

Tradição e Transformação: um maracatu curitibano.

Fernanda Marcon.

Cita:

Fernanda Marcon (2008). *Tradição e Transformação: um maracatu curitibano*. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-080/444>

“Tradição e Transformação: um maracatu curitibano”

Autora: Fernanda Marcon

“Tradição e Transformação: um maracatu curitibano”

Fernanda Marcon

Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis – Brasil.

Correio eletrônico: fersociais@yahoo.com.br

Palavras-chave: tradição, transformação, maracatu, cultura popular.

Neste artigo apresento algumas reflexões advindas de minha pesquisa de campo com o grupo de maracatu “Boizinho Faceiro” da cidade de Curitiba-PR, Brasil, no ano de 2006. O maracatu é uma manifestação popular referencialmente ligada ao estado de Pernambuco, no nordeste do país. Falo “referencialmente”, pois considero que a importância da análise de manifestações ditas “tradicionais” da cultura popular está em apreendê-las não em uma escala de autenticidade ou até mesmo, de legitimidade, mas sim, como formas que contêm em si, tanto aspectos de transformação, invenção, quanto referências tradicionais. Diferentemente de abordagens folclóricas, não busco aqui uma comparação entre a manifestação do maracatu de maneira cristalizada, e o que encontramos em Curitiba. Assim, trata-se antes de entender de que maneira o maracatu viaja até o sul do país e qual é a forma assumida por ele neste contexto.

É importante destacar a influência que as definições de “cultura popular” nas ciências sociais no Brasil, sofreram por parte dos estudos sobre folclore na Europa. O termo *folklore* – *folk* (povo), *lore* (saber) – foi criado pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms em 1846 e adotado com poucas adaptações por grande parte das línguas européias, chegando ao Brasil com a grafia pouco alterada: folclore. O termo identificava o saber tradicional preservado pela transmissão oral entre os camponeses e substituíam outros que eram utilizados com o mesmo objetivo – “antigüidades populares”, “literatura popular”. Contudo, a idéia de identificar nas tradições populares uma sabedoria não era nova quando a palavra folclore foi criada. Os intelectuais românticos valorizaram de forma positiva a cultura popular em um momento em que a repressão sobre ela se intensificou – final do século XVIII e início do século XIX. Esses estudiosos, que tinham grande curiosidade com relação ao que era “bizarro”, “estranho”, dedicaram-se a esse tema, responsabilizando-se pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional. Os folcloristas deram continuidade a esse ponto de vista, buscando no positivismo emergente um modelo para interpretá-lo. Entre esses românticos estão os alemães Jacob e Wilhelm Grimm que, impulsionados em grande parte pelo interesse nas tradições populares despertado pelo movimento romântico naquele país e pelo contexto de grandes transformações do qual faziam parte, inauguraram uma coleta de contos pelo contato direto com os camponeses, indicando inclusive o local onde a história havia sido ouvida.

Esses estudiosos alemães e o método utilizado por eles na coleta das tradições populares tiveram grande influência sobre os primeiros folcloristas brasileiros.

