

MÚSICA FOLCLÓRICA E MOVIMENTOS CULTURAIS

Elizabeth Travassos

RESUMO: Neste artigo eu discuto a redescoberta contemporânea da música e da cultura folclórica brasileira por músicos urbanos da classe média. Meu objetivo é entender, de um ponto de vista antropológico, o interesse por expressões musicais que ainda não foram absorvidas pela indústria cultural. Três aspectos merecem especial atenção neste artigo: 1) a busca arqueológica pelas “raízes” brasileiras; 2) a necessidade de um contato direto com o “folk”; 3) a tentativa de instalar o espírito do festival popular na performance artística. Comparando a cena atual com as tendências musicais dos anos 1960, no Brasil, sugiro que as mudanças percebidas mostram o declínio das atitudes modernistas e de vanguarda em relação à música e à cultura folclóricas.

ABSTRACT: In this article I discuss the contemporary rediscovery of folk music and culture by Brazilian urban middle-class musicians. My purpose is to understand, from an anthropological point of view, the musicians’ interest for musical expressions that have not been absorbed by the music industry. Three aspects are highlighted in the article: 1) the archaeological search for the Brazilian cultural “roots”; 2) the need for direct contacts with the “folk”; 3) the attempt to instill the spirit of the popular festival into the artistic performances. By comparing the present scene with the musical tendencies of the 1960s, in Brazil, I suggest that the perceived changes show the decline of modernist and avant-gardist attitudes towards folk music and culture.

Introdução

Uma análise cuidadosa da atuação dos folcloristas brasileiros foi escrita há alguns anos pelo antropólogo Luís Rodolfo Vilhena. Seu ponto de partida foi constatar a progressiva desvalorização do Folclore – enquanto campo de produção de conhecimento – ao longo dos anos 1950 e 1960.¹ A própria palavra “folclore”, lembra o autor, acabou por adquirir acepções negativas. A relação que os artistas brasileiros mantinham com

¹ Vilhena, Luís Rodolfo. *Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Funarte, 1997.

as expressões culturais identificadas como folclóricas (capoeira, maracatu, folia de reis, literatura de cordel etc.) também tornou-se mais ambígua, eventualmente distante.²

A situação pouco mudou entre cientistas sociais, que não alimentam expectativas de consagrar o Folclore como uma disciplina independente da Antropologia e da Sociologia. Nos campos artísticos, contudo, cresceu o interesse pelas expressões populares tradicionais, nos últimos 15 anos. Ele floresce de forma notável entre estudantes universitários e dinamiza o circuito cultural “alternativo”. Na área da música, manifesta-se no surgimento de grupos especializados em gêneros e estilos tradicionais, na multiplicação dos CDs de caráter documental, na disseminação do gosto pelo forró, no sucesso de artistas como Antonio Nóbrega.

Uma vez que a relação entre artistas “cultos” e música folclórica é uma temática central nas ideologias da arte no Brasil, tendo rendido propostas teóricas e empreendimentos concretos importantes, desde o séc. XIX, a reflexão sobre a cena contemporânea pode ser instrutiva. A mudança na relação dos artistas com a música folclórica sugere o arrefecimento da postura vanguardista e alteração nas representações acerca da cultura popular e do povo. Certamente outras variáveis deveriam ser consideradas se quisermos criar um modelo que dê conta do cenário musical contemporâneo: segmentação do mercado em faixas de gosto musical bastante específicas, pulverização da produção de CDs e multiplicação dos pequenos selos etc. Neste artigo, comento apenas o que parece ser uma nova configuração das relações entre arte e cultura popular.

Um momento histórico importante de elaboração dessa temática por pensadores da cultura é representado pelo modernismo dos anos 1920. O ideal do artista culto era, então, elevar o folclore – fazer música artística *brasileira*, impregnada dos processos formais e tendências estilísticas que vinham se cristalizando nas práticas populares. Defensor da viabilidade dessa idéia, Mário de Andrade postulava a necessidade de pesquisas de campo cientificamente orientadas, que alimentariam os músicos cria-

² Não retomarei a discussão acerca da classificação de tipos de cultura, à qual está ligado o conceito de folclore. Ao referir-me a formas culturais “identificadas como folclóricas”, constato que a classificação tem vigência, mesmo quando o termo é rejeitado ou evitado.

dores. O “povo”, nessa versão modernista – duplamente comprometida com o nacionalismo e com o desejo de assegurar a integração do Brasil na civilização ocidental, num cruzamento específico das perspectivas romântica e iluminista –, assemelha-se a uma usina onde se forja a musicalidade nacional.³

Um segundo momento delineou-se nos anos 1960, com a canção engajada, a Tropicália e a nascente MPB. A indústria cultural entrava na idade adulta e a televisão despontava como o principal veículo de divulgação da música popular. A chamada música erudita continuava confinada nos espaços freqüentados por públicos muito restritos e seus setores de vanguarda também só dispunham de espaços e recursos exíguos. O nacionalismo perdera prestígio no meio artístico e o recurso ao folclore associara-se aos setores menos avançados da composição. O projeto de educação musical das massas, implementado durante o Estado Novo, não trouxera os resultados esperados. A música popular urbana é que catalisa o debate estético nos meios de comunicação de massa.

Nesse momento, apareceram duas outras vertentes na relação entre artistas urbanos e música folclórica. Uma, encarnada pela canção de protesto ou canção engajada, buscava no folclore estilos nacionais – em linha de continuidade com o modernismo dos anos 1920 – e elementos capazes de funcionar como símbolos da privação do povo e de sua capacidade de resistência às adversidades materiais e morais. A canção do povo, imaginava-se então, expressa ora uma consciência alienada, ora uma inspeção arguta do ambiente social, cabendo ao setor politizado do mundo artístico reconhecer a fração crítica do repertório popular. Outra vertente, encarnada na Tropicália, tratou a música tradicional como uma das faces da “geléia geral” brasileira – a face rural, arcaica, que se justapõe à outra, moderna, urbana-industrial.⁴ Isoladamente, não totaliza a nacionalidade nem anuncia transformações. Oscilava-se então entre a politização do folclore – com forte tendência à transformação de can-

³ V. sobre isso Elizabeth Travassos, *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

⁴ A literatura sobre o movimento tropicalista é relativamente extensa. V. Naves, Santuza C., *O violão azul. Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. Da mesma autora, *Da bossa-nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ções em hinos – e sua diluição em colagens de fragmentos. A idéia de pesquisa etnográfica caiu para segundo plano.⁵ Para aproximar-se dos repertórios folclóricos, os artistas acionaram várias estratégias ocasionais e assistemáticas, como as consultas a amigos e livros, as lembranças de coisas ouvidas na infância etc.

