

FESTANDO E ATUALIZANDO UTOPIAS

Paula Cristina Vilas*

Era uma vez uma ilha, no gelado mar do sul, próxima à terra do fogo. Nela moravam uns homens e mulheres que untavam as suas peles com óleos para se protegerem dos grandes frios e ventos. Havia umas embarcações com as quais conseguiam navegar nas bravas águas dos canais austrais.

Era lá que ele vivia, não sei como se chamava. O povo dele era conhecido como 'yamana'. Dizem que estão extintos, mas quem sabe... se todos são tão corajosos como ele foi...

Um dia, um barco comandado pelo capitão Fritz Roy, com um homem, hoje célebre, a bordo - Charles Darwin - passou próximo àquela ilha e decidiram levar um presente à rainha da Inglaterra: pegaram três homens e uma mulher, todos jovens.

Um dos rapazes morreu na travessia. Os outros chegaram ao imposto destino. No barco foram chamados de 'Fueguia Basket', algo assim como cestinha da terra do fogo, 'York Minster' aparentemente por ser um moço silencioso e Jimmy Button, porque disseram que a mãe o tinha trocado por um botão.

Passaram-se quatro anos. Aprenderam a falar inglês, a comer com garfo e faca, a tapar a boca para espirrar e bocejar e demais bens da civilização. A rainha se encantou com os selvagens primitivos trazidos do outro lado do mundo.

Finalmente os três retornaram: dois deles casaram e decidiram ser pastores anglicanos e, ao chegar, Jimmy desapareceu.

Nada dele se soube durante vários anos. Estava sumido.

Depois de alguns anos, os navios que passavam pela região começaram a ser atacados. Nem os ferozes piratas ficavam a salvo. Soube-se que os atacantes eram yamanas. Certa vez um deles subiu e, em perfeito inglês, falou e se explicou. Comendo com garfo e faca contou quem eles eram e os motivos que os levavam a atacar, assim como o sentido da sua decisão de voltar com a sua gente, com o seu povo.

Foi julgado pelas brancas leis e ele sozinho se defendeu.

Dizem que hoje não tem mais yamanas. Que se extinguíram. Quem sabe...

O que com certeza não se extinguiu é a coragem dele e a nossa possibilidade de escolhermos nossos heróis.

* Departamento de Artes Cênicas, IdA, UnB

Esta é a história de um homem que foi fiel

Como te chamas, homem yamana?

Teu nome, qual queira que seja, é o nome da nossa festa, tu que escolheste, que soubeste te enxergar no espelho e voltar à casa.

Com este artigo propõe-se fazer um relato da festa de encerramento do ciclo *Mil Anos de Cultura na América* que foi convocada com o chamado “Venha a celebrar a ancestralidade de América! Festa Musical para cantar e dançar”¹. Também comento a respeito do sentido com o qual organizamos a festa no contexto do Evento, e como cantar e dançar são vias para re-tomar contato com certa noção de ancestralidade, segundo a visão de dois grupos de jovens que foram convidados especiais e com os quais conversei em duas entrevistas: o *Grupo Ijexá* e o grupo *Flor de Babaçu*.

A história narrada no início foi a abertura. Tomei-a na consideração que ela se apresenta como emblemática da história de um homem que fez uma escolha corajosa: tendo acedido à maior quantidade possível de bens materiais que o Ocidente oferecia-lhe em seu tempo, ele opta pela sua cultura de origem. A opção que ele teve que fazer foi extremamente radical dado o tempo histórico em que ele viveu; mas, em termos de opção, acredito que nós temos o mesmo desafio. Porque é extremamente difícil estar se identificando solidariamente com os valores dos ‘perdedores’. E, de várias maneiras, o Evento e seu encerramento apresentaram esse desafio.