Em meados do século XIX, quando o termo folclore é criado, a modernização capitalista encontrava-se a todo vapor e os intelectuais que se dispunham a estudar as manifestações populares não pensavam em “voltar ao passado” como os românticos. Sob influências do projeto iluminista, acreditava-se que o domínio científico da natureza permitia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. Porém, no caso do Brasil, os intelectuais do final do século XIX se viram diante de uma outra pergunta, diretamente ligada à questão da *identidade nacional*: “quem somos, afinal?” De acordo com Renato Ortiz (2005), neste momento, a questão da identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do “popular” pelos grupos sociais e à própria Construção do Estado Nacional. As noções de “raça” e “meio” fundamentaram epistemologicamente as análises desses intelectuais brasileiros, a exemplo dos estudos folclóricos de Sílvio Romero, que dividia a população brasileira em habitantes das matas, das praias, das margens de rio, dos sertões e das cidades. (Apud Ortiz, 2005: 16) Os intelectuais brasileiros acreditavam na investigação da origem e das características das manifestações folclóricas como o meio mais eficiente para afirmar a identidade nacional. Para tanto, era necessário entrar em contato com o povo, ou seja, com as classes subalternas, os homens simples, “deseducados”, e ao mesmo tempo, testemunhas e “arquivos” da tradição. Essas manifestações folclóricas que, segundo eles, encontravam-se presentes principalmente no meio rural, estariam ameaçadas pelo processo de modernização em que o Brasil estava se inserindo. Acreditava-se, nesse sentido, na incompatibilidade entre as manifestações folclóricas e o progresso, ou seja, entre os avanços da modernidade e a tradição. Esses estudiosos estavam ao mesmo tempo diante da necessidade de salvar o que pertencia ao nosso passado, e o desejo de esquecer-lo – colonização, exploração, escravidão e mestiçagem. É um dilema bastante claro nas obras de Sílvio Romero, que passou a se dedicar, especialmente, ao registro de contos, poesia e cantos tradicionais, e a buscar neles a identidade nacional.

Como aponta Renato Ortiz (1985), até meados do século XVII a fronteira entre “cultura popular” e “cultura de elite” não estava bem delimitada, porque a nobreza participava das crenças religiosas, das superstições e dos jogos realizados pelas camadas subalternas. É claro que o mesmo não se pode dizer com relação ao povo no universo das elites. No entanto, pouco a pouco começa a ocorrer o distanciamento entre a cultura de elite e a cultura popular, intensificando o processo de repressão da primeira sobre a última. Os motivos que contribuem para isso na Europa são, principalmente, de ordem política. A implementação de uma política de submissão das almas com base na doutrina oficial definida pela Teologia, feita por parte da Igreja – tanto católica como protestante – e o processo de centralização do Estado, ou seja, instituição de uma administração unificada dos impostos, da segurança e da língua, podem ser identificados como os principais fatores que levaram à separação entre as duas esferas apontadas acima. Ainda, segundo a perspectiva de Canclini (1983), as pesquisas folclóricas teriam tentado conciliar o conhecimento do popular ao conhecimento científico, tratando o popular como tradição cristalizada e profunda, que tenderia a se perder com as mudanças da modernidade. Assim, um dos principais motivos do fracasso teórico das análises de folcloristas, de acordo com Canclini, seria a noção de “sobrevivência”, onde as práticas culturais tentariam reviver antigos modos de produção e relações sociais. Há, dessa maneira, um privilégio para com os produtos culturais e não para com os processos e agentes sociais que os geram, o que leva a uma valorização do que se repete, do que permanece, e menos do que se transforma. O autor explora as contradições entre o tradicional e o moderno, o culto e o popular, o hegemônico e o subalterno, afirmando que a história do popular sempre foi relacionada com a história dos excluídos, que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado. Por conseguinte, na maioria dos estudos feitos sobre a cultura,

o avanço é considerado como promovido única e exclusivamente pelos setores hegemônicos, já que no tradicional estão arraigados os setores populares. Foi essa a postura assumida pelos iluministas, que viam os processos culturais restritos às elites; pelos românticos que exaltavam os sentimentos e as formas populares de expressá-los, utilizando de forma lírica as tradições populares; e pelos positivistas, que procuravam situar o folclore no espírito científico.

