

Francisco José Gomes Damasceno
(Organizador)

CULTURAS POPULARES E TRAJETÓRIAS: DESLOCAMENTOS

**DIMENSÕES DA(S) ARTE(S): ATORES SÓCIO-HISTÓRICOS,
PRÁTICAS CULTURAIS E CIDADES**



Vol. III



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

REITORA PRO TEMPORE

Josete de Oliveira Castelo Branco Sales

EDITORA DA UECE

Erasmo Miessa Ruiz

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Luciano Pontes

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso

Francisco Horácio da Silva Frota

Francisco Josênio Camelo Parente

Gisafran Nazareno Mota Jucá

José Ferreira Nunes

Liduina Farias Almeida da Costa

Lucili Grangeiro Cortez

Luiz Cruz Lima

Manfredo Ramos

Marcelo Gurgel Carlos da Silva

Marcony Silva Cunha

Maria do Socorro Ferreira Osterne

Maria Salete Bessa Jorge

Silvia Maria Nóbrega-Therrien

CONSELHO CONSULTIVO

Antônio Torres Montenegro | UFPE

Eliane P. Zamith Brito | FGV

Homero Santiago | USP

Ieda Maria Alves | USP

Manuel Domingos Neto | UFF

Maria do Socorro Silva Aragão | UFC

Maria Lírida Callou de Araújo e Mendonça | UNIFOR

Pierre Salama | Universidade de Paris VIII

Romeu Gomes | FIOCRUZ

Túlio Batista Franco | UFF

Francisco José Gomes Damasceno
(Organizador)

CULTURAS POPULARES E TRAJETÓRIAS: DESLOCAMENTOS

**DIMENSÕES DA(S) ARTE(S): ATORES SÓCIO-HISTÓRICOS,
PRÁTICAS CULTURAIS E CIDADES**

AUTORES

Camila Mota Farias
Francisco José Gomes Damasceno
Francisco Mateus de Oliveira Leitão
José Edmilson Teixeira Neto
Marcelo Bonavides de Castro
Nádia Maria Weber Santos



Vol. III



1ª Edição | Fortaleza - CE | 2020

CULTURAS POPULARES E TRAJETÓRIAS:DESLOCAMENTOS DIMENSÕES DA(S) ARTE(S): ATORES SÓCIO-HISTÓRICOS, PRÁTICAS CULTURAIS E CIDADES

© 2020 Copyright by Francisco José Gomes Damasceno.

O conteúdo deste livro, bem como os dados usados e sua fidedignidade, são de responsabilidade exclusiva do autor. O download e o compartilhamento da obra são autorizados desde que sejam atribuídos créditos ao autor. Além disso, é vedada a alteração de qualquer forma e/ou utilizá-la para fins comerciais.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE
Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará
CEP: 60714-903 – Tel: (085) 3101-9893
www.uece.br/eduece – E-mail: eduece@uece.br

Editora filiada à



Coordenação Editorial

Erasmu Miessa Ruiz

Diagramação e Capa

Narcelio Lopes

Revisão de Texto

Os autores

Ficha Catalográfica

Lúcia Oliveira CRB - 3/304

C968 Culturas populares e trajetórias:deslocamentos: dimensões da(s)
arte(s): atores sócio-históricos, práticas culturais e cidades /
Organizado por Francisco José Gomes Damasceno. - Fortaleza:
EdUECE, 2020.
66 p. : il. - (Coleção DICTIS; V.3)
ISBN: 978-65-86445-19-0
1. Cultura popular. 2. Cultura popular - Brasil - Nordeste.
I. Farias,Camila Mota. II. Leitão, Francisco Mateus de Oliveira.
III. Teixeira Neto, José Edmilson. IV. Castro, Marcelo Bonavides de.
V. Damasceno, Francisco José Gomes. VI. Título. VII. Série.

CDD: 306.0981

Sumário

06_{pg}

**0. Apresentação coletiva - 'Impressões de leitura':
Historiadores da Cultura como interferentes...**

Nádia Maria Weber Santos

08_{pg}

**1. Deslocamentos Geo-Estéticos da/na Cultura Popular ou
para introduzir a leitura**

Francisco José Gomes Damasceno

14_{pg}

**2. Culturas Populares entre a tradição e a
espetacularização: experiências dançantes de coquistas no
Cariri - CE**

Camila Mota Farias

28_{pg}

**3. De boi para boi: diálogo entre as manifestações de
Bumba-meu-boi: o visto e o vivenciado**

Francisco Mateus de Oliveira Leitão

40_{pg}

**4. Imaginário e memória: Rogaciano Leite do sertão às
cidades. (1943 a 1969)**

José Edmilson Teixeira Neto

54_{pg}

5. Pepa Delgado e sua época: 1887 – 1945

Marcelo Bonavides de Castro

'Impressões de leitura': Historiadores da Cultura como interferentes...

Nádia Maria Weber Santos¹

¹ Dra. em História pela UFRGS. Bolsista de Produtividade do CNPq – CA História. Membro pesquisadora do IHRGS, onde é curadora do Acervo Sandra Jatahy Pesavento. E-mail: nmmws@gmail.com Lattes: CV: <http://lattes.cnpq.br/3929583037339642>

Apresentar uma obra significa, ao início, muitas vezes, aceitar fazer algo de modo cego, sem saber o que vamos encontrar pela frente, mas confiando na intuição. Digo isto não em um sentido negativo, mas naquele extremamente positivo e revelador, quando se aceita lançar-se ao desconhecido. Pois bem. Desta vez não foi diferente. Minha intuição acertou mais uma vez. Embora não conhecesse os capítulos em si, conhecia uma boa parte da 'turma': colegas historiadores, pesquisadores do DÍCTIS - **Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas**, da UECE, que se dedicam a pensar a Cultura e, aqui, particularmente [e principalmente] a música e as manifestações artísticas, de forma muito instigante e original. Portanto, não foi uma surpresa encontrar excelentes textos e reflexões. A surpresa se deu em relação à variedade de estilos de narrativas, bem como a enfoques e a temáticas, nem sempre contemplados nas preocupações dos historiadores contemporâneos. E, principalmente, boa surpresa, ao colocarem-se como interferentes no e do campo artístico, como pesquisadores e pensadores. Muito longe de ser uma

posição arrogante, como poderiam apontar alguns pensadores, é uma posição realista e, sobretudo, instigante para o historiador da cultura que, quase invariavelmente, está muito próximo de seu objeto. Instigante e verdadeira, onde a subjetividade do pesquisador encontra-se em cada passo de sua pesquisa, interferindo nos resultados, mas de forma positiva e propositiva. Interferência não significa, aqui, manipular resultados, mas sim envolver-se com cada passo da investigação, fazendo escolhas e selecionando métodos e achados de pesquisa para construir suas narrativas, suas versões da História e, assim, contribuir no campo social.

Na medida em que o historiador da cultura se serve do papel de detetive ou de semiólogo, indo atrás de pistas, indícios, sinais e sintomas culturais de uma época, para logo a seguir fazer as inter-relações necessárias para a montagem de sua narrativa histórica, os textos de nossos colegas cearenses emparelham-se aos melhores textos neste campo historiográfico. Eles são interferentes!

Não vou falar sobre cada um deles, pois o colega organizador da obra, professor Francisco Damasceno, a quem agradeço o convite para apresentá-la, já o faz em seu capítulo inicial. Mas gostaria de relacionar, muito brevemente, as ideias presentes nos capítulos aos motes principais que norteiam a História Cultural no Brasil. Transitando por **Narrativas** diversas e diferenciadas, **Representações** e **Imaginários** sociais e culturais, **Sensibilidades** e **Memórias**, assim como pela **Interdisciplinaridade**, e, muito proficuamente pela questão da **Ficção**, situando seus objetos, preferencialmente, no campo da música e de alguns de seus correlatos artísticos, como a dança e a poesia, porém passando por instigantes discussões de focos bem contemporâneos como gênero, cidades, jovens, trajetórias e cultura popular, os autores nos entregam um mar (cearense!) de boas reflexões sobre processos artísticos, para o que se propõe o livro coletivo: 'Dimensões da(s) arte(s): atores sócio históricos, práticas culturais e cidades'. As fontes utilizadas para "controlar a ficção" (Pesavento, 2007, p.58)², para organizar a narrativa do historiador aos moldes das inovações da História Cultural, tais como jornais, fontes iconográficas e fonográficas, depoimentos, entre outras, são profícuas aos resultados das pesquisas apresentadas.

Pesavento (2007) revela, na sua original sistematização dos preceitos da História Cultural, que o historiador arrisca sempre e se depara constantemente com grandes

desafios. Por ser um viajante no tempo, "é neste ponto que se revela a dificuldade do acesso aos sentidos [significados] do passado" e, "admitindo que o mundo se apresenta cifrado, que o simbólico obriga a ver além do que é mostrado e dito", este desvelamento ou descoberta torna-se uma "empresa arriscada" (Pesavento, 2007, p. 117). Trabalhar com o simbólico, com o imaginário e com sua interpretação, construindo uma narrativa verossímil, características, essas, essenciais da História Cultural, não é tarefa fácil. O risco de uma superinterpretação existe, e se torna um desafio ao historiador ser "convicente" através da sua correta relação com as fontes e com os métodos. E nossos autores, desafiados pela profusão simbólica que encontraram, arriscaram e demonstram maestria neste lidar com seus objetos, fontes, métodos e referenciais teóricos, dando conta de uma diversidade grande de narrativas reveladoras de aspectos musicais brasileiros e ou de campos contundentes do humano. Por isso, também, são interferentes...

A partir, portanto, de minhas impressões de leitura, observo que, na sua originalidade, a obra na qual o leitor iniciará a viajar, está alinhada, a partir de resultados de profícuas pesquisas, com os preceitos mais atuais da História Cultural no Brasil, teórica e metodologicamente. Desejo uma ótima viagem a todos!

² PESAVENTO, Sandra. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. 3ª ed., 2ª reimpressão.

Deslocamentos Geo-Estéticos da/na Cultura Popular ou para introduzir a leitura

Esta é a terceira obra de um total de cinco referentes ao seminário *Dimensões da(s) arte(s) atores sócio-históricos, práticas culturais e cidades*. Ao todo essas obras podem ser lidas como uma única, bem como podem, na medida do interesse de cada um, serem lidas por reflexões específicas agrupadas por eixos temáticos como aqui.

Assim, ela é o resultado de uma forma de interferência na constituição da arte e de seu universo tanto sensível - e, portanto, no seu escopo simbólico - quanto no mundo social, e, desta forma, no próprio fazer-se do que se constitui como arte.

Para Canclini:

O que é arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os **historiadores** e os museógrafos, os marchands, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência a priori, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o **folclorista e o antropólogo** levam à cena a

cultura popular para o museu ou para a academia, **os sociólogos e os políticos** para os partidos e os **comunicólogos** para a mídia. (CANCLINI, 2000, p. 23)

Dessa forma as reflexões aqui apresentadas, muitas em relação direta com as ocorrências artísticas e ainda dos historiadores em relação direta com os sujeitos que as promovem, com seu tempo histórico e seus contextos nos colocam como interferentes nesse processo de elaboração da arte e de seu processo de reconhecimento social, de conceituação e elaboração artística. Daí porque pensada como interferência.

Nesse sentido, os argumentos e apontamentos aqui propostos são substanciais. Trata-se de um conjunto que se torna orgânico na medida em que se posicionam, os historiadores, como parte desse processo histórico, ou, melhor dizendo, desses processos históricos, ao lado dos artífices em uma propositura que se amplia para o entendimento do contemporâneo e de suas muitas formas de expressão.

Há uma inclinação rumo ao sensível e a partir dela se constitui uma paisagem que envolve a(s) cidade(s). É assim que surgem

metrópoles como Fortaleza, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Delineia-se para uma mundialização das práticas que não podem mais ser entendidas dentro das noções tradicionais de “local” e “global”, já que as redes estabelecidas apontam para uma grande circulação de bens culturais, de elementos poéticos e artísticos e também de pessoas.

Além disso, as muitas proposituras desses artífices se deslocam no tempo e no espaço chegando a pessoas diferentes em locais diferentes e em momentos diferentes, que instauram novas ordens de sentido, novas formas de sentir e traduções cada vez mais “mestiças”, cada vez mais caudalosas do ponto de vista das muitas tradições que lhes cruzam os caminhos.

As reflexões dos autores são também nesse sentido reveladoras, dessas trajetórias e das muitas tradições de análise e interpretação propostas tanto no campo das artes, como também na produção historiográfica, cada vez mais próxima e mais pertencente às ciências sociais. Os paradigmas aqui revelados nos colocam no campo de uma história em sua dimensão cultural como fundamental para compreensão da arte, do mundo e da própria história.

Resultado dos estudos e pesquisas articuladas em torno das discussões realizadas pelo Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS, grupo de pesquisa vinculado ao CNPq reflete os anos de estudo e as reflexões estabelecidas neste âmbito se propondo de forma explícita a catalisar e potencializar as relações inter-

-institucionais sobre a temática e promover o debate de forma ampla com os diferentes atores sócio-históricos envolvidos.

Pensada simultaneamente como seminário e publicação, organizamos a mesma em cinco polos de discussão cada um deles com um eixo mais geral em torno do qual se colocam as temáticas mais específicas, a saber: I) Campo e Mercado Fonográfico: Fortaleza e[m] trajetos musicais; II) Juventude e Gênero: Fortalezas nordestinas; III) Culturas Populares e Trajetórias: deslocamentos; IV) Campo artístico, movimentos, cidades: Salvador, São Paulo e Recife, e, V) Música(s) cearenses: Sujeitos, estratégias de produção, circulação e consumo musical.

Esta forma de organizar revela que pensamos de forma articulada alguns conceitos como o de Mercado Fonográfico, Gênero, Juventude, Culturas Populares e Cidades, e o fazemos com uma forte referência estabelecida fora dos grandes centros geradores e polarizadores dessas discussões, revelando a rede “cidade-mundo” cada vez mais complexa e mais distendida das compreensões focadas no que já se pode imaginar como um eixo desgastado e em desmonte. As visões que os desavisados podem entender como periféricas se revelam no centro dinâmico de outras formas de entendimento dos processos sociais e históricos em tela, localizados e inseridos em contextos amplos e de difícil territorialização quando se imagina um lugar, já que praticados estes lugares se distendem e assumem feições de suas práticas, são assim os locais a partir dos quais (e nos quais!) se pratica a

arte e a interferência restauradora dos sentidos mais amplos dessas experiências.

É dessa miríade de realidades e de olhares sobre elas que surgem essas provocações que propõem outras dimensões de análise...

Culturas Populares e Trajetórias: deslocamentos

Neste conjunto de escritos se podem perceber as muitas formas como a cultura popular - hoje entendida de forma plural como culturas populares - se expressa(m) em diferentes momentos ao longo do século XX. Aqui o desenho é o de um recuo no tempo, saindo de finais dessa centúria e fazendo um leve recuo até o seu início. Esse é o primeiro deslocamento: um desvio no tempo...

Depois, um deslocamento que se aponta entre o rural e o urbano como se configurou nas culturas populares na medida em que as transformações históricas e sociais introduziram definitivamente o nosso país no universo citadino e nos seus modos de vida, suas formas de elaboração do real e principalmente da cultura.

Nesse sentido o que ocorreu foi o que tenho chamado de deslocamento “geo-estético”, ou seja, um conjunto de incorporações, transposições e moldagens estéticas por um lado e por outro um processo de idas e vindas entre cidades e meios rurais reinventando ambos os meios.

Assim, se pode entender o complexo processo de reinvenção das culturas populares em manifestações como a dança do Coco ou o Bumba-meu-boi em práticas particulares que definem e dão sentido às manifestações ou ainda as trajetórias como a de Rogaciano Leite e Pepa Delgado que se produziram dentro deste campo profícuo que transita entre a tradição e as novidades necessárias à sua permanência, este um outro deslocamento aqui apresentado.

Camila Mota Farias contribui com o texto **“Culturas Populares entre a tradição e a espetacularização: experiências dançantes de coquistas no Cariri - CE”** apresenta um panorama rico e complexo do papel da dança nas tradições populares e neste contexto insere a dança do coco no Ceará e particularmente no Cariri cearense.

Sua discussão passa por um mapeamento - apoiada em bibliografia e estudos diversos - dos tipos ou modalidades desta expressão. Em suas palavras: “Com relação à métrica existem os Cocos de embolada, em quadras, de dez pés, de rima, de roda e tombado. Com relação à música encontram-se os Cocos de ganzá e o de zambê. Com relação ao local praticado temos os Cocos de praia, de usina, de sertão e pé de serra. Com relação à coreografia identificam-se os Cocos de roda, de sapateado, de filas, de parelhas e o solto. [...]”

A amplitude do seu estudo aponta na direção de leituras da incorporação das tradições e de formas de apropriação e tradução destas no universo contemporâneo. Neste sentido apoiada em Guy Debord dis-

cute a espetacularização destas práticas, não de forma pessimista, mas como processos inventivos dos próprios sujeitos no sentido de manter as tradições vivas. Assim, o espetáculo poderia fazer ver o que não se tocaria diretamente, e “[...] o eixo da ideia do espetáculo está na separação entre a realidade e a sua representação, entre o vivido e a imagem”, em outras palavras o “espetáculo é autônomo do mundo”.

Uma particularidade de seus estudos está no fato de embora a dança do coco seja uma prática eminentemente masculina, ela abordar e revelar grupos compostos por mulheres, prática particular do Cariri cearense, já que em diversas regiões do estado ela é praticada. Neste contexto apresenta quatro grupos de dança e os anos de suas criações: *A gente do Coco da Batateira* (1979), *Amigas do Saber* (2003), *Coco Frei Damião* (2005) e *Coco da SCAN*.

Tendo como importante fonte os depoimentos dessas artistas, a autora incide apontando as diferenças que se colocam à tradição: outro tempo ou alterações no tempo da dança; as modificações estéticas (composição de figurinos ou “fardas”); padronização e organização; atualização das temáticas das letras das canções; incorporação de novos instrumentos; novas formas de dançar; e, a introdução de uma certa profissionalização com a inserção do pagamento de cachês. Esses aspectos revelam a espetacularização, processo que é relativizado (não sem gerar problemas) pela apropriação criativa destas mulheres pela possibilidade de manter viva a tradição, pela inserção em outras territorialidades,

pela ressignificação da dança e da tradição, reveladoras de uma dinâmica da cultura popular, que neste caso é vista de forma viva, maliciosamente inteligente.

Precariedade e desritualização, de artistas e práticas, revelam o viés terrível deste processo, e autora não se exime de problematizar. No entanto, “[...] as experiências dançantes destas mulheres possibilitaram-lhes um reconhecimento social e a criação de um diferente papel identitário, o de cantadeira e dançadeira de Coco [...] que se deu em decorrência dos trânsitos executados pelos sujeitos de espaços privados a espaços públicos, gerando ganho de novos e diversos conhecimentos, a identificação de uma fala e o sentimento de cidadania.”

Francisco Mateus de Oliveira Leitão, escreve nesta obra **“De boi para boi: diálogo entre as manifestações de Bumba-meu-boi: o visto e o vivenciado”**. Neste artigo, o autor busca desnaturalizar noções que restringiriam o bumba-meu-boi ao que denominou de visão “una”, ou seja, a compreensão equivocada de que o enredo e a brincadeira seria uma única e a mesma em todos os cantos onde existe e se manifesta.

Além disso, explora dimensões simbólicas do “boi”, mostrando “[...] formas através das quais o boi, figura central em muitos bumbas ou até mesmo em quase todos, se mostra como provedor da vida, sinal de renovação ou figura de demonstração de força”.

Assim, se apoiando em literatura específica, entrevistas e em sua experiência como brincante, ele mostra a diversidade de “bois” existentes e seus diferentes signi-

ficados na tentativa de caracterizar sua premissa de uma pluralidade rica e diversa de bois em nosso país.

“Vemos então a figura do boi não apenas como uma forma de brincadeira isolada, mas que remete influência de outras brincadeiras” - revela o autor então o vasto caminho que ainda há por perseguir no intuito de perscrutar a cultura popular e em especial os estudos sobre o “boi”, que para ele assume nessa encruzilhada, papel fundamental.