Esses não são apenas momentos encerrados, mas modelos que ainda podem ser ativados. Entretanto, a redescoberta da música folclórica, nos últimos anos, não se limita a repetir os modelos, o que não exclui a hipótese de uma ligação subterrânea entre todos eles – ligação que se caracteriza pela busca da alteridade interna como passo para instituir o Brasil como totalidade.⁶

Os sintomas do novo prestígio do folclore entre os artistas são variados. Registra-se o surgimento de músicos cujo trabalho está explicitamente vinculado às tradições: grupos Cascabulho e Mestre Ambrósio, Zeca Baleiro e outros. Oriundos das capitais nordestinas, eles têm impacto nacional, apesar de nem todos migrarem para o Sudeste (percurso obrigatório dos músicos nordestinos em épocas anteriores). Surgem também, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, grupos que se dedicam aos repertórios folclóricos e se inspiram nos chamados folguedos populares (bumba-meu-boi, maracatu, pastoril etc.). Envolvem estudantes universitários e aliam às atividades artísticas a pesquisa de campo e bibliográfica sobre cultura popular. Têm esse perfil os grupos A Barca (São Paulo) e Mundaréu (Curitiba), entre outros. A adoção do forró (bailé nordestino e gêneros musicais e de dança associados) pela juventude de classe média, nas capitais, fez-se acompanhar da criação de conjuntos musicais que se especializam na interpretação desses gêneros: Forrócacana e Fala Mansa, por exemplo. A participação do segmento estudantil é tão importante nesse movimento que ele foi chamado “forró universitário”.⁷

⁵ A palavra etnografia está sendo usada aqui para significar qualquer atividade sistemática de “escrita das culturas”, na forma de texto verbal escrito ou de gravações audiovisuais. Assim sendo, não está comprometida com o rigor e o controle exigidos no caso da etnografia praticada por antropólogos em contextos acadêmicos.

⁶ V. o comentário de Luiz Fernando Dias Duarte em Gilberto Velho e Karina Kuschnir, *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

⁷ V. Roberta L. Ceva. *Na batida da zabumba. Uma análise antropológica do forró universitário*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. Rio de Janeiro, 2001.

Um jornalista chamou de “juventude enraizada” a rede carioca de estudantes e artistas identificados com a pesquisa e representação artística do folclore.⁸ A denominação assinala a faixa etária dos entusiastas do folclore e sua preocupação com o que está preso à terra e tem poder para frutificar – as raízes.

Alinhei alguns sintomas sem ordená-los cronologicamente, por sua importância relativa ou conforme os graus de integração dos artistas ao mercado. Já se falou de reações locais à globalização,⁹ mas essa explicação não daria conta de fenômenos que são indícios da própria globalização, como o surgimento de um palco intitulado “Tenda Raízes” na última edição do festival *Rock in Rio*. A música folclórica, popular tradicional, de raízes (a denominação varia), pode, enfim, integrar-se de múltiplas formas ao universo cultural das classes médias urbanas – ora pela via do circuito alternativo, ora pela das grandes empresas do setor de entretenimento, com intensa publicidade nas mídias eletrônicas.

Constata-se também outro tipo de continuidade entre os movimentos modernista, nos anos 1920, do Centro Popular de Cultura e grupo Opinião, nos anos 1960, e a recente redescoberta do folclore: eles suscitam questões semelhantes.¹⁰ A música “folclórica” é a música do povo como totalidade ou de um estrato social particular? Podem artistas de classe média e formação acadêmica interpretar, sem incorrer no pastiche, as músicas da população pobre, rural ou interiorana? Essa preocupação é pertinente no âmbito da criação artística? São perguntas que concernem às relações entre estratificação social e alteridade cultural, por um lado, e entre estética e política, por outro. Nessa medida, interessam a etnomu-

⁸ A reportagem intitulada “Juventude enraizada” apareceu na *Revista de Domingo*, 1.241, *Jornal do Brasil*, 13/02/2000.

⁹ Marcelo Ridenti fala de “reação ao ímpeto transnacionalizante neoliberal” (*Em busca do povo brasileiro. Artistas da Revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 14).

¹⁰ O Centro Popular de Cultura, órgão da União Nacional dos Estudantes, congregava artistas de diversas áreas, entre os quais os dramaturgos e atores Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, o músico Carlos Lyra e o poeta Ferreira Gullar, entre outros. A UNE foi fechada em consequência do golpe militar de 1964, e os cepecistas se reorganizaram como Grupo Opinião, que realizou o show homônimo, em 1965. V. Ridenti, op. cit. e Jalusa Barcellos (Org.). *CPC, uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

sicólogos, antropólogos e outros estudiosos da cultura. Não surpreende que tais perguntas sejam feitas a propósito da música popular, pois esta tem sido, de fato, o foco de numerosos discursos sobre a cultura brasileira, além de espaço social privilegiado para as mediações entre níveis de cultura.¹¹

Para tentar caracterizar o movimento contemporâneo, observei alguns de seus aspectos, todos inter-relacionados: busca arqueológica de repertórios, viagens de pesquisa e recriação do ambiente de festa popular. Antes, porém, comento em poucos parágrafos a presença da música folclórica nos idos tempos da canção engajada e nascimento da MPB.

Anos 1960: cantando o povo na música popular

Os anos 1960 foram marcados pela discussão acerca das questões que assinalarei há pouco. Conta o compositor Carlos Lyra que discordava do nome inicialmente proposto para o CPC – Centro Popular de Cultura – porque “não saberia produzir o tipo de música que aqueles sambistas faziam”.¹² Os adeptos da “bossa nova nacionalista” (o próprio Lyra, entre outros) não se identificavam com o documento apresentando as tomadas de posição do órgão porque estavam preocupados com os aspectos estéticos da canção, e não apenas com política.¹³ O impacto efetivo do manifesto do CPC sobre a produção artística pode ter sido pequeno, mas as noções ali elaboradas estavam em sintonia com a perspectiva

¹¹ V. o argumento de Hermano Vianna em *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

¹² Segundo Ruy Castro, *Chega de saudade. A história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 261: “Carlinhos explicou que o fato de gostar de samba de morro não o fazia ter vontade de mudar-se para a favela e que, portanto, não saberia produzir o tipo de música que aqueles sambistas faziam. Além disso, usava camisas de zuarte, compradas na Casa da Pátria, na Praça Quinze, apenas porque estavam na moda. Mas era favorável a um centro *popular* de cultura, que estaria aberto a todas as tendências”.

¹³ O “Anteprojeto do manifesto” foi republicado na íntegra no livro de Heloisa B. de Hollanda, *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980. V. também Marcos Napolitano, *“Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2001, p. 44.