Nesse sentido, de certa forma a dicotomia apontada por Canclini permanece. A proposta de desconstrução do conceito de popular passa, segundo o autor, pela necessidade de desfazer as operações científicas e políticas que levaram à cena o popular, o folclore, as indústrias culturais, e o populismo político. Em todas essas operações, Canclini destaca que o popular é algo construído, mais que preexistente. Hoje, o popular na América Latina não é o mesmo quando apresentado pelos folcloristas e antropólogos nos museus, nos anos 20 e 30; pelos comunicólogos nos meios massivos, desde os anos 50; ou pelos políticos, para o Estado ou partidos e movimentos de oposição, desde os anos 70. Para o autor, a crise atual da investigação do “popular” se dá devido à forma pela qual os paradigmas são construídos nas Ciências Sociais. Segundo ele, essa construção é feita de forma desconectada, e a cisão que condiciona as divisões interdisciplinares é a mesma que confronta *tradição e modernidade*.

Tal confronto fica bastante claro na análise da concepção de popular para os folcloristas. O autor confirma o que foi colocado anteriormente ao apontar que os estudos realizados no século XIX tinham como aspecto positivo a visibilidade da questão do popular e como aspecto negativo a utilização de métodos que não foram guiados por uma delimitação do objeto de estudo, mas por interesses ideológicos e políticos.

O *folk* é visto [aqui na América Latina] de forma semelhante à da Europa, como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e auto-suficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação. (Canclini, 1989:211)

É, portanto, inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. Segundo Canclini, não se pode mais aceitar acriticamente uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que a hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais. Em toda sociedade, as formas de apropriação dos textos, dos códigos, dos modelos compartilhados são tão ou mais geradoras de distinção que as práticas próprias de cada grupo social. O “popular” não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Tal constatação desloca necessariamente a análise da cultura popular, já que a obriga a caracterizar, não conjuntos culturais dados como “populares” em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados. Compreender a “cultura popular” significa, então, situar neste espaço de enfrentamentos as relações que unem dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os mecanismos da dominação simbólica, cujo objetivo é tornar aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, de

outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto.

Entender as manifestações da cultura popular no contexto de suas relações sociais passa também pela análise dos processos de industrialização e de expansão modernizadora, que nas últimas décadas significaram um grande impacto sobre a idéia de “popular”. Um destes processos diz respeito à necessidade do mercado em incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos meios de comunicação em massa. Segundo Cynthia Elias Taboada (2005), desde os anos 90 se pôde notar no Brasil uma sensível valorização da cultura popular tradicional brasileira e das culturas étnicas em geral. Esse fato se verificou tanto em escala nacional como também em dimensão mais ampla. Para a autora, tal interesse pôde ser percebido pela internacionalização da oferta de CDs, discos, vídeos e outros materiais referentes às diversas culturas “do mundo”. Ao pesquisar dois grupos denominados como “parafolclóricos” em São Paulo, Taboada analisa a incidência de um certo “modismo”, que ocorreu em função da comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil, no qual pouco se viu de uma postura crítica da mídia em relação à colonização européia/portuguesa, à dizimação indígena e à exploração africana, mas que acabou por exaltar, no ano 2000, as culturas populares, as nações indígenas e africanas, estabelecendo-as como símbolos da essência da nacionalidade, como exemplos indubitáveis da identidade nacional, retornando, mais uma vez, ao pensamento romântico.

Segundo a autora, a incidência do “modismo” em torno da cultura popular se deu dentro de uma seqüência cronológica. Primeiramente, nos anos 80, a projeção cultural do movimento da música afro-baiana, a exemplo do grupo musical Olodum, que divulgou em larga escala o ritmo samba-reggae. Esse ritmo foi logo incorporado por um outro movimento, o “Axé Music” que, por sua vez, recebeu ampla divulgação pelas mídias de massa. Em seguida, outro movimento musical, proveniente de Recife, Pernambuco, denominado “MangueBit”, liderado por Chico Science e Nação Zumbi, que trazia em sua música elementos da música tradicional pernambucana, a exemplo do maracatu. Por fim, a reincidência sazonal do forró nos anos 90, ao ser aderido, primeiramente, nos meios universitários, e depois levado às grandes casas noturnas de São Paulo.