Em dissonância com o espírito de festejo da “brasilidade” e da “nacionalidade” que ganhou desde a mídia até o próprio governo, nós nos propusemos a comemorar, ou seja fazer memória dos povos que ficaram fora do projeto de conquista e colonização, como hoje ficam excluídos de cidadania. Trata-se de fazer memória da história e do presente dos povos indígenas e dos africanos, forçados imigrantes, que constituem o plural universo afro-indo-americano, não só para reconhecer esses outros, mas para enxergar-nos nesse espelho que nos devolve mais uma das imagens tantas vezes negadas de quem somos. Falo em um nós que é o perfil do universitário, majoritariamente constituído por brancos

¹ Expresso minha gratidão aos grupos pela amorosa participação na festa e as generosas entrevistas que me concederam; a Sara Almarza, coordenadora do Evento; ao inspirador pensamento do Prof. José Jorge de Carvalho e a Luis Ferreira pelo diário convite à reflexão, nas discussões e no seu exemplo do compromisso com a tradição e seus cultores.

com cultura de classe média e alta, contexto no qual realizamos a festa. Ao mesmo tempo, tentamos contextualizar esses 500 anos na América toda, não só o passado remoto, mas a experiência de outros países em 1992; sem desconsiderar as particularidades da história colonial do Brasil, mas fazendo ênfase nos pontos comuns, não só da conquista ibérica mas dos povos indígenas e africanos como alicerces civilizatórios deste continente.

No quilombo Kalunga, GO – como em outras tantas comunidades – a festa é tão central à vida comunitária que ela virou verbo: festar, ação ritual com um propósito. O nosso, antes de mais nada, foi uma celebração da vida, da tenaz resistência à morte e devastação destes povos que estão vivos 500 anos depois em nós, nesta terra; o nós mais plural e fraterno que sejamos capazes de atingir.

Pequena memória da festa

“...al malo sólo el cariño lo vuelve puro y sincero...”
(“Volver a los 17”, Violeta Parra)

*“así yo distingo
dicha de quebranto
los dos materiales que forman mi canto
y el canto de ustedes que es el mismo canto
y el canto de todos que es mi propio canto”*
(“Gracias a la vida”, Violeta Parra)

Logo depois da narração que abriu este texto, assim como a própria festa, cantei uma canção tehuelche (povo indígena patagônico), recopilada por Rodolfo Casamiquela, com a intenção de que os fonemas do tehuelche trouxessem, talvez por aproximação, uma possível restituição do nome, portanto da identidade daquele que dela foi privado e hoje conhecemos como Jimmy Button. Seguidamente uma *baguala*, canto indígena do noroeste argentino, e por último um anônimo venezuelano recopilado por Juan Liscano. Tentamos recompor a memória latino-americana, desde o tehuelche patagônico até o espanhol dos Andes, da Venezuela ao norte argentino, nas musicalidades indígenas. Com esta abertura tentamos dar um marco à festa que explicitasse o propósito dela, portanto seguidamente propusemos aos assistentes cantar juntos *Gracias a la vida* e *Volver a los 17* de Violeta Parra, uma grande artista, herdeira das poéticas tradicionais, e talvez pelas gravações de Mercedes Sosa, uma das poucas artistas latino-americanas atualmente conhecida

pelos jovens brasileiros. A poesia de Violeta foi uma referência do caráter que nos animou: a celebração, sem ressentimentos; a memória e a luta do futuro a construir.

Assim chegou a vez dos convidados: o *Grupo Ijexá*, que trabalha com a tradição do maracatu pernambucano e o grupo *Flor de Babaçu*, que o faz com as danças tradicionais maranhenses. A intenção da festa foi muito outra de aquela de realizar um espetáculo no qual se apresentariam artistas em um palco. Ao meu ver, o mais valioso foi a presença desses dois grupos e a transformação que conseguiram se integrando entre eles e com todos os presentes. Como a tradição antropológica explica, a festa constitui um ritual de coesão social da comemoração, do fazer coletivo de memória. Esta resultante foi algo procurado pela organização, idealizamos um espaço no qual todos os presentes pudessem dançar e cantar, participar emocional e corporalmente fazendo eles mesmos a festa e não apenas assistindo a um espetáculo.