“iluminista” que concebe a cultura popular como expressão de um modo de vida atrasado. De fato, a “arte do povo”, tal como definida no manifesto, se aproxima do conceito de folclore sob alguns aspectos, mas afasta-se da valorização moral do povo que singulariza a perspectiva do folclorista.¹⁴

A fundação do CPC, contemporânea do movimento em prol das chamadas “reformas de base”, seguido do golpe de estado de 1964, coincidiu com capítulos movimentados da história da música popular. Além da bossa-nova e da canção engajada, houve os festivais da canção, a Tropicália, o iê-iê-iê. Uma tendência forte nos meios estudantil e artístico era apreciar as realizações culturais conforme sua capacidade de referir ou suscitar, direta ou indiretamente, uma atitude combativa diante dos acontecimentos políticos. A música folclórica entrou em cena como símbolo de algumas idéias importantes.

Os discos *O povo canta* (CPC/UNE, 1962), *Opinião de Nara* (Philips, 1964) e *Opinião* (Philips, 1965) ilustram a produção de música engajada, nessa época. O primeiro reuniu quatro canções que tematizam a subordinação do Brasil ao imperialismo norte-americano e a exploração do trabalhador brasileiro. No segundo, Nara Leão interpretou sambas de Zé Kéti, da dupla Baden Powell e Vinícius de Moraes, uma canção de João do Vale, cantigas de capoeira. O *show Opinião*, por sua vez, inaugurou a tendência das canções que falam metaforicamente da oposição ao regime militar, dos trabalhadores explorados e da pobreza.

Em todos os três, há canções associadas à bossa-nova na instrumentação, arranjos vocais, harmonia, “batida” do violão. *Opinião de Nara* soa, hoje, um disco bossa-nova, mas na época foi percebido na cena musical como uma ruptura. Entrevistada, Nara Leão declarava sua adesão ao “samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho”.¹⁵ No episódio que ficou conhecido como o “racha” na bossa-nova, havia críticas à promiscuidade entre arte e política, bem como dúvidas quanto à autenticidade da expressão dos artistas da classe mé-

¹⁴ V. sobre a “valorização moral do povo” o ensaio de Maria Laura Cavalcanti e outros, “Os estudos de folclore no Brasil”, *Seminário Folclore e Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Ibac, 1992.

¹⁵ Citado por Ruy Castro, op. cit., p. 348.

dia que interpretavam repertórios identificados como próprios dos setores populares.¹⁶ Muito tempo depois e em tom sarcástico, Ruy Castro acusou o *show Opinião* de inaugurar a “ideologia da pobreza, uma praga da música popular brasileira”,¹⁷ que fez com que artistas da Zona Sul do Rio de Janeiro, vestindo “roupas de boutique de Ipanema”, passassem a cantar a dura vida dos pobres. Acusações desse tipo, e as respostas que suscitavam, integraram o debate estético-político dos anos 1960. Foram incorporadas ao próprio roteiro do *Opinião* pela voz de Nara, que dizia:

Não acho que quem vive em Copacabana só pode cantar determinado tipo de música. Mas é mais ou menos isso: eu quero cantar todo tipo de música que ajude a gente a ser mais brasileiro e que faça todo mundo querer ser mais livre, que ensine a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado (transcrito do disco *Opinião*).

Na canção engajada ou de protesto, denúncias do imperialismo norte-americano e da concentração da propriedade da terra podiam aparecer com as vestes do baião, do samba, da marcha, da bossa-nova...¹⁸ Às vezes, tratava-se de um engajamento genérico com a nação – implicando rejeição à cultura norte-americana – expresso por meio da escolha de gêneros nacionais e populares. Veja-se, por exemplo, a faixa 4 (Lado A) do LP *Opinião de Nara*. Com acompanhamento de violão, berimbau e pandeiro, a cantora entoava versos tradicionais das rodas de capoeira, secundada por um coro feminino (embora nas rodas predominem, ainda hoje, vozes masculinas):

¹⁶ É preciso lembrar que os folcloristas brasileiros agrupados na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (órgão criado em 1958, no âmbito do Ministério da Educação e Cultura) chamavam de “parafolclóricos” os grupos citadinos que exercitavam a representação artística do folclore. O fenômeno desencadeava discussões semelhantes sobre a autenticidade da representação.

¹⁷ Ruy Castro, op. cit., p. 351.

¹⁸ O musicólogo Silvio Mehry acredita que a expressão é uma tradução de *protest song*, e ressalta a ironia de uma importação destinada precisamente a mobilizar corações e mentes contra o imperialismo *yankee*. De fato, o repertório do *show Opinião* incluía “Guantanamo”, que Pete Seeger transformara em um *hit* da esquerda norte-americana.

Zum, zum, zum
capoeira mata um (refrão)

- refrão -

Santo Antônio pequenino
é meu santo protetor
cabra você não me assombra
na capoeira eu sou dotô

Bate o pandeiro caboclo
no jogo do berimbau
beriba é pau, é pau
de fazer berimbau, é pau

No contexto do disco, precedidos dos sambas *Opinião* e *Acender as velas*, ambos de Zé Kéti, os versos são uma afirmação da força física e moral do lutador, que é um homem do povo e não se deixa intimidar.

Discutir *quais* artistas *podem* cantar samba, capoeira ou moda de viola não tem qualquer interesse numa análise do lugar da música folclórica em movimentos artísticos. Tomar posição no debate sobre o enlace entre estética e política também nada esclarece. Sabe-se que o processo de autonomização da arte perante as esferas da religião e do poder político assegurou, ao longo da história, a instauração de um domínio que se quer propriamente estético. Essa tendência geral não exclui, contudo, reações contrárias a setores a ela refratários. Assim, procurar o sentido que o protesto adquiria para os atores sociais na época pode ser mais esclarecedor. Maria Hermínia de Almeida e Luiz Weis, nessa direção, lembram que a participação política tinha, para membros da classe média intelectualizada, o cunho de uma “reforma moral”.¹⁹ A participação política podia resumir-se a panfletagem, audição e canto de música de protesto ou verdadeiramente popular. Era, antes de tudo, participação numa cultura de esquerda. São esses feixes de sentidos que importa identificar ouvindo os artistas envolvidos com a pesquisa e recriação do folclore.

Anos 1990: folclore, folguedo e festa

O gosto atual pelo folclore repercute no noticiário jornalístico, na crítica musical e de espetáculos veiculada na grande imprensa. Uma mirada

¹⁹ Maria Hermínia T. de Almeida e Luiz Weis, “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”, in: Schwarcz, Lília (org.), *História da vida privada no Brasil*, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 384.

no noticiário basta para perceber que não há uniformidade entre os artistas que revelam esse gosto. Há ecos da tendência em artistas e produtores com longa carreira profissional e bem estabelecidos no mercado. Os ecos são mais intensos, porém, no chamado circuito alternativo e na atividade estudantil, sobre os quais falo aqui.