Segundo Canclini (1989), a incorporação de bens folclóricos a circuitos comerciais, ao contrário do que muitas vezes é entendido, não atua apenas na homogeneização dos formatos e dissolução das características locais, mas na busca de setores que encontram mais dificuldade em participar do mercado, como as manifestações regionais. Assim, o crescimento da difusão de culturas tradicionais seria em grande parte devido à promoção das indústrias fonográficas, festivais folclóricos, feiras, etc. Por outro lado, a cultura popular, ou a produção de bens culturais tradicionais não é domínio exclusivo das camadas populares. Isto é, os fenômenos culturais hoje, são um produto multideterminado de agentes populares e de elite, rurais e urbanos, nacionais e transnacionais. Isto é, uma análise das manifestações populares hoje, concebendo a modificação do que se entende por “popular”, exige desfazer-se da suposição de que elas se realizam apenas em comunidades isoladas do contato com a modernização, com a indústria cultural, com o turismo, etc. É preciso perceber, segundo Canclini, a existência de “formas híbridas” do popular. (Canclini, 1989: 248)

Como apresentado, desde os anos 90, as danças e folguedos populares se tornaram produtos de ampla exploração pelo mercado dos bens culturais. De acordo com Jesús Martín Barbero (2001), as transformações comunicativas constituem hoje “espaços-chave” de intercâmbio de múltiplas redes de poder e produção cultural, entretanto, podem também representar a idéia de que a tecnologia é o “grande mediador” entre as pessoas e o mundo, mistificando o processo de mercantilização da sociedade e de suas formas culturais. A mediação de massa constrói mecanismos de produção através de rituais de consumo, encenações espetaculares e desenvolve novos códigos de reconhecimento e percepção da

sociedade. Segundo o autor, a comunicação tornou-se mais uma questão de “mediações” do que de meios, onde o popular não fala mais unicamente a partir de culturas indígenas ou camponesas, mas das relações destas com o urbano, massivo. (BARBERO, 2001:28)

Neste sentido, a maneira como os processos de globalização estariam utilizando os meios de comunicação em massa traz à tona a noção de “homogeneização” das culturas e identidades nacionais. Segundo Stuart Hall (2004), a globalização implica processos atuantes numa esfera global, atravessando fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de tempo e espaço. Essas novas características temporais e espaciais, por sua vez, teriam efeito sobre a constituição de novas identidades culturais, na medida em que o tempo e o espaço são as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem *flutuar livremente*. (Hall, 2004:75)

Assim, as diferenças e distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas, segundo Hall a uma espécie de “língua franca” internacional ou “moeda global”, onde as tradições específicas e as diferentes identidades podem ser traduzidas, inserindo neste contexto a relação paradoxal entre o “global” e o “local”. Por outro lado, ao lado de uma tendência “homogeneizadora” da cultura, Hall constata também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da alteridade, o que representa um novo interesse pelo local, ainda que através de nichos mercadológicos. Isto é, a globalização estaria também, interessada na exploração das diferenciações locais e culturais com o intuito de produzir um mercado ligado ao exótico, ao étnico, etc. E é justamente este interesse pelo regional/local que faz com que surjam cada vez mais grupos interessados na “cultura popular”, destinados à reprodução de folguedos tradicionais, ou na mistura destes com ritmos contemporâneos, como é o caso do grupo “Boizinho Faceiro”, de Curitiba.