Estes dois grupos inscrevem-se como novos fenômenos urbanos que hoje ficam visíveis, protagonizados por grupos de jovens das camadas médias e com uma cultura universitária: um grupo de *maracatu* pernambucano em Brasília, um de *candombe* uruguaio em Buenos Aires, um de *forró* no Rio de Janeiro, outro grupo de *maracatu* em São Paulo. Expressões da pós-modernidade, emergências locais em um contexto de globalização, seria a resposta sob uma ótica hoje corrente. Contudo, enquadrar assim esses fenômenos não parece suficiente; trata-se da explicação para o contexto político atual, mas que deixa por trás como seus agentes impulsores estão vindo de uma preocupação e indagação com as culturas tradicionais que já têm várias décadas. Como se articula atualmente o diálogo com a tradição? E como se articulam esses diálogos entre si? O *mangue beat* de Recife, em Brasília grupos de jovens que são a segunda, quanto mais a terceira geração de imigrantes tentando ocupar o espaço público com tambores, dança; ou em Buenos Aires, um carnaval que tendo sido arrasado nas últimas ditaduras tenta ser recuperado. Resposta à ausência de corpos dentro de uma hegemônica cultura de classe média?

Consciente da abrangência destas inquietações e me ajustando aos limites deste artigo, esclareço que me centrarei nos dois grupos mencionados que participaram da festa ainda que, apenas na própria Brasília, há muitos outros trabalhos encaminhados neste sentido. Justamente tendo a festa se proposto ser um evento universitário, é importante assinalar que os dois grupos referidos surgiram da UnB: ambos começaram na sua maioria como alunos das Ciências Sociais. Mesmo que eles são crí-

ticos ao respeito e tentam flexibilizar as fronteiras da universidade e se comunicar com a cidade. De alguma forma, o conhecimento intelectual não é suficiente para eles.

Na medida em que esses grupos não se propõem se inscrever como “cultura de palco” mas no “palco das culturas” (Cf. Ferreira 1997), a tarefa que fazem parece se aproximar mais ao conceito de “animação sociocultural” na definição de Ander-Egg (1990) que a uma tarefa cênica. Cabe conceitualizar este modelo de animação, alimentado por Paulo Freire, como “comunicacional”, onde o emissor e o receptor podem intercambiar seus papéis pois o ponto de partida é que todos têm algo a dizer: o animador (indivíduo, grupo, instituição) compartilha seu saber, não exerce o “poder do esperto” nem é um simples emissor mas um catalisador que gera ação e saber com o outro (indivíduo, grupo, comunidade), dá e recebe ao mesmo tempo, transforma e é transformado. Este modelo de animação impulsiona alternativas culturais com uma prática caracterizável pelo predomínio da dialogicidade – que consagra o valor da solidariedade como vínculo social – e o respeito aos processos de crescimento criativo individual e grupal dos participantes (Cf. Martín: 123-125). Esta perspectiva de política cultural, também alimentada pelo legado de Paulo Freire, tem sido trabalhada no Brasil por Augusto Boal e seu Teatro do Oprimido, revisitado por ele mesmo até os nossos dias, obra que mereceria maior atenção por parte de pesquisadores em arte.

Ainda que sem todo o aparelho conceptual gerado com respeito a este tipo de animação, os integrantes dos dois grupos candangos fazem ênfase no sentido do jogo, do *play*, da brincadeira: sair à rua para fazer rodas, envolvendo a todos os presentes. Brincadeira na esfera das manifestações populares brasileiras é um termo chave para se compreender a natureza desse fazer e a distinção com as práticas de palco. Isto é reconhecido pelos membros dos dois grupos como uma “tensão entre ser artista e se profissionalizar e ao mesmo tempo ser brincante”

Concluindo, a festa de encerramento não foi festa de di-versão, pelo contrário, tentou ser festa de contra-versão na qual se revertesse a relação espectador/palco, culturas legitimadas/ilegítimas, aproximando-se ao sentido do Evento: culturas e práticas de produção cultural opacadas e invisibilizadas ao longo de quinhentos anos de hegemonização cultural euro-ocidental. Não houve um palco iluminado nem um som amplificado. O canto e o movimento de cada um teve valor sonoro e energético numa escala comunitária. A proposta destes jovens não se apresenta distanciada de essas preocupações, mas tais conflitos – ciência/arte, performance/rito, ator/espectador – são resolvidos pela capacidade deles em gerar energia social, transformada em comunhão participativa de todos os presentes, dançando e cantando.

