faz parte deste contexto, desta estrutura que não seja de alguém, embora eu tenha que assumir e puxar para mim algumas responsabilidades mesmo. Atualmente estou mais para conselheiro do que para outra coisa. Mas as pessoas me ouvem bastante e eu acho isso bem legal. Agora, essa liderança ela é porque eu não sei, não sei explicar muito não, acho que as pessoas que vão ter que fazer sobre isso, mas é se tiver alguma coisa errada eu vou lá e meto a boca mesmo, se tiver alguma coisa certa eu vou lá e, sabe, vou elogiar, vou dar força para aquilo.*

Em outra conversa, enquanto falávamos sobre os ensaios do Boi de Maracanã em São Luís do Maranhão, Itaercio mencionou a conduta do

²² O Terreirão, como é conhecido, é um centro cultural em que muitas das práticas brincantes são realizadas em Curitiba e será abordado de forma mais detalhada ao longo do texto.

líder do Boi, mestre Humberto de Maracanã, um de seus mestres, falecido em 2015²³.

— (...) *you are going to the Boi de Maracanã, it is a party! Everyone drinks, everyone dances, everyone sings, everyone learns together, everyone learns with each other, there is no unique teacher, exclusive, although yes, if you have something that is done badly, Humberto goes there and says: "oh, you are wrong". He says, you are wrong. It does not mean that he will go there and say that what is right is like this, like this, like this, and if it is not like this, like this and like this is not right. Simply he goes there to say: "you are wrong, take the pot from his face".*

Tais colocações mostram uma relação, construída pelo próprio narrador, entre a postura de Itaercio com *as pessoas* em Curitiba e a conduta de mestre Humberto com ‘seus’ *brincantes* no Maranhão – local que Itaercio sempre volta para *brincar* o Boi e mestre esse que Itaercio tem como sua referência. As ações de Itaercio, mesmo que em um novo cenário, parecem ter correspondência com as experiências por ele vividas no Maranhão. Os aprendizados com o mestre foram trazidos para Curitiba na forma de seu trato com os *brincantes*; é como se a postura de um mestre da *cultura popular*, exemplificada na conduta de mestre Humberto, tivesse certas características previstas que fizessem parte do universo da *cultura popular* e assim, traduzidas, pudessem ser deslocadas e realocadas mesmo que em outras realidades.

²³ Segundo a descrição no sítio do próprio Bumba-Boi de Maracanã, “Movidos pelo amor ao batalhão, pela fé em São João, pelo prazer de brincar, elaboram uma das manifestações populares mais complexas do país. Exercendo seus talentos de músicos, atores, poetas, dançarinos, chefs, designers excelentes que são, criam um espetáculo de assombrosa sofisticação estética. (...) Esse Batalhão de Ouro, forjado com maestria por São João, é conduzido pelo Maracá de Prata de Humberto [falecido em 2015], sem dúvida um dos maiores artistas que este país já viu. Além de poeta inspirado, compositor de melodias de desconcertante sofisticação harmônica e dono de uma voz que preenche terra e céu, é mestre conhecedor de cada detalhe da tradição de que é guardião, e exerce essa liderança com firmeza e generosidade raras. (...) Referência essencial na cultura popular maranhense, o grupo tem participado de diversos documentários e projetos de registro como: ‘Tambores do Maranhão’; ‘Música do Brasil’; ‘Trilha, Toada e Trupé’ e ‘Coleção Turista Aprendiz’, entre outros, além de ser tema de teses e artigos de pesquisadores em todo o Brasil”. Texto disponível em: <<http://www.boidemaracana.com.br/index.php/quem-somos/>>.

Assim como seu posicionamento “*conceitual*” de líder traz elementos que podem ser postos em paralelo com a conduta de mestre Humberto, outros/as mestres/as também influenciaram a constituição dos posicionamentos exercidos por Itaercio enquanto referência em Curitiba. A partir da narração de sua trajetória até chegar em Curitiba, Itaercio conta por quantos cenários e quantas diferentes pessoas influenciaram a constituição de sua pessoa (ou de seu personagem). Apresento agora, a partir da autonarrativa de Itaercio sobre sua trajetória, alguns elementos que me chamaram atenção para a configuração deste “*intelectual orgânico*”.

Antes de dar início à história de Itaercio, traço um breve paralelo com a reflexão de Marco Antonio Gonçalves sobre a construção de (etno)biografias utilizando a ferramenta da autonarrativa da pessoa-personagem que tem sua história registrada. Não podemos deixar de considerar novamente a relação existente entre os narradores e a dimensão experimental da autonarrativa. Como pontua Gonçalves (2012, p. 25):

A autonarrativa é construída em um contexto que depende da alteridade operada através do jogo das semelhanças e diferenças, e que faz com que a pessoa vire personagem e o personagem vire pessoa em um contexto de interação e produção do *self*. Neste momento de experiência compartilhada, as pessoas podem experimentar assumir determinadas caracterizações e estereótipos, construindo uma personagem marcada por traços eminentemente sociais.

Neste sentido, a vida que é contada pode não se apresentar como *uma* vida, mas as múltiplas possibilidades de diálogo com os fatos que se passam nessa vida, podem gerar diferentes posições e respostas, permitindo uma pluralidade deste *ser*.

Essa dimensão pessoa-personagem tratada por Gonçalves é interessante para pensar o caso de Itaercio que, como *pessoa*, pode ser visto como um *personagem*. Um personagem que em sua vida já viveu diversas realidades pois, desde seus cinco anos, começou um intenso movimento de deslocamentos físicos e espaciais os quais – como disse – fundam “*dentro da minha pessoa uma coisa meio nômade, meio migrante*”. Característica que parece acompanhar a figura Itaercio Rocha.

Chamou-me a atenção que ao falar do seu histórico, Ita – como é chamado pelos amigos e amigas –, na maioria das vezes criava suas frases utilizando tempo verbal *presente*, dando a sensação de que os fatos

narrados, mesmo tendo acontecido em um tempo passado, permanecem animados e atuantes. Como se as experiências marcantes para a constituição de sua pessoa ainda estivessem vivas e com agência sobre o que ele *é hoje*. Desta forma optei por diferenciar minha narrativa, utilizando o tempo *passado*, das falas de Itaercio, escritas no *presente*.

Itaercio Rocha nasceu em 1960 na comunidade de Pedras, interior do Estado do Maranhão. Aos cinco anos de idade perdeu o pai e, com a mãe e mais onze irmãos mudaram-se para São José do Ribamar, cidade vizinha à capital. Itaercio me contou que com a morte de sua mãe, quando tinha treze anos, passou a ser “*uma peça num jogo de xadrez*”, permanecendo *em trânsito* até seus dezessete anos: morando durante um tempo com uma tia na cidade do Rio de Janeiro (RJ), em seguida em São Luís do Maranhão (MA) com seu irmão mais velho, depois com outra tia em Campo Grande (MS). Até que voltou para capital carioca, na intenção de cursar o segundo grau e fazer um curso técnico, porém, aos dezessete anos voltou para São Luís, dessa vez com idade suficiente para “*caçar minha autonomia*”. Ao falar sobre esses anos, Itaercio fez questão de colocar que uma história com tantos deslocamentos assim, parece ser simples quando se conta, mas:

– Isso tudo é cheio de confusão, muita confusão, porque são momentos de adaptações a realidades completamente distintas, então você deixa de dormir numa rede para dormir numa cama, você deixa de comer peixe para comer carne de boi (...).

De volta ao seu Estado natal, Itaercio iniciou seu trabalho como artista e educador junto do grupo *Laborarte*, referência no desenvolvimento de atividades artísticas e educacionais voltas às culturas populares do Maranhão²⁴.

²⁴ O grupo está sediado num casarão colonial no centro de São Luís e desenvolve atividades culturais permanentes: oficina de cacuriá, oficina de teatro, oficina de ritmos populares do Maranhão, além de manter uma escola de capoeira angola. Desenvolve também programas sócio-culturais com jovens de bairros carentes de São Luís. O Laborarte foi contemplado como Ponto de Cultura em 2007 e entrou em atuação em abril de 2008. O "Ponto de Cultura Laborarte" oferece oficinas de: dança popular; tambor de crioula; percussão; teatro; e cultura de digital para os jovens da rede pública do Maranhão. Disponível em: <<http://www.iteia.org.br/laborarte>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

– *O Laborarte trabalha com arte integrada, é uma coisa assim, o Laborarte tem vários departamentos: departamento de artes plásticas, departamento de cinema e fotografia, departamento de jornalismo e literatura, departamento de boneco, departamento de teatro, departamento de dança; e tudo isso a partir de uma pesquisa a partir da cultura popular maranhense e junto as organizações que trabalham com processo de politização e discussão de reforma agrária, poluição, tudo junto, tudo misturado, muito legal, muito legal.*

Itaercio considera que a instituição, além de desenvolver práticas artísticas e educacionais, também *pensava a cultura popular maranhense*. Dentro de um projeto desenvolvido pelo *Laborarte*, Itaercio começou a dar aulas de educação artística em uma escola pública da cidade:

— *(...) sempre nessa intenção de levar o que eu via nas ruas, nos terreiros pra dentro da escola, só isso. Era a arte que eu conhecia. É claro que a partir daí eu também vou estudar os Modiglianis, os Picassos, os Mondrians da vida né? E vou fazer vários cursos e pequenas oficinas junto da secretaria de Educação do Estado, com quem o Laborarte tinha uma relação bacana, e vou depois trabalhar na escola do SESI.*

— *Mas isso tudo já em 83 deu uma cansada, não do Laborarte em si, mas da cidade em si que vive um momento político bastante esquisito, deteriorado. Eu saio de lá também, vou para Olinda (...).*

Quando mudou-se para Olinda, com 23 anos, o educador começou a trabalhar no grupo *Mamulengo Sorriso*, aproximando-se do universo bonequeiro e entrando em contato com outras atividades artístico-expressivas ‘originárias’ de Pernambuco.

— *Em Olinda eu ingresso em algumas coisas: estudava dança contemporânea em Recife, faço aula com pessoal de Yoga e expressão corporal em Olinda, estudo frevo com Nascimento do Passo, estudo um pouco de Maracatu, Caboclinho, Capoeira essas coisas, com o Balé Popular do Recife. Além de mergulhar de cabeça na questão do Mamulengo, vou pra dentro do Mamulengo Sorriso.*

Em 1985 Itaercio foi morar em Curitiba (PR), sua peregrinação aconteceria agora por entre as cidades do Sul e Sudeste. Foi convidado a desenvolver, junto à Secretaria de Educação de Maringá (PR), a formatação de um plano de educação artística para o município e por lá permaneceu por um ano. Atividade que deu muita experiência e possibilitou o desenvolvimento de um “*belo resultado*”. Entretanto, Itaercio me esclareceu que:

— (...) a ideia, quando eu saí de São Luís, era procurar alguma coisa na área de dança. Eu era uma pessoa da área da dança, no íntimo, no íntimo, no íntimo. E eu tinha uma ambição que era conhecer o Klaus Vianna, (...) Eu tinha que estudar dança, eu tinha que encontrar aquele homem, eu tinha que me permitir estudar dança. Uma coisa que eu via que seria totalmente impossível em São Luís.

Então foi para o Rio de Janeiro com o objetivo de estudar dança contemporânea na escola de Rainer Vianna, filho de Klauss Vianna.

— Lá [no Rio de Janeiro] faço meu DRT de dançarino, meu primeiro DRT é de dançarino, depois que eu vou fazer de ator e bonequeiro e diretor, mas o primeiro é de dançarino contemporâneo. Presto uma prova – pra ser aprovado pelo sindicato – dançando frevo. Eles acharam super contemporâneo. (...). E com esse material eu faço a prova e sou aprovado. Cento e não sei quantos concorrentes, tinham três aprovados e um deles era eu. (...). Fora que no Rio de Janeiro eu vou estudar Flamenco, dança Afro, vou fazer todo quando é tipo de dança, vou fazer yoga. Durante todo esse tempo eu faço rodas de Cacuriá nas praças do Rio e vou dar aula de arte-educação em várias escolas, principalmente na Escolinha de Arte do Brasil onde vou dar aula de cultura popular, danças populares, bonecos, tem um curso de formação que tem lá para arte-educadores que é super legal. Fico lá até noventa e pouco, quando eu volto para Maringá, a convite para coordenar o departamento de Educação Artística na cidade, no município. Fico lá durante uns dois anos e meio, três, e venho pra Curitiba (...)

Ao voltar para Curitiba em 1996, Itaercio ingressou no curso de Artes Cênicas da Faculdades de Artes do Paraná, e desde então

permaneceu na cidade desenvolvendo seus trabalhos como educador, pesquisador e como artista. Nos dias de hoje viaja frequentemente para o Rio de Janeiro para desenvolver diferentes atividades por lá. Como ele mesmo me disse, há um certo “*charme*” nesse trânsito, nessa indefinição de morar em Curitiba mas estar muito tempo no Rio de Janeiro, e estar na capital carioca porém não morar lá, portanto afirma que não sairá da capital paranaense. Como já dito, no Paraná, o artista é uma grande referência quando o tema é *cultura popular brasileira*, sendo chamado de *mestre* por muitos artistas e pesquisadores.



Imagem 3 – Itaercio Rocha no bloco Garibaldi & Sacis – Foto: Julio Garrido

Trazendo novamente a contribuição de Gonçalves (2012) sobre a construção da narrativa a partir da dimensão pessoa-personagem, Itaercio, sabendo de sua importância, constrói um discurso da pessoa na intenção de afirmação dessa personagem que ocupa um lugar de mediação ao desenvolver seus trabalhos na cidade. Pessoa-personagem que, neste limiar, abriu uma (dentre tantas) porta para a percepção sobre *a(s) cultura(s) popular(es) brasileira(s)* – em seu plural e singular – sendo ele o personagem representante próprio destas práticas. Quando me falava sobre sua relação como pesquisador, artistas e brincante, Itaercio esclareceu que:

— *Meu compromisso com a cultura popular é um compromisso que eu tenho com a minha mãe, com meu pai, com Teté, Mandica, com Humberto, com Zé Olhinho, com a família Pereira, com a família Ferreira aqui na Lapa, com os mestres todos que eu fui conhecendo, né. Eu sou muito grato a eles, muito, muito, muito. Não tem nada que eu faça que não esteja com eles, por eles, pra eles, não tem. (...). Eles são meus mestres. O meu pescoço é nhundiaquara. Meu pé é um pé Nascimento do Passo. Tenho claramente assim, como a minha coluna, o meu centro, meu eixo, os meus eixos, são do Klauss Vianna, Rainer Vianna, também... Minha virilha deve muito ao Jean Marie, todo trabalho de Antonie, a Paula, minha professora de Laban, né? Ao Edmundo, meu professor de técnica Alexander durante anos. Eu devo, basicamente, mas principalmente, primariamente, a essas figurinhas, né? Padre Chico, Santana, índios Tupindarés, e atualmente à caboclada toda do Maracanã.*

Apesar de ter nascido dentro de uma comunidade interiorana ‘tradicional’, brincadora de Bumba-boi e realizadora de outras práticas *brincantes*, ao adentrar em outros contextos, fora de sua cidade de origem, Itaercio põe-se em um certo limiar, não pertencendo nem mais ao mundo de sua comunidade, nem a Curitiba, sua nova cidade.

Em suas falas fica clara a compreensão do artista sobre as múltiplas referências que fazem parte da sua história: referências vindas da cultura do *povo*, de um lado, e da cultura da elite, de outro. Também há de se notar que a palavra-conceito *cultura popular* aparece constantemente em sua narrativa como um todo (transcrita ao longo do trabalho), deixando aparente a existência de uma concepção de enquadre sobre o conceito de *cultura popular*.

Ainda que este trabalho não tenha intenção de tratar com profundidade das questões conceituais da categoria *cultura popular*, é interessante pensar que além da distinção entre popular e erudito, o conceito traz à luz outras dicotomias existentes como o rural e o urbano, o coletivo e o indivíduo, brancos e negros, oralidade e escrita, problemáticas que podem servir de base para diversas discussões referentes à ‘modernidade’. Entretanto o que gostaria de chamar a atenção, a partir das falas de Itaercio, é como que, ao falar sobre *cultura popular*, fala-se de um ‘outro’, marcado principalmente pelas distinções sociais, étnicas e de classe, que não serão discutidas neste trabalho mas que devem ser pontuadas como existentes.

Este ‘outro’ é essencial para compreender a utilização do termo *cultura popular*, que está relacionada ao afastamento de quem fala sobre *cultura popular* em relação a quem *faz* a *cultura popular*. Nesta citação Marilena Chauí (1989:09-10) ilustra de forma abrangente o distanciamento de vozes em questão:

A expressão Cultura Popular, como já foi bastante observado, é de difícil definição. Seria a cultura *do* povo ou cultura *para* o povo? A dificuldade, porém, é maior se nos lembrarmos de que os produtores dessa cultura – as chamadas classes ‘populares’ – não a designam com o adjetivo ‘popular’, designação empregada por membros de outras classes sociais para definir as manifestações culturais das classes ditas ‘subalternas’. Assim, trata-se de saber quem, na sociedade, designa uma parte da população como ‘povo’ e de que critérios lança mão para determinar o que é e o que não é ‘popular’.

As palavras de Chauí também chamam atenção à forma como o adjetivo *popular* é concebido e por quem o utiliza. *Cultura popular* seria aquela feita pelo povo ou aquela destinada ao povo? Nestor Canclini (1983) propõe que *popular* refere-se às classes economicamente desfavorecidas sem desconsiderar a importação e a interação simbólica entre o popular e o elitizado. Para o autor, o sentido do *popular* é algo construído a partir das relações práticas nas quais ele se insere - seja um objeto ou uma festa -, não havendo uma definição do termo *a priori* (normalmente considerado como algo de origem camponesa, tradicional, indígena). "É o uso e não a origem [a forma como se estabelecem as] relações sensíveis e imaginárias dos homens com os outros homens e com o seu meio" (CANCLINI, 1983, p. 136).

O entendimento da *cultura popular* aqui descrito, parece referir-se não apenas a um conceito analítico, mas ao encontro entre os mundos acadêmico, artístico e popular, ilustrado na própria trajetória de Itaercio, que numa retroalimentação de objetificação, entende a si e ao outro, em uma relação de discurso e prática.

Neste encontro de mundos está Itaercio, que dialoga com o *popular* e com o *erudito*, permeando por esses dois universos sem fixar-se em nenhum deles. Um duplo afastamento que pode ser comparado à posição ocupada pelo antropólogo em sua pesquisa de campo. Assim, para relacionar duas culturas distintas, o/a pesquisador/a tem como

necessidade a invenção e objetificação das práticas observadas a fim de compreendê-las *em relação*. Nas palavras de Roy Wagner (2014, p. 53):

A relação que o antropólogo constrói entre duas culturas – a qual, por sua vez, objetifica essas culturas e em consequência as “cria” para ele – emerge precisamente desse seu ato de “invenção”, do uso que faz de significados por ele conhecidos ao construir uma representação compreensível, do seu objeto de estudo. O resultado é uma analogia, ou um conjunto de analogias, que “traduz” um grupo de significados básicos em um outro, e pode-se dizer que essas analogias participam ao mesmo tempo de ambos os sistemas de significados, da mesma maneira que seu criador.

Quando Itaercio referem-se à *cultura popular* em sua pluralidade, fala de um *outro*, um universo pesquisado, vivenciado e traduzido, no qual ele não se fixou, apesar de ter vivido nele. Em paralelo a ação do antropólogo, Itaercio identifica algumas características que conduzem o posicionamento de um *mestre da cultura popular* – mestre Humberto – e mais ainda, identifica manifestações que se enquadram na palavra-conceito *cultura popular*. Partindo de uma posição de intimidade e vivências em dois universos distintos, e das reflexões indicadas por Wagner, para este diálogo de dois mundos, Itaercio *cria* as práticas características da *cultura popular* e as traduzem em seu modo de fazer a *brincadeira*. Como veremos com mais profundidade no próximo capítulo, longe de pensar a inventividade de Itaercio denotando algo não-verdadeiro, entendo que a objetificação da *cultura popular* por parte do brincante é necessária pela posição mediadora assumida por Itaercio, e que sua criatividade inventiva constitui-se em seus atos, no modo como Itaercio propõe a construção da *brincadeira*. Neste caso, a utilização da palavra ‘invenção’ aqui não pretende trazer a ideia de algo fabricado ou falsificado, mas sim algo constituído na experiência de *brincar* com os modos de fazer característicos da *cultura popular*.

Compreendendo a ideia de *cultura popular* como algo *produzido*, o historiador Peter Burke (2013) indica que a “descoberta do povo” realizada pelos intelectuais e artistas românticos da Europa afirmava a distinção entre cultura da elite e cultura do povo utilizando a idealização da alteridade como forma de confronto às prerrogativas do que estava posto na ‘idade das luzes’. Assim, as características atribuídas ao *povo* tiveram uma natureza política baseada na contraposição entre a cultura da

elite e a cultura popular, buscando nesta última uma essencialização, que também caracterizaria a alma nacional dos países em construção.

O mesmo autor (BURKE, 2013) indica três características que foram criadas pelos grandes difusores da *cultura popular* nos séculos XVIII e XIX e repassadas como atributos essenciais das culturas populares, são eles: o *primitivismo*, o *comunitarismo* e o *purismo*. Para os ideais românticos as canções, poesias, festejos e crenças do *povo* remetiam há um tempo passado (*primitivo*), dando uma noção de originalidade a essas práticas: algo *puro*, que não sofrera as transformações dos tempos. Ainda neste sentido, também o *indivíduo* foi desconsiderado e substituído pela *comunidade*, assim as obras populares não eram vistas como possuindo autoria individual, nem pertencentes a ninguém. Não eram criadas, como árvores, elas naturalmente cresciam e floresciam do povo.

Voltando à primeira declaração de Itaercio sobre o entendimento de miscigenação característico das *culturas populares* que, para ele, traz consigo o potencial de transformação, podemos dizer que as noções difundidas pelo movimento romântico europeu, não são as mesmas percebidas no contexto curitibano. Porém, é possível detectar que, como herança, temos uma perspectiva homogeneizadora sobre a *cultura popular brasileira* – dessa vez utilizada no singular – mesmo fazendo referência a um universo composto por múltiplas “*culturas populares*”. Quando, mais à frente, Itaercio cita os nomes de alguns mestres e mestras com quem ele se sente compromissado, ilustra em sua fala diferentes nomes que representam a *cultura popular* a partir de um enquadramento (objetivado) sobre a categoria.

Como abordado na primeira parte deste capítulo, a partir das motivações de Mário de Andrade as ideias românticas nacionalistas da Europa atravessaram o Atlântico e também tiveram suas repercussões no Brasil. Aqui, o interesse pelos *saberes do povo* esteve vinculado aos estudos folcloristas e às ideias nacionalistas que propunham “as nações como grupos dotados de língua, literatura, música e índole próprias” (TRAVASSOS, 1997, p. 119).

As categorias *autenticidade*, *comunidade* e *povo*, exaltadas pelo movimento folclorista no Brasil como características presentes nas manifestações tradicionais estudadas, serviram também para definir um certo caráter nacional, que enquadrava tais qualidades como características presentes no *saber do povo*. (ACSELRAD, 2013).

Apesar da palavra *folclore* normalmente não ser utilizada por Itaercio e nenhum de meus interlocutores, pude notar que alguns entendimentos e características advindos dos estudos folcloristas são

similares à compreensão do que seria a *cultura popular* no contexto desta etnografia. São expressões musicais, coreográficas e poéticas originárias das classes sociais desfavorecidas que se traduzem em festas desde o ‘tempo dos antigos’, geralmente ligadas ao ciclo agrícola que remetem, até certo ponto, uma noção do contexto rural.

Notei que em algumas situações, principalmente durante oficinas ofertadas a *turmas iniciantes*, o termo folclore é utilizado para localizar os participantes sobre os fenômenos aos quais a oficina pretende tratar. Fato este que denota uma certa atualização da categoria *folclore* para *cultura popular*, mantendo a categoria de manifestações a que as duas palavras referem-se, porém mudando o entendimento sobre tais manifestações.

1.3 Brincando em Curitiba

Na primeira vez que eu e Itaercio conversávamos sobre sua trajetória, fiquei surpresa quando o brincante me esclareceu que ele não havia sido o fundador do grupo *Mundaréu*, o qual conheço e acompanho há aproximadamente dez anos e que nesse período sempre teve Itaercio como figura líder do coletivo. Insiro aqui nosso diálogo:

— *Daí aqui, no primeiro ano da FAP [Faculdade de Artes do Paraná], (...) na Oficina de Música um pessoal me assiste cantando na Oficina de Música, eu fiz com a Fátima Guedes, cantei uma toada de Boi e tal, e aí o pessoal me assiste e me convida para fazer parte de um grupo que tinha aqui, que era o grupo Mundaréu. (...)*

(Eu digo) — *Já existia? Gente esse grupo tem história então! Eu achava que você que tinha...*

(Itaercio me interrompe com sua resposta) — *Não, não! O Nélio, compõe uma canção e inscreve essa canção no Festival da Federal [Universidade Federal do Paraná], e parece que eles tiram o segundo lugar, vai para a gravação do CD. Isso já com o nome Mundaréu. São alunos do curso de música da FAP junto com o Mauricy que era aluno de viola do Conservatório (...) e o Pedro Solak, também era do grupo mas era da área de artes plásticas. Eu também já era aluno do Conservatório, eu fazia aula de canto com a Liane, e tentava fazer teoria com o Joney, falo tentava porque eu nunca consegui estudar teoria, eu não passo do básico, não consigo. Quando tem que fazer conta eu já... meu raciocínio matemático é um zero à esquerda.*

Mas, bem, é isso. O começo do Mundaréu é um pouco isso, aí quando eles me chamam eu falo “ai, eu quero cantar isso, quero cantar isso, quero cantar aquilo, vocês vão deixar?”