Quem passa pelo calçadão da rua XV de novembro (centro de Curitiba) toda última sexta-feira do mês, especificamente após as dezoito horas, encontra um grupo de jovens com enormes tambores fazendo um som vibrante, grave, eletrizante... Para além desta primeira sensação, o que ocorre nestes episódios é a apresentação do grupo curitibano “Boizinho Faceiro”, que realiza arrastões¹ musicais ao som do ritmo de maracatu desde 2004. O que era bastante novo para a maioria das pessoas que passavam por ali, tornou-se um evento bem conhecido do público, que observa com curiosidade uma manifestação musical tão diferente em plena “Rua das Flores”². Nas primeiras entrevistas realizadas durante estes arrastões, um detalhe que me chamou muito a atenção foi a reação de curiosidade e estranhamento das pessoas que passavam por ali. A maior parte das pessoas que entrevistei achava que o grupo não era da cidade e que se tratava genericamente de um grupo de música “nordestina”. Os integrantes, em sua maioria jovens universitários, andavam todo o percurso do calçadão da XV, para ao final, realizarem uma grande ciranda com a participação das pessoas que acompanhavam os cortejos.

O grupo “Boizinho Faceiro” representa um movimento especificamente jovem. Esta afirmação é extremamente importante, pois designa tanto os “produtores” quanto os

¹ Arrastão é uma modalidade de apresentação de grupos de maracatu que não inclui a dramatização dos cortejos realizados pelas “nações” de maracatu do Recife-PE.

² Apelido dado à rua XV, famoso ponto de referência da cidade de Curitiba-PR.

“receptores” do maracatu em Curitiba. Nasce a partir do retorno da viagem dos irmãos Luciano e Mariana Fagundes ao Recife, em 1999, onde pesquisaram diversas manifestações de folguedos populares para a participação na peça “O marco do meio-dia”, de seu tio, o músico Antônio Nóbrega. Chegando em Curitiba, Luciano decidiu ministrar oficinas de dança popular e maracatu no “Espaço Cultural Calamengau”. Destas oficinas é que nasce o grupo, composto por mais ou menos quinze integrantes, todos alunos das oficinas, a maioria jovens universitários entre 20 e 30 anos. As aulas e ensino dos baques (toques de maracatu) eram feitos sob a forma de “observação e repetição”, isto é, não eram utilizadas partituras e escrita musical convencional, principalmente pelo fato de a maioria dos alunos não terem formação musical.

As primeiras apresentações aconteciam na forma de “arrastões”, realizados, principalmente, aos domingos durante a tradicional “Feira do Largo” em Curitiba. Segundo Luciano, a idéia de realizar “arrastões” remete às principais tradições populares, onde os brincantes³ atravessam as ruas dançando e tocando. Ao final do primeiro ano de oficinas, os alunos realizaram um primeiro espetáculo, no próprio espaço onde se realizavam as aulas, onde foram apresentadas algumas danças aprendidas durante as oficinas como o “cavalomarinho” e o “côco” pernambucanos; assim como a música do maracatu. É a partir deste momento que os alunos decidem formar um grupo “fechado”, que teria o intuito de se “profissionalizar”. Deste momento surgem também o nome do grupo, sugerido por Luciano Fagundes como “Boizinho Faceiro” e representado pelas cores vermelho e branco.

Depois do grupo “fechado”, com integrantes fixos, as oficinas de maracatu continuaram a ser realizadas para novos alunos. Já o “Boizinho Faceiro” passaria então a realizar “ensaios” no lugar das oficinas e se denominar como um grupo de “música e danças brasileiras”. Em 2003, no “auge” do grupo, segundo Mariana, estreou o segundo espetáculo, o “Baile do Divino Santo Rei”, inspirado no Movimento Armorial que surgiu nos anos 70 sob a inspiração e direção do escritor e folclorista Ariano Suassuna. Com a colaboração de um grupo de artistas e escritores da região nordeste do Brasil e o apoio do Departamento de Extensão Cultural da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários da Universidade Federal de Pernambuco, o Movimento Armorial teve início no âmbito universitário, mas ganhou apoio oficial da Prefeitura do Recife e da Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco e visava uma leitura erudita das manifestações da cultura popular

O “Baile do Divino Santo Rei” apresentou diversos folguedos brasileiros além do maracatu, como o côco de roda, a ciranda, o caboclinho, côco de zambê, o fandango paranaense, e o cavalo-marinho (tradicional folguedo da zona da mata de Pernambuco que acontece em torno do roteiro do “auto do boi” e conta a história de muitos personagens fantásticos e reais, onde acontece um “baile” que o “Capitão Marinho” vai oferecer ao “Santo Rei do Oriente”, daí o nome do espetáculo).