José Edmilson Teixeira Neto escreve nesta obra, **“Imaginário e memória: Rogaciano Leite do sertão às cidades. (1943 a 1969)”**, traz para o cenário acadêmico, social e artístico - algo há muito necessário - a vida e obra do poeta Rogaciano Leite. Nada mais oportuno e justo do que nos voltarmos a este fascinante personagem, e a escrita de Edmilson Neto proporciona à leitura leveza e beleza poéticas como a obra de seu personagem.

Sertanejo de origem - e provavelmente de alma - uma rápida trajetória é delineada pelo autor a partir de jornais, fotografias, entrevistas e de duas obras sendo uma do próprio Rogaciano. Assim, é narrada sua chegada à Fortaleza e algumas de suas deambulações por outras plagas, são apresentados alguns de seus parceiros de cantoria como Cego Aderaldo e João Siqueira de Amorim, bem como sua inserção na cultura escrita, letrada, através de seus escritos para alguns dos jornais que colaborou.

É desta forma que o autor revela a “artimanha” de Rogaciano: “[...] Dentro do cam-

po de relações estabelecidas pelo bardo, foi necessário logo amoldar-se ao novo espaço cotidiano, não tentando mudar as regras estabelecidas, mas trabalhando estrategicamente com elas, postulando um lugar, um objetivo, para mediar suas próprias relações dentro e fora do novo ciclo” e assim ocupou espaços e projetou-se no tempo, com uma poesia lírica e com escritos de cunho social.

Suas conclusões são claras ao afirmar: “Entre fronteiras que se entrelaçam no decorrer de uma trajetória em mundos repletos de significados, Rogaciano Leite provou que sua arte não tinha limites e timbrou sua marca pelos areais onde pisou, deixando um legado para a cultura popular brasileira através de suas contribuições para que o repente e a poesia sertaneja se tornassem cada dia mais uma prática comum nas grandes cidades.”

Marcelo Bonavides de Castro traz o escrito **“Pepa Delgado e sua época: 1887 – 1945”**, no qual revela o agitado contexto cultural da segunda metade do século XIX e início do século XX. Nele “desfilam” nomes, situações, locais, teatros, enredos, peças, costumes, e formas de sensibilidade que podem parecer distantes, mas que marcam até hoje manifestações culturais vivas em nosso cotidiano. Faz tudo isso a partir da trajetória da atriz Pepa Delgado, trata-se, portanto de escrito que envereda pelas novas formas de conceber a biografia ou ainda as trajetórias.

Além disso, é interessante perceber as formas como a arte se autoreferencia, criando zonas de mútua influência, como que se

retro-alimentando, processo evidenciado pelo autor com relação ao teatro e a música: “O teatro de revista era o grande divulgador de músicas. No começo da década de 1910 começaram a ser produzidas as revistas carnavalescas que eram responsáveis por divulgar as músicas que fariam sucesso no carnaval do ano seguinte. No começo da década de 1900, com a gravação de cilindros e discos, as músicas cantadas em teatros puderam ser registradas em cera, garantindo ao público a trilha sonora de algumas peças, que eram ouvidas ao gramofone ou fonógrafo”.

Assim, todo o contexto das primeiras gravações no Brasil, seus realizadores, a movimentação e outros aspectos são mostrados como que para preparar o leitor para o entendimento da interferência de Pepa Delgado não apenas no contexto, mas na própria época em questão, já que para ele: “A biografia não seria apenas a história de um indivíduo isolado, mas, a de uma época vista através de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos”.

Se utilizando de variados jornais e revistas de diferentes locais e todos da época, além de memorialistas, cronistas e fotografias, todo o glamour e os dramas vividos pela atriz em sua vida são narrados. Além disso, revela-se o caráter múltiplo da atriz: “Em 1906, ela gravaria um dos grandes sucessos do final do século XIX, o lundu de Arthur Azevedo, *As Laranjas da Sabina*, que abordava o caso de uma ex-escrava e o confisco de seu tabuleiro de laranjas. Atuando e gravando discos Pepa Delgado também

teve tempo para aparecer em filmes. Em 1908 ela aparecia no curta de Antônio Leal, *Sô Lotéro e Nhá Ofrásia com seus productos à Exposição*”.

O autor revela que a dado momento a atriz, cantora e dançarina, abandona a vida artística para casar-se e constituir família: “Quando quis constituir família, teve ao lado um marido presente e um filho que seria o centro de sua atenção pelo resto da vida. Sua presença nas artes mostra o quanto a juventude da Belle Époque estava disposta a inovar, deixando sua marca para a posteridade”.

Resultados de trabalhos de pesquisa, nesse caso, se propõem a instigar, intrigar, compor, movimentar e interferir... se propõem a uma afecção, uma afetação, que incomode e leve à reflexão, forma de ação que cabe a você caro leitor imaginar qual será, como será e ... com quem e quando se fará.

No seu todo a obra revela entre o trágico, o lírico, o poético, o belo, o individual e o coletivo a própria cultura em movimento por seus sujeitos.

Bem vindos e boa leitura!!!

Culturas Populares entre a tradição e a espetacularização: experiências dançantes de coquistas no Cariri - CE

Camila Mota Farias

Resumo: Objetivamos analisar um processo característico das sociedades contemporâneas de massa, nas quais as culturas populares são apropriadas e recriadas entre a tradição e a espetacularização de suas práticas poéticas. Para isto, tomaremos as experiências dançantes de coquistas no Cariri Cearense, que a partir de 1979 apropriaram-se da dança e passaram a recriá-la em um contexto marcado por políticas públicas culturais, engendrando modificações na prática, como a sua formalização e padronização, o que culminou em processos de desterritorialização e desritualização. Todavia, ocorreram reposicionamentos do/ no dançar e ressignificações da dança, criando outro Coko e novas identificações, ou outras possibilidades de significar o mundo e a si, em uma transição na qual a dança vai dos terreiros aos palcos, do rural ao urbano.

Palavras-chave: Tradição. Espetacularização. Culturas Populares. Experiências Dançantes.

I - Culturas populares entre a tradição e a espetacularização - uma breve discussão teórica

Objetivamos neste artigo analisar um processo característico das sociedades contemporâneas de massa, nas quais as culturas populares são apropriadas e recriadas entre a tradição e a espetacularização de suas práticas poéticas. Etimologicamente a palavra espetáculo deriva do latim *spec* que representa o que provoca atração, o que se olha, desperta a atenção. A reflexão sobre o espetáculo na sociedade contemporânea remete-se, de algum modo, ao trabalho de Guy Debord (1997), pelo desenvolvimento de uma abordagem teórica desta noção. Para o autor, o espetáculo seria uma tendência a fazer ver o mundo que não se pode tocar diretamente, o eixo da ideia do espetáculo está na separação entre a realidade e a sua representação, entre o vivido e a imagem.

Neste sentido, o mundo se torna fragmentado devido a sua compreensão criada por imagens parciais da realidade por meio de

uma unidade provocada por elementos que compõem o real, desta forma o espetáculo é autônomo do mundo. No entanto, Debord (*op. cit.*, p.14) considera que: “o espetáculo não é o conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Então, o espetáculo não se esgota na imagem, seria a imagem e as relações sociais decorrentes e mediadas por esta imagem. Esta concepção é problematizada no Brasil em relação à produção das culturas populares dado que existem singularidades no contexto brasileiro e que nela o capitalismo produz um esvaziamento generalizado de sentido das práticas culturais (CARVALHO, 2010).

Optamos por entender a espetacularização aproximando-nos – a realidade estudada permite que problematizemos este conceito – das perspectivas desenvolvidas por José Jorge de Carvalho (*Ibidem*), que a concebe como um processo característico das sociedades de massa, baseada na apropriação de um evento de caráter ritual ou artístico, possuidor de uma funcionalidade dentro de um grupo, preservado e transmitido em um circuito próprio, tornando-se um bem a ser consumido por outro grupo, provocando deslocamentos na prática cultural. A espetacularização “implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento. Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria” (*Ibidem*, p. 48). Este processo não é característica singular dos Cocos no Cariri cearense, ele perpassa diversas manifestações das culturas populares no território brasileiro, pois distintas festas e práticas populares passaram/passam por

transformações para atender demandas do mercado de consumo no mundo globalizado, de projetos de desenvolvimento turístico e econômico de territórios, do mercado cultural da sociedade midiática, ocorrendo incorporações e ressignificações que as reconstruem por meio de “formalizações”. “Exemplos desses novos procedimentos são as ressignificações das festas populares, do artesanato, da culinária, das cantorias de violas, do cordel e de tantas outras manifestações da cultura tradicional nordestina proporcionadas pelas novas lógicas de consumo do local” (TRIGUEIRO, 2005, p. 4).

Portanto, o processo de espetacularização vivenciado atualmente pelos produtores de folguedos populares é revelador da hibridação que compõe as culturas populares que se relaciona às novas redes de comunicação do global e do local, produzindo a reinvenção das tradições culturais ou reposicionamentos com relação ao tempo, espaço e estética.

Este processo de apropriação revela que as tradições são dinâmicas, estão em movimentos de mudanças/permanências. Etimologicamente a palavra tradição provém do latim e é sinônima de transmissão e de ensinamento, a noção “teve originalmente um significado religioso: doutrina ou prática transmitida de século para século, pelo exemplo ou pela palavra. Porém, o sentido se expandiu, significando elementos culturais presentes nos costumes, nas Artes, nos fazeres que são herdados do passado” (SILVA; SILVA, 2014, p. 405). Sendo assim, a tradição envolve a transmissão de dados culturais entre gerações diferentes que pos-

suem uma potência poética de (re)criação, são práticas que reatualizam-se a partir da relação entre passado/presente.

II - Experiências dançantes no Cariri Cearense

O Coco é uma prática das culturas populares brasileiras encontrada no litoral e no sertão nordestino. Acredita-se que a introdução desta dança no Nordeste se deu através dos escravos africanos que catavam e quebravam coco em um ritmo de trabalho do qual emergiu a música (CASCUDO, 1979; ANDRADE, 2002). Os Cocos podem ser classificados em três gêneros: dançado, emboлада e literatura de cordel (ARAUJO, 2013). Dentro destes existem várias modalidades que dependem da métrica, dos instrumentos, do local e da coreografia.

Nos Cocos dançados, objeto de nossa pesquisa, há a presença de elementos indígenas, os movimentos em roda e a estrutura poético-musical, e de elementos das culturas africanas, os instrumentos de percussão e a umbigada (AYALA; AYALA, 2000). Assim, a prática envolve música, com um ritmo de batuque; dança, com passos de sapateado e batidas de palmas; poesia, através das letras cantadas.

Os Cocos no Ceará podem ser encontrados em diversas regiões. Percebe-se que, neste Estado, a dança se localiza majoritariamente em áreas litorâneas, sendo realizada, especialmente, por homens, com

exceção do Cariri, situado no sertão cearense. Nesta região destacam-se mulheres como produtoras da prática cultural. Estas são, em sua maioria, agricultoras ou profissionais autônomas que possuem de 40 a 80 anos. Nos grupos assumem as funções de “Coquista, Tiradora, ou Mestra de Coco” e de “Dançadeiras”. Cada grupo possui uma trajetória particular e formas específicas de dançar/cantar. Trabalharemos, neste artigo, com integrantes de quatro grupos de dança, são eles: *A gente do Coco da Batateira* (1979), *Amigas do Saber* (2003), *Coco Frei Damião* (2005) e *Coco da SCAN* (2011).

As coquistas caririenses recriam em suas narrativas sobre o Coco um “outro tempo”, sem datação, no qual a dança do Coco era praticada. Os folguedos populares existem desde muitos anos na região do Cariri, não apenas o Coco, ocorrendo nos sítios, nas zonas rurais, nos pés das serras, ligadas à vida, ao cotidiano de seus produtores, sujeitos simples, homens e mulheres, agricultores, em sua maioria. A prática era realizada durante a noite toda e com instrumentos improvisados com latas, milho, pedras, a fim de reproduzir o som de um ganzá. Os Mestres eram, principalmente, homens que cantavam para mulheres e homens que dançavam em farinhadas ou para pisar o chão das casas de taipa, fazendo da dança um momento de diversão/celebração seja da realização do trabalho, ou da nova casa, unindo o tempo do trabalho com o do lazer. Sobre a entrada delas na dança, as mulheres relembram:

Era tudo no Baixo, aí eu fui morar no Lobo, mocinha com 12 anos, lá ainda tinha, no Lobo ainda tinha quando tinha as farinhada. Aí depois vim pra aqui pro Alto da Penha, aí se acabou, acabou-se esse negócio de Coco, ninguém falava daquilo. Eu cantava muito nesse tempo. Aí parou. João do Crato chegou aqui e perguntou se eu sabia, eu sei de tudo, tá tudo na cabeça daquele tempo, foi agora, em 2011. **(Naninha.** Entrevista. Crato, 2013).

Eu fui concluir a 8ª série, aí o grupo foi fundado na escola Pedro Felício, a ideia foi porque nos final de ano tinha comadre Toinha que nos finais de ano ela inventava umas brincadeiras, aí eu comecei estudando e pensei: eu vou fundar um grupo aqui! Isso em 19 de julho de 2003. **(Maria da Santa.** Entrevista. Crato, 2013).

Percebemos que as mulheres possuíram experiências com a dança que foram interrompidas – seja pelo falecimento do Mestre, por mudança de suas residências ou pelo casamento – e retomadas a partir da evocação de memórias e histórias. Os grupos, com exceção do *A gente do Coco* (criado em 1979), surgiram no início dos anos 2000. Ao buscar compreender o contexto de surgimento desses grupos, identificamos que dois emergiram articulados às políticas públicas de educação para jovens e adultos, mas todos estão inseridos em contextos marcados pelas políticas públicas culturais.

III - Um panorama sobre as políticas públicas culturais

Desde 1970 a questão cultural passou a ser intensamente discutida através da UNESCO. No Ceará (1987-2002) ocorreram modificações nas políticas culturais com jovens empresários no poder estatal que desenvolveram um discurso modernizador e investiram no setor cultural. Ações foram iniciadas no Governo de Tasso Jereissati (1987-1990), com a nomeação de Violeta Arraes para a secretaria de cultura – SECULT, atuantes em três linhas: recuperação de espaços físicos, organização de eventos e instalação de um polo de cinema. Considera-se que a partir dessas ações a SECULT capitalizou/legitimou a cultura na perspectiva da estrutura estatal (BARBALHO, 2003). Em 1991 Ciro Gomes assumiu o governo e deu continuidade a essa política, cujo secretário, Paulo Linhares, permaneceu no segundo governo de Jereissati (1995-1998), marcado, pela criação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, catalisador dessa política. Jereissati permaneceu no cargo até 2002.

Em 2003, no governo Lúcio Alcântara, a SECULT foi assumida por Cláudia Sousa Leitão. Dentre os projetos do período destaca: “O programa “Valorização das Culturas Regionais” foi definido como o “carro chefe” de nossa gestão, pois simbolizava as principais diretrizes de nossa política de cultura: a descentralização e a democratização. Graças a ele, passamos a estender as ações da SECULT às diversas regiões do Estado, re-

conhecendo suas múltiplas vocações culturais, abrindo, enfim, canais de interlocução com todos os agentes do campo cultural no Estado.” (LEITÃO, 2007, p.8).

A partir desse projeto promulgou-se “a Lei nº 13.351 (27 de agosto de 2003) [...] garantiu o registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular, apoiando e preservando a memória cultural do nosso povo, transmitindo às gerações futuras o saber e a arte sobre os quais construímos a nossa história”, essa define “tesouros vivos da cultura” que recebem uma pensão, pode ser vitalícia, e devem ensinar seus saberes. Essa lei beneficiou diversos Mestres do Estado, inclusive no Cariri. Dona Edite, Mestre do grupo A gente do Coco da Batateira, foi indicada em 2005, porém não foi agraciada (**Diário do Nordeste**, 3 mar. 2005, p.2).

Temos que o cenário estadual das políticas culturais reverberou no Cariri com a criação de instituições, projetos e eventos que incentivaram a formação/existência de grupos culturais. Já havia na região o Instituto Cultural do Cariri fundado em 1953: “por iniciativa dos intelectuais J. de Figueiredo Filho, Irineu Pinheiro, Pe. Antônio Gomes de Araújo e Raimundo Girão, instituição que reúne apologistas da arte, cultura e ciência de abrangência regional”. Essa instituição criou, além de muitos espaços culturais na década de 1970-80, um dos primeiros eventos que podemos mapear através das fontes, o Festival Folclórico do Cariri.

Assim, temos a iniciativa de articulação dos grupos locais para apresentações nas praças, além da realização de festivais

e outros eventos. Sobre essa relação com as políticas públicas culturais e a dinâmica dos grupos culturais, Mestre Edite acredita que:

A cultura cresceu, em 70 existia os Aniceto, aí apareceu nós, o grupo Zé Cirilo, o grupo do Mestre Dedé de Luna e o grupo de seu Ademir, pronto, era só esses grupos que tinha aqui no Crato, aí depois seu Dedé de Luna tem três grupos de dança, repare quanto a cultura cresceu, um só tem três grupos [...] aí o povo foi criando, apareceu Maria da Santa, criou um grupo de coco na escola. Mulher, eu acho que a política pública e aquele governador que se chamava Lúcio Alcântara, ele foi quem cresceu essa cultura em Fortaleza, através dele foi passando um cachê que ele dá para os mestres, uma complementação. Ele tava levando os grupos do Nordeste pra Fortaleza, fomos 4 vezes no Dragão do Mar. Logo no primeiro ano nós já foi com seu Elói, seu Elói era o Mestre de todos os grupos aqui do Crato, ele inventava tudo pra levar a gente pra fora. Aí o Mestre Elói foi incentivando a gente a fazer mais grupo [...] ele mandava fazer e o pessoal que sabia fazer ia fazendo e ia levando pra praça, pro museu, aquela turma de grupo, duas vezes no ano ele levava a gente pra dançar uma noite no Crato, depois levava pra outra cidade. (Edite Dias. Entrevista. Crato, 2014. grifos nossos).

Portanto, há o indicativo de que esses grupos surgem nesse cenário de investimento no setor cultural que vem sendo considerado um setor estratégico para proporcionar o desenvolvimento de um território, pois essencialmente necessita da criatividade de um povo. Característica que

impulsionou a criação da imagem do Cariri como um dos polos culturais do Estado, devido, por exemplo, ao elevado número de grupos culturais localizados na região.

Neste sentido, os Cocos produzidos pelas mulheres caririenses são criados neste contexto constituído pela interferência de políticas públicas culturais e do movimento de agentes externos. Fazendo emergir os “grupos de tradição popular” que se estruturam pela lógica de apresentações, o que gera reposicionamentos da prática cultural que passa dos terreiros aos palcos, do rural ao urbano, do cotidiano ao espetáculo.

IV - A espetacularização da tradição: produzindo um coco de diferença

A partir da conceituação de espetacularização trabalhada (CARVALHO, *op. cit.*) compreendemos que os Cocos femininos emergem dentro de uma lógica da “formalização”, ou “institucionalização”, da cultura enquanto “grupos de tradição popular”, o que remete a uma noção de agrupamento de pessoas por uma relação que promove uma ideia de unidade e de padronização. Os elementos que compõe o processo de espetacularização no qual as mulheres produzem as suas poéticas estão nas transformações da prática com relação ao “outro tempo” em aspectos que dizem respeito ao espaço, ao tempo, a estética, como sugere Koslinski (2013), e ao fazer cultural.

As transformações com relação ao espaço perpassam a transição da prática dos terreiros e quintais para as praças, do rural ao urbano, do cotidiano aos eventos culturais, o que acarretou a incorporação de elementos cênicos na dança do Coco, como o palco, o uso de equipamentos como os microfones, um público “outro”, diferente das suas Comunidades, luzes, etc. Esta transição de espaço faz com que as mulheres criem táticas (CERTEAU, 1983) para divulgarem suas produções e se interligarem a esses novos espaços, como a criação de perfis em redes sociais, de blogs e a gravação de CDs, por exemplo. O Grupo *Frei Damião* possui uma maior organização institucional que visa à divulgação de sua produção cultural, ele, além de uma página do grupo no *Facebook*, classificada na categoria de página de “artista”, constituída de publicações de fotos e de materiais que divulgam as suas apresentações, possui “cartão de visitas” com seus contatos principais, telefone e *e-mail*.