Esclarecida a questão sobre a criação do grupo *Mundaréu*, Itaercio continuou me contando sobre como foram seus ‘primeiros passos’ dentro do grupo e então trouxe uma questão de grande importância para compreender como a categoria *cultura popular* é pensada e praticada em Curitiba:

— *Eles tinham uma ideia de trabalhar com música de raiz. Ai, quando eu entrei, a gente começou a conversar sobre isso, o que era raiz? Que diacho era raiz? Até chegamos a fazer piada no show mesmo né? (...) e a gente ficou conversando sobre o que era aquilo e tudo mais, e eu sugeri inclusive que a gente cante de paletó, exatamente tem aquela ideia toda. E eu tinha um projeto de fazer um Auto de Bumba-boi e eles topam e a gente continua, mas a gente continua com aquela ideia de discutir o que era raiz e tal, aí gente começa a fazer piada sobre isso, se é batata, não! É um tubérculo, não! Isso é mandioca. Sabe essas coisas assim? (...). Tudo enquanto é discussão sobre pureza, raiz, origem, a gente vai descartando porque não combina (...).*

Da mesma forma como o termo folclore remete a ideia de *purismo*, o termo *raiz* poderia ser colocado como seu paralelo. A raiz buscada pelos integrantes do *Mundaréu*, da forma como Itaercio menciona, remeta a algo que contém uma certa originalidade, uma essência musical. O termo raiz assemelha-se ao conceito de folclore quanto remete a ideia de algo puro, intocado e museificado, distante. Entretanto, quando Itaercio propõe a realização de brincadeiras relacionadas ao tema, aproxima o conceito para perto dos próprios pesquisadores, que podem inclusive criar frases jocosas sobre suas pesquisas.

Sem descon siderar as diferenças de realidades, em sua discussão referente a construção do entendimento sobre *cultura popular*, Michel de Certeau (1974) aborda os estudos folclóricos em contexto europeu, também a partir da perspectiva da compreensão de um *outro* distante a ser estudado, sendo que tal distanciamento está na base dos estudos científicos em geral e é sua própria contradição, pois ao definir e analisar um *objeto* de estudo, fala-se por ele, que aparentemente não teria autoridade para falar por si próprio. Considerando que a “beleza do morto” encontra-se justamente no fato de que o objeto estudado é algo,

passa a ser necessário definir categorias homogeneizadoras que falem sobre o objeto como algo único, permanente, exemplo das investigações sobre da cultura popular/folclore

O cuidado folclorista, no entanto, não está isento de segundas intenções: ele deseja localizar, prender, proteger. Seu interesse é como que o inverso de uma censura: uma integração racionalizada. A cultura popular define-se, desse modo, como um patrimônio, segundo uma dupla grade histórica (a interpolação dos temas garante uma comunidade histórica) e geográfica (sua generalização no espaço atesta a coesão desta). (...) O folclore garante a assimilação cultural de um museu desde então tranquilizador." (CERTEAU, 1974, p. 63).

A partir do posicionamento distanciado sobre as manifestações artísticas compreendidas como puras, o processo de modernização da sociedade traz consigo o risco dessas expressões extinguiem-se. Uma ideia de perda constante das práticas culturais que se relacionam ao passado e que acaba por legitimar uma ideia de *preservação* de tais práticas, vistas como patrimônios. Ou seja, essas manifestações enquadram-se como uma propriedade herdada a partir da existência de uma ‘tradição’ (GONÇALVES, 2002). Assim, tal concepção entende as manifestações da cultura popular/ do folclore como algo distante, imóvel e homogêneo, necessariamente realizada por ‘outros’.

Neste caso, o entendimento de *cultura popular* só existe em sua relação a uma cultura não-popular autorizada a identificar e “inventar” (para utilizar os termos de Roy Wagner) quais as práticas enquadram-se ou não na categoria *cultura popular/folclore*. Esta é a beleza do morto, "a emoção nasce da própria distância que separa o ouvinte do suposto compositor." (CERTEAU, 1974, p. 60). Distância que cria concepções que congelam as expressões populares em um passado que – desde sempre – está em vias de extinção. Para Reginaldo Gonçalves (2002, p. 23) este sentimento de perda crônico deve-se a:

(...) uma concepção moderna de história, em que esta aparece como um processo inexorável de destruição, em que valores, instituições e objetos associados a uma “cultura”, “tradição”, “identidade” ou “memória” nacional tendem a se perder. Os remanescentes do passado, assim como

as diferenças entre culturas, tenderiam a ser apagadas e substituídas por um espaço marcado pela uniformidade. Esse processo é considerado de modo unívoco, reificadamente, sem que se leve em conta, de modo complementar, os processos inversos de permanência e recriação das diferenças em outros planos.

Seguindo nesta discussão, Marshal Sahlins (1997) propõe algumas questões a partir das análises feitas a possíveis ameaças que vem sofrendo as culturas tradicionais, por ele nomeada indígenas²⁵. Primeiramente Sahlins nota que, desde o estabelecimento da Antropologia como ciência, essas ameaças já estavam postas, por perigo do avanço colonialista, industrial e civilizatório. O autor considera também que negar a autonomia de tais comunidades indígenas seria desconsiderar sua agência ao “incorporar o sistema mundial a uma ordem ainda mais abrangente: seu próprio sistema de mundo” (SAHLINS, 1997, p. 52).

Vejo que este “pessimismo sentimental” (SAHLINS, 1997, p. 52) também não faz parte do contexto curitibano estudado. Em suas oficinas e *workshops* ministrados, Itaercio Rocha, quando fala sobre *cultura popular brasileira* e suas tradições, propõe aos participantes que “tradição é tudo aquilo que se atualiza no presente para continuar viva”. Ao contrário da ideia de perda, o que aparece nas propostas de *brinquedo* realizada em Curitiba é a permanência a partir da atualização.

É misturando e desconstruindo essas práticas pretensamente tradicionais que se enraíza a concepção da (re)construção de *brincadeira* por esse grupo em Curitiba. A concepção de atualização é essencial para o enquadre das (re)criações e “*transgressões*” curitibanas que utilizam as *culturas populares* e suas tradições como referência artística. Algo parece diferenciar o entendimento dos termos quando aplicados ao discurso de Itaercio especificamente: se o folclore representa *tradição*, a *cultura popular*, no ato da *brincadeira* passa a representar a tradição em *transformação*.

Para dar sequência à reflexão sobre a utilização da categoria *cultura popular* e sobre as práticas *brincantes* que foram pesquisadas em

²⁵ Em sua fala na aula pública do ato Abril Indígena, realizado em 2016, Eduardo Viveiros de Castro traz o significado da palavra como sendo “gerado dentro da terra que lhe é própria, originário da terra em que vive”. Para reflexão mais aprofundada ver artigo *Os Involuntários da Pátria*. Disponível em: <https://www.academia.edu/25144372/OS_INVOLUNTÁRIOS_DA_PÁTRIA>. Acesso em: 11 maio 2016.

Curitiba, devo novamente dar um passo atrás e voltar a falar sobre o grupo *Mundaréu*, pois sua história é fundamental para continuar a traçar o percurso de Itaercio e suas contribuições à Curitiba (e a este trabalho).

Atualmente, na página virtual do grupo, há a descrição deste como sendo um coletivo que tem como objetivo “povoar o imaginário do público com sons, personagens e histórias fazendo uso dos recursos culturais do povo brasileiro”²⁶. Criado em 1997, o grupo teve diversas formações, juntando atores, músicos, bonequeiros, dançarinos e cantores, buscando a junção da criação artística com a pesquisa e a educação. Depois que Itaercio entrou para ‘trupe’, outros integrantes entraram e saíram, mas ele permanece até hoje e, como me contou, acabou tomando a frente sobre as criações artísticas do grupo.

— *Aí eu vou trazendo essas discussões sobre minha vivência com cultura popular. O que que é pensar o figurino, cenário; o que é fazer tudo ao mesmo tempo junto – porque tem muito aquele pensamento vou ser músico, vou só cantar ou eu vou só cantar. Quem toca, canta, dança, balança a pança e constrói seu figurino e faz máscara, e faz boneco e borda o cenário. Aí começou essa conversa toda, toda essa prática que vai desembocando nisso tudo. E a gente vai trazendo isso pra rua, vai dando oficinas, vai abrindo discussões, junto com isso já vem o Garibaldi (...)*

Durante seus quinze anos de existência, o *Mundaréu* artístico produziu dez espetáculos cênico-musicais, gravaram cinco CDs e um DVD, além de levarem suas apresentações para diferentes regiões do Brasil. Somado ao trabalho propriamente artístico, o grupo e a maioria de seus integrantes também tem como objetivo contribuir na *formação* de brincantes através de diferentes oficinas relacionadas à *cultura popular* – por exemplo oficina de *Tambor de Crioula*, oficina de *Bumba-Boi* e oficina de *Cacuriá* – e a feitura de festas privadas e públicas.

Segundo a descrição do release artístico do grupo, “durante todos esses anos de existência o grupo desenvolveu um trabalho importante de pesquisa e divulgação da arte do povo brasileiro, realizando um trabalho abrangente de criação de espetáculos, festas populares e oficinas de arte

²⁶ Texto retirado do site do grupo. Disponível em: <<https://mundareu.wordpress.com/sobre/>>. Acesso em: 6 abr. 2016.

educação, propiciando uma discussão e reflexão sobre o fazer artístico, suas responsabilidades estéticas e sociais²⁷.

Semelhante a Mário de Andrade (e ao grupo *A Barca* citado no começo do capítulo), durante seus anos de atuação, o *Mundaréu* teve como prática contínua viagens de pesquisa, principalmente ao Nordeste brasileiro, buscando conhecer mestres de diferentes *brinquedos* e principalmente participar dos *brinquedos* em seus locais de origem. Dentre suas diversas peregrinações, o Estado do Maranhão sempre esteve no calendário anual de visitas. Mesmo sendo um grupo radicado em Curitiba, por estar anualmente participando dos mesmos festejos, encontrando as mesmas pessoas e *brincando* com os mesmos grupos, os integrantes do grupo criaram laços e percepções distintas dos pesquisadores e/ou turistas “de primeira viagem” dentro das comunidades de *brincadores* dos locais pesquisados.

A partir dessas vivências com os *brincantes populares* é que se construiu – e constantemente se (re)constrói – a noção própria do grupo sobre a *cultura popular*. Como grupo artístico, o *Mundaréu* tornou-se uma referência nacional, com seus espetáculos cenicamente atrativos, musicalmente emocionantes e com uma direção impecável. Porém na cidade de Curitiba – e no Paraná como um todo – mais do que um grupo artístico, o *Mundaréu* tornou-se uma referência para disseminação da *cultura popular brasileira* e a (re)construção de seus *brinquedos*.

Atreladas à realização de espetáculos, foi através das oficinas ofertadas durante muitos anos em diferentes locais e durante das festas realizadas, que o grupo formou seus ‘pupilos’. Criou-se uma rede de novos artistas e pesquisadores que se aproximam do universo da *cultura popular* e começam a desenvolver trabalhos individuais – de pesquisa e educação –, grupos artísticos ou coletivos brincantes iniciados a partir das vivências junto às práticas encabeçadas pelo *Mundaréu*.

²⁷ Aproveito para agradecer a Thayana Barbosa por gentilmente ceder um dos releases do *Mundaréu*.



Imagem 4 – Legado do Mundaréu: Tambor de Crioula realizado do Espaço Cultural Terreirão na Festa do Divino Espírito Santo em 2015. Foto Dayana Luiza.

Existe uma gama de *brincadeiras* que tem ou que já tiveram a liderança dos integrantes do *Mundaréu*. A mais famosa delas é o bloco *Garibaldis & Sacis*, o qual apresentei na introdução do trabalho e que será paisagem para reflexão do quarto capítulo. Para além das saídas de pré-carnaval, o bloco também se propõe a realizar outras festas anuais no espaço público. A comemoração da festa junina com o *Arraia da Anita*, com quadrilha, casamento e bandeirinhas e a homenagem a Cosme e Damião e Nossa Senhora Aparecida com o *Sarau do Saci*, realizado no mês de outubro, à luz do dia, que tem a programação do sarau montada no próprio evento: quem tem interesse em apresentar algum número artístico – cantando, tocando, propondo alguma atividade, contando uma história e por aí vai – inscreve-se e assim faz-se a festa, com uma mesa de comida exposta na rua, repleta de pratos trazidos pelos próprios participantes.

Os motivos das três festas são distintos, assim como suas datas de realização, a quantidade de integrantes e o desenvolvimento de cada atividade. Todavia, além do fato de serem realizadas na rua, há algo a mais que as unem: a festa, e mais do que ela, a construção da festa parece ser o grande propósito do *brinquedo* curitibano. Em uma conversa,

quando perguntei para Ita como ele poderia descrever o que é um *brincante* ele me disse:

— (...) *o cara que brinca é aquele que constrói o seu brinquedo. Se apossa do jogo, entra na jogada sabendo as regras. Esse é o brincante!*

E falando sobre a possibilidade de tornar-se brincante, Itaercio diz:

— *Porque as regras do jogo, no brincar popular, eles não necessitam desse escaneamento, dessa função meio que pedagógica demais, do repasse. Esse repasse tem que ser feito na festa, no ato da festa, em ato de festa. Mesmo quando é ensaio. Mesmo quando tem ensaio, você vai pros ensaios do Boi de Maracanã, é uma festa! Todo mundo bebe, todo mundo dança, todo mundo canta, todo mundo aprende junto, aprende junto com outro, não tem um repassador único, exclusivo, (...).*

A ocupação da rua com música, dança e cantoria, sem dúvida, é uma prática que estabeleceu-se em Curitiba pela influência e atuação do grupo *Mundaréu*, porém, as *brincadeiras* ‘em casa’ também fizeram parte do calendário festivo proposto pelo grupo.

O *Mundaréu* por muitos anos possuiu uma sede própria – muitas vezes dividida com outros coletivos – na qual realizavam-se festejos cíclicos e também pontuais, espetáculos, oficinas e shows musicais, além de ensaios e encontros de bordado, enfim, atividades que estivessem de alguma forma vinculadas às práticas da *cultura popular brasileira*. Em 2011, a área que abrigava o *Terreirão do Mundaréu* – nome dado à sede do grupo – localizada em um bairro vizinho ao centro da cidade, que sentia a expansão da especulação imobiliária, foi vendida e iniciou-se então um novo momento para esta comunidade brincante curitibana.

No ano seguinte, um novo local foi alugado e a mudança realizada para uma casa de madeira, com quintal, ideal para realização de festas, e sala ampla para oficinas e ensaios. Porém, a casa agora seria nomeada como *Espaço Cultural Terreirão*, com a proposta de ampliar as atividades realizadas ali: além do grupo *Mundaréu*, a casa também seria sede do bloco *Garibaldis & Sacis* e locaria o espaço para oficinas de dança, canto, percussão; treinos de capoeira; exibição de filmes; espetáculos musicais e eventos particulares. O espaço *Terreirão*, que já era uma referência para os simpatizantes e frequentadores das atividades com caráter *popular*

brasileiro, aumentou seu fluxo de atividades e assim, o movimento da própria casa.

Com mais agentes envolvidos no cuidado e na programação da casa, o *Terreirão* continua sendo um núcleo de irradiação de certas práticas *brincantes* na cidade. Na casa acontecem, a partir de novembro, os ensaios da bateria do pré-carnaval e outras oficinas ofertadas pelo *Garibaldis* durante todo o ano; é realizada a *Festa do Divino Espírito Santo* no tempo de Pentecostes, em julho geralmente é feita a *Festa Junina do Terreirão*, em outubro abrem-se as portas para a *Festa dos Santos Pretos do Brasil*, além das oficinas ofertadas durante o ano pelos colaboradores da casa.

Depois da descrição da contribuição do *Mundaréu*, abro um parêntesis para dizer que atualmente o grupo parece não estar mais na rua nem nos palcos, porém deixou seu legado. Seus ex-integrantes e ‘pupilos’ são quem vem realizando as *brincadeiras* independentemente de grupos, considerando, porém, que mesmo de forma autônoma, os integrantes do *Mundaréu* e *Garibaldis* geralmente estão presentes, seja na organização da *brincadeira* como um todo, seja na cantoria, no batuque ou na concessão do espaço para a *brincadeira* acontecer.

Durante toda minha experiência com os brincantes interlocutores, nunca ouvi nenhuma fala que deixasse explícito quais práticas *não* se enquadrariam na categoria da *cultura popular brasileira*. Entretanto, há nas práticas realizadas na cidade uma certa linha estética com características facilmente identificáveis. As cores vibrantes; as saias rodadas, as fitas esvoaçantes; os lenços, crochês, chitas e texturas nas roupas, os tambores, ganzás e tonalidades agudas das vozes; as rimas das poesias em quadras, a divisão das canções em pergunta solista e resposta coral, são elementos presentes nestas práticas *brincantes* (re)construídas em Curitiba – elementos que busquei trazer ao longo do trabalho, através das descrições e imagens.

Porém, a *brincadeira* parece não se limitar a isso, como sugere Itaercio. Para além de uma concepção estética parece que a característica central das práticas enquadradas dentro da *cultura popular*, aqui nomeadas de *brinquedo*, diz respeito a uma postura dos criadores de tais práticas, aqui nomeados *brincantes*, que se disponibilizam a construir o *brinquedo*, compreender seus *códigos* e regras para poder jogar ‘corretamente’ o jogo. E que outra forma melhor de se aprender as regras do jogo se não durante a própria jogatina? É na construção do jogo, da *brincadeira* e da festa, “*na festa, no ato da festa, em ato de festa*” que se aprendem como eles se organizam e quais as regras existentes para que os eventos realizados por um coletivo aconteçam.

Nessa caminhada, que se faz a cada instante, e que venho acompanhando há quase dez anos, é difícil limitar inclusive um ‘objeto’ de estudo que está em constante (re)construção. O tema da feitura do *brinquedo*, que só se aprende na prática, aparece constantemente no ambiente pesquisado. Com esse entendimento e a partir dele, me parece que, durante os anos, foi se formando um ciclo de práticas, feitas e refeitas a cada ano, em constante transformação e que também geram constantes transformações nas pessoas que as fazem.

Neste capítulo busquei desenhar um retrato panorâmico do contexto em que as práticas a serem descritas nos próximos capítulos estão inseridas. Compreendendo que existe uma construção histórica sobre o conceito de *cultura popular brasileira*, trouxe a figura de Mario de Andrade como forma de indicar suas influências sobre o enquadramento da categoria e sobre as formas de pesquisa realizadas por brincantes atuais. Além disso, busquei traçar um paralelo entre Itaercio e Mário de Andrade como interlocutores que permitem acessar reflexões sobre questões mais amplas referentes a categoria *cultura popular*, discutidas por outros/as autores/as. No caso do modernista, num contexto nacional e, no caso de Itaercio, em um enquadramento local da cidade de Curitiba.

Apesar do entendimento de *cultura popular* necessariamente propor um afastamento entre os brincantes interlocutores de Curitiba e o *brincante popular*, a aproximação com as práticas é enquadrada a partir da (re)construção de tais práticas através de oficinas – atividades nas quais se *ensaia* a brincadeira – e das festas anuais – ambientes que possibilitam que se *faça a brincadeira*. São essas práticas (re)construídas em Curitiba a partir de um processo de desincorporações e reincorporações do modelo original dos *brinquedos populares* que serão abordadas nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 2

BRINCANDO COM A(S) CULTURA(S) POPULAR(ES)

“O que não se compreende não se possui”
(Johann Goethe)

Após uma apresentação mais discursiva sobre o entendimento da categoria *cultura popular* – que abrange também o termo em seu plural – em Curitiba, desenvolvida no primeiro capítulo por intermédio da narrativa de Itaercio Rocha, adentramos agora em um segundo momento do trabalho em que buscarei apresentar alguns exemplos etnográficos que permitem trazer a concepção prática dos elementos indicados pelas falas de Itaercio. Nos próximos capítulos é possível colocar em relação o discurso com a prática, assim como esta em relação ao próprio entendimento de *cultura popular* construído neste universo brincante de Curitiba.

A ideia de trazer a perspectiva sobre a categoria *cultura popular* no primeiro capítulo não teve como intenção compreender tal conceito a partir de uma postura fechada, mas ao contrário, propor que o entendimento sobre *cultura popular* oferece uma abertura para pensar práticas distintas. Neste enquadre observado a partir das colocações de Itaercio, o *brincante* da *cultura popular* é quem se apossa do jogo. Ao longo desta segunda parte do trabalho trago experiências distintas executadas em Curitiba com base no entendimento da construção e reconstrução de práticas da *cultura popular* realizadas por alguns brincantes curitibanos em eventos distintos, porém que tem em comum a tradução a partir de (re)criações de atividades em novos contextos, inserida dentro de um circuito de pesquisadores, artistas e educadores que desenvolvem suas atividades em conjunto ou individualmente, geralmente dentro ou partindo do *Espaço Cultural Terreirão*.²⁸

²⁸ Apesar de trazer ao longo do texto algumas referências de práticas brincantes realizadas em outras localidades além de Curitiba, ressalto que não faz parte deste trabalho pensar comparativamente as práticas em seus contextos ‘originais’ e em seus contextos traduzidos – tal objetivo demandaria outros ‘deslocamentos de campo’. Também não parto do pressuposto que os primeiros possuem mais ‘autenticidade’ do que os segundos. Assim como Homi Bhabha compreendo que “o ‘originário’ está sempre aberto à tradução [...] nunca tem um momento anterior totalizado de ser ou de significação – uma essência.” (BHABHA, 1990b, p. 210-

O *Terreirão* é um espaço que promove diferentes atividades – permanentes, cíclicas ou pontuais – dentro de Curitiba. Sede do bloco pré-carnavalesco *Garibaldis & Sacis* e do grupo *Mundaréu*, no espaço são feitas a maioria das oficinas dos grupos envolvidos e de integrantes de tais grupos de forma paralela. É um lugar que possibilita o deslocamento de seus frequentadores para o universo da *cultura popular* trazido nas atividades realizadas cotidianamente no local, como nas festas e *brinquedos* ocasionais que também acontecem durante o ano. É desde o *Terreirão* que partiremos para imersão das práticas abordadas neste conjunto de capítulos: algumas oficinas ministradas por educadores brincantes, a realização da *Festa do Divino Espírito Santo* e a experiência pré-carnavalesca do bloco *Garibaldis & Sacis*.

Neste capítulo pretendo abordar dois momentos distintos de oficinas com diferentes enfoques, mas que trazem algumas práticas brincantes dentro de suas propostas. Em um primeiro momento, abordo uma oficina pontual ministrada por Itaercio Rocha em que alguns elementos característicos do brinquedo popular são repassados em um dia de workshop. Num segundo momento, trago um ciclo de oficinas com duração de três meses, ofertado por Thayana Barbosa, que permite identificar o repasse de novos conhecimentos que demandam maior tempo de prática para serem incorporados. Deste modo, minha intenção é abarcar um complexo universo de particularidades características da *cultura popular* que são enquadradas e transmitidas por estes educadores brincantes em Curitiba.

2.1. O cara que brinca é aquele que constrói o seu brinquedo

Além dos cursos permanentes realizadas dentro do *Terreirão*, os educadores e brincantes vinculados a ele também oferecem atividades pontuais dentro do espaço ou fora dele, quando convidados por outras instituições para dar um dia (ou mais) de oficina sobre um tema específico.

Dentre muitas oficinas por mim acompanhadas durante alguns anos de pesquisa e prática de diferentes brinquedos, em 2015, durante o período em que realizava o trabalho de campo, acompanhei um *workshop* ministrado por Itaercio para um grupo de aproximadamente 30 alunos do curso de História, de uma universidade particular de Curitiba, que me trouxe algumas reflexões a serem desenvolvidas neste capítulo. O tema

211 apud MENEZES DE SOUZA, 2016, p. 17) e que, portanto, algo original possui em si uma tradução em potencial.

do *workshop*, que integrava a programação do evento de celebração do dia do folclore (22 de agosto) "Folclore a gosto", realizado pela ONG Encontro da Amazônia, era "O sagrado e o profano dentro da cultura popular brasileira", algo que eu pessoalmente já havia refletido e vivenciado através das minhas experiências pessoais – inclusive com Itaercio – mas nunca havia presenciado uma *fala* de Itaercio preparada especificamente sobre o assunto. Estava curiosa para descobrir como o artista encaminharia as três horas de *palestra*.

Entretanto, logo que entramos na sala para acompanhar a *palestra* "O sagrado e o profano dentro da cultura popular brasileira", fizemos uma roda sentados em cadeiras e Itaercio já começou avisando que não ficaríamos *conversando*, que a proposta dele era prática, e que conforme o desenvolvimento das práticas conversariamos sobre o sagrado e o profano, tema proposto.

A partir das questões iniciais feitas aos participantes ficou claro que ali quase nenhum dos alunos de História tinha um entendimento prévio sobre a *cultura popular* a qual Itaercio referia-se. Ao perguntar sobre qual manifestação *popular* paranaense ou brasileira a turma conhecia, respostas como *Tropicália* e *Plá*²⁹ foram as que surgiram por parte dos alunos. Depois do esclarecimento de Itaercio, explicando que a *cultura popular* paranaense a qual ele se referia, dizia respeito a expressões como a *Dança de São Gonçalo*, o *Fandango Caiçara*, o *Boi de Mamão*, a *Folia de Reis* e a *Congada da Lapa*, por exemplo, algumas pessoas responderam já haverem participado de *Folias de Reis*, apenas. Depois do esclarecimento inicial, oficineiro e alunos, concordaram juntos que:

— *É muito triste chegar à conclusão de que a gente estuda História e a gente não tenha nenhum contato, nenhum, que possa contar sobre a cultura popular tradicional da sua região. Que a gente não tenha nenhuma lembrança sobre essas manifestações.*³⁰

Iniciamos a noite então tendo a clareza de que Itaercio possuía um entendimento já definido sobre o conceito de *cultura popular*, quais as

²⁹ Artista de rua famoso em Curitiba por suas performances musicais diárias no calçadão da Rua XV de Novembro no centro da cidade.

³⁰ Todas as falas transcritas neste item foram ditas durante o Workshop *Sagrado e Profano na Cultura Popular Brasileira*, realizado no dia 19/08/2015, em Curitiba.

manifestações artísticas que nele estariam inseridas e que tal conceito não era compartilhado com os outros membros da sala, que até já haviam participado de alguns eventos da *cultura popular paranaense*, entretanto que não souberam responder inicialmente que tais eventos – como a *Folia de Reis* – faziam parte da *cultura popular* a qual Itaercio referia-se.