Embora a distância social e cultural entre as camadas populares e a “juventude enraizada” dê ares de enigma ao interesse que os estudantes têm pelo folclore, a própria distância é, de fato, parte da explicação. O encanto do folclore não resulta apenas de propriedades intrínsecas dos jongos e sambas-de-roda, toadas de boi, cantigas de folião e romances. Note-se que, em conjunto, só fazem parte da experiência cultural do pesquisador de folclore, e não dos jongueiros, sambistas, brincantes e foliões. O que une esses itens na mesma classe é a distância que guardam da experiência cultural dos setores médios urbanos (nenhum deles tem lugar assegurado no núcleo mais dinâmico do mercado de música popular).

Corroboram esta idéia a observação de espetáculos e CDs dos grupos do eixo Rio de Janeiro–São Paulo, que fazem passeios pelo amplo território brasileiro. Juntam-se cantigas de boi de várias partes do Brasil, cantos de vários folguedos natalinos e assim por diante.²⁰ Uma estudante universitária disse-me, recentemente, que as cantigas do folclore produzem “um estremecimento espiritual”, efeito que explica sua adesão a grupos de maracatu e pastoril.²¹ Esse tipo de envolvimento com o folclore une os jovens numa espécie de comunidade de iniciados. Quem dança num grupo de maracatu também joga (ou jogou) capoeira, frequenta rodas de samba, oficinas de jongo etc. Na geografia do Rio de Janeiro, isso significa conhecer determinado circuito alternativo de cultura, divulgado boca a boca, por meio de “filipetas” distribuídas nas escolas e listas de endereços eletrônicos. Frequentar esse circuito é

²⁰ Algo diferente ocorre com os movimentos musicais recentes no Nordeste. A inspiração dos artistas provém, em parte, das tradições de seus locais de origem (embolada para Zeca Baleiro, cantoria, coco e forró para os grupos Mestre Ambrósio e Cascabulho, carimbó para Chico César etc.), em parte do rock e pop, o que os afasta dos timbres e instrumentações acústicos tradicionais. Em lugar da referência ao “folclore brasileiro”, genérico, a dupla referência às instâncias local e global.

²¹ Depoimento tomado no âmbito de uma pesquisa sobre as carreiras de estudantes de música, que desenvolvo no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO.

mover-se numa rede social em cujo horizonte existem capoeira, boi, samba, forró, maracatu, jongo, ciranda e contatos diretos, muito valorizados, com “mestres” da cultura popular.

Uma arqueologia da cultura brasileira

Um traço característico da cena contemporânea é o investimento arqueológico na busca dos precursores e dos veios onde se escondem tradições. Aí estão incluídas as “descobertas” de artistas populares, isto é, a incorporação nos circuitos universitário e alternativo de músicos, dançarinos, artesãos e poetas cujas carreiras se desenvolviam em cidades do interior, nas feiras, festas da zona rural etc., pois há homologia entre a busca retrospectiva dos antepassados e a escavação das raízes.

Dentre os folcloristas, Mário de Andrade é a referência mais importante em matéria de estudo etnográfico da cultura popular. O trajeto de sua viagem (1928/29) e o da Missão de Pesquisas Folclóricas que ele concebeu e organizou (1938) têm sido refeitos por pesquisadores e produtores culturais.²² Músicos populares falecidos, como Jackson do Pandeiro e Jacinto Silva,²³ recebem tributos dos colegas mais jovens e têm sua obra por eles reinterpretada. Outros, cujas carreiras se desenrolavam à margem do mercado, são produzidos em disco e espetáculos, no Rio de Janeiro e em São Paulo (são exemplos a cantora de ciranda pernambucana Lia de Itamaracá e a violeira Helena Meireles, do Pantanal Mato-Grossense).

Que novidade há nisso? Zé Kéti, João do Vale, Nelson Sargento, Clementina de Jesus, todos ganharam notoriedade entre as platéias

²² Os cantos que recolheu já foram interpretados por um ou outro músico da MPB. Mas a atuação simultânea de A Barca, Antonio Nóbrega e outros retirando do silêncio dos arquivos os repertórios documentados por Mário e a Missão é algo que não se via anteriormente. Uma equipe da TV Cultura de São Paulo refez o percurso da Missão de Pesquisas Folclóricas para um filme (*Jornal do Brasil*, 26/02/1998, Caderno B). O etnomusicólogo Carlos Sandroni desenvolve um projeto de pesquisa que revisita localidades e reestuda tradições focalizadas por Mário há mais de meio século. V. Carlos Sandroni, “Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938”, *Revista do Patrimônio*, 28. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999, p. 60-73.

²³ O primeiro desenvolveu carreira bem-sucedida no Rio de Janeiro, nos anos 1950; o segundo, alagoano, permaneceu no Nordeste, onde gravou diversos discos desde 1959 e morreu desconhecido do público “nacional” no início de 2001.

intelectualizadas, nos primeiros anos da ditadura militar. Se repararmos o número de sambistas dessa lista, concluiremos que o samba estava em foco nos anos 1960. É verdade que João do Vale e Clementina de Jesus abriam um pouco o leque de gêneros, trazendo baiões, xotes, pontos de jongo e de umbanda. O desejo de conhecer os músicos e músicas espalhados pelo Brasil nessa época é atestado pela própria ampliação de sonoridades da nascente MPB. Há outras coisas além de samba no *show Opinião*, na música de Edu Lobo, nos afro-sambas de Baden e Vinícius, na trilha sonora de Sérgio Ricardo para *Deus e o diabo na terra do sol* (de Glauber Rocha). Ainda assim, houve especialmente uma redescoberta do “samba do morro”, resultado da conjugação de três fatores: tangências entre samba e bossa-nova, proximidade geográfica dos sambistas (moradores do Rio de Janeiro), grau de familiaridade que estes já tinham com o mundo profissional da música popular. Pois o interesse dos artistas e intelectuais pelas artes do povo era satisfeito, geralmente, no Rio de Janeiro, em locais de encontro como o restaurante Zicartola, ou por meio de conhecedores da cultura popular de outras regiões.²⁴ Não havia a necessidade imperiosa da viagem para ver e experimentar *in situ*.

O movimento recente de redescoberta investe num espectro mais amplo de gêneros e sonoridades. Embora a idealização das raízes e da tradição autêntica possa ainda ser projetada sobre alguns tipos de samba, tanto quanto há 30 anos, ela dirige-se para objetos que não foram – ou foram menos – explorados pela indústria cultural. Daí o renascimento do interesse pelo folclore nordestino de origem rural, jongo, bumba-meu-boi e assim por diante.