Sobre as alterações no tempo da dança, temos que a prática no “outro tempo” remedia a durações sem regulações, iniciando no anoitecer e perdurando até o amanhecer. Contudo, atualmente as mulheres participam de eventos culturais e seus produtores realizam o “convite”, solicitando uma apresentação a qual impõem um tempo de duração determinado, que, dificilmente, ultrapassa uma hora. Como sugere Mestra Maria da Santa: “Era mais em período de tapar os chãos das casa, era mais final de semana, quando tinha a casa para construir e tinha uma coisa, começava de noite e terminava só pela manhã. Hoje não, hoje nós brincamos 20 minutos, 30 minutos..” (Entrevista. Crato, 2013).

A estética também foi modificada pela incorporação dos figurinos, ou das fardas, nas palavras de Mestra Edite:

Hoje existem vários grupos. *Cada grupo é diferente do da antiguidade. Por exemplo, hoje a gente tem um calçado adequado, uma roupa adequada, um figurino. Cada qual quer tá mais bonito.* E naquela época não era assim, *era tudo pessoas simples*, eles usavam tamanco de madeira para pisar o chão, hoje não, é alpercata artesanal de couro, é essas moleca, é *umas farda diferente*, é de chapéu. *Hoje tem que ser tudo igual*, se é de homem, as blusas e calças iguais, e se é de mulher, saia e blusa igual. (Entrevista. Crato, 2014. grifos nossos).

A diferença apontada com relação à antiguidade está na utilização de uma “*roupa adequada*”, “*uma farda diferente*”, que produz uma imagem de beleza e uma disputa desta entre os grupos, o que difere de antigamente, pois que a prática ocorria com seus integrantes utilizando roupas diversas, roupas de “*passeio*”, não havia essa padronização e homogeneização, característica do espetáculo, como assinalou Carvalho (*op. cit.*). A utilização de figurino, ou farda, contribui para uma ideia de organização e de identificação do grupo e das mulheres como dançadeiras de Coco, diferente da plateia que está assistindo, como afirma Mestra Naninha:

Nós todos temos uma roupa e um calçado, é uma coisa de organização do grupo. É como se você tivesse em uma escola, *a identidade do aluno não é o que vale, é a farda, é a mesma coisa.* Se eu saio com

as mulheres levo uma lista com o nome de todas, mas Deus o livre se acontece algo, é mais fácil para identificar. *Fica uma coisa mais organizada*, a gente se apresenta com mais prazer, *ver um grupo com estrutura toda bonitinha*, destaca no meio das festas e dos eventos. (Entrevista. Crato, 2014. grifos nossos).

Em decorrência dessas modificações no tempo, no espaço e na estética ocorreram alterações nas formas de se produzir a prática, estas podem ser identificadas na criação de novas letras de músicas com temáticas atuais, nas novas modalidades do dançar, como o Coco baião de Mestra Maria da Santa, e na incorporação de instrumentos na prática cultural, em razão de que: “não existia esses instrumentos na dança do Coco, pandeiro, tambor, triângulo, por exemplo, era só uma lata com umas pedrinhas dentro, porque para falar a verdade nem o ganzá a gente conhecia (**Maria da Santa**.Entrevista. Crato, 2013). Hoje há grupos utilizando o ganzá, o pandeiro, o violão, o bumbo e o triângulo.

A espetacularização introduz na realização da dança a possibilidade de ganhar cachês, isto, em alguns casos, torna-se um problema para a manutenção da prática cultural. Em trabalho de campo, as Messtras, especialmente Maria da Santa e Edite, reclamaram que não há interesse, de dançadeiras jovens, em dançar quando não se ganha cachê, porém, Maria da Santa afirma que: “Aparece uns convites ganhando 500, ganhando 600... A gente se apresenta no Crato direto, em Juazeiro, nas escolas, nas festas de padroeiro, pode ou não ter cachê,

nós queremos divulgar nosso trabalho” (Entrevista. Crato, 2014). A visão da cultura como um trabalho produzido faz parte desta lógica na qual estão inseridas suas criações poéticas, no entanto as mulheres não sobrevivem apenas do dinheiro ganho pelo Coco, este entra como uma complementação de suas rendas, quase que insignificante, elas sobrevivem do trabalho na agricultura, da venda de seus roçados nas feiras da região, de aposentadores e de bicos – fazendo costuras, rendas, sabão, entre outras coisas.

Desta forma, o processo de espetacularização promoveu uma institucionalização das práticas em grupos que realizam produções culturais marcadas por transições e transformações, por reposicionamentos e ressignificações. Segundo Carvalho (*op. cit.*), a espetacularização gera: a descontextualização das práticas culturais; suas transformações em objetos de consumo; a ressignificação de fora para dentro. As produções das mulheres coquistas são marcadas e influenciadas por este processo mais geral que envolve as práticas populares na contemporaneidade, porém essas consequências devem ser relativizadas ao pensarmos as ações e atuações das coquistas neste contexto.

Neste sentido, a primeira relativização relaciona-se a possibilidade de neste contexto atual essas mulheres conseguirem manter vivos os seus saberes/fazeres. A segunda relativização está no fato de que, mesmo ocorrendo uma descontextualização, ou desterritorialização da prática, no-

vas contextualizações e territorializações são feitas a partir da transição do rural ao urbano, o que possibilita a criação de relações sociais e de outras formas de fazer os Cocos. A terceira relativização se expressa em que a produção dessas mulheres não adentra e é apropriada pela indústria cultural como um produto a ser consumido por uma massa, ela torna-se, de certo modo, objeto que é apropriado pela lógica produzida, principalmente, pelas políticas públicas, como representativa de uma identidade regional e por isso é transformada em um objeto a ser apresentado. Por fim, a quarta flexibilização dá-se por conta da ressignificação pela qual passa a dança, esta não ocorre apenas como uma imposição de fora para dentro, mas tal ressignificação se dá em um processo dialético, permitindo que as mulheres ressignifiquem as suas existências através da experiência dançante que criam. Logo, pensemos que a prática dessas mulheres ocorre dentro deste cenário de espetacularização das culturas populares, sendo influenciada por ele, mas não estando condicionada a sua lógica, em parte por não ser vendável o suficiente para interessar à indústria cultural e em parte pelas subjetividades e (atu)ação de suas produtoras.

Este cenário envolve contradições e gera problemas, podemos citar: o desamparo ao sujeito, a “desritualização” e o patriarcalismo. O que chamamos de desamparo é resultado de que, ao mesmo tempo em que estas práticas populares passam a ser valorizadas por políticas públicas culturais e por esse sistema capitalista, os seus produtores

continuam desassistidos, seus fazeres tornam-se reconhecidos como produtores de identidades locais, todavia as suas condições como cidadãos permanecem marginalizadas na sociedade brasileira. Esta problemática é uma realidade que perpassa todos os “grupos de tradição” do Cariri cearense:

Tantos e tantos que morreram à mingua, Dona Ciça, que tem peças lindas de barro cru em museus, como o da América Latina. Eu lembro uma época que veio uns pesquisadores Dinamarqueses aqui, eles me pediram informações, eles estavam com uma enciclopédia, um livro que tinha o nome dos irmãos Aniceto e eles queriam agendar uma ida à casa dos irmãos Aniceto. Quando nós chegamos à casa de Seu Chico Aniceto, a casa de taipa na Batateira, quando eles viram a miséria, eles despencaram no choro. Não há uma responsabilidade pública com essas pessoas. Eu sofro bastante com isso. Há falta de assistência humanitária! É bonito, é lindo, vai representar, leva e bota na fotografia! Mas, cadê o dia a dia?! O que tá precisando no dia a dia?! (João do Crato. Entrevista. Crato, 2014. grifos nossos).

São Mestres que vivem em situação muito precária, vivem abaixo da linha da miséria, é esse país contraditório que a gente vive! Eles vão embora sem cuidados, como Mestre Terto que morreu de inanição no João Cabral. Esses Mestres vivem nesse estado de miséria, para mim, essa coisa “Tesouros Vivos da Cultura”, eu acho que... [faltam palavras] O programa é bacana, precisamos fazer isso, mas tem o cotidiano desses Mestres, ninguém vai ficar ligando todo dia para eles, mas é um programa, se é um programa é preciso pensar em todas as questões (Dane de Jade. Entrevista. Crato, 2015. grifos nossos).

O artista João do Crato e a Secretária de Cultura do Crato, Dane de Jade, reconhecem esta realidade contraditória, lamentam-na e criticam-na. Citando exemplos de diversos Mestres que foram considerados representantes da Cultura não apenas do Cariri, mas do Ceará, e tiveram as suas produções poéticas apropriadas por este sistema e sua lógica, reconhecidos nacional e internacionalmente, mas que faleceram sem assistências, em condições precárias, como é a realidade de diversos Mestres da Cultura Popular no Brasil.

Dane de Jade critica o programa Tesouros Vivos da Cultura que elege os Mestres da Cultura, pois que parece agir de forma “sanguessuga”, captura para expor e apresentar, “bota na fotografia”, como disse João do Crato, sem preocupações sociais e humanitárias com os sujeitos, é a lógica cruel do sistema capitalista e suas engrenagens. Entretanto, mesmo diante disto, as mulheres dançadeiras de Coco conseguem transmutar estas condições precárias e difíceis e viver a brincadeira, mesmo na lógica da apresentação, a ludicidade que envolve os Cocos não se perde e a sua execução: “[...] É quase que um movimento solitário, é o que faz elas [as mulheres do Coco] criarem vigor, mantêm elas com a luz acesa, no sentido de ter energia!” (*Ibidem*).

A “desritualização” está ligada ao deslocamento da dança com relação ao seu contexto inicial de produção, o cotidiano dos sujeitos, e a funcionalidade que esta assumia em suas vidas. Como problematiza João do Crato ao pensar as modificações ocorridas no Reisado do Cariri e nas práticas dos irmãos Aniceto:

Eles faziam as suas coisas e havia os rituais, por exemplo, os reisados iam para as renovações, tinha o ritual de abrimento de portas, durava a noite inteira. Hoje não tem mais! Hoje virou espetáculo! A diferença tá aí... acabou isso aí e volta com a espetacularização. É o Poder Público que se apossa: “É bonitinho, vamos pegar os Irmãos Aniceto que eles são ótimos, vamos botar eles como símbolo de resistência da Cultura”. Assim, criou-se a espetacularização, foi matando, diminuiu o ritual. Não tinha uma coisa de ser arrumada para se apresentar, ser organizada. Virou espetáculo! (João do Crato. Entrevista. Crato, 2014. grifos nossos).

Esta “desritualização” de fato fez diminuir os antigos rituais, assim como a ocorrência da prática relacionada ao cotidiano, como no caso dos Cocos, em que não se dança mais nas farinhadas, durante a plantação e a colheita ou para fazer os pisos das casas, porém precisamos compreender que a dinâmica atual cria novos rituais para a realização dessas práticas. Seja o ritual do convite, da realização de reuniões/ensaios, da fabricação das roupas, da saída da Comunidade, da execução do dançar e do retorno à Comunidade.

Finalmente, a questão do patriarcalismo é recorrente na fala da Secretária de Cultura do Crato, esta reconhece que Mestre Elói

[...] era um cara que teve uma importância muito grande, mas que tinha as contradições, também, como ser humano. Então, ele tinha muito isso de pegar os grupos e colocar em baixo das assas dele e quem mandava era ele. Então, se você fizesse um convite a um Mestre: “Não, tem que avisar ao Seu Elói”. Graças a Deus

que teve o Seu Elói. Ele teve importância ele conseguiu, dentro da precariedade, estruturar ali uma ação conjunta com os Mestres de tradição, coisa que ninguém conseguiu fazer [...] Então, quando eu os chamo para conversar, eu vejo que a estrutura da autonomia deles ainda é desconfortante, eles não conseguem ter essa autonomia, poucos são os que caminharam para isso. [...] Com a morte de Mestre Elói, foi como se os grupos ficassem órfãos, o pai morreu. Uma relação paternal ou maternal que às vezes ocorre comigo, também. (Dane de Jade. Entrevista. Crato, 2015. grifos nossos).

Ou seja, há uma falta de autogestão ou de auto-organização dos grupos, o que, para Dane de Jade, ocorreu em detrimento de uma ação paternalista desenvolvida por Mestre Elói de organizar e de administrar os grupos culturais do Crato, elemento que reverbera na relação destes com a Secretária de Cultura. Todavia, o reconhecimento da importância da ação desenvolvida por Elói Teles é feito, por ter estruturado os grupos, mesmo sem considerável apoio financeiro. A Secretária, ainda, retrata um vazio deixado pelo falecimento do folclorista, o que parece indicar uma perda de coesão ou de organização destes grupos.

Apesar das modificações – espaciais, temporais, estéticas e nos modos de fazer – ocorridas com relação ao Coco praticado no “outro tempo”, as mulheres buscam legitimar as suas práticas presentes em um discurso marcado pela recorrência, principalmente, a uma manutenção de elementos do passado, assim, caracterizam a tradicionalidade de seus fazeres. Em suas concep-

ções, tradição corresponde à manutenção. Vejamos o caso do grupo *Coco Frei Damião*:

A diferença é demais, porque a dança é outra, nós dança de um jeito e eles de outro, a pisada é diferente. Os instrumentos também são diferentes. *O nosso grupo a gente usa só o ganzá. Nós dança a mesma coisa, é a mesma música de antigamente.* Nós não tem pandeiro, nem bumbo, nem violão, como Maria da Santa. *Porque nós começamos do mesmo jeito que foi no tempo véi, e nós tamo no tempo véi, se bater um padeiro, atrapalha a nossa pisada, porque faz uma zoada que você não escuta a pisada, não assenta.* (Maria Alta da Silva. Entrevista. Juazeiro do Norte, 2014. grifos nosso).

No entendimento da dançadeira Maria Alta, ou – como gosta de ser chamada – Marieta, a dança é a mesma, pois a música é igual à de antigamente, em consequência de que elas continuam utilizando apenas o instrumento que produz o som correspondente ao da lata com milho ou com pedrinhas utilizadas no “outro tempo”, o ganzá, afirmando que por isso estão “no tempo véi”. Além disso, a incorporação de instrumentos comprometeria o dançar, para Marieta.

O grupo *Amigas do Saber* recorre a um discurso ligado à dança para reivindicar a tradicionalidade de sua produção cultural, a dançadeira Antônia Maria percebe: “[...] uma diferença porque o nosso grupo, a dança pode ser a mesma, mas a nossa é mais ligeiro, eu percebo naquele grupo da Batateira, não sei se é porque tem gente mais velha, eu acho bonito, mas é mais leve (Entrevista. Crato, 2014). Comple-

mentando o discurso da brincante, Mestre Maria da Santa afirma que: “Tem várias pessoas que andaram aqui em casa e já falaram que o nosso é que apresenta *mais originalidade de antiguidade*, é só o nosso mesmo. O nosso não tem só o gesto de colocar a mão no ombro, quando ia dançar o Coco uma colocava a mão no ombro do outro, hoje nós damos as mãos.” (Entrevista. Crato, 2014. grifo nosso).

Mesmo reconhecendo modificação na execução de passos, a Mestre afirma que a dança é a que possui mais originalidade com relação à de antigamente, mais uma vez o original relaciona-se ao antigo, ou seja, a tradição corresponde à permanência.

De modo semelhante é o discurso de Mestre Naninha do *Coco da SCAN*, considerada por sujeitos locais envolvidos com as políticas públicas como a produtora do “*Coco original, porque não é inventado*”, como afirma a cantadeira. A justificativa está no fato dela não compor letras de músicas, mas cantar os Cocos que recorda. A qualidade de verdadeira está na herança, no cantar o que aprendeu e viveu em seus tempos de juventude, marcado pela realização da prática conduzida por Mestre Carnáuba para pisar os chãos das casas de taipa. Mesmo que o *grupo da SCAN* utilize, normalmente, instrumentos como o pandeiro para realizar as suas apresentações, durante a gravação do CD *Lagoando Mar – os Cocos de Dona Naninha*, em 2013, por exemplo, a agricultora fez questão de utilizar uma latinha para embalar e (re)produzir a sonoridade do “outro tempo”, para puxar os seus Cocos. Esta atitude

de revela uma busca de legitimar a sua prática por intermédio de uma evocação “do antigo” e da sua reprodução no presente.

Por fim, o grupo *A gente do Coco da Batateira* reivindica a sua legitimação no pioneirismo do mesmo, na sua própria antiguidade:

Tem muitos Cocos hoje. Mas o nosso é o mais antigo, o resto dos grupos de Coco eram tudo morto, era tudo morto. Nós foi que fizemos viver os outros grupos. Eles estavam vendo que nossa cultura que nós mostremos tava tendo valor, tava indo para o Brasil todo, eles sabiam das coisas, mas tava tudo guardado em um canto. Depois que botamos o nosso, aí foram e falaram: “vamos botar também!”. Depois que nosso Coco começou a sair foi que os outros começaram também. **(Maria do Socorro da Silva Frutuoso.** Entrevista. Crato, 2014. grifos nossos).

Para a dançadeira Maria do Socorro, a antiguidade do grupo da Batateira autêntica a sua prática e ela possibilitou ou potencializou a criação dos demais grupos. Destarte, a tradição é evocada em seu sentido “mais conservador, quer dizer, aqueles aspectos que resistem à mudança, ou aos quais se imputam valores que devem ser preservados” (GUILLEN, 2007, p. 151). Esta evocação da tradição é utilizada a fim de promover a legitimação de seus fazeres, pois por ela “decisões são tomadas, padrões de performance consolidados ou modificados, prêmios atribuídas, verbas alocadas etc”, como percebe Carlos Sandroni (2013, p. 45) ao pensar a evocação da tradição pelos maracatus-nação de Pernambuco, aspecto que assemelhasse ao que ocorre na realizada pelas mulheres coquistas do Cariri cearense.

Precisamos compreender que a noção de tradição revela processos de permanências e de transformação vistos, em nossa perspectiva, como complementares, pois, como sugeriu Paul Zumthor (1997, p. 23, grifo do autor): “uma tradição poética pode se definir como um *continuum* onde se gravou a marca de textos anteriores, e que tende a determinar, por isso mesmo, a produção de textos novos”. Logo, nessa produção de fabricação da tradição ou de reinvenção da tradição, ocorrem processos de mudança e de permanência que produzem sempre novas possibilidades poéticas que mantêm relações com o passado, mas se fazem no presente, produzindo, no caso das mulheres, um Coco de diferença que não se repete como o do “outro tempo”, mas o reatualiza, interligando passado e presente, produzindo singularidades e repetições (DELEUZE, 2006).

Haja vista o que sucinta o cientista social Simonard (*op. cit.*, p. 29-30):

A tradição é um processo e sua transformação assegura sua continuidade, regeneração e atualização [...] A tradição percebida dessa maneira concebe a cultura como elemento ativo, histórico e processual o que nos permite pensá-la como elemento importante na luta pela construção de uma outra visão de mundo, ordinária dos grupos socialmente marginalizados, oposta àquelas da cultura dos grupos que controlam as normas e valores sociais predominantes. As tradições dos grupos marginalizados procuram reconstruir o mundo a partir de sua perspectiva.

Isto posto, a recorrência à permanência e a busca por manter elementos da dança do Coco praticada no “outro tempo” não impediram que a prática passasse por modificações devido ao contexto de ressurgimento e a subjetividade dos sujeitos que a praticam. Portanto, os Cocos estão em movimentos que nos fazem compreender “que as vias em que a cultura circula são de mão dupla, que suas práticas e significados estão em permanente remodelação” (GUILLEN, 2007, p. 163), expressando a dinâmica das culturas populares descortinada nas suas potencialidades e capacidades de recriações.