Após a roda de conversa, começamos a parte prática da proposta aprendendo- cantando uma *moda* do *Fandango Caiçara* que, segundo o *professor*³¹, foi recolhido em Cananeia (SP)³² e que, apesar da canção ser do litoral paulista, “*é muito nossa também*”. Ele puxava³³ o canto e a turma repetia cada estrofe para memorizar a letra e a forma dos *versos*³⁴:

— *Em nome de Deus começo
com Deus quero começar, ai
Quero me benzer primeiro
para o meu verso cantar, ai
Ai para o meu verso cantar, ai*

*Quero me benzer primeiro
Para o meu verso cantar ai
O anjo da minha guarda
veio aqui pra nos guardar ai
Ai veio aqui pra nos guardar ai*

*Bate, bate coração
rebenta com esse peito
Como cá me dando amor*

³¹ Grifo a palavra pois foi utilizada algumas vezes pelos participantes da oficina ao se remeterem a Itaercio.

³² Apesar de tratar do Paraná, a delimitação do fandango paranaense e do paulista possui uma linha tênue, permeada por canais, mangue e mar, geografia que divide os estados, as divisões administrativas e jurídicas, porém, não dividem as trocas e relações fluidas existentes no território em que existe o Fandango Caiçara.

³³ O termo *puxar* é utilizado neste contexto de canto que se divide em *pergunta* e *resposta*. Geralmente o puxador/a canta sozinho/a e as respostas são cantadas em coro. É um modelo utilizado em todos os cantos descritos no trabalho, portanto a palavra será recorrente no texto.

³⁴ Conforme a própria definição de Itaercio, em sua monografia de conclusão do curso de especialização em dança, *verso* é o “ato de cantar as estrofes entre um refrão e outro. Pode também se referir ao ato de improvisar com quadras rimadas nas brincadeiras populares. Atividade que deve ser exercida com maestria pelo regente das brincadeiras” (ROCHA, 2007, p. 9).

*no espaço tão estreito
Ai no espaço tão estreito ai*

*Colega nos despedamos
que amanhã não pode ser
Eu me despeço chorando
nem adeus posso dizer
Ai nem adeus posso dizer*

Segundo a descrição do dossiê do Fandango Caiçara (IPHAN, 2011), divulgada pelo Instituto Nacional de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), tal manifestação é considerada uma expressão festiva que relaciona elementos poéticos, coreográficos e musicais característicos do litoral norte do Paraná e litoral de São Paulo. Rabeca, viola, machete e adufo são os instrumentos musicais que marcam as *modas* e embalam as danças, classificadas em *batidos* (tamanqueados) e *bailados* (dança em dupla) que acontecem durante os bailes de *Fandango*, realizados na região citada. Bem cultural registrado como patrimônio imaterial do Brasil desde 2011, "o Fandango Caiçara é uma forma de expressão profundamente enraizada no cotidiano das comunidades caiçaras, um espaço de reiteração de sua identidade e determinante dos padrões de sociabilidade local." (IPHAN, 2011, p. 21).

Essas referências entretanto não foram repassadas por Itacerio durante a prática; em sua fala não houve uma conceitualização sobre o *que é* o Fandango. Explicitamente ele disse que partiríamos do princípio que todos ali sabiam que esta manifestação é a expressão mais representativa do Estado no imaginário paranaense, porém que não sabíamos, na prática, nenhuma *moda*, *letra* ou *batido* dela.

Canto feito (que me remeteu a uma espécie de oração inicial), seguimos para o aquecimento dos corpos que começariam a *brincar*. Itacerio avisou que havia trazido uma dinâmica e sugeriu que todos levantassem, empurrassem as cadeiras para o fundo da sala e fizessem uma roda em pé. “*Pra começar*”, individualmente fizemos alguns alongamentos, automassagem e soltamos diversos gritos agudos “*pra acordar a pele*”, pois, segundo o professor, as vibrações dos sons agudos, ao chegarem em nossos corpos, despertam um estado de maior atenção do corpo. Depois disso, Itacerio puxou o *Jogo do Olhar*: em roda, uma pessoa saía do seu lugar em direção à outra pessoa, olhando fixamente para ela, a pessoa olhada deveria sair do seu lugar, antes que aquela vindo em sua direção chegasse, e repetir o processo com outro integrante da roda, assim sucessivamente.

Com as primeiras regras estabelecidas e a dinâmica incorporada – mesmo que não por todos no mesmo nível –, Itaercio foi dando comandos com novos desafios para o desenvolvimento do exercício, demandando maior atenção e coordenação dos corpos que executavam diferentes habilidade ao mesmo tempo. Agora eram três “*bolas*” trocando de lugar ao mesmo tempo e, além da troca de lugares, todos da roda deveriam dançar (dois passos para direita, dois passos para a esquerda, dois passos para frente, dois passos para trás) e cantar em coro repetidas vezes:

— *Quem te ensinou a nadar*
Quem te ensinou a nadar
Foi, foi marinheiro
foi os peixinhos do mar
Foi, foi marinheiro
Foi os peixinhos do mar

Os integrantes caminhavam, cantavam e continuavam dançando ao trocar de lugar, tudo junto ao mesmo tempo. Terminamos o jogo rindo da bagunça que a roda havia se tornado. Itaercio concluiu a atividade dizendo que essa relação de olhar, do jogo *brincado*, tinha como objetivo:

— *Atenção? Concentração? Não! É rir mesmo! Brincar, descontrair, tá com o outro. Esses outros objetivos técnicos, eles não interessam. O que interessa é que a roda começou a rir, a roda começou a se relacionar. (...) Rir da sua não lateralidade, da sua não coordenação, rir dos seus erros e dos erros dos outros também. Isso na cultura popular é valioso. Estar com o outro, numa condição de igualdade. É um exercício de paz, é um exercício de alegria, de solidariedade e de comunhão. Isso é um ato religioso.*

E sem dar muito tempo para reflexões, o ministrante logo sugeriu outro jogo ainda em roda. Posicionando-se no meio dela, de forma que todos pudessem o ver, apontou para um rapaz e disse “*eu vou falar elefante e você faz assim: a trompa*” posicionando o braço esticado na frente do rosto, sugerindo uma imagem de trompa de elefante. Logo, as duas pessoas que estavam nos lados direito e esquerdo do rapaz foram chamadas para serem as “*orelhas do elefante*”, esticando os braços em forma de ‘V’ na altura das orelhas do *homem-trompa*. Esse era o “*código*” do elefante que foi executado por todos da roda, que ao formarem as imagens de seus respectivos membros, geravam uma onda de risos em

toda a roda (me soavam ou risos de nervosismo ou de estranhamento com a situação).

Itaercio lembrou que “*o objetivo continua sendo esse, tá? Rir! Só que só um bicho não faz muita graça*” e inseriu mais um animal na brincadeira: a girafa, que seria executada também por três pessoas, entretanto com imagens diferentes. Essa era a proposta. Uma pessoa ficava no meio da roda e apontava para alguém, dizendo qual o bicho era para ser construído: girafa ou elefante. A pessoa que foi apontada seria o meio do animal indicado – a trompa do elefante ou o pescoço da girafa –, enquanto as outras duas pessoas seriam as orelhas ou do elefante ou da girafa, conforme *mandasse* quem estivesse no meio. Quem errava o movimento trocava de lugar com quem estava no centro da roda comandando o jogo, e o processo reiniciava, com um novo mandante, apontando e falando claramente: girafa para um; girafa para outro, elefante para uma, girafa para outra e assim seguiram os minutos com acertos, erros, trocas e muitas gargalhadas.



Imagem 5 – Jogo dos bichos. Foto da autora.

— *O legal da brincadeira popular é a gente dominar o jogo, dominar as regras do jogo. É sempre uma sequência de regras na verdade, né? Não é uma coisa muito solta né?*

Depois desta fala, Itaercio propôs que a turma criasse um novo bicho. O primeiro passo era definir qual o bicho que seria para então elaborar qual a forma corporal que ilustraria o animal – feito em três pessoas, do mesmo modo como os outros foram elaborados. Escolhemos o pássaro canário e conjuntamente foram sendo sugeridas as formas do bico, das asas e da postura do nosso canário. Agora tínhamos três animais dentro do jogo que se complexificou. Alternando entre o *canário*, *elefante* e *girafa*, seguimos a brincadeira por mais alguns minutos e Itaercio finalizou concluindo:

— *Conforme a gente vai se apossando das regras, que a gente vai construindo esse código. A brincadeira permite pra gente isso...*

Finalizado jogo com todos ainda em roda, Itaercio fez uma batida ritmada com os pés e indicou que, depois de “*escutar primeiro*”, tentássemos fazer como ele: “*pá, pá, papa, papapapapa*”, bateu com os pés ao mesmo tempo em que fazia o som com a boca. Após os participantes experimentarem fazer o tamanqueado, Itaercio *puxou* uma música que acompanharia os batidos dos pés “*lê, lê, lê, lê, lelelele. Tô saindo! Tô entrando!*”. O educador cantava e o resto da roda repetia a letra ao mesmo tempo em que fazia o ritmo com os pés.

Os participantes foram experimentando repetidas vezes e, durante a prática, a sonoridade daquele tamanqueado foi me remetendo a um dos *batidos* do *Fandango Caiçara* – com o qual eu já tinha certa vivência antes de fazer oficina –, entretanto o oficinheiro não havia indicado qual a origem, nem da música, nem do tamanqueado. Eu também sabia que a letra que cantávamos era repertório da *brincadeira* do *Cacuriá* maranhense, expressão músico-poético-coreográfica advinda dos festejos realizados na região em louvor ao Divino Espírito Santo.³⁵

Dando sequência aos desafios propostos na oficina, cantamos e tamanqueamos agora com a roda em movimento para direita e para

³⁵ Segundo o trabalho escrito pelo próprio Itaercio Rocha sobre a dança do *Cacuriá*, após a realização da parte sagrada da Festa do Divino, muito comumente faz-se o *lava-pratos* (ou *bambaê*) no qual as *caixeiras* que tocaram para o Divino durante a festa, partem para a *brincadeira* assim que o ‘compromisso’ termina. Essa *brincadeira* foi levada para praça pública de São Luís do Maranhão por Seu Lauro e assim saiu de dentro de casa e do ambiente da festa sagrada. Atualmente o brinquedo é difundido pela capital e pelo interior do Maranhão assim como por outras regiões do país. (ROCHA, 2007).

esquerda; com integrantes saindo e entrando do meio da roda, conforme a orientação do refrão da música cantada (*tô saindo, tô entrando*). Durante todo ensinamento referente ao movimento, o ministrante permanecia no meio da roda, Itaercio cantava e a roda repetia. Na parte do refrão o canto era acompanhado pelas batidas dos pés ensaiadas anteriormente e algumas palmas que foram inseridas no acompanhamento do tamanqueado.

Itaercio saiu do meio da roda e pegou seu tambor para compor a *brincadeira*; agora tínhamos percussão, canto, tamanqueado e palmas. Entretanto, as pessoas ainda pareciam um tanto confusas, com muitas *palmas* e *batidos* fora do tempo, o que não impediu a execução da *brincadeira*, mas demandou que Itaercio parasse a roda e começasse a repassar tudo mais algumas vezes, de forma separada. Seguimos a prática, dessa vez *limpando* os elementos por partes: fazendo primeiro só a célula das palmas, depois só as batidas com os pés, depois a movimentação inteira. Conforme os participantes iam executando a fazer todos os movimentos juntos, a sonoridade ia ficando cada vez mais homogênea. Voltamos para a execução completa da *brincadeira*, dessa vez com duas rodas, uma dentro da outra, em que todos tentavam cantar, mover e bater os pés e as mãos em um mesmo ritmo:

Uma roda girando para direita, dentro de outra roda maior, girando para esquerda e todos cantando em coro:

— *Jabuti sabe ler*
Não sabe escrever
Trepa no pau
E não sabe descer
lê, lê, lê, lê
lelelelê

As rodas param de girar. A roda de dentro, *pergunta* em coro:

— *Tô saindo!*

A roda de fora, *responde* em coro:

— *Tô entrando!*

Os corpos se deslocam conforme a indicação da letra.

Após silenciar a roda, Itaercio explicou que o que estávamos fazendo era a mistura do *Fandango* com “*um ritmo do Nordeste*”, o *Cacuriá*. Sem maiores contextualizações ou conceitualizações, o

professor saiu da roda, pegou seu tambor novamente e nele voltou a bater o mesmo toque. A roda dançava e cantava o *Cacuriá*, ao mesmo tempo que tamanqueava e batia as palmas do *Fandango*.

A partir da experiência dessa *brincadeira*, parece que antes de conceitos e de explicações, o enquadre dado por Itaercio à oficina foi focalizado na própria prática lúdica. Em sua proposta inventiva, o educador criou uma brincadeira utilizando elementos musico-expressivos de duas manifestações culturais brasileiras presentes em seu repertório e que naquele momento representavam *as culturas populares* – em seu plural – como um todo unificado – em sua forma singular. Neste sentido a *brincadeira* do artista foi o próprio brincar com os elementos de diferentes expressões em uma mesma conversa, pois, apesar de seu entendimento, explicitado na primeira parte do trabalho, sobre a pluralidade da(s) *cultura(s) popular(es)*, houve uma opção pela universalização da categoria ao misturar os elementos do *Fandango* e do *Cacuriá* em uma única roda, trazendo a prática da *cultura popular* de forma singular.

O fato da proposta inicial de realização da palestra ser burlada por seu palestrante, que evitou "falar sobre" as práticas da *cultura popular brasileira* em que se relacionam o sagrado e o profano e, ao invés, preferiu utilizar as próprias práticas lúdicas presentes em seu repertório como ferramenta de experimentação para o grupo em questão, traz duas questões que ao meu ver merecem desenvolvimento: primeiro, em paralelo à narrativa do brincante desenvolvida na primeira parte do trabalho, vemos aqui, na prática, o enquadre escolhido por Itaercio para traduzir o que ele "cria" ali como sendo *cultura popular*, e segundo, a forma como isso é repassado aos alunos.

Quer dizer, mesmo com uma compreensão e um discurso que ressalta o entendimento frente a multiplicidade e pluralidade das manifestações da *cultura popular*, quando traz-se para a prática de sala de aula, num contexto de deslocamento, tanto originário quando paisagístico, a objetificação das práticas é inevitável. Essa ambiguidade criativa, presente no fazer antropológico de que fala Roy Wagner (2012) e que gera a necessidade de metaforizações por parte dos pesquisadores durante a tradução de uma "cultura" para outra, também pode ser percebida no fazer de Itaercio. Posicionando-se entre dois 'mundos' o educador utiliza sua criatividade para dar conta desta forma de tradução.

A reflexão sobre a elaboração de Itaercio frente sua trajetória como brincante de um lado e como educador de outro, que caracteriza sua inventividade referente ao modo criativo de diálogo entre contextos, aproxima-se da proposta de Michel de Certeau no que diz respeito a seus

esforços de estudar os modos de concretização das práticas culturais: como estas últimas são apropriadas, subvertidas e/ou invertidas na arte dos fazeres cotidianos.

Apesar da cultura popular tratada pelo autor francês localizar-se em contexto europeu, indicando uma perspectiva abordada a partir de sua localização e diferenciando uma abordagem em contexto brasileiro, Certeau (1998) traz a cultura popular brasileira, em seu modo de fazer, como tema de um dos capítulos de sua obra, denotando uma possível relação entre tais contextos, apesar de diferentes.

Trilhando por este caminho, Certeau aposta nos *modos de fazer* como fontes para a compreensão da *arte* de viver em um mundo ambíguo e contraditório, em que as ordens e conteúdos ao serem praticados, são invertidos, subvertidos e tornam-se vivos a partir dos múltiplos *modos de fazer*. Com esse pano de fundo, o autor relaciona teoria, método e sua suposta padronização com a forma como estes são subvertidos a partir da criatividade *artística* do fazer ordinário.

Num contexto de práticas lúdicas abordadas dentro de uma sala de aula, para um público universitário, intelectualizado, a reflexão de Certeau nos ajuda na relação entre teoria, prática e o modo como a primeira é elaborada e traduzida na segunda, ainda mais quando temos em questão o conceito de *cultura popular* em pauta.

Dentro da sua proposta de pesquisa sobre o fazer prático, Certeau (1998, 1995) também reflete sobre *cultura popular*, compreendendo esta a partir de um fazer que possibilita a subversão da ordem com criatividade e inventividade, tecendo possibilidades ao invés de estabelecer limites. Muito mais do que análises abstratas sobre elementos estéticos, por exemplo, a cultura popular:

Na instituição a servir se insinuam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral, isto é, uma economia do "*dom*" (de generosidades como revanche), uma estética de "*golpes*" (de operações de artistas) e uma ética da *tenacidade* (mil maneiras de negar à ordem estabelecida o estatuto de lei, de sentido ou fatalidade). A cultura "popular" seria isto, e não um corpo considerado estranho, estraçalhado a fim de ser exposto, tratado e "citado" por um sistema que reproduz, com os objetos, a situação que impõe aos vivos. (CERTEAU, 1998, p. 88-89).

Em um diálogo entre a prática de Itaercio e a elaboração intelectual de Certeau consideremos que não *se fala sobre* cultura popular, *praticase*, a partir de seu “modo de fazer”. Na desmembração, nos novos agrupamentos e rearranjos de algumas práticas lúdicas; a partir do enquadre do *brincar*, presente em diversas manifestações da *cultura popular* brasileira, Itaercio propôs a experiência lúdica em uma sala que muito provavelmente não estava esperando por isso, mas que visivelmente saiu da aula mais alegre do que entrou.

A reconhecida incerteza quanto às fronteiras do domínio popular quanto à sua homogeneidade diante da unidade profunda e sempre reafirmada da cultura das elites poderia justamente significar que o domínio popular não existe ainda porque somos incapazes de falar dele sem fazer com que ele não mais exista. (CERTEAU, 1995, p. 70-71).

A proposta de Itaercio em colocar a experiência corporal, aliada a poucas explicações mais conceituais sobre as práticas realizadas como estratégia de transmissão de conhecimentos, aproxima-se do seu ‘fazer *cultura popular*’. A mistura entre as práticas, descontextualizadas e recontextualizadas, parece ser a própria *brincadeira* em si. Propondo menos do que falar, fazer; menos do que escutar, mover e menos do que pensar, sentir.

Talvez encontra-se aí a ambiguidade particular da prática realizada por Itaercio, que flutua por variados *modos de fazer* próprios dos diferentes mundos em que vive – tanto dentro de certas manifestações das *culturas populares* como dentro da academia e de escolas. Nesta dualidade o brincante e educador encontra seu próprio método e as técnicas de enquadre dos objetos a serem estudados na sala de aula, na oficina prática, na academia mas que utiliza de seu repertório e de sua criatividade para inventar a ideia de *cultura popular* ao mesmo tempo em que a coloca em prática por meio de seu modo de fazer a *brincadeira*.

Finalizada a roda brincada, Itaercio pediu que cantássemos outra cantiga. Da mesma forma, ele cantaria as estrofes na primeira vez e a turma repetiria a letra e a melodia, como havíamos feito na prática do ‘Cacuriá mais Fandango’.

Itaercio pergunta e o coro responde:

— *Oi, oi,
oi alá*

*Petinho de fama
sabê bailá*

Itaercio:
— *Minha mana me disse
que eu ia lá*

Coro:
— *Petinho de fama
sabê bailá*

Itaercio:
— *Eu vim aqui
foi trabalhá*

Coro:
— *Petinho de fama
sabê bailá*

Itaercio:
— *A minha turma
vai animá*

Coro:
— *Petinho de fama
sabê bailá*

Itaercio pergunta e coro responde:

— *Ave maria
Grandes andeios
Grandes amores
Em nome de Jesus*

Finalizada a cantoria, Itaercio questionou se alguém tinha ideia de onde era essa música. Após algumas tentativas feitas pelos integrantes da turma, sem sucesso, o educador enfim contou que aquela era uma música

tradicional paranaense da *Congada da cidade da Lapa*, que fazia parte do auto *Dia Sereno*³⁶.

Logo passamos a experimentar o *pé* da *Congada*, todos começamos a seguir Itaercio, em fila, num pequeno galope: dois passos à frente com o pé direito e dois passos à frente com o pé esquerdo. Começamos a galopar e cantar a cantiga recém aprendida ao mesmo tempo, após algumas voltas em roda Itaercio para e nos diz:

— *É só pra tentar. Porque eu acho que um pouco dessa conversa e desse conhecimento ele não vai muito pra com a gente porque a gente não tem uma abertura de corpo para fazer. E esse é um tipo de conhecimento que tem que ir pra pele. Não dá pra dançar bolero lendo cartilha, não é não? Tem que ir e tentar fazer. E a ideia de hoje é só introduzir, tá bom? Os Congos da Lapa, daqui da família Ferreira, eles carregam esse conhecimento há séculos, essa Congada é de mil oitocentos e alguma coisa.*

Diferente do que eu mesma estava esperando quando entrei na sala de aula, ao focar a prática corporal em um envolvimento sensorial dos alunos, Itaercio propôs uma vivência de práticas lúdicas – escolhidas de seu repertório individual – ao contrário de *falar sobre* tais práticas, afastando a experiência corporal dos alunos. Apesar de ter a consciência de que “*é só pra tentar*”, ao invés de oferecer conceitos e análises sobre o tema em questão, o ministrante, ao tratar de “*um tipo de conhecimento que tem que ir pra pele*” optou por enquadrar alguns aspectos

³⁶ Segundo o pesquisador José Roberto Lanza “A congada da Lapa é uma manifestação cultural típica do Paraná e está relacionada ao culto à São Benedito, patrono espiritual da comunidade negra Lapeana. Essa festa é um pequeno exemplo da diversidade de culturas existentes no Paraná. (...). A congada é um misto de festa religiosa, cívica e profana. Religiosa porque, de fato, é uma homenagem à São Benedito, realizada no ciclo natalino na qual só é permitida a participação de devotos e é realizada com o consentimento e a benção do padre. Cívica porque prevê na sua estrutura dramática a resolução de um imbróglgio diplomático entre dois reinados africanos. Profana porque é realizada fora da igreja, permeada por lutas coreográficas, cantos, declamações e música percussiva”. Texto disponível em: https://hemi.nyu.edu/unirio/studentwork/imperio/projects/betolanza/betolanza_work.htm. Acesso em: 23 jul. 2016. Vídeo do auto completo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FK-2cf0bQ>. Acesso em: 23 jul. 2016.

estabelecidos, dentro de sua concepção, como importantes para aquele contexto, e propôs que praticássemos sua teoria na brincadeira.

Ao sugerir esta *tentativa* de dança como algo a ser experimentado *na pele*, Itaercio mostrou uma compreensão sobre o lugar do corpo na produção de conhecimento, tema que também faz parte de uma série de reflexões da dançarina e antropóloga Heloisa Gravina (2010, 2012) quando reflete sobre a relação entre o corpo e a mente no processo de construção e compartilhamento de conhecimento, tema que será abordado um pouco mais à frente.

Ao fim da aula, Itaercio pediu para puxarmos as cadeiras novamente em roda para conversarmos sobre o que as pessoas tinham achado, se alguém tivesse alguma pergunta para fazer, aquele era o momento. Enquanto sentávamos, uma das participantes disse que precisava de uma máscara de oxigênio para recuperar seu fôlego, pois estava sem ar para conversar. Itaercio, em um tom sarcástico, perguntou a ela (que aparentava não ter saído da casa dos trinta) quantos anos tinha. A estudante respondeu: “— *Muito mais do que parece, muito menos do que você vai acreditar*”.

Um homem, visivelmente mais velho do que a mulher que acabara de falar, e que participara apenas olhando, sem entrar nas rodas, pediu a palavra e disse que a partir de sua observação de fora notou:

— *O tanto que se transforma, em uma hora de exercício, de atividade, as pessoas que a gente via todo parado, todo estreito, e no final tão envolvido. Acho que foi um crescente bem legal e no final dependia de um certo entrosamento e entusiasmo né? Achei muito legal essa parte, de todo mundo se entregar na brincadeira mesmo né? ”*

Naquele momento, ao ouvir esse comentário não pude deixar de comparar a percepção daquele senhor com a minha própria percepção sobre o envolvimento da turma. Para mim, houve claramente uma mudança de estado dos corpos que entraram na sala para o início da ‘palestra’ para o estado em que saíam. Durante a sequência de jogos e brincadeiras que foram sendo desenvolvidas na aula, as pessoas descruzaram os braços, soltaram os pés e muitas até os quadris. Entretanto, eu – diferentemente do senhor que fizera o comentário – que tenho acompanhado práticas brincantes em diferentes contextos, tive a impressão que aqueles corpos pareciam não ter nenhuma intimidade com o *brincar*.

Enquanto refletia sobre as diferentes perspectivas, Itaercio indicava para a turma algumas referências bibliográficas sobre os *batuques* existentes no Brasil e no Paraná, porém minha cabeça vagueava e só consegui voltar para sala quando Itaercio mudou a entonação da voz e disse:

— *Gostaria de atentar a isso:*

(Silêncio) *Qual é o bem que traz a comunhão em corpo e voz?*

(Silêncio) *Qual é o fruto que se pode tirar disso?*

(Silêncio) *Por que que isso é visto como perigoso?*

Uma voz feminina respondeu:

— *É um ponto de encontro. Ele ameaça a ordem instituída...*

Itaercio:

— *Ele ameaça a ordem instituída. Mas ele ameaça... Acho que a ameaça mais grave é a ameaça da alegria. Porque é mais fácil você dominar quem é triste. Pra dominar, tem que entristecer. Pra dominar tem que calar, pra dominar tem que tirar qualquer fonte de prazer... (a melhor forma ... de dominar). A melhor forma de fazer calar é tirar o prazer. E não existe prazer mais potente do que o prazer da comunhão (to falando essa palavra de propósito, para lincar com a questão do sagrado e do profano). E essa comunhão é sagrada. Seja pra dançar Jabuti, Fandango, Congada, pra o que for... Rir é perigoso. E o mais engraçado é que esse sintoma corpóreo de 'meu deus eu estou sufocando' é sintoma de 'gente, eu não me dou prazer faz tempo!' (...) eu aconselho a vocês, irem ao encontro desses prazeres (...)*

Ao trazer novamente a reflexão sobre o *riso*, duas questões chamam a atenção para a prática e discurso elaborados durante o *workshop*. Em um primeiro momento Itaercio propõe situações de jogos que incitam o rir da falta de lateralidade e da descoordenação que se identificava durante as atividades; segundo o ele, esse foi o propósito das práticas realizadas durante aquelas três horas de encontro. No final da oficina Itaercio fala novamente do *riso*, porém agora como um elemento dentro de uma prática que tem como finalidade o *prazer* na *comunhão* em *corpo e voz*.