Sob outro aspecto, as descobertas de artistas e repertórios musicais populares dos anos 1960 não tinham conotações arqueológicas. Eles simbolizavam o papel do povo brasileiro numa transformação iminente da sociedade, mirando, portanto, o futuro. “O dia que virá”, motivo cantado obsessivamente na canção engajada (conforme analisou Walnice N.

²⁴ Em suas memórias da época da bossa-nova, Nelson Motta evoca as reuniões de amigos, praticamente todos envolvidos com o novo “gênero” musical, a bossa-nova. Destaca a presença insólita de Aloysio Magalhães, que cantava desafios nordestinos. V. *Noites tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

Galvão),²⁵ é a expressão das esperanças depositadas no futuro. Não há a mesma disposição prospectiva, agora, e a preocupação com precursores sugere, diferentemente, o desejo de reatar um elo com o passado por meio da celebração festiva dos ancestrais.

Combinação entre pesquisa e atividade artística

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, senão como atestados de um conhecimento válido, obtido de fontes legítimas. A pesquisa de campo – que requer um deslocamento geográfico-cultural, permite a interação direta com os herdeiros das tradições e resulta em uma experiência emocional intensa – figura como um modelo ideal de abordagem do objeto “cultura popular”, mas não tem como objetivo a produção de trabalhos científicos. 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.).

Quanto a isso, também pode-se indagar o que há de novo. No *show Opinião*, por exemplo, há um trecho memorável em que João do Vale explica o que são “excelências”, enquanto Nara entoava um canto de ritual fúnebre da população rural do Nordeste. Mas logo percebe-se, pela fala em primeiro plano de João do Vale (o volume do canto decresce até tornar-se fundo musical), que a explicação era um pretexto para falar de índices de mortalidade nas regiões pobres:

[Nara cantando] – Diz um A Ave Maria / Diz um B brandosa e bela / Diz um C cofrinho de graça / E um D divina estrela / Esperança nossa... (etc.)

[João do Vale] – Isso é uma excelência com as letras do alfabeto. Excelência é uma música que se canta em velório. Morte? Morte é

²⁵ Walnice Nogueira Galvão, “MPB: uma análise ideológica”, in: *Saco de gatos. Ensaios críticos*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

coisa de todo dia. Mesmo viajando de caminhão, de longe quando via luz lampião acesa numa casa de madrugada, podia contar: era velório. De longe se ouvia a cantoria...

[Nara cantando] – Diz um mê Mãe dos mortais / Diz um nê nuvem do brilho / Diz um O Orai por nós / E um P por nossos filhos (transcrito do disco *show Opinião*).

A excelência tinha um duplo interesse: além de sua beleza exótica para os ouvidos urbanos, era uma alusão imediata a velórios da população pobre, eles mesmos evocativos da morte “que é coisa de todo dia” para os desamparados. Deslocamento e recontextualização semelhantes ocorriam na canção *Carcará* acrescida da declamação das estatísticas da migração de nordestinos, num *crescendo* dramático: “Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou; 13% do Piauí; mais de 15% da Bahia”. Os dados censitários enxertados no canto transformaram o pássaro numa alegoria.

A idéia de folclore não era estranha aos responsáveis pelo *Opinião*. Veja-se o que dizem seus autores no prefácio do livro que divulgou o texto na íntegra, em 1965:

O texto definitivo aproveita a construção das frases, as expressões, o jeito deles [de Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti]. Tudo era gravado, depois era escrito. Depois fomos atrás de Cartola, Heitor dos Prazeres, o pai de Cartola, Dona Zica, Sérgio Cabral, Élton Medeiros para reunir os versos de Partido Alto. Cavalcanti Proença ajudou a achar os desafios mais célebres do Cego Aderaldo.²⁶

Pesquisa e (re)criação também aliaram-se na época, porém o contexto intelectual era bastante distinto. A pesquisa de campo de natureza etnográfica, hoje considerada instrumento imprescindível para a produção de conhecimento sobre a cultura brasileira, e adotada com naturalidade por estudiosos de música popular, era uma prática restrita aos poucos etnólogos que trabalhavam com populações indígenas, antropólogos que investigavam as religiões afro-brasileiras, e folcloristas. A Sociologia

²⁶ Citado por Maria Helena Kühner e Helena Rocha, *Para ter Opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 41. V. também Marcos Napolitano, 2001.

ocupava um lugar proeminente no campo das ciências sociais, enquanto antropólogos e folcloristas tratavam de temas considerados secundários na discussão dos rumos da sociedade nacional. O Folclore perdia o passo, no terreno das ciências, e passava a configurar um tipo de pesquisa limitada ao inventário de curiosidades insignificantes. Nesse contexto, não cabia destacar, num *show* musical no Rio de Janeiro, que a inclusão de excelências e desafios resultava do conhecimento direto dos ritos e formas de expressão tradicionais.

Já que se fala da combinação entre pesquisa e atividade artística, deve-se mencionar a aula-espetáculo, um modelo de apresentação pública que vem sendo adotado com certa frequência. Nela, números de música e de dança entremeciam explicações sobre a cultura popular, conferindo à *performance* caráter artístico e didático-etnográfico. CDs e espetáculos convencionais também encontram atalhos para veicular informações ou ensinamentos, nos livretos com fatura de textos e imagens, na curta frase explicativa que introduz um fonograma, nos programas impressos, nos elementos de cenografia.²⁷

Ora, intenções didáticas e proselitismo são traços que comprometem a condição propriamente artística de um produto ou espetáculo, nos termos da ideologia modernista da arte autônoma. Não admira que essas tenham sido críticas dirigidas à arte engajada dos anos 1960, no Brasil. A aliança contemporânea entre arte e pesquisa etnográfica, que desemboca na aula-espetáculo, torna necessário considerar a hipótese de retomada de uma inclinação menos radicalmente não-pragmática da arte. Afirmasse, de fato, com certa frequência, a necessidade de atuar na esfera da cultura em prol de causas sociais e políticas. Essa politização das empreitadas artísticas é tributária tanto da crítica à desigualdade social e à cultura de massas quanto dos debates mais recentes acerca da diversidade cultural e da globalização. O ideal da revolução como processo de transformação social capaz de instaurar uma ordem social justa praticamente deixou de ter adeptos, na esquerda. Temas como biodiversidade, raça, etnia,

²⁷ Uma fala de Jackson do Pandeiro seguida de excerto curtíssimo de sax – misturando deliberadamente coco e jazz – abre a primeira faixa do CD *Fome dá dor de cabeça*, do grupo Cascabulho. No espetáculo *Folguedos de Natal na Rotunda*, encenado em dezembro de 2000 no Centro Cultural do Banco do Brasil, faixas de pano penduradas nos balcões traziam os textos de cânticos folclóricos natalinos de vários locais do Brasil.

gênero e direitos culturais também adentraram o terreno da política, nas últimas décadas.