O que percebemos é a reinvenção da tradição dos Cocos que, “ambiguamente, não deixam de fazer parte da teatralização do poder através da transformação da cultura popular em uma prática ritualizada para consumo cultural e entretenimento” (*Idem*, 2008, p. 196), em um contexto marcado por mudanças e por permanências, por ressignificações e reposicionamentos da prática cultural e de suas produtoras. Pois, as experiências dançantes destas mulheres possibilitaram-lhes um reconhecimento social e a criação de um diferente papel identitário, o de cantadeira e dançadeira de Coco, como se identificam e são identificadas em suas localidades, o que se deu em decorrência dos trânsitos executados pelos sujeitos de espaços privados a espaços públicos, gerando ganho de novos e diversos conhecimentos, a identificação de uma fala e o sentimento de cidadania.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Os Cocos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ARAUJO, Ridalvo Felix de. **Na batida do corpo, na pisada do cantá**: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro. 2013. 149 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2013.
- AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Orgs.). **Cocos**: alegria e devoção. Natal: EDUFRRN, 2000.
- BARBALHO, Alexandre. Espetacularização da Cultura nos “Governos das Mudanças”. In: **O público e o privado**. Fortaleza, n.2, jul./dez., 2003.
- CARVALHO, Gilmar de. **Artes da Tradição**: mestres do povo. Fortaleza: Exp. Gráfica/LEO-UFC/UECE, 2005.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 4. e.d. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Maracatus-nação entre os modernistas e a tradição: discutindo mediações culturais no Recife dos anos 1930 e 1940. In: LIMA,IVALDO MARCIANO DE FRANÇA; GUILLEN, Isabel Cristina

GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Org.). **Inventário cultural dos maracatus nação**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013. p. 27-48.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Org.). **Inventário cultural dos maracatus nação**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013. p. 93-114.

Martins (Orgs.). **Cultura Afro-descendente no Recife**: Maracatus, valentes e catimbós. Recife: Bagaço, 2007. p. 147-178.

_____. Maracatus-nação, uma história entre a tradição e o espetáculo. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Org.). **Tradições&Traduções**: a cultura imaterial em Pernambuco. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008. p. 183-199.

KOSLINSKI, Anna Beatriz Zanine. Estratégias e ressignificações na espetacularização dos maracatus-nação pernambucanos. In:

LEITÃO, Cláudia Sousa. Políticas Públicas para a cultura e os desafios da descentralização e democratização: a experiência do Ceará (2003/2006). In. **Anais III ENECULT**. Salvador, maio de 2007, p.1-11

PALMER, H. J. R. C.; OLIVEIRA JUNIOR, J. A. C. de; SILVEIRA, M. de R. S. Tradição, Espectáculo e Consumo nos parafolclóricos da cultura popular do maranhão: uma reflexão inicial sobre os grupos Cacuriá de Dona Teté e Boi de Teclado. In: Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades, 2012. Niterói. **Anais do Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**. Niterói: s/n, 2012. p. 1-16.

SANDRONI, Carlos. Tradição e suas contro-

vérsias no Maracatu de Baque Virado. In:

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

SIMONARD, Pedro. **A construção da tradição no Jongo da Serrinha**: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização. 2005. 166 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

TRIGUEIRO, Osvaldo. A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmiδιáticos. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v.3, n.5, p. 1-9, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

De boi para boi: diálogo entre as manifestações de Bumba-meu-boi: o visto e o vivenciado

Francisco Mateus de Oliveira Leitão

Introdução

Resumo: Este artigo trabalha o diálogo voltado para a temática da tradição e o brinquedo do bumba-meu-boi que é uma manifestação folclórica presente em quase todo território nacional, com suas particularidades e semelhanças, entretanto em determinados livros didáticos e no imaginário popular, ele é apresentado de uma única forma e estrutura, focando sempre na figura do boi como animal querido pelo Ano que é morto pelo desejo da personagem Catirina ou Catita em se alimentar da língua do boi e com o desenrolar da história o boi é ressuscitado através de uma pajelança possibilitando assim um final feliz. O diálogo consistirá em apresentar através da vivência e dos trabalhos de alguns pesquisadores da tradição as diferenças entre bois e suas formas e de como a sua *vadiação* se dá, desconstruindo a ideia uma que a mesma muitas vezes é apresentada nos livros e no imaginário popular.

Palavras-chave: Bumba-meu-boi; Tradição; Manifestação Folclórica.

Neste trabalho, através da minha vivência enquanto brincante ou dançarino popular e conhecimentos dos fazeres tradicionais do nosso folclore, dos folguedos, autos e do famoso *fazer fazendo*, procuro abordar e contemplar as problemáticas anexadas na brincadeira por mim pesquisada que é o Bumba-meu-boi. Este mesmo Bumba-meu-boi normalmente apresentado ao público no sentido de conhecimento do lúdico, tradicional e didático, isso quando a temática relevante sobre o folclore brasileiro é abordado nos livros didáticos normalmente os de Língua Portuguesa. Esta mesma brincadeira é vista de forma uma sem contemplar as diferenças que a mesma apresenta em sua historicidade, representatividade artística, particularidade musical, particularidades estruturais, ciclos, datas, localização geográfica e como a mesma se dá no decorrer de sua trajetória de quem a faz, assiste e brinca.

O Bumba-meu-boi tem a capacidade de abordar o vivido ou o representar do

significado da vivência diária do homem simples do campo ligado as atividades da pecuária, além disso, de trazer à tona o rem

emorar do tempo vivido nesse meio ou ainda a lembrança de algum ente querido que vivenciou esta brincadeira e, por vezes, indo mais além, traz referências da cultura africana, européia e indígena mostrando a miscigenação dessas três culturas em uma única festa. Sendo assim, em minha concepção, trata-se do auto popular brasileiro com mais intensa significação social com maior legitimidade em sua origem e o mais poderoso pelo processo de renovação de seus personagens que possuem características de vera semelhança ou não de acordo com cada região que a brincadeira é apresentada.

A lenda na brincadeira: conhecendo e reconhecendo o boi

O contexto histórico abordado na brincadeira pelo conhecimento popular e pelo que normalmente é apresentado para nós desde a infância através da oralidade em muitos casos é o seguinte: Na fazenda do Amo (fazendeiro, rei ou patrão dependendo da representação de onde o boi é localizado), existe um boi querido, este boi de estimação do amo é criado com todo o cuidado e carinho. Nesta mesma fazenda a “nega” Catirina (ou Catita) esposa de Pai Francisco (Pai Chico ou Nego Chico) grávida deseja comer a língua do boi, Pai Fran-

cisco preocupado e indignado encontra-se no dilema se atende o desejo da mulher ou contraria as ordens de seu Amo, mas como o desejo de uma grávida deve ser atendido Pai Francisco por ser o capataz da fazenda esconde o boi do Amo e acata o pedido da mulher sangrando o boi e arrancando sua língua e satisfazendo os desejos de Catirina. Após o fato consumado, o Amo se desespera e manda os “cabôcos” (índios, jagunços ou vaqueiros) encontrarem Pai Francisco que foge no desespero de ser descoberto. Os “cabôcos” encontram Pai Francisco e levam para o Amo que diz que quer seu boi de volta custe o que custar se não Pai Francisco será severamente castigado e no desespero de trazer o boi, que jaz morto de volta a vida Pai Francisco encontra a figura do Pajé (ou Doutor) que com sua pajelança traz o boi amado de volta a vida e Pai Francisco escapa de ser punido pelo Amo e com o retorno do boi querido se dá uma grande festa terminando em final feliz.

Friso a importância da oralidade e da memória voltada para o conhecimento popular como pedra angular, abarcando principalmente essas lendas e histórias que são passadas de geração em geração, do mais velho para o mais novo, com suas particularidades e diferenciações por região, entretanto mesmo com esse repassar da memória, ainda assim equívocos são cometidos, em livros didáticos, programas de TV e etc. Considere-se — O Folclore Brasileiro [...] ser muito importante para a nossa cultura e estar de certa forma ligado à realidade dos alunos, já que muitos deles não têm em casa acesso a histórias dos livros e sim a histórias contadas de pai para filho (SOUTO, 2008, p. 04).

O exemplo citado acima acerca do meu conhecimento básico sobre a história do boi está relacionado ao que foi visto, aquilo que vi ao longo do meu contato com o folclore brasileiro nos meus livros didáticos de língua portuguesa, sobretudo os que abordavam algumas das manifestações do nosso folclore; no que eu escutava das “tias” da escola no mês de agosto, o mês do folclore, e no programa Catalendas assistido quase que religiosamente na minha infância. Mas ainda assim é apenas um dos muitos exemplos da ideia, do saber tradicional, da origem do enredo do que seria o auto/folguedo do Bumba-meu-boi. Um dos muitos exemplos, no Ceará, particularmente na cidade de Fortaleza, essa brincadeira já foi registrada da seguinte forma:

Pai Francisco e sua mulher Catirina eram negros escravos. Catirina grávida desejou comer a língua do boi. Disse para Pai Francisco que o filho que estava esperando morreria na barriga se ela não comesse tal iguaria. De tanto ela aperrear o marido, ele cedeu, buscou o boi, junto com o vaqueiro e matou o boi de estimação do coronel dono da fazenda para tirar a língua e dar para a Catirina. Mas o ato de Pai Francisco foi descoberto. Por causa disso, foi preso e levado à presença do coronel, que mandou acender uma fogueira, chamou seus escravos para uma festa, mandou colocar Pai Francisco no meio da roda de negros que se formou ao redor da fogueira e os escravos passaram a irritar Pai Francisco com brincadeiras para deixarem zangado. A festa passou a ser repetida todos os anos, pois o coronel gostou de ver a raiva de Pai Francisco (CARNEIRO, 1974 in BARROSO, 1996, p. 47).

Mas, o que me chama atenção para a problemática é como essa brincadeira tão diversa e tão complexa em suas questões é tão simplificada e muitas vezes colocada de uma forma única, diferente do que é e como se dá, justamente neste contexto, no qual o vivenciado pode ser empregado para quebrar essa ideia de uma tradição uma do Bumba-meu-boi. A alusão aqui feita desloca para o vivenciado como uma forma de contato mais particular no sentido da apreciação, leitura, observação e até mesmo da participação mais efetiva da variedade dos “bumbas” encontrados em nosso território.

Entender, ainda assim, de maneira simplista os “bumbas” território nacional adentro é como “apanhar a água com a mão!” trata-se de restringi-la a apenas um pouco, mas todo o seu restante se esvai pelas mãos. Com essa alusão, faço comparação às inúmeras manifestações do Bumba-meu-boi que se encontram no nosso território com sua complexidade e características que remontam a memória de cada região e como o contato do homem e natureza se dão através da vivência no ciclo da pecuária e das outras formas de ciclos econômicos/trabalho, através das quais o boi, figura central em muitos bumbas ou até mesmo em quase todos, se mostra como provedor da vida, sinal de renovação ou figura de demonstração de força.

Cada Bumba-meu-boi em seu enredo possui uma ideia central de como essa brincadeira surgiu, uma “história base”, envolvendo sempre as figuras centrais desta brincadeira como podemos ver, a lenda gira ao redor do Boi, Amo, Pai Francisco e Catirina com suas variações de acordo com a região

possuindo a mesma função, entretanto aqui no Ceará este folguedo toma valores, significados e representações diferentes. Exemplo disso é o Boi Ceará do Mestre Zé Pio e ainda no Amazonas o Boi-bumbá de Parintins que apesar do seu caráter festivo e competitivo entre Caprichoso e Garantido abordam em sua essência as várias lendas que rondam a Amazônia e a região norte, que abraça e incorpora-se nessa brincadeira, modificando em si esse enredo central, mostrando então o caráter agregador que a brincadeira possui.

Para esta pesquisa, entende-se que o ritual dos bumbás realiza a síntese metafórica dos aspectos simbólicos da realidade de Parintins e, conseqüentemente, da cultura local. Originário do Maranhão mostra a lenda de dois trabalhadores rurais: Pai Francisco e Mãe Catirina. Conta a lenda que Mãe Catirina, grávida, deseja comer a língua do boi mais bonito da fazenda onde trabalhava com o marido. Para satisfazer o desejo da mulher, Pai Francisco manda matar o boi de estimação do patrão. Pai Francisco é descoberto, tenta fugir, mas é preso. Para salvar o boi, e conseqüentemente o casal infrator, um padre e um médico são chamados (o pajé, na tradição indígena) e o boi ressuscita. Pai Francisco e Mãe Catirina são perdoados pelo patrão e há uma grande comemoração. As lendas e mitos amazônicos que enriquecem o sentido do ritual dos bois são: os guardiões e protetores da floresta — curupira, boitatá, caipora, muiraquitã; os envolvidos em questões afetivas/pessoas que se transformam em elementos da natureza — Cunhã Poranga, boto, açai, guaraná, tambatajá, vitória-régia, uirapuru, mandioca, peixe-boi, lua, rios, sol, cobra Norato, ceuci, pirarucu; os ameaçadores

— matintaperêra, quem-te-dera, mapinguari; origem e morte da vida, dos rios e lugares — cobra-grande, eldorado, Amazonas, entre outros. As lendas e mitos sinalizam para os pressupostos de alguns traços da cultura de Parintins: ligação muito forte com a natureza e conseqüente amor, respeito e medo com relação as suas manifestações; elaboração da perda de pessoas amadas as transformando em elementos da natureza tais como astros celestes, plantas, animais e rios; e explicação mágica para os fenômenos naturais e materiais. (SOUSA, 2010, p. 19).

Como podemos perceber, essa brincadeira incorpora em si outras abordagens, outras formas de compreender o vivido, de compreender aquilo que está ao redor do homem do campo e qual o significado desses elementos que vão além do Boi, Amo, Pai Francisco e Catirina. Percebemos essas novas abordagens de se contar a história do boi quando esses elementos vem para engrandecer ainda mais o folguedo, trazer mais vida e abordar novos elementos que apresentam uma maior dinamicidade. Outro exemplo é o Boi-de-mamão em Santa Catarina que carrega em sua essência o místico da morte e ressurreição do boi, mostra um contexto totalmente diversificado, mas ainda assim trazendo alguns elementos daquilo que entendemos como Bumba-meu-boi:

A versão mais conhecida é a história do boi de estimação de um homem simples chamado Mateus. Certo dia seu boi come algo que lhe faz mal e por conseqüência morre. Diante disso, Mateus fica angustiado e leva seu boi ao médico e curandeiro que ressuscita seu boi, para a alegria de todos. (ROSA, 2010, p.18).

Notamos então a dinamicidade do que o Bumba-meu-boi pode apresentar, fugindo assim da ideia de manifestação folclórica una, mesmo carregando elementos “ancestrais” que fazem e refazem a brincadeira como tal, mas levando novas sensibilidades e trazendo para o povo uma nova perspectiva do que é esse folgado. Segundo Brandão:

[...] de um ponto de vista mais dinâmico, o folclore pode abrir-se a campos mais amplos da cultura popular (a cultura feita e praticada no cotidiano e nos momentos cerimoniais da vida do *povo*, ou dos diferentes *povos* que há no povo) e incorporar aquilo que, sendo ainda de um teor conhecido, já foi coletivizado, incluindo no “vivido e pensado” do povo, às vezes até de todos nós, gente “erudita” cuja vida e pensamento estão, no entanto, tão profundamente mergulhados nesse ancestral anônimo que nos invade o mundo de crenças, saberes, falares e modos de viver. (BRANDÃO, 1985, p. 35).

O Boi Ceará vivenciado: A experiência de renovação e reinvenção do folgado

Boi Calemba, Boi Bumbá, Bumba meu boi, Boi de Reis, Boi Surubim, Boi Zumbi, Boi Janeiro, Boi Estrela do Mar, Dromedário, Boi Mulinha de Ouro, Boi de Jucá, Dança do Boi, Boi de Mamão, Boi de Mourão, Bozinho... Cada boi possui seu nome, sua forma, sua historicidade, seus significados, sua forma de brincar e de como pode atingir o público. Com a experiência vivenciada que tive com o

Bumba-meu-boi do Sr. José Francisco Rocha, mais conhecido como Mestre Zé Pio nos anos de 2013, 2014, 2015 e 2016 tive uma maior e melhor, além de complexa, compreensão do que é esta brincadeira e como ela difere de todo o conhecimento “comum” do que seria a brincadeira do Bumba-meu-boi.

O Boi Ceará carrega em si uma bagagem e o conhecimento de vários bois da cidade de Fortaleza/CE, isso permite com que a forma de se tocar a brincadeira mude no decorrer dos anos em que a brincadeira ocorre. Mesmo a forma de brincar sendo renovada a cada ano, Mestre Zé Pio ainda mantém em parte o enredo principal. Minha experiência com este boi mudou totalmente as minhas observações de como é a brincadeira. Vejamos como esta brincadeira se faz na proposição do Mestre Zé Pio...

O enredo do Boi Ceará passa-se no terreiro do seu “Reis” como é chamada a figura do Rei (possui a mesma função do que seria o Patrão e o Amo) pelo próprio mestre. O Rei possui um boi muito querido chamado Boi Ceará que é o boi primeiro do lugar. O Vaqueiro (é interpretado pelo próprio Mestre Zé Pio, mas não possui função semelhante a de Pai Francisco) é convocado pela rainha ou princesa para ir atrás do Boi Ceará e antes dessa ação ocorrer, outros animais se apresentam no terreiro: Ema, Bóde, Burrinha, e seres fantásticos como o Jaraguá (todos personagens do convívio do homem do sertão no seu meio de trabalho e no lúdico). Toda essa apresentação é supervisionada pelo Capitão (contempla a função de capataz do Rei). O Vaqueiro logo após a apresentação dos animais, busca sua ornamentação de

couro (chapéu) e sua vara de ferrão, sai em busca do boi e doma-o com toda sua experiência e destreza e apresenta o animal no terreiro, entretanto o boi se enfurece e ataca o Vaqueiro, mas com toda sua experiência deruba o boi e o amarra no mourão (estrutura feita de madeira que representa o local onde os animais são amarrados para serem tratados ou sacrificados) e o sangra até a morte.

Com o feito da morte do boi querido, o Vaqueiro foge, então Capitão percebendo a atrocidade que o Vaqueiro fez, convoca a líder dos Cabôcos (representação indígena) para caçar o Vaqueiro que fugiu pela mata fechada. A líder dos Cabôcos, antes de ir à busca do vaqueiro, convoca seus pares e os batiza. Após os Índios batizados e destes conseguirem localizar e prender o Vaqueiro, o Capitão o interroga e o joga aos pés da Rainha que busca saber o porquê dos fatos. A Rainha lava as mãos perante a súplica do vaqueiro e ele é levado a julgamento que é realizado por meio de um combate que reúne seus companheiros do cordão encarnado (brincantes vestidos de vermelho), sendo que o Capitão reuniu os seus companheiros do cordão azul (idem) e daí então se inicia o combate com o cordão encarnado sendo massacrado restando então a luta final entre Vaqueiro e Capitão na qual Vaqueiro sai mortalmente ferido pedindo em súplicas para mandar chamar o Doutor (personagem cômico juntamente com a figura do careta Mateus que representa o médico), o Padre, ambos acompanhados da Cigana.

Agonizando ao chão, o Vaqueiro é amarrado no mourão e deixado para morrer até que em seus últimos suspiros após a

humilhação feita pelo Capitão, ele invoca a figura de São Sebastião (figura da devoção de Mestre Zé Pio que diferente de outros bois que são festejados no período do ciclo natalino, faz sua brincadeira no dia 20 de Janeiro, data de comemoração deste santo) que milagrosamente ressuscita todo o cordão encarnado e livra o Vaqueiro da morte.

Em linhas gerais, é essa dinâmica do visto e vivenciado, que em minhas observações entra em choque com o conhecimento do Bumba-meu-boi, muitas vezes colocando em um enredo estático e único, ignorando a pluralidade que essa brincadeira carrega na figura do Boi de brinquedo que revela a renovação de vida, a autenticidade, tradição no que temos de mais profundo e humano, além de significativo. A importância do conhecimento e da abordagem dessas brincadeiras vem para além de distingui-las uma das outras, apresentar os cenários nos quais elas se encontram caracterizando a cultura local e como ela influencia nessa brincadeira que é encontrada em quase todo território nacional.

