

**Larissa Michelle Lara**

**Corpo,  
Sentido Ético-Estético  
e Cultura Popular**



**CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO  
E CULTURA POPULAR**

VENDA PROIBIDA



### **Editora da Universidade Estadual de Maringá**

**Reitor:** Prof. Dr. Júlio Santiago Prajes Filho. **Vice-Reitora:** Profa. Dra. Neusa Altoé. **Diretor da Eduem:** Prof. Dr. Ivanor Nunes do Prado.  
**Editor-Chefe da Eduem:** Prof. Dr. Alessandro de Lucca e Braccini.

### **Conselho Editorial**

**Presidente:** Prof. Dr. Ivanor Nunes do Prado. **Editores Científicos:** Prof. Adson C. Bozzi Ramatis Lima, Profa. Dra. Ana Lúcia Rodrigues, Profa. Dra. Anaete Regina Schelbauer, Prof. Dr. Antonio Ozai da Silva, Prof. Dr. Clóves Cabreira Jobim, Profa. Dra. Eliane Aparecida Sanches Tonolli, Prof. Dr. Eduardo Augusto Tomanik, Prof. Dr. Eliezer Rodrigues de Souto, Profa. Dra. Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso, Prof. Dr. Evaristo Alcêncio Paredes, Prof. Dr. João Fábio Bertanha, Profa. Dra. Larissa Michelle Lara, Profa. Dra. Lúzia Marta Bellini, Prof. Dr. Manoel Messias Alves da Silva, Profa. Dra. Maria Suely Pagliarini, Profa. Dra. Maria Cristina Gomes Machado, Prof. Dr. Oswaldo Curty da Motta Lima, Prof. Dr. Raymundo de Lima, Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias, Prof. Dr. Ronald José Barth Pinto, Profa. Dra. Rosilda das Neves Alves, Profa. Dra. Terezinha Oliveira, Prof. Dr. Váldeni Soliani Franco, Profa. Dra. Valéria Soares de Assis.

### **Equipe Técnica**

**Fluxo Editorial:** Edilson Damasio, Edneire Francison Jacob, Mônica Tanamati Hundzinski, Vânia Cristina Scomparin. **Projeto Gráfico e Design:** Marcos Kazuyoshi Sassaka. **Artes Gráficas:** Luciano Wiliam da Silva, Marcos Roberto Andreussi. **Marketing:** Marcos Cipriano da Silva. **Comercialização:** Norberto Pereira da Silva, Paulo Bento da Silva, Solange Marly Oshima.

LARISSA MICHELLE LARA

**CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO  
E CULTURA POPULAR**

**Prefácio**  
Pedro Goergen



Copyright © 2011 para Larissa Michelle Lara

**Todos os direitos reservados.** Proibida a reprodução, mesmo parcial, por qualquer processo mecânico, eletrônico, reprográfico etc., sem a autorização, por escrito, da autora.

**Todos os direitos reservados desta edição 2011 para Eduem.**

**Revisão textual e gramatical:** Raul Pimenta

**Normalização textual e de referências:** Jane Lessa Monção

**Projeto gráfico/diagramação:** Marcos Kazuyoshi Sassaka

**Imagens:** fornecidas pela autora

**Capa - arte final:** Luciano Wilian da Silva

**Ficha catalográfica:** Edilson Damasio (CRB 9-1123)

**Fonte:** Aldine401 BT, Arial

**Tiragem - versão impressa:** 500 exemplares

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**  
**(Eduem - UEM, Maringá - PR., Brasil)**

---

L318c Lara, Larissa Michelle

Corpo, sentido ético-estético e cultura popular / Larissa Michelle Lara ;  
prefácio Pedro Goergen. -- Maringá : Eduem, 2011.  
247 p. : il., color.

ISBN 978-85-7628-366-9

1. Cultura popular. 2. Corpo. 3. Ética. 4. Estética. 5. Maracatu. 6. Cultura. I.  
Título.

CDD 21. ed. 306

---



**Eduem - Editora da Universidade Estadual de Maringá**

Av. Colombo, 5790 - Bloco 40 - Campus Universitário

87020-900 - Maringá-Paraná - Fone: (0xx44) 3011-4103 - Fax: (0xx44) 3011-1392

www.eduem.uem.br - eduem@uem.br

## Lista de figuras<sup>1</sup>

FIGURA 1 - Cotidiano de Chão de Estrelas.....	160
FIGURA 2 - Ensaios – Maracatu-nação Cambinda Estrela .....	170
FIGURA 3 - Cotidiano carnavalesco em Recife .....	194
FIGURA 4 - Maracatu-nação Cambinda Estrela – período carnavalesco – Recife .....	203
FIGURA 5 - Maracatu-nação Cambinda Estrela – período carnavalesco – Olinda .....	203

---

<sup>1</sup> As Figuras (imagens) utilizadas neste estudo foram organizadas por Larissa Lara, sendo coletadas pela própria pesquisadora em jan./fev. 2002, nas cidades de Recife e Olinda-PE.



## Sumário

<b>LISTA DE FIGURAS .....</b>	<b>5</b>
<b>PREFÁCIO.....</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>1</b>	
<b>RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA.....</b>	<b>27</b>
1.1 Conceitos e apontamentos sobre ética e estética.....	30
1.2 Bem, bom e belo: da <i>polis</i> ao mundo, do divino ao humano .....	40
1.3 Ética e Estética: entre Apolos e Dionisos.....	53
1.4 Sentido ético-estético .....	66
<b>2</b>	
<b>A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO .....</b>	<b>75</b>
2.1 Os corpos culturais .....	78
2.2 Os tempos-espacos da cultura.....	90
2.3 Cultura popular: faces e interfaces.....	103
2.4 Pela cultura do corpo.....	120
<b>3</b>	
<b>ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS ...</b>	<b>129</b>
3.1 Convite ao popular .....	131



**CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

3.1.1 (Re) conhecendo o maracatu .....	131
3.1.2 Delineando caminhos.....	142
3.2 Pelo maracatu .....	155
3.2.1 Pisando em Chão de Estrelas.....	155
3.2.2 No tempo-espaço do Cambinda .....	163
3.2.3 Desvendando máscaras: vozes do Cambinda Estrela.....	174
3.2.4 Preparando a festa.....	188
3.2.5 O carnaval de Recife e Olinda .....	193
3.3 Corpo e cultura popular .....	205
3.3.1 Gestualidade ético-estética.....	206
3.3.2 A construção do sentido ético-estético.....	215
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>233</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>241</b>

## Prefácio

O poder irrestrito do intelecto humano derruba as paredes estreitas e limitantes do universo físico, tentando provar que a cultura e a civilização não fogem às mesmas determinações gerais válidas para os fenômenos físicos. Impõe-se assim, desde o início da modernidade, um conceito teórico ou científico de espaço homogêneo, geométrico, abstrato e uniforme que se confronta e toma o lugar do espaço visual, tátil, acústico e olfativo. O conceito de espaço traduz-se numa nova linguagem matemática, de números e fórmulas. Mas teria sido este novo rumo assumido pela razão tão radical a ponto de deixar sem rastros as outras manifestações da cultura, tais como as estéticas, as religiosas e as populares?

O livro que tenho a honra de apresentar ao leitor tem precisamente o intuito de provocar uma reflexão sobre as dimensões 'esquecidas' da cultura, na tentativa de recuperar o corpo e a sensibilidade como construções sociais e portadores de sentidos ético-estéticos que definem, junto com a razão, a forma de pensar, decidir e agir do ser humano. Isto implica, segundo a intenção da autora, o restabelecimento das relações dialógicas entre as diferentes dimensões do humano. O foco recai sobre a gestualidade como um âmbito do humano não menos significativo que o processo racional formal.

#### **CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

Trata-se de destacar a dimensão do sensível como fonte e possibilidade de conhecimento, de produtor de sentidos e de cultura pela manifestação gestual e estética na comunicação e correlação com o outro. Importa, também, reconhecer esta vertente como fonte de normatização coletiva, de formulação de padrões éticos, orientadores da vida em comunidade. Deriva daí um novo conceito ético-estético como paradigma e fundamento originário do fluxo da vida, distinto das imposições racionais fundadas em poderes e valores externos.

Para dar conta deste ambicioso roteiro, o texto divide-se em três movimentos dos quais o primeiro oferece um panorama histórico/filosófico com vistas à fundamentação do conceito ético-estético. O segundo olhar serve-se dos recursos teórico-metodológicos da antropologia para viabilizar uma visão do corpo como construção social. Por último, pretende-se corroborar os argumentos anteriores pela imersão, na forma de estudo de caso, numa comunidade popular da cidade de Recife.

De início, a estética não é vista como própria dos objetos, mas como parte da realidade social, das pessoas, das sociedades e culturas. Assim entendida, a estética faz par com a ética, ambas representando os contornos da vida humana em sociedade. O enfoque assumido é o de uma ética/estética da liberdade, lúdica, prazerosa, numa palavra dionisíaca. Distante, portanto, do árido e técnico modelo inscrito na razão moderna. Uma estética “presente no corpo historicamente situado, produto e produtor de cultura - um corpo assinalado por suas construções simbólicas e valorativas; um corpo que vive sensações, que signifique e atribua significados; que grite, denuncie, extasie-se” (p. 25). Uma ética, por conseguinte, do equilíbrio e tensão entre o sensível e o racional. Um sentido ético/estético plural e historicizado envolvendo o corpo que traz as

## PREFÁCIO

marcas da história, queimadas em sua carne pelos ferros quentes da racionalidade instrumental da qual trata, agora, de libertar-se. Apoiada em Nietzsche, a autora formula velada crítica à tradição filosófica cujas atividades investigativas e reflexivas teriam dado pouca atenção ao corpo, à cultura, às experiências vivenciais, à gestualidade, enfim, às produções humanas do mundo da vida.

Na segunda parte, partindo das considerações mais gerais de corte filosófico, o texto se apropria dos recursos teórico-metodológicos buscando neles procedimentos adequados para o estudo de caso que encerra o trabalho. Foi sob o olhar da antropologia, voltado diretamente sobre a vida concreta e cotidiana das culturas, que o corpo e a cultura populares conquistaram seu espaço. Percebe-se em sua abordagem a racionalidade dos desejos, das imagens, das informações e dos símbolos que constituem a vida como ela é na relação sensível e imagética das pessoas na comunidade. Aflora ao olhar antropológico a racionalidade dos desejos, das imagens, das informações, dos símbolos e das posturas que orientam as relações das pessoas entre si e com o mundo.

Descobre-se aí o corpo como construção cultural, tomando vulto e lugar nas tradições populares com seus rituais que expressam valores, normas e formas de entender a vida em comum. Entendido como parte dessa racionalidade, o corpo guarda e expressa a estrutura social com suas possibilidades, limites e opressões. Sua luta é contra a opressão que vem de fora, da estrutura social classista excludente, que não se manifesta só pela força, mas pelos sentidos das normas, das leis, dos costumes consagrados pelas elites, da tecnologia social impostas ao todo. E o corpo assim excluído reage pelos seus gestos insubordinados, diferentes e incompreensíveis para a oficialidade, resiste pelos símbolos e rituais transformados em alegorias que constroem e sustentam novas teias de sentidos e significados. A

#### **CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

antropologia ensina o mapa das complexas sendas que conduzem ao âmago da vida comunitária, dos mitos e narrativas que espelham a vida quotidiana e constroem um cenário distinto e estranho ao mundo cultural das explicações racionais dominantes.

O livro de Larissa Lara convida o leitor a superar preconceitos e a refletir sobre o significado e a importância da cultura popular, quase sempre degradado como banal e primitivo pelo mundo racionalizado. É sua intenção valorizar o popular em suas variadas manifestações para reconhecer nelas uma forma de ser humana, ainda que distinta, não menos significativa e válida. Este é o sentido da hermenêutica das expressões da cultura popular, em especial daquelas ligadas ao corpo, como manifestações da face abandonada da cultura oficial: buscar reconstruir um cenário de interseções entre a sensibilidade e a razão, visando à superação da ideia de que a cultura popular é expressão apenas dos oprimidos e marginalizados e, portanto, algo desprezível ao olhar do mundo culto.

A cultura popular não é apenas algo diferente da cultura erudita, mas é seu lado antítese; é resistência e, por isso, parte integrante da dialética social. Seu papel é, portanto, construtivo na medida em que permeia a cultura e o social como um todo. O incontornável fato de que vivemos numa sociedade cindida entre setores dominantes e dominados é disfarçado pela depreciativa de tratá-la como cultura infantilizada e primitiva. Infelizmente, até mesmo a escola incorpora esta estratégia elitista de neutralizar o potencial conscientizador e transformador da cultura popular, fazendo coro aos interesses da classe dominante.

O estudo que o leitor tem em mãos representa uma contribuição valiosa para o reconhecimento do sentido e valor da cultura popular na construção de uma sociedade mais digna, justa e menos desigual. Do diálogo estabelecido com alguns autores mencionados

## PREFÁCIO

no texto, depreende-se que as teses defendidas lançam raízes no amplo debate crítico a respeito da racionalidade moderna, de suas unilateralidades, seus desvios e descaminhos, hoje tão em voga. Sobretudo, chama atenção a dimensão corpo da cultura popular considerada força expressiva das necessidades, reivindicações e mesmo denúncias da comunidade popular frente ao contexto maior da sociedade de classes. O movimento, a dança, a sensibilidade, enfim, o corpo como expressão dionisíaca se contrapõe e, ao mesmo tempo, dialoga criticamente com a sociedade apolínea das normas e regras racionalmente instituídas. A magia presente na oralidade, no gesto, no ritmo e no movimento expressa os sentimentos, as dores, as queixas, a opressão, mas também o desejo e a vontade, em pauta dionisíaca, dos setores populares carentes de vida digna e de reconhecimento.

Para realizar estes objetivos, na terceira parte de seu trabalho, a autora conduz o leitor para o chão da vida de uma comunidade de maracatu com o objetivo de registrar, compreender e partilhar as manifestações referentes à construção e à vivência coletiva das normas e princípios e da elaboração do sentido ético-estético desse grupo social. Em meio a um ambiente de pobreza, analfabetismo e carências de toda a sorte, esta comunidade alimenta a esperança de reformulação e reconhecimento pela prática local, pela preservação de suas tradições e valores manifestados centralmente no maracatu festeiro e carnavalesco, mas também em seu sentido social.

O trabalho investigativo criterioso, cuidadoso e mesmo arriscado, consolida aos poucos uma imagem surpreendente de gestos, ações que, vistos no todo, representam um movimento pela vida que, mesmo desfigurada e triste, insiste em se preservar no encontro entre razão e sensibilidade. Os corpos singulares fundem-se no corpo coletivo em movimento, alternando-se num balanço

#### **CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

pendular entre o fascínio e a frustração. O fascínio feito esperança e a frustração feita realidade.

O corpo não é aí apenas suporte como na tradição racionalista ocidental, mas é foco de simbologias, de sentidos, desejos, medos e esperanças expressos em ritmos e movimentos. É o contraponto angustiado daquilo que na tradição racionalista hegemônica e dominadora se manifesta pelo luxo, pela riqueza, pelo discurso lógico e mercadológico. Vislumbra-se, assim, a difícil relação entre a tradição popular, com referenciais ético-estéticos próprios e os valores, gostos e expectativas da sociedade capitalista contemporânea. Os sincretismos religiosos, desprezíveis aos olhos dessa sociedade racionalizada, representam, na verdade, um potencial de transgressão e de resistência ante a dura vida que a realidade impõe ao povo.

As análises e considerações da autora, embora não o digam explicitamente, são da mais alta relevância para a educação e, permito-me dizer, especialmente para a educação formal. O estudo da cultura popular, suas tradições, seus valores, anseios e representações revelam, no caso a partir de uma comunidade de maracatu, o que a criança traz ou pode trazer quando chega à escola e o quanto a escola está longe de entendê-la. Confrontam-se não só sentidos ético-estéticos diferentes, mas racionalidades distintas que, se não forem capazes de ir ao encontro uma da outra, jamais poderão entender-se fazendo cair por terra a possibilidade de um projeto pedagógico que envolva a sociedade e o homem como um todo.

***Pedro Goergen***

Campinas, março de 2011

## Introdução<sup>2</sup>

A investigação do sentido ético-estético do corpo na cultura popular traduz inquietações acerca de temas complexos que emergem do contexto da sociedade contemporânea, envolvendo a ética, a estética, a cultura e o corpo. Com os avanços tecnológicos, o instaurar de uma racionalidade instrumental e o esfacelamento do humano, crises são desencadeadas e conduzem à busca de novos paradigmas, abrindo-se então possibilidades de pensar o processo de normatização do corpo, o qual se dá tanto por uma racionalidade pautada na erudição, no intelecto, no apolíneo, no lógico, quanto por uma racionalidade mítica, dionisíaca, sensível – tensões que se colocam socialmente, embora a primeira acabe tendo primazia sobre a segunda.

Predominou, durante muito tempo, a ideia de uma cultura formada apenas pelo conhecimento erudito, a qual envolvia o saber próprio dos ‘especializados’ em educação, política, filosofia e outros ramos do saber. O falar por meio de linguagem coloquial ou mítica e o expressar-se em práticas coletivas (religiosas, dançantes, ritualísticas) faziam parte de um ‘saber do inculto’. Essa redução do

---

2 À comunidade do Maracatu-nação Cambinda Estrela, pela acolhida generosa e por todo o conhecimento apreendido sobre maracatu e sobre a vida. Às comunidades dos Maracatus-nação Elefante, Encanto da Alegria e Leão Coroado pela possibilidade de ampliar a leitura sobre cultura popular.



#### **CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

campo cultural fez com que as regras estéticas e morais construídas historicamente pelo homem pegassem o individualismo e a homogeneidade dos pensamentos, dos valores do corpo e dos sentimentos.

Oposta a este pensamento de dominação da racionalidade ocidental e configurada como o 'outro' da razão encontra-se a cultura popular, que não está à margem da cultura dominante, mas inserida nela, resistindo e conformando-se por uma consciência que tem lógica própria. É neste sentido que se consolida, no estudo, um saber de racionalidade ocidental (apolínea – da ordem, da polidez, do controle dos desejos) intencionalmente alocado junto a um saber cotidiano, expresso por 'outra' racionalidade (dionisíaca – do êxtase, da entrega, das metamorfoses).

Os populares, em seu fazer coletivo, em sua elaboração de regras próprias para a vida em comunidade, expressam necessidades, desejo de potência criadora, angústias, formas de resistência. É pelo corpo coletivo que se comunicam e é especialmente pelas manifestações dançantes – sejam estas de enfoque religioso, artístico ou de regozijo – que eles se tornam presentificados. Tais manifestações são realizadas a partir de normas (éticas, estéticas) construídas em comunidade, repassadas e ressignificadas diante das necessidades que surgem.

Meu envolvimento com aspectos relativos ao corpo, à dança e à cultura, como docente e pesquisadora, levou-me a desenvolver este estudo a partir da premissa de que o corpo, como construção cultural, é portador de um sentido ético-estético resultante das relações histórico-sociais humanas, e que este sentido define a forma de o homem ser, pensar e movimentar-se, delimitando gestuais específicos para as manifestações dançantes na cultura

## INTRODUÇÃO

popular, bem como realizando modificações em face de outros interesses e necessidades.

Um campo investigativo complexo e ao mesmo tempo fascinante passa a surgir com as descobertas dele resultantes, mas nem sempre tais descobertas contemplam exatamente os anseios em relação ao objeto de investigação. Embora tenham sido encontradas inúmeras teorias contemporâneas sobre ética e estética, raras foram as que traziam relações explícitas entre estas duas áreas. O problema agravava-se ao pensar os vínculos existentes entre ética, estética e gestualidade, sobretudo na cultura popular, o que me motivou a um exame teórico que pudesse preencher algumas lacunas e trazer contribuições a este campo do conhecimento.

Os estudos sobre ética, estética e corpo, como os entendo, não alcançaram relações dialógicas, nem mesmo buscaram entrelaçamentos. Há carência no entendimento da cultura popular a partir da gestualidade, principalmente porque o campo teórico que trata destas questões caracteriza-se por uma abordagem generalizada da cultura popular, desprovida de observações acerca das técnicas corporais. A preocupação de alguns estudiosos, no que diz respeito ao corpo expressivo, foi registrar sucintamente formas de caracterização gestual, muitas vezes desvinculando a descrição gestual de todo o processo normativo construído pela coletividade.

Nas tentativas de visualizar tais relações deparei-me com os primeiros percalços. De um lado se encontravam, no campo de ação filosófica sobre ética e estética, teorias marcadas por laços pouco explícitos ou inexistentes, o que me conduzia a investigar se tais relações podiam ou não ser percebidas ao longo da história e se chegavam a tomar forma no corpo. Do outro lado, deparava-me com teorias culturais – desenvolvidas por sociólogos,

antropólogos, etnólogos e folcloristas – que focavam o corpo, o movimento, a cultura popular e diversas manifestações, trazendo à tona falas, o cotidiano, rituais, religiosidade, lazer e outros aspectos da realidade social. Conduzia-me tanto pelo saber filosófico sobre ética e estética – o qual envolvia o trâmite pela construção do conhecimento a partir de um pensamento altamente elaborado, que priorizou a razão em detrimento do sensível, do corpo e da cultura – quanto por conhecimentos que, embora de grande força teórica e argumentativa, tinham como preocupação o corpo e sua formação cultural, a convivência cotidiana junto a comunidades populares, a racionalidade pautada na crença mítica, na religiosidade e no sagrado. Surgiam as primeiras dificuldades de trato com estas duas possibilidades de conhecimento.

A racionalidade erudita – da intelectualidade, das falas articuladas, de um vocabulário linguístico refinado, dos discursos formais e do saber científico – é privilegiada na sociedade, sendo o *cogito* entendido como um *a priori* das necessidades educacionais. O pensamento moderno do século XVII e meados do XVIII, especialmente com a ciência cartesiana, inaugura essa forma de razão humana, continuada no período da Ilustração com o afugentar do pensamento mítico, instaurando o profano como possibilidade dominante de ação. O sagrado e a religião atingem seu apogeu (quando vistos como base do agir humano) e sofrem sua decadência (momento em que passam a ser questionados em suas certezas e verdades).

Não é qualquer forma de racionalidade que predomina, mas a racionalidade técnica, instrumental, voltada para ações que visam a um fim a ser alcançado para a homogeneização dos gostos, desejos e necessidades. A indústria cultural – mecanismo de cristalização do senso comum, de vulgarização

## INTRODUÇÃO

da arte e do conhecimento, de homogeneização de pessoas e bens culturais – provoca a unilateralidade do sentimento ético e estético, estabelecendo modelos de consumo. Há, portanto, uma tensão evidente entre a racionalidade valorizada na sociedade e a racionalidade depreciada como forma de conhecimento. A primeira está pautada na arte retórica, na informação e tecnologia, no saber contido nos livros e na cultura das sociedades, marcada pelo tempo, pelo trabalho e pela individualidade; a segunda volta-se para o fazer cotidiano, para uma razão que segue outra ótica e se inscreve na cultura das comunidades, voltada para conhecimentos que envolvem o saber próprio da religiosidade, dos mitos, das curas por ervas, da saúde humana, do fazer coletivo, do artesanato.