Elsje Lagrou, ao escrever sobre o poder do *riso* dentre os índios Kaxinawa, conclui – diferentemente do que conclui Itaercio nesta sua

última fala – que o humor e a alegria são evocados como formas estratégicas para fazer com que as pessoas façam os trabalhos coletivos em prol da comunidade por “livre e espontânea vontade” (LAGROU, 2006). Além disso, no plano espiritual a força da alegria também é evocada pois é só assim que os não humanos comovem-se para colaborar com o sucesso da comunidade.

Apesar das diferenças de contextos descritos, Elsjé aborda a questão do riso de maneira a inspirar certas reflexões sobre esse contexto brincante curitibano. Segundo a autora, para os Kaxinawa “o humor entra, desse modo, no registro do conhecimento relacional, a base de todo conhecimento de agir sobre e construir o mundo, e garante a possibilidade de tratar de assuntos delicados sem ofender ou produzir *face-loss*”. (LAGROU, 2006, p. 68). A partir das práticas e das falas de Itaercio, ao abrir possibilidades para *rir de* (nós e dos outros) e para *rir com* (o outro) o educador tem consciência do poder do riso como um modo de proporcionar novos pontos de vistas, novos desafios corporais, novas experiências relacionais e, portanto, possibilitar, quem sabe, uma nova perspectiva das relações entre “pessoas-corpos e entre pessoas-corpos e o mundo” (LAGROU, 2006, p. 63).

Itaercio além de brincante é um intelectual que reflete e produz reflexões sobre o *brinquedo popular*. Em seu trabalho de conclusão do curso de especialização em dança realizado no estado da Bahia, o educador trata da *brincadeira* do *Cacuriá* a partir da perspectiva de corpo grotesco elaborada por Michael Bakhtin (ROCHA, 2007). Parece-me de extrema importância trazer as perspectivas acadêmicas de Itaercio para pensar o riso no contexto deste *workshop*, não apenas por abordar o riso em si, mas por seu trabalho também trazer do *Cacuriá* como prática de reflexão, *brincadeira* utilizada durante a oficina. Como escreve Itaercio:

Essa brincadeira de jogo alegre leva o corpo coletivo à, metaforicamente, tratar das suas ambivalências e ambiguidades, desafiando o medo cósmico e a rigidez social, apontada nos estudos de Bakhtin [2002]. É o corpo de riso grotesco, afirmando sua sobrevivência, produzindo autonomia, em forma de conhecimento gerado pelo corpo em movimento e com alegria, sensualidade, poesia e muita gíngua, ao mesmo tempo ingênua e 'sacana'. (ROCHA, 2007, p. 30).

Deste modo, é possível observar a compreensão do educador sobre as *brincadeiras populares* como sistemas produtores de conhecimento

que possibilitam a prática desses corpos-pessoas que, *brincando*, interagem entre si a partir da experimentação, de novas posições que geram consequências também nas relações entre as pessoas-corpos e o mundo.

Aí parece estar o caráter libertador do riso proposto por Itaercio em que a normalidade da vida cotidiana pode ser suspensa pela *brincadeira*, permitindo a inversão, ou talvez até a suspensão de papéis, de forma temporária. Dentre outras possibilidades de reflexões – abarcados pelo pensamento filosófico que muito tratou do tema, “este é o secreto poder do humor (...)” (LAGROU, 2006, p. 76).

A compreensão de que o riso acompanha as práticas *brincantes* da *cultura popular* ao mesmo tempo em que “*é visto como perigoso*”, indica que o riso pode caracterizar-se como um dos *modos de fazer* da *cultura popular*. Uma sabedoria na *arte de fazer* que manifesta a liberdade presente na criatividade das práticas e que oferece certo perigo à ordem e ao estabelecimento do método fixo. Voltando a Certeau (1998, p. 79), o riso poderia ser uma das manifestações de rebeldia e inventividade presentes na *cultura popular* e que “o que aí se chama sabedoria, define-se como *trampolinagem*, palavra que um jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco e à sua arte de saltar no trampolim, e como *trapaçaria*, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos dos contratos sociais”.

Entretanto, se por um lado Itaercio propõe o riso (‘rir de’ e o ‘rir com’) como sendo o objetivo dos jogos propostos na oficina, durante o desenvolvimento desta, nota-se que para que as práticas aconteçam – e com elas, os risos – regras são estipuladas e fazem parte constituinte dos jogos³⁷.

³⁷ Huizinga (1980), autor do livro *Homo Ludens*, considera que dentre outras características essenciais ao jogo este necessariamente dá-se com espaço e tempo *limitados*. Há lugar e período delimitados para que o jogo aconteça, com um começo, meio e fim. Portanto, existe uma *ordenação* temporária e limitada do caos presente na vida cotidiana. O jogo cria ordem e só acontece sendo ele a própria ordem. E complementa “É talvez devido a esta afinidade profunda entre ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. (...) As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. São as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião. O jogo lança sobre nós um feitiço: é ‘fascinante’, ‘cativante’. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia. (HUIZINGA, 1980, p. 13).

Retomando a fala do aluno-observador sobre a entrega na brincadeira e as imagens que me surgiram a partir que tal colocação, não posso deixar de relembrar que, eu e ele, nos encontrávamos em diferentes posições. As práticas realizadas em Curitiba devem levar em consideração não só a paisagem em que as oficinas acontecem, mas também considerar quem são os ministrantes e os alunos que participam não só das aulas como das outras práticas também. Todavia, parece que a entrega é elemento central na constituição de um/a *brincante*, além de ser essencial para realização do jogo: uma das regras do *brinquedo* é *brincar*, permitindo que a alegria e o riso libertador germinem. Porém a *entrega* para se brincar é potencializada à medida em que se amplia o conhecimento sobre os “*códigos*” – praticados e falados por Itaercio – necessários para realização do *brinquedo*.

Não quero dizer com isso que conhecer os *códigos*, que dizem respeito também ao conhecimento técnico, seja o elemento central da *brincadeira*; conforme propôs Itaercio, o *prazer da comunhão* parece ser o grande motivador para se *brincar* junto. Entretanto a construção desse conhecimento, chamado por Itaercio de *códigos*, que necessita de uma *abertura de corpo* para ser apreendido, desenvolve-se na própria experiência da *brincadeira* e possui elementos de ordenação e de especialização que permitem a feitura e a vivência do *brinquedo*. Quer dizer, apesar da palavra código normalmente remeter a ideia de símbolos relacionados à linguagem, os *códigos* aos quais se referem são aqueles incorporados a partir da experiência sensorial dentro da brincadeira e na prática do brincar.

No caso do *workshop* descrito, a proposta foi mesmo de uma *introdução* – como esclareceu o educador – às práticas brincantes a partir de um “modo de fazer” específico inventado pelo próprio Itaercio. Entretanto, durante minha participação da oficina *Cantar e Batucar*, ministrada por Thayana Barbosa, com duração de mais de três meses, pude identificar também a existência de outros saberes no que diz respeito à transmissão e apreensão de *códigos brincantes* que só são possíveis a partir de práticas mais regulares. É sobre tais percepções que tratarei nas próximas páginas.

2.2. Cantar e Batucar

A oficina *Cantar e Batucar* vem sendo ofertada desde 2011 pela educadora, pesquisadora, percussionista e cantora, integrante do grupo *Mundaréu*, Thayana Barbosa. No primeiro semestre de 2014 me inscrevi

para participar da turma das terças-feiras do curso que foi dividido em treze encontros, realizados uma vez por semana no *Espaço Cultural Terreirão*. Na primeira noite de oficina fizemos uma roda de apresentações, na qual Thayana nos contou que, dos oito aos dezessete anos, estudou música erudita, canto e piano e que, somente quando ingressou no curso de música na Faculdade de Artes do Paraná (mesma instituição em que estudou Itaercio), a música popular entrou na sua vida através dos encontros que se davam no ambiente universitário. Em 2002 foi chamada para integrar o *Mundaréu*, “*que foi meu mestrado, doutorado, pós-doutorado, etc.*” dentro da *cultura popular*. Disse também que este contato fez com que ela mudasse sua forma de ver e estar no mundo, pois trouxe a *brincadeira* como fim primordial:

— [Na cultura popular] *o principal é se divertir, é o brincar, é o olho no olho. Porque você não canta para ser bonito, canta para rezar, canta para plantar, para colher. Tanto que a maioria dos cantos vem da roça.*³⁸

As participantes do curso eram em sua maioria mulheres, de vinte a cinquenta anos, e apenas um homem, ator. Professoras de yoga, música, geografia, história; designers; jornalista; terapeuta; artistas e arte-educadoras, quase todas estavam ali por já conhecerem o trabalho de Thayana junto ao *Mundaréu*, e vinham atrás de diversão, de brincar e de aprender a “*fazer tudo junto*” (cantar, batucar e dançar), durante a roda de apresentação, algumas pessoas falaram também que pretendiam repassar o que os conhecimentos adquiridos no curso em suas respectivas salas de aulas.

Com o passar dos dias fui observando que aulas tinham mais ou menos a mesma estrutura: iniciávamos sempre na cozinha, comendo e conversando sobre assuntos diversos. Na roda de apresentação do primeiro dia, Thayana nos falou como a comida era elemento sempre presente nas manifestações da *cultura popular* e que nas oficinas também teríamos esse momento de partilhar a comida; cada pessoa traria alguma coisa e começaríamos os encontros na cozinha. Nessa mesma roda, a ministrante avisou que nosso último encontro seria uma festa de encerramento da oficina, “*eu coloco o processo da aula numa ordem que*

³⁸Assim como as citações de Itaercio, as falas de Thayana Barbosa utilizadas nesta parte do texto, foram retiradas de diferentes momentos do processo de três meses de participação da oficina Cantar e Batucar.

vai resultar lá na apresentação”, mostrando aos familiares e amigos parte do que havíamos realizado durante os três meses de prática.

Depois de sairmos da cozinha, passávamos para o salão, iniciando a aula prática com aquecimento corporal, logo depois um aquecimento vocal, para então entrarmos na parte rítmica de modo geral e assim aprender as cantigas, os toques dos instrumentos e a dança característicos de algum *brinquedo* específico. Certos dias, além das práticas rítmica, melódica e corpórea, Thayana inseria uma vivência poética por meio de exercícios com versos rimados específicos de algum *brinquedo*. Ao final dos treze encontros havíamos passado pelo *Rojão* (AL), *Ponto de Mina* (MA), *Coco* (AL, PB, PE), *Cacuriá* (MA), *Bumba-boi* (MA) e pela *Congada* (MG, PR), todas expressões da *cultura popular brasileira* originárias em sua maioria do Nordeste do país.

Neste contexto de deslocamento de práticas da *cultura popular* para uma sala de aula, em que o repasse do conhecimento é feito através de um/a mediador/a brincante, há um processo de tradução das expressões trazidas de suas localidades originais para novas paisagens, principalmente em relação à forma como os *brinquedos* são repassados aos alunos.

Se no caso do *workshop* de Itaercio, o enquadre dado foi buscar “*introduzir*” os participantes à *brincadeira*, possibilitando algumas horas de “*comunhão na alegria*”; ao acompanhar a oficina de Thayana, com duração de mais de três meses, pude notar que, neste caso, o enquadre pôde ser ampliado, possibilitando a experiência do *brincar* a partir de outros lugares. Os elementos importantes não se restringiam só à importância do riso e da alegria, mas inserindo ao enquadre outros conhecimentos, que exigiam, de certa forma, mais responsabilidade dos/as brincantes.

Certa vez Thayana disse que “*cada um tem o seu corpo. Cada um vai rebolar do seu jeito, mas tem vários códigos que você tem que conhecer e respeitar, porque senão a brincadeira não acontece. Isso realmente é necessário*”, deixando aparente sua compreensão sobre a necessidade de conhecimentos e referências partilhados para que aconteça a *brincadeira*. Acompanhando as pistas dadas pela educadora, buscarei agora ilustrar como esses *códigos* da *cultura popular* são percebidos por esses brincantes curitibanos a partir da descrição do dia em que aprendemos o *Coco*, *brinquedo* aprendido dentro da oficina *Cantar e Batar*.

Em nosso terceiro dia de aula, após lancharmos na cozinha e partirmos para o aquecimento corporal e vocal no salão, Thayana pediu

que a turma toda fizesse uma roda e disse que faríamos um exercício de rítmica.

— *a ideia é que a gente tem que ter consciência do pulso. A outra coisa é que tem uma célula que se repete, eu escuto o que o outro está fazendo mas eu to aqui concentrada no que eu preciso fazer. A ideia é um pouco da gente ter essa consciência (...) O mais importante é que todo mundo pulse junto, cante junto (...) Se a gente for escutar, por exemplo, o cd das Caixeiros do Divino Espírito Santo lá do Maranhão, elas tocam essa caixa do divino e cantam canções bem lentas né. Naturalmente, tem hora que elas vão mais pra trás, aí elas aceleram um pouco, mas todo mundo junto, é como se fosse orgânico aquilo, né. Agora, quando tem uma pessoa correndo, a gente sente rapidinho, então tem que ser uma coisa que a gente pulse junto como grupo.*

Para que exista a compreensão do todo como um único bloco musical, com variações de velocidade e intensidade em conjunto é preciso muita experiência prática de fazer (música) junto. Conforme o exemplo utilizado, as *caixeiros* tocam e cantam juntas no decorrer do ano, durante muitos anos consecutivos, o que gera uma percepção sonora distinta daqueles e daquelas que tem como prática a oficina realizada uma vez por semana durante três meses. Por isso a necessidade de trazer para aula elementos básicos de teoria musical (como o *pulso*) e ao mesmo tempo proporcionar a experiência indivíduo-grupo durante os exercícios realizados. A sensibilidade *do todo* é percebida a partir das vivências *com o todo*.

Na intenção de proporcionar aos leitores a experiência sonora da descrição, já que não tenho o conhecimento (nem a intenção) para transcrever os ritmos e a melodia utilizados na aula, preparei um áudio editado³⁹ com a sequência da aula que será descrita. No texto vou indicando a minutagem referente a cada parte da aula descrita.⁴⁰

³⁹ O áudio está dividido em três partes referentes à sequência da aula. Disponível em: <<https://soundcloud.com/user-451109654/aula-cantar-e-batucar/s-Jba21>>.

⁴⁰ Em paralelo ao recorte feito para construção do texto etnográfico, o áudio criado foi editado a partir da gravação da aula descrita em texto, em que selecionei alguns momentos da prática rítmica da aula. Realizando cortes e junções, busquei construir um áudio único na intenção de proporcionar uma experiência sonora do processo vivenciado em sala de aula.

No primeiro exercício, Thayana propunha que, com os dois pés, todas marcassem um *pulso* com suas pisadas e, individualmente, cada uma trouxesse seu improviso com palmas, estalados de dedos, batidas de pé ou sons com a voz, dentro do tempo de quatro *pulsos*. Depois da ação individual, as demais integrantes da roda repetiriam, juntas, a célula rítmica do improviso proposto (do início até 1'35" do áudio).

Fizemos uma rodada completa do exercício e passamos então para o 'segundo passo'. Continuando na ideia de marcar um *pulso* de quatro tempos nos pés, cada pessoa faria uma célula de *ostinato*, que “*é uma célula rítmica que se repete. O nosso ostinato vai ser aquela célula, a do coco, base do cacuriá. Aquela assim: tum, tum, tá/ tum, tum tá. E como nossa célula é em quatro tempos, vamos fazer duas vezes*”. Marcando o *pulso* com os pés, batíamos a célula do *ostinato* com as mãos, duas vezes, dando uma pausa de quatro tempos, que era o espaço para o improviso individual de cada participante da roda. Uma por vez propunha diferentes improvisos sonoros no vácuo de quatro tempo e logo a roda toda voltava ao ritmo inicial: *tum, tum, tá*.

— *Esse é o nosso suingue brasileiro. Quando tem esses contratempos, síncofes. Mas, voltando a ideia do pulso...*

Começamos a bater com os pés a marcação do *pulso* e as mãos na célula do *ostinato* (1'36" a 03'12" do áudio), enquanto Thayana começou a cantar uma música e pediu para que todas repetissem a letra em coro.

Thayana (pergunta)

— *De manhã bem cedo, mana
Tu pega o mourão
Bota a canga nele, mana
No boi azulão*

Coro:

— *De manhã bem cedo, mana
Tu pega o mourão
Bota a canga nele, mana
No boi azulão*

Thayana (resposta)

— *Menina se quer ir, vamos*

*Não se ponha a imaginar
Quem 'agina cria medo
Quem tem medo, não vai lá.*

Coro:

*— Menina se quer ir, vamos
Não se ponha a imaginar
Quem 'agina cria medo
Quem tem medo, não vai lá.*

Depois de algumas vezes cantando, paramos com a percussão corporal e começamos a esmiuçar a letra cantada em si. Repetidas vezes entoamos a pergunta (primeira estrofe) e a resposta (segunda estrofe) do coco, sempre ouvindo a professora e seguindo suas indicações. Quando algumas pessoas já haviam decorado a letra toda, começamos a cantar o *Coco* por inteiro, inserindo novamente as palmas do *ostinato* (*tum, tum, tá*), que logo transformaram-se em batidas no pandeiro (do 03'13" ao 05'18" do áudio).

Enquanto cantávamos, Thayana pegou o pandeiro e começou a bater o mesmo ritmo das palmas no couro, indicando que algumas pessoas pegassem os outros pandeiros no canto da sala e comesçassem a tocar, assim como ela – *tum, tum, tá*. Andando pela sala, tocando o pandeiro, cantando e olhando para as colegas seguimos a aula.

Depois de alguns minutos de prática com o pandeiro, passamos a tocar os outros instrumentos percussivos: o *ganzá*, o *maracá* e a *caixa do divino*. Porém antes de começar a tocar, paramos todos para ver e ouvir a professora: Thayana tocava o ritmo e mostrava o *tempo* do instrumento em relação aos outros.

— A ideia agora é só que a gente entenda a relação entre o ganzá com o pandeiro e a caixa.

Assim as alunas iam experimentando, adicionando novos elementos sonoros junto ao que já estavam sendo tocado desde a rodada anterior. Fomos todas aprendendo conforme tocávamos; seguindo com *pandeiro*, *ganzá* ou *palmas* a marcação que Thayana fazia na *caixa*.

— Então, esse é o Coco. Uma coisa muito importante da gente saber é que o Coco é uma brincadeira que veio do pixirão, do mutirão que é essa coisa da brincadeira do encontro (...) eu sei

que a gente está preocupada com a levada agora, preocupada em acertar o ritmo, o pulso. Muita informação! É assim mesmo, se acostumem que daqui até o final vai piorar muito. Agora eu queria que a gente pensasse só nessa coisa do encontro, como se eu tivesse aqui e desse uma umbigada lá na Larissa. É sempre o mesmo pé. No coco pernambucano, alagoano a princípio é sempre o mesmo pé que dá a umbigada, e a umbigada além de ser com a barriga é com o olhar também. Sorria! Ôi! Ôi!

Assim, começamos a dançar conforme o passo indicado, olhando ao redor e cumprimentando umas às outras. Algumas pessoas pegaram novamente os instrumentos e, acompanhando Thayana, começamos a tocar, cantar e dançar. Tivemos uma nova interrupção, pois agora, era preciso esmiuçar a relação entre os instrumentos e a dança. Como alguns instrumentos eram tocados no *contratempo*, como o *ganzá*, ficou um pouco confuso para algumas tocar ao mesmo tempo em que dançavam, portanto, paramos com o som e ouvimos a explicação da relação entre cada instrumento com a dança.

— A acentuação do ganzá é no contratempo. Meu pé está dando o pulso, a acentuação dele é no contra. Mas como eu falei pra vocês tudo é treino né, vocês vão pegar com o tempo.

Começamos a copiar o passo ao mesmo tempo em que tocávamos o *pandeiro*, depois a *caixa* e em seguida o *ganzá*. Praticamos alguns minutos a mais e finalizamos naquele dia o nosso *Coco*. Nos encontros, apesar de mudarem os ritmos tralhados, havia uma certa constância na forma pela qual Thayana realizava a transmissão dos saberes ali na aula. Uma forma de transmissão própria da realidade em que nos encontrávamos, tanto em relação à ‘sala de aula’ – como espaço físico e como coletivo de alunas – como em consonância a realidade da educadora que nos repassava seus conhecimentos.

Como a educadora mesmo contou no dia em que se apresentava, Thayana tem sua história marcada por uma pluralidade de referências como artista e como aprendiz. Passando do universo da música erudita para suas vivências e pesquisas com mestres da *cultura popular*, suas aulas trazem em seu desenvolvimento o diálogo entre as múltiplas referências e formas de repasse de conhecimentos característicos da própria brincante que direciona a oficina *Cantar e Batucar*. Ao mesmo tempo em que aprendemos experimentando, fazendo as palmas do *Coco*,

também aprendemos que aquele ritmo tecnicamente chama-se de *ostinato*, ilustrando não só a compreensão da educadora sobre teoria musical, como o repasse de tal conhecimento para suas alunas.

Neste contexto – de pesquisa de campo e depois de escrita acadêmica – seria impossível não considerar meu histórico dentro de práticas similares à oficina *Cantar a Batucar* e minha experiência em contextos originais de algumas expressões abordadas na oficina. Na incumbência de retomar às aulas acompanhadas, no ato desta escrita, lembro-me da imagem trazida por Thayana no primeiro dia de aula, referindo-se a um ambiente ‘original’ das canções da *cultura popular*: “*você não canta para ser bonito, canta para rezar, canta para plantar, para colher. Tanto que a maioria dos cantos vem da roça*”. Esta paisagem descrita era um tanto distante do tempo e do espaço em que nos encontrávamos ali: uma sala de aula, na “terra fria” de Curitiba, cheia de saias, instrumentos musicais, alunas com diferentes áreas de atuação e educadora que se reuniam uma vez por semana não para plantar, nem para rezar, mas para aprender – ou a ensinar – a *brincar* através do *cantar* e do *batucar*.

Compreendendo as diferentes realidades, questiono-me sobre a forma como os conteúdos da oficina são transmitidos às participantes e o que pode ser apreendido por nós – incluindo-me como aluna das oficinas – a partir do local onde estamos. A forma e os conteúdos repassados são recontextualizados para a sala de aula através de um método utilizado para o repasse dos conteúdos, transformando assim o contexto original que permeia as práticas das expressões ali abordadas. O que é transmitido do *Coco alagoano* fora de Alagoas e fora de uma comunidade de coquistas? Para tentar esclarecer tal questionamento retomo as colocações de Certeau (1998, p. 82), pensando que num processo de transmissão de práticas deslocadas “só pode ser tratado o que se pode transportar”.

A partir do exemplo referente aos provérbios populares, Certeau (1998) mostra a possibilidade de *cientificamente* detectarmos sistemas referentes ao modo de produção gramatical e do conteúdo característicos dos provérbios. Quer dizer, apesar dos provérbios serem datados e inseridos num contexto específico, o método científico, ao desvendar a forma e as regras que permitem sua produção, cria a possibilidade de confeccionar novos provérbios, reproduzindo a técnica de criação independente de seu contexto histórico, social ou cultural. Entretanto, para além da forma como são criados, os provérbios populares são marcados por seus usos práticos. Ou seja, pode-se até reproduzir um provérbio popular, mas há “uma *historicidade* social na qual os sistemas de representações ou os procedimentos de fabricação não aparecem mais

só como quadros normativos mas como *instrumentos manipuláveis por usuários*” (CERTEAU, 1998, p. 82, grifos do autor).

Os provérbios populares são utilizados de maneira própria em seus contextos e, a fórmula estabelecida pelo método científico, apesar de desvendar como criar um provérbio, não pode reproduzir o modo como este é utilizado na prática. E aí encontra-se “o inconveniente do método, condição do seu sucesso, [que] é extrair o documento de seu *contexto histórico* e eliminar as *operações* dos locutores em circunstâncias particulares de tempo, de lugar e competição” (CERTEAU, 1998, p. 81, grifos do autor).

Do mesmo modo, os conteúdos/repertórios da *cultura popular*, quando deslocados de uma paisagem para outra, terão sua utilização marcada por seu novo contexto prático. Entretanto, ao contrário do que afirma Certeau, não entendo que o fato de certos aspectos serem transpostos de contexto seja algo “inconveniente”. Nos termos deste trabalho, seria este próprio deslocamento que possibilita a inventividade e a especificidade criativa das práticas realizadas em Curitiba, a partir da relação particular entre brincantes e alunos, considerando a história e a realidade deles.

Neste sentido, durante a oficina do *Cantar e Batucar*, a forma de tocar o ritmo do *Coco* pode ser traduzida a partir da utilização de referências teóricas elaboradas pela ministrante e trazidas para as práticas dos exercícios, todavia, o uso de tal conhecimento terá suas especificidades dentro da realidade em que se encontram as participantes da oficina. A partir da elaboração de uma ‘teoria’ da prática da *cultura popular*, pratica-se tal ‘teoria’, de forma reflexiva, numa sala de aula. E nesta dança dialógica é que vem sendo ‘formados’ os novos brincantes curitibanos.

2.3 O conhecimento na pele



Imagem 6 – Cantar e batucar. Foto da autora.

Dentro dos diferentes contextos das duas oficinas, com uma proposta de experimentação mais pontual como no *workshop* de Itaercio, e em uma proposta com mais tempo para uma certa formação de brincadores como no caso da oficina *Cantar a Batucar*, o corpo aparece como um elemento importante no processo da realização das *brincadeiras* e conseqüentemente da construção de brincantes, pois as práticas constituem-se a partir dele.