Na África, ainda há tribos onde os artistas do povo quando vão se apresentar, pintam o rosto de branco e usam a cauringa como chapéu, igual ao chapéu do palhaço Mateus. Mesmo sem saber o porquê do costume de pintar o rosto de branco, mestre Assis dos Santos e mestre Zé Pio estavam reproduzindo um costume ancestral africano. Qualquer uma das duas cores (branco ou preto) com que foram pintando os rostos dos personagens, remetem a origem africana dos brincantes. (BURITÍ, 2010, p. 10).

Outro exemplo de personagem que faz parte do enredo do folguedo é a Catirina que também possui o rosto pintado de preto e que é parceira do personagem Mateus ou apresenta-se como par amoroso do Doutor que em outros bois, tanto da cidade de Fortaleza quanto no restante do interior do estado se faz presente, entretanto Mestre Zé Pio não mostrou ainda essa personagem devido não ter um brincante pronto para atuar.

Um outro “personagem coringa” que é apresentado no boi é seu Anastácio. Seu Anastácio é um outro personagem que é feito pelo próprio Mestre Zé Pio que o utilizou em duas apresentações, uma no evento Povos do Mar e em uma apresentação no dia 20 de janeiro no ano de 2015, entretanto Seu Anastácio não é um personagem fixo do Bumba-meu-boi, mas sim um entremeio. Segundo Barroso (1996, p. 203) Seu Anastácio é um velho grotesco e libidinoso, que vem de viagem à procura de uma mocinha para casar-se. É corcunda, usa máscara, com nariz, barbas e bigodes longos, paletó velho e anda com um passo miúdo. Além disso, o velho Anastácio é valente, não enxerga muito bem e, como quase todos os ‘caretas’ anda com um cacetinho na mão.

Percebemos no relato e análise que esta brincadeira difere do contexto engessado das noções apresentadas nos livros do que seria o folguedo do Bumba-meu-boi que muitas vezes está estático em nossas lembranças mais remotas das lendas que nos foram contadas na infância como já foi explanado no programa Catalendas já citado, mas ainda assim carrega uma historicidade ancestral da importância do boi

na vida do sertanejo e a sua figura como representação e sinal de renovação, além de possuir um caráter agregador como acontece na brincadeira de Zé Pio, onde o mesmo utiliza de entremeios de outras manifestações como nos Reisados e também de sua própria criatividade nas peças cômicas.

Na brincadeira de Mestre Zé Pio, encontramos a figura mais importante não sendo a do boi, mas sim a do Vaqueiro, logo todo o enredo gira em torno de seu drama e com isso percebemos traços variados e fortes de uma influência sertaneja muito forte, além de contemplar aspectos culturais do índio, do negro e do branco europeu como aponta Ribeiro (2009) em sua pesquisa sobre o Bumba-meu-boi do Mestre Zé Pio e a influência cultural negra que nesta brincadeira reside.

Entretanto para Barroso (1996; 2013) os bois de Fortaleza são considerados Reisados Urbanos e os demais bois do nosso estado como Reisado de Caretas, apesar de que o Reisado seja um folguedo natalino, que se estrutura na forma de um cortejo de brincantes que representam a peregrinação dos Três Reis Magos à Belém, desenvolvendo-se, em autos, cantorias e dramas ou comédias tendo obrigatoriamente o episódio do boi, assim como o próprio Boi. Vemos então a figura do boi não apenas como uma forma de brincadeira isolada, mas que remete influência de outras brincadeiras.

Já Souza (2014, p. 100) esclarece da seguinte forma, através de uma entrevista concedida pelo filho de Mestre Panteca, que Boi e Reisado, Reisado e Boi se misturam e se distinguem colocando ambos como “DD” (danças dramáticas):

É importante esclarecer que, no Ceará, Reisado e Boi, Boi e Reisado se misturam e se distinguem. Quando se pergunta: “Mas, afinal, é boi ou é reisado?” A resposta vem rápida: “Ora, é boi, mas é reisado, fazemos um boi pros reis... nos dias de reis, brincamos assim” (Sr. João Mendes, filho do Mestre, informação verbal). Não podemos de forma alguma, com isso, dizer que assim boi e reisado são a mesma coisa, pois no universo dessas brincadeiras nada e ninguém são a mesma coisa. Cada um se refere somente àquilo ali; mesmo que possua semelhanças com outros, não pode ser universalizado. Herdamos de nossa formação acadêmica a prática de querer colocar tudo em um único lugar, num recorte que julgamos certo, buscando uma compreensão definitiva. No entanto, no estudo da cultura folclórica, fica difícil compreender essas tramas, pois, na maioria das vezes, não se sabe exatamente onde algo começa ou termina, ou seja, até onde uma manifestação é reisado e até onde é boi. Convém, no entanto, chamar a atenção de novo de que as DD Boi ou Bumba-meu-boi e DD Reisado, ora são um corpo único naquilo que é singular, ora são distintas nas formas em que não são comuns na trama que apresentam, nos personagens, figurinos ou partes musicais. (SOUZA, 2014, p. 100).]

Considerações finais

Os espaços de conhecimento folclórico sobre o Bumba-meu-boi foram ampliados aos poucos principalmente tratando-se do Bumba-meu-boi do Maranhão com os seus “sotaques”, formas de se festejar, formas

ritualísticas que pelo tamanho de sua diversidade, influenciou outros bois como o Boi de Parintins e dentre outros, tornando-se assim um fato folclórico que segundo Brandão (1985) é explicado da seguinte forma:

Talvez uma maneira mais próxima de uma explicação compreensiva do fato folclórico – inclusive uma explicação do que ele é – seja a de estudá-lo integralmente nos sistemas de trocas de bens, serviços e símbolos da própria cultura e da própria vida social de que ele é uma expressão. (BRANDÃO, 1985, p.78).

Logo este fato folclórico caracteriza-se pela sua espontaneidade coletiva, surgindo tanto pela invenção quanto pela sua difusão espontaneamente, por isso contempla as demais pluralidades dessa brincadeira tão antiga.

Cascudo (1956) com o relato do Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama conhecido como *Carapuceiro* (Recife, 11 de janeiro de 1840), revela a diversidade social e as formas dessa brincadeira:

O Padre Lopes Gama, Frei Carapuceiro, como o apelidavam, assim descreveu, há 114 anos, o “bumba-meu-boi”. Eram assim enrêdo e figurantes: - “De quantos recreios, folganças e desenfados populares há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como o aliás bem conhecido “bumba-meu-boi”. Em tal brinco não se encontra um enredo, nem verossimilhança, nem ligação: é um agregado de disparates. Um negro metido de baixo de uma baeta é o boi; um capadócio enfiado pelo fundo dum panacu velho, chama-se o “cavalo-marinho”; outro,

alapardo, sob lençóis, denomina-se “burrinha”; um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça com uma urupema, é o que se chama a “caipora”, há além disto outro capadócio que se chama pai Mateus. O sujeito do “cavalo-marinho” é o senhor do “boi”, da “burrinha”, da “caipora” e do Mateus. Todo divertimento cifra-se em o dono de tôda esta súcia fazer dançar ao som de violas, pandeiros e de uma infernal bararia o tal bêbado Mateus, a “burrinha”, a “caipora” e o “boi” morre sempre, sem quê nem para quê, e ressuscita por virtude de um clister, que despaga o Mateus, cousa mui agradável e divertida para os “judiciosos” espectadores. Até aqui não passa o tal divertimento de um brinco popular e grandemente desengonçado, mas de certos anos para cá não há “bumba-meu-boi” que preste, se nêle não aparece um sujeito vestido de clérigo, e algumas vêzes de roquete e estola, para servir de bóbo da função. Quem faz ordinariamente o papel de sacerdote bufo é um brejeirote despejado e escolhido para desempenhar a tarefa, até o mais nojento ridículo; e para completo do escárnio, esse padre ouve de confissão ao Mateus, o qual negro cativo faz cair de pernas pro ar o seu confessor, e acaba, como é natural, dando chicotada no sacerdote. (CASCUDO, 1956, p.51- 52).

O relato não apenas mostra a forma e o enredo da brincadeira, mas mostra o contexto social na qual essa festa e o seu rito está inserido em relação do que é visto e do que é vivenciado ou simplesmente buscar compreender o sentido da festa na vida dessas pessoas, homens, mulheres e crianças que contribuem com o festejo.

Segundo Souza (2014, p. 59) esse contexto dramático das expressões da cultura folclórica é encontrado hoje, com significados ancestrais semelhantes aos dos antepassados ou (re) significados pela dinâmica cultural, sendo, reatualizados pelo próprio grupo. Ou seja, mesmo que não tenha adquirido outra função, o grupo vai admitindo acréscimos culturais com as influências do universo em que vive. Dessa forma, seu ritual, cujo drama sempre se relaciona a causa e efeito e tem espaço para a improvisação, pode se revestir de elementos plásticos, musicais, de texto oral e outros elementos que estejam mais disponíveis, mas que não tirem o sentido do que consideram imprescindíveis, seja isso sagrado ou profano.

Neste sentido, podemos entender que cada fato, entremeio ou entremez, comédia, paródia que é encontrado no Bumba-meu-boi, possui uma relação não apenas de atualização, reinvento, mas de trazer novos significados da vida real ou de uma realidade de universo comum do povo que brinca mantendo a ancestralidade, mas com traços de acréscimos culturais, logo Souza afirma:

A cultura folclórica é o saber informal, aprendido pelo vivido e solidificado pela ancestralidade, transmitido oralmente, cotidianamente alimentado no alicerce da família e/ou do grupo social do qual se faz parte. Ela vem da forma como o homem do povo vê a vida, no contexto em que ele sente, pensa e vê seu universo - esteja na cidade ou no campo. (SOUZA, 2014, p. 54).]

Cada festa, cada boi possui um ritual, possui um sistema de articulações de pes-

soas, bens e símbolos, trocas de saberes. O Bumba-meu-boi é uma carga memorial de falas e linguagens não engessadas, unas e estáticas, pois são saberes vivos com o seu modo de sentir, pensar, viver e festejar que transforma o saber do boi em uma estrutura complexa que parte de uma base “x”, mas que ao longo de sua folgança toma outros significados, outras histórias, outras lendas e outros contextos que englobam a região na qual o folguedo é visto e vivenciado, entender este fato folclórico dentro do espaço cultural de que ele faz parte.

Trata-se aqui de imaginar as várias possibilidades apresentadas de compreensão desta brincadeira, mas não apenas isso, a articulação das relações de parentesco, de trabalho, as acepções de mundo e do que se é considerado ritualístico e sagrado, nada mais nada menos que vivências particulares no interior das matrizes de vida coletiva e social.

Para reforçar meu argumento cito aqui o Boi Paz no Mundo, Boi que tem origem no Boi Ideal de Mestre Panteca, mestre da cultura já citado, onde quem continua o legado são seus netos Luciano Mendes e João Batista Mendes. Ambos os Bois são de Sobral/CE e foram pesquisados por Souza (2014). O Boi Paz no Mundo apresenta personagens humanos e animais, característica de vários bois do Ceará, mas com personagens peculiares. Alguns personagens são comuns como a Burrinha e o próprio Boi nos bois do Ceará, assim como os Galantes e Índios. Cada personagem possui sua função seja no entremeio ou no próprio enredo do boi seguindo assim características sociais, assim começo pelos personagens

humanos como o *Bascarrasco*, ele que comanda o espetáculo, puxando os temas musicais, pondo em ordem as entremezes da brincadeira, vestindo sempre uma roupa que faz referência aos colonizadores lusos. Temos o véi ou Véio *Cazuza* que representa o coronel e/ou vaqueiro, sempre apresentando-se de forma caricata e cômica, notadamente acompanhado de sua esposa *Donana ou Dona Ana* caracterizada sempre como uma mulher de seios grandes e ancas muito largas, sempre representado por um homem vestido de mulher fazendo uma dupla cômica juntamente com o véi Cazuza. Juntamente com Cazuza e Donana como personagens cômicos apresenta-se *Mateu e Liseu* representando dois vaqueiros que são responsáveis por dizer onde e como está o Boi. Temos também os *Galantes*, representados nas cores vermelho e azul divididos em dois cordões onde são responsáveis pela parte dançada, envolvendo partes e respostas cantadas. Os Índios aqui se integram aos cordões, vestidos com seus saítes de tucum, ornamentos coloridos com penachos trazendo à tona a imaginação e criatividade, sem fazer qualquer distinção a alguma etnia indígena, mas utilizando do imaginário para a representação.

Os personagens animais são o *Cavalo, Caboré, Burrinha, Zebrinha e o Boi* que é figura central da brincadeira. Cada personagem animal possui sua vez no entremeio trazendo assim uma performance única. Percebe-se aqui, pequenas representações do dia a dia do homem rural como os animais e personagens como o coronel, vaqueiros e índios, apesar de que Barroso (1996) apre-

senta esse tipo de Boi como um Reisado Urbano. Essas características rurais sempre estiveram nos Bois do Ceará, sejam eles urbanos ou de couro, apresentando características estéticas diferenciadas ou semelhantes ao que faz parte do conhecimento empírico dos brincantes e do Mestre, assim Souza (2014) afirma:

É interessante notar que, para deixar cada personagem melhor, eles estão a todo instante em um processo de criação contínua, onde tudo à sua volta pode se relacionar com sua brincadeira. Ao observamos o corpo do Boi Paz no Mundo, em janeiro de 2013, foram verificadas várias semelhanças com o Boi Garantido amazonense. Na conversa com o Sr, João sobre isso ele disse: [...] quando vi na TV aquele boi se mexendo todo, aquela cabeça que parecia falar, achei bonito demais. Pensei vô fazer meu boi assim... esse pano branco combina com paz no mundo, desde 2010 nosso pano é branco... caprichei mermo. Aquilo lá é uma lindeza! É diferente do nosso Reisado, mas, os bois são perfeitos, direitim mermo, aí eu fiz o Paz do Mundo assim, ficou bonito, não ficou? [Informação verbal]. (SOUZA, 2014, p. 112).

Em linhas gerais, é esse visto e que em minhas observações entra em choque com o conhecimento do Bumba-meu-boi muitas vezes colocando em um enredo estático e único, ignorando a pluralidade que essa brincadeira carrega na figura do Boi de brinquedo que revela a renovação de vida, a autenticidade, tradição no que temos de mais profundo e humano, além de significativo. A importância do conhecimento e da abordagem dessas brincadeiras vem para

além de distingui-las uma das outras, apresentar os cenários nos quais elas se encontram caracterizando a cultura local e como ela influencia nessa brincadeira que é encontrada em quase todo território nacional.

REFERÊNCIAS

- BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Fortaleza: Ministério da Cultura, Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais, Museu da Imagem e do Som, 1996. 298p.
- BARROSO, Oswald. Folgedos e Bailados – *Reisados*. Disponível em: <<http://digitalmundomiraira.com.br/Patrimonio/FolgedosBailados/Diversificado/Folgedos%20e%20Bailados%20-%20Reisados.pdf>> Acesso em 31/08/2016.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. 111p.
- BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento**: Bois e Reisados de Caretas. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013. 424p.
- BRITO, Lydia Maria; RIBEIRO, Edinelza Macedo; SOUZA, Tereza de. Bois-bumbás de Parintins: síntese metafórica da realidade? **Revista de Administração Pública – RAP**. Rio de Janeiro, 2010. 159p.
- BURITÍ, Iranilson; MARTINS, José Clerton de

mo Cultural – Volume 03 – Nº 01. Fortaleza, 2009. 36p.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Tradições populares da pecuária nordestina**. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1956.78p.

CAMPOS, Eduardo. **Estudos do Folclore Cearense**. Ceará: Imprensa Universitária do Ceará. Fortaleza, 1960. 127p.

CATALENDAS. Disponível em: <<http://www.catalendas.xpg.com.br/>> Acesso em: 01/09/2016.

CULTURA, Tesouros Vivos da. Disponível em: <<http://www.secult.ce.gov.br/index.php/tesouros-vivos-da-cultura/43604>> Acesso em: 09/09/2016.

CBO, Cadastro Brasileiro de Ocupações. Disponível em: <<http://www.mteco.gov.br/cbsite/pages/pesquisas/ResultadoFamiliaDescricao.jsf>> Acessado em 31/08/2016.

FURLANETTO, Beatriz Helena. **Boi-de-mamão no Litoral Paranaense: Que tradição é essa?** Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Artes. Curitiba: Embap, 2011. 10p.

LIMA, Rossini Tavares de, 1915 -1987. **Abecê do folclore** / Rossini Tavares de Lima. – 7º ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003. 343p.

PINHEIRO, Erick Bessa. **A identidade do Amazonas expressa no folclore do Boi-Bumbá**. Revista Parintins – cultura e folclore. Número 2. Amazonas, 2001. 102p.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Sociologia e Folclore - Bumba-meu-boi, Manifestação de Teatro Popular no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** – USP. São Paulo, 1967. 11p.

RAIZER, Dione. **Boi-de-mamão**: uma brincadeira de rua no chão da educação infantil. Diálogos com a cultura popular. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008. 176p.

ROSA, Cleilson da. **História e tradição do Boi de Mamão em Santa Catarina (1970-2000)**. Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC. Criciúma, 2010.

SEARA, Nádia Tobias de Sousa. **A cultura de brincar de boi-bumbá**. Revista acadêmica de Educação do ISE Vera Cruz. Parintins, 2010. 17p.

SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. **Sendo como se fosse**: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014. 296p.

SOUTO, Andreia do Roccio; SANTOS, Jucinéia Narciso dos. Oralidade e Cultura Popular na sala de aula. Porto Alegre: Revista eletrônica de críticas e teoria de literaturas Sessão Aberta – Vol. 04 Nº 01, 2008. 7p.

Imaginário e memória: Rogaciano Leite do sertão às cidades. (1943 a 1969)

José Edmilson Teixeira Neto

Resumo: O presente artigo oferece uma análise sobre a trajetória de Rogaciano Bezerra Leite em sua produção como repentista e jornalista, tomando como fonte o livro do poeta intitulado como *Carne e Alma* produzido em 1950. Além disso, analisaremos também o livro *Cabelos Cor de Prata* produzido por Waldy Sombra no ano de 2009. As fontes hemerográficas (periódicos) foram compiladas para que possamos buscar uma melhor compreensão do sujeito como artista e também como jornalista. Este breve artigo foi construído a partir da compilação de fontes não hierarquizadas; além das citadas, utilizaremos a memória como ferramenta histórica para compor o enredo inicial da trajetória de Rogaciano Leite no mundo da cantoria popular nordestina, além de preenchermos lacunas deixadas ao confrontarmos as fontes para compreendermos o sujeito que ainda vive no imaginário brasileiro hoje.

Palavras-Chave: Memória; Imaginário; Rogaciano Leite.

Rabiscando pegadas. A Memória de Rogaciano Leite em *Carne e Alma* e *Cabelos Cor de Prata*.

O século XX foi um dos períodos de maior florescência quando se fala em cantador de repente do Nordeste brasileiro. A poesia brota entre as rachaduras da terra seca e batida na perspicácia dos sertanejos analfabetos ou semi-analfabetos, com poucos recursos financeiros, tendo o seu improviso como uma ferramenta complementar de sobrevivência e lazer, onde a agricultura na maioria das vezes assumia o papel elementar em suas vidas. Porém, é notório o quanto cada vez mais esses sujeitos buscavam novos espaços apresentando sua arte a um novo público, reinventando e se adaptando, ao passo em que suas experiências de vida em trânsitos diminuíam os quilômetros entre sertão e cidade usando a sua poesia como veículo.

Rogaciano Bezerra Leite nasceu em 1920 no sítio Cacimbas Novas, localidade pertencente a pequena cidade de São José do Egito no interior do sertão pernambucano,

diferente dos irmãos, logo muito jovem trocou a enxada pelos livros da escola onde deu seus primeiros passos como estudante e quando brotaram primeiros poemas. Aos 14 anos de idade começou sua carreira como cantador, de repente viajando grande parte dos rincões nordestinos até sua chegada ao estado do Ceará em 1943 quando desembarcou na capital Fortaleza para assim começar a escrever sua história na poesia e na imprensa cearense, elevando seu nome aos salões de literatura da intelectualidade nordestina-brasileira, nas quais viria a atuar como escritor e jornalista, sem deixar de lado a viola e a poesia que são suas principais marcas nas “areias do passado”.