O modo hegemônico como a razão se manifesta na sociedade, tendo por base a ótica da competição, do individualismo e do poder, inviabiliza o reconhecimento de ações pautadas em formas diferenciadas de expressão que envolvem o sensível, a coletividade, o conhecimento empírico, o mito, etc. Neste sentido, não é intuito do estudo fazer apologia àquilo que não cabe na racionalidade ocidental, mas sim, trazer à tona outras possibilidades de conhecimento ofuscadas no contexto da sociedade contemporânea. Procuro manter a tensão, visualizando ética e estética, num primeiro momento, pelas várias nuances assumidas ao longo da história e, após, por seu situar-se no corpo, na cultura e no cotidiano dos populares.

Configuram-se, assim, como objetivos deste estudo, analisar o sentido ético-estético do corpo na cultura popular e identificar as relações dialógicas entre ética e estética que levam à estruturação do campo gestual em comunidades populares. A concretização destes objetivos dá-se por meio de demarcações específicas que

#### **CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

levem à compreensão das relações histórico-filosóficas entre ética e estética, à discussão do corpo como produto/produtor de cultura e meio de consolidação do sentido ético-estético e à verificação de como se dá o sentido ético-estético do corpo em grupos de cultura popular.

A tese está posta: há um sentido ético-estético que orienta a estruturação do campo gestual em comunidades populares. Isso se dá pela compreensão de que as normas éticas e estéticas construídas coletivamente conduzem à configuração de uma gestualidade própria das comunidades populares, vivida e reformulada pelas necessidades que surgem; ou seja, há uma normatização coletiva que rege as comunidades populares e as organiza em torno de uma dada manifestação de cultura popular, não apenas no que diz respeito ao gestual dançante, mas em todas as relações que as envolvem. Tanto a ética influencia a construção estética do corpo quanto as novas necessidades estéticas conduzem a mudanças nos padrões morais da coletividade.

A delimitação do sentido ético-estético do humano na contemporaneidade não ocorre de forma abstrata, exótica, tampouco como divagação intelectual ou elaboração de neologismos. Parto da ideia de que este sentido encontra-se embasado em teorias bastante antigas da história da filosofia, sendo percebido, ignorado, camuflado ou enaltecido, e de que, embora nem sempre seja visualizado por esta terminologia (sentido ético-estético), está presente, sobretudo, nas reflexões sobre belo e bom, beleza e virtude, arte e bem, sensível e racional, como observado no contexto da filosofia – da antiga até a contemporânea.

Entendendo a ética como filosofia moral que inquire o comportamento dos homens em suas relações sociais, pautada em regras, princípios e valores ligados à realidade histórico-cultural,

## INTRODUÇÃO

e visualizando a estética como teoria filosófica das formas de manifestação do sensível, do belo, do feio, do gosto, do trágico, da arte, por meio de leis, padrões e regras que regem suas relações com o humano, foi-me possível construir, gradativamente, o conceito de sentido ético-estético. Este se configura como a própria evidência do humano, em sua existência individual/coletiva por meio das formas pelas quais o homem constrói e internaliza valores e regras, assim como desenvolve sua sensibilidade, racionalidade e capacidade criadora. Trata-se do sentido que dá os contornos ao homem, caracterizados por sua forma de ser racional, sensível, moral, transgressora, criativa ou disciplinada.

A percepção deste sentido ético-estético não se concretiza de imediato, logo nas primeiras tentativas de desvendar a ética e a estética em suas peculiaridades históricas e possibilidades conceituais e relacionais, mas durante todo o processo de sistematização deste estudo. Certamente, novos rumos começam a ser traçados na segunda parte da pesquisa, momento em que o sentido ético-estético é pensado por meio do corpo como produto/produzidor de cultura. É então que me volto para a reflexão sobre corpo, cultura e cultura popular/folclore, a qual me possibilita inserir-me em imagens que antecipam sentidos/significados e passam a tomar forma nos momentos finais da investigação.

Se num primeiro momento, especialmente no tocante às reflexões éticas e estéticas, o corpo esteve sem forma em discussões sobre a vida contemplativa, a grandiosidade da alma e das virtudes e a valorização do método e da razão, um novo momento, propositadamente configurado, nasce pela percepção do sentido ético-estético no corpo, pois é somente na contemporaneidade que vem à tona a questão do corpo como outra face desta realidade. Daí surge a necessidade de pensar este corpo como construção cultural,

#### **CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

ideia que os estudos antropológicos trabalham bem. Este corpo vem à tona, sobretudo, pelas técnicas corporais de que fala Mauss (1974) – técnicas criadas pela cultura e transmitidas de geração a geração, carregadas de significados característicos e materializadas na forma como o homem anda, corre, trabalha, alimenta-se, dança – enfim, existe.

O corpo – edificação dos desejos, da racionalidade e das necessidades humanas, produto/produtor de cultura, presença ético-estética – adquire, neste estudo, seus contornos no popular. E não é estático, mas dinâmico. É o corpo que passa a ser analisado no contexto da cultura popular, ou seja, de uma cultura que, embora não seja privilégio dos populares, parece ter neles sua origem, materializada em experiências coletivas, em tradições, na forma como falam, sentem, dançam, comunicam-se, respeitam normatizações ou infringem-nas por meio de uma diferente racionalidade.

Essa ‘outra’ racionalidade pôde ser percebida no contato direto com os populares (terceiro momento da pesquisa) em suas falas, comportamentos, religiosidade e gestual dançante. O estudo, desenvolvido em Recife-PE, priorizou a convivência numa dada comunidade, compartilhando do cotidiano das pessoas e extraindo desse contato os significados necessários para melhor conhecê-la em sua complexidade, totalidade e dinamicidade. Pela proximidade com o saber popular, essa forma de racionalidade, distinta da intelectualizada ocidental, acaba inscrita no corpo e escrita neste texto por meio dos ritos, das danças, dos pensamentos e formas estruturais de cultura que se colocam como possibilidade de resistência.

Nos estudos de Canclini (2000), Fernandes (1989) e Chauí (1995) a cultura popular ou folclore é vista em sua

## INTRODUÇÃO

dinamicidade, em seu fazer coletivo, em sua transmissão ao longo do tempo e sua possibilidade de ressignificação. Situa-se como uma produção coletiva que, mesmo reproduzida por diferentes classes sociais, tem sua base na vida comunitária, nos marginalizados socialmente. São formas que as pessoas encontram para expressar a vida.

Dado o ensejo de conhecer e pesquisar o corpo numa manifestação popular que fosse de origem negra e, de certa forma, possuísse laços com a religiosidade afro-brasileira, deparo-me com o maracatu-nação como campo investigativo. Essa manifestação de cultura popular é originária das antigas coroações dos reis e rainhas africanos, realizada pelos negros no Brasil, que contava com a proteção do senhor branco e o consentimento da Igreja Católica. Antes, estas festas legitimavam a superioridade cultural e política da elite branca, uma vez que a relação entre os idealizadores das festas e os reis e rainhas coroados era de cumplicidade, como forma de evitar rebeliões e fugas dos escravos, subordinando-os aos reis eleitos.

De cerimônia religiosa na frente das igrejas, especialmente em louvor a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito – santos protetores dos negros – o maracatu passa a festa carnavalesca. A caracterização gestual é marcada por movimentos solenes de reis, rainhas e outros cargos elevados da corte, como também por movimentos despojados de membros constituintes de níveis hierárquicos baixos, havendo similaridades com os gestuais encontrados nos terreiros de candomblé. As representações corporais falam da corte africana no Brasil, em suas lutas, resistências, em sua necessidade de afirmação diante da vida.

A pesquisa do tipo etnográfico, realizada em uma comunidade na cidade de Recife, representou a possibilidade de conhecer



a cultura popular estando nela inserida; e foi com este intuito que ingressei na localidade de Chão de Estrelas para investigar o maracatu-nação Cambinda Estrela. A partir da observação e de depoimentos concedidos pelos populares apresento a localidade e os que nela vivem (sobretudo membros e ex-integrantes do maracatu), descrevo o seu dia-a-dia, o gestual ritualístico, o período que antecede o carnaval e o período carnavalesco propriamente dito. Estabeleço territórios – pessoas e lugares – como forma de complementar as informações obtidas ou gerar novos dados. Sirvo-me de referenciais teóricos como os de André (1995) e Bogdan e Biklen (1994) para a condução do estudo do tipo etnográfico em Recife.

Embora o estudo não tenha como objeto específico o maracatu, é por esta manifestação que busco entender a construção do sentido ético-estético do corpo e é por ela que procuro situar o corpo. Nesse aspecto, o maracatu se coloca não como simples ilustração das possibilidades de estruturação ético-estética, mas como campo investigativo de características próprias, o qual, por sua singularidade, leva-me a compreender as regras éticas e estéticas que definem a gestualidade em comunidades. Essa manifestação da cultura popular constitui a última fase deste estudo, momento em que mergulho nas criações espontâneas dessa população, caracterizadas por (des)ordem e muitas ebulições. As trilhas que levaram ao maracatu-nação foram sendo desenhadas e esculpidas paulatinamente, perspectivadas pelas necessidades de focalização histórico-cultural. São concebidas a partir de cada passo dado no sentido de conhecer, aventurar-se, no desejo de potência e pulsão criadora. Sem passar por estas trilhas, seriam inviáveis as tentativas de compreensão ético-estética do corpo na cultura popular.

O contato estabelecido pessoalmente com o maracatu-nação Cambinda Estrela deveu-se a meu interesse em conhecer esta

## INTRODUÇÃO

manifestação cultural, embora não tivesse, num primeiro momento, cogitado investigar essa comunidade. Foi a motivação pela temática que me levou até esse grupo, eleito como parte privilegiada de minhas incursões teóricas. Mesmo não sendo o maracatu-nação mais antigo de Recife, o Cambinda Estrela mostrava-se organizado não apenas como manifestação carnavalesca, mas como projeto social de melhoria das condições de vida da comunidade, sendo visualizado pelos populares como algo que poderia contribuir com seus membros, sobretudo com os adolescentes, retirando-os da marginalidade e do narcotráfico.

Uma vez que o sucesso de experiências de campo depende, entre outros fatores, da acolhida do pesquisador pela comunidade, o contato estabelecido gerou o convite para eu voltar quando quisesse, e assim se deu meu retorno. É claro que não mais na condição de alguém que almeja o conhecimento formativo, pessoal, mas como pesquisadora que anseia descobrir como se dá o sentido ético-estético do corpo na cultura popular.

A vida de cada entrevistado em sua relação com o maracatu foi o elemento que conduziu as entrevistas, surgindo outros eixos norteadores à medida que as informações iam sendo obtidas. Dezesseis informantes participaram do estudo etnográfico (onze da comunidade de Chão de Estrelas, quatro de outras comunidades e maracatus e um informante que não convive em coletividades de maracatu, mas cumpre a função de pesquisador de cultura popular. As entrevistas foram transcritas em diário de campo, assim como as observações realizadas. Os populares revelam-se nas informações que fornecem e contribuem com o estabelecimento do campo de ação cultural.

A cultura das sociedades, marcada pelo isolamento, pelo desconhecimento do 'outro', pelas relações áridas, utilitaristas, predomina, mas não exclui a cultura das comunidades, daqueles

#### CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR

cuja racionalidade mítica por vezes narra fatos, retoma modelos exemplares e proporciona experiências vivenciais miméticas. Ambas se colocam, neste contexto, como indispensáveis, dialógicas, e não excludentes, e se mostram como fontes primordiais.

Mescla de antíteses e necessidades tensionais, jogo de conformismo e resistência, teias de múltiplas significações, assim é o mundo da cultura. É neste mundo que o corpo é construído e é nele que forma suas simbologias, seus paradigmas, seu sentido ético-estético. É nele que as pessoas procuram distanciar-se das ações castradoras ou entregar-se a elas, deixar-se envolver ou voar para a liberdade. É nesse mundo que as manifestações populares têm seu vulto, com forma, cor e sentido para a comunidade. É onde se encontram os maracatus, expressão de necessidades coletivas, educacionais e culturais, mecanismo de conformismo e resistência, manifestação em que busco espaços para a caracterização da ética, da estética e do corpo.

O arcabouço teórico concretiza-se pelas imersões no belo, no feio, no cômico, no dionisíaco, no apolíneo. Esboço sentidos éticos e estéticos, traço campos de ação e me alimento de inúmeros aportes, interlocutores sociais das múltiplas operações culturais do corpo, de imagens que vivo, de racionalidades que construo. Às vezes, vejo-me como o funâmbulo que traça seu caminho em corda estendida – vida de abismo e glória – ou como o andarilho em seus rumos incertos, caminhos sem fim, sem medida, sem destino. Talvez como o Ulisses de Homero, atado ao mastro do navio – prazer e castração no (en)canto das sereias; ou, ainda, como o super-homem de Nietzsche, em seu desejo de poder, em sua pulsão criadora. É para esta aventura nas operações culturais que faço o convite neste momento.

# 1

## RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

Aos trinta anos de idade Zaratustra foi para a montanha e durante dez anos desfrutou seu próprio espírito. Certo dia ele se vê como uma taça cheia que precisa esvaziar-se. Quer voltar a ser homem. Desce a montanha e, ao chegar à floresta, depara-se com um velho, que lhe fala:

Não me é desconhecido este viandante, passou por aqui há muitos anos. Chamava-se Zaratustra; mas está mudado. Naquele tempo, levavas a tua cinza para o monte; queres, hoje, trazer o fogo para o vale? Não receias as penas contra os incendiários? [...] Mudado está Zaratustra, tornou-se uma criança, Zaratustra, despertou, Zaratustra; que pretendes, agora, entre os que dormem? [...] (NIETZSCHE, [1988], p. 28).

Inicia-se o ocaso de Zaratustra. Este ressurgue com a força de um deus como presença humana. É Dioniso e o próprio Nietzsche. É êxtase, caos, mudança, devir. É movimento, reflexão, contestação, fogo. É o Anticristo, o idealizador de um sentido ético-estético que

separa a história da filosofia em dois momentos – existência de Deus e morte de Deus.

Zaratustra traz em si o desejo de mudança. Cansado da solidão e reflexão que o fizeram pleno de sabedoria, quer compartilhar seus conhecimentos e cria o super-homem em sua vontade de potência. Busca uma moralidade centrada não na ideia de bem (como na antiguidade clássica), mas numa racionalidade que esteja além do bem e do mal. Tais regras subvertem a ordem atual e dão origem a novas regras, a uma nova estética – audaz, sublime, distante dos ideais cristãos.

A inspiração em Zaratustra me é certa. O profeta traz algo de inquietante. Desperta do marasmo que por vezes assola e indica caminhos disformes. Foge de uma racionalidade comum, cega, utilitária. Conduz a mimeses, ou seja, à perda momentânea do eu, da individualidade, pela fusão com o outro. Almeja a mudança não em seu próprio casulo, pois este não lhe é mais suficiente: precisa voar e encontrar a liberdade, outros espaços. E sigo com ele, nas tentativas do acordar e alçar voos, por vezes, altos demais.

A origem do sentido ético-estético não está em Nietzsche, mas certamente tem neste filósofo sua originalidade. Assim falou Zaratustra é um primado da filosofia que traz em si o racional e o sensível, o poético, o filosófico, as desconstruções necessárias à condição de um novo homem. O profeta Zaratustra, por meio de seus ensinamentos, leva a esboçar uma estética diferente, marcada pela morte de Deus e pelo surgimento de um super-homem, dotado de um desejo de poder, liberto da dominação cristã e de regras sociais já decadentes diante das transformações da humanidade.

A morte de Deus, em Nietzsche, parece estar associada à negação de todos os valores, princípios e imposições do cristianismo

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

imperantes durante séculos, os quais levaram à anulação do homem e à sua escravização. Proclamar a morte de Deus é afirmar a vida de um novo homem, de uma nova espécie de ser humano, qual seja, o super-homem. Representa oposição a toda autoridade, como lembra Habermas (2000), inclusive contra o sagrado, sendo tal oposição pensada em termos estritamente ateus.

Uma das passagens em que a morte de Deus é evidenciada dá-se logo na despedida entre Zarathustra e o velho que encontrou após descer a montanha: “Mas, quando ficou só, Zarathustra falou assim ao seu próprio coração: Será possível? Esse velho santo, em sua floresta, ainda não soube que Deus está morto!” (NIETZSCHE, [1988], p. 29). Na sequência, em outra passagem, Zarathustra chega à cidade mais próxima e encontra grande quantidade de pessoas reunidas para ver um funâmbulo. Diz ao povo que se mantenha fiel à terra e não acredite naqueles que falam em esperanças ultraterrenas.

O conceito de super-homem, bastante presente no pensamento nietzschiano, revela um novo sentido ético-estético. Ser super-homem é estar distante de tudo que foi consolidado como ‘homem’ até o momento. Mesmo marcado pelas transformações histórico-sociais, o ser humano manteve-se atrelado a uma direção religiosa castradora, que o impossibilitou de agir autonomamente. É nesse contexto que surge a necessidade do super-homem, conceito que, segundo Boeira (2002), é o menos controverso dos muitos conceitos de Nietzsche, designando um homem conciliado com seu corpo e possuidor integral de suas forças; um homem ainda por vir, criador de seus próprios valores, e não um ser criado, como entendem o cristianismo e as demais religiões. É nesse super-homem que a vontade de potência (força que se exprime pela vontade e hierarquia de forças) alcança sua plenitude e dá fim

ao homem comum, cristão, dotado de valores arraigados a um catolicismo caótico. É esse ser com potência criadora que passa a conduzir sua vida, seus desejos e impulsos, fazendo história e sendo mentor de suas ações.

Zaratustra, Dioniso, super-homem, morte de Deus... Por que o trâmite por estes caminhos? Como tais discussões se relacionam com um sentido ético-estético? Quais as prioridades de tais interlocuções?

O Zaratustra de Nietzsche aparece aqui como mensageiro, antevendo imagens que serão projetadas em momento posterior por outros filósofos, em suas aproximações e distanciamentos. As relações entre ética e estética não são prioridades do pensamento nietzschiano, mas certamente alcançam nesse filósofo um sentido ímpar. Trazem a denúncia, o anti-hegemônico, e levam a experiências estéticas diversas. São as primeiras imagens de muitas que, gradativamente, irão compor o campo ético-estético.

### **1.1 Conceitos e apontamentos sobre ética e estética**

As discussões de um sentido ético-estético remetem a conceitos e apontamentos peculiares que gradativamente passam a assumir seus contornos no contexto histórico-social. As mudanças radicais na vida social levam a transformações na vida moral e estética, cujos princípios, normas e valores tendem a ser modificados para atender aos anseios de um novo homem.

Pensando na ética e na estética a partir da história, em que momento é possível identificar suas origens? Na Antiguidade? No Renascimento? Na Modernidade? Estaria a origem do sentido

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

ético-estético na capacidade do homem de se relacionar com o outro como ser cultural (individual e coletivo)? Seria o ser humano o seu próprio sentido ético-estético?

Os conceitos e apontamentos sobre ética e estética apresentados neste estudo partem de uma percepção contemporânea em que se observam tanto uma hegemonia da racionalidade instrumental, que faz das vivências e técnicas um mecanismo de intimidação, desespero e castração do potencial criativo humano, quanto um pensamento crítico que analisa e detecta os problemas decorrentes do uso instrumental da razão, buscando estratégias para romper com o controle técnico-científico exercido sobre a cultura, a sociedade e a natureza.

O delineamento do sentido ético-estético vai se concretizando, primeiramente, pela tentativa de definição conceitual de cada um destes termos, pois, por mais que vise a um diálogo que vá além da relação expressa graficamente (sentido ético-estético), uma melhor visualização desta relação dá-se por meio das peculiaridades que cada termo agrega. Neste sentido, inicio as discussões por uma pergunta básica: qual a origem dos termos ética e estética e que significados eles assumem no contexto da filosofia contemporânea?

As reflexões sobre ética levam, quase obrigatoriamente, à moral, sendo os termos percebidos em sentido análogo ou diferenciado. O sentido análogo está associado à etimologia da palavra na filosofia antiga, mais especificamente, no momento em que se investigam questões voltadas ao homem. Chauí esclarece que os termos *ethos*, em grego, e *mores*, em latim, remetem à mesma ideia, pois ambos significam 'costume'. "Em outras palavras, ética e moral referem-se ao conjunto de costumes tradicionais de uma sociedade e que, como tais, são considerados valores e obrigações para a conduta de seus membros" (CHAUÍ, 1995, p. 340). Como em grego há



duas letras para grafar e pronunciar a vogal ‘e’, sendo uma breve e uma longa, ocorrem transformações na compreensão do termo *ethos*, que pode ser entendido tanto como costume (vogal longa) quanto como ‘caráter, índole natural, temperamento, conjunto das disposições físicas e psíquicas de uma pessoa’ (vogal breve).

Para Sánches Vázquez (1975), não se podem confundir estes dois termos, já que seu significado etimológico inviabiliza o retorno ao seu significado atual. O autor faz a mesma observação que Chauí quanto à origem do termo moral, proveniente de *mos* ou *mores*, indicando costume ou costumes (conjuntos de normas ou regras adquiridas por hábito, comportamento adquirido) e ética, vinda do grego *ethos* – modo de ser ou caráter, forma de vida também adquirida ou conquistada pelo homem – e considera inapropriada a utilização dos dois termos como sinônimos. Para o filósofo,

A ética não cria a moral. Conquanto seja certo que toda moral supõe determinados princípios, normas ou regras de comportamento, não é a ética que os estabelece numa determinada comunidade. A ética depara com uma experiência histórico-social no terreno da moral, ou seja, com uma série de práticas morais já em vigor e, partindo delas, procura determinar a essência da moral, sua origem, as condições objetivas e subjetivas do ato moral, as fontes de avaliação moral, a natureza e a função dos juízos morais, os critérios de justificação destes juízos e o princípio que rege a mudança e a sucessão de diferentes sistemas morais (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1975, p. 12).

A ética, em Sánches Vázquez (1975), é ciência da moral, ou seja, ciência de uma esfera do comportamento humano que se relaciona diretamente com as ciências do homem ou ciências sociais. Moral, diferentemente de ética, seria um conjunto de normas, regras,

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

princípios e valores que se transforma historicamente nas diferentes sociedades e se destina a regular as ações dos indivíduos numa comunidade social, acatado de forma livre e consciente. A ética, como categoria diferenciada da moral, não poderia ser reduzida a um conjunto de normas e prescrições. Tais concepções tornam esclarecedor o posicionamento do autor acerca da diferença que marca os dois termos.

Numa linha de pensamento diversa da apontada por Sanches Vázquez, no tocante à ética e à estética, encontra-se Tugendhat (1996). Para esse filósofo, a definição de moral deve ser realizada de tal forma que possamos ter condições de distinguir e comparar vários conceitos. Ele utiliza os termos ética e moral como intercambiáveis e garante que alguns autores contemporâneos os veem como sinônimos e outros fazem distinção entre eles, embora não se trate de diferenciação necessária. “A pergunta sobre em que consiste em si a diferença entre ética e moral seria absurda. Ela soa como se a gente quisesse perguntar sobre a diferença entre veados e cervos” (TUGENDHAT, 1996, p. 35). O autor entende a ética como ‘a reflexão filosófica sobre a moral’, sendo este o sentido utilizado em toda a sua obra.

A problemática mais discutida na atualidade no campo da ética, como assegura Goergen (2001a), toca diretamente à questão dos limites, normas e valores necessários para a convivência em sociedade, elementos que fujam tanto ao imperativo categórico quanto ao total relativismo. É pelas convenções morais que se constroem os conceitos norteadores do agir prático e, quando tais convenções tornam-se carentes de justificação, devem ser substituídas por outras que possam resistir a um diálogo crítico. O grande dilema da discussão ética na contemporaneidade está na contraditória e plural tentativa de definição do humano ante o

contexto de uma realidade bastante diferenciada, em que se pretende conciliar a pluralidade sem cair em princípios transcendentais e fomentar o relativismo de todos os valores e normas.