Flor de Babaçu

*“O Brasil foi descoberto, agora é que tem que ser recoberto
que está desprotegido”*

(A respeito dos 500 anos, Anderson Formiga)

O grupo *Flor de Babaçu* nasceu em decorrência da apresentação “Mulheres Brasília”, espetáculo organizado pelo Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre Performance (TRANSE, CEAM) que é coordenado pelo professor João Gabriel Teixeira, que desenvolve há anos no Departamento de Sociologia um projeto de ensino da Sociologia através do teatro. Para a elaboração do espetáculo tomaram contato com Tião de Carvalho, dançarino maranhense que reside em São Paulo e coordena o grupo “Cupuaçu” com quem se iniciaram nas danças tradicionais maranhenses, especificamente a dança de São Gonçalo. Com o intuito de criar subsídios para o espetáculo, começaram a fazer rodas em espaços públicos tais como as feiras da Ceilândia, do Gama, em Sobradinho e Taguatinga (todas elas cidades satélites de Brasília) assim como em alguns centros comerciais. Terminada a temporada da peça, decidiram ser um grupo de brincantes e por consenso o nome escolhido foi *Flor de Babaçu*, pelas propriedades curativas da planta e pelo parentesco também fonético com o grupo de Tião de Carvalho. Os ‘ensaios’ ocorrem duas vezes na semana dentro da UnB ou no salão de uma escola onde uns vinte jovens com roupas floridas, os rapazes de camisa e as moças de saias rodadas, dançam ao som das caixas de carimbó, pandeiro e caxixi, instrumentos por eles também tocados e dos cantos por todos sabidos.

Em abril do ano passado, levaram o espetáculo “Mulheres Brasília” a Bahia para as comemorações dos 500 anos e voltando da viagem decidiram ser um grupo de brincantes: “perder a cara de alunos da UnB porque o cenário da universidade não é diverso nem em termos de classe, nem de raça, ele é monolítico” segundo Daniel Castro Dória. Inseridos na comunidade esperam devolver para a universidade “alguma luta por esse cenário diversificado; o próprio fato de a gente estar colocando uma tradição popular que é um objeto de estudo muito pouco freqüentado na universidade já é uma contribuição para esse cenário”. Em um seguinte movimento buscam se re-conectar através do Decanato de Extensão, que lhes permite a contratação de Daraína Pregolato e Celso Souza Pires Leal com quem trabalharam novas danças como o “cacuriá” e “caroço” e são reconhecidos pelo grupo como seus “mestres”.

Daraína é nascida em São Paulo e Celso no Maranhão e é nessa distância, nessa fronteira que se encontram e geram o seu trabalho. Uma paulista, assim como os jovens candangos do grupo, que por anseios que a sua cultura de origem não cobria, se vincula à cultura maranhense; e um maranhense que, migrando a São Paulo descobre um Maranhão até então para ele desconhecido. Distâncias geográficas e culturais que produzem o exercício de estranhamento e reconhecimento; a brecha do fluxo migratório às cidades na tensão entre o passado e o futuro. Para Daraína o grupo é um “solo fértil” e a sua participação busca uma “ampliação no vocabulário de dança das pessoas; mais do que transmitir um conhecimento de alguma dança, busco instigar que eles conheçam as brincadeiras, que vão atrás, que sejam brincantes” o que é reconhecido no seu potencial pedagógico por Rossele, membro do grupo e educadora.