Figura 1: Rogaciano Leite em seu início no mundo do repente.



Fonte: Gilberto Ponte. Disponível em <<http://cantigasecantos.blogspot.com.br/2013/04/poesia-rogaciano-leite-um-soneto-e-um.html>>. Acesso em: 16. mar. 2017.

Ao desembarcar em Fortaleza, o vate teve uma aproximação com o já consagrado cantador Cego Aderaldo com isso eles realizaram diversas apresentações no teatro José de Alencar, assim elevando o nome de Rogaciano ao seletto *hall* da cantoria do século XX. Ainda no mesmo ano de 1943 o poeta inicia suas atividades como jornalista itinerante na *Gazeta de Notícias* dando seus primeiros passos na imprensa na qual mais tarde viria a ser recompensado com o prêmio *Esso* de comunicação pela série de matérias sobre a Amazônia brasileira, chamada “Nas fronteiras do fim do mundo”.

Figura 2 – Do Lado esquerdo pessoa não identificada, Cego Aderaldo ao centro e Rogaciano Leite à direita.



Fonte: Família Leite.

Em 1950 Rogaciano Leite escreve seu primeiro e único livro publicado, *Carne e Alma*, lançado pela editora Pogentti na cidade de Santos (SP). Nessa obra é possível fazer uma viagem em sua trajetória de vida através de seus poemas, compilados desde sua saída da fazenda no interior pernambucano aos salões literários das capitais bra-

sileiras. O livro foi bem aceito pelo público da época, rendendo elogios de inúmeros críticos literários por todo o Brasil, contando também com uma apresentação do autor feitas por inúmeros intelectuais do período, tais como: Jorge Amado, Assis Chateaubriand, Gustavo Barroso, Théo Brandão e Gilberto Freyre. Além desses citados, no prefácio da obra apresenta-se um texto redigido por Luiz da Câmara Cascudo chamado "Eu sou poeta!" que visa apresentar o vate e seu trabalho à comunidade intelectual daquele contexto.

Segundo Cascudo (1948) citado em Leite (1950, p.11) Rogaciano:

Alto, ágil, fino, entrou, saudou curvando a estatura de Mosqueteiro da Rainha, rerepresentou-se e disse com naturalidade, com precisão, com nitidez: — Eu sou poeta Rogaciano Leite! (...) Rogaciano é apenas, única, funcional, realmente, o Poeta. É o seu título, função, credencial. A poesia não lhe é somente conteúdo, mas o continente.

Figura 3: Rogaciano Leite e Luiz da Câmara Cascudo.



Vindo de origem humilde e caminhando a passos largos rumo ao inesperado, assim como os seus versos de improviso, o vate trafega em um novo mundo distante de sua herança rural, cada vez mais próximo de uma sociedade intelectualizada, conquistando lugares e espaços, construindo relações sólidas com "âncoras das produções intelectuais do século XX" que viriam a abrir as portas dos salões espirituais ao multifacetado poeta. Dentro do campo de relações estabelecidas pelo bardo, foi necessário logo amoldar-se ao novo espaço cotidiano, não tentando mudar as regras estabelecidas, mas trabalhando estrategicamente com elas, postulando um lugar, um objetivo, para mediar suas próprias relações dentro e fora do novo ciclo (CERTEAU, 1998).

A mobilidade é uma característica constante em todo o curso de poeta-jornalista, levou essa inquietude para o mundo da imprensa onde conseguiu reconhecimento por todo país rendendo 26 notas publicadas nacionalmente, indicando a qualidade do livro *Carne e Alma* para os admiradores da literatura poética. Comparações a Castro Alves tornaram-se naturais desde então, a crítica literária de imprensa derretia-se diante do trabalho do poeta.

Rogaciano Leite é o novo condor dos vãos elevados, de largos horizontes da poesia brasileira. E o poeta castroalveano que desconhecíamos aqui no sul, pois sua poesia, infelizmente, nunca havia chegado até nós. Improvisador capaz, repentista de verve, Rogaciano Leite encanta e seduz os que o cercam. É, pois, o poeta que o Brasil esperava. Um novo

Castro Alves que se eleva aos píncaros do globo para cantar as profundezas de sua terra, na eloquência poética com que foi bafejado pelos deuses do parnaso. (MASSUTI, “A Noite” São Paulo, apud LEITE, 1950, p.231)

As produções do bardo viajavam, e seu reconhecimento ia além dos quilômetros que corriam os torrões nordestinos. As motivações eram suas causas ideológicas e intelectuais semeando poesia por toda parte, assim é visível nas próprias palavras de Leite (1950, p. 9) “Desde as fronteiras semi-selvagens de extremo Setentrão aos centros mais civilizados do Sul do País, tenho levado, através de constantes e voluntárias peregrinações, a minha pobre e humilde mensagem de poesia e sensibilidade”. E assim foi seu caminho até os últimos dias, breve e prematuro, aos 49 anos de vida falecendo em outubro 1969 na cidade do Rio de Janeiro no hospital Sousa Aguiar.

Aquele 7 de outubro
Vive sempre em minha mente:
O sol nasceu muito rubro
Com a sua luz diferente.
Naquele inditoso dia,
Com um tom de nostalgia, a natureza gemeu
E o Brasil todo chorou,
Quando o rádio anunciou:
Rogaciano morreu!
(ASSARÉ, 2008, p. 251)

Em outubro de 2009 quando completaram 40 anos de falecimento do poeta Rogaciano Leite, Waldy Sombra lançou o livro *Cabelos cor de Prata*. Trata-se de uma miniantologia poética ilustrada baseada em poemas reunidos na obra *Carne e Alma*.

O trabalho visava mais uma vez contemplar “voz” ao poeta falecido em 1969, agora em uma outra perspectiva: em “entrevista” mediada por Waldy e respondida por Rogaciano através de seus poemas. Além disso, o livro conta com imagens e histórias curiosas do poeta pernambucano.

Cabelos cor de Prata foi uma composição gravada por Silvio Caldas em 1951 após um encontro em um restaurante na cidade de Recife que resultou em um poema escrito quase que de improviso dedicado ao consagrado seresteiro. Segundo Sombra (2009) a canção foi gravada em maio do mesmo ano pela gravadora *Continental* e a música encontra-se no lado A do compacto e mais tarde no ano de 1988 ganharia uma nova versão na voz de Nelson Gonçalves.

O lirismo não era sua única característica, o vate tinha uma crítica visão social dedicando muitas de suas matérias as problemáticas políticas sociais por onde passava, ou mesmo escrevendo poemas críticos sobre as condições dos trabalhadores, usando de sua posição nas mídias periódicas para dar voz aos que eram calados socialmente.

A dimensão social da poesia e da obra de Rogaciano fica manifesto nas palavras de Waldy Sombra, ao expor em 7 de outubro 1989 no caderno Vida e Arte do jornal *O Povo* (p. 08):

Há por exemplo uma poesia de Rogaciano de caráter social profundo, sobre o Pirambu, mostrando a miséria, a fome. E depois, como jornalista, o Rogaciano estava sempre vergastando, açoitando, solapando as instituições que procura-

vam esmagar as minorias pobres. Também, na parte lírica de Rogaciano, a parte que se refere à natureza: na originalidade das metáforas, por exemplo, sua alma romântica esgota-se na exaustão, criando autênticos caleidoscópios. “A lua, pregando enfeite/ Na sacristia do céu/ Ascende velas de leite/ nos castiçais do senhor...”

Analisando todas as informações compiladas nas duas principais obras em foco nesse texto, percebe-se a variedade de atuações e caminhos que se entrelaçam na vida do poeta. Não existiam fronteiras que não fossem transcendidas, seja na música, literatura, imprensa ou poesia. Segundo Bourdieu (1996, p.292) “toda trajetória percorrida deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social”, que por sua vez é permeado de regras e estágios que rotulam cada momento e espaço de uma trajetória, nesse sentido, entende-se trajetória de vida como um conjunto de acontecimentos que correm em uma existência, orquestrados pelas ações temporais e socio-demográficas que ditam os estágios, ritmos e status levados por cada sujeito. (BORN, 2001).

Os Recortes da memória. O Imaginário de Rogaciano Leite da cantoria à imprensa

Entre o passado e o presente vive a tradição popular responsável por transmitir reminiscências de uma geração para outra através da oralidade ou escrita. Com o ad-

vento da *nova história cultural* se tornou possível pensar o passado através dessas manifestações culturais que até então eram ponderadas como não ciência (PESAVENTO, 2014). Vários olhares foram lançados para as novas produções históricas em meados do século XX abrindo um leque de estudos sobre literatura, cinema e artes em geral, tocando com as sensibilidades e o imaginário de quem escreve e de quem se lê a história. Nesse novo campo surge a preocupação com as representações, o imaginário torna-se um conjunto de ideias codificadas a partir de imagens obtidas através de experiências sensíveis anteriores por meio dos sentidos humanos. Nessa lógica, Segundo Laplantine e Trindade (2003) a imagem não assume o ato concreto de ser, mas uma faceta do que sabemos sobre o objeto de fora.

Seguindo pistas espalhadas pelo tempo, rastros que nos chegam hoje através da oralidade ou de documentos escritos é possível refletir uma imagem sobre o personagem sócio histórico na memória daqueles que conviveram e compartilham de algumas experiências, Oliveira (2014, p.92) salienta que “Não se trata de reviver o passado tal qual ele pudesse ter sido realizado, mas de um esforço de reconstrução desse passado diante de nossas atuais possibilidades”, sendo possível estabelecer um diálogo entre pretérito e presente, no ouro das lembranças assim tornando a memória uma ferramenta do hoje para compreender o ontem.

[...] a memória atende ao chamado do presente. Mas, teremos que transpor, muitas vezes, a enorme distância tem-

poral entre o fato narrado pela testemunha e o acontecido. Experiência sempre muito difícil, devido às transformações ocorridas, sobretudo nas mentalidades. O passado, a rigor, é uma alteridade absoluta que só se torna cognoscível mediante a voz do nosso depoente, nosso narrador. (ECLEA, 2012, p.197)

Julgando a memória como um quebra-cabeça, é possível por meio das palavras dos depoentes construir uma imagem de cada ângulo analisado, do jornalista ao poeta cantador. Na cultura popular nordestina percebe-se o forte uso da tradição oral eivada de som e sentidos que refletem diretamente nos versos externados produzidos por suas experiências de vida. Nomes de poetas que antecedem as gerações contemporâneas graças a memória e a oralidade dos velhos que ultrapassam o tempo e prevalecem em meio a insensibilidade sonora da modernidade. Fica claro nas palavras de Ivanildo Vila Nova como se perpetuam as reminiscências de versos ouvidos na sua infância em Caruaru.

Tem um verso que Rogaciano fez cantando com meu pai em Caruaru e a cantoria tava mais ou menos ai chegou o guarda fiscal daquela época chamado guarda arrecadador chamado Ardor e meu pai terminou o verso dizendo “chega agora ná cantoria o guarda arrecadador e vamos fazer elogio ao nosso amigo Ardor” ai o Rogaciano disse: “Arreate ao redor/ que eu quero agora soletrar/ uma sílaba me auxilia/ e outra vem me prejudicar/ sem ar eu não posso viver/ e sem dor eu não posso passar!”. (Apresentação. **Ivanildo Vila Nova**, 2016, Fortaleza-CE, 26.08.2016)

A engraçada reminiscência de Ivanildo Vila Nova sobre os versos de Rogaciano na cidade Caruaru é só mais uma de muitas espalhadas na sabedoria popular que acabam se immortalizando na voz da tradição tornando-se uma manifestação literária oral, prática secular no núcleo das culturas populares que mesmo escrita sua sonoridade é pensada a voz alta abrindo uma porta para a improvisação, desafios e danças tornando-a diferente da literatura “oficial” essa que por sua vez é caracterizada pelas obediências acadêmicas em geral, nessa perspectiva Cascudo (2006, p.25) salienta que: “A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de “novena””.

Buscando no pretérito o vínculo da formação de uma identidade imagética do personagem em seus campos é possível perceber como se mediavam suas relações no mundo da cantoria de repente. A personificação construída no imaginário literário oral do poeta é repleta de facetas em suas atuações como repentista, que muitas as vezes se sobressaía nos desafios por já ser um poeta letrado, e uma dessas saídas é rememorada por Waldy Sombra (1989, s/p):

Esta que passarei a narrar é espirituosa demais. O cantador Jose Faustino vendo entrar no recinto dois rapazes, concluiu assim a sextilha: “A coisa vai melhorar/ porque a trinca chagaram”. Rogaciano ri. O bigode fino se contorce num “esse” maiúsculo. Brilham os olhos por trás das lentes dos óculos. E não deu outra: “Isso

de ‘trinca chegaram’ É erro de português;/ mesmo porque só se diz/ A trinca sendo de três; / Ai temos o sabido/ com dois erros de uma vez!.”

As facetas do poeta não se prendiam apenas ao mundo dos versos, sua passagem pela imprensa teve considerável êxito e muitas amizades construídas, uma delas foi com o repórter-jornalista Zelito Nunes Magalhães com quem teve seu primeiro contato no ano de 1957 no Jornal *O Povo*. Zelito diz ter absorvido muitos aprendizados da lida com a imprensa com seu amigo “Roga”. Através das lembranças de Zelito Magalhães é possível caminhar entre a fonte impressa (a matéria) e suas palavras (memórias) preenchendo lacunas existentes no silêncio do passado que sem a complementação uma da outra nos deixaria mais distante dessa realidade complexa.

Uma das matérias de grande reconhecimento pela imprensa cearense foi “*no mundo amargo do açúcar*” que rendeu a Rogaciano mais uma vez o prêmio *Esso* de reportagem. Zelito lembra bem como se deu o dia em que a matéria era confeccionada pelo seu “confrade” de redação.

Numa manhã de sábado, adentrou a redação da Gazeta de Notícias o jornalista Rogaciano Leite, que pertencia aos quadros do jornal desde os tempos do diretor Luis Campos, que também era seu compadre. Eu e Rogaciano já nos conhecíamos desde os tempos do **O Povo**. Tendo chegado de uma viagem que fizera a Recife, lembro-me bem, trazia numa pasta *Executiva* vários rascunhos. Sentado a uma máquina de escrever,

disse que se tratava de um trabalho em que denunciava a exploração dos donos de canaviais perante os cortadores de cana. Considerando-se um péssimo datilógrafo, pediu-me ajuda: começou a ditar o texto, enquanto eu ia escrevendo numa antiga “Remington”. Concluídas as seis ou sete laudas, ele rabiscou à mão num anexo o título da matéria, que não gostei. A sugestão foi tempestiva, pois a que sugeri encaixava-se melhor com o conteúdo da matéria: **No mundo amargo do açúcar**. Apenas acenou positivamente com a cabeça. A reportagem saiu de página inteira na **Gazeta de Notícias**, quando ganharia, naquele ano de 1967, o segundo Prêmio Esso pelo referido jornal (**O povo**. Fortaleza- CE, Sábado, 07/ outubro/1989. Vida e Arte. Grifos dele).

Entendendo a memória como a matéria prima desse desenho pincelado nos quadros temporais de Zelito Magalhães, percebe-se como os caminhos do poeta foram se desenhando nos múltiplos espaços ocupados. A imprensa sem dúvida tornou-se uma lida diária mesmo não sendo um jornalista fixo teve uma produção vasta nas mídias nacionais, correndo quase todos os estados brasileiros, tais quais: São Paulo (A tribuna, Folha Trabalhista), Belém do Pará (A Província, Jornal Vespertino), Amazônia (A gazeta, O Jornal do Comércio), Maranhão (O Globo), entre alguns outros mais.

As primeiras publicações de Rogaciano em formato de crônicas e poesias no ano de 1945 no jornal *O Povo* foram assinadas com o pseudônimo de “Albatroz”, tratavam-se de pequenas colunas com textos semanalmente apresentados no caderno Matutino. Esse fascículo trazia nomes

da alta intelectualidade literária cearense (como por exemplo Raquel de Queiroz que já ascendia como grande escritora nesse contexto) além de renomados jornalistas, todos normalmente apresentavam escritos de tons suaves e de cunho poético, muitos traduziam aspectos da regionalidade cearense e nordestina do contexto.

Rogaciano Leite teve oportunidade de publicar suas primeiras críticas em tom de poesia diferenciada da grande maioria no periódico O Povo. Seus textos já traziam fragmentos de sua personalidade perante aos comportamentos sociais vigentes nas tribunas. Em um desses textos percebe-se seu posicionamento diante dos editores que tiraram sua coluna do periódico substituindo-o por outras figuras já consagradas entre os editores, mas a pedidos do público o trouxeram de volta e com o texto chamado “A alma também se renova” o poeta deram suas críticas a vaidade hierárquica da imprensa.

Resultado: volto a esta mesma coluna, tantas vezes ocupada por várias divagações. Alguém que lia os meus pedidos “Bilhetes Perdidos...” deve-se recordar da “última lagrima” em que me despedi, para entrar numa férias indeterminadas, ou escrever, ou escrever assuntos mais sérios. Preferi, porém, a primeira hipótese. Deixei que os homens comuns — os economistas, os pragmatas, os diurnistas, os políticos estoamados — continuassem na sua eterna carniçaria, devorando a Beleza da Vida com os dentes da ambição. Recolhi-me por algum tempo. Não contei a ninguém as minhas queixas nem as minhas alegrias. E apesar

de ter uma profunda saudade anônima dos meus leitores desconhecidos, durante todo esse espaço evitei de mandar para as ruas, num pedaço esbranquiçado de jornal muitas ideias que transitaram no meu pensamento.

Descansei um pouco, aumentei alguns quilos, estudei alguma coisa. Não é que eu estivesse afastado do mundo, longe do povo, distante da vida. Mas em qualquer tempo, deve o homem compreender a sua importante missão e continuar a descobrir no imenso tumulto da vida e no indomável coração humano a origem das causas e as causas das coisas — que são a razão do mundo e da existência. Em meu refúgio, entreguei-me ao exercício da meditação e graças a esse poderoso método cheguei a descobrir em mim mesmo o outro homem que eu desconhecia. A abstenção da vida vulgar, do cigarro das bancas de cerveja e de outras coisas semelhantes deixou-me na alma, uma substituição de sentimentos, como se a nova vida despontasse dentro de mim mesmo. Reergui-me cansada, como a Fênix gloriosa que renova as plumas na cinza amontada e levanta outra vez o vôo em busca de espaço que se lhe havia arrefecido aos últimos relances. Revigorado para enfrentar a vida, trazendo na alma ainda mais arrasa dos meus princípios de humanidade e de amor para com o próximo, venho dar ao meu pequeno e querido público a notícia de minha “reentré”, mudando apenas de título, mas conservando aquele mesmo nomezinho: O Albatroz. (LEITE, Rogaciano. Albatroz. In: **Gazeta de notícias**, 10 de janeiro de 1945, s/p.)

Percebe-se nas publicações jornalísticas primárias de Rogaciano Leite uma inclinação pelo interesse social, mesmo quando ainda

escrevia suas pequenas poesias em colunas entrincheiradas por artigos de economia e política. Nesse sentido, o sujeito mostrava ainda em sua verde fase um posicionamento que mais tarde se tornaria característica marcante em sua trajetória de vida como repórter viajante, sendo associado como um “jornalista do povo” (assim como antes, um cantador popular) em várias partes do Brasil, mas escolhendo o Ceará como porto.

Viveu Rogaciano Leite o drama dos oprimidos, do operário urbano e do homem rural, e não cruzou os braços ante os problemas sociais da nação. Fez do Ceará seu berço de origem e amou o Brasil de ponta a ponta, foi o povo de seu povo e o mais popular poeta de instrução superior de nossas letras. (ALCIDES, 1981, p. 94)

Uma Vida em Movimento

Uma das grandes características dos cantadores do repente nordestino são as suas movimentações constantes entre sertões e cidades brasileiras. O trânsito que sempre os caracterizou, se intensificou nas primeiras décadas do século XX e aumentou consideravelmente devido ao advento do rádio como ferramenta de comunicação entre o rural e o urbano fazendo com que os cantadores buscassem espaços, primeiro em cidades de médio porte como Recife, e depois, com a popularização das rádios e a definitiva introdução de cantadores e da cantoria no rádio, em pequenas cidades interioranas como também nas capitais para

divulgar o seu trabalho em um processo que Damasceno (2012, p.180) denomina como “infiltração da cantoria”, contexto no qual se deram os primeiros passos da profissionalização do cantador repentista.