Em suas reflexões, o autor deixa claro que à educação moral não cabe internalizar ‘normas corretas’, mas evidenciar que as normas são necessárias como parâmetros no estabelecimento de princípios mínimos de convivência humana. Qualquer projeto de formação moral (o autor se refere à educação) exige o estabelecimento de princípios universais mínimos que sejam vinculantes para todos. O paradoxo entre o absoluto e o relativo conduz à necessidade de estabelecer um núcleo mínimo, capaz de salvaguardar as pessoas de um relativismo ético. Ele não tem dúvidas quanto a uma realidade histórica da moral que muda e se renova, e atenta para o fato de que a moral não é um objeto de mercado negociável em função das conjunturas e conveniências, ideia de que compartilho neste estudo:

Moral são regras precárias, configuradas concretamente no interior de um mundo de circunstâncias, mas à luz de princípios éticos mais gerais. Estes princípios ou normas não especificam no detalhe as condições de sua validade e observância, mas insinuam a necessidade de uma aprendizagem de como, em determinadas circunstâncias, estes princípios devem ser vividos ou mesmo justificadamente transgredidos (GOERGEN, 2001a, p. 153).

Partindo de apontamentos sobre a temática e de algumas orientações sugeridas pelos autores aqui tratados, penso a ética como filosofia moral, como teoria que lida com o comportamento dos homens em suas relações sociais a partir de regras, princípios e valores abrangentes, intimamente ligados à realidade histórico-cultural. A ética, como teoria ou filosofia moral, volta-se para os

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

fatos ou atos humanos, identificando seus princípios, normas e validade, transcendendo o cotidiano a partir dos conceitos que formula. A moral pode ser vista como um conjunto de regras e normas presentes em decisões práticas, provisórias (justamente por sua condição histórica) que regulam as ações dos indivíduos numa comunidade social.

Embora entenda haver linhas delimitadoras da utilização dos termos ética e moral, pensando, por exemplo, na apreensão da ética numa perspectiva de filosofia moral e na moral como o consolidar de regras práticas e provisórias, não vou me ater a uma utilização conceitual rigorosa da nomenclatura. Não há como falar em ética sem tocar em questões morais, e vice-versa. Não há como delimitar o espaço ético sem remeter automaticamente às ações morais. Mesmo trazendo peculiaridades conceituais dos dois termos, não os vejo isoladamente. Há evidente interdependência entre eles, o que me leva a usar o termo ética com a presença implícita do sentido de moral. É por essas relações que delineio a utilização dos termos ética e moral neste estudo.

O estabelecimento de princípios universais mínimos é fundamental para viabilizar a vida em sociedade, e não há como agir de forma relativista num mundo marcado pela violência, pela exclusão social, pela discriminação e desigualdade, pelo uso abusivo do poder. O respeito à vida e ao ser humano deve ser pensado como lei universal presente em diferentes culturas e como categoria primordial da convivência em sociedade. Tais princípios universais mínimos não regulam apenas a vida ética, mas também a vida estética do homem, marcada pelas categorias do belo, do feio, do cômico, da arte e do sensível.

Enquanto o termo ética origina-se no contexto do pensamento filosófico da Grécia Antiga, o termo estética surge no período

da Ilustração, momento em que o homem busca, pela razão, a conquista da felicidade, da liberdade social e política, embora tenha sido este assunto amplamente discutido ao longo de toda a história da filosofia. O termo estética foi introduzido por Baumgarten por volta de 1750, na obra *Aesthetica*, indicando a doutrina do conhecimento sensível. Para ele, “a Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo” (1997, p. 75).

De 1750 até a atualidade o conceito de estética não se manteve inalterado. Huizinga [1960?] ratifica a ideia do desenvolvimento posterior da estética ao assegurar que “poucos domínios há em que a tradição seja tão escassa de informações como no que diz respeito ao sentimento estético” (p. 273). Entende que “a faculdade e a necessidade de exprimir por palavras o sentimento da beleza só muito recentemente se desenvolveu” (p. 279).

Os dilemas que muitas vezes negam a existência da estética como campo legítimo de conhecimento pela carência de explicações objetivas e de objeto e métodos próprios são averiguados por Sánches Vázquez (1999). O pesquisador inicia suas argumentações em favor da estética assegurando que uma exploração deste campo minado leva à percepção de um universo estético que inclui seres naturais (paisagem, flor, colibri) e artificiais (objetos da vida cotidiana, produtos artesanais e industriais, obras de arte, dispositivos mecânicos ou técnicos); porém ressalta que nem sempre foi assim e, talvez, nem o venha a ser em outro momento histórico.

Se hoje reconhecemos a existência desse universo estético, como argumenta Sanches Vázquez (1999), e junto com ele, de formas de apropriação, contemplação ou comportamento humano

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

específicos ante seus objetos (sendo que um ou outro não é estudado em sua especificidade por nenhuma das ciências até o momento), seria necessária uma ciência que se ocupasse desses objetos, a qual, no seu entender, é a estética. Afirma que, em face das limitações das definições de estética, é preciso uma nova definição, que contenha uma relativa distinção entre estético e artístico; uma ideia de estético que destaque seu significado original de sensível (aisthesis); uma extensão do conceito de estético a todos os objetos, processos ou qualidades estéticas existentes, na natureza ou como produto da atividade prática humana; o estudo da arte em relação ao papel que ocupa no universo estético; a atenção na arte por suas relações com o estético e com o extraestético; um estético não limitado ao artístico (ir além da arte) e um artístico não reduzido ao estético (estética se ocupando do estético e do extraestético na arte).

O conceito sugerido pelo filósofo congrega os elementos mencionados anteriormente, dando à estética o significado de ‘qualidade sensível’, embora não o reduza à sensibilidade, voltando-se para um universo múltiplo, no qual se insere a arte. Propõe uma definição de estética que inclua os dois conceitos fundamentais do artístico, assim como o estético não artístico. Entende que “a Estética é a ciência de um modo específico de apropriação da realidade, vinculado a outros modos de apropriação humana e com as condições históricas, sociais e culturais em que ocorre” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1991, p. 47).

— A noção de estética associada ao belo e à arte foi fortemente assumida ao longo da história da filosofia, respeitando-se as peculiaridades próprias a cada pensador e sua época. A introdução do termo ‘estética’ apenas no século XVIII, momento em que o belo e a arte passam a ser tratados como objeto de uma única investigação, não indica a inexistência de discussões anteriores, mas

a sua efetivação a partir de outros focos e nomenclaturas. Reflexões no campo da estética são antigas e perpassam questionamentos filosóficos sobre o belo e a poética (como era chamada a arte).

Ligada durante séculos ao belo, à arte (sobretudo a erudita) e à imitação da natureza, a estética assume novos contornos. Na atualidade, pode ser pensada como teoria filosófica que inquire formas de manifestação do sensível, do belo, do gosto, do trágico, da arte e seus antagonismos, identificando padrões, leis e valores que regem suas relações com o humano em condições histórico-sociais diversas. A experiência estética – vivência contemplativa do objeto e julgamento de sua forma e conteúdo – seria o meio pelo qual os juízos de gosto são formados, podendo apoiar-se tanto em padrões vigentes quanto na própria experiência pessoal.

Há percepções sensíveis que podemos chamar de belas, mesmo em simples contemplações cotidianas de um dado objeto da natureza. Vivemos experiências estéticas que o são em si mesmas, independentemente de sua valorização pela filosofia, pela religião ou pela política, e que nos levam a julgar o conhecimento e o gosto, bem como a julgar se o objeto ou aquilo que vivemos é belo, feio, atraente, sensível ou grotesco. A experiência estética, vista não apenas como o despertar dos sentidos, mas como possibilidade de crítica, estranhamento, mudança de lugares, deslocamento fundamental à concretização de outros saberes, retira o enrijecimento de uma estética sensível e uma ética racional. A fusão é consolidada por meio da flexibilidade necessária.

O belo não está no objeto, mas nas relações estabelecidas entre o objeto e o homem, e passa a ser justificado a partir do gosto, mais ou menos refinado, de acordo com a capacidade de resistir aos padrões impostos culturalmente. A ruptura do equilíbrio entre as dimensões científica, ética e estética, como entende Goergen

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

(2001b), deu-se em função do paradigma da ciência que, por uma racionalidade pautada na verdade, nas certezas, distancia-se de uma racionalidade presente nas decisões práticas (morais) e estéticas (pautadas nos sistemas de valor).

A perspectiva estética que aqui antecipo dá-se mediante a observação de uma estética que caracteriza pessoas, sociedades, culturas e lugares, possibilitando viver experiências estéticas de forma acrítica, cega, muda, surda, tanto quanto experiências que tocam aos aspectos sensitivos, críticos, perceptivos e intelectivos. Seja no sensocomum, seja na manipulação dos meios de comunicação, seja ainda na racionalidade técnica, a experiência estética é parte da realidade social e, como tal, faz-se presente nas ações individuais e coletivas.

Pensar ética e estética em seus traços conceituais é entender que, embora cada termo tenha sua particularidade e seu momento histórico, as afinidades e inter-relações podem ser percebidas. A estética enquanto forma de reflexão sobre a arte, o belo, o feio, o trágico, define-se a partir de regras e princípios que são construídos pelo homem como ser cultural. É a cultura que dá os contornos ético-estéticos a determinada comunidade ou sociedade. É por meio dela e de sua construção histórica que regras, princípios e sentidos vão sendo delineados e delineiam novas relações ético-estéticas.

Situar a problemática relativa à ética e à estética transporta-me aos dilemas filosóficos e educacionais sobre razão e sensibilidade, especialmente à cisão implementada por meio de uma formação dicotômica do humano, observada já no pensamento filosófico grego, acentuada com o cartesianismo e continuada num homem ainda 'sem corpo' ao longo da história. Isso porque é somente no contexto da filosofia contemporânea que o homem é visto



como ‘corpo’, não no sentido físico, mas no de totalidade (razão, sentimento, construção cultural, liberdade), embora tal visualização seja pouco percebida e dificilmente efetivada no plano das relações humanas, visto que o homem é explorado pelo trabalho e marcado pelas desigualdades sociais. Neste sentido, seria mesmo esta cisão entre razão e sensibilidade um dilema posto à filosofia e à educação? Constituiria uma aporia? As reflexões sobre as relações entre ética e estética ao longo da história da filosofia poderão indicar alguns caminhos.

## **1.2 Bem, bom e belo: da *polis* ao mundo, do divino ao humano**

Todos os povos criaram o seu código de leis; mas os Gregos buscaram a ‘lei’ que age nas próprias coisas, e procuraram reger por ela a vida e o pensamento do homem (JAEGER, 1936, p. 11).

O pensamento grego e a forma de consolidação de suas leis, de sua política e de suas instituições nem sempre foram os mesmos. Os gregos pensaram a vida pela filosofia, política, música, poesia, ginástica, dança e educação para o desenvolvimento de um homem integral. Primaram por uma racionalidade que os conduzisse ao desenvolvimento das virtudes e à negação dos vícios e definiram a formação do homem grego – a *paideia* – explicitando uma ética e estética próprias, expressas em seu corpo, em sua forma de pensar e agir.

Jaeger (1936) afirma que *paideia* não é apenas um nome simbólico, mas a designação exata do tema histórico a ser

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

desenvolvido em sua obra e, ao mesmo tempo, de difícil definição. A amplidão do tema conduz a resistências quanto ao fechar-se em fórmula abstrata. É no decorrer da obra que a compreensão de *paideia* vai se descortinando, levando-me a percebê-la como um termo que traz em si a formação do homem grego e de sua cultura em seu caráter particular e desenvolvimento histórico por meio de uma realidade concreta. Os verdadeiros representantes da *paideia* grega não seriam os escultores, pintores, arquitetos, ou seja, os artistas mudos, mas ‘os poetas e os músicos, os filósofos, os retóricos, os oradores, quer dizer, os homens do Estado’.

A diversidade do pensamento do homem grego envolve a preocupação com o mundo e sua gênese, com a política, a educação, a ética e a natureza, podendo ser situada a partir de quatro períodos (CHAUÍ, 2001a). O primeiro deles – o pré-socrático (final do séc.VII ao final do séc.V a.C.) – destaca a explicação racional e sistemática da origem do mundo e da causa das transformações da natureza; contudo, a focalização do *antropo* dá-se somente no período socrático (final do séc. V e todo o séc. IV a.C.), quando se examinam questões humanas como ética, política e técnica. É a partir desse momento que penso os vínculos ético-estéticos representados especialmente pelas ideias socráticas e platônicas.

O desenvolvimento das cidades gregas, aliado ao florescimento do artesanato, das artes militares e do comércio, fez com que Atenas se tornasse o foco da vida social, política e cultural da Grécia, momento em que a democracia atinge seu auge, embora fosse diferenciada da que vivemos atualmente, já que excluía escravos, crianças, velhos e estrangeiros, e apenas aos ditos ‘cidadãos’ era atribuído o direito de discutir e defender suas opiniões sobre os rumos da cidade.

No período em que predominava a aristocracia, segundo observa Chauí (2001a), o poder pertencia às famílias de alto poder aquisitivo (donas de terras), que se valiam dos dois grandes poetas gregos – Homero e Hesíodo – para a criação de um modelo de educação pautado no homem ideal, qual seja, o guerreiro belo e bom (belo, porque seu corpo era enrijecido pela ginástica, dança e jogos de guerra, à imitação dos heróis da Guerra de Troia; bom, porque seu espírito era formado pela apreensão das virtudes admiradas pelos deuses e realizadas pelo homem). Com a democracia, o poder é retirado dos aristocratas e origina-se um novo ideal de educação, pautado na formação de um cidadão que opina, delibera e vota nas assembleias, desenvolvendo-se, assim, a imagem do bom orador, logo, também dos sofistas – primeiros filósofos do período socrático, mestres da retórica e da oratória. ▽

O tema fundamental da história da educação grega parte, segundo Jaeger (1936), do conceito de *arete*. Mesmo não havendo uma tradução exata para o termo, talvez a palavra virtude pudesse, na opinião do filósofo, exprimir seu sentido grego. *Arete* seria, então, excelência humana, a superioridade dos seres humanos, a força dos deuses ou, ainda, a coragem e rapidez dos cavalos de raça. Não é atributo do homem vulgar, mas da nobreza. No período bélico grego, das grandes migrações, o valor do homem (a sua *arete*) dava-se por meio das qualidades, por seu heroísmo.

No contexto da *polis* grega, as relações entre ética e estética dão-se a partir do anseio de um conhecimento verdadeiro (presente no mundo das ideias) que não passa pelas sensações e, conseqüentemente, não toma forma no corpo. Este, aliás, somente tem sua prioridade como campo de conhecimento em momento posterior, especificamente com as filosofias da Ilustração e contemporânea. A felicidade do humano é alcançada nos vínculos

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

estabelecidos entre bom e belo, e a forma de orientá-los dá-se pelas leis. O belo associa-se ao costume, ao *ethos*, estabelecendo uma relação intrínseca entre ética e estética.

A filosofia socrática valoriza as questões humanas (morais e políticas) por meio do estudo de ações, comportamentos, valores e virtudes do homem grego, bem como por sua atuação como ser racional, capaz de conhecer a si mesmo e exercer a reflexão. A imagem das coisas (própria dos órgãos dos sentidos, dos hábitos e tradições) é considerada falsa, mutável e inconsistente, devendo ser esquecida para a concretização do verdadeiro pensamento. Prevalcem as noções de bem, bom, belo e virtuoso. O bom é o que é útil para a felicidade. O bem é associado à felicidade da alma, causa de tudo o que é ordem e beleza no mundo; é princípio da sabedoria, fim de toda contemplação e fonte de toda moralidade. Já o belo caracteriza-se como manifestação do mundo das ideias (dos valores), como o que melhor o representa. A arte imitativa associa o belo ao bem, já que é pelos artistas, capazes de descobrir o belo e o gracioso, que as coisas belas chegam até os jovens, levando-os a imitar o que é reto e razoável. A criatividade, elemento fundamental à arte em geral, é vista como transgressora dos bons e belos comportamentos, devendo ser impedida.

O entendimento de um homem desenvolvido dá-se, neste período, por um acertado sentido da estética, pela capacidade de distinguir o bem do mal, o feio do belo. A educação do homem grego deve contemplar a filosofia, a política, a ginástica, a música, a dança, a poesia, sendo regulada por leis que fomentem belas e boas ações. A ausência de ritmo, harmonia e graça aproxima-se da linguagem viciosa, dos maus costumes, como é possível observar em Platão (1999, 1988) a partir das obras *A República* e *As leis*, enquanto as qualidades opostas visam à sabedoria e à bondade da

alma. É por estes conhecimentos que se chega a uma formação completa.

Uma educação que assuma o ético e o estético em suas garantias legais encontra-se estabelecida no pensamento platônico, no qual os legisladores atentam para o que é sábio e moralmente correto no tocante à formação do cidadão grego. As leis determinam o agir, o pensar, o aprender, e proíbem ao homem qualquer transgressão. Na dança, na música e na poesia a estética está submetida à ética grega, às leis que ditam o que é bom para o cidadão, sendo assumida de acordo com o que é tradicional, costumeiramente realizável, seja no cotidiano, seja nas festividades e cultos aos deuses. As práticas corporais que não se enquadrem no que é legalmente estabelecido devem ser banidas.

Ao se reunir e sistematizar tudo quanto foi pensado sobre cosmologia e sobre o homem e ao se estabelecerem critérios de verdade e ciência, inicia-se o período *sistemático* (final do séc. IV a final do séc. III a.C.). Este, embora ainda originado no contexto da *polis*, não estabelece mais rupturas entre o mundo das ideias e o mundo sensível, sendo marcado pela compreensão aristotélica de que as ideias não estão no além, mas na realidade. Em outras palavras, a existência do 'ser' dá-se não no refúgio de um mundo transcendental, mas em sua presença de diferentes formas no indivíduo e na natureza. Admite-se a necessidade de ascender ao belo, à verdade e ao justo por meio de uma realidade sensível, possível de ser conhecida graças à ciência, ao discurso e ao *logos*, como lembra Jimenez (1999). Assim, o pensamento aristotélico não apenas recusa a separação entre mundo inteligível e sensível, mas também relaciona o prazer à imitação artística da natureza.

O belo, entendido como ser vivente ou algo que se componha de partes, não apenas deve ter suas partes ordenadas, mas também

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

uma grandeza própria, “Porque o belo consiste na grandeza e na ordem [...]” (ARISTÓTELES, 1997, p. 33). Esta grandeza está relacionada à percepção de sua extensão: ou se perde a noção do todo por conseguir focar apenas a parte, ou se provocam confusões e falta de clareza, pela impossibilidade de tornar o objeto perceptível.

A ligação entre bom e belo já não se dá com a mesma intensidade verificada no período socrático; ocorre de forma bastante sutil, pela busca da felicidade. O bem é o que traz felicidade, por conseguinte a felicidade permeia o campo da vida contemplativa, certamente não permitida a todos, mas apenas aos cidadãos, ficando assim excluídos os dependentes (mulheres, escravos, crianças e velhos). Por outras possibilidades de compreender a arte, pensamentos, princípios e leis morais são estruturados de formas diferenciadas das adotadas no período socrático. A música, a pintura, a poesia, a tragédia, a comédia, independentemente de serem consideradas nobres ou ignóbeis, têm seu espaço no período sistemático a partir do pensamento aristotélico, por mais que fique implícita certa rejeição a algumas expressões artísticas, como alerta Jimenez (1999). Delineia-se uma nova estética, que transita pelo que pode ser considerado bom ou mau, belo ou feio, e que estabelece uma ordem geradora de uma estética do cômico, do feio, do disforme, do ridículo e do riso até então não aceita moralmente no período antropológico.

Enquanto o belo é visto pelo mundo das ideias tanto em Sócrates como em Platão, Aristóteles entende que as ideias não estão no além, mas na realidade. Assim, embora a relação entre bom e belo se faça presente nos períodos socrático e sistemático, a forma como esta se dá é diferenciada, sendo concretizada tanto no mundo das ideias quanto no mundo material.

A partir do momento em que a Grécia deixa de ser a referência principal dos filósofos, formas diferenciadas de pensamento surgem a partir de outras linhas teóricas. Como clarifica Chauí (2001a), as correntes teóricas originárias neste contexto sofrem a influência de contatos comerciais e culturais diversos, bem como das religiões orientais, culminando na reorientação da filosofia em seus aspectos míticos e religiosos. Tais fatos levam ao surgimento do período *helenístico ou greco-romano* (final do séc. III a.C. ao séc. VI d.C.), caracterizado pela preocupação com a ética, o conhecimento humano, as relações entre homem e natureza e entre homem, natureza e Deus.

Nesse momento instaura-se uma cultura que passa a unificar o Mundo Antigo sob o signo da cultura grega, cujo centro era a cidade de Alexandria, no Egito. Não é mais a *polis* que estabelece os valores. A investigação das formas de existência e a livre busca de caminhos pelo humano (presentes na filosofia do período clássico) são renunciadas em prol da necessidade de assegurar ao homem, a todo o custo, a paz interior e a serenidade, constituindo-se em privilégio de poucos pensadores que conseguem isolar-se dos problemas cotidianos, desinteressando-se também da pesquisa.

Se o homem não é mais pensado como cidadão da *polis*, mas do mundo, as relações entre ética e estética também se dão de formas diferenciadas pelos elos estabelecidos com a interioridade, ora marcadas pela crença em Deus (como nas correntes filosóficas do neoplatonismo e estoicismo), ora por sua ausência (como no epicurismo e ceticismo), por meio do contato com a natureza e da vida contemplativa. Valoriza-se o cosmopolitismo (a noção de que o homem não é cidadão de um país, mas do mundo) e a filosofia é vivida a partir da lógica, da física e da ética. A conquista da paz interior se dá justamente porque a política, a da *polis*, já não

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

era possível. É por isso que se procura refúgio no interior do ser humano, onde é possível ser feliz apesar da adversidade.

As diferentes correntes filosóficas desse período têm em comum o alcance da paz interior a partir da vida contemplativa e do entendimento do homem como pertencente ao mundo, porém algumas peculiaridades também podem ser percebidas. O estabelecimento da dúvida como expressão de serenidade e felicidade e a dialética como instrumento que impede ações dogmáticas e possibilita sentidos à vida são marcas do ceticismo. A crença na razão divina por sua ordem perfeita e necessária e a condenação das emoções pelo entendimento de que a vida contemplativa estaria além delas caracterizam o estoicismo e o neoplatonismo. O entendimento da inexistência de intervenção divina na vida humana e a valorização das sensações e do prazer constituem o epicurismo.

As relações entre ética e estética, nesse período, dão-se pelos vínculos estabelecidos entre bem, belo e Deus, sobretudo na corrente do neoplatonismo. O bem e a beleza da alma, em Plotino, consistem em serem semelhantes a Deus, porque d'Ele vem o belo e tudo o que constitui a realidade. A beleza teria uma realidade verdadeira e a fealdade uma natureza diferente desta. “É a mesma coisa a que primitivamente é feia e má, e assim também é a mesma coisa a que é boa e bela, ou a que é o Bem e a Beleza”. Nesse sentido, “deve-se estabelecer desde um princípio que o belo é também o bem [...]” (PLOTINO, 1997, p. 45). O reconhecimento da beleza dar-se-ia a partir de uma faculdade existente na alma, e, embora esta contribua para a formação do juízo estético, é a faculdade que se responsabiliza pelo julgamento. A alma purificada torna-se incorpórea, intelectual, pertencente ao divino, que é a fonte de beleza.