As menções recorrentes à resistência à homogeneização cultural fazem pensar que alguns espetáculos configuram “rituais cívicos” semelhantes aos da cultura de protesto dos anos 1960. Neles, celebra-se agora a diversidade cultural, comprovada por tipos de música raramente ouvidos nas capitais do Sudeste e que passam a representar a “música brasileira” imune aos males do mercado. O nacionalismo também foi reconfigurado, apesar dos apelos à “nossa cara, nossa brasilidade” (v. encarte do CD *Guarnecê*, do grupo Mundaréu). O “nacional por subtração” não é mais hegemônico nas concepções de intelectuais e artistas de esquerda.²⁸ A remoção da camada importada deixou de ser um axioma no momento em que muitos artistas preconizam as fusões e a atualização estética e tecnológica sem prejuízo dos vínculos com a tradição. Isso sem falar no fato de que já se assistiu a um ciclo de reações ao “patrulhamento ideológico” – expressão que sintetizava a crítica pautada por critérios político-ideológicos.

De qualquer forma, espetáculos e CDs transmitem mensagens, quem ser mais que entretenimento. O selo CPC-Umes, por exemplo, tem como lema “Fazendo a música que o Brasil merece”: a frase alude à baixa qualidade da produção que as grandes gravadoras despejam no mercado brasileiro. Um dos títulos de seu catálogo é o CD *Turista aprendiz*, do grupo paulistano A Barca, que interpreta um bom número de cantigas recolhidas por Mário de Andrade e pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. Os integrantes do grupo são “músicos e pesquisadores” que fazem *shows* e aulas-espetáculos. O livreto que acompanha o CD, como convém a um disco de caráter etnográfico, traz verbetes sobre os gêneros musicais interpretados, uma lista de fontes e o relato da viagem de pesquisa musical ilustrada por uma foto do grupo literalmente “na estrada”. Usam-se, pois, procedimentos retóricos constitutivos daquilo que o historiador James Clifford chamou autoridade etnográfica “experencial”.²⁹

²⁸ A expressão é de R. Schwarcz, *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 30.

²⁹ A autoridade experencial, segundo James Clifford, constitui-se por meio de uma escrita etnográfica que enfatiza o fato de o antropólogo ter “estado lá”, observando e participando, bem como sua capacidade de empatia com os informantes. V. Clifford,

A Barca conheceu e tocou com alguns grupos de carimbó do Pará, como os Brasas Vivas, de Terra Alta, Novo Zimba e Canarinho, de Maracanã [...] Com o grupo de carimbó de Santarém Novo, os Quentes da Madrugada, aprendemos as toadas Terra do caranguejo, de Ticó, e Aruê, aruá, que posteriormente encontramos em outras versões (trecho de “Apontamentos de viagem”, do CD *Turista aprendiz*).

Entre os membros do grupo e os músicos espalhados pelo Brasil, firma-se uma relação unindo aprendizes e mestres que tocam juntos. Fotos, repertórios e textos aproximam as duas viagens, os músicos d’A Barca e os que o grupo conheceu em suas andanças. Somadas às reproduções de desenhos oitocentistas retratando “tipos” brasileiros, incluídas na página central do livreto, estabelecem a continuidade espaço-temporal que liga todos como membros da comunidade brasileira.

Os discursos dos entusiastas do folclore têm girado em torno da diversidade e originalidade das culturas populares, ignoradas pela indústria cultural e ameaçadas pela voragem contemporânea da globalização. Além disso, enfatizam as parcerias como modo de relacionamento entre artistas dos grandes centros e seus colegas espalhados pelo Brasil, mestres das tradições à margem do mercado.

Parcerias

As pesquisas nos livros, discos e vídeos fazem-se acompanhar da busca por relações diretas com os “mestres” das tradições populares, que são convidados para ministrar cursos e oficinas no circuito cultural alternativo, para atuar em CDs e apresentar-se em *shows* nas capitais do país. Alguns desses empreendimentos têm cunho arqueológico (no sentido explicado nas páginas anteriores), pois pretendem revelar ao público das grandes cidades artistas cujas carreiras estavam restritas a circuitos locais ou regionais e dar pleno reconhecimento aos “anônimos” produtores das várias formas de expressão cultural popular. As relações que se esta-

J. “Sobre a autoridade etnográfica”, in *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998 (org. José Reginaldo Gonçalves), p. 17-62.

belecem então entre artistas, agentes de produção cultural e pesquisadores não-acadêmicos abrangem múltiplas atividades que podem envolver prática musical, ação social e educativa.

A presença de mestres da cultura popular, com seus corpos e vozes, nos palcos ou nos CDs, é penhor da autenticidade que se deseja imprimir à representação artística das tradições. Esse é um tema desgastado pelos debates que se sucederam desde as tentativas modernistas de incorporar a música folclórica na composição erudita. Entretanto, continua motivando críticas e acusações, trocadas ocasionalmente entre os próprios atores sociais envolvidos, já que há muitas maneiras de se aproximar dos “mestres” da cultura popular: pode-se produzir CDs de caráter etnográfico, documental, evitando intervenções de monta no processo de gravação e mixagem; pode-se mesclar deliberadamente repertórios tradicionais e modernos; pode-se ainda intervir de diversas formas por meio dos arranjos e da interpretação. Puristas defensores das versões “autênticas” e modernizadores de vários calibres enfrentam-se, tradicionalmente, na avaliação ética e estética dessas alternativas.

Nesse velho debate, contudo, perdeu prestígio a preocupação de “elevar” a música popular tradicional, transfigurá-la por meio da técnica, fazendo então música artística e nacional – à 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 com os artistas populares, isto é, trabalhos conjuntos que resultam de uma colaboração espontânea entre pares.

Lembremos, por um instante, que um dos encantos do *show Opinião* eram os testemunhos dos artistas que representavam a si mesmos: João do Vale, o migrante nordestino, Zé Kéti, o menino do morro, trabalhador e sambista, Nara Leão, a moça burguesa. Juntos, personificavam a viabilidade das parcerias artísticas, elas mesmas representação metonímica da aliança entre classes sociais.³⁰

³⁰ V. Leslie H. Damasceno, *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

As parcerias com músicos “do povo” – entendidas no sentido mais restrito de criação musical conjunta, por mais de um autor – constituíam um impasse nos tempos da bossa-nova nacionalista e foram alvejadas pelos críticos. Segundo José Ramos Tinhorão, os artistas de classe média eram jovens formados em um ambiente musical americanizado, cujos meios de expressão estavam distantes do gosto popular. Conta o historiador que, em 1961, Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros levaram ao apartamento dos dois, em Copacabana, os sambistas Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti. Mas

os acordes compactos à base de dissonâncias do violão bossa nova não casavam com a baixaria do violão de Cartola, e muito menos com a quase percussão do de Nelson Cavaquinho, que beliscava as cordas de seu instrumento numa acentuação rítmica das tônicas absolutamente pessoal.³¹

Como as diferenças musicais eram insuperáveis, restou aos nacionalistas tomar o povo como tema de suas composições, como Sérgio Ricardo, em *Zelão*, ou Tom Jobim e Vinícius de Moraes, em *O morro não tem vez*. As parcerias eram inviáveis porque os músicos de classe média insistiam em impor seus padrões aos parceiros, reproduzindo o fenômeno da dominação cultural.