Os passos das danças, as letras das cantigas, os toques das músicas são aprendidos através da repetição, da percepção e da imitação do que é mostrado pelos educadores, na própria tentativa de execução corporal dos alunos. E como vimos, em uma oficina, esses três elementos podem até ser trabalhados separadamente (cantar, tocar e dançar uma coisa de cada vez), entretanto, durante a *brincadeira* a execução é feita simultaneamente; e a excelência só pode ser adquirida na própria experiência, proporcionando pela prática uma tal intimidade que os distintos comandos acabam sendo naturalizados em sua execução conjunta.

Assim como Thayana confortou sua turma dizendo que as alunas iriam pegar o jeito com o tempo, e como descreveu a antropóloga e dançarina Heloisa Gravina (2010) sobre o processo de *tornar-se angoleira*, durante sua pesquisa e prática da Capoeira Angola em Porto Alegre, é a partir da experiência prática que o tocar, o cantar e o mover deixam de ser vistos como atividades corporais distintas e começam a ser percebidas como “componentes de um mesmo movimento (mais ou menos como quando movemos braços e pernas simultaneamente numa caminhada, por exemplo, e nem por isso temos a sensação de um antagonismo entre partes do corpo, mas empregamos forças que se opõem para criar um único deslocar-se)” (GRAVINA, 2010, p. 126).

Em consonância com as perspectivas de Thayana e Heloisa, em seu clássico texto sobre as técnicas corporais, Marcel Mauss (2003) inspira diversos pensadores a compreender o corpo como sendo o primeiro meio pelo qual as técnicas podem ser desenvolvidas, e é através da prática que elas podem ser incorporadas no processo transmissão dos conhecimentos, possibilitando a incorporação de novos hábitos. Aqui, estes novos “hábitos” (MAUSS, 2003, p. 404) – transmitidos nas práticas da sala de aula, mas também, e principalmente, na experiência do *brincar* – tem como objetivo despertar algumas habilidades em busca da aproximação da imagem do *brincante* criada em Curitiba. São essas habilidades que Thayana e Itaercio referem-se quando falam sobre os *códigos* a serem construídos, conhecidos e respeitados.

Ao olhar brevemente para as duas imagens inseridas neste capítulo, me chama atenção a diferença de postura em que os corpos que integram as rodas registradas parecem estar. A primeira imagem (imagem 5, na página 56) é um registro do *Jogo dos Bichos* proposto por Itaercio no *workshop* descrito, o *Jogo* foi a segunda atividade realizada depois do aquecimento corporal, e apesar dos risos nos rostos, vemos os braços cruzados, as mãos unidas ou os corpos, de alguma forma, (ainda) não confortáveis com as posições assumidas. O segundo registro (imagem 6, página 75) foi feito no último dia de aula da oficina *Cantar e Batuocar*, de 2014, e percebo uma intimidade das participantes com a roda e seu bailado. As percussões aparecem fora do círculo, mas marcam o tempo dos giros das saias e indicam qual o ritmo a ser cantado, o que também aparece na foto como sendo executado pelas integrantes da roda.

Sem ignorar as diferenças de situações, mas ao contrário, chamando atenção para elas, gostaria de enfatizar que é com a experiência e o tempo de prática que os corpos tem a possibilidade de absorver o *conhecimento na pele*. Para execução dessas práticas *brincantes*, os saberes transmitidos em parte falam de quem *ensina* e em parte de quem

aprende, entretanto trazem também um conhecimento que parece *ser* característico do processo do *brincar* em si.

Durante a experimentação do *Coco*, proposta por Thayana, para além de *pegar* o passo, tivemos também de manusear os instrumentos musicais – aprendendo a relação rítmica e técnica de cada instrumento –, aprender a letra do canto e dar importância para a *intenção* da umbigada. Na ação dos movimentos conjuntos, ficam explícitas as diferenças de espaço e tempo de quem dança numa oficina para quem *brinca* o *Coco* em seu contexto originário, gerando uma distinção das execuções práticas. Entretanto, à sua maneira, ao dançar o *Coco*, mesmo que em novas paisagens, sua movimentação própria traz em si “heranças históricas [que] continuam existindo enquanto materialidade, enquanto intensidades que são trazidas à existência no espaço atual, configurando formas específicas” (GRAVINA, 2010, p. 133). Os movimentos recontextualizados, possuem suas especificidades e ilustram características que falam sobre e do lugar onde são praticados, seja em Alagoas, em Pernambuco ou em Curitiba ao mesmo tempo que possuem algo em comum, próprio do movimento.

Não só os movimentos recontextualizados trazem as *brincadeiras* para novas paisagens, mas a forma como a transmissão de conhecimento é realizada também é trazida e traduzida desde seus contextos ‘originais’ para a sala de aula através da relação existente entre a ideia de ensino e de aprendizado dentro das práticas da *cultura popular*.

Em sua pesquisa sobre a *brincadeira* do *Cavalo-Marinho* na Zona da Mata pernambucana, Maria Acselrad (2013) ilustra, através da fala do *brincante* Inácio Nobreza, como o entendimento sobre ensino da *brincadeira* é percebido pelos mestres da *cultura popular*. Inácio conta à autora que “Ninguém me ensinou a brincar. Aprendi pela vontade mesmo. A gente olha pros pés do outro e devagarinho a gente vai chegando” (ACSELRAD, 2013, p. 152). Da mesma forma, o mestre de *Cavalo-Marinho* Biu Alexandre deixa claro em uma fala registrada por Luciana Hartmann e Rita de Almeida Castro (2013), durante uma experiência em que o *brincante* ministrava aulas dentro da Universidade de Brasília, sua percepção sobre o processo de transmissão de conhecimento dentro do *brinquedo*:

Eu não ensino nada a ninguém. A ninguém, nem a filho, nem a neto, nem a você se vier aprender comigo, não vai aprender, eu não ensino. Você sabe que palavra é essa, dá pra entender? Pra eu ensinar uma coisa a você, o que é que eu vou fazer

com você? Pra lhe ensinar e você aprender comigo? Vou pegar suas pernas e dançar! Não é assim? Aí to ensinando? O que a gente faz é dar orientação (...). (HARTMANN; DE ALMEIDA CASTRO, 2013, p. 115).

Esta diferenciação entre “dar orientações”, “ensinar” e “aprender” denota a forma como a transmissão do conhecimento é realizada dentro das práticas *brincantes*. Negando o traço de formalidade em que a palavra “ensino” traz consigo, em suas falas, os mestres deixam explícito que não é através de ‘explicações teóricas’ que se aprende a *brincar*. Inácio Nobreza aprendeu o *brinquedo* através de experimentações práticas da dança. Biu Alexandre só pode dar orientações de como são os passos do *Cavalo-Marinho*, mas é somente dançando que o aprendiz vai aprender por si próprio.

Mesmo não havendo uma negação do termo ‘ensino’ dentro das oficinas de Itaercio e Thyana, a ideia de que o conhecimento *brincante* é incorporado pelos aprendizes apenas na prática da *brincadeira* também está presente na forma como os dois ministrantes conduzem suas aulas. Quer dizer, não só os toques, os cantos e as danças são trazidas para o contexto da sala de aula, mas também a proposição de que os conhecimentos necessários para se *brincar* são aprendidos através da prática e experiência corporal, em oposição a um certo entendimento de ‘transmissão’ formal de conteúdos a serem decorados, por exemplo.

As práticas vivenciadas nas oficinas; as conversas e as trocas que acontecem na cozinha; o trânsito entre os diferentes eventos em que os *brinquedos* acontecem e as letras entoadas em cada música são elementos que vão, com o tempo, possibilitando que o entendimento sobre *cultura popular*, e seus *códigos* praticados neste circuito, vá sendo absorvido não só racionalmente mas também pelos corpos destes aprendizes. É na experiência – com todas suas tensões e conflitos – que o conhecimento é repassado e incorporado, assim como o próprio *brinquedo* e seu modo de fazer em Curitiba constitui-se na prática e a partir da prática. Como veremos adiante.

Capítulo 3 (RE)CONSTRUINDO UM BRINQUEDO SAGRADO

Tudo se finge primeiro, germina autêntico é depois
(João Guimarães Rosa)

Considerando que as (re)construções de práticas lúdicas da *cultura popular* em Curitiba acontecem em ambientes distintos e por meio de diferentes atividades, neste capítulo busco sair do contexto de sala de aula em que se inserem as oficinas ofertadas pelos dois brincantes curitibanos e apresento uma nova situação em que a finalidade da prática realizada não é (pelo menos num primeiro plano) o repasse de conhecimentos para se aprender a *brincar*, mas sim a execução de uma prática festiva em sua íntegra.

Se no primeiro capítulo a narrativa de Itaercio Rocha sugere um entendimento ‘teórico’ sobre a *cultura popular* e no segundo capítulo houve um enquadramento sobre certas ‘práticas da teoria’ referentes ao *brinquedo* na *cultura popular*, neste momento minha intenção é abordar uma ‘prática da prática’ da *cultura popular*, traduzida aqui na realização da *Festa do Divino Espírito Santo* maranhense dentro do *Espaço Cultural Terreirão*, durante os anos de 2015 e 2016.

No Brasil, os festejos para o *Divino* são realizados em diversas localidades e de distintas formas, entretanto a *Festa do Divino* realizada no *Terreirão*, é uma festa que tem como inspiração a *Festa do Divino Espírito Santo* ‘tradicional’ do Estado do Maranhão⁴¹. Com a constituição de *colônias maranhenses* nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo – devido a intensa migração de pessoas do Maranhão para as duas capitais –, a *Festa* começou a ser realizada também em tais localidades, lideradas por mulheres que tradicionalmente participavam das festas em seus locais de origem e que iniciaram as práticas em suas novas cidades de moradia.

A *Festa* maranhense possui uma estruturação muito característica por ser liderada por mulheres – chamadas de *caixeiras* – que tocam pequenos tambores – chamados de *caixas* – cantam e dançam como forma de comunicação com o *Divino Espírito Santo*. Falarei mais a frente sobre os detalhes da realização da *Festa*, por hora, o que gostaria de frisar é que não pretendo refletir sobre a *Festa* curitibana em *comparação* às *Festas*

⁴¹ A discussão sobre a origem da Festa do Divino é tópico de diversas pesquisas sobre a expressão, que ocorre não só no Maranhão, mas em diferentes localidades do Brasil. Essas discussões não serão abordadas neste trabalho, porém justificam a utilização do destaque para o termo.

de referência realizadas no Maranhão, no Rio de Janeiro ou São Paulo. Sendo assim, mesmo que apareçam algumas passagens com aproximações e distanciamentos a tais Festas, minha intenção – seja durante a participação na Festa, seja no momento da escrita – é pensar a forma como ela é construída em um contexto de deslocamento, tendo como referências elementos que, ao serem transportados para a realidade curitibana, são reincorporados em um movimento de transformação das práticas realocadas e de seus participantes.

Em Curitiba, diferentemente da maioria dos participantes das oficinas de Itaercio e Thayana descritas anteriormente, as *caixeiras* paranaenses já possuem experiência técnica e vivencial com os *brinquedos populares* e seus elementos constitutivos. A prática concomitante do canto, toque e dança, por exemplo, já não é algo novo como parecia ser para as participantes da oficina ministrada por Thayana – esta inclusive, é uma das *caixeiras* realizadoras da *Festa no Terreirão*. São mulheres que possuem uma intimidade com os *códigos da cultura popular*; estão inseridas neste universo não só durante a *Festa*, mas também através de pesquisas, criações e produções contínuas. Nos anos de 2015 e 2016 foram aproximadamente onze as *caixeiras* que tocaram para o *Divino*. Dentre elas, três eram integrantes do grupo *Mundaréu*, todas participam da *folia* de pré-carnaval com o bloco *Garibaldis & Sacis* e também participam de outros *brinquedos* realizados dentro do *Terreirão* em diferentes épocas do ano.

Ainda em contraponto ao capítulo anterior, chamo a atenção aqui para as distintas formas de minha participação durante a pesquisa de campo como um todo. Se, num primeiro momento, meu posicionamento durante as oficinas realizadas por Itaercio e Thayana constituiu-se a partir de uma participação-observante, dentro da *Festa do Divino* minha atuação concretizou-se de forma mais ativa, sendo eu uma das *caixeiras* realizadoras do evento. Desta forma, compreendo que diferentes enquadres poderiam ser dados a partir de outros lugares de participação na *Festa*, entretanto, as relações e situações vividas por mim nestes dois anos de pesquisa etnográfica, são desde o lugar de mais uma *caixeira*, com voz ativa no processo de construção da *Festa* que vem sendo (re)pensada a partir de novas situações, tensões e sensações vividas a cada ano, como veremos mais adiante.

Apesar de participar da construção interna da *Festa* como um todo, parece-me importante realizar primeiramente uma descrição dos aspectos mais objetivos (e objetivados) da cerimônia da *Festa* para, num segundo momento, aprofundar minhas reflexões em determinados aspectos do processo de construção da *Festa*. Deste modo, assim como os diferente

enquadres fotográficos que podem ser dados a uma cena registrada por um “olhar que não só participa da ação mas interrompe-a com os seus cortes e que, através desses *cortes*, produz lembranças daquela ação na forma de imagens” (HEAD, 2009a, p. 93), no primeiro *corte* deste capítulo, opto por fazer um ‘retrato’ textual da *Festa do Divino* utilizando uma ‘lente grande angular’, como recurso para uma visão mais ampla dos elementos constitutivos do festejo como eles aparecem durante a cerimônia em si. Também selecionei algumas imagens realizadas por fotógrafos também brincantes, na intenção de possibilitar ao leitor(a) a visualização em cores, do ambiente instaurado no *Terreirão* durante os domingos de festejo para o *Divino*. Já num segundo enquadre dado, a lente é trocada e com uma ‘teleobjetiva’ aproximo a descrição para dentro de minhas experiências subjetivas vivenciadas no processo de constituição de uma *caixeira* e da (re)construção da *Festa do Divino* em Curitiba durante os anos de 2015 e 2016 especificamente.

3.1 A Festa do Divino Espírito Santo maranhense em Curitiba.

A *Festa do Divino* vem sendo realizada em Curitiba desde o ano de 2011, quando a ex-integrante do grupo *Mundaréu*, Roseane Santos (Rose como é chamada), fez uma *promessa* ao Divino Espírito Santo a qual, caso sua graça fosse alcançada, ela *pagaria* com o levantamento de um mastro para o *Divino*. Segundo Rose, Itaercio auxiliou-a com os “*detalhes religiosos de como proceder com o mastro*”, pois, por ele participar das outras festas realizadas no Rio de Janeiro e no Maranhão, já tinha conhecimento de “como proceder”. Assim, a primeira festa de pagamento de promessa foi realizada na *casa da Rose*, com amigos e amigas também brincantes que se reuniram para *tocar caixa* e levantar um *mastro* para o *Divino*.

Nas *Festas* realizadas na casa da Rose, apesar das pessoas que tocavam as *caixas* já serem habituados a participar de outras práticas *brincantes* realizadas na cidade, apenas os integrantes do grupo *Mundaréu* e Vinícius já haviam participado de outras *Festas do Divino* no Maranhão, no Rio de Janeiro ou em São Paulo, sendo eles as referências para quando tínhamos alguma dúvida em relação a *Festa* como um todo. Para ajudar na execução das etapas da *Festa*, também utilizavam-se os livros *Caixeiras do Divino Espírito Santo de São Luís do Maranhão* e *Umas mulheres que são no couro*, o CD *O divino som: Caixeiras da família Menezes* como orientação e como “*cola*” para

apreender os versos cantados nas etapas da *Festa*⁴². Os livros são publicações de duas pesquisas realizadas no Maranhão que descrevem a execução de duas festas nas cidades de Alcântara e de São Luís do Maranhão (respectivamente), além de conterem depoimentos das *caixeiros maranhenses*, transcrição dos versos cantados, registro em vídeo, fotografia e áudio das Festas, sendo utilizados até hoje como local de consulta (ou a *cola*) para quando se precisa acessar alguma melodia, *toque* ou a sequência feita tradicionalmente no Maranhão. Portanto, desde 2011 sempre foram utilizados material de arquivo para a composição do repertório da *Festa do Divino* em Curitiba, fato que tratarei mais adiante.

Em dois anos, a Festa começou a ser frequentada por um maior número de amigos interessados que se candidatavam para tocar os tambores ou em ajudar de “*no que for preciso*”. Assim, em 2013, a Festa passou a ser realizada no *Espaço Cultural Terreirão* onde é feita até hoje. Após a mudança de sua sede, a Festa começou a ser frequentada por um maior número de pessoas, novas *caixeiros* aparecerem querendo participar da construção, entretanto, apesar de ser um festejo tradicionalmente religioso, em Curitiba poucas são as *caixeiros* que iniciaram suas atividades por relação de fé católica junto ao *Divino Espírito Santo*. Todavia, como dito, todas as atuais tocadoras também participam de outras atividades desenvolvidas dentro do *Terreirão* vinculadas à *cultura popular* e o fato da Festa ser realizada por amigos brincantes incentivava outros brincantes a participarem dos dias de festejo. Atualmente a *Festa do Divino*, que em 2016 teve sua sexta edição, acontece durante três domingos no ano, normalmente na época de Pentecostes, seguindo o calendário cristão, contados cinquenta dias após o domingo de Páscoa, que é a época em que o *Espírito Santo* desce do céu à terra.

As festas acompanhadas em 2015 e 2016 tiveram a mesma estruturação, com uma sequência de *toques* que se repete todo final de semana e uma programação específica para cada dia de sua realização. O primeiro domingo é o dia da *abertura da tribuna* e do *levantamento do mastro*; o segundo domingo é dia da *feita* assim chamada, com a feitura do *brinquedo Tambor de Crioula*; o terceiro domingo é dia de receber a *Bandeira do Divido* da Associação Mandicuera do litoral paranaense, de fazer o *derrubamento do mastro*, o *passamento de posse* e o *fechamento da tribuna*.

⁴² Termo utilizado pelas próprias caixeiros em Curitiba quando se referem às folhas impressas ou aos livros em que leem os versos: “Cadê minha cola?”; “Não estou enxergando nada dessa cola.”

A *tribuna* é o espaço em que são executados os *toques* para o *Divino*; é delimitada por uma meia lua de cadeiras em que as *caixeiros* sentam-se para tocar seus pequenos tambores. Em frente às cadeiras, compondo o outro extremo da roda, posiciona-se o *altar do Divino*, em que a *coroa* (ou *crôa*) com o *pombo branco*, duas *velas* e *flores* são colocados.

Ao lado do *altar* fica sentado o *império*, do lado direito sentam a *imperatriz*, a *mordoma régia* e a *mordoma mór*, do lado esquerdo o *imperador*, o *mordomo régio* e o *mordomo mór*. O *império* é formado sempre por crianças as quais, a cada ano, durante o *passamento de posse*, passam seus cargos para a constituição de um novo *império* – o *imperador* e a *imperatriz* passa suas coroas para o/a *mordomo/a régio/a* e estes para o/a *mordomo/a mór* –, desse modo, sempre entra uma criança nova para assumir o lugar de *mór*.

Ao passar pelas cadeiras que marcam o limite da *tribuna*, é pedido sempre que não se façam brincadeiras e que se fale o mínimo possível, respeitando o espaço simbólico de representação da sacralidade da *Festa*. Outro elemento considerado sagrado é o *mastro*: um tronco de árvore, enfeitado com folhagens e objetos em todo seu corpo, e que leva preso em seu topo o *mastaréu* – bandeira confeccionada a cada ano contendo a imagem do *pombo branco*, símbolo do *Divino Espírito Santo*, bordada ou pintada. O *mastro* é levantado no quintal do *Terreirão* pelos *homens* no primeiro dia da *Festa*, representando o início do período de conexão entre o céu e a terra. É pelo *mastro*, o qual permanece erguido por aproximadamente quinze dias, que o *Divino* pode descer à terra e dar suas bênçãos aos humanos.



Imagem 7 – Império de 2015. Foto Dayana Luiza.

A *Festa* é comanda pelas mulheres *caixeiras* que, assim como o *império*, possuem uma divisão hierárquica de posições entre elas, mas, diferente das crianças, tais posições não são repassadas anualmente. A *caixeira régia* é a aquela que tem maior experiência e maior grau hierárquico dentro do grupo, a quem são direcionadas a maioria das perguntas quando surgem dúvidas sobre como se faz algo e o que pode ou não ser feito na cerimônia. Em Curitiba, este cargo é assumido por Melina Mulazani, também integrante do grupo *Mundaréu*. A *caixeira mór* é a segunda mulher com maior responsabilidade no estudo da *Festa*, o cargo é assumido pela produtora cultural e integrante do bloco *Garibaldis & Sacis*, Letícia Martins, sendo ela quem responde quando a *régia* não está. Dentre as tocadoras, é combinado um tipo de vestimenta para cada dia domingo de festejo: roupas coloridas, de cor vermelha e branca ou só de branco e tais combinações variam de ano para ano. Em 2016, uma das *caixeiras* doou vinte e cinco metros de tecido para que as tocadoras estivessem vestidas com roupas da mesma estampa, uma espécie de figurino de *caixeira*.

Nas festas de 2015 e 2016, após a execução da *Alvorada* e *Alvoradinha*, a *caixeira régia* sempre dava as boas-vindas à *assistência* – pessoas que assistem, ao lado de fora da *tribuna*, a execução dos *toques* –, apresentando o evento e dizendo que aquela *Festa* era um *estudo* da Festa realizada no Maranhão e que, dentre tantas *Festas do Divino* que

acontecem pelo Brasil, a maranhense foi escolhida para ser estudada pelo fato de ser organizada e executada majoritariamente por mulheres. Atualmente no grupo de *caixeiras* de Curitiba também toca Vinícius, que iniciou a festa com Rose e que, quando ela parou de participar das cerimônias, assumiu a posição de *dono da festa/dono da casa*.⁴³

Os *homens* têm a função de levantar o mastro no primeiro dia da *Festa*, tocar a parrelha do *Tambor de Crioula* no segundo dia e *derrubar o mastro* no último domingo. Além disso são responsáveis por organizar a infraestrutura da casa para os festejos: ajustar a fiação, fazer reparos comprar as bebidas e vendê-las durante os dias de festa. Os *homens* presentes são geralmente os companheiros das *caixeiras* e frequentadores do *Terreirão*. Dentre os participantes da *Festa*, todos também são foliões do *Garibaldi & Sacis*, participam dos eventos que acontecem no *Terreirão* e de muitas oficinas ofertadas no *Espaço*, além disso os associados ao bloco trabalham *para* a casa nos dias de eventos.



Imagem 8 – Levantamento do mastro em 2016. Foto Dayana Luiza.

É na *tribuna* que os *toques* para o *Divino* são iniciados. Os *toques* acontecem nas *alvoradas*: às seis horas da manhã, ao meio dia e às seis

⁴³ Apesar da festa ter iniciado por uma promessa feita pela Rose, esta não participa mais de sua execução. A mim, disse que sua promessa foi paga e que ela segue “agradecendo ao Divino por ela continuar”.

horas da tarde. Para o *toque*, todas mulheres sentam-se voltadas para o altar, com a *caixeira régia* sentada do lado direito e a *caixeira mór* do lado esquerdo da *crôa*. A *régia* é quem inicia e quem termina a rodada das cantigas, que são tocadas em marcações conjuntas, com duas *baquetas* revezando as batidas das *caixas*. Os *toques* são geralmente lentos e repetitivos, sem muitas variações das células rítmicas incitando um estado meditativo, porém de difícil acesso, pois a tendência das *caixeiros* é de acelerar a percussão, sendo preciso que alguma das tocadoras sempre lembre a necessidade de diminuir a velocidade das batidas. As solistas vão revezando os versos em sentido horário e cada *toque* tem uma batida específica, uma melodia e uma dinâmica de canto em *pergunta* (solo) e *resposta* (coro).

Sentadas, as *caixeiros* começam a *alvorada* tocando a *Alvorada* e a *Alvoradinha*; depois levantam-se e, em fila, vão caminhando, tocando e cantando o *Espírito Santo Dobrado* em direção ao *mastro* que será *levantado* (no primeiro domingo), que será apenas saudado (no segundo domingo) ou que será *derrubado* (no terceiro domingo). Quando o *mastro vai acima*, quando o *mastro vai abaixo* ou quando está *em pé*, toca-se a *Nossa Senhora da Guia* em uma fila que rodeia pelo menos três vezes o *mastro* e *mastaréu*. Finalizada a cantoria para o *mastro*, ainda em fila, as *caixeiros* voltam para o salão cantando novamente o *Espírito Santo Dobrado* e vão até a *mesa de refeições* em que todas as crianças presentes sentam-se para comer enquanto os *toques* continuam sendo executados, dessa vez com a *Senhora Santana*.



Imagem 9 – Tribuna de 2015. Foto Gustavo Castro

Depois que as crianças comem, o *império* está dispensado das obrigações com a *Festa* naquele dia, com exceção do último dia em que ocorre o *passamento de posse* logo que todos terminam de jantar e, após o *fechamento da tribuna*, feito pelas *caixeiras* acontece o *bambaê* – ou *lava-pratos* – que é a hora de *brincar o Cacuriá* do Maranhão e se despedir, pois esta é a última atividade da *Festa*, que acontecerá novamente só no ano seguinte.

No segundo domingo da *Festa* após a *alvorada* das seis da tarde, as cadeiras são empilhadas e a noite é embalada pelo *Tambor de Crioula*, *brinquedo* também de origem maranhense no qual os homens tocam uma *parelha* de três tambores e as mulheres dançam no meio do círculo, com suas saias rodadas e o passo ritmado em diálogo com as marcações dos tambores. Neste dia, muitas pessoas chegam apenas para o *Tambor* sem participar dos *toques para o Divino* realizados durante o dia⁴⁴. É interessante notar que apesar de ser uma festa de cunho ‘tradicionalmente’ religioso, os *brinquedos* estão sempre presentes na programação oficial do evento, reiterando o caráter ‘festivo’ da *Festa*, principalmente para as pessoas que não participam da construção do festejo em si, mas acompanham o evento a partir da posição de *assistência*.

⁴⁴ Parte do *Tambor de Crioula* realizado em 2015 pode ser visualizada através do link disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1A8JoZHhcs0>>.