Corpo e alma estão nitidamente separados. A busca do corpo em detrimento da alma leva ao mal e à fealdade. Se a visão leva até as belezas corporais, é preciso que não se vá à procura delas, pois considerá-las como reais seria o mesmo que tentar pegar a imagem refletida na água, afogando-se e desaparecendo. De igual forma, adverte Plotino (1997), aconteceria com os que estão presos à beleza do corpo, já que sua alma se afogaria nas profundezas escuras, funestas à inteligência. A vinculação do bem ao belo e do feio ao mal e as reflexões acerca da alma, do corpo e da beleza, nesta corrente filosófica, estão fortemente marcadas pelos ideais platônicos.

Contrariamente, na filosofia epicurista as relações entre ética e estética não se dão pela ingerência divina nos fenômenos físicos ou na vida, já que tudo seria formado por átomos materiais. Não se almeja o temor religioso, mas o bem presente no prazer, embora não seja 'bom' qualquer tipo de prazer. Os melhores prazeres seriam os espirituais (e não os corporais), pois contribuem para a paz da alma. Embora não se observe explicitamente, pelo texto de Pessanha (1992), como o belo epicurista é desenvolvido, tudo leva a crer que fosse associado ao bem e ao prazer – princípio e fim da vida feliz, concretização das 'delícias'.

Os epicuristas anseiam uma comunidade que prime não pela exclusão dos chamados 'diferentes', mas por uma convivência amigável, hedonista, em que os 'diferentes' são importantes para conduzir à felicidade. Instituem-se regras próprias para uma comunidade diferenciada que agrega indistintamente todos (homens, mulheres e escravos) no alcance de serenidade, prazer, felicidade e controle dos desejos, criando uma estética existencial por meio da lógica, da física e da ética.

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

Bom e belo se aproximam e se confundem. Cria-se, no epicurismo, uma estética comunitária diferenciada da *polis*, porque as regras e os valores instituídos visam a outros caminhos: uma estética em que as sensações e as percepções são fundamentais para o agir racional, em que a experiência é valorizada tanto quanto a racionalidade e o corpo é visto como o depósito de imagens ('simulacros corpóreos de sensações') e lembranças, por onde passa o prazer. As sensações, por sua vez, representam o critério fundamental de todo o conhecimento epicurista, o cânone básico pelo qual devem passar todos os juízos construídos pela razão, e nesse sentido, o saber racional sempre passa pelo saber sensível, como necessidade premente e dialógica. A "ética epicurista é basicamente um hedonismo" (PESSANHA, 1992, p. 74).

Na forma como fora consolidado, o período helenístico encontrava-se distante da antiga organização social grega e, certamente, não teria surgido se o sistema político da época continuasse a ser o da *polis*. A crise gerada na antiga sociedade grega inaugura um período de transformações, um tempo-espaco marcado pela ausência de conflitos interiores, pelo prazer e pela racionalização dos desejos. Cria-se uma moralidade voltada para tudo que é do agrado divino ou para o equilíbrio e alcance da tranquilidade, bem como uma estética marcada pelo uso sábio e regrado dos prazeres. Privilegiam-se ou negam-se as sensações, visto que estas podem aproximar os homens de sua paz interior ou afastá-los de Deus. A dependência entre belo, bom e divino, presente no neoplatonismo, também é uma marca das filosofias patrística e medieval, embora com novo enfoque.

A filosofia *patrística* (I a VII d.C.) ocorre paralelamente à filosofia antiga, sendo caracterizada por um pensamento sobre fé e razão. O início deste período dá-se com as epístolas de São Paulo

e o Evangelho de São João, apóstolos que evangelizam conciliando o cristianismo com os pensamentos filosóficos de gregos e romanos. Tomam vulto no pensamento agostiniano, cujo enfoque se dá na fundamentação racional da fé, partindo da premissa de que sem a fé a razão não é capaz de levar o homem à felicidade. O pensamento agostiniano foi fortemente influenciado pelas correntes do neoplatonismo e do ceticismo, embora os sentidos, nessa linha teórica, fossem entendidos como fonte de verdade. As oposições entre bem e mal, sensível e inteligível, espírito e matéria, são fortemente consolidadas nesse período, e não divergem muito do pensamento filosófico do neoplatonismo.

Marcada pelo momento das cruzadas e pela criação das primeiras universidades, a filosofia da Idade Média (séc. VIII a XIV) sofre a influência de Platão e Aristóteles. Os temas são praticamente os mesmos da patrística, com alguns acréscimos. A teologia é criada, diferenciando razão e fé, Deus e homem, corpo e alma. A dependência entre bom e belo é expressa em trechos da *Summa Theologica*. “Belo é a mesma coisa que bom: ele não difere a não ser racionalmente. Como o bom é o que os seres desejam, ele tem essa coisa particular sobre a qual repousa o apetite. Mas a noção do belo indica que o apetite repousa no seu aspecto ou no seu conhecimento” (AQUINO, 1997, p. 31). Os sentidos estão ligados ao belo, mais especificamente a visão e a audição, já que o paladar, o olfato e o tato não são atributos da beleza. Não se diz, por exemplo, olfato bonito, belo tato, gracioso sabor, como explica Aquino. O belo acrescenta ao bom a ideia de uma relação com a virtude cognitiva. O bom é o que apraz por si mesmo, enquanto o belo é o que apraz à percepção.

A estética assume vínculos fortes com Deus em *Contra Gentes*, e apresenta a noção de menosprezo à arte como fim, por

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

ser uma criação humana, e não divina. O que a atividade artística fabrica não pode ser o fim último da vida humana, já que tudo está a serviço do homem e este está sob a orientação divina. Assim se possibilita a associação do estético a uma arte que vem da natureza e, conseqüentemente, do amor divino. É impossível a arte pela arte; apenas se torna realizável a arte religiosa, o que será superado por filosofias posteriores.

A beleza, no pensamento medieval, como esclarece Chauí (2001a), estaria ligada à perfeição, à proporção e ao esplendor. Ao analisar o sentimento estético do período medieval nota-se que os homens, ao expressarem o prazer estético, geralmente o fazem pela ideia de brilho ou movimento veloz. Isto é compreensível, uma vez que a beleza reduzida à sensação de luz, de esplendor, aproxima-se da ideia de bem, de caminho certo e seguro, já que o mal é associado às trevas, à escuridão, à caverna (numa alusão à alegoria da caverna, de Platão). Deus é fonte de luz, é vida, e toda ética e toda estética devem estar intimamente vinculadas a Ele.

Elias (1994) torna esclarecedor o fato de a Idade Média ter deixado inúmeras informações sobre o ‘comportamento socialmente aceitável’; porém o padrão medieval de comportamento aceitável não foi o primeiro degrau do processo de civilização, tampouco representa o estágio ‘bárbaro’ ou ‘primitivo’. Os costumes enraizados nesse período devem ser vistos não como ‘incivilizados’, mas como algo que atendia às necessidades das pessoas, sendo-lhes necessário e importante. Na Idade Média não se impunham tantas restrições às emoções, se comparada a eras posteriores. A polidez, como manifestação de controle das emoções, era uma forma de prestígio que deveria ser disseminada. A reformulação das necessidades humanas vai

ocorrendo devido à transformação generalizada das relações entre os homens, consolidando os novos hábitos.

Durante a Renascença a sociedade encontrava-se em transição, mesmo com os vínculos estabelecidos com a Idade Média. O contexto medieval, marcado por uma ética e uma estética centradas na religião como eixo norteador das ações humanas, cede espaço ao renascimento do humano, às políticas de ruptura racional com a moral cristã. A retomada dos valores da cultura greco-romana é amplamente valorizada nas obras de arte. Privilegiam-se a imitação e as relações com a natureza (arte imitativa), com a diferença de ser o artista o criador de sua obra.

De forma contraditória, controversa e renovada, a beleza somente abriu mão de sua submissão à moral e à filosofia de forma gradativa. Até o Renascimento, bem, bom e belo assumiram relações de dependência, expressas fortemente no pensamento de Sócrates e Platão. Tais vínculos vão se desfazendo no momento em que a estética não é mais visualizada unicamente pelo belo, mas também pela arte, e em que novas teorias passam a compor o cenário ético.

As relações entre ética e estética encontram-se presentes e fortemente expressas nas filosofias antiga, patrística e medieval sob a forma de bem, belo e bom, e timidamente visíveis sob a forma de um saber sensível e racional. Os elos ético-estéticos já eram uma preocupação bastante antiga dos filósofos em suas necessidades de contemplação estética e de alcance da felicidade. O contexto moderno, o da Ilustração e o contemporâneo apresentam características ético-estéticas bastante distintas dos períodos anteriores, já que não se busca atrelar o belo ao bem. O trágico, o chocante e o feio passam a ter espaço na arte e o direito de representá-la. É nesse momento que o sensível ganha seus

contornos e a estética, como teoria investigativa do belo, da arte, do gosto, inicia seus primeiros passos.

### 1.3 Ética e Estética: entre Apolos e Dionisos

As relações entre ética e estética nas filosofias moderna, da Ilustração e contemporânea dão-se de formas distintas das estabelecidas nas filosofias antecedentes, embora muitas vezes marcadas por idas e vindas aos ideais da Grécia Antiga. Mesmo ocorrendo de maneira progressiva, as transformações demarcaram espaços relevantes. Arte, estética, moral e ética ganham os contornos de época. Já não são visualizadas pela dependência entre bem e belo. Ora as relações entre ética e estética mal aparecem, ora revelam-se de forma indireta, e raramente notam-se associações explícitas.

A ética, como filosofia moral que lida com investigações acerca de regras e valores mais gerais e norteia as ações humanas, é guiada por princípios racionais ligados a um dado contexto histórico-cultural. Digo *racionais* porque, historicamente, é dificultoso ao homem um olhar pelo viés do sensível, do arrebatador, do dionisíaco, e quando isso se torna ao menos viabilizado, ou seja, quando o estético é também entendido como parte fundamental da existência humana, deve passar pelo crivo da razão e por seu consentimento e submissão.

Se já era fato comum o saber sensível subordinar-se ao saber racional (da filosofia antiga à renascentista), o que diríamos da descoberta do método, da ciência e da razão moderna e, ainda mais, da ‘nomeação’ do ser humano como centro do universo? Que mudanças culturais ditam a vida dos sujeitos em sociedade

e como estas mudanças interferem no uso da razão e do saber sensível? A cisão entre razão e fé instaura nuances fundamentais para a concretização da sociedade do século XVII.

O período da filosofia moderna (séc. XVII a meados do séc. XVIII), como afirma Chauí (2001a), é marcado por três grandes mudanças intelectuais. A primeira delas diz respeito ao surgimento do sujeito do conhecimento, uma vez que se passa do pensamento teocêntrico ao antropocêntrico. Intenta-se conhecer a capacidade do intelecto humano (e não divino) na busca da verdade, e identificar como o intelecto pode conhecer o que é diferente dele. A segunda refere-se ao objeto do conhecimento. O que é exterior ao homem, como a vida social, a política e a natureza, pode ser conhecido e identificado como ideias ou conceitos formulados pelo sujeito do conhecimento. A terceira mudança intelectual explicita uma concepção de realidade marcada pela racionalidade físico-matemática, pautada em causalidades racionais rigorosas e passíveis de serem transformadas pelo homem, originando a noção de experimentação e de tecnologia, bem como de conquista científica e técnica. As origens e causas das paixões e emoções passam a ser conhecidas pela razão, que pode governá-las e dominá-las, tornando a vida ética plenamente racional.

A compreensão do homem como sujeito do conhecimento (e não mais de Deus como mentor de todas as coisas) pressupõe a ruptura da relação entre belo e bom, fortemente assentada nos pensamentos filosóficos de períodos anteriores. Tais vínculos não são foco do pensamento filosófico moderno, pois o objeto do conhecimento volta-se para a política, a medicina, o método, a verdade e a razão. Embora ocorram reflexões sobre belo e bem, elas não se dão de forma atrelada, mas independente. A razão, descoberta como a essência do conhecimento, opera soberana, submetendo o

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

sensível, as paixões e a arte ao seu crivo e jugo, e assim reina até que novas interrogações brotam como forma de questionar a sua supremacia, embora não se possa falar de ruptura total dos vínculos que, durante séculos, foram estabelecidos com Deus.

Franzini (1999) nos transporta ao século XVII a partir de diversos aspectos que o consagram, entre os quais a descoberta dos métodos científicos. Determina-se uma filosofia primeira, uma metafísica que procura fundar o saber das ciências num conhecimento exato, quantitativo e matemático a partir de um sujeito autoconsciente, embora ainda vinculado ao divino. Um dos pontos problemáticos da filosofia desse século diz respeito à relação entre experiência sensível e razão, levando a ‘via futura da estética’ a ser pensada da seguinte forma: “por um lado, atenção voltada às dinâmicas do sensível, por outro, a vontade de ‘racionalizar’, de o reconduzir às regras de representação e do juízo” (FRANZINI, 1999, p. 20). Não se verifica o aparecimento claro e consciente de uma cultura artística e outra científica, mas apenas alguns indícios, que remontam a Francis Bacon e são reforçados por Descartes. Os problemas da sensibilidade, da experiência, do sentido, da consciência, entre outros, são percebidos como dimensão que constitui as capacidades racionais do sujeito.

A desconfiança de que a razão não é absoluta, uma, surge a partir da metade do século XVII, assim como a suspeita de que o sentimento não seja um engano dos sentidos. Começa-se a atribuir à razão uma função crítica, antes inconcebível na tradição clássica, o que anuncia uma tendência à crítica da razão efetuada pelos filósofos do século XVIII, conduzindo a indagações sobre o fato de a estética ter ou não uma razão que a própria razão ignora. Fala-se em outra razão, diferente da razão matemática e lógica, chamada de razão estética ou poética. “Ela poderia ser um intermediário entre



a razão e a imaginação, entre o entendimento e a sensibilidade” (JIMENEZ, 1999, p. 73). O indivíduo é quem faria esta mediação entre as duas possibilidades de razão.

Pergunta-se, porém: será que a existência de uma razão própria da estética e distinta da razão físico-matemática não geraria uma submissão do sensível e do artístico a esta razão? Não seria, ainda, o controle do saber dionisíaco pelo apolíneo? E se existisse realmente uma segunda razão (uma razão estética), poderia ela conviver em iguais condições com a razão físico-matemática?

Estas são questões que o homem moderno do século XVII e de parte do século XVIII não tem condições de responder. O entendimento que se tem de ciência, de método e da própria razão começa a ser posto em xeque num outro momento – o Iluminismo. A filosofia desse período (meados do séc. XVIII ao séc. XIX) representa o instante em que o homem acredita poder conquistar a liberdade e a felicidade social e política por meio da razão, o que teria influenciado decisivamente os ideais da Revolução Francesa. O pensamento iluminista tem como característica a utilização do conhecimento para a melhora da vida humana, livrando o homem de sua submissão a uma ciência inquestionável. A razão é meio de libertação e felicidade, capaz de abolir os conhecimentos que impedem o homem de chegar à verdade e que imperam na forma de crenças, religião e tradição. Os valores e regras que ditavam formas de comportamento passam a ser repensados a partir da construção de novos fundamentos morais, viabilizando-se os mecanismos necessários para que se cumpra a ‘razão esclarecida’.

O conhecimento das ciências, da moral, das artes, conforme argumenta Chauí (2001a), leva o homem a liberar-se dos preconceitos morais, sociais, religiosos, bem como do medo e das superstições. É pelo progresso das civilizações, passando

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

de atrasadas a adiantadas, que se dá o aperfeiçoamento da razão. Há nesse período um acentuado interesse pelas ciências que se relacionam com a ideia de evolução (como a biologia), pelas artes (por serem a expressão do grau de progresso de uma civilização), pelas bases econômicas da vida social e política (expressas pela agricultura e comércio).

A perspectiva de um Iluminismo que não foque apenas a razão, mas também outros aspectos do humano, pode ser observada a partir dos diferentes pensadores da Ilustração. A moral, o belo, a arte, o sublime, a ética e a estética são temas de inúmeras reflexões filosóficas. Algumas vezes razão e sensibilidade, ética e estética, são visualizadas em suas relações dialógicas, outras vezes as relações são de dependência ou submissão, mas algo parece claro: a razão não reina como o único acesso ao conhecimento. Em maior ou menor proporção, também há espaço para a arte, para o sensível, para o sublime, o gosto, enfim.

Conforme esclarece Sanches Vázquez (1999), a teoria clássica do belo objetivo (belo como qualidade das coisas, independentemente da relação estabelecida com elas) impera durante os séculos XVII e parte do XVIII. Somente depois, ainda no século XVIII, é que a determinação do belo como foco da reflexão estética passa do objeto para o sujeito, acentuando sua dimensão subjetiva. Isto pode ser explicitado a partir de Hume (1997, p. 58), para quem “a beleza não é uma qualidade das próprias coisas, existe apenas no espírito que as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente”. Embora, porém, o axioma ‘gostos não se discutem’ tenha sido transformado em provérbio, recebendo a sanção do senso comum, Hume acredita ser inegável a existência de um pensamento também comum que se lhe opõe ou, pelo menos, tenta restringi-lo e modificá-lo. Assim,

se a razão não é parte essencial do gosto, é pelo menos necessária para as operações desta faculdade.

As reflexões expostas anteriormente são marcadas pela convicção de que os vícios, as virtudes, os costumes de uma sociedade, a moralidade que muda com o tempo, influenciam a formação do padrão de gosto das pessoas (de forma individual) e da sociedade como um todo. Este padrão de gosto estaria vinculado à cultura de determinado povo, ao momento histórico que se vive, aos valores que o ser humano elege. A estética, aqui tratada pelo padrão de gosto e pela beleza, não é, em nenhum momento, dissociada de uma ética.

O período iluminista traz outras reflexões que extrapolam o campo do juízo de gosto rumo à tese do belo como sentimento contemplativo e produto da consciência humana, à finalidade estética como 'finalidade sem fim', à arte desinteressada, ao conhecimento que independe da experiência, etc. Um dos aspectos que chamam a atenção encontra-se no idealismo transcendental kantiano, a partir da distinção radical que separa o juízo estético dos juízos lógico e ético. A estética não é, nessa linha teórica, conhecimento, pois integra a esfera dos sentimentos. É da associação do mundo moral com o mundo da natureza que resultaria o mundo estético, conforme explicita Kant (1991); ou seja, a estética só existe porque, *a priori*, há leis morais e naturais que a geram. Nesse sentido, a existência da estética é ressaltada, desde que atrelada e dependente dos mundos moral e natural.

Há quem defenda que as determinações sensíveis e racionais interagem e neutralizam-se, deixando o homem num estado de determinabilidade; mas tal defesa não é a do vazio, e sim, da plenitude equilibrada. Trata-se de um pensamento que prega não mais ser suficiente a satisfação com a arte idealista numa época

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

utilitária, de crescimento do mercado (sobretudo o da arte), de progresso científico e tecnológico, marcado, de forma especial, pelo pensamento de Schiller. É ele, segundo crê Jimenez (1999), quem desloca as exigências do indivíduo para a coletividade e denuncia o utilitarismo da época e a organização social que submete os indivíduos a um rendimento econômico. É Schiller que acredita não ser possível concretizar um projeto educativo sem a crença no progresso do indivíduo e da humanidade. Se este progresso é possível, é justamente porque a natureza humana não é redutível ao antagonismo entre pulsão sensível e pulsão formal, bem como entre sensação e razão.

A essência da beleza passa a ser a liberdade, não no sentido de ausência de leis, mas em sua harmonia. Só no estado estético o homem atinge sua plenitude. É no estado lúdico, desinteressado (em relação à existência material do objeto), que o homem supera os problemas da vida interessada, “pois, para dizer tudo de vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga” (SCHILLER, 2002, p. 80). O belo leva a uma ligação direta da estética com a ética, não havendo simples correspondência com a famosa analogia kantiana da beleza como símbolo da moralidade. Como explica Santaella (1994, p. 70), a liberdade moral, em Schiller, deve ter outra propriedade além e acima da autossuficiência. “É a liberdade moral no sentido de harmonia interior, a harmonia perfeita de um ser moral, que se objetiva na beleza”.

Embora haja um belo imperativo, da ordem do ‘dever-ser’, há superação do imperativo kantiano a partir do que Schiller (2002) denomina impulso lúdico, entendido como jogo que envolve as capacidades racionais e sensíveis do humano, conjugando os impulsos sensível e formal. Nesse momento configura-se uma

relação ético-estética marcada não pela submissão do impulso sensível ao formal, mas pelo equilíbrio premente. Por mais que existam contestações a este pensamento, é inegável sua contribuição ante um mundo ditado por uma racionalidade técnica que exclui o sentido pleno de ‘ser humano’. Talvez esteja em Schiller a relação mais evidente entre ética e estética da filosofia antiga à filosofia da Ilustração.

O século XVIII despede-se não apenas como século que contribui com a introdução de relevantes temas filosóficos, mas também como “a época da primeira grande reflexão etnológica moderna” (FRANZINI, 1999, p. 48). Isso não seria importante apenas para a antropologia, mas sobretudo para a experiência do outro, um dos paradigmas que, segundo Franzini, fundarão a estética nascida sob a ideia da analogia, da diferença, de questões relacionadas com a temática da diversidade dos selvagens. Eu acrescentaria a este aspecto a relevância da reflexão etnológica para o repensar da moralidade, do comportamento social e da cultura, ampliando as discussões que levariam, no século XIX, ao interesse pelo corpo e à percepção da existência de uma diversidade cultural, e não mais de uma unicidade.

A filosofia contemporânea (século XIX aos dias atuais) é marcada pela descoberta da história ou, mais especificamente falando-se, pela história do homem, da sociedade, das ciências e da arte. No século XIX, de acordo com Chauí (2001a), acreditava-se que as ciências poderiam oferecer um saber seguro e definitivo sobre a sociedade e seu funcionamento. O humano passa a ser capaz de organizar de forma racional a sociedade, evitando desigualdades, revoltas e revoluções. Seria possível identificar as causas dos comportamentos e os mecanismos para controlá-los, livrando os indivíduos do medo, das angústias e da loucura.

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

Em que pese a isso, no século XX a filosofia passou a duvidar do otimismo científico-tecnológico, devido especialmente a muitos acontecimentos ocorridos, como, por exemplo, as duas guerras mundiais, os campos de concentração nazistas, a devastação de mares, florestas e terras, os perigos cancerígenos de alimentos e remédios, entre outros. Observou-se que as ciências não se caracterizavam por princípios totalmente verdadeiros, seguros e rigorosos, mas que os resultados podiam ser duvidosos e desprovidos de fundamentação. Diante das descobertas de Marx e Freud, a filosofia viu-se obrigada a retomar as reflexões sobre razão, consciência reflexiva, sujeito do conhecimento, ética e moral. Há um interesse pela diversidade e pluralidade das diferentes culturas, ao contrário do século XIX, que se voltava para uma cultura universal (CHAUÍ, 2001a).

Freud, Nietzsche e Marx já antevêm, respectivamente, o declínio do Ocidente e o poder do inconsciente, o niilismo e a revolução proletária. Eles mexem com as certezas relacionadas à concepção do homem como possuidor da natureza, denunciam o ‘mal-estar da civilização’ e conservam certa nostalgia da Antiguidade, embora cada um a seu modo. Entendo que é sobretudo Nietzsche quem estrutura um pensamento profundamente marcado por novas relações ético-estéticas, que incluem a construção de um homem desejoso de vontade de potência, avesso a qualquer moralismo religioso, dono de seu destino e de sua liberdade; um homem de força anárquica, astúcia artística, plenitude e integração com a realidade.