“Compromisso e respeito com a tradição” me respondem quando indago a respeito do vínculo com os cultores tradicionais, e comentam a visita ao Centro de Tradições Populares dirigido pelo Mestre Teodoro, maranhense chegado à Brasília na época da fundação da cidade com seu grupo de Bumba-meu-Boi. Daraína distingue brincar de representar, colocando que a situação de apresentação supõe uma representação. Respeito do sentido da brincadeira, eles refletem, problematizando a questão, que na visita ao Centro houve um momento de interação, de dança conjunta, de brincadeira e outro onde os grupos vestiram os trajes e “representaram”, se assistindo mutuamente. Em relação a outro grande desafio que se vincula com os cultores tradicionais, que é o caráter religioso – no caso do boi, o batismo e enterro e o canto de ladainhas –, eles respondem que “mesmo que o cacuriá”, a dança que é mais executada por eles, “não tem um vínculo direto com o sagrado”, destacam o “caráter ritual” no modo de fazer e que o “profundo respeito pelas manifestações foi o que nos uniu, que é uma coisa da alma mesmo da gente”. Daraína lembra que “não existe o limite, a fronteira nas brincadeiras entre o sagrado e o profano”. Anderson Formiga acrescenta que “uma brincadeira levada a sério, uma brincadeira gostosa de uma certa forma tem relação com o sagrado” porque, “quando você está colocando uma relação horizontal entre as pessoas, se colocando no mesmo patamar, aceitando-as como são, com seus limites, tem um ‘religare’: a roda é importante nessa coisa de ‘estar’ realmente, todo mundo tem seu lugar e todo mundo é importante ao estar dentro da roda”. Anderson acrescenta que o trabalho do grupo propõe um “re-tradicionalizar”: “minha avó é maranhense ... é uma de estar buscando raízes, outras referências que a gente não tinha”.

Daniel Castro Dória, nascido em Aracaju diz: “muitas vezes tenho um prazer imenso e acho que esse prazer que eu tenho aqui, veio de ter conhecido uma coisa diferente, de ter conhecido essa coisa que é uma voz calada nesse processo desses tais de 500 anos. Me deu uma revolução interior, mesmo pessoal”. Sem dúvida a proposta de transformação começa no próprio corpo, na própria biografia.

Grupo Ijexá

*“A bandeira é brasileira
Nosso rei é de Luanda
Salve Juventina
princesa pernambucana”*

(Loa do Maracatu Pernambucano, Grupo Ijexá)

O *Grupo Ijexá*, desde fevereiro de 2000, quando se organizaram para participar do Carnaval, ‘ensaia’ no Parque da Cidade todos os domingos às tardes. Nasceram, como o “Maracatu Ijexá”, voltando de Recife com tambores e o ensinamento do Mestre Moxé de Olinda e a devida consulta aos reputados membros de uma das casas de santo mais tradicionais de Recife, quem lhes ofereceu a linhagem ancestral: “Ijexá” e a cor amarela de Oxum que vestem nas suas camisetas.

Depois de quase um ano de existência tiveram um encontro com Eder Rocha, percussionista do grupo pernambucano Mestre Ambrossio e decidiram assumir o nome *Grupo Ijexá*, a fim de denotar que são um maracatu em formação, em Brasília. O sentido deste fazer, em um espaço público, talvez o mais democrático do elitista Plano Piloto, o pertencer a cidade refletindo sobre a formação cultural de Brasília, é um dos maiores interesses do grupo. Sua proposta é a constituição de um ritual social no espaço público, na rua, como marcha-dança, desfile (como é característico das formações de tambores afro-americanos) toque de tambores – zabumbas, caixas, ganzás e gongué – que vai se consolidando, aos poucos, na formação do cortejo do maracatu. Um bonequeiro, reconhecido na cidade, ofereceu ao maracatu a boneca chamada “Calunga” que, depois do estandarte, preside o cortejo. Em várias oportunidades, assim como em nossa própria festa, senti-me honrada de portá-la. O grupo de jovens andando no Parque, vai tentando se constituir em um cortejo da realeza afro-brasileira presidido pela Calunga. A boneca, como a máscara, detém o poder de transformação. O grupo, na sua procissão, vai anunciando a memória, reatualizando a história; um grupo composto maioritariamente de brancos é uma embaixada de uma tradição afro-

brasileira no centro da modernista capital do País. Andando, tocando, dançando e cantando loas como a acima citada que comenta sobre a ordem nacional, aspecto da ordem ‘global’ imposta na época: “brasileira”; o local, o particular lugar do Novo Mundo que se está construindo: “pernambucana”; e a terra mítica, o espaço do ancestral: “Luanda”, que traz uma autoridade: “princesa”, no mesmo sistema hierárquico colonial em consonância com o sistema hierárquico africano. A realeza de uma princesa negra, para ela é o “Salve!”, ela é legitimada pelo autêntico rei – não o da bandeira – mais o da terra de procedência. Ernesto Ignacio de Carvalho, que é um dos fundadores do grupo, concordou com a interpretação e sintetizou como “consciência histórica” o sentido da loa, assim o cortejo vai cantando e contando.