O primeiro contato de Luciano com o maracatu foi em 1999 no “1º Encontro da música com a dança” realizado pelo SESC São Paulo e pelo Teatro e Escola Brincante, de Antônio Nóbrega. Depois disso, a viagem para a participação da peça “O marco do meio dia” fez com que ele entrasse em contato com dois grupos de maracatu em Recife, o “Maracatu Estrela Brilhante” e o “Nação Pernambuco”, suas principais influências sobre a manifestação. Com eles, Luciano aprendeu alguns baques e toadas⁴ e trouxe para as oficinas que passou a ministrar semanalmente. A maior parte dos primeiros alunos tinha pouco conhecimento sobre o folguedo, a não ser uma das integrantes, Patrícia, que havia morado no Recife antes de participar das oficinas e já conhecia o maracatu. Somente a partir da decisão de formar o grupo é que começou-se um trabalho intenso de pesquisa, onde alguns integrantes chegaram a viajar para Recife em busca de outros conhecimentos.

³ Nome dado aos participantes de folguedos populares.

⁴ Baques e toadas representam as frases rítmicas utilizadas diferentemente por cada grupo de maracatu.

O figurino e o cenário do espetáculo “Baile do Divino Santo Rei” foram projetos de conclusão do curso de design de duas integrantes, Beatrice e Maria Cristina, que viajaram para Pernambuco para consultar diversas bibliotecas e museus quanto aos materiais, cores, desenhos que poderiam usar no espetáculo. Segundo Beatrice, a intenção não era a de reproduzir os folguedos de maneira idêntica aos “originais”, mas estabelecer relações destes elementos “originais” com a criação artística própria do grupo. Embora este seja um discurso bastante forte entre a maior parte dos integrantes, a busca por oficinas ministradas pelos próprios mestres de maracatu cresceu cada vez mais após o espetáculo. De acordo com Patrícia, apesar da boa recepção do público em Curitiba, o grupo recebeu muitas críticas no sentido de estar “descontextualizando” as manifestações que encenavam, dando ao grupo uma imagem de “parafolclórico”.

É interessante notar, que antes destas primeiras críticas, vindas principalmente após a estréia do espetáculo, o grupo não tinha nenhum problema em afirmar a identidade de “grupo de maracatu”, ou “grupo de música e dança brasileira”. Após este momento de certa “crise identitária”, o grupo passou a se intitular como um grupo de “pesquisa de música e dança brasileira”, com o argumento da não reprodução como principal característica de suas apresentações. Ainda assim, a cobrança pela autenticidade dos elementos citados pelo grupo continuou. Em uma oficina realizada em Curitiba com Ricardo, filho do mestre Luís de França, do “Maracatu Estrela Brilhante” do Recife, o grupo foi corrigido quanto ao fato de chamar as apresentações que faziam na rua de “cortejos”, pois no maracatu tradicional, a palavra “cortejo” só pode ser utilizada quando se trata da representação da corte real, com o desfile dos personagens, do rei, da rainha, das damas-do-paço, etc. Quando um grupo simplesmente sai às ruas com a parte musical (os batuqueiros) chama-se a apresentação de “arrastão”.

Este estilo de apresentação é bastante explorado pelos maracatus de Recife. Segundo Mariana, este é o principal ponto de comparação que pode ser feito entre o maracatu “daqui” e o “de lá”. *“Aqui não temos um compromisso religioso quando saímos para tocar na rua, e aqui qualquer um pode tocar a alfaia”*⁵. Os baques seguem a linha específica do maracatu que se apresenta e o grupo “Boizinho Faceiro” utilizava baques selecionados entre vários grupos de Recife. Segundo Luciano, a seleção dos baques foi feita durante sua primeira viagem ao Recife, onde ele assistia as apresentações, ouvia os baques e transcrevia para escrita musical formal, em partitura.