Outros rumos para a condição humana são apontados pelo pensamento nietzschiano a partir da ‘transvaloração’ dos valores, tornando transparente a existência de um moralismo que vem sendo condicionado patologicamente desde Platão. Os senhores idólatras de conceitos – múmias conceituais, como os denomina

Nietzsche – acentuam a valorização da razão e o menosprezo da sensibilidade, do corpo e da história. O que eles gritam é que a sensibilidade engana. Os sentidos, sendo totalmente imorais, nos lograriam quanto ao mundo verdadeiro. Ser moral, para as ‘múmias conceituais’, é conseguir livrar-se do engano dos sentidos, negando tudo o que nos faz crer neles.

O tema do apolíneo e do dionisíaco marca grande parte dos estudos de Nietzsche, afirmando o caráter agonístico da existência humana, como observa Carvalho. Apolo (deus da clareza, da harmonia e da ordem) e Dioniso (deus da exuberância, da desordem e da música) são vistos como complementares, embora historicamente separados pela civilização. Assim, “se Apolo é o deus do sonho, das belas formas, Dioniso, por seu lado, é o deus da embriaguez, um deus bárbaro e titânico” (CARVALHO, 2004, p. 217). É por esta relação, ou seja, por meio de duas figuras mitológicas da cultura trágica grega – Apolo e Dioniso – que se dá uma das críticas radicais ao conhecimento racional, de matriz socrático-platônica, que desconsidera a arte como possibilidade alternativa para a racionalidade e os instintos estéticos como forma de retorno à vida.

Nota-se um pensamento que segue na contramão da beleza e de sua utilidade e bondade (beleza platônica e socrática). Há fuga a qualquer associação do belo ao bem e luta contra a tendência moralizante da arte, que indica a luta contra sua subordinação moral. *L'art pour l'art* significa: “Que o diabo carregue a moral!” (NIETZSCHE, 2000, p. 82). Isso se dá não no sentido totalmente anárquico da inexistência de regras ou da completa transgressão, como entendo, mas na necessidade de romper com as morais grega, religiosa e tradicional impostas como condutoras das ações

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

humanas, de suas marcas estéticas, das formas de adestramento do homem; e assim se harmonizam as forças apolíneas e dionisíacas.

Instaura-se em definitivo, nesse momento, a ruptura com tudo o que se consolida como o mais correto, o mais perfeito, o mais adequado ao agir humano. A necessidade de todos os tempos de ‘melhorar’ os homens (chamada por Nietzsche de moral) esconde tendências diversas, entre elas a ‘domesticação da besta humana’ e a criação de um determinado tipo de homem (melhoramento). Não obstante, a domesticação de um ‘animal’ não leva ao melhoramento, já que o homem é enfraquecido, tornando-se doentio, depressivo, medroso. Como diz Nietzsche (2000, p. 53): “Fisiologicamente falando: o único meio de enfraquecer a besta em meio à luta contra ela pode ser adoecê-la. A Igreja vislumbrou isso: ela perverteu o homem, ela o tornou fraco, mas pretendeu tê-lo ‘melhorado’. O enfraquecimento humano vem sob a roupagem de melhoramento.

Há em Nietzsche um discurso radical que leva muitas vezes à crença na inexistência da moral e à eloquência da arte; contudo, sempre que ele se refere à estética, as discussões morais vêm à tona. Embora Habermas (2000) assegure que não pode haver nem fenômenos ônticos nem morais no sentido em que Nietzsche coloca os fenômenos estéticos, penso que a relativização desta afirmação é necessária, já que o pensamento nietzschiano atenta para um novo homem, liberto das amarras sociais tradicionais, pautado não no imoral, como por vezes nos faz crer, mas numa ‘nova moralidade’, totalmente distinta do que foi consolidado como tal. Não seria o super-homem de Nietzsche um fenômeno ôntico, à medida que designa um homem ainda por vir, conciliado com seu corpo, possuidor integral de suas forças, criador de seus



próprios valores e realizador de sua plenitude? Não seria o super-homem a concretização de uma nova moralidade?

Tais apontamentos, por sua força propulsora, invadem o século XX e contribuem com a formação de outras teias de significações, emaranhamentos necessários à constituição de novos arcabouços teóricos que possam orientar as ações humanas. Não representam os únicos possíveis, tampouco quero, com isso, abalar o mérito já consagrado de muitos pensadores. Apenas identifico relações ético-estéticas fortemente alocadas no pensamento nietzschiano que me levam, neste momento, a uma leitura crítica e sedutora de Apolos e Dionisos no contexto da filosofia contemporânea.

Dada a riqueza que cada uma dessas teorias encerra, prefiro, neste momento, conter a sua possível 'mutilação' e, ao contrário, deixar o espaço aberto a outras interlocuções, novos momentos de (des)encantamento e sedução. Sigo rumo à especificação de um sentido ético-estético marcado por épocas, mas certamente irrompido a partir do contexto da filosofia contemporânea, tatuado, sobretudo, pela sociedade atual.

Não vejo a estética desprovida de traços éticos, ou seja, de um 'belo', um 'feio', um 'trágico', um 'cômico' que não sejam marcados por regras e valores estabelecidos socialmente. Bom e ruim, prazer e medo, tocam a experiência estética, que não se funda no maniqueísmo, mas na contradição, nos paradoxos, como experiência imprescindível aos seres sociais que somos. O pensamento ético, por meio de regras, valores, moralidade, delinea formas de ser e de agir, existências que também são estéticas. Há fusão, mescla, diálogo, sobrevivência compartilhada.

Penso na ética e na estética não apenas como ramos da filosofia, mas como possibilidades de concretização do próprio existir

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

humano. Afasto-me do pensamento kantiano no aspecto de sua não utilidade, pois, embora quisesse ausentar-me de qualquer percepção utilitária da estética, não posso desprender-me de uma realidade que também é marcada por interesses. Mesmo se pensasse a estética ligada ao sentimento e a ética ao conhecimento, como Kant (1991), haveria conexões que os aproximariam, expressas, por exemplo, quando o mencionar de ‘ser algo belo’ liga-se não ao sentimento individual do sujeito, mas ao conhecimento de que um ‘juízo de beleza forjado’ pode trazer benefícios a outras pessoas com as quais se buscam aproximações.

Dizer que uma obra é bela pode estar atrelado ao conhecimento de que ela é proveniente de um artista renomado, sendo apreciada pelos especialistas no assunto. Há regras que estabelecem que determinado tipo de obra de arte é belo e valioso, intensificado por sua história, pelo artista, pelas condições em que foi criado, entre outros fatores a considerar. Essas regras, impostas pela tradição, pela cultura e pelo próprio mercado, conduzem a uma espécie de ‘uniformização’ do juízo estético. Neste sentido, é mais cômodo julgar a partir de um juízo já consolidado por especialistas do que buscar a contradição.

Tenha fins realistas, idealistas, ontológicos, materialistas ou de qualquer outra classificação possível (se é que é classificável), a relação entre ética e estética pode ser percebida ao longo do pensamento histórico-filosófico, seja subliminarmente (como visto na filosofia moderna), predominando a submissão da estética à razão, seja por tensões necessárias ao entendimento do homem (como observado nas filosofias da Ilustração e contemporânea), visualizando a construção das regras éticas e estéticas como aspectos essenciais à compreensão do humano.

Nas reflexões seguintes, o sentido ético-estético continua a ser buscado em suas relações, embora não diretamente atrelado a épocas anteriores. Procura seus próprios espaços, sem menosprezar o passado; pelo contrário, aprende com ele. Não surge do nada, do vazio ou da mera divagação filosófica, mas de elaborações teóricas de diferentes pensadores as quais agora servem de base a possíveis encadeamentos sobre o corpo, a cultura e o campo gestual. São estas elaborações teóricas que me dão condições de sistematizar algumas ideias sobre o sentido ético-estético na atualidade.

#### **1.4 Sentido ético-estético**

Até onde os sentidos indicam o vir-a-ser, o desvanecer, a mudança, eles não mentem [...] (NIETZSCHE, 2000, p. 26).

Nas páginas iniciais deste capítulo, a discussão do sentido ético-estético foi antecipada a partir de Dioniso (deus do êxtase, da loucura, das metamorfoses), que agora regressa, numa tentativa de melhor definir o sentido ético-estético, porque é metáfora que transporta a imagens, envolve e seduz.

A lenda sobre a origem de um dos deuses mais presentes na filosofia revela que Dioniso fora gerado por Semele (mulher mortal) e Zeus (deus grego), o que resultou na cólera de sua esposa Hera. Esta, tomada de ira, persegue Dioniso até levá-lo à loucura. A partir de então, Dioniso vaga com um bando de sátiros e bacantes pelo Norte da África e pela Ásia Menor. Regressará um dia, renascendo pelos mistérios e livre da loucura, distinto de todos

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

os outros deuses gregos por ser o deus ausente, cujo regresso está por acontecer (HABERMAS, 2000).

Um paralelo entre Dioniso e Jesus Cristo é apontado por Habermas (2000, p. 134) no tocante à solidariedade social expressa nos cultos dionisiacos, no regresso que está por vir, na associação a ‘deus do vinho’, já que Cristo morreu e teria deixado para trás pão e vinho até seu regresso. Contudo, o autor faz uma ressalva: ‘Essa identificação do vertiginoso deus do vinho com o Deus cristão salvador é possível apenas porque o messianismo romântico objetivava um rejuvenescimento, não uma despedida do ocidente’.

A mencionada associação só é possível sob certos aspectos, pois tal relação, certamente, não é bem vinda em Nietzsche, já que todos os seus esforços rumo a um novo discurso da modernidade (ou contemporaneidade) e à alteração da concepção de razão avançam no sentido de uma crítica à filosofia religiosa e dogmática, originando idéias como ‘o anticristo’, ‘a vontade de poder’ e ‘o super-homem’.

A figura de Dioniso retrata o sentido ético-estético a partir da liberdade, da brincadeira, da loucura necessária, do prazer, tão distantes da racionalidade moderna. Instaura o tempo permitido e possível a todas as coisas, em que regras são criadas em função de necessidades que surgem. Mas Dioniso vaga porque não lhe dão um campo de ação presente, e sempre se espera o seu regresso, porque ele representa o ‘acontecer’, a vida, em seu estado extático. Em Dioniso, as regras levam a novas possibilidades estéticas tanto quanto as necessidades estéticas levam à transgressão de determinadas regras para a consolidação de outras. Há transmutação, transvaloração, caos para o instaurar de uma nova ordem.

O estudo do sentido ético-estético convida a investigar um campo complexo por sua amplitude. Ações, pensamentos, sentimentos, mesclam-se e (con)fundem-se, e concretizam-se no ideário grego do filosofar, no 'belo' e no culto ao corpo, na arte, no cômico e trágico. As relações ético-estéticas nunca foram as mesmas. Mudam-se o humano, a natureza, a história, e novos comportamentos vão sendo criados.

As reflexões sobre ética e estética não fizeram parte da história passada, mas estão cada vez mais presentes nas discussões teóricas atuais. A racionalidade, por sua aridez e furto do sensível, volta a ser questionada, e neste contexto, ética e estética ganham espaços no pensamento científico e filosófico atual. É essa nova ordem que me leva a perguntar: o que tem movido os homens a ansiar por uma nova racionalidade, ou seja, por que se fala tanto atualmente na necessidade de superação da racionalidade técnica? Por que ética e estética viriam à tona neste século XXI? O que teria retomado essa discussão? Que motivação teria conduzido a pensar o sentido ético-estético do humano?

Por mais que seja difícil romper com a racionalidade imposta, buscando outras formas de visualização do humano, esboça-se a possibilidade de um mundo que fuja à barbárie a partir de um sujeito menos corruptível e selvagem; de uma sociedade com menos injustiças, violência e desigualdades sociais. Numa época de individualismo e racionalidade técnica, “[...] a redescoberta da ética e da estética poderá representar a própria sobrevivência do humano do homem” (SANTIN, 1995, p. 50). O tratamento bem-sucedido das questões éticas e estéticas requer o restabelecimento dos compromissos com a sociedade, com as multidões excluídas dos bens da cultura, saúde, educação, prazer e outros. Para isso, a ética e a estética teriam que voltar a captar e apreciar o vivido,

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

ou seja, o drama do cotidiano, visto que têm a capacidade de se confundir com o modo de viver e com os sentimentos.

Situar o sentido ético-estético após esboçar os aspectos relacionais entre ética e estética no contexto histórico-filosófico é investigar como este sentido foi e pode ser identificado, apontando os caminhos possíveis e os improváveis a serem traçados, dentro da ótica contemporânea. Parto de um sentido ético-estético que esteja presente não no ‘mundo das idéias’ (marcado pelas rupturas entre sensível e inteligível), mas no corpo historicamente situado, produto e produtor de cultura – um corpo assinalado por suas construções simbólicas e valorativas; um corpo que viva sensações, que signifique e atribua significados; que grite, denuncie, extasie-se.

Vejo um sentido ético-estético de tensões que se materializa no sagrado e no profano, na racionalidade ocidental e na racionalidade mítica, num corpo laico e divinizado, porém liberto – campo complexo, aberto a experiências, à intersubjetividade comunicativa, aos seus Dionisos e Apolos. Falo de um corpo que não submeta o sensível à razão nem a razão ao sensível, mas que mantenha a tensão – o jogo lúdico de que fala Schiller (2002).

Assumindo as formas de cada época, o sentido ético-estético sempre existiu. Diria que se enquadrou nas fôrmas mudando-as e adequando-as às regras que ditavam como o homem deveria pensar, sentir e realizar suas ações. Filosofia, política, poesia, teatro, música, dança, concretizam a *paideia*, a formação educacional e cultural do cidadão grego, a qual se guia pela razão para o alcance da felicidade por caminhos tidos como bons e úteis ao alcance deste bem, por meio de leis da *polis*, leis de poucos cidadãos. Representam sentidos diferenciados da razão que busca um corpo contemplativo e não servil, por vezes o corpo do herói, bom e belo.

Mas o sentido ético-estético também se dá pelas motivações festivas de louvor aos deuses – delírio sagrado das mênades nas dionisíacas, disciplina, comedimento e personificação do belo nas apolíneas; ou, ainda, pelas sensações hedonistas, pelo controle da dor, das pulsões e desejos para o alcance da paz interior – a felicidade – e pela harmonia que somente se atinge no divino.

Os sentidos ético-estéticos que são construídos fora do espaço divino e não se enquadram nesta racionalidade não podem se concretizar como ‘o outro da razão’, ou seja, aquilo que não foi apropriado pela racionalidade. Estes sentidos assinalam uma existência impossível. O que não leva a Deus conduz ao mal, à fealdade. O sentido ético-estético da alma vive e eleva-se; o do corpo, esfacela-se e submerge. O sentido da alma clarifica e o do corpo obscurece; e, culturalmente, este modelo vira hábito e dogma a ser difundido pela tradição própria de uma época que expurga e condena seus bruxos, feiticeiros, curandeiros, demônios – sentidos ético-estéticos da contramão.

O dogmatismo religioso tem seus limites. O homem humaniza-se. É ele quem assume as formas do criador e da criação, embora amedrontado pela ruptura com séculos de imposição católica. Este sentido encontra um homem racional, com poder de ação sobre a natureza, capacidade de efetuar descobertas científicas, potência físico-matemática e a faculdade de controlar totalmente as paixões, emoções e impulsos.

Por outro lado, o sentido ético-estético também ‘ilumina-se’. Duvida da supremacia da razão. Guia-se pela conquista da liberdade e felicidade. É também artístico, indagador, crítico, evoluído e ‘civilizado’. Não é um sentido ético-estético único, verdadeiro e imutável, mas transita pela diversidade, sendo entendido como produto da consciência humana (sensível/inteligível). Orienta-se

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

pelo desejo de sua não utilidade, não finalidade; de seus diferentes gostos; do jogo lúdico e conciliador de seus impulsos formais e sensíveis.

O sentido ético-estético historiciza-se. Assume a sua pluralidade cultural e as suas formas laborais, preso ao tempo, ao avanço da ciência e tecnologia. Concretiza-se no corpo, embora, ainda, um corpo de herança cartesiana, massificado pela indústria cultural, apolíneo e antidionisíaco. Revela-se num corpo marcado pelas diferenças sociais, pela racionalidade instrumental, utilitária, que reduz as possibilidades do humano; por um mundo que leva o homem a definir de formas diversas o que o move a uma dada racionalidade e sensibilidade, a criar os seus valores e regras, a intensificar seus sonhos, suas paixões, o seu Eros; a construir sua cultura e seus mitos e a desenvolver sua formação.

O sentido ético-estético é aqui entendido como o delineamento do humano, como o existir individual e social que leva o homem a internalizar princípios, valores, cultura, juízos (assim como a rompê-los) e a desenvolver sua sensibilidade, racionalidade e capacidade criadora, regendo as relações consigo e com o outro. É a dimensão humana pela qual se pode avistar um sujeito a partir de suas ações, de sua existência, revelada na forma como imprime sua sensibilidade, sua expressão artística e criadora, sua caracterização de belo, bom, cômico, trágico, etc.

Todo ser humano traz em si um sentido que é ético e ao mesmo tempo estético, e cujas relações estabelecem formas de ser e agir socialmente. A maneira como cada pessoa se veste, corta os cabelos, pinta o corpo, faz perfurações e coloca adornos, experiencia o belo, o feio, o trágico, o cômico, leva a delinear uma estética marcada por regras e valores de um agir moral. Quando tais regras são transgredidas, novas estéticas vão sendo criadas como



formas contestadoras da moral vigente, por isso muitas vezes tidas como perigosas. Tais estéticas, embora submetidas à moral e suas represálias, passam a consolidar-se a *posteriori* e, se não totalmente aceitas, pelo menos se tornam possibilitadas.

O sentido ético-estético é entendido em suas necessidades relacionais, de interdependência e liberdade, influenciando, sendo influenciado, superando limites culturais e estilísticos. Materializa-se no homem e, por isso mesmo, está em todos os seus campos de ação (educacional, religioso, cotidiano); molda-se em diferentes situações que levam à formação de um homem de conveniências. Camuflam-se as crenças míticas e a dita 'outra racionalidade' quando se trata de educação ou, mais especificamente, de conhecimento intelectualizado e acadêmico, como se houvesse uma única racionalidade a mover o humano. As paixões, o amor, o sensível, as crenças, são entendidos como fontes menores de conhecimento (ou apenas de sentimento, quando negados como fontes do conhecer). O saber cotidiano, mas não 'irracional' por isso, passa a desconhecer a forma a que a todos quer modular. Acaba tachado de 'hedonismo castrado', por sua forma avessa à 'verdadeira racionalidade'. Mas haveria uma razão verdadeira e uma falsa?

A análise ético-estética afasta a limitação a uma realidade moral ou artística. Enseja uma explicação racional e sensível de realidades constituídas por objetos que podem ser uma comunidade popular, as relações estabelecidas entre as pessoas, as manifestações dançantes, as configurações visuais e simbólicas, a religiosidade, o cotidiano, o corpo. Foco o sentido ético-estético do corpo, mas não ignoro as determinações gerais. Parto de um campo aberto, de objetos que me conduzem a experiências singulares e me levam à possibilidade de explicar o empírico a partir do universal, valorizando a multiplicidade ético-estética presente no dia-a-dia,

## 1 RELAÇÕES HISTÓRICO-FILOSÓFICAS ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA

na religiosidade e nas relações humanas. Assim, a estética não se consolida sem a crítica e a ética não se faz sem a ótica sensível. Ambas materializam-se no corpo como construção cultural, ainda tão mal compreendido, banalizado, cerceado por uma sociedade administrada, no sentido adorniano.

Este espaço, tatuado por relações históricas entre ética e estética, sinaliza para dependências consolidadas entre bem, bom, belo, divino (da filosofia antiga à renascentista) e pela ruptura desta sujeição no contexto da filosofia moderna à contemporânea, instaurando-se outros elos, configurados ora pela submissão da estética à moral, ora pelo estabelecimento de tensões – interações dialógicas fundamentais à compreensão do humano. Atenta para a materialização das relações entre ética e estética, bem como sinaliza possibilidades de interação na atualidade, tendo em vista a fuga à reificação do humano.

As discussões que se seguem primam por reflexões em torno da construção cultural do corpo as quais envolvem entendimentos de cultura, cultura popular/folclore e manifestações culturais. É na busca por compreender melhor este corpo – foco de inúmeras discussões na sociedade hodierna – que se estruturam as considerações seguintes.



# 2

## A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

Se as abordagens anteriores buscaram situar ética e estética em seus conceitos, problemas e elos histórico-filosóficos a partir do pensamento da razão ocidental, este novo momento, propositadamente configurado, surge como forma de percepção do 'outro' da razão, que se mostra não na maneira sistematizada como os estudiosos expressam seus escritos, mas nas revelações que fazem a partir do entendimento do homem como ser cultural. Isso porque, em todo o pensamento filosófico, o corpo, a cultura, as experiências vivenciais e a gestualidade não foram foco das necessidades investigativas. A busca ansiosa pelo conhecimento dava-se, em grande parte, pela vida contemplativa, pela arte de 'bem falar', pela elevação da alma, pelo enaltecimento da razão e do método, pela valorização do cognoscível e das virtudes. O corpo somente começa a construir suas formas quando, socialmente, é visto como importante força laboral, bélica, capitalizável, manipulável, ou quando é descoberto como mecanismo do agir humano e como o próprio 'humano', em seus desejos, vontades e realizações.

São os estudos antropológicos que incitam, num primeiro momento, os olhares sobre o corpo, principalmente pelo contato direto dos pesquisadores com diferentes povos, compartilhando de seu cotidiano, de seu universo mítico-religioso, de sua ‘outra’ racionalidade. Assim, se não me detenho nos estudos filosóficos nesta parte do estudo é porque entendo que é no campo antropológico que o corpo e a cultura passam a conquistar seu devido espaço, já que as leituras clássicas da ética e da estética destacam sempre a razão. É somente na contemporaneidade que se origina a questão do corpo como a outra face desta nova leitura, dadas as buscas por uma nova realidade, pela felicidade terrena e pelo laicismo. Não poderia apenas focar as relações ético-estéticas na filosofia, sem percebê-las nos estudos sobre corpo e cultura. Não haveria como deixar de situar o ‘outro’ da razão por meio de um conhecimento que, por sua condição, é visto como inferior ou até descartável. É por esse fato que passo agora a investigar o corpo como construção cultural, tema que permaneceu camuflado, preso nas entrelinhas do texto em todo o primeiro capítulo.

O corpo é a edificação dos desejos, da racionalidade, das necessidades humanas. Oculto, revelado, é depósito de imagens, informações e símbolos. Como acontecer apolíneo e dionisíaco – ordem e caos – o corpo alcança os (des)equilíbrios. É mutação, desejo de ir e vir. É templo desabitado e expressão cartesiana; é liberdade que rumo à totalidade. Recanto de virtudes e pudores, mas também de vícios e transgressões, o corpo é acontecimento, história, movimento, sentido ético-estético.