Essa avaliação caracteriza, antes de mais nada, uma historiografia que reproduz os debates internos ao campo da música. Marcos Napolitano, em outro registro, evita julgar as tentativas de aproximar-se do povo pelos compositores engajados ou nacionalistas:

A questão, obviamente, é mais complexa do que simplesmente definir esta atitude dos compositores como paternalista ou populista, como afirma José Ramos Tinhorão. O que estava em jogo era a necessidade de buscar novos materiais para a bossa nova, não tanto “tocar junto” com os compositores populares.³²

³¹ José R. Tinhorão, *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990, p. 251.

³² M. Napolitano, op. cit., p. 39.

Sua análise motiva duas observações que dizem respeito à atualidade. Em primeiro lugar, a posição de porta-vozes esclarecidos do povo não é cogitada, contemporaneamente, pelos entusiastas do folclore. Em segundo, pode-se afirmar que uma das coisas que estão em jogo, hoje, além da busca de novos materiais para a música popular, é precisamente “tocar junto”.

Percebe-se que algo do ideal das etnografias ditas pós-modernas penetra no tema das parcerias: o artista que aprende com seus pares do povo e que se inspira no folclore quer ser uma das peças de um vasto mosaico musical. A etnografia pós-moderna é, no final das contas, poesia e performance. Assim sendo, a prosa escrita no estilo acadêmico pode não ter as qualidades desejadas de evocação. Mais do que a voz privilegiada de um “cancionista”, trovador ou narrador, o artista quer ser membro de uma trupe que privilegia as formas coletivas de expressão.³³

Ao mesmo tempo, o etnógrafo pós-moderno estaria supostamente livre dos dilemas morais e científicos do antropólogo, a quem é conferida a prerrogativa de falar sobre os nativos, traduzir suas vozes. Pois é precisamente tal prerrogativa que ele recusa, recusando-se a produzir uma “representação” de outras vidas e culturas. A idéia de etnografias pós-modernas já foi suficientemente criticada por antropólogos, com razão. Talvez seu destino seja frutificar em áreas que não estão submetidas aos modelos acadêmicos de produção de saber.

Os músicos das novas gerações não são alheios ao problema do estabelecimento de relações menos assimétricas com os artistas populares, problema que rende controvérsias no interior dos grupos teatrais e musicais. Trata-se de um tema amplo, com muitas facetas e implicações na

³³ V., por exemplo, a defesa de Stephen Tyler das etnografias pós-modernas, em “Post-modern ethnography”, in Ken Gelder and Sarah Thornton (Ed.). *The subcultures reader*. London: Routledge, 1997, p. 256: “Because its meaning is not in it but in an understanding, of which it is only a consumed fragment, it is no longer cursed with the task of representation. The key word in understanding this difference is ‘evoke’, for if discourse can be said to ‘evoke’, then it need not represent what it evokes, though it may be means to a representation. Since evocation is nonrepresentational, it is not to be understood as a sign function, for it is not a ‘symbol of’, nor does it ‘symbolize’ what it evokes... It is not a presence that calls into being something that was absent; it is a coming to be of what was neither there present nor absent, for we are not to understand ‘evocation’ as linking two differences in time and place, as something that evokes and something else evoked.”

área jurídica (proteção de direitos autorais), na ética da pesquisa de campo, na política cultural, na estética. Surgem também, nos últimos anos, desdobramentos importantes com a instituição do registro do “patrimônio imaterial”, instrumento legal que pretende proteger os saberes, formas de expressão, festas e ofícios da tradição popular.³⁴

Folclore, lugar de festa e brincadeira

Um traço marcante da redescoberta do folclore é a tentativa de apreensão do espírito da festa popular, evidenciada na atração pelos chamados folguedos³⁵ e no desejo de instilar sua qualidade em espetáculos e mesmo em CDs. Mas não se pense que tal espírito é contraditório com a aula-espetáculo, pois esta pode culminar num número musical animado e festivo que contagia a platéia e a faz dançar e cantar. As apresentações de grupos artísticos ligados ao cultivo do folclore terminam numa roda alegre em que todos se dão as mãos. Isso ocorre mesmo em teatros ou auditórios com palco destinado justamente a separar artistas e espectadores. Os primeiros descem do palco, forma-se a roda e continua-se a dançar, por tempo indeterminado.

Com a abolição das diferenças entre palco e platéia, instala-se um ambiente festivo efêmero que, tal qual a *communitas* ritual descrita pelo antropólogo Victor Turner, enfatiza a homogeneidade e união (mãos dadas e canto em uníssono são elementos cruciais).³⁶ A condição de espetáculo

³⁴ O Decreto 3.551, de 04/08/2000, divide em quatro categorias básicas o patrimônio cultural de natureza imaterial: 1) saberes e modos de fazer; 2) festas e celebrações; 3) formas de expressão literárias, musicais, plásticas, cênicas ou lúdicas; 4) lugares de concentração de práticas culturais coletivas.

³⁵ O termo foi adotado pelo folclorista Édison Carneiro, que o preferia a outros, usados por seus colegas, como “autos” e “danças dramáticas”. Carneiro considerava a palavra folguedo mais genérica e mais próxima do discurso popular, no qual são constantes as menções à “folia” e à “brincadeira”. V. Édison Carneiro, *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

³⁶ O termo *communitas*, adotado por Turner, designa determinadas propriedades da fase liminar dos ritos de passagem, encontradas também em grupos e pessoas em posição liminar (intersticial) na sociedade. V. Victor Turner, *O processo ritual. Estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

profissional é apagada em benefício da identificação entre todos os participantes, que entram numa comunhão fugaz de cultores das tradições.