Imagem 10 – Bambaê de 2015. Foto: Dayana Luiza.

Em todos os domingos é servido algum prato preparado na cozinha do *Terreirão* para todos que acompanham o festejo. Existem algumas pessoas específicas que participam principalmente dessa parte da *Festa*, ajudando na cozinha, servindo a comida para as *crianças*, os visitantes e as *caixeiras*.

No primeiro final de semana da *Festa*, o *Terreirão* é decorado com motivos específicos que ambientam e caracterizam o tempo do *Divino*: a *tribuna*, o *mastro*, a *mesa das refeições* com *pão*, *laranja* e *vinho*, o *altar*, os tambores. Como me explicou um dia a *caixeira régia*, é Pentecostes, a época que o *Divino Espírito Santo*, através do *mastro* que conecta céu-terra, pode *abençoar* os *pecadores*, atender os pedidos feitos por seus devotos e por aqueles que enfeitaram o *mastro* com folhas, flores e objetos.



Imagem 11 – Mesa do Império de 2015. Foto Gustavo Castro.

Nas *alvoradas* das seis horas da manhã o salão da *tribuna* normalmente é ocupado apenas pelas *caixeiras* que tocam quando o dia amanhece. Em Curitiba a *Alvorada* do amanhecer começou a ser feita somente em 2015, quando a *caixeira régia* sugeriu que experimentássemos a tocar também nesse horário, já que no Maranhão assim é feito. A sugestão foi acatada pelas outras *caixeiras* que, desde então, começaram a chegar ainda quando noite no *Terreirão* e passar o dia inteiro na casa, organizando a festa, cozinhando, conversando e recebendo as pessoas da *assistência*. Neste sentido, para as *caixeiras*, muito mais do que a execução das etapas da cerimônia, esta constitui-se nos atos de preparação da festa como um todo.

Retratada a paisagem da *Festa do Divino* de modo distanciado e, de certa forma superficial, seguimos agora para um segundo momento do texto em que proponho uma recomposição do enquadramento sobre a construção da *Festa* de forma aproximada, focado a partir de minha participação como *caixeira* dentro da organização e execução do festejo em Curitiba. Sendo assim, a partir de agora, me incluo no cenário de preparação e realização do evento feito por ‘nós’.

Desta minha experiência de ser uma das aproximadamente onze *caixeiras* que organizaram as *Festas* de 2015 e 2016, seria possível traçar

um novo paralelo com a experiência de Heloisa Gravina (2010) em seu processo de “tornar-se capoeirista” a partir da sua iniciação na prática da Capoeira Angola. Este caminho, significou para a autora não só aprender as práticas corporais, gestos, toques e cantos característicos da Capoeira Angola, mas também aprender como tais práticas refletem uma forma de “estar no mundo” (GRAVINA, 2010). Assim, Heloisa mostra que ser “angoleira” vai além de saber jogar o jogo físico da Capoeira Angola, mas envolve um determinado modo de ser, de pensar e de agir no mundo.

Da mesma forma, parece-me pertinente pensar a experiência das organizadoras da *Festa do Divino* em se construírem como de *caixeiros* (ou melhor, construírem uma comunidade de *caixeiros*). As etapas de execução da *Festa* demandam um conhecimento de ritmo para tocar as *caixas*; de canto para conseguir *puxar* os *versos* em suas melodias, além de saber executar as práticas concomitantemente⁴⁵. Porém, para além disso, não é só o fato de saber tocar e cantar que faz uma *caixeira*. A partir da colocação de Thayana Barbosa em uma conversa informal que tivemos, a *caixeira* me falava que para além de saber dançar e cantar, ser *brincante* “é um modo de se colocar no mundo, de estar, de respeitar”⁴⁶. A mim parece pertinente entender que, para além das técnicas artísticas, existem *códigos* compartilhados que parecem ser estabelecidos a um *folião*⁴⁷ da *cultura popular* que diz respeito ao seu modo de fazer e ser dentro de uma festa da *cultura popular*.

No entanto, diferente de Gravina que iniciou suas práticas dentro de uma academia de Capoeira Angola já existente, frequentada por capoeiristas mais ou menos experientes e já constituídos como tais, na realidade de Curitiba a experiência de tornar-se *caixeira* vem sendo compartilhada por todas as *caixeiros*. Apesar de haver referências e experiências de outras localidades sobre o que é – ou sobre o que seria – a *Festa do Divino* e suas *caixeiros*, desde 2011 todas as mulheres estão iniciando suas práticas num contexto de *estudo* da *Festa do Divino* maranhense no cenário curitibano. Desta forma, o fato da *Festa* estar

⁴⁵ Podemos ver aqui mais uma semelhança com as práticas do *brinquedo popular*, utilizando o exemplo da seção anterior em que uma das práticas da oficina *Cantar e Batucar* era aprender, além de tocar, cantar e dançar, executar tais funções concomitantemente. Característica das manifestações da *cultura popular* – sejam sagradas ou profanas.

⁴⁶ Fala de Thayana Barbosa do dia 25/04/2016.

⁴⁷ Utilizo a palavra *folião* como sinônimo do termo *brincante* propositalmente pois, dentro da *Festa do Divino* (mas não restringindo apenas a ela), as *caixeiros* também são chamadas de *folioas*, principalmente dentro dos *versos* cantados.

sendo constantemente experimentada e construída em seus seis anos de existência, o ser *caixeira* em Curitiba também se constrói juntamente com a *Festa*.

3.2. Estando e respirando

A *Festa* como evento acontece durante três domingos no ano, entretanto os encontros de preparação para o festejo e de preparação das *caixeiros* são realizados com bastante antecedência ao evento em si, e podem ser considerados como pequenas festas internas em que as *caixeiros* e os *homens* encontram-se para produção do evento. “*Como é uma festa que a gente propõe que seja coletiva então a gente faz esses encontros pra organizar e produzir a festa*”; para decidir e confeccionar as *lembrancinhas* que serão vendidas pelas *caixeiros* para arrecadação de verba; para decidir qual será a decoração do *Terreirão* naquele ano; para fechar o calendário em que o *mastro* será erguido e derrubado; o cardápio dos pratos que serão preparados; resolver as cores das roupas de cada domingo; dividir as tarefas de “*quem faz o quê, quando*”⁴⁸ e principalmente, para as *caixeiros* praticarem juntas os *toques* executados na *Festa*.

Em 2015, o ciclo da *Festa* iniciou com o encontro das *caixeiros* no *Terreirão* para o toque da *alvorada* das seis horas da manhã – nos anos anteriores as *alvoradas* começavam sempre a ser tocadas apenas ao meio-dia, quando também a *assistência* já estava presente. No primeiro dia de *Festa* chegamos todas antes do raiar do dia, para preparar o espaço para a *alvorada* que abriria os festejos de 2015. No local, algumas trataram de fazer o café, outras de preparar a comida, arrumar a mesa com pão, bolo e geleias, enquanto outras preparavam o salão: primeiro passando um pano com água e sal grosso, para limpar física e energeticamente o espaço; depois arrumando as cadeiras em meia-lua, montando o *altar* e colocando as *caixas* e as estantes com os *versos* dentro da *tribuna*. Durante a preparação também foi feita uma *limpeza* com um defumador cheio de carvão e ervas secas. Vinicius caminhava pela casa, passando a fumaça nos cômodos do *Espaço* e em volta de cada uma das *caixeiros*.

⁴⁸ Falas de Vinicius explicando para uma visitante o que se faz nos encontros realizados antes da *Festa*.



Imagem 12 – Uma alvorada em 2016. Foto Julio Garrido.

Tudo pronto e o dia raiando, sentamos nas cadeiras postas no formato de meia-lua. Melina acendeu as duas *velas* do *altar* e iniciou o canto da *Alvorada*, *abrindo a tribuna*. Uma a uma fomos cantando os versos da *Alvorada* e respondendo o refrão da cantiga, conforme havíamos praticado nos encontros anteriores. Após fecharmos duas rodadas de *versos* cantados por cada *caixeira*, Melina puxou uma nova batida na *caixa*, indicando que passaríamos para o próximo *toque* da sequência tradicionalmente feita. Chegara a hora de cantarmos a *Alvoradinha*:

Verso (caixeira)

*Eu vou cantar Alvorada
 Não sei que alvorada eu canto
 Vou cantar Alvoradinha
 Pro Divino Espírito Santo*

Refrão (em coro):

*Alvorada nova, novas alvoradas
 De manhã bem cedo, sob a madrugada
 Alecrim cheiroso, angélica dobrada
 Ao sair da estrela ela foi coroadada*

Verso

*Te alevanta folioa
Põe o pé na terra fria
Vem ouvir tocar Alvorada
Na capela de Maria*

Refrão

Verso

*O sol pensa que me engana
Trago ele ao meu jeito
Ele sai eu me levanto
Ele se põe eu me deito*

Refrão

Verso

*De manhã o sol é rei
Meio-dia é rei coroado
As quatro horas ele é morto
As seis horas sepultado*

Muito comumente, enquanto tocamos na *tribuna*, muitas das *caixeiras* fecham os olhos para se concentrar no ritmo das *caixas* e nas palavras que estão sendo pronunciadas – acredito que o fato de termos acordado antes do sol raiar também ajuda no ato de fechar os olhos nesse momento. Depois de eu já ter *puxado* um verso da *Alvoradinha*, fechei meus olhos e segui tocando e respondendo o *coro*, assim como faziam todas as outras *caixeiras*. De repente senti meu coração bater mais acelerado e meu corpo com um leve formigamento, vibrando com uma certa *força* que eu não sabia se direcionava-se de fora para dentro ou se vinha de dentro para de fora. Abri os olhos e olhei para minhas *companheiras*, a que *puxava* o *verso* naquele momento era a única que tinha os olhos abertos – para poder ler o *verso* entoado –, todas as outras mantinham os olhos fechados e pude ver as lágrimas escorrendo do rosto de pelo menos três das *caixeiras*. Após finalizarmos a roda de cantoria todas paramos de tocar, nos olhamos, algumas limpando o rosto molhado com as mãos, e comentamos que aquela experiência tinha sido muito

forte. Desde então, tocar na *alvorada* das seis da manhã entrou para o cronograma de *toques* das *caixeiros*⁴⁹.

Em 2016, no segundo domingo de festejo, em Curitiba fazia uma das semanas mais frias do ano – segundo o que se falava –, foi difícil acordar às cinco horas da manhã para ir ao *Terreiro*. Pelo que constatei, não fui a única a sentir a dificuldade, pois chegamos todas as *caixeiros* alguns minutos antes das seis horas; ficou claro que tocaríamos mais tarde do que normalmente começávamos a tocar. Entramos na casa e algumas mulheres foram para cozinha preparar o café da manhã, enquanto outras foram arrumar a *tribuna*. Começamos a tocar aproximadamente umas seis e quarenta, horário em que estava amanhecendo o dia – nesta época em Curitiba o frio é intenso e a noite perdura por mais tempo. Iniciamos com os *toques* sentadas dentro da *tribuna*, como de costume: *Alvorada* e *Alvoradinha*.

Eu estava especialmente ansiosa por essa *alvorada*, pois a experiência no ano anterior em tocar ao amanhecer foi especial para todas as *caixeiros* com que eu havia conversado; a “*força*” sentida durante os *toques* das seis horas da manhã foi tema de diversas conversas posteriores, realizadas em particular, quando comentávamos sobre a construção ou afirmação da fé pelo *Divino*. Entretanto, neste dia foi diferente. Durante a execução da *Alvorada* percebi que as *caixeiros* mais antigas estavam um tanto desconcentradas: entraram com *versos* na hora errada e repetiram *versos* já puxados anteriormente – o que geralmente não acontece, ainda mais com as tocadoras mais experientes. Neste dia, apesar de eu tentar me concentrar como em 2015, não senti a “*força*” do ano anterior que eu estava esperando. Quando terminamos de cantar o *toque* da *Alvoradinha* a *caixeira régia* logo lembrou que não havíamos limpado a sala com água e sal grosso e que também não havíamos defumado o salão. Disse que a sala estava muito carregada e que estava muito difícil de tocar; outra *caixeira* confirmou a sensação de dor nos ombros devido a energia pesada do salão. As duas tinham se desconcentrado pela energia que se instaurara no local. “*Muita gente tem passado por aqui e tem muita energia aqui*”⁵⁰.

Nos dirigimos em fila para o quintal ao *toque* do *Espírito Santo Dobrado* e quando chegamos no *mastro* puxamos a *Nossa Senhora da Guia*, seguindo o ritual dos *toques* obrigatórios de cada *Alvorada*. Ao

⁴⁹ Para visualização de alguns momentos da *Alvorada* das seis horas da manhã do primeiro dia da Festa em 2016 é possível acessar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=0hUqG_k0Sz4>.

⁵⁰ Fala da Melina Mulazani, *caixeira régia*.

final do último *toque*, a *caixeira* que havia sentido a dor nos ombros comentou com todas: “*Temos mesmo que limpar lá dentro gente, estou sentindo que aqui está muito mais leve!*”. Somente aí, aproximadamente as oito horas da manhã, fizemos a ‘limpeza energética’ do salão, retirando todos os móveis novamente, passando um pano com sal grosso e fazendo a defumação na casa e em cada *caixeira*, para que na próxima *alvorada* o salão estivesse realmente *limpo*.

Gostaria de voltar umas semanas antes deste acontecimento, para descrever outro ocorrido que chamou muito a atenção de nós *caxeiras* e de todos os envolvidos com a *Festa* de maneira geral. No final do mês de maio de 2016, o *Terreirão*, local em que ficam guardados diversos equipamentos de som, diferentes instrumentos percussivos e, na época, as *caixas do Divino*, foi arrombado por algumas pessoas que levaram quatro *caixas* que estavam guardadas embaixo do *altar no Divino* – onde os tambores ficavam posicionadas na época de preparação da *Festa*. Além do espanto pelo roubo, chamou-nos a atenção de terem entrado e pegado apenas as *caixas*, sendo que existiam diversos outros instrumentos de maior valor no local.

O fato gerou grande comoção aos frequentadores do espaço – que ficaram sabendo do acontecido através das redes sociais – e eu, particularmente, quando soube da notícia, como primeira reação tive o pensamento: “*minha nossa, deve ser um sinal de que alguma coisa está errada*”, alguma coisa em relação à *Festa do Divino* (e não em relação ao nosso contexto social, advindo da urbanização, do capitalismo, e todas as possíveis conexões concretas que podemos fazer com o fato de um local ser assaltado). Na semana seguinte, caminhava pela rua quando, por acaso, encontrei a *caixeira mór* – que teve sua *caixa* roubada – e falamos brevemente sobre o ocorrido. Ela me disse que estava repensando sua participação na *Festa*, que o roubo das *caixas* tinha sido um baque e que “alguma coisa tinha nisso”. Disse que, após o roubo do *Terreirão*, ela e a *caixeira régia* – que também teve seu tambor roubado – chamaram um Pai de Santo para benzer a casa e, na hora do benzimento, um Preto Velho *desceu*. Desceu e disse a elas que o espaço estava sendo utilizado sem *fundamento*, que estavam batendo tambores sem “dar de comer” a eles, sem saber as consequências que isso poderia gerar, sem ter alguém *conhecedor* que se responsabilizasse, caso algo acontecesse. A *caixeira* me disse também que havia conversado com outras pessoas que alertaram sobre a falta de *fundamento* em relação à *Festa* e principalmente à espiritualidade, “*que é com o que a festa trabalha*”⁵¹. Falou-me que

⁵¹ Fala da *caixeira mór* durante nossa conversa na rua.

estávamos mexendo com o *Divino*, entretanto qual seria a real *intenção* da *Festa* – já que ela não se considerava uma devota do *Divino Espírito Santo* – ela se perguntava qual seria seu propósito em participar da *Festa*. Por fim, disse que estava com muitas dúvidas. Eu respondi dizendo que gostaria de conversar mais sobre o tema, já que eu também tinha entendido que algo de errado estava acontecendo, mas que ao mesmo tempo sentia-me muito bem tocando. Como eu estava atrasada para outro compromisso, marcamos um almoço no sábado seguinte, para conversarmos com calma sobre o acontecido e suas reverberações.

Como combinado, no sábado seguinte cheguei às 13h no restaurante marcado, mas minha *companheira* de almoço estava atrasada. Enquanto eu esperava, encontrei uma amiga em comum de nós duas que decidi esperar e almoçar conosco também. Eu sabia que o objetivo da conversa era um tanto particular, por ser bem específica, mas resolvi não interferir no fluxo dos acontecimentos e aceitar a presença de uma terceira pessoa – não *caixeira* – durante o almoço. A *caixeira mór* chegou e, das três cabeças – e bocas – ali sentadas, surgiram muitos assuntos, muitos; a conversa estendeu-se por horas, sobre o *Divino* mesmo falamos pouco. Porém, quando eram aproximadamente 15h30 da tarde e o restaurante quase fechava, puxei novamente o tema do roubo das *caixas* para pelo menos trocarmos mais impressões. Depois de algumas reflexões em conjunto havíamos chegado à conclusão que iríamos sentar e conversar com as outras *caixeiros* sobre nossa compreensão em relação a esse fato. “*É o Divino avisando que alguma coisa está errada gente!*”⁵². Justo quando finalizamos a conversa com tal definição, entrou pela porta do restaurante um amigo em comum das três, que sentou ao nosso lado, pegou o celular e mostrou uma foto de duas *caixas do Divino*, perguntando se na foto aparecia algum dos instrumentos roubados.

— *Sim! Os dois!* (Letícia respondeu)

— *Acabei de sair da loja de instrumentos do meu amigo e ele me mostrou as caixas, eu avisei a ele que eram roubadas, disse que provavelmente alguém entraria em contato para pegar.* (o amigo disse)

Sáimos de lá ofegantes, tentamos ir até a loja indicada, mas já estava fechada, agora só segunda-feira.

Devo confessar que os fatos narrados marcaram meu reposicionamento frente à conclusão que tínhamos tirado no final do

⁵² Minha fala durante a conversa no restaurante.

almoço. De modo que encarei que todos os acasos do dia aconteceram ‘não por acaso’: o atraso da Letícia ao almoço, o fato de termos encontrado uma terceira pessoa que prolongou período de almoço por horas e o fato de que justo quando havíamos decidido questionar nossas ações em relação à *Festa*, – a partir de um ‘sinal’ vindo com o desaparecimento das *caixas* – recuperamos dois dos quatro tambores roubados. Durante essas semanas de tantos acontecimentos, me vi lidando com um universo misterioso, em que a sacralidade falara por diferentes meios. Vi-me afetada, nos termos de Favret-Saada (1990), não só compartilhando a ‘perspectiva nativa’ com minhas *companheiras*, mas inclusive construindo novos significados para os fatos que vinham acontecendo. Este ser afetada, como reflete Marcio Goldman, a partir de uma experiência mística durante seu trabalho de campo, traduz-se em compartilhar das “mesmas forças que afetam o nativo, não de pôr-se em seu lugar ou de desenvolver em relação a ele algum tipo de empatia. Não se trata, portanto, da apreensão emocional ou cognitiva dos afetos dos outros, mas de ser afetado por algo que os afeta, e assim poder estabelecer com ele uma certa modalidade de relação” (2003, p. 465). Neste sentido, acredito que o fato de colocar-me afetadamente como uma *caixeira*, permitiu que eu experienciasse junto com as outras o processo de construção e reconstrução da fé evocada durante a *Festa* em Curitiba e do ser *caixeira*, conhecimento que só pode ser adquirido “*na pele*”⁵³.

Como já haviam nos alertado, lidar com o *Divino* é lidar com a espiritualidade e, isso quer dizer, relacionar-se com o mágico. Entretanto, o alerta dado parece realmente fazer sentido só a partir de vivências como essas relatadas acima, que nos fazem compreender na pele o que é “lidar com o *Divino*”. E é neste processo de compreensão que também constrói-se a própria fé ou crença no sagrado dentro do contexto curitibano.

O roubo das *caixas* não foi o único acontecimento que gerou questionamentos sobre a realização da *Festa do Divino* nos moldes curitibano. Talvez, por estarmos frequentemente juntas no preparo da festa de 2015, confeccionando as *lembrancinhas* que seriam vendidas, bordando, preparando a decoração e *batendo caixa*, o ano de 2016 parecia um tanto desmobilizado. Menos de um mês para começar a *Festa* e ainda não havíamos conseguido reunir todas as *caixeiros* um dia sequer, sendo que os *encontros* preparatórios do ano se resumiam a três.

⁵³ Utilizo o termo destacado em referência a fala de Itaercio Rocha durante a oficina descrita anteriormente, quando o educador explicava que existem conhecimentos – como a dança da Congada da Lapa – que só podem ser aprendidos na pele.

Apesar da *caixeira régia* ter avisado que estaria todas as segundas e quartas no *Terreirão batendo caixa* das 18h às 19h – quem quisesse poderia acompanhá-la – só vi uma noite em que outra *caixeira* esteve presente. Neste contexto de um certo distanciamento entre as fazedoras da *Festa*, após algumas tentativas de reunir todas as *caixeiros*, sem sucesso – pois sempre alguém tinha outro compromisso – após roubo e o aparecimento de duas das *caixas*, uma das integrantes do grupo avisou que faria uma sopa na “*casa da Maria*”, uma das *caixeiros*. Que as duas estariam lá, reunidas, *batendo caixa* e que quem pudesse comparecer, que aparecesse.

Nesta noite fria de uma segunda-feira apareceram seis das onze *caixeiros* que tocariam aquele ano, eu era uma delas. Fizemos sopa, abrimos um vinho (na verdade dois) para brindar o reaparecimento das *caixas* roubadas, conversamos sobre os últimos acontecimentos, sobre a falta de encontros presenciais, comemos e tocamos juntas.

Apesar de termos como mote principal o treinamento dos *toques* e dos *versos* executados nos dias da *Festa*, os encontros não são nunca chamados de *ensaios*, são chamados mesmo de *encontros*. Difícil seria chamar uma reunião dessas estritamente de ensaio, pois, para além das resoluções práticas de pré-produção do festejo, nesses momentos se estabelecem trocas de informações sobre a vida das *caixeiros*, de saberes sobre festas feitas em outras localidades, conversas sobre política, educação, arte e decisões sobre como *faremos* nossa *Festa*.

Como disse anteriormente, o ano de 2016 trouxe questionamento para boa parte das *caixeiros*, de modo que, quando nos encontrávamos em situações diversas – como um almoço de sábado, ou um encontro casual na rua – um dos tópicos das conversas era a nossa *Festa*. Em um desses diálogos falávamos, eu e Thayana, sobre o roubo das *caixas* e como o fato havia gerado uma certa apreensão em algumas de nós *caixeiros*. Como se o acontecido fosse um sinal de que estávamos fazendo algo não lícito, pois não tínhamos os fundamentos necessários para realizar uma festa como aquela – como havia indicado o Preto Velho na visita ao *Terreirão*. A *caixeira* então me disse:

— *A gente recriou as festas dentro do nosso contexto (...). A gente vai meio que deduzindo. Eu fui no último ensaio, no encontro lá na Maria porque eu tava com saudade de tocar, cantar com as pessoas sabe? Com aquelas mulheres. E talvez é isso que nos unes né? Essa vontade de tocar e cantar juntas. Cada um tem ali uma experiência com o Divino. A gente fica*

com medo de estar fazendo alguma coisa errada da forma que se dá lá [no Maranhão], mas (...) a gente está em construção.

Voltando ao encontro realizado na segunda-feira na casa da Maria, chegamos eu e mais uma integrante antes que todas as outras – inclusive antes que a dona da casa, que havia deixado a chave para abrimos a porta. Eu trazia minha *caixa* na mão, minha *saia* e meus livros de referência dos *versos* na bolsa. Ela trazia tudo isso e mais a *coroa do Divino* e duas *velas*, que havia buscado no *Terreirão*. Iriamos iniciar a feitura da sopa, mas, antes de tudo, fui tratar de preparar o *altar* para a *coroa e o pombinho*. Achei um banco de madeira, coloquei as duas *velas* ao lado da *coroa* e positionei as *caixas* embaixo do *altar* – assim como sempre vi a *caixeira régia* fazendo no *Terreirão* –, acendi uma das *velas* e fomos preparar a sopa.

As outras *caixeiros* uma a uma foram chegando e trazendo mais ingredientes para a noite – pão, queijo, vinho, bolo. Só começamos a tocar as *caixas* após comermos e brindarmos com o vinho o reaparecimento dos dois dos tambores roubados. Depois de finalizada a janta partimos para o *toque* realmente.

Apesar de me parecer ser um encontro menos formal, percebi que nele houve uma atenção na execução de certas ações que presentificam os símbolos sagrados do *Divino*: a *crôa*, o *pombo*, as *velas acesas*, as *saias* – estas, foram colocadas antes de nos sentarmos para tocar. Foi como se cada uma das integrantes já estivesse ciente do que era necessário ser feito para tocar para o *Divino*, mesmo em um encontro abrigado em um local não usual e para o *toque* em treino.

A situação lembrou-me que, no ano anterior, um encontro muito parecido com aquele aconteceu, na mesma casa, também com uma janta. Entretanto, o *altar* não foi montado, nem havíamos levado a *coroa* nem *velas* para montar o *altar*. Para o *toque* apenas sentamos em roda e tocamos. Nem todas haviam levado *saias*, eu mesma, que em 2015 havia tocado no *encontro* sem a *saia*, em 2016 o primeiro intuito que tive, foi buscar um móvel que servisse para montar o *altar* do *Divino*.

Nas festas do Maranhão, Rio de Janeiro e São Paulo, as *caixeiros* quando *botam* os *versos* de cada *toque* – que se alternam com o canto do refrão, cantado em coro – improvisam os *versos* na hora do canto, ou já possuem alguns *versos* ‘tradicionais’ memorizados com os anos de Festas. Em Curitiba, porém, os *versos* são ‘tradicionalmente’ *colados*. Estantes recheadas com as cópias dos *versos* que são cantados, dentre eles *Alvorada*, *Alvoradinha*, *Nossa Senhora da Guia*, *Senhora Santana* e outros *toques* variados, retirados dos dois livros referências, são

colocadas dentro da *tribuna*, voltados para as cadeiras das *caixeiras*, ou então, quando há deslocamento para o quintal e para a *mesa da refeição*, algumas pessoas seguram as pastas com os *versos*. É possível que as *caixeiras* improvisem algum verso não escrito e que algumas decoram os versos tanto ‘ensaiados’ durante a preparação da *Festa*, mas a maioria das participantes canta lendo.