O corpo, como afirma Soares (2001, p. 1), é território de liberdades e interdições, revelador de sociedades e primeira forma de visibilidade humana. “Sua materialidade polissêmica pode ser tomada como síntese de sonhos, de realizações de desejos,

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

de frustrações, de tiranias e de redenção de sociedades inteiras. Seus múltiplos sentidos, assim, pedem múltiplos olhares, teorias, interações de saberes, para que dele se fale”. O corpo, ou meu corpo, como diz Jesus (1992, p. 16) “é minha única possibilidade de estar e ser aqui, assim, também, possibilidade de atuar, de fazer, de apreender, de me relacionar, de vir a ser, de eu me entender como um ser em constante transformação, percebida, consciente ou não”.

Ignorado no pensamento socrático-platônico e no medieval, o corpo, agora descoberto como construção cultural, começa a ser desenhado. Seja escrito no singular ou plural, este corpo é múltiplo, facetado, e assim será visto em todo o estudo. Não há cultura sem corpo, como não há corpo sem cultura. O corpo, como construção cultural e natural, inscreve suas marcas, observáveis em todas as ações humanas. Mais adiante, este corpo toma vulto na cultura popular, no movimento humano, nas manifestações dançantes.

O primeiro delineamento nasce pelo pensamento de Marcel Mauss (1974) sobre as técnicas corporais – o precursor de uma discussão antropológica do corpo – e prossegue com José Carlos Rodrigues (1979) a partir de reflexões em torno dos valores inscritos no corpo. Outros interlocutores, como Habermas (2000, 1997) e Foucault (2003, 2000), aparecerão como forma de mediar as discussões, acrescentando, reafirmando ou refutando o pensamento dos autores. Assim vão se consolidando discussões que, em tempos de vivência de uma ordem divina, foram ‘impossíveis’.

O segundo delineamento é consolidado pelo entendimento da cultura. O mote das investigações é a obra de Marilena Chauí (1995) *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. A autora, por meio de uma linguagem objetiva e de um pensamento amplamente articulado, elabora conceitos, emite juízos e convida

a refletir sobre a cultura e a cultura popular em suas faces e interfaces. É, certamente, o referencial básico destas discussões. Outros estudiosos também são chamados para o debate, porém é por Chauí que o estudo atinge suas formas, o que ocorre também com a terceira demarcação, cujo foco está no tema cultura popular/folclore, acrescido de interlocutores como Florestan Fernandes (1989) e Néstor García Canclini (1997). Tais reflexões marcam claramente os momentos em que o homem volta-se para a ideia de uma ordem laicizada e se coloca como mentor de suas próprias ações.

O tópico final anuncia as relações entre corpo, movimento e cultura popular a partir de seu sentido ético-estético em manifestações dançantes. O corpo toma forma e desperta suas simbologias. É um corpo popular presente na diversidade da cultura brasileira, nos regionalismos, nas várias expressões que nos envolvem e, evidentemente, na gestualidade marcada por regras, valores, moralidade e sentido ético-estético. Eis as infinitas teias de significações.

## **2.1 Os corpos culturais**

A incursão pela construção cultural do corpo implica o (re) conhecimento de valores, regras e leis que nele se inscrevem. O gesto é sua forma de expressão, o meio pelo qual este corpo se alimenta, dorme, trabalha, filosofa, encena, dança... Histórico, o gesto corporal traduz os julgamentos de diferentes épocas a partir do que é considerado virtuoso, belo e necessário para a comunicação dos homens.

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

Por mais que o corpo tenha sido exaltado por sua exuberância física na Grécia Antiga ou, ainda, visto como cárcere da alma pelos platônicos e medievais, ele sempre foi o meio de concretização de todas as ações, fossem elas religiosas, virtuosas, amorais, belas ou más. Atualmente, mesmo sendo o corpo foco de um discurso de valorização do homem, esconde, muitas vezes, as leis que regem a indústria da beleza, da moda, do consumo, do lucro; mas iniciemos as incursões pelo corpo como construção cultural, procurando melhor apontar as tensões que o envolvem.

Os movimentos corporais foram tratados pelo antropólogo francês Marcel Mauss (1872-1950) – da Escola Sociológica Francesa – como técnicas criadas pela cultura, transmitidas de geração a geração e carregadas de significados característicos. Mauss (1974) teria sido o primeiro a reconhecer as técnicas corporais como forma de manifestação cultural e a promover uma discussão em torno do corpo e do gesto. Schmitt (1995, p. 141) reforça esta ideia ao mencionar que “ninguém mais duvida, desde o famoso artigo que Marcel Mauss consagrou às ‘técnicas do corpo’, que os gestos, as atitudes, os comportamentos individuais são aquisições sociais, o fruto de aprendizagens e mimetismos formais ou inconscientes”. Complementando, Daolio (1995, p. 38) explicita que “Marcel Mauss (1974) tem o mérito de, pela primeira vez, ter incluído o corpo e o que ele chamou de ‘técnicas corporais’ no âmbito dos estudos antropológicos”.

Nesse sentido, Mauss parece ser reconhecido como o precursor das discussões sobre o corpo numa visão antropológica, uma vez que o vê não apenas em seu aspecto natural, mas sobretudo no aspecto cultural. Tal reconhecimento dá-se não apenas porque inaugura uma teoria sobre o corpo e o gesto, mas pela relevância de seus estudos para a antropologia e demais áreas, influenciando



#### CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR

outros estudiosos em suas pesquisas no campo cultural. A obra *Sociologia e Antropologia*, de Mauss (1974), coloca em evidência a cultura a partir de algumas sociedades arcaicas da Polinésia. Tece considerações em torno da moral e sociologia geral, trazendo dados sobre a morfologia esquimó, a noção de morte e as técnicas corporais.

Em dois capítulos de sua obra Mauss discute as técnicas corporais, compreendendo-as como a forma pela qual os homens de diferentes sociedades e de maneira tradicional utilizam seu corpo, envolvendo formas de caminhar, correr, dormir, praticar atividade sexual, dançar, nadar, pentear os cabelos, cuidar do asseio corporal, e outras.

Chamo de técnica um ato tradicional eficaz (vejam que nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral (MAUSS, 1974, p. 213).

Embora criadas a partir de elementos comuns a muitas culturas (e bastante antigas), as técnicas corporais diferenciam-se conforme necessidades originadas em cada sociedade. Ao destacar essas diferenças e particularidades, Mauss (1974) evita os riscos de tratar o fato social de forma generalista e unilateral; ou seja, a noção de fato social por ele criada tinha preocupação em ligar individual e social, físico e psíquico, compreendendo diferentes modalidades do social (jurídico, econômico, estético, religioso) e, também, vários momentos da história individual (nascimento, infância, educação, adolescência, casamento), incluindo normas de expressão, fenômenos fisiológicos (reflexos, secreções), categorias

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

inconscientes e conscientes. Nesse sentido, as questões levantadas pelo antropólogo dão impulso às reflexões sobre o corpo como construção cultural, embora nascidas apenas no contexto da filosofia contemporânea.

Os estudos efetuados pelo antropólogo parecem perder seu brilho ante a obviedade que tais abordagens assumem no contexto histórico da atualidade, no qual o corpo é objeto de inúmeras discussões na antropologia, na sociologia, na educação física, na filosofia, na saúde e em outras áreas, sob os mais diferentes enfoques; mas nos estudos de Mauss há uma singular contribuição no que toca às formas de avistar o corpo por meio das técnicas corporais, que não eram sequer mencionadas em outros estudos, como o próprio Mauss faz questão de lembrar. São vários os exemplos utilizados pelo autor para ilustrar o que entende por técnicas corporais, como a gestualidade da marcha, as posições das mãos, a corrida, o andar, o nadar, a dança, os quais ajudam a perceber melhor sua representatividade social.

Mauss (1974) discute a divisão de técnicas corporais entre os sexos, constatando que há técnicas específicas dos homens e específicas das mulheres. Fala em técnicas de nascimento e obstetrícia, técnicas da infância (criação, alimentação, desmame e pós-desmame), técnicas da adolescência e técnicas da idade adulta. Na fase adulta, distingue técnicas do sono e da vigília, sendo esta última caracterizada pelas técnicas da atividade (movimento), discutindo o rastejar, o pisar, o andar, o escalar, o descer, assim como a corrida, a dança, o salto e a natação.

O antropólogo menciona, também, técnicas de cuidados corporais, como esfregamento, lavagem, ensaboamento, cuidados com a boca e a higiene. Em técnica de consumo cita o comer, o beber e a ausência e uso da faca. Por fim, fala sucintamente de técnicas de

reprodução e técnicas sexuais. É o momento em que, efetivamente, as técnicas corporais tomam forma e em que é possível ver com lucidez a denominação que Mauss (1974) lhes atribui; ou seja, as técnicas corporais seriam as formas utilizadas para realizar uma ação, marcadas por uma simbologia própria, identificadora de um gesto como sendo um adeus, uma necessidade de higiene, uma expressão de fome. Criam-se signos de representação social, os quais vão sendo esquecidos ou rememorados por um continuísmo, rompimento ou transformação dos costumes. Cada sociedade teria seus próprios hábitos, variáveis conforme indivíduos, formas de educação, conveniências ou modas.

Mais do que retomar o pensamento de Mauss (1974) sobre as técnicas corporais, interessa-me perceber a forma como ele visualizou o corpo enquanto construção cultural, respeitando as especificidades próprias a cada sociedade. Embora Mauss tenha dado contribuições originais à antropologia ao construir um arcabouço teórico sobre as técnicas corporais, exemplificando-as e classificando-as, é preciso ressaltar a carência, em seus textos, de uma explicação sistematizada, dado que suas reflexões são realizadas de forma um tanto fragmentária, com exemplos aleatórios e sem ordenação. Isso é claramente perceptível em seus escritos, podendo levar o leitor, em alguns momentos, a questionar a profundidade destes estudos; entretanto, uma leitura atenta de sua obra revela que se trata, propositadamente ou não, de estilo próprio do autor, aliado às condições de pensamento da época e à preocupação em não se ater a especificidades das técnicas corporais, como, aliás, ele mesmo adverte.

A partir das técnicas corporais de que fala Mauss, é possível pensar no sentido ético-estético presente em cada ação cotidiana, em cada gesto necessário à vida em sociedade. As técnicas corporais

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

pressupõem ações, ou seja, corpo. As técnicas de tomar banho, dançar, cantar, dormir, fazer higiene, praticar esportes, somente configuram-se como tais porque determinados costumes, regras e valores foram criados e estabelecidos socialmente, levando à criação de estéticas corporais. Tais estéticas, configuradas a partir de uma eticidade, acabam sendo modificadas no contexto de novas necessidades históricas.

Numa linha de raciocínio semelhante à de Mauss (1974) encontra-se Rodrigues (1979) em *Tabu do corpo*. A obra destaca possibilidades de visualizar o corpo a partir das normatizações sociais, destacando formas de enquadrá-lo em diferentes culturas por meio de sistemas de classificação, com alguns processos corporais que chamaram a atenção dos cientistas sociais e com o significado de repulsa aos produtos do corpo humano. Levanta a hipótese de que o código que governa as relações com o corpo (com base no grupo pesquisado pelo autor) é de ampla extensão, sendo relativamente invariável para a sociedade ocidental e parecido, em seus princípios básicos, com o que se observa na maioria das sociedades conhecidas. Afirma que não apenas as categorias de natureza e cultura mudam de uma cultura para a outra, mas também a relação entre elas. As regras, entendidas como uma espécie de código, exercem um poder social.

Esse código atua como orientador da conduta dos indivíduos não apenas porque seja visto como agradável, fácil ou eficaz, mas porque é tido como adequado e justo. Ele gera nos indivíduos obrigações e expectativas, mas também sanções a quem não o respeitar. A observância das regras de conduta não se dá apenas pelo temor às penalidades, mas porque tais regras correspondem às suas sensibilidades. Negar o meio social seria o mesmo que negar a si mesmo. Nesse sentido, as regras são um bem social. Como

lembra Freitag (1992, p. 69), a vida ética dá-se pelo pleno acordo entre a consciência moral do sujeito e as leis materializadas em sua comunidade. “Nessas ações (morais do ponto de vista do sujeito e éticas do ponto de vista da comunidade), as leis vigentes são, na consciência moral de cada ator, permanentemente revalidadas e confirmadas como corretas e justas”.

São estas regras – desejáveis ou, em alguns momentos, indesejáveis, pela necessidade de transgressão – que possibilitam orientações para as ações sociais, para os comportamentos, para as formas de conduta e expressões próprias de uma dada comunidade (em suas características singulares) e da sociedade de modo geral. A discrepância entre comportamento ideal de procedimento e comportamento real, como comenta Rodrigues (1979), não é função da ignorância, negligência ou desinteresse, mas decorrência de imperativos estruturais da constituição do sistema social. Admite-se uma espécie de ‘licenciosidade obrigatória’, em que se toleram determinadas transgressões. Esta ‘licença’ permite práticas habitualmente proibidas, indicando que tais transgressões são permitidas porque a situação é especial, mas não são aceitas em períodos normais.

Um dos momentos de instauração de uma nova ordem, de novos códigos, em que as transgressões são possibilitadas, concretiza-se por meio das festas, as quais rompem com determinados valores para a instauração de outros, necessários a uma maior liberdade de expressão. Estas representam o momento máximo da coletividade, da vivência de outras estéticas gestuais, da transgressão consentida por um tempo determinado: o momento necessário para a sua consolidação e para as diversas necessidades corporais. Ressalto o significado da festa em Rosa (2002), compreensão que bem se coloca neste contexto. “Vejo a festa como uma tela, na qual posso entrar

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

por diferentes pontos, dos quais um é o corpo e sua gestualidade. Por ele a imagem se abre, entretanto não representa tudo; é um pedaço da composição ou da figura” (p. 11). Ou ainda: “A festa (celebração, fruição, diversão, evento, espetáculo, brincadeira, investimento, exaltação, trabalho filantrópico e econômico), uma das manifestações das culturas dos povos, é tempo e espaço para expressão, rebeldia, devoção, manifestação, reivindicação, oração etc.” (p. 13-14). Assim, a festa congrega em si os paroxismos e os paradoxos, sendo o corpo o meio pelo qual se vive esse tempo-espaço, as transgressões, a gestualidade, o extásico.

O corpo é mais que uma massa de modelagem na qual a sociedade imprime formas de acordo com suas próprias disposições. Nele são inseridas cicatrizes-signos, que seriam formas artísticas ou indicadores rituais de *status*, práticas explicadas a partir de uma razão particular, ritual ou estética. Os hábitos do corpo, em uma dada cultura, configuram princípios normativos que, por vezes, definem a condição da humanidade. Existem regras especiais para tossir, espirrar, cuspir, bem como para o asseio e estética corporal, para a prática de esportes e para o lazer, formas de comportamento para a dança, infância, adolescência e velhice. As ações humanas traduzem mensagens, normalmente inconscientes, do que é certo ou errado, do que é próprio dos homens e dos animais, do que é igual a nós e do que é diferente (RODRIGUES, 1979).

As ações dos seres humanos são vistas por Habermas (1997) como formas de intervenção no mundo, sendo discutidas a partir de duas regras em especial: as de ação instrumental e as de ação social. Seu interesse é analisar os tipos de ação do ponto de vista da atitude (as orientadas ao êxito e as orientadas ao entendimento), evidenciando que as regras de ação mantêm relações com pretensões universais de validade e que as operações pautadas em ações concretas, como

caçar, pescar, conduzir um carro, comprar um produto, participar de eleição e outras, podem produzir intervenções instrumentais no mundo ou relações comunicativas entre os sujeitos agentes.

Partindo desse referencial (instrumental e social), Habermas (1997) distinguiu os tipos de ação e as regras correspondentes (instrumentais, estratégicas e normativas). Os sujeitos que atuam estrategicamente só se orientam por seu próprio êxito a partir de uma atitude monológica, necessária para a ação instrumental. As regras deste tipo de ação objetivam solucionar tarefas técnicas, referindo-se, por exemplo, à manipulação do corpo para a consecução de um fim, o que exige uma atitude objetivante diante do mundo. A diferença entre ação estratégica e ação instrumental está em que, na primeira, o alcance de algo se dá por meio de decisões tomadas pelo outro que lhe são convenientes, enquanto na ação instrumental o alcance de uma meta ocorre pela manipulação dos objetos. O sujeito não adota uma relação comunicativa, recíproca, mas apenas unilateral, voltada a determinada finalidade; ao contrário, as pessoas, ao agirem segundo normas, orientam-se pelo entendimento obtido com os outros. Uma norma se firma quando é reconhecida intersubjetivamente a sua pretensão de validade. Na ação regulada por normas, a orientação pelo êxito é substituída pela orientação segundo o entendimento. As normas referem-se a elementos do mundo social a que pertencem os participantes em suas interações ou manifestações.

A convivência em sociedade leva as pessoas a considerar como natural um complexo de informações que, na realidade, são altamente codificadas, normatizadas e variáveis em cada cultura, sofrendo as influências de um mundo mais ou menos instrumentalizado. Suas ações estão totalmente imbuídas de normas sociais que se voltam tanto para a convivência pautada na reificação

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

do ser humano quanto para necessidades intercomunicativas. Os signos verbais, não verbais, táteis, visíveis, audíveis, e os contatos corporais de diferentes formas, aromas, olhares, tom emocional, voz, aparência física, expressões faciais e movimentos do corpo, embora muitas vezes sejam tomados como naturais, de fato não o são. Estão codificados conforme interesses e necessidades da coletividade. Como observa Rodrigues (1979), “No corpo está simbolicamente impressa a estrutura social e a atividade corporal – andar, lavar, morrer – não faz mais do que torná-la expressa” (p. 125). Ou ainda: “Como parte do comportamento social humano, o corpo é um fato social” (p. 129). Seria um fato social total, esclarece o autor, já que cada parte depende da totalidade para a extração dos sentidos.

Para Rodrigues (1979), as codificações do corpo expressam as codificações da sociedade. Tal ideia me leva a pensar em um corpo que, por reunir em si os códigos sociais, é muitas vezes esquadrinhado, metrificado, podado em suas possibilidades criativas e necessidades inter-relacionais. Uma das formas de controle social é exercer o poder sobre o corpo, papel que a racionalidade instrumental cumpre muito bem ao transformar este corpo em algo útil e servil. Esse poder exercido sobre o corpo reificado surge por vias bastante sutis. As normas relativas ao corpo anseiam uma docilidade e uma exploração que afaste qualquer reação hostil.

O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo[...] tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio (FOUCAULT, 2003, p. 146).



Não é pela força bruta e coerção declarada que o poder se afirma, mas é nas sutilezas que busca seus espaços e consegue sustentar-se socialmente. Como lembra o filósofo francês, não é o consenso que origina o corpo social, mas a materialidade do poder que toma forma no corpo dos indivíduos e adquire seus contornos, na forma de leis, normas, tradições, modismos e costumes. Os investimentos sobre o corpo acompanham os investimentos tecnológicos.

Foucault não é apenas alguém que denuncia o exercício do poder nas sociedades capitalistas, mas é também quem ‘enxerga’ o corpo como instrumento vivo desse poder e alvo de todo o controle. Para ele, não é o consenso que origina o fantasma de um corpo social formado pela universalidade das vontades, “mas a materialidade do poder exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos” (2003, p. 146). A partir do momento em que penetra no corpo, o poder origina um movimento contrário desse corpo contra o poder e contra toda moralidade imposta socialmente. ‘E assim, o que tornava forte o poder, passa a ser aquilo por que ele é atacado’. O poder, contudo, não se intimida diante deste contra-ataque: ele recua, desloca-se, investe em outros lugares, mas sempre retorna. Sua resposta à revolta do corpo passa de controle-repressão para controle-estimulação, e daí surgem todos os investimentos em torno de um corpo belo, magro, bronzeado, saudável.

A ideia de que nada é mais material, físico ou corpóreo do que o exercício do poder leva Foucault (2003) a afirmar que, do século XVII ao XX, acreditou-se na necessidade de um controle do corpo de forma densa, rígida e meticulosa, que se dava na forma de instituições como escolas, hospitais, cidades, famílias e outros. A partir da década de 1960 percebeu-se que essa rigidez do poder sobre o corpo poderia ser substituída por um controle tênue, o que acaba se refletindo também na sexualidade. Se o poder é

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

forte é porque produz efeitos no desejo e no saber; e aí se tem a passagem de um poder exercido sobre o corpo de forma repressora, cerrada, para um controle que age nas sutilezas, explicitamente não manifesto.

A constatação de Rodrigues (1979, p. 137) de que “a sociedade codifica o corpo e as codificações do corpo codificam a sociedade” ratifica a tese de uma não naturalização dos fatos, mas da existência de princípios estruturais da vida coletiva, codificações lógicas e morais criadas pelo homem por meio das relações da sociedade com o corpo, que não seriam mais do que relações da sociedade com ela mesma. Tais princípios estruturais não apenas se pautam em relações formais, mas dividem espaços com outros sistemas de relações a partir dos comportamentos rituais sustentados por crenças míticas, do cotidiano, da religiosidade, do irromper de uma ‘outra’ racionalidade.

Os estudos efetuados acerca do corpo e de sua construção cultural servem como orientações norteadoras para o estudo do sentido ético-estético, especialmente na cultura popular. Considero, como os autores, que corpo algum pode ser tratado independente de sua cultura e que no corpo estão impressas simbologias e regras sociais que conduzem, por meio dos hábitos, a um rigoroso e determinado uso do corpo. Visualizo uma normatização que, embora seja a mesma em muitas sociedades, tem suas próprias definições a partir de cada contexto cultural. Tais apreensões são relevantes quando o ser humano deixa de ser visto por suas características eminentemente ‘naturais’ e passa a ser avistado, sobretudo, como construção cultural. É nas relações dialógicas entre natureza e cultura que o homem se constrói e se humaniza.

Pensando-se nas diversas leituras sobre o corpo, nos códigos que governam as suas relações e atuam como orientadores da

#### **CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

conduta dos indivíduos, na 'licenciosidade obrigatória' como geradora das transgressões, vislumbram-se possibilidades múltiplas de descoberta de um corpo moral, intelectual, estético. Condensando em si os princípios normativos, a estrutura social, os signos que representam e identificam uma sociedade, o corpo representa muito mais do que um produto da natureza. Encontra-se imbuído de sentidos/significados que expressam, em cada ação, forma e pensamento, como cada comunidade percebe a vida e as relações humanas. Exprime um sentido ético-estético presente nas ações, nos comportamentos, na faculdade do sentir. É este sentido ético-estético, dialógico, que possibilita os comportamentos serem caracterizados como tal e esta mesma caracterização ser transmutada em função da necessidade de transgressão de determinados códigos e elaboração de outros que atendam às novas exigências do homem histórico.

A leitura do corpo como construção cultural remete a uma compreensão aprofundada da cultura. É seguindo esta ideia que procuro, no próximo tópico, caminhos que me levem a melhor entender a cultura como contexto multifacetado no qual o corpo adquire sua têmpera.

## **2.2 Os tempos-espacos da cultura**

Mais vale aceitar o mito dos deuses, do que ser escravo do destino dos naturalistas: o mito pelo menos nos oferece a esperança do perdão dos deuses através das homenagens que lhes prestamos, ao passo que o destino é uma necessidade inexorável (EPICURO, 1997, p. 49).

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

Reconhecer os tempos-espacos culturais é dar vazão a imagens múltiplas, a formas de se relacionar no mundo, à construção de teias de significações. É atinar para as diferenças e as contradições, os conformismos e as resistências. É viajar no imaginário de cada povo, comunidade, grupo social. É viver o ritual, as crenças, a gestualidade, a reflexão filosófica, as formas de ser e agir. É aventurar-se no campo ético-estético.