Após o ritual de todo domingo, discutem as decisões a tomar, os novos desafios, o rumo do projeto e questões pragmáticas como a necessidade de dinheiro. Como Ernesto disse, o objetivo do grupo “é criar uma forma de convivência”. Parte fundamental desta construção tem sido a explicitação de três regras básicas para o funcionamento do ritual de cada domingo: não há propriedade dos instrumentos durante o ensaio; não tem especialização, todo mundo toca tudo; e todos fazem o maior esforço possível por cantar. O toque se organiza com um apito que outorga a categoria de mestre a quem o porta. Encaminhado o crescimento musical, estão querendo aprimorar a dança e a formação do cortejo, inclusive alguns membros querem uma filiação a um terreiro de candomblé da cidade.

A intenção é discutir Brasília na música, criar comunidade nesta cidade, que é tão diferente, recuperando a herança familiar das experiências de organização de outras regiões. Constituir o maracatu em e para Brasília: criação de novas loas, diferenças rítmicas, roupas inspiradas na cidade e a proposta de cantar, uma vez que muitos maracatus em Recife se perderam. Segundo eles há um mal-estar, uma “angústia” de estar na cidade. Brasília impõe um modelo de convívio por como ela está construída: “queremos sair do Plano Piloto, chamar pessoas que não são privilegiadas, mesmo que no grupo já tem, pessoas que não podem comprar discos nem instrumentos, não queremos um projeto elitista nem excludente”.

Resistência, memória e pronunciamento político

*“E não basta ouvir
é preciso que a mão
golpeie o leme
e corrija o rumo
mar adentro,
terra adentro,
classe adentro,
raça adentro...”*

(“Reconstrução”, *Inventar o Fogo*, Pedro Terra, 1985)

Mesmo que consciente das diferenças destes dois grupos, que não são poucas, e sendo que se encontram em pleno crescimento, é o meu interesse acentuar os pontos comuns, o diálogo existente entre eles, as rodas que compartilharam juntos e o empenho na construção de uma prática coletiva, a relação com a tradição e a sua consciência no valor político.

O grupo *Flor de Babaçu* escolheu seu próprio nome voltando da viagem para Bahia, das celebrações dos 500 anos. Com certeza tudo o que foi vivido lhes deu direito à autonomia de auto-nomear-se. Qual foi a importância e o impacto de apresentar as danças ali, no conflituoso local das comemorações oficiais? “A gente tem uma atitude política porque a gente está fazendo essas danças, a gente está dando importância para elas, são de resistência e é por elas que a gente tem que comemorar”. Segundo eles contam, foram agredidos pela polícia “foi uma violência inesperada, o gás lacrimogêneo, aquele sentimento de impotência de você ver lá os habitantes originais do Brasil sendo massacrados, calados, foi muito revoltante, simplesmente põem um pé na cara e falam ‘fica ali’, não te deixam falar nada, expressar nada”. Como saída deram uma criativa resposta ao tomar um velho samba:

A Bahia pegou fogo
Me chamaram para apagar
Eu não vou apagar fogo
Que eu não tenho parente lá

e criaram uma nova letra, invertendo por completo o sentido (é bom lembrar que “parente” é uma categoria utilizada pelos indígenas brasileiros para se reconhecer entre si, independente do grupo étnico ao qual pertenciam). O renovado canto transformou-se no pronunciamento e sentido da viagem e das novas rodas:

Jogaram bomba na Bahia
E a gente estava lá
Tinha índio, preto e branco
Correndo para não apanhar
A polícia a cavalo
Não queria conversar
Vamos apagar essa bomba
Que a gente tem parente lá
Que a gente tem parente lá
Que a gente tem parente lá
Vamos apagar a bomba
Que a gente tem parente lá

O vivido na viagem lhes trouxe novos estímulos para compreenderem o sentido da experiência aos integrantes do grupo que lá estiveram: “eu acho que a grande apatia está aí porque a gente não vivencia as coisas, ficamos sabendo pela televisão, pelo jornal e não vivenciamos”.