Porém, de 2015 para 2016, apesar de neste último ano termos nos encontrado muito menos vezes para ensaiar, houve uma mudança considerável na postura das *caixeiras* em relação às *colas*. Se antes havia uma preocupação de termos as pastas com as letras dos *toques* sempre por perto, de modo que pudéssemos todas ler uma de cada vez as estrofes a serem puxadas, em 2016 essa preocupação parece que se dissipou. Mesmo tendo as *colas* por perto, com exceção de algumas caixeiras, a maioria já havia incorporado em seu repertório – decorado – pelo menos dois *versos* que eram sempre puxados sem precisar ler a *cola*. Algumas também se arriscaram em criar *seus* versos para momentos únicos da *Festa*.

*Me despeço dessa casa
Com muita dor no coração
Ó minhas nobres companheiras
Lhes tenho muita gratidão*⁵⁴

3.3. Em construção

Me parece próprio da (re)construção da *Festa do Divino* em Curitiba a relação existente entre uma memória arquivada e uma (ou várias) memória(s) incorporada(s). Como dito anteriormente, a *Festa* é um *estudo* (pragmático) da *Festa do Divino Espírito Santo* maranhense. Para tal estudo são consultados livros que descrevem as duas Festas do Maranhão e a memória e conhecimentos de pessoas que conhecem as Festas de referência, sendo então um estudo em prática que traz explicitamente a relação entre os elementos encontrados em *arquivo* como forma de perpetuação, composição e incorporação de *repertório*, diálogo este também objeto de estudo da antropóloga Diana Taylor (2013).

⁵⁴ Verso criado por Leticia, a *caixeira mór*, no momento de despedida das caixeiras, durante o fechamento da tribuna do último dia da *Festa* de 2016.

Em seu trabalho, Taylor faz uma diferenciação entre a *memória arquivada*, advinda de itens que resistem à mudança – por suas condições supostamente duradouras de registro em documentos, textos e livros, que separam a “fonte de ‘conhecimento’ do conhecedor” (TAYLOR, 2013, p. 49) – e a *memória incorporada*, que precisa necessariamente da *presença* de atores para que aconteça a produção, reprodução e transmissão do conhecimento: são as práticas performáticas, tidas como efêmeras – dança, canto, gestos, oralidade, etc. Ao olharmos para as práticas performáticas, podemos identificar a produção de conhecimento gerado a partir da vivência, pois as performances são atos de transferência que transmitem conhecimentos e memórias, restauradas e atualizadas a partir das práticas em ação. Quer dizer, não só os documentos arquivais são partes constitutivas de conhecimento, mas também o repertório transmitido a partir de comportamentos expressivos são também importante fonte de conhecimento incorporado. Todavia, este último transforma-se e (re)constitui-se a partir da agência dos atores que os praticam.

A autora sugere que as práticas performáticas – constituidoras de *memória incorporada* – sejam compreendidas como objeto de estudo acadêmico, sendo identificadas “não apenas como estratégias pedagógicas, mas como a transmissão de um comportamento cultural incorporado” (TAYLOR, 2013, p. 58). Tal incorporação prevê uma agência individual dos participantes (ou, neste caso, das participantes) que transformam as práticas incorporadas a partir do posicionamento de cada ator.

As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de rerepresentação (e, por sua vez, auxilia a constituí-los), formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado constante de “agoridade”. Eles se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento. (TAYLOR, 2013, p. 51).

A relação existente entre as fontes arquivais retirada dos livros, cds e dvds sobre a *Festa* maranhense e a prática que vem sendo realizada há seis anos em Curitiba pode gerar um certo descompasso entre o imaginário acerca de uma *Festa do Divino* ideal, e o *repertório* que vem sendo construído e incorporado durante a preparação e a execução da festa real na cidade. O medo de executar possíveis falhas e erros parece vir primeiramente de uma falta de conhecimento sobre um festejo essencialmente religioso, mas que, a princípio, não possui um motivo religioso em sua execução na capital paranaense – pelo menos não o mesmo existente entre as *caixeiras* que fazem a festa original no Maranhão. Todavia, durante os anos de feitura da *Festa* em Curitiba novos significados vêm sendo construídos por e entre as *caixeiras* que a realizam. A *Festa* pode ser estudada por meio de *arquivos*, entretanto é na sua execução, na constituição de um *repertório* particular que novos sentidos – também particulares – mostram-se. Como indica Diana Taylor, “os materiais do arquivo dão forma à prática incorporada de inumeráveis maneiras, mas nunca ditam totalmente a incorporação” (TAYLOR, 2013, p. 51).

A “*construção*”, da qual Thayana me falava, pode ser entendida como uma construção dupla: em um sentido singular e um sentido plural/coletivo. Os encontros preparatórios, a organização e a execução da *Festa* em si só acontecem porque existe (pelo menos) uma dúzia de mulheres – e um número um pouco menor de homens – que fazem o evento acontecer. Entretanto, são pessoas que não eram necessariamente devotas do *Divino Espírito Santo* antes da *Festa* começar a ser feita na cidade. Mas, neste processo de construção do evento, constrói-se também um sentido particular de cada *caixeira* para com a *Festa*, para com o *Divino* e para com as suas *companheiras*.

Por outro lado, a *Festa* como evento também se encontra em construção. Apesar de haver um modelo original do evento a ser *estudado* – e até colado dos materiais arquivais – é na vivência dos anos de festa que as *caixeiras* começam a criar seus próprios *versos*, ou param de ler os *versos* dos livros referências já tendo decorado os mesmos, construindo seus repertórios próprios. No *Terreirão*, a execução dos *toques* permite a transmissão e atualização do conhecimento em *memória(s)* incorporada(s). Isto tanto para quem toca como para quem assiste.

A *Festa do Divino*, através dos elementos simbólicos trazidos, de certa forma como arquivos que podem ser deslocados para dentro do *Terreirão* – o *altar*, a *tribuna*, a roda que envolve a *tribuna*, o *mastro*, a *comida*, as *saias*, as cores claras, as *caixas*, os *toques*, as *letras* de cada *toque* – criam um espaço-tempo descolocado da vida cotidiana,

possibilitando que a vivência da *Festa* seja uma experiência de (re)construção de relações que atualizam o repertório das pessoas que ali estão e das pessoas com os elementos espirituais ali evocados – traduzidos no *poombo branco do Divino*. Remeto-me a passagem de Victor Turner durante sua reflexão sobre o a performance humana (chamando atenção para a tradução que fiz de forma livre para este trabalho especificamente):

O homem é um animal alto-performatizante – suas performances são de certo modo reflexivas, na performance ele revela-se a si mesmo. Isso pode acontecer de duas formas: o ator pode vir a conhecer-se melhor através da ação ou encenação; ou um conjunto de seres humanos pode vir a conhecer-se melhor através da observação e/ou participação em performances criadas e apresentadas por um outro conjunto de seres humanos. No primeiro caso, a reflexividade é singular apesar da encenação poder ser realizada em um contexto social; no segundo caso a reflexividade é plural e baseia-se na suposição/hipótese de que apesar, na maioria dos casos/fins, nós humanos nos dividimos entre Eles e Nós, ou Ego e Alter, Nós e Eles dividimos algo essencial, e Ego e Alter espelham um ao outro muito bem. (TURNER, 1992, p. 81)⁵⁵.

Dentro do *Terreirão*, a execução das *alvoradas* possibilita a transmissão e atualização da *memória incorporada* em seu ato performático, tanto para quem toca quanto para quem participa em outras frentes – na cozinha, no quintal, o *império das crianças* – e para quem

⁵⁵ Citação original em inglês: “*Man is a self-performing animal – his performances are, in a way, reflexive, in performing he reveals himself to himself, This can be in two ways: the actor may come to know himself better through acting or enactment; or one set of human beings may come to know themselves better through observing and/or participating in performances generated and presented by another set of human beings. In the first instance, reflexivity is singular though enactment may be in a social context; in the second case reflexivity is plural and is based on the assumption that though, for most purposes, we humans may divide ourselves between Us and Them, or Ego and Alter; We and They share substance, and Ego and Alter mirror each other pretty well.*” (TURNER, 1992, p. 81).

assiste. Como propõe Turner, ao fazerem e ao serem vistos fazendo, os atores constituem-se e revelam-se para si mesmos, de forma reflexiva. Não há uma separação entre constituição e encenação, mas sim uma conversa na qual os atores (re)criam-se através da *Festa* em ato. A partir de uma suspensão das ações cotidianas, dada através de uma situação ritual/performativa, os participantes criam consciência e entendimento da *Festa* em si.

Neste sentido, é na feitura – antes, durante e logo depois – da *Festa* que as contradições e questões levantadas pelas próprias participantes sobre o porquê de realizar um evento trazido para Curitiba, para dentro de um grupo em que a maioria das participantes não possui/ possuía uma relação de fé específica no *Divino Espírito Santo*, são atualizadas na experiência da própria *Festa*. Durante o festejo e seus preparativos que se produzem os elos entre as *caixeiras*, entre *caixeiras* e *assistência* e entre as *caixeiras* e o *Divino Espírito Santo*.

Parece-me que, neste processo do fazer da *Festa* e constituir-se *caixeira*, o deslocamento das práticas realizadas em novo contexto e por novos atores; o processo de ‘tradução reflexiva’ – na qual as tensões que aparecem a partir das práticas de execução são discutidas e reelaboradas, servindo para constituição de novos caminhos e posicionamentos – dialoga com a própria experiência do trabalho de campo antropológico que traz como questão “o alinhamento conceitual entre diferentes modos de pensar, o que permite, por um lado, clarear as questões (...) e, por outro, as transformações de nosso próprio pensamento” (GOLDMAN, 2008, p. 8).

Portanto, a partir de minha própria experiência dentro do grupo de *caixeiras* cito novamente Guimarães Rosa para ilustrar minha vivência em contexto: “Tudo se finge primeiro, germina autêntico é depois”. A construção da *Festa do Divino* em Curitiba, em paralelo à constituição de um/a brincante, depende de elementos aprendidos em ensaios e oficinas: como as melodias das cantigas, os toques nos tambores, a sequência dos cantos, a forma de sentar, as roupas a serem trajadas, entretanto tais elementos devem necessariamente estar vinculados à experiência do *brincar* e, no caso da *Festa do Divino*, do *rezar*, elaborados durante a experiência de fazer a *Festa*, em um constante (re)fazer do entendimento e posicionamento de *caixeira*.

Sendo assim, se há uma festa a ser *colada* a partir de elementos arquivais, este processo de cópia é muito distinto de uma xerox, pois prevê também o envolvimento corporal dos sujeitos a partir de suas experiências sensoriais durante a prática ‘copiada’ (TAUSSIG, 1992). Apesar de haverem certos *códigos* da *cultura popular* compartilhado por

aqueles que vêm realizando a *Festa* em Curitiba (e talvez eu possa estender para as práticas *brincantes* de modo geral), é na incorporação e execução da mesma que estes *códigos* vão sendo atualizados e, mais do que isso, adaptados à realidade própria do contexto em que os sujeitos que a realizam encontram-se.

Capítulo 4 ISTO É UMA BRINCADEIRA?

“*Só me interessa o que não é meu*”
(Oswald de Andrade – Manifesto Antropofágico)

4.1 No pré-carnaval curitibano: os *códigos* não partilhados

No começo deste trabalho falei brevemente sobre minhas aspirações iniciais do projeto da pesquisa etnografia; falei sobre a necessidade de adaptação à realidade presenciada em campo e sobre a construção gradual de novas reflexões acerca os fatos vivenciados na etnografia, estabelecidas no próprio ato de constituição desta escrita. Tendo o grupo *Garibaldis & Sacis* sido apresentado como sujeito de pesquisa inicial para o desenvolvimento do trabalho, pode parecer um tanto curioso que poucas tenham sido as referências feitas ao bloco no decorrer da escrita. Entretanto, sendo o bloco o ponto inicial do qual parti para todos estes meses de pesquisa, também será ele o ponto de chegada – para assim poder seguir para novas partidas. Na intenção de mostrar como esta rede composta por pessoas que *brincam* em Curitiba concretiza-se em diferentes atividades, gostaria de finalizar o trabalho voltando ao *Garibaldis* para levantar algumas questões sobre o os possíveis conflitos gerados, caso os *códigos* da *cultura popular* não sejam compartilhados por todos que (a princípio) participam da *brincadeira*.

Diferente do feito com as outras atividades acompanhadas, compreendendo as múltiplas possibilidades de reflexões sobre o pré-carnaval curitibano e buscando ilustrar as possíveis conexões e desconexões entre os eventos que fizeram parte desta pesquisa, proponho-me, neste momento, concentrar a descrição da *folia* em Curitiba a partir de um fato ocorrido no pré-carnaval de 2015 que nos possibilita visualizar as tensões e desafios presenciados em uma realidade de (re)construções de práticas, referências e *códigos* deslocados e realocados em novos contextos.

As saídas de pré-carnaval são realizadas pelos *foliões* do bloco *Garibaldis & Sacis* há 18 anos, quando Itaercio Rocha convidou alguns amigos para criarem juntos um bloco pré-carnavalesco em Curitiba. *Garibaldis* teve sua fundação oficial em 1998, em uma reunião realizada no bar do Saccy, no Largo da Ordem, um calçadão construído no Centro Histórico da cidade e que possui em sua extensão prédios públicos e privados entre bares e instituições culturais. Durante muito tempo, o *Largo* foi ponto de encontro destes amigos que, então, tornaram-se os

fundadores do *Garibaldis & Sacis*. O nome do bloco foi escolhido por remeter ao percurso ‘tradicional’ das saídas pré-carnavalescas feitas no calçadão: do Bar do Saccy até a Praça Garibaldi, andando (ou melhor, pulando) por quase toda a extensão do chamado *Largo da Ordem* durante o trajeto do bloco⁵⁶.

O grupo surgiu com a proposta de ser um espaço para *brincar* o pré-carnaval, já que a maioria dos integrantes saía da cidade durante o feriado de carnaval. Com alguns microfones, fantasias elaboradas e um carrinho para levar o equipamento de som, o bloco tem o intuito também de resgatar marchinhas tradicionais de carnaval, porém com pitadas curitubanas. A maioria das músicas puxadas hoje é de composição própria dos *foliões* ou são temas conhecidos em ritmos de marcha-rancho, marchinhas, sambas, afoxés e cirandas característicos do carnaval de diferentes regiões do país.

Acontece que, desde 1998, muita coisa mudou. A pequena folia realizada por um grupo de amigos foi estabelecendo-se como um bloco anual, juntando um maior número de participantes a cada ano. Manteve-se porém, a proposta da festa na rua, realizada normalmente nos quatro finais de semanas anteriores ao feriado de carnaval, e também as elaboradas fantasias com que os foliões vestem-se para *brincar* junto ao bloco. Em cada *saída* é indicado um *tema* para as fantasias a serem usadas em cada final de semana: *Tradicional*, *Garibaldis Baby*, *Super-Heróis*, *Garibaldis vai à praia* e *Invertidos*.

Certa vez, Itaercio disse que “*tradição é tudo aquilo que se atualiza no presente para continuar vivo*” e não foi diferente com o ‘tradicional’ pré-carnaval curitubano. Desde de 2008, aproximadamente, a festa, que já era acompanhada por centenas de pessoas, começou a levar milhares de foliões para o estreito calçadão do Largo da Ordem, chamando a atenção da mídia, do poder público e dos próprios integrantes do bloco que, até então, realizavam as saídas sem apoio de nenhuma instituição. Em 2010, o bloco constituiu-se como uma associação sem fins lucrativos e, em 2013 as *saídas oficiais* entraram para o circuito oficial do pré-carnaval realizado pela prefeitura de Curitiba, passando a ter sua infraestrutura financiada pelo governo local, porém agora realizadas na avenida Marechal Deodoro, no centro comercial da cidade. Neste processo, a maior rede de comunicação da região começou a cobrir o evento que, assim, vem popularizando-se na cidade e a cada ano recebe mais foliões, agora, na avenida.

⁵⁶ Para uma descrição detalhada sobre o Largo da Ordem e as saídas pré-carnavalescas realizadas no local ver: DRIESSEN, 2010.



Imagem 13 – De cima do trio elétrico em 2015. Foto Dayana Luiza.

O emblemático *Largo da Ordem* tornou-se cenário para as *saídas alternativas* que o bloco faz atualmente de modo independente, com poucos participantes, apenas divulgando o local e o *tema* do dia através de suas redes sociais. Nestas *saídas* não há carro de som para os músicos, mas sim uma pipoqueira adaptada, que carrega as caixas de som para a amplificação das vozes dos cantores; a bateria, que nas *saídas oficiais* é posicionada embaixo do trio elétrico, nas *saídas alternativas* mescla-se com os cantores, caminhando todos juntos, sem cordas ou seguranças.

Após essa pequena introdução às *saídas pré-carnavalescas* – difícil tarefa de apresentar, em poucas linhas, uma realidade que está há quase duas décadas em construção – chamo atenção para o fato de que as mudanças dos últimos anos tiveram grande repercussão entre os foliões mais antigos, com diferentes opiniões e propostas de caminhos a serem seguidos pelo grupo. Todavia, não é minha intenção neste momento trazer uma descrição mais aprofundada sobre os processos de transformação que vem ocorrendo não só dentro do *Garibaldi & Sacis*, mas também no próprio pré-carnaval em Curitiba, que nos últimos anos, vem se estabelecendo como um período muito festivo no centro da cidade com a criação de diversos outros blocos pré-carnavalescos.

O que me interessa por hora é localizar o momento atual vivido pelo bloco, considerando que, nos últimos quatro anos, as ações do grupo

vêm sendo divulgadas pelos meios de comunicação de massa e, assim, começaram a ter muita adesão e repercussão na cidade de modo geral. Neste novo momento, os integrantes do bloco vêm reaprendendo a cada ano que seus feitos agora repercutem em dimensões maiores, exigindo novos posicionamentos e reflexões frente suas ações, que vão sendo elaborados durante as novas situações vivenciadas a cada ano.



Imagem 14 – Invertidos de 2015. Foto Dayana Luiza.

Seguindo a ‘tradição’ do bloco, o último dia de saída oficial do ano de 2015 teve como *tema* de fantasia o *Invertidos*: homens vestidos de mulheres e mulheres vestidas de homens. Este é um dia muito esperado pelos foliões, com muitas cores, fantasias divertidas e gargalhadas na avenida. Fantasiar-se faz parte da *brincadeira* do folião que, ou veste-se com roupas e acessórios genéricos identificados com o *tema* proposto (roupa de banho, óculos de sol e chapéu no dia do *Garibaldi vai à praia*, por exemplo), ou veste-se com a roupa característica de algum personagem específico (como a Mulher Maravilha, no dia do Super-heróis).

No domingo dos *Invertidos* do dia oito de março de 2015, assim como nos outros domingos das *saídas oficiais*, os integrantes da *bateria* e os *cantores* chegavam um por um, no horário previsto da concentração do bloco, para a passagem de som das *caixas* e *surdos* da *bateria* e dos microfones dos *cantores* – que durante a folia ficam em cima do trio

elétrico, enquanto a *bateria* posiciona-se logo à frente do carro de som, porém, na rua, protegidos por um cordão que delimita o espaço da *bateria*. Na própria concentração, muitos dos foliões caracterizam-se ali mesmo na avenida, trocando de roupa e encarnando seus personagens do dia. Aproximadamente às três horas da tarde, horário previsto para o início da saída, a *bateria* já estava posicionada em frente ao caminhão de som e muitos fotógrafos circulavam entre os brincantes do bloco. Vi muitas poses para as câmeras e uma euforia por parte dos integrantes do bloco que logo começariam a *pular* (oficialmente) o último dia de pré-carnaval da cidade.

Os quatro *cantores* do *Garibaldis* estavam, como o *tema* do dia propunha, travestidos: Itaercio Rocha de Carmem Miranda; Melina Mulazani de monge budista; Marcel Cruz de lantejoulas vermelhas e Thayana Barbosa de Nego Chico. Subiram no trio elétrico e após alguns ajustes para sincronizar as vozes nos microfones começaram a cantoria, acompanhada pelos tambores e molhos da *bateria*. A folia na avenida durou até às sete da noite e depois, os foliões ainda dispostos, como sempre, seguiram para a *saideira*. Finalizado o percurso do carro de som e guardados os instrumentos da *bateria*, os integrantes do bloco encontram-se num *boteco* (sem nome) do *Largo da Ordem* para tomar cerveja, conversar sobre os acontecidos na avenida, tocar e cantar até – normalmente – serem parados pela polícia que passa na frente do local lembrando que é hora de parar: esta é a chamada *bagaceira*.

Dois dias depois, uma nota de repúdio ao *Garibaldis & Sacis* foi publicada nas redes sociais denunciando a prática racista realizada por um dos integrantes do bloco na última saída pré-carnavalesca, explicitada na utilização de uma máscara que reafirmava a satirização dos negros em cima do trio elétrico. A nota, assinada por diversos militantes do movimento negro de Curitiba, considerava a fantasia utilizada por uma das cantoras, como sendo mais um exemplo de prática do *blackface*; segundo a explicação dada na própria nota, “uma prática racista que existe desde meados do século XIX, sendo utilizada para ridicularizar as pessoas negras, desde a sua cor às suas formas corporais”⁵⁷.

Segundo os textos de referência que a própria nota indicava leitura, o *blackface* é uma prática que originou-se dentro do teatro estadunidense

⁵⁷ A nota de repúdio, está disponível em seu texto integral no endereço <<https://negrasoulblog.wordpress.com/2015/02/12/peessoas-negras-nao-sao-fantasia-carta-de-repudio-ao-bloco-carnavalesco-garibaldis-sacis/>>. Acesso em: 13 jun. 2016. A nota de esclarecimento do bloco foi postada no mesmo endereço, em sua íntegra também pode ser lida na aba de “respostas”.

como uma forma de representação caricaturada dos negros nos palcos, quando atores brancos pintavam-se de preto – já que negros não podiam encenar nos palcos – e representavam personagens negros de forma estereotipada. Do teatro para o cinema, a prática foi utilizada também em filmes norte-americanos de renome (como *O Nascimento de uma Nação* e *O Cantor de Jazz*) e atualmente vem sendo um conceito presente em debates e discussões sobre a existência de práticas racistas em manifestações artísticas e a representação dos/as negros/as no carnaval do Brasil.⁵⁸

A nota de repúdio exigia do *Garibaldi*s uma resposta para esclarecimento sobre a prática, que foi elaborada e publicada pelos integrantes do bloco, dias depois, na mesma página da primeira nota. No esclarecimento, o grupo disse que “os Negos Chicos, os Mateus e Beneditos são nossos heróis, personagens vencedores nas labutas de seus dramas teatrais. A máscara do Nego Chico é uma das joias estéticas inventadas pelo povo e largamente utilizada no Brasil, representando um ser fantástico muito presente no imaginário da cultura popular.”

O Nego Chico, nome da fantasia caracterizada por *blackface*, é um dos personagens que compõe o auto do *Bumba-meu-boi* maranhense, expressão muito estudada pelos integrantes do grupo *Mundaréu* e recriada em oficinas e espetáculos realizados por seus integrantes. Como resultado das suas pesquisas em campo, o *Mundaréu* criou em Curitiba o espetáculo *Guarnicê uma singela opereta popular* com os personagens, enredo, música e trama característicos do auto maranhense. A roupa de Nego Chico utilizada no dia dos *Invertidos* foi retirada do acervo de figurinos do *Mundaréu*, confeccionado pelo próprio Itaercio Rocha para o espetáculo *Guarnicê*: uma malha preta que cobre a cabeça e os braços da pessoa que a utiliza, em composição com uma calça de linho, uma camisa larga, um chapéu de palha e uma trouxa de roupa. Em uma conversa com Itaercio, depois do ocorrido, ele me disse que este é o

⁵⁸ Assim como a nota de repúdio ao bloco publicada em dois blogs, outras reflexões sobre a prática do *blackface* têm sido feitas e publicadas em diferentes endereços virtuais. Alguns deles estão disponíveis em: <<http://cinemadahistoria.blogspot.com.br/2012/06/o-blackface-como-denegrir-imagem-do.html>>; <<http://www.geledes.org.br/do-riso-que-nao-compartilho-black-face-racismo-humor-e-minorias-sociais/>>; <<http://blogueirasnegras.org/2013/04/18/blackface-yes-we-can/>>; <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/artistas-repudiam-blackface-de-peca-4221.html>>. Acesso em: 9 ago. 2016.

figurino próprio do personagem Nego Chico em Curitiba ou no Maranhão.

Na nota de repúdio também foi dito que “este tipo de representação [*blackface*] faz parte de uma cultura praticada por pessoas brancas, e não representa as pessoas negras e/ou sua cultura no carnaval, mas reitera sim estereótipos e preconceitos.” Já na nota de esclarecimento, os *Garibaldis* disseram que a foliã “poderia estar fantasiada de Super-homem, Capitão América ou quaisquer máscaras vienenses e helênicas, mas escolheu o personagem Nego Chico”, “um dos personagens mais fantásticos das nossas culturas populares.”

O ocorrido gerou muitas discussões tanto virtuais como presenciais, pois muitos dos integrantes do bloco consideraram-se apoiadores das reivindicações do movimento negro por entenderem que suas lutas políticas caminham juntas. O curioso em ler os dois textos é o fato de que explicitamente as referências utilizadas para apoiar cada uma das falas (escritos) partem de lugares claramente distintos. Em primeiro lugar a nota de repúdio não nomeou a fantasia a qual criticavam, isto porque, seus assinantes não estabeleceram a relação da fantasia com o personagem Nego Chico, considerando uma fantasia genérica e que não representava os/as negro/as ou sua cultura no carnaval. Entretanto, o Nego Chico, como esclarecido na segunda carta publicada, é um personagem característico da *cultura popular brasileira*, e sua representação no Maranhão é feita, muitas vezes, por pessoas negras, que utilizam a mesma fantasia que as pessoas brancas utilizariam.