Nas diferentes possibilidades de construção humana, a cultura representa o meio pelo qual um povo, uma comunidade, constrói seus signos, seus conhecimentos e sua representatividade. O corpo, como território de simbologias, de normatividade – portanto, de cultura – expressa este sistema de conhecimento que possibilita formas de olhar a realidade. O corpo, como construção cultural, leva a encadeamentos diversos, a inúmeras formas de comunicação.

A cultura, ao longo do processo histórico, foi marcada por diversos modelos conceituais. Dois significados iniciais são lembrados por Chauí (2001a). O primeiro vê a cultura como aprimoramento da natureza humana pela educação, não apenas pela alfabetização, mas pela introdução à vida coletiva por meio de música, dança, ginástica, poesia, retórica, história e filosofia, sem oposição entre natureza e cultura. A cultura, surgida do verbo latim *colere* (cultivar, criar, tomar conta e cuidar), constituiria uma natureza adquirida que melhora e desenvolve a natureza inata de cada pessoa. Na tradição latina, cultura era o cuidado dos homens com a natureza, com os deuses, com o corpo das crianças e sua educação.

O segundo sentido, surgido a partir do século XVIII, assenta-se na separação e, posteriormente, na ruptura entre natureza e cultura. A cultura designaria, então, os resultados obtidos pela formação ou educação dos seres humanos, o que aparece com mais nitidez na

vida social e política (ou civil). Assim, à medida que este sentido foi prevalecendo, conforme esclarece Chauí (2001a), a cultura passou a designar as obras humanas de uma civilização e também as relações estabelecidas entre os homens e a natureza, no espaço e no tempo, tornando-se sinônimo de história.

Na opinião de Jaeger (1936), teria sido sob a forma de *paideia*, de 'cultura', que os gregos perceberam a totalidade de sua obra em relação aos povos de que foram herdeiros. O filósofo entende que hoje usamos a palavra cultura não no sentido da humanidade herdeira da Grécia, mas como 'totalidade das manifestações e formas de vida que caracterizam um povo'. A cultura, hoje, não passaria de um produto deteriorado, metamorfoseado, do conceito grego originário, compreensível à medida que os conceitos dificilmente se encontram vinculados à sua ideia original, sendo afetados por diferenciadas percepções do humano.

A antropologia, como esclarece Chauí (2001a), procura determinar o momento e a maneira como os humanos tornaram-se diferentes da natureza, criando o mundo cultural. Para tanto, os antropólogos buscam algo que demarque este momento, entendendo que este 'algo' seria uma regra, uma norma, uma lei válida para todos os homens e comunidades.

O símbolo, percebido como alguma coisa que se apresenta no lugar de outra, presentificando algo que está ausente, estaria em tudo nas sociedades humanas. Por meio de uma ordem simbólica, significações são atribuídas à realidade como forma de estabelecer relações com o ausente. Isso se dá pela palavra, pelo trabalho, pela diferenciação entre o visível e o invisível, pela atribuição de valores às coisas e às pessoas. A cultura seria, portanto, a invenção de uma ordem simbólica expressa na comunicação por palavras, gestos, sinais e escrita, na relação com o tempo e o espaço, na criação de

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

formas expressivas de se relacionar com o outro pela música, dança, rituais, guerra, pintura, culinária e vestuário, na diferenciação entre sagrado e profano, na determinação de regras, na percepção da morte e atribuição de sentido a ela.

Para Lévi-Strauss (1982), dentre todos os princípios propostos por precursores da sociologia, nenhum foi mais repudiado que a distinção entre estado de natureza e estado da sociedade; questões como ‘onde começa a cultura?’ tiveram respostas decepcionantes. O pesquisador transita por vários exemplos para uma melhor ordenação teórica acerca da cultura e da natureza, mencionando experiências com crianças, com meninos-lobo encontrados na Índia, com o incesto, e outros. Utiliza o critério da existência ou ausência de regras para realizar as primeiras distinções entre natureza e cultura.

Em toda parte onde se manifesta uma regra podemos ter certeza de estar numa etapa da cultura [...]. Estabelecemos, pois, que tudo quanto é universal no homem depende da natureza e se caracteriza pela espontaneidade, e que tudo quanto está ligado a uma norma pertence à cultura e apresenta os atributos do relativo e do particular (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 47).

As reflexões de Lévi-Strauss (1982), especialmente no que se refere à forma de visualização da natureza e da cultura por meio da presença ou ausência de regras sociais, representam uma orientação acerca de questões polêmicas que alcançam, na atualidade, sua consolidação e reconhecimento. A distinção feita por Lévi-Strauss entre estado de natureza e estado de sociedade (esclarecendo que a cultura pode ser reconhecida pela existência de uma regra nas relações sociais e que a natureza é encontrada a partir da observação de uma característica constante, universal na humanidade), além de ser uma das contribuições mais significativas de seu pensamento,

constitui orientação, no contexto do presente estudo, para a discussão da relação natureza/cultura.

Chauí (2001a) vai ao encontro de Lévi-Strauss ao buscar, pela antropologia, o que distinguiria o homem da natureza e quando essa distinção começaria a ser observada. Entende que a cultura, como invenção de uma ordem simbólica, surge no momento da criação da regra, ou seja, do estabelecimento de uma norma social. Partindo dessa noção, elege uma definição de cultura em termos antropológicos por meio de três sentidos principais: 1) como criação da ordem simbólica da lei, por meio de valores atribuídos a acontecimentos, coisas e pessoas; 2) como criação da ordem simbólica da linguagem, do trabalho, do espaço, do tempo, do sagrado e do profano, do visível e do invisível; e 3) como conjunturas de práticas, comportamentos, ações e instituições que levam os homens a se relacionar mutuamente e com a natureza, distinguindo-se dela e modificando-a.

As inserções no campo da cultura levam a percepções de suas transformações históricas – primeiro como sinônimo de natureza, voltada para o desenvolvimento pessoal de cada indivíduo, e depois pela diferença entre natureza e cultura, aproximando esta última da noção de civilização, história e antropologia. Entendo que isto somente é viabilizado porque os homens almejam, no século XVIII, um saber laicizado e racional, colocando-se como mentores de suas ações e assumindo regras de convivência não divinizadas, mas produzidas conscientemente em suas relações sociais. Esse reconhecimento da regra que leva à diferenciação entre natureza e cultura amplia o entendimento do saber cultural como produção humana e simbólica, envolvendo os conhecimentos racionais e sensíveis – a razão e o ‘outro da razão’ – embora seja, ainda, avistada única e exclusivamente pelos setores de erudição.

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

Pautando-se na filosofia e na antropologia, Chauí (2001a) afirma ser necessário observar dois tipos de cultura: a cultura das comunidades e a das sociedades, distinção que fundamenta investigações com os populares em momento posterior. A cultura das comunidades estaria na história ou no tempo, mas não seria histórica. Define-se como grupo ou coletividade em que as pessoas se conhecem e se relacionam cotidianamente, tratando-se pelo primeiro nome, compartilhando sentimentos e ideias que seguem um destino comum. A mesma cultura é criada para todos que dela participam, sendo as transformações raras e o tempo lento a partir de algo externo que as afeta, tendo por base mitos ou narrativas sobre sua origem e acontecimentos que nela aconteceram, acontecem ou acontecerão. Como mitos, instauram a atemporalidade e unificam o tempo comunitário.

A cultura das sociedades, ao contrário da cultura das comunidades, seria histórica, devido às rápidas e constantes transformações. Trata-se de uma coletividade dividida em classes sociais antagônicas, cujos membros não se conhecem pessoalmente. Cada classe social tenta explicar a origem da sociedade e de suas transformações a partir de valores e sentimentos diferentes e/ou opostos. As relações dão-se pela mediação de instituições como o comércio, a fábrica, a escola, os partidos políticos, o Estado. Dominantes e dominados narram a história da sociedade de modos diferentes e opostos. Não há explicações únicas e idênticas. As diferentes classes sociais, como entende a autora, produzem culturas antagônicas, gerando o fenômeno 'ideologia', resultado da imposição da cultura dominante sobre as demais culturas, sendo ainda uma das formas pelas quais as sociedades históricas conduzem à visualização de uma história e cultura únicas, camuflando a divisão social.



Instaura-se, dialeticamente, o tempo das comunidades e o das sociedades. Vivem-se os mitos, as narrativas, a atemporalidade, mas também as transformações históricas, as desigualdades sociais. Comunga-se de um tempo que é coletivo, marcado por objetivos comuns, mas também de sedução ideológica, hegemônica, do pensar igual. O tempo vivido em comunidade inaugura uma nova ordem, a maior proximidade na relação com o outro, o (re)conhecimento entre ‘semelhantes’ tão distintos. O tempo é coletivo, comunitário, atemporal, no bate-papo, nos ‘causos’, nas festas, na dança, na religiosidade, nos jogos, nos bares, nos momentos de lazer. O tempo da sociedade invade o comunitário. É o tempo cronológico, histórico, em que se vive o mundo do trabalho, das notícias, dos veículos de comunicação, da política, das guerras declaradas ou não, e em que o indivíduo se percebe como membro de um mundo complexo, antagônico e delimitado por fronteiras (culturais, sociais, filosóficas); possibilidades de cultura em constante diálogo ou, talvez, jogos simbólicos de conformismo e resistência.

Em Habermas (2000), o tempo da sociedade e o tempo da comunidade são tratados como mundo sistêmico e mundo da vida, diferenciando-se em alguns aspectos do exposto por Chauí (2001a). Ao discorrer sobre o mundo sistêmico como aquele marcado por relações de dinheiro e poder, elementos que caracterizam o sistema e invadem e distorcem o mundo da vida, Habermas parece estar falando do tempo da sociedade, conduzindo-nos a uma associação da comunidade ao que chama de mundo da vida. Contudo, logo na sequência, o filósofo leva a outras percepções, ao dividir o mundo da vida em três: cultura, sociedade e personalidade. Para ele, o mundo da vida é o mundo do entendimento e pelo entendimento, cuja característica não

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

está em instituir algo, mas em se buscar algo para viver, cujas relações não sejam mediadas por dinheiro e poder.

Cultura, sociedade e personalidade assumem significações diferenciadas. Para o frankfurtiano (2000, p. 476), a cultura representa o “[...] acervo de saber de que suprem com interpretações suscetíveis de consenso aqueles que agem comunicativamente [...]” ao buscarem o entendimento sobre algo. A sociedade seriam as ordens legítimas, construídas por aqueles que agem de modo comunicativo em suas relações interpessoais e solidárias, tendo por base os grupos. A personalidade designa competências que levam o sujeito a ser capaz de falar, agir e participar de processos de entendimento por meio de relações mutáveis, afirmando sua própria identidade.

Os conceitos que Habermas (2000) atribui a cultura, sociedade e personalidade tornam-se possíveis somente no mundo da vida. Não se concretizariam no mundo sistêmico, governado pelo mercado capitalista de trabalho e pelas esferas públicas autônomas (produzidas e sustentadas pelo sistema político na busca de legitimação). Essa estratégia conceitual, como entende o filósofo, rompe com a imagem tradicional que identifica as sociedades como formadas de coletividades e estas de indivíduos. Para ele, os indivíduos e os grupos são membros de um mundo da vida apenas metaforicamente. A reprodução simbólica do mundo da vida é circular e seus núcleos atuam segundo as contribuições da ação comunicativa, sendo esquemas de interpretação suscetíveis de consenso.

A classificação de mundo da vida a partir de cultura, sociedade e personalidade não se dá de forma estanque. Estes elementos são intercomunicativos. Ao ver a sociedade pelas regras estabelecidas no agir comunicativo e em relações interpessoais, Habermas,

ao contrário de Chauí (2001a), parece fundir num só conceito sociedade e comunidade. Na realidade, trata-se apenas de formas distintas de abordar o mesmo tema, embora nenhum dos recortes teóricos perca em consistência ou veracidade. A diferença é que Habermas já aponta a perspectiva de uma sociedade de comunicação calcada no entendimento mútuo, na humanidade, enquanto Chauí descreve a sociedade tal qual está posta no contexto contemporâneo, sendo uma forma de cultura.

Penso que estas questões têm seu mérito e sua legitimidade. Do mesmo modo que Chauí, percebo a existência da cultura das comunidades e da cultura da sociedade, mas também me aproximo de Habermas, visto que estes tempos comunitário e social parecem sofrer um processo de fusão. A separação é didática, investigativa, mas não de oposição. O indivíduo que vive o tempo da comunidade procura reconhecer o 'outro' e estreitar sua relação com ele. Ele valoriza o cotidiano e costumeiramente expõe suas ideias e sentimentos, contudo, embora viva o atemporal, o mundo das comunidades, pode se projetar em instantes ao temporal, ao histórico, ao mundo da sociedade, seja por imagens ou ações que o transportam ao sistema capitalista e às relações mediadas pela fábrica, pelo comércio, pelas empresas, pelo Estado, seja pelos próprios meios de comunicação (jornal, rádio, TV, internet).

Entendo a cultura como espaço de emersão das construções humanas (valores, moralidade, estética, trabalho, comportamentos, ações e regras sociais) em suas mediações e intercomunicações, em suas edificações no corpo (ou nos corpos); como a forma pela qual um povo, uma comunidade, constrói sua simbologia, seus conhecimentos, sua representatividade e significação. A cultura, como teia de significados construídos historicamente pelo homem em suas descobertas, é visceral, dinâmica, única/múltipla, parcial/

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

total, resultado das inúmeras relações estabelecidas entre o homem e a sociedade.

O vestuário, as formas de habitação, a religião, a relação com os mais velhos, com os animais e a terra, os costumes, o trabalho, a filosofia, as artes, as festas, os jogos, as diferenças étnicas – como acrescenta Chauí (2001a, p. 295) – constituem a cultura como ‘invenção da relação com o Outro’. Esse ‘outro’ seria a natureza, os deuses, os outros humanos (estrangeiros, antepassados, descendentes) e a outra classe social, numa sociedade como a nossa, resultando na divisão entre as culturas erudita, de massa e popular. Essas possibilidades de cultura são tratadas em seus laços, em suas afinidades e divergências, em seu jogo de conformismo e resistência.

Para Chauí, mais do que compreender a cultura popular como a cultura feita pelo povo, é preciso visualizá-la como uma cultura caracterizada por ações e representações que se inserem num contrato de reformulação e resistência à disciplina e à vigilância, em que os participantes se exprimem e se reconhecem mutuamente em sua humanidade e em suas condições sociais. A autora enfatiza “a dimensão cultural popular como prática local e temporalmente determinada, como atividade dispersa no interior da cultura dominante, como mescla de conformismo e resistência” (CHAUÍ, 1995, p. 43). É essa forma de cultura (sem pensar em exclusão das demais possibilidades, já que é impossível falar de uma cultura sem a outra) que constitui a fonte primeira de interesse neste estudo, embora as dimensões da cultura erudita e da cultura de massa também careçam de elucidaciones.

A cultura erudita, produzida por setores dominantes da sociedade, é a cultura direcionada a poucos, a uma parcela ínfima da população que pode ter acesso ao saber intelectualizado, ao

conhecimento elaborado e sistematizado socialmente. É a cultura de dominação, hegemônica, que se afirma como a melhor e a ‘única’ a transmitir conhecimento. São os chamados ‘eruditos’ quem separa, exclui e classifica o que faz parte do erudito ou do popular, acentuando as diferenças de classe social e suas desigualdades e buscando seu fortalecimento na cultura de massa que a favorece e a legitima.

Como cultura produzida para o povo, e não pelo povo, nos dizeres de Chauí (1995), a cultura de massa é tida como uma estrutura cultural na qual os indivíduos são convidados a participar sob pena de exclusão e invalidação social ou destituição cultural. Isso é perfeitamente observável na moda, que dita formas de cobrir e esculpir o corpo, pois quem não se adapta aos padrões (de)formadores sofre discriminação social. Marcada pelo modismo mediado pelos meios de comunicação, pelo prazer do consumo, pela sedução explícita, a cultura de massa é tema de inúmeros debates, que procuram desmascarar o processo alienante resultante da coerção sutil ou declarada da indústria cultural.

Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, tecem severa crítica à indústria cultural. Veem o esclarecimento como mistificação das massas, capaz de levá-las a ações alienantes e desastradas, e a cultura contemporânea (cinema, rádio, revistas) como um sistema que dá a tudo certo “ar de semelhança”, tornando as necessidades iguais. A sociedade permaneceria irracional, apesar de toda a racionalização. Afirmam que “não somente os tipos de canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só muda na aparência” (1985, p. 117). Tal quadro leva esses autores a

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

mencionar um sistema de não cultura, em que a cultura é vista como mercadoria que, paradoxalmente, embora submetida à lei da troca, não pode ser trocada. A publicidade seria seu “elixir da vida”. A indústria cultural concretiza-se como meta do liberalismo e mantém controle sobre os consumidores (consumo este mediado pela diversão). Pode ser entendida também como continuação do trabalho sob o capitalismo tardio.

A divisão da cultura em popular, erudita e de massa não é bem-vista por alguns estudiosos, que alegam que a cultura não é monopólio de classe ou que tal classificação prende-se a arcaísmos a serem superados. Em apresentação da obra *A invenção do cotidiano*, de Michel de Certeau, Luce Giard esclarece ao leitor a empreitada teórica do pensador francês a partir da visualização da cultura no plural sob o enfoque da “teoria das práticas cotidianas”. Assim segue:

O que importa já não é, nem pode ser mais a ‘cultura erudita’, tesouro abandonado à vaidade dos seus proprietários. Nem tampouco a chamada ‘cultura popular’, nome outorgado de fora por funcionários que inventariam e embalsamam aquilo que um poder já eliminou, pois para eles e para o poder ‘a beleza do morto’ é tanto mais emocionante e celebrada quanto melhor encerrada no túmulo. Sendo assim, é necessário voltar-se para a ‘proliferação disseminada’ de criações anônimas e ‘perecíveis’ que irrompem com vivacidade e não se capitalizam (CERTEAU, 1994, p. 13).

Luce Giard torna evidente a opção de Certeau (1994) por não se referir à ‘cultura popular’, mas a criações anônimas, cotidianas e não capitalizáveis. Vejo que se trata de mais uma possibilidade de abordar o assunto, já que a divisão da cultura em três classificações traz alguns nós a serem desatados. Apesar disso, é bastante delicada a crítica que se faz à expressão *cultura*

*popular* como algo morto e embalsamado, pois as próprias pessoas que fazem suas criações anônimas não capitalizáveis intitulam a sua prática como manifestações populares ou de cultura popular. Neste sentido, é arriscado menosprezar certos conceitos que já se tornaram comuns e representativos no cotidiano de várias pessoas, devido a novas exigências da erudição ou à necessidade de criar neologismos acadêmicos. Com isso não quero dizer que seja contrária a novas criações conceituais; apenas entendo que se novas formas de olhar o fenômeno são criadas, um respeito deve ser mantido pelas produções anteriores, que em algum momento deram sua contribuição, seja ela obsoleta ou não, 'invenção do cotidiano' ou criação dos meios intelectuais.

As considerações realizadas anteriormente abordam a cultura em seu significado original, como sinônimo de natureza, bem como o momento em que ambas sofrem ruptura ao serem reconhecidas como leis e regras de convivência em sociedade. Tornam-se elucidativas as distinções entre cultura das comunidades e cultura das sociedades, bem como as possibilidades de pensar a cultura a partir das denominações 'popular, erudita e de massa'. Tais reflexões delimitam o campo investigativo da cultura e as formas de percebê-la como mediadora de ações e significações que se inscrevem no corpo, evidenciando os valores, os costumes, as tradições, a moralidade e a estética próprios de um dado grupo social. O momento seguinte procura se fixar em uma das classificações de cultura – a cultura popular – apontando conceitos, aproximações e distanciamentos com o folclore, aspectos históricos e outras questões inerentes a este campo de conhecimento.

### 2.3 Cultura popular: faces e interfaces

Uma das questões bastante discutidas no campo da cultura diz respeito às conceituações de folclore e cultura popular. Embora para muitos o caso já esteja resolvido, vejo como fundamental retomá-lo para melhor tratamento do uso dos termos no estudo, evitando confusões e distorções. Por mais que pareça uma questão simples, o olhar atento revela quanto é complexa a abordagem conceitual. O esclarecimento dos dois termos focará sua gênese e seu processo histórico, suas sinonímias e antinomias.

Como forma de visualizar as inúmeras possibilidades teóricas de transitar pelo que se chama folclore, Brandão (1993) é convidado, neste momento, para alguns esclarecimentos. Aponta cinco possibilidades de discutir o tema a partir de observações conceituais de estudiosos para os quais o folclore pode ser, por exemplo: tudo o que o homem do povo faz e reproduz como tradição; apenas uma pequena parte das tradições populares; sinônimo de cultura popular; campo de investigação tão amplo quanto o de cultura; algo inexistente, sendo melhor utilizar os termos cultura ou cultura popular.

Estas palavras, que mais confundem do que esclarecem, revelam as inúmeras facetas desta temática, as dicotomias, as linhas teóricas diferenciadas. Devido às possibilidades de conceituar folclore e cultura popular, parece-me oportuno aduzir alguns apontamentos para melhor conduzir as reflexões. De imediato, parto do pressuposto de que o folclore existe e integra a cultura de uma dada sociedade, podendo ser visto como sinônimo de cultura popular. Para que estas configurações sejam possíveis é preciso uma compreensão de folclore que fuja a qualquer anacronismo ou apego a teorias vinculadas ao sentido original do termo. É imprescindível



romper os muros de uma conceituação tradicional a partir de uma perspectiva flexibilizada, que leve em conta as transformações histórico-sociais. Vejamos como se dão estas articulações.

O termo *cultura popular* é o mais comumente utilizado na literatura acadêmico-científica hoje, por representar um pensamento acadêmico livre dos vícios conceituais e históricos que carrega a palavra folclore. O fato é que a preferência pelo termo cultura popular evita desgastes quanto à sua delimitação, uma vez que, não sendo tratado como sinônimo de folclore, este termo é desvinculado de qualquer conceituação tradicional e anacrônica.

As primeiras indagações acerca desta problemática podem ser postas da seguinte forma: que expressão surgiu primeiro – cultura popular ou folclore?; em que contexto surgem estas expressões?

Percorrendo-se os estudos desenvolvidos por Chauí (1995) e Fernandes (1989) é possível encontrar a origem da expressão ‘cultura popular’ no século XVII, antecedendo o termo ‘folclore’, surgido no século XIX. Chauí (1995) relata que, no século XVII, escritores e políticos designavam a plebe como ralé, vulgo, populacho, povinho. O povo, distinguido da nobreza e do populacho, seria a parte mais considerável, útil e respeitada da nação, composta de fazendeiros, comerciantes, financistas, homens de lei, ou seja, a burguesia. O povo passa a existir como parte do debate acadêmico no fim do século XVIII e início do século XIX, pelo surgimento, no cenário europeu, de estados nacionais que trataram de abarcar todos os segmentos da população.

Canclini argumenta que a Ilustração vê no povo a forma de legitimar um governo democrático e, ao mesmo tempo, entende-o como o portador daquilo que a racionalidade quer eliminar, qual seja, a superstição, a ignorância e a turbulência. “O povo interessa como

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta” (CANCLINI, 2000, p. 208). Teriam sido os interesses ideológicos e políticos que conduziram a estes rumos. Os românticos visualizam essa contradição e buscam acabar com as rupturas entre político e cotidiano, entre cultura e vida, o que teria levado escritores a conhecer os costumes populares, impulsionando os estudos folclóricos.