Ainda assim a visão do poeta itinerante e interiorano nos pequenos e grandes centros urbanos era quase sempre vista com olhos preconceituosos rotulando os poetas como a personificação do “matuto” provocando um estranhamento ao novo, fazendo com que esses sujeitos usassem de “artimanhas” para se inserirem, sobretudo nas novas camadas sociais cidadinas sem perder sua essência popular, rural e tradicional. Nesse sentido, Damasceno (2012, p. 185) contribui:

(...) A artimanha constitui o espaço tenso no qual as relações se dão e articulam alterações à manifestação tradicional da qual são representantes, manutenção de aspectos a ela ligados considerados indispensáveis à sua identidade e negociação entre os diversos aspectos e contextos por eles vividos e criados/recriados.

Rogaciano Leite buscou espaço e reconhecimento através das mídias periódicas, divulgando apresentações em eventos do mundo da cantoria nas cidades do Ceará e do Brasil, recitais com Cego Aderaldo ou mesmo com seu parceiro de repente e tribuna João Siqueira de Amorim são recorrentes nos impressos fortalezenses do período, assim as manifestações regionais poéticas ganhavam novos ciclos e espaços de apresentação através dos veículos de comunicação e das relações estabelecidas dentro deles quebrando a barreira do estranhamento aos sujeitos que ali chegavam.

Figura 4: Panfletos impressos de divulgação das manifestações populares no teatro.

Grande Festival

Domingo — Dia 4 — A's 20 Horas

EM BENEFÍCIO DO

CÍRCULO CATÓLICO S. JOSÉ



ROGACIANO LEITE e JOÃO SIQUEIRA

PELOS
poetas - repentistas
ROGACIANO LEITE
JOÃO SIQUEIRA
e
JOCA DE MENEZES

Desafios, emboiadas, declamações etc.

ATO VARIADO

Com: Milton Parente, Raimundo Luiz, Inácio Rals e Clovis Malias.

Cadeira 3,00

Geral 1,50

Todos ao Circulo Catolico São José
Domingo, 4 — A's 20 Horas

Fonte: Acervo família Leite.

No ano de 1945 Rogaciano e Siqueira realizaram no teatro José de Alencar em várias apresentações, incluindo um festival que contou com múltiplos nomes da cultura popular nordestina do período recebendo notas em inúmeros jornais de reconhecimento pela qualidade poética nos concertos. Vários eventos foram realizados em um curto espaço de tempo, trazendo um novo olhar para a arte popular, agora sendo apoiada pela imprensa e apresentada em teatros. Segundo panfletos de divulgações, o festival contava com: declamações, improvisos, anedotas, emboladas e canções, com o título de “festival” e algumas vezes apoiando comitês ou instituições religiosas

filantrópicas, nesse caso, apresentaremos o exemplo do comitê Tristão Gonçalves onde o evento tinha como objetivo levantar fundos para os expedicionários cearenses da segunda grande guerra mundial, assim conquistando mais ainda o respeito e a admiração do povo que passava a conhecer esses novos sujeitos e suas artes. O Jornal A Gazeta de Notícias na coluna *O povo* lançou uma nota comentando a apresentação:

Alcançou um sucesso extraordinário o “show” promovido ontem no centro Artístico, pelo Comitê Tristão Gonsalves, de auxílio ao expedicionário cearense. Todos os números apresentados deixaram a melhor impressão na assistência, a qual não resgatou aplausos aos diversos artistas. Desfilaram, numa sucessão magnífica de atrações, o bando “milionários do ar”, o conjunto teatral Cearense”, Rogaciano Leite, Siqueira e sua viola, Terezinha Holanda, o Gago e Nicó com as suas anedotas, Mauricio Magalhães Benevides, José Galvão e o incomparável Mario Alves com a sua bonita voz metálica. O “show” foi, portanto, um êxito notável. Novas realizações do comitê Tristão Gonsalves são aguardadas dentro de poucos dias. (**Gazeta de Notícias**, 27 de janeiro de 1945, s/p)

Apresentando sua arte em recitais, cantorias ou na imprensa Rogaciano Leite levou sua alma de viajante herdada dos antigos cantadores por onde atuou não limitando seu trabalho a um só meio ou local. Homem de alma livre e de muitos trânsitos viajou todo o Brasil com suas apresentações poéticas ou com suas matérias de denúncias infiltrando-se com exímia facilidade

nos mais diversos modelos de comportamento social, usando sua arte para “abrir portas” em seus caminhos. A Gazeta de Manaus no ano 1963 lança uma nota apresentando o poeta e seus trabalhos ao público de leitores, evidenciando suas características marcantes.

UM HOMEM DE NENHUM LUGAR – Veio do Egito, não daquele do Nasser que tem no Nilo como dádiva, mas do de São José, tá no agreste sertão pernambucano. Sem endereço certo, com esposa e filhos, gosta de escrever, e o faz bem. Nada em cima da perna, que é responsável. Conta o que vê e o que sabe, tudo esmiuçado, certinho, tipo do não-resta-dúvida. Jornalista festejado, como todo Jornalista que se preza. Tem público certo e cadeia de jornais publicando, isto quando está na terra, pois seu ambiente preferido é o alto, o mundo dos sonhos. Não precisa dizer que é poeta, da vetusta Escola Condoreira, a mesma de castro Alves, de quem é admirador. Gosta de Silvio Caldas e lhe fez um retrato de corpo inteiro musicado pelo cantor, e adotado como característica do mesmo: <<Meus cabelos cor de Prata >> Bonito! Quando em vez é visto nas ruas de Manaus, o que o torna, também um cidadão desta capital. Tão nosso quanto de qualquer lugar que os poetas não conhecem fronteiras. E os jornalistas também. Quem encontrar o cidadão “[da]”perambulando pelas ruas, fique certo de que a coisa é séria. U-Aprenda seu nome, se é que ainda não sabe: Rogaciano Leite. (**A gazeta**, 30de novembro de 1963, s/p.)

Evidencia-se como se deu a inserção e reconhecimento do poeta nos meios de comunicação nacionais, as fronteiras dos quilômetros que separavam mundos distantes

foram reduzidas com o toque de sensibilidade que encharcavam platéias e tablóides. De lugar nenhum ou de todo lugar, o poeta deixou versos marcados nas páginas do tempo que traduziam sua vida itinerante nos sertões e nas cidades brasileiras deixando nos detalhes das entrelinhas suas marcas de vida e trajetória que o lançaram na memória da sociedade brasileira.

—Venho de longe...não tenho
Tesouro a esbanjar!
De riqueza trago apenas
O coração — pra cantar...
Na frente de Nordestino
Trago a marca do destino
Que me disse: “E’ bom seguir...”
E eu, doido, na vida, errante,
Quis sempre marchar adiante,
Novas terras descobrir.

Faço da vida uma audácia,
Da mágua, linda canção;
Reverto a palavra em ouro,
Transformo os sonhos, em pão;
Se não posso abrir um cofre
Abro minh’alma a quem sofre,
Dou consolo ao infeliz!
Se me alegre, rio e conto;
Se choro, escondo meu pranto...
—porque quem chora não diz!
(LEITE, Rogaciano. **A Tribuna**, 1950, p.6)

Rogaciano Leite em sua caminhada transpôs fronteiras, interagiu com os meios que o cercavam indo além de uma mera transposição geográfica, adaptando-se e negociando suas posições absorvendo aprendizados e a aproximação que os novos meios lhe forneciam, assim criando e recriando sua própria arte.

As fronteiras físicas na sociedade moderna a cada dia assumem uma postura mais “porosa” devido as ferramentas de interação cultural que se desenvolvem com o passar dos tempos e Canclini (2006, p. 9) contribui: “As fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornam porosas. Poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado”. Nesse sentido, Rogaciano ao transitar do rural para o urbano assume posturas desse novo meio, com uma maneira particular de assimilar essa incorporação cultural, que são identificadas em sua trajetória. Damasceno (2013, p.11) refere-se aos cantadores desse período:

Desta forma, os cantadores não só experimentam a passagem do rural para o urbano, mas também a incorporação transformada (por eles) desse urbano, realizada de forma singular com características próprias, tanto de produção propriamente dita deste urbano, que em suas intervenções possuem nuances particulares, como se reflete em sua arte trajetórias, e mesmo na trajetória da própria cantoria.

Entre fronteiras que se entrelaçam no decorrer de uma trajetória em mundos repletos de significados, Rogaciano Leite provou que sua arte não tinha limites e timbrou sua marca pelos areais onde pisou, deixando um legado para a cultura popular brasileira através de suas contribuições para que o repente e a poesia sertaneja se tornassem cada dia mais uma prática comum nas grandes cidades. Como jornalista seu passado

ainda é forte nos dias atuais, provando que sua marca ainda vive na memória da sociedade brasileira e que suas produções superaram os poucos quilômetros da avenida que carrega seu nome na capital cearense.

Desde as fronteiras semi-selvagens de extremo setentrião aos centros mais civilizados do Sul do país, tenho levado, através de constantes e voluntárias peregrinações, a minha humilde e pobre mensagem de poesia e sensibilidade. Nenhuma vaidade me envolve, nenhum orgulho me domina. O que me impulsiona é o entusiasmo natural pelas coisas do espirito; o que me arrasta é o desejo de conhecer este Brasil imenso e formoso, transmitindo aos filhos de todas as regiões a voz amiga e o abraço fraternal de uma terra quase esquecida — o Norte! Obstinação de um sonhador! Tarefa espontânea e audaciosa de um modesto semeador de emoções que se apegava a uma tentativa de intercâmbio da família intelectual brasileira, teimando de viver de poesia nestes tempos de radar e bomba atômica. Nem uma queixa tenho a murmurar contra as terras e os povos que tenho visitado, pois a hospitalidade de todas as portas que se me abrem alimenta-me a inspiração de uma crença firme na bondade humana e deixa-me ver, embora sobre domínio de minhas desvaíadas fantasias, o mundo belo e promissor em que nos falta apenas a elaboração de melhores ajustamentos sociais e maior compreensão entre os homens, — elementos formadores da evolução indispensáveis ao progresso e a paz sobre a terra. Sem prejuízo do meu apreço aos demais recantos por onde tenho passado, eternizo aqui a minha elevada estima e o meu profundo reconhecimento à encantadora cidade de

Santos, — que me ofereceu generosamente a primeira edição deste livro — ao seu nobre e hospitaleiro povo à sua valorosa imprensa, à colônia nordestina e todos aqueles cuja a bondade encontrou alguma coisa de útil na minha triste insuficiência, impondo-me a impossibilidade de jamais resgatar essa grande e imorredoura dívida de gratidão. Que estes versos — ora escritos no tumulto das grandes cidades, hora na paz do campo ou sobre a mesa de um botequim glabário — não representem apenas a alma de seu autor, mas traduzam também a sensibilidade e a indulgência do povo de Santos que lhes conferiu o desvanecedor merecimento de serem publicados com intermédio da terra de Martins Fontes e Vicente Cavalcante. (LEITE, 1950, p. 9)

REFERÊNCIAS

- ALCIDES, José Pinto. **Política da Arte**. Fortaleza. Ed. Secretária de Cultura e Desporto. 1981.
- ASSARÉ, Patativa do. **Canta lá que eu canto cá**. 15ª ed. Petrópolis (RJ): Editora Vozes. 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BORN, Claudia. Gênero, trajetória de vida e biografia: desafios metodológicos e resultados empíricos. *Sociologias*, Porto Alegre, Ano 3, nº5, jan/jun 2001, p.240-265. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.590/S1517-4522200100011>> Acesso em 3 de Dezembro de 2015.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000.
- CASCUDO, Luíz da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global. 2006.
- CASCUDO, Luíz da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global. 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.
- DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Versos quentes e baiões de viola**: cantorias e cantadores do/no Nordeste Brasileiro no século XX. Campina Grande: EDUFPG. 2012.
- BOSI, Eclea. Memória: enraizar-se é um direito fundamental do ser humano. Minas Gerais, PUC. 2012. Entrevista concedida a revista do programa de pós graduação em comunicação social da faculdade de comunicação e artes PUC Minas. Entrevistador-Mozahir Salomão Bruck. Acesso em: 20 de out 2016. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/4301/4454>>
- LAPLANTINE, François.; TRINDADE, Liana S. **O que é imaginário**. 1ª reimpressão da 1ª edição de 1996. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003. Coleção Primeiros Passos, n 309.
- LEITE, Rogaciano. **Carne e Alma**, Rio de Janeiro: Irmãos Potengi. 1950.
- MOTA, Leonardo. **Cantadores**. Poesia e linguagem do sertão cearense. 7ªed. Rio-São Paulo-Fortaleza. ABC. 2002.
- OLIVEIRA, Paulo de Salles. Sobre 'Memória e Sociedade' In: **Revista USP**, v. 98, p. 87-94, 2013
- PESAVENTO, Sandra, Jatahy. História e História Cultural. 2ªed. Belo Horizonte. Autêntica, 2014.

SOMBRA, Waldy. **Cabelos Cor de Prata**. Entrevista com o poeta Rogaciano Leite minian-tologia. 1ªed, Fortaleza: Edições UFC. 2009

ENTREVISTAS

MAGALHÃES, Zelito Nunes. Entrevista [nov.2016]. Entrevistador: Edmilson Teixeira. Fortaleza, CE: 2016. Arquivo Word.

PERÍODICOS.

SOMBRA, Waldy. Rogaciano, 20 anos de saudade. **O povo**. Fortaleza 7 out. 1989. Vida e Arte, p.8.

LEITE, Rogaciano. Os Trabalhadores. **Correio do Ceará**.Fortaleza, p. 8 a 12, 12 de dez.1959.

LEITE, Rogaciano. No mundo amargo do açúcar. **Gazeta de notícias**. Fortaleza, p.2, 30 de ago 1967.

LEITE, Rogaciano. Alma também se renova. **Gazeta de notícias**. Fortaleza, 10 jan 1945.

LEITE, Rogaciano. Canção de agradecimento. **A Tribuna**. Santos, 19 nov 1950. p.6.

SOMBRA, Waldy. Rogaciano, 20 anos de saudade. **O povo**. Fortaleza 7 out. 1989. Vida e Arte, p.8.

UM Homem de nenhum lugar. A Gazeta. Manaus, 30 nov 1963. A cidade em foto.s/p.

HOJE o festival dos repentistas. **Unitário**, Fortaleza, 10 de fev. 1945. s/p.

alcançou sucesso o 'show' de ontem no centro artístico. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, 25 de jan. 1945. s/p.

BLOG

LOPES, Gilberto. Poesia: Rogaciano Leite, um soneto e um cordel feito de improviso.

São José do Egito (PE). 25 de abril de 2013. Disponível em <<http://cantigasecantos.blogspot.com.br/2013/04/poesia-rogiaciano-leite-um-soneto-e-um.html>> Acesso em: 16 de mar.2017.

Pepa Delgado e sua época: 1887 – 1945

Marcelo Bonavides de Castro

Resumo: Neste escrito fazemos uma abordagem da vida e obra da atriz e cantora Pepa Delgado, uma das pioneiras na indústria fonográfica brasileira. Enfocamos também o período em que ela participou ativamente do meio cultural. Conhecemos um pouco do teatro de revista e seus personagens, bem como algumas artistas que estavam à frente de seu tempo. A indústria fonográfica em seus primórdios é relembada através dos primeiros intérpretes, entre os quais Pepa Delgado, e suas gravações. A biografia da atriz nos dá uma imagem de como a mulher artista vivia e se impunha nas primeiras décadas do século XX.

Palavras-chaves: Pepa Delgado, Teatro de Revista, Disco, Indústria Fonográfica, MPB, Biografia.

Teatro de revista e fonógrafo: duas novidades no contexto musical

Em 1859 surgiram duas novidades de entretenimento no Rio de Janeiro. Uma delas era um gênero teatral ligeiro, contendo elementos de comédia e dança, onde se revisavam todos os acontecimentos ocorridos no ano anterior ao espetáculo. Anos depois, revisariam acontecimentos da atualidade. Castro (2009, p. 22), nos diz que as críticas políticas e sociais eram embaladas por músicas contagiantes, geralmente cantadas por atrizes desinibidas, comunicativas e sem cerimônias “que não só improvisam situações que lhes permitiam dialogar com o espectador, como podiam desfilarem pela plateia em um contato mais próximo ao seu público”. Esse estilo era o Teatro de Revista.

O pesquisador Roberto Ruiz (1988, p. 16) escreveu que esse gênero apareceu em Paris no início do século XIX sendo, a princípio, “uma mistura de comédia e opereta, com intuítos de sátira social e política”. Logo, países como Espanha, Portugal, In-

glaterra, Itália, Alemanha e Estados Unidos copiaram esse estilo.

A primeira peça de teatro de revista em nosso país estreou a 09 de janeiro de 1859. Chamava-se *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, da autoria de Figueiredo Novaes. Permaneceu apenas três dias em cartaz, sendo proibida pela polícia, que a acusou de atentado aos bons costumes (PAIVA, 1991, p. 52).

A segunda novidade foi a inauguração, a 17 de fevereiro de 1859, do café-cantante *Alcazar Lyrique*, de propriedade do empresário francês Joseph Arnaud. Salviano Cavalcanti de Paiva (1991, p.53) citando Mário Nunes, diz que a inauguração do Alcazar “remodelou os hábitos burgueses da cidade e propagou o gosto pelos espetáculos ligeiros, de moral pouco exigente”. No Alcazar o público masculino vibrava com as atrizes francesas, entre as quais se destacaram Aimée, Delmary, Delsol, Suzana de Castera, Rose Méryss, Rose Villiot, entre outras.

Depois de um hiato de dezesseis anos, a segunda revista montada no Brasil estreou em 01 de dezembro de 1875, chamada *Revista do ano de 1874*. No qual tomava parte Rose Villiot e a famosa Suzana de Castera (PAIVA, 1991, p. 61).

No começo da década de 1880, o gênero revista se afirmou no agrado do público através de peças escritas por autores como Arthur Azevedo, que ao longo dos anos vai colecionando sucessos em peças de diversos formatos.

O teatro de revista era o grande divulgador de músicas. No começo da década de 1910 começaram a ser produzidas as revis-

tas carnavalescas que eram responsáveis por divulgar as músicas que fariam sucesso no carnaval do ano seguinte.

No começo da década de 1900, com a gravação de cilindros e discos, as músicas cantadas em teatros puderam ser registradas em cera, garantindo ao público a trilha sonora de algumas peças, que eram ouvidas ao gramofone ou fonógrafo.

Surgido em 1877, o fonógrafo era criado e previsto pelo seu próprio inventor, Thomas Edison, como sendo útil aos empresários para ditar cartas comerciais e às crianças para aprenderem a ler. Porém, seria no campo musical que as gravações em cilindros e discos iriam causar a maior revolução. Até então, o máximo envolvimento atingido na produção mecânica de sons eram as caixinhas de música, baseadas na vibração de lâminas de aço. Isso provocou um espanto em 11 de março de 1878, quando o concessionário da patente do fonógrafo de Edson, Puskas, gravou perante a Academia de Ciências de Paris a frase: “O fonógrafo tem a honra de ser apresentado à Academia de Ciências”. Um dos acadêmicos, de nome Bouillaud, levantou-se em protesto e acusou o representante de Edison de ventriloquismo. (TINHORÃO, 1981, p.13-14).

No Brasil, o aparecimento das máquinas falantes, primeiro usando cilindros e depois discos de 76 rotações por minuto, deu-se praticamente contemporâneo à abolição dos escravos. Esse novo invento permitiu a coleta de gêneros musicais ligados à cultura afro-brasileira, como o lundu e os batuques. ((TINHORÃO, 1981, p.14).