Devido às críticas que vinham sofrendo, os integrantes discutiam muito durante os ensaios quanto à performance que deveriam adotar em suas apresentações, principalmente pelo fato de não estarem fazendo menção a folguedos específicos do Paraná. Patrícia, integrante do grupo que pesquisava o fandango paranaense em sua dissertação de mestrado em antropologia, sugeriu que ele entrasse como uma das atrações do espetáculo, pois se tratava de uma manifestação paranaense e o grupo ser formado por paranaenses. Ainda assim, o grupo optou por não reproduzir a dança tal como ela se apresenta e incluíram mulheres dançando com tamancos, o que não acontece em nenhuma apresentação de fandango. *“Recebemos críticas por isso também, mas pelo menos não estávamos fazendo folclore, era criação nossa, como tantos outros grupos fazem”*, afirmou Patrícia numa de nossas conversas. Durante minha pesquisa de campo, o grupo buscava captações para o projeto do espetáculo “Folgazão Atamancado”, aprovado pela Lei Rouanet, que trataria especificamente do fandango e de outras manifestações que utilizam tamancos. Segundo Mariana, o projeto tinha a intenção de trazer uma “identidade” para o grupo, já que a maior parte de seu repertório diz respeito à folguedos nordestinos. *“Durante nossas apresentações, a maior parte do público acha que não somos de Curitiba, e não é isso que queremos; por isso*

⁵ Alfaia é o tambor usado nos maracatus.

pensamos em incluir manifestações do sul, do Paraná.”

Quanto ao aspecto religioso apresentado pelo maracatu, os integrantes disseram manter uma relação puramente artística com o folguedo, apesar de procurarem se aprofundar sobre o significado mítico dos baques e das toadas. Ao contrário de outros grupos, os integrantes preferiram não explicitar os figurinos e símbolos religiosos do maracatu por respeitarem “uma cultura que não era a deles” e, principalmente, uma crença que não conheciam muito bem. Segundo Mariana, as pessoas procuram as oficinas de maracatu principalmente pelo aspecto musical, muitas vezes desconhecendo as origens ligadas ao candomblé e ao culto dos orixás. *“Esta característica do grupo parece deixá-lo mais livre, sem vínculos religiosos ou morais que as pessoas normalmente evitam.”* De fato, os jovens integrantes do grupo diziam-se interessados por uma música “vibrante”, “de raiz”, mas percebiam certo “mal estar” ao praticarem uma tradição vinculada a aspectos religiosos dos quais pouco ou nada conheciam.

Nesse sentido, o resgate do “popular” e do “tradicional” eram feitos de maneira a explicitar a desvinculação do grupo a qualquer aspecto religioso, tendo em vista a transformação “artística” das manifestações que apresenta. A exemplo do movimento *manguebit*, o grupo Bozinho Faceiro tenta desfazer o caráter “fechado” das manifestações tradicionais, com participação de pessoas estritamente ligadas à cultura de onde a manifestação de originou, e criar vínculos entre diferentes elementos, tanto sonoros quanto visuais. *“Não somos afrodescendentes, nem adeptos ao candomblé, mas isso não nos impede de tocar maracatu”*, afirmou um integrante. A idéia do grupo é a de que não deve haver fronteiras dentro do universo artístico, principalmente quando a maioria das pessoas pode ter acesso facilmente aos bens culturais e simbólicos de seu país. Segundo os integrantes, a possibilidade de os mestres da cultura popular transmitirem seus conhecimentos em oficinas por todo o país, fez com que as pessoas passassem cada vez mais a se interessar pelos conhecimentos tradicionais, ao passo que as manifestações correm menos risco de desaparecimento. Para os integrantes do grupo, a transformação que promovem não é responsável por uma descaracterização do folguedo, e sim a divulgação do mesmo. *“Ao fazermos apresentações nas ruas, no centro da cidade, atingimos um grande número de pessoas, que ao final, querem saber o que estamos tocando, de onde vem esta música”*, afirmou Mariana.