Para o *Grupo Ijexá* também fica clara a manifestação política de estar no parque todo domingo: “o maracatu faz sentido aqui” e explicam que como o volume de som dele é muitíssimo forte, as pessoas o reconhecem desde muito longe. O som ocupa os espaços abertos e as distâncias imensas desta cidade, onde é difícil se manifestar politicamente. Todo o grupo precisa ter consciência da proposta porque “se não houvesse organização não saberíamos fazer esse som”. Esta afirmação mostra, mais uma vez, como há uma profunda inter-relação entre a prática corporal, musical e a concepção de mundo. De fato todas as reflexões que compartilharam os dois grupos, no meu encontro com eles, têm sido fruto do conhecimento construído na formação de um coletivo que canta, que toca, que dança. Ao mesmo tempo, eles manifestam uma consciência das contradições, sociais e culturais, pelas quais são atravessados. Eles tomam e reproduzem formas culturais locais, e quando questionados a respeito das dificuldades que implica, essa reprodução, não as iludem. Contudo, há uma energia, uma vitalidade que faz que o registro de essas contradições não os paralise, não impede que eles se reúnam, não os afasta do prazer e de compartilhar o prazer de dançar, tocar, cantar.

Os dois grupos buscam ser reconhecidos pelos mestres da tradição em sua vontade de aprendizado. Radica aqui a questão intelectual e emocional da “apropriação” da cultura do “outro”. Apropriação, expropriação, reapropriação? Em alguma medida, faz parte do projeto dos cultores ir expandindo a sua cultura, fazer-se conhecer e ir ganhando legitimidade e prestígio. Quais são, no plano social, os agentes desta

expansão, os próprios cultores ou outros mediadores? No entanto, a proposta destes jovens parece correr transversalmente a esta questão e eles chegam ao convencimento de que essas são danças e cantos comunitários e, se há alguma coisa que eles efetivamente atingem, é criar comunidade participativa.

Uma mobilização da consciência, a respeito dessas questões, não surge de uma preocupação intelectual apenas, mas de uma perspectiva ético-política. Como compreender o complexo tecido da hibridação sem perder a perspectiva dos vetores de poder, de classe social e de raça? Sem dúvida é louvável a identificação dos intelectuais com os cultores e suas manifestações, mas ao mesmo tempo, nas tensões das relações raciais, geralmente estes são ‘brancos’ de classe média, enquanto aqueles são ‘negros’ e ‘pobres’. Assim, uma das integrantes de *Flor de Babaçu*, Rivia, traz o relato sobre o acontecido quando foram dançar, com o grupo de Cacuriá de Dona Elizene do Centro de Tradições Populares de Sobradinho o mesmo onde Mestre Teodoro tem o Bumba meu Boi. As diferenças e as contradições dos diversos lugares sociais que ocupam ficaram expostos aos olhos dela: um grupo de estudantes da classe média, na sua maioria socialmente “brancos” e um grupo de classe popular liderado por uma imigrante de São Luiz de Maranhão. Ernesto, do *Grupo Ijexá*, comenta que analisando fotos do grupo, viram “menos universitários e mais negros” e que faz parte do projeto atrair maior número de membros socialmente reconhecidos como ‘negros’. Apenas abro esta complexíssima questão para mostrar que o tema é objeto de debate e preocupação dos dois grupos, e que estão conscientes das contradições que os atravessam.

Ao meu ver, o sentido da tradição para eles é uma convocatória que vai muito além de nacionalismos e reivindicações nativistas nos interpelando a respeito da universalidade da cultura popular, da resistência aos valores arrasadoramente desencantadores da modernidade, da reivindicação dessa longa memória que a tradição porta e se atualiza no corpo ao dançar, cantar, bater: “o conhecimento ganha plenitude na experiência” como disse Ernesto.