Tinhorão nos explica como era feito a máquina de Edison, que consistia em

...um cilindro de couro recoberto por uma folha de estanho, montado sobre um eixo horizontal provido de manivela em uma das extremidades, a qual, ao ser acionada, permitia à agulha ligada a um diafragma ir riscando a superfície do estanho, conforme a vibração provocada pelas ondas sonoras. (TINHORÃO, 1981, p. 15)

O pesquisador Atos Damasceno nos informa que a mais antiga demonstração do fonógrafo no Brasil ocorreu em 1879, em Porto Alegre (RS), apenas dois anos depois da construção do primeiro aparelho, feito por Edison. Segundo Tinhorão (1981, p.20) as primeiras gravações feitas no Brasil, ainda em cilindros, foram dos cantores Antônio da Costa Moreira (conhecido como Cadete, ou K. D. T.) e Manuel Pedro dos Santos (conhecido como Bahiano). Acompanhados por violão, eles receberiam hum mil reis, por canção. Foram os dois artistas e a recém-formada Banda do Corpo de Bombeiros (1896) os primeiros responsáveis por espalhar pelo Brasil composições de autores quase sempre anônimos. Tinhorão nos informa também que várias dessas músicas voltavam ao seu local de origem já em versão carioca.

Castro (2009, p. 72) nos diz:

Em janeiro de 1902, foram feitas as primeiras gravações em discos no Brasil. Figner havia alugado uma loja ao lado da Casa Edison e fez uma puxada nos fundos dessa loja, onde equipou adequadamente e iniciou a indústria fonográfica no Brasil. O número da loja era 105, ao lado do número 107. Uma nova sessão de gravações foi feita entre abril e maio desse mesmo ano.

O primeiro disco a ser lançado no Brasil, que trazia o número 10.001, continha o lundu de Xisto Bahia, “Isto é Bom”, e foi gravado pelo Bahiano (Manuel Pedro dos Santos). Castro ainda aponta que,

O pesquisador Humberto Franceschi explica em seu livro *A Casa Edison e Seu Tempo* que não podemos afirmar que este lundu tenha sido a primeira gravação. Ao lado da canção *Ave Maria*, de Amélia Mesquita, gravado por Cadete (nome artístico de Manuel Evêncio da Costa Moreira ou como vinha em alguns discos, simplesmente, K. D. T.), *Isto É Bom* foi o primeiro disco etiquetado para o Brasil. *Ave Maria* recebeu a designação X – 1.001. Fred Figner não deixou nenhum registro que possa afirmar qual seria a primeira gravação. Isso é impossível saber hoje, pois foram feitas centenas de gravações experimentais nas sessões e esses registros eram enviados para Alemanha para serem feitas as cópias em cera. Foi sabido que várias gravações não puderam ser aproveitadas. Daí a impossibilidade de se saber qual foi o número um. E mais: para aumentar a dúvida de se saber quem foi o primeiro intérprete há o excelente flautista Pattápio Silva que participou das gravações feitas em janeiro de 1902. (CASTRO, 2009, p. 72-73)

A primeira mulher a gravar disco no Brasil se chamava Odette e no selo do disco era apresentada como Senhorita Odette, assim como a segunda a gravar, Senhorita Consuelo. Delas só sabemos quais foram suas gravações, algumas das quais chegaram até nós. A terceira cantora a gravar se chamava Senhorita Diva, já Pepa Delgado, conhecida atriz, foi a quarta mulher a registrar voz em cera. Dela sabemos um pouco mais que suas colegas.

Biografia(s) e História(s)

Oriunda do teatro musical, Pepa Delgado gravou cerca de quarenta e uma músicas, a maioria oriunda dos palcos. Os discos de cera chegavam ao mercado sem os (agora) característicos chiados. A qualidade era ótima. Os funcionários das fábricas se preocupavam em chegar a um material usado para cópias que tivesse uma boa qualidade na reprodução dos sons. Com o uso constante do disco, cujo braço em que se fixava a agulha de metal pesava 500g, o material que o revestia ficava gasto e provocava os famosos chiados. (CASTRO, 2009, p. 73).

Como a gravação era feita de acordo com a vibração de som que chegava até a agulha, os intérpretes tinham que ter uma voz potente para o canto. Assim, só havia espaço para tenores, barítonos e sopranos. Porém, nessa época, como informa Castro (2009, p. 73)

...os cantores desse período se baseavam nas técnicas de canto lírico. Não existia ainda o microfone e os teatros eram imensos e suas vozes tinham que se sobressair acima da orquestra e ser mais potentes do que os possíveis ruídos da rua que invadissem suas apresentações nos teatros.

Foi com esse estilo de cantar que tivemos gravadas nossas modinhas, lundus, maxixes, canções, valsas, cançonetas, choros, serenatas, habaneras, baladas... todos os ritmos em voga, principalmente os brasileiros.

A vontade de relatar e ler as biografias data desde a Grécia antiga, vontade essa que parece ter surgido juntamente com o interesse pela história. Citando Corassim, Silva (2012, p. 04) nos afirma que na Antiguidade Romana havia uma distinção clara entre história e biografia. Enquanto a primeira revelava detalhes sobre o que os indivíduos faziam, a segunda deveria revelar que espécie de pessoas os biografados eram.

Já citando Levellain, Silva (2012, p. 05) afirma que foi no início dos anos de 1980 que os ensaios sobre o gênero biográfico começaram a florescer de fato na História. Os dicionários consagraram-lhe verbetes e organizaram-se seminários sobre o tema.

Advertindo-nos, Silva (2012, p.06) cita Mary Del Priore: "...fazer uma biografia, dentro da renovação dos estudos históricos, não se trata de fazer simplesmente a história dos grandes, mas de examinar os atores (ou o ator), célebres ou não, como testemunhas, como reflexos e como reveladores de uma época".

A biografia não seria apenas a história de um indivíduo isolado, mas, a de uma época vista através de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos.

O historiador precisa inserir o biografado em seu contexto, analisar sua representatividade mesmo em sua singularidade, mostrar como ele faz parte de um momento histórico e como podemos, por meio de sua trajetória individual, compreender esse momento da história... (SILVA, 2012, p. 06-07).

O sujeito biografado tem sua análise focada em um contexto social no qual ele está inserido, predispondo-o a adotar uma série de ideias e atitudes que repercutem na esfera política de sua vida e em suas opções. O mesmo autor ainda nos aconselha (2012, p. 09): “O pesquisador, ao se deparar diante da perspectiva de uma biografia, não deve tentar compreender uma vida como uma série única e por si só suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outra ligação”.

Cada fonte documental precisa ter uma interpretação diferente.

Segundo Priore (2009, p. 11), a estrutura da biografia se distingue daquela do romance pelo fato de que os eventos serem contados pela narrativa do historiador são impostos por documentos e não nascidos da imaginação. Como afirmou Paul Veyne, a história nada mais é do que “uma narrativa verídica”.

Ao reconstruir as coisas do passado, o historiador tenta imaginá-las como se as tivesse vivido. Ainda para Priore (2009, p.12) há um cruzamento perigoso, mas real, com a imaginação literária. Já o romancista, muitas vezes não se esquivava de misturar personagens históricos e fatos com data reconhecida aos personagens fictícios e eventos idealizados.

É ainda Priore (2009, p.12) que nos alerta:

Qualquer que seja a vontade do autor de fazer uma escrita impessoal, com a não utilização deliberada do “eu”, com a recusa de colocar em primeiro plano tal batalha ou tal nome célebre, o fato é que para que as obras sejam legíveis e coerentes, não se pode eliminar a estrutura narrativa.

Assim como o romance, a história conta e explica. Como o romance, a história escolhe, seleciona, simplifica, organiza e reduz um século a uma página. Paul Veyne afirmaria que a diferença é que “a história é um romance; mas um romance de verdade [...] e os historiadores contam eventos verdadeiros que têm o homem por ator” (PRIORE, 2009, p.14).

Pepa Delgado... Trajetória de uma atriz...

O toureiro espanhol Lourenço Delgado, como muitos de sua terra, veio para o Brasil na segunda metade do século XIX. Nessa época, haviam touradas pelo estado de São Paulo, onde ele passou a residir. Seu nome era destaque em alguns espetáculos de arena por São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, onde enfrentava touros e fazia façanhas como salto à vara e enfrentar touros de mãos atadas, como nos revela o jornal *A Federação*, de Porto Alegre, de 12 de julho de 1889. Ao que parece, também atuava, segundo o jornal *Monitor Campista* de 18 de abril de 1879, que anunciava *A Cabana do Pae Thomaz*, “trabalho nunca visto em Campos, executado pelo bandarilheiro, Lourenço Delgado” (p. 03).

Lourenço casou-se com a sorocabana Ana Alves, indo morar em Piracicaba, interior de São Paulo. Lá nasceu sua filha, Maria Pepa Delgado, em 21 de julho de 1887.

A primeira informação que encontramos sobre Pepa Delgado atuando como atriz data de 14 de julho de 1900, no jornal *O Pará*.

Fazendo parte da companhia carioca Dias Braga, Pepa estava em Belém do Pará apresentando peças como *O Domador de Feras*. Ela interpretava o pequeno papel de uma desterrada. Isso nos leva a crer que a menina, de apenas doze anos, já se encontrava no Rio de Janeiro seguindo carreira de atriz.

Em 1904, ainda na Companhia Dias Braga, Pepa Delgado fez parte da famosa peça de teatro de revistas *Cá e Lá*, da autoria de Tito Martins e B. de Gougêa, estreada no Theatro recreio a 15 de março de 1904, obtendo grande êxito e sendo reapresentada várias vezes (CASTRO, 2009, p. 82).

Ainda em 1904, Pepa Delgado começou a gravar discos na pioneira Casa Edison. Seu repertório era composto de músicas que faziam parte do teatro de revista, alguns sucessos ainda do século XIX. Da revista musical *Cá e Lá*, Pepa gravou algumas composições, como: *O Abacate*, da autoria de Chiquinha Gonzaga, com letra de Tito Martins e Giuvêa; e *Café ideal*, também de Chiquinha Gonzaga, com letra de Tito Martins.

Castro (2009, p. 82) aponta que em 07 de outubro de 1904, Pepa Delgado aparecia ao lado de Lucília Peres e Alfredo Silva na revista musical *Avança!*. A crítica do *Jornal do Commercio* do dia 08 de outubro citava Pepa: "Aurélia Delorme e Pepa Delgado duellaram-se no saracoteio de quadris, na dança (sic) do ventre e na ostentação de certas fôrmas (sic) opulentas. Que serviço... fatigante!". Ela definia o termo que dava título à revista em um "lema da philosophia barata dos que não escrupulizam em viver do patrimonio alheio quer este seja repre-

sentado por um capital de actividades e esforços, quer por valores de ordem material ou moral". E dizia que a revista era "principalmente uma longa série de *maxixes* (grifo do jornal), de *dansas* (sic), *trovas* e *canções* populares do Brasil e de Portugal". Pepa e Aurélia dançavam *maxixes* e *requebravam*, acompanhando as músicas mais populares.

Ainda na revista *Avança!*, Pepa Delgado interpretava (e depois gravaria) a cançoneta recheada de malícia *A Recomendação*. Paiva revela que a música "permitia à endiabrada senhorita Delgado pintar o sete na apresentação" (1991, p. 141). Ela também gravaria, ainda em 1904, ao lado do tenor Mário Pinheiro, *Um Samba na Penha*, da autoria de Assis Pacheco, uma das primeiras músicas a trazer a palavra *samba* gravada em disco.

Ainda sobre a crítica do *Jornal do Commercio* feita à revista *Avança!*, é notória a discriminação contra o *maxixe* e os *requebros* das atrizes que, segundo o jornal, era imitado pelas demais colegas das duas. Elogios somente para a atriz Helena Cavalier. Até uma atriz mirim, provavelmente Olga Louro, filha de Estephania Louro (também no elenco), recebeu menção: "... uma engraçada menina, coitadinha, que começou as suas provas no *cake-walk* infantil". Olga fazia parte da mesma Companhia Dias Braga a que sua mãe estava ligada.

Avança! foi um grande sucesso, com enchentes de público desde o primeiro dia de apresentação, quando vários números de dança foram repetidos a pedido da plateia (CASTRO, 2009, p. 83).

O maxixe por sua vez alcançava, cada vez mais, o gosto popular. Nos clubes carnavalescos, nos cafés-concerto, nos teatros, todos dançavam o maxixe. Pepa destacou-se, também, como exímia maxixeira. Seu nome figurava nos cartazes dos teatros do Rio e São Paulo em anúncios de “apresentação da popularíssima Pepa Delgado em maxixes nacionais” (CASTRO, 2009, p.84).

Castro (idem) ainda nos revela que em 1906, a atriz Maria Lino, que havia levado o maxixe ao exterior com o dançarino e compositor Duque, lançou na revista musical *O Maxixe* o tango-chula *Vem cá, mulata!*. A letra exalta uma das três mais antigas sociedades carnavalescas, o Clube dos Democráticos. Foi gravada por Pepa e Mário Pinheiro ainda em 1905 em disco Odeon Record 40.407.

Em 1906, ela gravaria um dos grandes sucessos do final do século XIX, o lundu de Arthur Azevedo, *As Laranjas da Sabina*, que abordava o caso de uma ex-escrava e o confisco de seu tabuleiro de laranjas.

Atuando e gravando discos Pepa Delgado também teve tempo para aparecer em filmes. Em 1908 ela aparecia no curta de Antônio Leal, *Sô Lotéro e Nhá Ofrásia com seus productos à Exposição*. Segundo o jornal *Correio da Manhã*, de 25 de agosto de 1908, o filme era dividido em quatro partes, Pepa Delgado aparecia na última e, ao que parece, os atores interpretavam personagens já utilizados em uma peça de teatro, *O Maxixe*, de João Phoca.

Em 1912, Pepa Delgado atuaria em uma opereta espanhola de Veijan e Capella, em tradução de C. Nazareth intitulada A

Gatinha Branca. A peça ajudou a atriz a se firmar como estrela de primeira grandeza, como nos diz o jornal *Correio da Manhã* de 08 de maio de 1912: “PEPA DELGADO, Distincta actriz brasileira que, com a interpretação da protagonista da ‘Gatinha Branca’ deu um passo definitivo, seguro, na sua carreira”.

No mesmo ano de 1912 ela, tomaria parte em uma peça que mudaria o modo de se fazer e dizer o teatro nacional, *Forrobo dó*, de Luís Peixoto e Carlos Bittencourt, trazia Chiquinha Gonzaga como autora da música e se intitulava uma burleta de costumes cariocas. Nela, foi inserido o modo coloquial de se falar. O sucesso da peça foi tanto que, na primeira temporada, ela teria realizado 1.500 representações. Pepa Delgado interpretava o papel de Rita (DINIZ, 1999, p. 181).

Em 1915, Pepa foi a protagonista na burleta *A Sertaneja*, de Viriato Correia, com música de Chiquinha Gonzaga. (O PAIZ, 28 de outubro de 1915, p. 10).

Por volta de 1916, a atriz estava noiva do militar Almerindo Álvaro de Moraes que, também era tesoureiro do Democráticos Clube. Ao que parece a futura união provocou ciúme e inveja entre algumas atrizes. A neta de Pepa Delgado, dona Tânia Moraes, nos apresentou uma carta escrita pelo ator João de Deus, amigo do casal, que prevenia Almerindo de um complô armado por algumas artistas contra Pepa:

Esta tem por fim prevenir-te que há aqui um complô conta a nossa boa camara-da Pepa e pretendem, algumas das suas boas colegas (grifo do autor da carta), mandarem-te dizer que ela se porta mal,

o que é uma infâmia; todos os colegas são unânimes em dizer que nunca viram a Pepa tão comportada.

O pesquisador Ary Vasconcelos (1985, p. 145) afirma que Pepa Delgado e Almerindo Moraes se casaram em 1920, porém, encontramos o registro de casamento dos dois no livro de registros de casamentos da 5ª Pretoria Civil freguesia do Engenho Velho que datava de 28 de setembro de 1936, dessa forma legitimando seu filho, Heitor. No registro de nascimento da criança há a menção do casamento de seus pais, nota essa data de 1940. Assim, conseguimos encontrar o livro onde estava registrado o casamento civil do casal. Maria Pepa Delgado passou a adicionar o sobrenome Moraes. Na época do nascimento de Heitor, Pepa morava com Almerindo. No registro civil de nascimento, Almerindo já reconhecia totalmente seu filho.

Podemos supor que o casal já convivia maritalmente à época do nascimento de seu filho. Fica a dúvida de quando passaram a morar juntos, se em 1920, como afirmou Ary Vasconcelos ou quando Pepa engravidou, em 1924. Quando Heitor contava com onze anos, seus pais oficializaram a união. Encontramos citações à carreira de Pepa Delgado até 1924, ano em que ela engravidou.

A partir de então temos poucas informações sobre ela nos jornais. Através das dedicatórias das fotografias existentes em poder de sua neta, algumas doadas a nós, podemos constatar que ela continuou a ajudar e a incentivar os novos talentos artísticos. Inclusive, em entrevista a nós concedida, seu filho disse que o comediante Colé

Santana, tio do “Trapalhão” Dedé Santana, morou no porão de Pepa e Almerindo no início de sua carreira. Também soubemos, e confirmamos através da revista *A Noite Ilustrada* de Novembro de 1931, que Pepa Delgado recebeu para criação a pequena índia Yara. A atriz a entregou para o maestro Aléssio Parecis, que a adotou. Depois, chamando-se Abigail Parecis, a menina seria afilhada de batismo de Pepa e se tornaria em uma das mais famosas sopranos brasileiras, de fama internacional.

Sua neta nos revelou que Pepa Delgado se dedicava às atividades do bairro em que morava, Encantado, no Rio de Janeiro, como dona de casa, ajudando em quermesses, acolhendo animais abandonados. Infelizmente, ela sofria do fígado e contraiu hepatite em 1945, vindo a falecer em 11 de março desse ano, poucos meses antes de seu 58º aniversário.

Ao conhecer a trajetória de Pepa Delgado, tomamos conhecimento de uma rica parte de nossa cultura no teatro e na música. Ainda ficamos sabendo um pouco da rotina de uma atriz-cantora nas primeiras décadas do século XX. Pepa cantou, dançou, gravou, atuou, enfim, fez o que queria e podia no meio artístico, tendo uma liberdade que a maioria das mulheres de sua época não possuía. Quando quis constituir família, teve ao lado um marido presente e um filho que seria o centro de sua atenção pelo resto da vida. Sua presença nas artes mostra o quanto a juventude da Belle Époque estava disposta a inovar, deixando sua marca para a posteridade.

Nós agradecemos.



Pepa Delgado em cena.
Foto sem data.
Arquivo Marcelo Bonavides de Castro.



Toureiro Lourenço Delgado, pai da atriz Pepa Delgado.
Arquivo Tânia Delgado.



Soprano Abigail Aléssio Parecis, filha de índios que foi adotada por intermédio de Pepa Delgado.

"A minha boa madrinha sra. Pepa Delgado quem tanto devo, para que sempre se lembre como eu não me esquecerei, da sua Abigail Alessio Parecis
Rio 07-11-929".

Arquivo Marcelo Bonavides de Castro.



Pepa Delgado em seu último aniversário, 21 de julho de 1944.
Arquivo Marcelo Bonavides de Castro.

REFERÊNCIAS

Site

<https://familysearch.org>

Livros e Artigos

CASTRO, Marcelo Bonavides de. **Nossas atrizes cantoras:** de 1859 a 1926. Fortaleza. Faculdade Integrada do Ceará. 2009.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga:** Uma História de Vida. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.

PAIVA, Salviano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado!** – Vida e morte do Teatro de Revista Brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira – 1991.

PRIORE, Mary Del. **Biografia:** Quando o indivíduo encontra a história. *Topoi*, v. 10, n. 19, jul.-dez. 2009, p. 7-16.

RUIZ, Roberto. **Teatro de Revista no Brasil:** Do Início à I Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas. 1988.

SILVA, Semíramis Corsi. O Historiador e as Biografias: desafios, possibilidades e abordagens de Trabalho. **História, imagem e narrativa.** No 14, abril/2012 - Disponível em: <http://www.historiaimagem.com.br>

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular:** do gramofone ao rádio e TV. São Paulo. Ática, 1981.

VASCONCELOS, Ary. **A Nova Música da República Velha.** Rio de Janeiro, edição do autor, 1985.