De fato, percebemos que o pensamento do grupo em geral retoma preceitos do romantismo, em que há, sem dúvida, uma exaltação das tradições, uma busca pelas “raízes” culturais brasileiras, vislumbrando, de forma pouco dialética, a cultura popular como símbolo da identidade nacional. Entretanto, na prática, buscam não assumir uma atitude conservadora, principalmente perante às críticas ao seu trabalho, demonstrando a intenção de não reproduzir as manifestações tais quais elas se apresentam, e sim modificá-las de acordo com a criatividade artística do grupo. A arte aparece aí, tal qual o conceito de estética kantiano, como uma esfera à parte, um reino criativo capaz de desvincular-se do contexto social. A partir das observações e entrevistas de campo, foi possível apreender os diversos significados atribuídos pelo grupo Bozinho Faceiro à identidade de “grupo de maracatu” em Curitiba, onde a reprodução de folguedos tradicionais envolve o enfrentamento de críticas e a produção de discursos acerca de suas práticas. De maneira geral, o grupo sente a necessidade de criar para si uma identidade tanto ligada ao “popular”, “tradicional”, quanto ao “transformador”, “moderno”, pois investe na modificação de características essenciais dos folguedos a fim de dar originalidade a seus espetáculos. A idéia de “cultura popular” envolve muito mais um interesse de criação “artística” do que uma resistência coletiva de militância categórica contra os efeitos da globalização. Poderíamos, no entanto, dizer que a resistência acaba acontecendo pelo fato de que há nesses grupos uma adesão geral a um mesmo discurso, contra aspectos políticos e econômicos da sociedade, tornando-o internamente homogêneo. Isto é, o interesse

em divulgar uma manifestação tradicional pouco conhecida no sul do país.

Retomando Canclini, poderíamos dizer que a busca do grupo “Boizinho Faceiro” por uma “tradição reformulada” reflete a necessidade de uma perspectiva sobre “cultura popular” não mais a partir de uma hierarquização da distribuição e produção de certos hábitos culturais, mas sim através do “hibridismo” com que as manifestações se apresentam na modernidade, onde o “global” e o “local” se aproximam e se confundem. A “cultura popular” não é mais identificada pelo anonimato, mas vista através de sua capacidade de sobrevivência diante do paradigma capitalista, fazendo com que, de certa forma, a irrupção de novas tecnologias na economia mundial transforme radicalmente a maneira de criar, produzir, distribuir e consumir os produtos tradicionais.

Neste sentido, poderíamos afirmar que as transformações pelas quais as manifestações populares atravessam atualmente, têm o sentido tanto de inserção em um processo de globalização, quanto de resgate e exaltação de suas características regionais e locais. Seria perigoso, portanto, afirmar que o maracatu se desintegra ao assumir tendências mercadológicas; mais interessante seria avaliar em que medida ele se atualiza enquanto “folgado tradicional” através de grupos que o mencionam em suas produções artísticas.

Referências Bibliográficas:

Barbero, Jesús Martín. 2001. *Dos meios às mediações*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ

Canclini, Néstor García. 1983. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1989. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp.

Hall, Stuart. 2004. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A

Ortiz, Renato. 1985. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Ed. PUC-SP

_____. 2005. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.

Taboada, Cynthia Elias. 2005. *Cultura tradicional e pós-modernidade: estudo do resgate de danças e folguedos tradicionais na cidade de São Paulo*. São Paulo: Revista Digital Art &. Ano III, n.4. (Consulta realizada no dia 22 de agosto de 2006 no site: www.revista.art.br).