Às vezes, explicita-se o propósito de opor resistência moral à falência de valores no mundo contemporâneo, apelando às emoções compartilhadas e ao poder da festa.³⁷ Comunicar-se por meio da dança e do canto, intensificando as experiências emocionais, parece ser tão valorizado quanto foi, no início dos anos 1960, suscitar a tomada de consciência e a percepção objetiva da realidade. Não se trata de opor um momento “intelectualista” ao presente “festivo-irracionalista”, mas de apontar tendências. Basta lembrar que o movimento *hippie* e a contracultura, ainda nos anos 1960, tiveram impacto sobre a produção cultural, desencadeando críticas à seriedade excessiva dos artistas da esquerda tradicional. As tentativas de reabilitar a confiança nas dimensões emocional e sensual da experiência humana foram chamadas, sintomaticamente, de “festivas” pelos setores mais circunspectos da intelectualidade.³⁸

A apreensão do espírito da festa engloba o desejo de migrar, para o universo profissional dos espetáculos, o estilo agregador dos folguedos ou brincadeiras.³⁹ Assinala-se como um valor positivo o fato de crianças e idosos participarem das festas populares, em ambientes comunitários inclusivos. Trata-se de duas categorias etárias para as quais cada vez mais há produtos específicos, na indústria cultural e do lazer. A preferência pelas formas teatrais e circenses guarda coerência com esse desejo de incorporação do espírito da festa popular. São formas de expressão com-

³⁷ V. , por exemplo, o seguinte trecho extraído do programa do espetáculo *Folguedos de Natal na Rotunda*, patrocinado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, com a Cia. Itabirana de Teatro dirigida por André Paes Leme, direção musical de Cirlei de Hollanda: “Apesar de todo apelo comercial imposto pelo mundo no final do milênio, ainda persistem afetividade e emoção no ar, votos de felicidade, de alegria e de paz [...]. Aproveitamos então a época e a ocasião nós, músicos, cantores, atores, diretores, produtores, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, banqueiros, dançarinos, escritores, artesãos, gráficos, enfim, artistas, brasileiros, para transformar nossas atividades em festa conjunta, em divertimento, em folia, em folguedo baseados em nossas tradições natalinas, brasileiras.

³⁸ V. Hollanda, op. cit.

³⁹ Antonio Nóbrega é a síntese do “brincante” – termo oriundo da fala popular em alguns locais do Nordeste, que ele popularizou entre as platéias do Rio de Janeiro e de São Paulo com o espetáculo homônimo – na versatilidade, na pesquisa que fundamenta os espetáculos, no contato direto com os mestres populares.

plexas que exigem participação coletiva e polivalência artística. Na mesma linha, fazem-se experiências com as formas dos cortejos e espetáculos a céu aberto, a exemplo dos maracatus, rodas de capoeira etc.

Certamente a comunhão festiva não é exclusiva dos amantes de música folclórica e pode ser experimentada em outros círculos sociais e culturais, como nos blocos de rua por ocasião do carnaval, em alguns concertos de *rock* (provavelmente restrita à platéia), nos rituais das “novas religiões”, como o Santo Daime – que, aliás, atrai adeptos nos meios estudantil e intelectual. Mas nos espetáculos de que falo é notável que os artistas se despojem momentaneamente do principal atributo que os distingue – atuar enquanto outros observam. Tal indiferenciação corresponde a uma dada representação da festa popular, que abstrai e generaliza alguns aspectos da realidade. Pois se é verdade que as festas e folguedos tradicionais mobilizam comunidades e solicitam em alto grau a participação do público, também é verdade que muitos se realizam em conformidade com normas tradicionais de divisão do trabalho, segundo as quais somente homens tocam os instrumentos musicais, ou somente os homens atuam. O que se acentua, pois, tomando os folguedos como modelo social e estético, é o modo de relacionamento característico da *communitas*. Não é sem interesse lembrar a homologia entre esta e as posições estruturalmente inferiores, constatada por Turner. Uma vez que “condições ‘liminares’ e ‘inferiores’ estão freqüentemente associadas aos poderes rituais e à comunidade inteira considerada como indiferenciada”, é natural que caiba à cultura popular simbolizar a totalidade brasileira.⁴⁰

Em nossos dias, o contato com a cultura popular parece promover, antes de tudo, o contágio que transborda no canto e dança coletivos. O conteúdo emocional, contudo, não é o mesmo daquele desencadeado por canções como *Carará*, ou *Zé da Silva é um homem livre* (gravada em *O povo canta*), nas quais a revolta faz a voz do cantor elevar-se até o grito. O esclarecimento e a capacidade de submeter à crítica os véus ideológicos que se antepõem à realidade objetiva não recebem mais a ênfase

⁴⁰ Turner, op. cit., p. 123.

que tiveram no momento da canção engajada. Nem mesmo a canção parece oferecer, hoje, uma forma privilegiada de expressão, pois a ela vêm juntar-se os cânticos de cortejos tradicionais e a movimentação colorida das personagens dos folguedos.

Essas diferenças estão ligadas a deslocamentos nas imagens do povo. De forma condizente com a atitude vanguardista dos anos 1960, o “povo” aparecia como entidade que necessitava de esclarecimento para assumir seu papel de protagonista na afirmação da cultura nacional e na transformação da sociedade. As investidas dos músicos urbanos no universo das tradições populares lançavam luz sobre expressões musicais que poderiam simbolizar o estado de privação do povo, mas ao mesmo tempo seu ânimo para a luta. As produções recentes, por sua vez, celebram a abundância cultural, a diversidade de sons, gestos e crenças religiosas, o *ethos* festivo e a permanência das tradições.

Perdeu força, pois, a atitude vanguardista do artista “culto” que transforma em jóia a pedra rústica do folclore, ou que filtra, da cultura popular, suas expressões relevantes para um projeto estético e político de tomada de consciência. A fixação modernista na inovação antecipadora do futuro não tem o mesmo prestígio nos meios artísticos. Assim como já não é imperativa a invenção, os vínculos com a tradição também não pesam mais sobre os ombros. Talvez o futuro tenha perdido “o apelo de um horizonte aberto que podemos modelar e escolher em cada presente”, num momento em que aspectos da modernidade, da tradição e do presente imediato coexistem como “variações” possíveis.⁴¹

Por outro lado, o músico popular torna-se turista aprendiz, não para escrever monografias e preparar antologias, mas para experimentar com “eles”, os artistas populares, diversos modos de cantar e brincar. Conquistam-se assim conhecimentos e qualidades que não são passíveis de racionalização no discurso científico. Resumo a idéia dizendo que se trata de buscar uma contaminação emocional intensa com a cultura popular. Revisitação arqueológica de precursores, perda do prestígio da atitude vanguardista e busca de outros modos de expressão além da canção e da música instrumental podem evocar, senão ares pós-modernos, pelo

⁴¹ As expressões são de Hans Ulrich Gumbrecht, *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 22.

menos novidades no modo de relacionar-se com a música folclórica e nas representações do povo. Mas as continuidades com movimentos culturais anteriores também são notáveis. Por isso, cabe dizer, parodiando o velho manifesto do CPC – e a lembrança pode despertar mais descrença do que simpatia – que o novo ainda é o povo, ainda que o novo não tenha a mesma urgência e o povo não seja imaginado da mesma forma.