Vivendo dentro de países com estruturas políticas ocidentais, com instituições sociais, como o sistema escolar, que estão desenhadas para transmitir os valores que fundamentam tais estruturas, as tradições culturais detêm um poder alternativo; daí o seu valor de estabelecer contato, desse re-conhecimento que os dois grupos oferecem. Contudo é necessário estar alerta para o risco da apropriação, de perder de vista qual é o lugar político que os grupos sociais dos cultores tradicionais conti-

nuam ocupando. E, pela sua vez, a própria dificuldade desses grupos sociais de se inserirem num movimento político de oposição dentro das próprias regras de jogo das estruturas políticas estabelecidas. Portanto, ao mesmo tempo que estamos falando do lugar de resistência cultural que a prática das culturas tradicionais supõe, dizemos que a sociedade dominante é bem capaz de se apropriar dessas práticas.

A resistência cultural, enquanto tal, tem valor político mas apresenta-se limitada. A luta no campo cultural se expressa como luta por bens simbólicos, por sistemas de significação; quando historicamente é possível, precisa sua ampliação a uma luta na esfera pública, política e judicial. Assim como se apresenta o reclamo de territorialidades coletivas poderiam começar a se gerar reclamos por direitos autorais coletivos (Ferreira, 1997). Através dessa luta de movimentos sociais – setores organizados politicamente – poderia conseguir-se atravessar a muralha que dita qual seja o lugar adjudicado, por exemplo aos afro-descendentes: o lugar de ser socialmente visíveis só dançando e tocando *samba*, *candombe* ou *rumba*, mas não como agentes políticos auto-organizados nem com direitos sobre a sua produção cultural coletiva. Nesta luta surge também o lugar do brincante e antropólogo engajado, com consciência política, o lugar do “pesquisador como escudo” como tem sugerido inspiradamente José Jorge de Carvalho, um lugar além do tradutor intercultural.

O projeto destes jovens, no entanto, coloca um desafio ao aproximar-nos e colocar-nos frente a textos culturais afastados da experiência corriqueira e dos modos estereotipados de avaliação do que seja belo ou profundo em música, texto ou dança. Na sua tradição trata-se de textos (verbais e não verbais, sonoros, dançários e gestuais) comunicados através de celebrações rituais e, o que os dois grupos tiveram sucesso justamente foi em conseguir comunicá-los. Mas, como tem assinalado J. J. de Carvalho (1994:12) resta uma outra dificuldade: a associação fácil entre texto cultural e festa pode trazer o engano de que o texto seja apenas um entretenimento quando é expressão de experiência, de criatividade, de filosofia, espiritualidade e imaginação de uma comunidade. No entanto, eu acredito e confio que saberão cuidar que o trabalho deles contribua para a formação pluricultural, crie espaços culturais diferentes, deslocando o sujeito do lugar da passividade e consumo de bens culturais e constitua, assim, um possível tipo de ferramenta que contribua para a democratização cultural da nossa sociedade.

BIBLIOGRAFIA

- ANDER-EGG, E. *La práctica de la animación socio-cultural*. Buenos Aires: Humanitas, 1990.
- CARVALHO, J. J. de. "Políticas culturales y heterogeneidad radical en América Latina". *Série Antropologia*, n°.158. Brasília: DAN-UnB, 1994.
- FERREIRA, L. *Los tambores del Candombe*, Montevideo, Colihue-Sepé, 1997.
- FREIRE, P. *La educación como práctica de la libertad*. México: Siglo XXI, 1982.
- CAPRILES, O. "Por una cultura alternativa, algunas reflexiones y proposiciones teóricas sobre promoción cultural, cultura popular y comunicación alternativa". *Primer Congreso de Promoción Cultural y Comunicación Alternativa*. Caracas (Parque Central), xi, 1981.
- MARTÍN, G. *Metódica y melódica de la animación aultural*. Caracas: Alfadil, 1992.