Ainda na nota de esclarecimento, além do Nego Chico, as referências dos “Mateus e Beneditos” são trazidas para apontar que, além do personagem maranhense, na *cultura popular brasileira* faz parte de diferentes *brincadeiras* ‘pintar a cara de preto’ para sair no carnaval ou em outras épocas que os *brinquedos* acontecem – pintam a cara *brincantes* brancos ou negros. Personagens integrantes de diferentes expressões artísticas, são protagonistas e “heróis” brasileiros – na maioria das vezes ‘sem caráter’ –, conhecidos no universo da *cultura popular*. Já a carta de repúdio, apesar de entender que a fantasia utilizada pela cantora do bloco não representava as pessoas negras nem sua cultura do carnaval, utiliza como referência de discurso uma prática originária fora do Brasil – no mesmo local de origem do Super-homem e Capitão América, citado na carta do *Garibaldis* – e fora das avenidas ou terreiros, palcos das *brincadeiras populares*.⁵⁹

⁵⁹ O fato da fantasia de Nego Chico ser interpretada pelos militantes do movimento negro que assinaram a carta como uma prática de *blackface* pode abrir espaço

Ao lermos as duas notas, fica um tanto explícito que escolha da fantasia de Nego Chico possui uma fundamentação ‘teórica’, histórica e prática, referente à origem do personagem e mais: às práticas carnavalescas da *cultura popular* de modo geral. Todavia, gostaria de chamar atenção para o fato de o que esta situação mostra em um primeiro momento é que essas referências, utilizadas em fantasias ou outras formas de alegorias, só podem ser compreendidas se forem conhecidas e partilhadas por todos que fazem parte da *brincadeira*, sugerindo que, para fazer parte da *brincadeira*, é preciso compreender e partilhar das mesmas referências e *códigos*. Porém, em um segundo momento, e anterior ao compartilhamento de *códigos* sobre a *brincadeira*, é necessário olharmos para quem são os sujeitos brincantes.

Dentre as diversas conversas que tive com os integrantes do bloco sobre o acontecido, em uma delas falávamos sobre a não compreensão da a fantasia de Nego Chico por parte daqueles que assinaram a nota de repúdio. Alguém então sugeriu que talvez fosse interessante começar a explicitar, durante as saídas pré-carnavalescas, as fantasias que estiverem sendo usadas – pelo menos as usadas pelos *cantores* que têm maior visibilidade, por ficarem em cima do trio elétrico durante todo o tempo de folia. À sugestão feita, Itaercio respondeu que “*do ato de brincar constitui, a história de que, pelo menos no carnaval, é quando o explicar passa longe*”, dizendo também que não fazia sentido eles ficarem explicando, em pleno pré-carnaval (em plena *brincadeira*) as fantasias que cada um estiver vestido.

Sendo assim, parece fazer parte da *brincadeira* a existência de uma certa ocultação, em que os fatos e possibilidades propostas nas ações e caracterizações não são explicitados por completo, mas ao contrário, a não explicação permite que as ações realizadas durante a *brincadeira* possam ter diferentes interpretações e aí encontra-se também a graça do *brinquedo*. Retomando Gregory Bateson (1998) e sua teoria sobre brincadeira e fantasia, as práticas que denotam a brincadeira trazem consigo ações que denotam também a possível não-brincadeira. Neste sentido a brincadeira é paradoxal “pois encontramos na brincadeira uma

para diversos caminhos de reflexão. Poderíamos nos questionar sobre discurso hegemônico difundido e apreendido pelos movimentos sociais em relação a realidade local e/ou nacional em que tais movimentos estão inseridos; ou sobre o lugar da cultura popular brasileira nos programas educativos, nos meios de comunicação ou até nos planos governamentais. Temas possíveis de serem abordados, talvez, em momentos futuros de reflexão.

instância de sinais que representam outros eventos” (BATESON, 1998, p. 60).

Assim como Bateson, que vê no enquadre da brincadeira um paradoxo essencial, Hermano Vianna (2000), ao discorrer sobre a *brincadeira popular* considera também que esta tem como proposta a quebra de limites, ampliando as possibilidades de ser e estar, durante o ato de *brincar*, que é também um espaço de muita confusão e impermanências.

[...] o ‘espaço da brincadeira’ é um território onde tudo é fluxo, onde nenhuma identidade é fixa. Homens podem ser mulheres, como na brincadeira das Negras da Costa, de Quebrangulo. Mulheres brancas podem ser mulheres negras, como nas Pretinhas d’Angola de Santarém. Gente pode virar animal, como no Cavalo-Marinho de Chã do Esconso. Operário pode ser Rei, como nos Congos de Oeiras. A brincadeira é um espaço transracial, transexual, e tudo mais que o prefixo trans possa bagunçar (VIANNA; BALDAN, 2000, [s.n.]).

Assim como na nota de esclarecimento, Hermano Vianna utiliza diferentes referências de práticas *brincantes*, por ele conhecidas e estudadas, enquadradas dentro do universo da *cultura popular*. Entretanto, o “espaço da brincadeira” está inserido em determinada realidade, que pode determinar se as condições de transitoriedade e transgressão características da brincadeira são compartilhadas ou não. Significa dizer que, para a *brincadeira* acontecer, o contexto de sua realização deve ser levado em consideração e tal contexto não existe de forma já preestabelecida – objetificado –, mas ao contrário, é construído a partir das interpretações dadas pelos sujeitos que fazem parte de tal contexto.

No ocorrido durante último domingo de pré-carnaval de 2015, o que houve foi um descompasso entre as referências utilizadas pelos brincantes do bloco e as referências utilizadas para interpretação da fantasia escolhida pelos foliões na avenida. Enquanto a brincante que fantasiou-se de Nego Chico utilizou a referência de um dos personagens tradicionais da *cultura popular brasileira*, a recepção de tal fantasia para as pessoas que assinaram a nota de repúdio partiu da premissa das práticas racistas de utilização do *blackface*.

Se as referências dos personagens da *cultura popular* são partilhadas por grande parte dos brincantes do *Garibaldi & Sacis*, por pessoas que acompanham as atividades desenvolvidas pelo grupo *Mundaréu* e por seus integrantes de forma independente, não podemos considerar que tais referências são partilhadas por todos que participam das saídas pré-carnavalescas, e assim, os elementos que serviriam para transmitir a mensagem da *brincadeira* podem, eles mesmos, tornarem-se objetos de questionamento (“isto é uma brincadeira?” ou “você estão de brincadeira?”) caso as referências utilizadas não sejam compartilhadas por todos os foliões presentes. Portanto, para que a ação não fosse repudiada, parece-me que, para além necessidade de compartilhamento dos mesmos *códigos* por parte de todas as pessoas presentes na avenida durante o pré-carnaval, o que necessariamente deveria ser partilhado pelas partes é o entendimento que naquela situação o enquadre da brincadeira deve ser levado em conta para as possíveis interpretações (mesmo que distintas).

Neste contexto, desde a perspectiva daqueles que assinaram a nota de repúdio, a figura do Nego Chico que cantava em cima do carro de som, pode ser entendida a partir da posição de *dark play* desenvolvido por Richard Schechner (2013), ao escolher utilizar uma fantasia que carrega (em sua cor *dark*) elementos que remetem às práticas racistas sentidas e atualmente tão questionadas pelos militantes do movimento negro (mas não só por eles). Se para Schechner o jogo do *dark play* é ambíguo e misterioso, limítrofe e assume uma posição de risco e incertezas, pela fala de Itaercio o sentido da brincadeira no carnaval traz esta característica de ambiguidade e risco em seu próprio entendimento, de modo que a cantora que vestia a fantasia sabia que tratava-se de uma *brincadeira*, porém nem todos os que estavam na avenida partilhavam do mesmo enquadre sobre a mensagem.

O curioso é pensar que dentre todas as práticas abordadas durante minha pesquisa, o (pré) carnaval seria, a princípio, o *brinquedo* mais universalizado dentro do contexto brasileiro. Quer dizer, apesar da existência de distintas práticas locais, o carnaval é o evento que teria maior possibilidade de ser entendido como uma *brincadeira* em qualquer lugar do país. Todavia, apesar de um ‘conceito’ aparentemente universal, na prática (pré) carnavalesca ficou explícita a existência de referenciais não partilhados utilizados para compreender determinadas ações, e mais, a partir de tais tensões emergem questões anteriores: *brincadeira* feita para quem e por quem?

Acompanhando o caminho indicado por Eric Lott (1992) em suas reflexões acerca da prática do *blackface* nos Estados Unidos, para além

de representar a figura do negro de forma estereotipada – e em um contexto carnavalesco, do corpo negro de forma estereotipada – tal prática reflete a complexidade da situação com distintos elementos a serem compreendidos em relação.

Apesar da fantasia de Nego Chico representar um personagem característico de um *auto popular* ‘tradicional’, não sendo tão explícita a relação jocosa com a sensualidade do corpo negro, como é no caso das fantasias de Nega Maluca bastante utilizadas no carnaval brasileiro, entendo que a elaboração da carta de repúdio pode indicar novamente as diferenças entre estes brincantes de Curitiba e os *brincantes populares*. Pois apesar das práticas brincantes – e da fantasia de Nego Chico – serem estudadas e recriadas pelos foliões do *Garibaldis & Sacis* com as melhores intenções, não podemos desconsiderar que os atores de Curitiba possuem lugares de falas distintos dos *brincantes populares*. Existem diferenças étnica, corporal, social e até geográfica (sem buscar um determinismo geográfico porém), que permitem que tensões e “repúdios” como este ocorrido no pré-carnaval de 2015 sejam frequentes, marcando e relembrando que a (re)construção das *brincadeiras* da *cultura popular* em contexto de deslocamento serão outras brincadeiras, feitas por outros sujeitos, com outras histórias e em outros lugares, fazendo-se necessárias adaptações aos novos contextos de (re)criações.

Na semana seguinte da publicação da nota de repúdio ao bloco, eu conversava com um dos *foliões* integrante da *bateria* que, ‘tradicionalmente’, no dia dos *Invertidos* vestia-se de mulher com vestido, peruca, adereços e pintava seu rosto com tinta preta. Ele me dizia que, dois anos antes da acusação pública de *blackface* feita em 2015, uma amiga, também militante do movimento negro, o alertara sobre como a prática de pintar-se de preto durante o carnaval era vista e discutida pelo movimento negro, sendo considerada uma ação racista. O folião, que é educador e também brincante, me disse que, apesar de entender os diferentes contextos de origem de cada uma das duas práticas, resolveu não ignorar as reflexões sobre o ‘*blackface* à brasileira’ e buscou uma alternativa para não deixar de utilizar a referência de ‘pintar a cara’ característica de diversos personagens da *cultura popular*, mas ao mesmo tempo respeitar as reflexões referentes ao *blackface* reveladas por sua amiga. Desde 2014, depois da conversa, quando o *folião* veste-se de mulher no dia dos *Invertidos*, ao invés de ‘pintar a cara’ de preto, começou a pintar-se com tintas vermelha, azul ou amarela, ideia que vem sendo aderida por alguns outros foliões, mas (por enquanto) não por todos.



Imagem 15 – Invertidos de 2015. Foto da autora.

4.2. Inconclusões e impermanências

Para este início do fim, relembro que longe de buscar esgotar as reflexões sobre cada um dos diferentes eventos abordados, o que me interessa neste trabalho é pensar como o entendimento sobre *cultura popular* e seus *brinquedos* é praticado em distintos eventos de Curitiba. Situações em que o ato de brincar (ou não brincar) ressoa em diferentes níveis e de variadas formas em cada contexto e sujeitos participantes. Depois de meses de pesquisa (anos de vivência pessoal) e passando por tantos contextos (conexos) para criação deste trabalho, posso dizer que tal pluralidade das práticas é uma das características deste grupo de amigos brincantes, artistas aprendizes e educadores que buscam realizar os ‘modos de fazer’ da *cultura popular* em diferentes situações. Neste sentido, apesar do tema da *brincadeira* e do *brincante* ser essencial para o desenvolvimento desta pesquisa, optei por não trazer uma definição previamente elaborada sobre o que é o *brincar* na *cultura popular*, mas ao contrário, meu objetivo foi traçar, a partir das práticas das oficinas, da *Festa do Divino Espírito Santo* e do pré-carnaval, quais os aspectos

que emergem na (re)construção e realização do *brinquedo*, em que conflitos e descompassos fazem parte do processo de incorporação das práticas pelos sujeitos brincantes.

Sendo assim, na primeira parte do trabalho, busquei localizar o entendimento sobre *cultura popular* construído em Curitiba, principalmente a partir da figura de Itacerio Rocha em paralelo a uma contextualização mais histórica sobre a categoria cultura popular, já que o entendimento de *cultura popular* em Curitiba faz-se de forma “anfíbia”, a partir da própria construção da *brincadeira*, mas também a partir da pesquisa e reflexão sobre o que é e como se cria a *brincadeira*, compreendendo a existência de um modo de fazer próprio da *cultura popular*.

Desde as pesquisas e produções intelectuais de Mario de Andrade, compreendo a categoria *cultura popular* como sendo um conceito que fala de um *outro* (as práticas *populares*). Partindo de tal entendimento, busquei utilizar as reflexões sobre objetificação e invenção trazidos por Roy Wagner, para compreender como a *cultura popular* pode ser traduzida em novos contextos e (re)construída em diferentes ambientes, sendo incorporada pelos sujeitos recriadores de suas práticas. Do diálogo com Michel de Certeau, que discorre sobre a necessidade de um distanciamento para o estudo do *outro*, pude identificar a compreensão, por parte dos sujeitos desta pesquisa, sobre a existência de um “modo de fazer” característico da *cultura popular*, e que é a partir deste modo de fazer próprio que são propostas as práticas traduzidas e (re)construídas em Curitiba,

A partir de tal enquadre, na segunda parte do trabalho, busquei trazer alguns exemplos práticos em que esse ‘modo de fazer’ característico da *cultura popular* é realizado na cidade, seja em uma sala de aula com oficinas para se aprender a *brincar*, seja na (re)construção conjunta de uma festa trazida desde o Maranhão para a capital paranaense. Neste percurso, elementos e *códigos*, entendidos como próprios da *cultura popular*, tornam-se aparentes, sendo apreendidos corporalmente por seus praticantes e recontextualizados para a realidade deste grupo de brincantes locais no próprio ato do *fazer*.

Durante a condução das aulas ministradas nas duas oficinas abordadas no segundo capítulo, alguns dos *códigos* necessários para as execuções das práticas *brincantes* tornam-se aparentes. Se por um lado o riso e a alegria são elementos essências para que a *brincadeira* possa acontecer em forma de *encontro* e *comunhão*, por outro lado existem habilidades a serem desenvolvidas que requerem aproximação a partir das experiências de cantar, dançar e bater, desenvolvidas em um

conhecimento adquirido pelo corpo, *na pele*; também necessários para que o *brinquedo* possa ser realizado.

Contudo, mesmo quando *códigos* referentes à *cultura popular* são compartilhados dentro de um grupo, quando uma prática é deslocada e recriada em um novo contexto, é durante o processo de (re)construção de tal prática que novos sentidos vão sendo adaptados e apreendidos pelos atores que participam das ações (re)construtivas, assim como o que vem sendo vivenciado pelas *caixeiras* curitubanas realizadoras da *Festa do Divino Espírito Santo* em Curitiba.

As práticas abordadas no desenvolvimento da pesquisa até então, são todas realizadas por um número reduzido de pessoas que circulam pelos mesmos ambientes e que compartilham, ou estão aprendendo a compartilhar, os *códigos* que tem como referência as práticas da *cultura popular brasileira*. *Códigos* estes trazidos para Curitiba por alguns pesquisadores, artistas, educadores, brincantes que possuem certo entendimento sobre a *cultura popular* e seus modos de fazer. No último enquadre trazido a partir do fundo do pré-carnaval curitubano, a moldura amplia-se e começamos a visualizar um quadro em que nem todas as figuras nele inseridas possuem as mesmas premissas e referências sobre *brincadeira* e conseqüentemente sobre *cultura popular*. Assim como os conflitos sentidos e descritos durante a construção da *Festa do Divino*, as diferentes referências utilizadas pelos foliões do bloco *Garibaldi & Sacis* para a interpretação da fantasia de Nego Chico, mostram novamente que as tensões que emergem durante as práticas *brincantes* recontextualizadas na cidade, parecem ser, de fato, inevitáveis e demarcam os distintos – e a distância de – lugares de quem faz a *brincadeira*.

Entretanto, como fez o folião que hoje pinta-se de azul e não mais de preto, é por meio das tensões em ebulição que se constituem possibilidades e alternativas de novos enquadres, estabelecidos ainda a partir das referências da *cultura popular* – trazidas de outras realidades de espaço e tempo, mas adaptadas ao contexto local, e mais, construindo uma nova forma de *brincadeira*, com outros sujeitos, que possuem histórias distintas dos *brincantes populares* de referência.

Vejo que é assim que vêm sendo construídas as práticas que propõem um modo de fazer e de pensar *brincante* na ‘terra fria’ de Curitiba: por meio das (re)criações, conflitos e tensões, inventam-se alternativas e adequações locais, em que verificamos a permanente (re)construção e incorporação das práticas durante sua própria execução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACSELRAD, Maria. *Viva Pareia!:* corpo, dança e brincadeira no Cavalomarinheiro de Pernambuco. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013.

_____. “Dança, corpo e cultura: uma proposta de diálogo entre o ensino formal de dança na universidade e a transmissão de saberes nas danças populares e tradicionais”. In: Camargo, Giselle (org). *Antropologia da dança II*. Florianópolis: Insular, 2015.

ANDRADE, Mario. *O turista aprendiz*. Brasília, DF: Iphan, 2015.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Círculo do livro, 1991.

BATESON, Gregory. “Uma Teoria sobre Brincadeira e Fantasia”. In: *O discurso em mosaico*. Cadernos IPUB. n. 05. UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

BARBOSA, Marise. *Um as mulheres que dão no couro*. São Paulo: Empório de Produções & Comunicação, 2006.

BASQUES, Messias. “O riso como expressão de um modo de entendimento: do bergsonismo à antropologia”. In: *Scientiae Studia*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 105-28, 2011.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. In: *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr. 2002.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1983.

CARVALHO, José Jorge. “O olhar etnográfico e a voz subalterna”. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182-198, jun. 1998.

_____. “‘Espetacularização’ e ‘canabalização’ das culturas populares na América Latina”. In: *Revista Antropológicas* (UFPE), ano 14, vol. 21, 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. “Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade”. In: *Revista brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 19, n. 54, p. 57-78, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 6 ago. 2015.

_____. “Cultura e saber do povo: perspectivas antropológicas”. In: *Revista do Patrimônio Imaterial*, n. 147, p. 69-78, 2001.

CEVA, Roberta. “Forró e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro”. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (org). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CERTEAU, Michel de. “A beleza do morto”. In: *A cultura no plural*. 5ª edição. Campinas: Papirus, 2008 [1974].

_____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: ed. Vozes, 1998

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

CSERMAK, Caio. *Pro povo é festa, pra gente é outra coisa: cultura popular, raça e políticas públicas na Comunidade Negra dos Arturos*. 2013. 193 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

DAWSEY, John C. “Victor Turner e antropologia da experiência”. In: *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), Brasil, v. 13, n. 13, p. 163-176, mar. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>>. Acesso em: 7 abr. 2015.

DRIESSEN, Julia B. *Garibaldis & Sacis: uma iniciação à alegria*. 2010. Monografia (graduação em Ciências Sociais) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, Marco Antônio. “Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens”. In: GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vania Z. *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2002.

GOLDMAN, Marcio. “Os Tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia”. In: *Revista de Antropologia*. v. 46, n. 2. [s.l.], 2003.

_____. “Os Tambores do Antropólogo: Antropologia Pós-Social e Etnografia”. In: *Ponto Urbe*, n. 3, 2008. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/1750>>. Acesso em: 1 mar. 2016.

GRAVINA, Heloisa. *Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar: políticas angoleira em performance na circulação Brasil-França*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

_____. “Falar-fazer antropologia: uma experimentação etnográfica do corpo na capoeira angola”. In: *Ilha Revista de Antropologia / Univeridade Federal de Santa Catarina*. v. 13, n. 1 e 2 (2011). Florianópolis: UFSC/PPGAS, 2012.

_____. “Corpos em performance com a Africanamente: notas etnográficas de uma aprendiz de Capoeira Angola”. In: LUCAS, Elizabeth (org). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marcavísal, 2013.

HARTMANN, Luciana; DE ALMEIDA CASTRO, Rita. “Saberes que se Encontram: reflexões sobre uma experiência de troca com Mestre Biu Alexandre”. In: *Revista Digital do LAV*, 2013, 6 (Marzo): [Date of reference: 31 / julio / 2015]. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337027387011>>. Acesso em: 24 out. 2016.

HEAD, Scott. “Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto”. In: GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott (org). *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009b.

_____. *Implicações entre olhares: etnografia, fotografia e performance*. Ilha: Revista de Antropologia, v. 11, n. 1 e 2, p. 85-109, 2009a.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. 2.^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

INGOLD, T. “Da transmissão de representações à educação da atenção”. In: *Educação*. Porto Alegre, v. 33, n. 1 p. 6-25, jan/abr. 2010.

INSTITUTO NACIONAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Dossiê de Registro do Fandango Caiçara*. MARTINS, P.; PIMENTEL, A.; CORREA, J. (coord.). Brasília, 2011.

LANGDON, Ester Jean. “A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral”. In: *Horizontes Antropológicos/ UFRGS*, ano 5, n. 12. Porto Alegre, 1999.

LAGROU, E. “Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa”. In: *Revista de Antropologia USP*, v. 49, n. 1. São Paulo, 2006.

LIGIÉRO, Zeca (org). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LOTT, Eric. “Love and theft: The racial unconscious of blackface minstrelsy”. In: *Representations*, n. 39. Califórnia, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2928593>>. Acesso em: 24 out. 2016.

MANHÃES, J. B. *Memórias de um corpo brincante: A brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Centro de Letras e Artes, da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009.

MAUSS, M. “As técnicas do corpo”. In: *Antropologia e Sociologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MENEZES DE SOUZA, L. “Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha”. In: ABDALA JR., Benjamin. (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagens, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. Disponível em: <<http://www.osdemethodology.org.uk/texts/lynnbhabha.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2016.

NEVES, M. de S. “Da maloca do Tietê ao império do mato virgem. Mário de Andrade: Roteiros e Descobrimientos”. In: CHALHOUN, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (Org.). *A História contada. Capítulos de História Social da Literatura no Brasil*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 265-300.

ORTIZ, Renato. *Notas históricas sobre o conceito de cultura popular*. Helen Kellogg Institute for International Studies: University of Notre Dame, 1986.

PACHECO, Gustavo; GOUVEIA, Cláudia; ABREU, Maria Claudia. *Caixeiros do Divino Espírito Santo de São Luís do Maranhão*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005.

ROCHA, Gilmar. “Cultura Popular: Do Folclore ao Patrimônio”. *Revista Mediações* (UEL), v. 14, p. 218-236, 2009.

_____. “Paisagens corporais na cultura brasileira”. *Revista de Ciências Sociais* (UFC), v. 43, p. 80-93, 2012.

ROCHA, Itaercio. *Sacode o Rabo Jacaré: a brincadeira do Cacuriá, um sistema aberto de riso grotesco*. 2007. Monografia (Especialização Estudos Contemporâneos em Dança), Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Bahia. 2007.

RODRIGUES, Herbert. “Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner”. In: *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), Brasil, v. 13, n. 13, p. 177-185, mar. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50265>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

SANDRONI, Carlos. “Notas sobre Mario de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 28. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999, p. 60-73. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf. Acesso em: 20 abr. 2016.

SAHLINS, Marshall. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte I)”. In: *Mana*. 1997, v. 3, n. 1, p. 41-73. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131997000100002>. Acesso em: 12 out. 2015.

_____. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte II)”. In: *Mana*. 1997, vol.3, n.2, pp.103-150. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93131997000200004>. Acesso em: 12 out. 2015.

SEGATO, Rita Laura. “A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular”. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. p. 13-21.

SCHECHNER, Richard. “Play”. In: *Performance studies: an introduction*. Abingdon, UK and New York, USA: Routledge, 2013.

SIQUEIRA, Paula. “‘Ser afetado’, de Jeanne Favret-Saada”. In: *Cadernos de Campo*. São Paulo, v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005. Disponível em: <http://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263/54376>. Acesso em: 24 out. 2016.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. “Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro, 1947-1964”. In: *Mana*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 186-188, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100015&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 ago. 2015.

_____. “Música folclórica e movimentos culturais”. In: *Debates*. Rio de Janeiro, n. 6, p. 89-110. 2002a. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4053/3700>>. Acesso em: 26 out. 2016.

_____. “Mário e o folclore”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30, Rio de Janeiro: IPHAN, 2002b. p. 90-109. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

_____. “Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular”. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C., et al (org). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UNB, 2004.

_____. “O 'sentimento da brincadeira': novas modalidades de conhecimento do folclore”. In: *XIV Reunião da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2003, Porto Alegre. Anais da XIV Reunião da ANPPOM. Porto Alegre, 18 a 21 de agosto de 2003, 2003.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TONI, Flavia Camargo. “Me fiz brasileiro para o Brasil”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30, Rio de Janeiro: IPHAN, 2002, p. 72-89. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat30_m.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2016.

TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. In: *The Anthropology of performance*. Nova Iorque: PAJ Publication, 1992.

VELHO, G. “Bibliografia, trajetória e mediação”. In: VELHO, G.; KUSHNIR, K. (orgs). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001,

VIANNA, Hermano; BALDAN, Ernesto. *Música do Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 2000.

_____. “A circulação da brincadeira”. (Publicado originalmente no caderno Mais!, Folha de S. Paulo, em 14/02/1999). Disponível em: <www.overmundo.com.br/banco/a-circulacaoda-brincadeira>. Acesso em: 24 out. 2016.

TAUSSIG, Michael. “Physiognomic Aspects of Visual Worlds”. In: *Visual Anthropology Review*. v. 8, n. 1, p. 15-28, 1992.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.