Os traços principais que configuram o que se designou cultura popular são delineados no Romantismo, sendo: primitivismo (cultura popular como retomada e preservação das tradições); comunitarismo (criação popular coletiva e anônima; manifestação espontânea da natureza e do espírito do povo); e purismo (o povo é o pré-capitalista, o não contaminado pelos hábitos urbanos). Esses traços, que, como explica Chauí (1995), definem o que se designou como cultura popular, são os mesmos usados para o folclore, ou seja, folclore como preservação das tradições, como cultura espontânea, anônima e coletiva, e como manifestação própria da zona rural. É claro que sofreram modificações de acordo com as transformações histórico-sociais e que já não são entendidos da mesma forma. Os conceitos de folclore e cultura popular não são mais visualizados como estanques, próprios das comunidades pré-capitalistas rurais, tampouco como totalmente anônimos ou tradicionais, mesmo porque tradição e anonimato são questões polêmicas na era da tecnologia e da informação.

— Todos sabemos que muitos músicos e compositores de criações anônimas não são mais tão anônimos assim. Registram seu trabalho em CDs, livros e fitas de vídeo. As necessidades são outras e o contexto histórico, que traz novas exigências de mercado, leva os indivíduos a modificar os personagens, os gestuais, as vestimentas, a musicalidade. Não há nada estanque. As pessoas expressam suas

necessidades culturais e estas são vivas. Tradição não é congelamento cultural, mas a convicção de que um fato existe e que é mutável, como o são o ser humano e a sociedade. É neste sentido que se torna ingênuo pensar rigorosamente os termos tradição e anonimato sem certa flexibilidade, necessária à compreensão de sua localização histórico-cultural.

A preocupação de intelectuais e artistas, nos anos 60 do século XX, é definir o popular. Peças teatrais, filmes, romances, composições musicais, panfletos, etc. ditam as formas segundo as quais o povo deve pensar, agir e ser. O popular converte-se em palavra de ordem da ação política, para a qual são propostas três divisões de cultura: cultura alienada (da classe dominante), cultura do povo (atrasada, ingênuo, lúdica, conformista, sem dignidade artística ou intelectual) e cultura popular revolucionária (produzida pela vanguarda que vê o povo como herói). Cultura popular passa a ser aquela desenvolvida por artistas e intelectuais que fizeram opção por 'ser povo' e se dedicam à 'conscientização do povo'. Esse discurso é visto por Chauí (1995) como uma das formas exemplares de autoritarismo da sociedade brasileira, especialmente dos intelectuais.

Em 1982, pela primeira vez desde 1964, segundo esclarece Chauí (1995), a cultura popular incorporou-se de forma oficial ao projeto estatal. Isso se deu por meio do chamado Plano Trienal para a Cultura e a Educação, apresentado pelo Ministério da Educação e Cultura. O texto do Plano prioriza o patrimônio histórico e o desenvolvimento cultural. Termos como 'comunidade', 'participação comunitária' e 'criatividade' aparecem relacionados às práticas de contestação política e de organizações sociais alternativas. Embora, porém, a ditadura já se encontrasse em seus momentos finais, é preciso ressaltar que o interesse do Estado

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

pelas manifestações populares se deve, ainda, à necessidade de controle dos movimentos populares de oposição.

Outra modificação na política cultural, ainda em 1982, pode ser apreendida quando o controle estatal sobre a cultura popular não faz menção ao folclore, mas à participação e criatividade comunitárias; ou seja, não se almeja mais a fixação na coleta e armazenagem de produtos acabados ligados à tradição, mas no processo de criação do popular. É realizada a domesticação da cultura popular brasileira pela classe dominante, como a feijoada, convertida em prato típico nacional; o samba, de origem africana e vivenciado nos morros cariocas; o carnaval, combinação dos festejos africanos e carnaval 'veneziano' branco; a religiosidade, na devoção por Nossa Senhora Aparecida; o embranquecimento (sincretismo) das religiões africanas no Brasil; o futebol, no plano esportivo, dentre outros exemplos. Tais modificações seriam decorrentes das mudanças na sociedade brasileira em nível econômico e político: econômico porque o novo mercado de trabalho inviabilizaria a figura do 'malandro' do samba e carnaval cariocas, e político, devido à apropriação do popular pelos populismos dos anos 30, 40 e início dos anos 60, ou sua forma militarizada na ditadura dos anos 60 e 70 por meio das políticas de controle das expressões culturais (CHAUI, 1995).

Como visto anteriormente, houve mudança na expressão 'cultura popular' a partir dos interesses da classe dominante. Primeiro era entendida por traços como primitivismo, comunitarismo e purismo, e depois, como forma de controle estatal, sendo a mesma situação observada no que diz respeito ao folclore. Embora surgido em momento posterior, o folclore origina uma literatura que vai aos poucos se mesclando às investigações de cultura popular. Há um jogo de aproximação e distanciamento percebido ainda hoje.

Com base nos estudos de Fernandes (1989) é possível verificar que o folclore como forma de conhecimento científico nasceu no século XIX, apoiado na filosofia de Auguste Comte, do evolucionismo inglês de Darwin, de Spencer, bem como de uma necessidade histórica da burguesia. Estava voltado ao estudo dos modos de ser, pensar e agir peculiares ao povo, como técnicas de trabalhar a terra, manipular metais de transporte, esculpir objetos materiais ou não materiais (lendas, danças, superstições, adivinhas e provérbios). O termo surge com o arqueólogo inglês Willian John Thoms, significando *folk* (povo) e *lore* (saber), ligado antes ao apego ao passado, às soluções rotineiras, ao estudo das sobrevivências e à cultura do inculto. A ideia inicial era registrar tudo antes que acabasse, já que o entendimento do homem e de sua produção como histórica não tinha ainda tomado impulso nos debates contemporâneos.

As motivações européias pelos estudos folclóricos repetem-se na América Latina, como adverte Canclini (2000), pela necessidade de retomar os sentimentos populares diante do Iluminismo e do cosmopolitismo liberal, e de consolidar a formação das novas nações com a valorização de seu passado. Países como a Argentina, o Brasil, o Peru e o México produziram textos folclóricos desde o final do século XIX com amplos conhecimentos empíricos sobre religiosidade, rituais, festas, artesanato e demais assuntos, sendo muitos deles ligados ao indígena e ao mestiço. As dificuldades teóricas e epistemológicas que comprometeram o valor de seus informes continuam em estudos folclóricos atuais, principalmente porque valorizam muito mais os bens culturais, como lendas, músicas e objetos, do que os agentes sociais que os geram. Presos ao nacionalismo político e ao humanismo romântico, dificilmente os estudos sobre o popular conseguem produzir um conhecimento

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

científico. Os folcloristas, apesar de um grande número de descrições, teriam dificuldades em dar explicações precisas sobre o popular.

A compreensão de como a corrente folclórica focou o popular e o disseminou internacionalmente se dá, como afirma Canclini, com a leitura da Carta do Folclore Americano, elaborada por especialistas e aprovada em 1970, sintetizada pelo estudioso da seguinte forma:

- O folclore é constituído por um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de carácter oral e local, sempre inalteráveis. As transformações são atribuídas a agentes externos, motivo pelo qual se recomenda instruir os funcionários e os especialistas para que ‘não desvirtuem o folclore’ e ‘saibam quais são as tradições que não têm nenhuma razão para ser mudadas.’
- O folclore, entendido dessa maneira, constitui a essência da identidade e do património cultural de cada país.
- O progresso e os meios modernos de comunicação, ao acelerar o ‘processo final de desaparecimento do folclore’, desintegram o património e fazem os povos americanos ‘perderem sua identidade’ (CANCLINI, 2000, p. 213-214).

As informações contidas nessa Carta impõem ao folclore a noção de algo estanque, inflexível, que não pode ser ‘desvirtuado’. Nela, a tradição é lei, e somente neste sentido pode o folclore ser património cultural de um país. Não é esse, porém, o pensamento que vigora nos meios intelectuais. Já se reconhece que o folclore é dinâmico e que suas mudanças estão intimamente relacionadas às transformações sociais. Mesmo assim, há linhas teóricas que insistem numa observância rigorosa de elementos como anonimato, transmissão oral e antiguidade.

As transformações no campo do folclore podem ser visíveis já no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado na cidade do Rio de Janeiro em 1951, como elucida Benjamin (2001). A Carta do Folclore Brasileiro apresentava o fato folclórico constituído pelas formas de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e imitação, sem a influência direta de círculos eruditos e instituições que busquem renovar e conservar o patrimônio científico e artístico humano ou fixar uma orientação religiosa e filosófica. Caíam assim os atributos antiguidade, oralidade e anonimato, ratificando-se a aceitação coletiva como marca consagrada do fato folclórico e relativizando-se a ideia de tradicionalidade. Apesar disso, muitos folcloristas continuaram atrelados às características antigas, já rejeitadas no Congresso de 1951.

A releitura da Carta em um novo momento histórico, qual seja, em 1995, no VIII Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Salvador (BA), levou a modificações no entendimento do folclore, que passa a ser declarado como o conjunto de criações culturais baseado em tradições individuais ou coletivas de uma comunidade, que represente sua identidade social a partir de fatores como aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade e funcionalidade. Tal conceito, como explica Benjamin (2001), segue a orientação da Unesco definida em reunião de Praga (República Checa) no mesmo ano.

Como observado, as transformações sociais conduziram a teorias diferenciadas sobre o folclore no momento em que se percebia que este não se extinguiu com as novas tecnologias, mas se modificava ante as suas exigências. Fatores como fácil acesso a filmagens, museus, fotografias, festivais, desfiles e concursos folclóricos, o investimento em turismo e a influência dos meios de comunicação

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

conduziram a um crescimento das manifestações folclóricas e, sobretudo, do que Benjamin chama de ‘espetacularização das manifestações folclóricas’. Segundo seu entendimento, “algumas das manifestações tradicionais guardam a natureza de espetáculos, que têm sido levados à exacerbação, convertendo-se em produto da cultura de massas” (BENJAMIN, 2001, p. 5). Muitas manifestações folclóricas realizadas pelas comunidades passam a modificar-se em função de exigências – turísticas, municipais, de sobrevivência – podendo tornar-se espetacularizadas, produto a ser consumido. Neste sentido, retomando a problemática que impulsionou o debate, volto a questionar: cultura popular e folclore são a mesma coisa?

Certamente esta não é uma questão fácil de responder. Algumas das considerações realizadas anteriormente pelos diferentes estudiosos adiantam possíveis pistas; contudo, gostaria de realizar esclarecimentos iniciando pelas definições célebres apresentadas por um dos maiores folcloristas brasileiros: Câmara Cascudo. Para ele, folclore “é a cultura do popular, tornada normativa pela tradição” (CASCUDO, 2001, p. 240); e ainda: “O folclore é o popular, mas nem todo o popular é folclore” (CASCUDO, 1967, p. 13).

A primeira frase funde os termos ‘popular e folclore’, definindo o folclore como a cultura feita pelo povo, mas com a ressalva de que se torne norma, regra, pela tradição. A segunda entende que o folclore sempre será popular, uma construção feita pelo povo, mas que nem tudo o que é feito pelo povo caracteriza-se como folclore: só o será se respeitar elementos como antiguidade, persistência, oralidade, anonimato e funcionalidade. Neste entendimento, tudo o que se distancie destes elementos não será considerado folclore.



Exemplificando, poder-se-ia dizer que se uma comunidade antiga e tradicionalmente conhecida pela realização de dada manifestação dançante criar uma dança diferente da que está acostumada a realizar, esta não poderá ser considerada folclórica, haja vista que não contém em si os elementos que caracterizam um fato como folclórico. Neste sentido, com base na leitura da segunda definição dada pelo folclorista, a manifestação seria popular, mas não folclórica. Somente poderia se tornar folclórica, ou seja, normativa pela tradição, com o passar do tempo, acrescida dos elementos que caracterizam um fato como sendo folclórico.

A perspectiva de folclore como ‘conhecimento do povo’ também é bastante questionada, uma vez que o folclore não seria privilégio de classe. Fernandes (1989) esclarece que os elementos folclóricos atingem todas as classes sociais e passam a agir como um dos veículos de uniformização dos padrões de comportamento, tornando possível a vida em sociedade. Argumenta que alguns folcloristas deveriam, pelo menos, ter considerado que o ideal social criado sob a forma de valores e cristalizado em elementos folclóricos abrange, indistintamente, todas as classes sociais. Assim, embora o pertencimento a uma dada camada social possa indicar a presença de privilégios ou ausência deles, seria impossível a convivência social se elementos considerados essenciais à sobrevivência não fossem compartilhados e aceitos pelos membros.

Em uma pesquisa realizada em São Paulo, Fernandes (1989) constatou que os mesmos elementos folclóricos, provérbios, superstições, crenças, lendas e contos são usados por pessoas de classes baixas e altas, tornando o folclore não apenas uma forma de expressão das camadas marginalizadas, mas possibilidade cultural presente na vida dos indivíduos de modo geral. Essa análise aponta outros rumos investigativos, dado que o próprio termo folclore (ou

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

*Folklore*) remete a um saber que é do povo, sendo esta visão ainda difundida socialmente. Mas, quem é povo? Em que contexto se é povo?

O sociólogo utiliza o termo folclore no sentido de cultura popular, embora em toda a obra *O folclore em questão* opte pelo uso do primeiro termo com maior frequência. Visualiza o folclore não arraigado a elementos arcaicos e conservadores, apontando os avanços e retrocessos no tocante a esta questão. Afirma que os gestos ou composições folclóricas conservam muito mais do que ‘fórmulas mortas’, já que expressam a própria vida do homem, os seus sentimentos e valores. Vê o folclore como uma disciplina humanística voltada à elaboração dos temas folclóricos e às implicações literárias dos padrões práticos, estéticos ou filosóficos inerentes à produção intelectual de cunho folclórico. O folclore compreenderia “todos os elementos culturais que constituem soluções usual e costumeiramente admitidas e esperadas nos membros de uma sociedade, transmitidas de geração a geração por meios informais” (FERNANDES, 1989, p. 47).

Quem também utiliza os termos folclore e cultura popular é Canclini (2000), que aponta uma nova perspectiva de análise a partir do que chama tradicional-popular, levando em consideração as interações com a ‘cultura de elite’ e com as ‘indústrias culturais’. Para tanto, realiza uma sistematização por meio de seis refutações a essa visão clássica dos folcloristas, a saber: 1) o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais; 2) as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular; 3) o popular não se concentra nos objetos, mas nas experiências de um grupo em dar respostas e vincular-se ao seu contexto social; 4) o popular não seria monopólio dos setores populares; 5) o popular não é vivido pelos sujeitos como

complacência melancólica para com as tradições; e finalmente 6) a preservação pura das tradições nem sempre é a melhor forma popular de reprodução e reelaboração de sua situação. Mas, é preciso pensar melhor essas refutações.

O estudioso argentino esclarece que, mesmo com o surgimento de novas tecnologias, o folclore não foi extinto, mas apenas transformado, sendo até ampliado em alguns setores, como, por exemplo, o artesanato. O que o folclore deve buscar não é o resgate e conservação de tradições supostamente inalteradas, mas o exame de como os hábitos estão se transformando e como interagem com o homem e a sociedade. O folclore não se encontra, portanto, congelado em patrimônios de bens estáveis, mas presente em experiências de grupos e nas formas como estes se vinculam a seu contexto social e expressam sua forma de consciência. Assim, “não há folclore exclusivo das classes oprimidas, nem o único tipo possível de relações interfolclóricas são as de dominação, submissão ou rebelião” (CANCLINI, 2000, p. 220). Não haveria um grupo de indivíduos propriamente folclóricos, mas situações mais ou menos propícias para que o homem vivencie um comportamento folclórico. É nesse sentido que acredita ser possível pensar que o popular compõe-se de elementos híbridos complexos e advindos de diversas classes e nações.

O pesquisador elucida que o folclore não se concentra apenas no meio rural, como era visto antigamente, mas acontece de forma dinâmica em meio às condições da vida urbana e, para além delas, num sistema internacional de circulação cultural. O popular não é vivido de forma melancólica pelos populares, ao contrário, muitas práticas rituais que aparentemente reproduziriam a ordem tradicional a transgridem de forma humorística. Ao riso se recorre como forma de alcançar uma relação menos angustiante com o

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

passado. São citadas pelo pesquisador algumas danças que parodiam os conquistadores espanhóis pelo uso grotesco de seus trajes e instrumentos de guerra, assim como o carnaval brasileiro. Os populares se relacionam com a sociedade e não ficam presos a seu reduto, o que garante o fortalecimento de suas práticas populares.

É preciso salientar que, embora compartilhe com Canclini (2000) e Fernandes (1989) a ideia de que o popular não é monopólio dos setores populares, já que as diferentes classes podem comungar dos produtos elaborados e até (re)criá-los, entendo que é nas classes excluídas que efetivamente são construídos e consolidados os elementos folclóricos materializados por meio de uma normatização social. Comungo das reflexões de Canclini e Fernandes sobre o fato de que o popular não é privilégio dos populares, mas não posso deixar de me aliar a Chauí na perspectiva de uma sociedade desigual dividida em classes sociais, em que a cultura popular é vista como a expressão dos dominados. Embora um produto de cultura popular/folclore possa ser elaborado por todas as classes sociais, sendo caracterizado por sua não produção em série, pelo aprendizado via transmissão oral, pela simbologia específica e peculiar, os produtores de cultura popular, ou, melhor dizendo, os populares, distinguem-se dos outros indivíduos não apenas por sua classe social, mas também por suas experiências coletivas, pelo instaurar da cultura das comunidades. É principalmente por essa característica que este homem ganha seu *status* de popular.

As dificuldades em definir folclore e cultura popular continuam. Parece cada vez mais penoso estabelecer precisamente as diferenças e os limites que os distanciam, e ao mesmo tempo torna-se cada vez mais custoso vê-los como sinônimos, pelo fato de que o folclore traz as marcas de um pensamento obsoleto que a cultura popular teima em levar. Neste sentido, dois caminhos

parecem ser delimitados: 1) diferenciar cultura popular e folclore, sob o risco de prender-se a elementos que caracterizam o fato como folclórico, ampliando-se o campo de ação da cultura popular e visualizando-se o folclore como parte desta cultura; 2) aceitar os dois termos como sinônimos, atinando para o folclore numa perspectiva contemporânea que não se liga radicalmente aos clássicos elementos do fato folclórico, sendo flexível e passível de modificações. Contudo, outros problemas nascem desta situação.

Entendendo-se o folclore como distinto de cultura popular e partindo-se do pressuposto que o folclore transita por todas as classes sociais, poder-se-ia perceber a cultura popular como a cultura produzida pelos segmentos excluídos da população em termos de saúde, educação, saneamento básico, ou seja, condições dignas de existência. O risco estaria em definir algo como sendo ou não anônimo, tradicional, ante as rápidas transformações tecnológicas. Se, por outro lado, a opção for pela visualização dos termos como sinônimos, outros nós deverão ser desatados.

Se a cultura popular for definida nos contornos teóricos de Chauí (1995) como expressão dos dominados e produção de uma classe subalterna na sociedade, como percebê-la à luz do folclore, já que este não seria privilégio de classe, mas existiria em todas as classes sociais? Seria possível pensar cultura popular e folclore como sinônimos se a cultura popular caracteriza-se como uma manifestação diferenciada, realizada numa sociedade que, embora seja a mesma para todos, é dotada de sentidos e finalidades diferentes para cada uma das classes sociais?

As tentativas de sair deste labirinto dão-se justamente pelo jogo de conformismo e resistência de que fala Chauí, ou seja, pelos mecanismos que levam a cultura dominante a ser aceita,

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

interiorizada, reproduzida e transformada, assim como recusada, negada pelos dominados, de forma explícita ou implícita.

A cultura popular não é algo à parte da cultura dominante, mas se consolida dentro dela, ainda que sob a forma de resistência, ou, nos dizeres de Chauí, como “um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno de conformismo, do inconformismo e da resistência), distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência” (CHAUÍ, 1995, p. 25). Assim, por mais que se busque a ‘pureza’ do folclore ou da cultura popular, bem como de seus produtores, não é possível alcançá-la, já que qualquer possibilidade é frustrada ante o jogo de poder reinante. Neste sentido, como resolver o impasse? É viável compreender os termos cultura popular e folclore como sinônimos?

Talvez a ideia possa ser outra. Pensemos em produção e (re) produção dos bens culturais de uma sociedade a partir de algumas delimitações do fato folclórico, mesmo com toda a flexibilidade que este mereça ter. Primeiramente, entendo que é nas chamadas classes marginalizadas que, efetivamente, são construídas e consolidadas práticas culturais coletivas, em que a ‘cultura da comunidade’ prevalece sobre a ‘cultura da sociedade’. Por mais que tais práticas populares/folclóricas estejam presentes em todas as classes sociais, transitando pela ‘cultura das sociedades’, atuam como (re) produtoras de algo que não é individual, mas que foi criado na coletividade, por ela aceito e transformado em conhecimento a ser compartilhado por várias gerações.

Tenho claro que eruditos também se mesclam ao popular ao compartilharem de seu universo, simbologia, crenças e valores, expressando-o em suas composições, poesias, vestimentas ou

obras de arte. O popular, em sua significação coletiva, possibilita sentidos, sendo fonte inspiradora de construções eruditas. A cultura popular, vista nesta perspectiva, também é (re)produzida por outros segmentos da população.

Não há como negar que há uma produção cultural própria das classes marginalizadas socialmente, coletivas, a qual estampa formas de ser, pensar e agir dessa comunidade. Não há como esquecer que vivemos numa sociedade de diferentes níveis culturais e sociais; que há uma cultura erudita, valorizada pela sociedade administrada, e que há uma cultura do popular, dos excluídos, negada ou cultivada, muitas vezes, pelos eruditos; que há uma cultura fortemente veiculada pelos meios de comunicação, cerceadora, sedutora, comovente. Não quero, com isso, apontar relações de ingenuidade entre os excluídos, tampouco afirmar a pureza de sua produção. Não há pureza num jogo de conformismo e resistência, de coação e sedução.

Entendo que o folclore/cultura popular encontra-se presente em diferentes esferas sociais como um 'bem' cultural a ser consumido, (re)produzido, vivenciado; porém percebo que sua produção se dá por uma dinâmica coletiva, das comunidades, característica das classes marginalizadas, por sua própria condição social.

Poder-se-ia pensar a cultura popular/folclore como sendo toda a produção cultural originada das camadas excluídas (embora veiculada em todas as classes sociais) e caracterizada na forma como os indivíduos falam, agem, pensam, cantam, dançam, constroem seus bens e se expressam, sendo aceita coletivamente, interiorizada como normatização possível de ser respeitada ou transgredida em face do contexto histórico-social em que vivem. A cultura popular, como sinônimo de folclore, também está na arte de bordar, pintar e esculpir, de ensinar e aprender histórias,

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

de contar 'causos', de viver a crença em seres imaginários, de fazer adivinhas, e isto não é realmente privilégio de classe. Está presente em diferentes níveis sociais, e, embora seja visível que a dificuldade de acesso à tecnologia e às ações coletivas impossibilita que tais práticas culturais sejam observadas com maior frequência entre os marginalizados, elas podem ser veiculadas e ressignificadas em diferentes classes sociais.

É neste sentido que afirmo estar a cultura popular permeando (embora mais ou menos observada) diferentes segmentos sociais. Vejo que é nas ações coletivas, comunitárias, que melhor se revela o seu vigor e a sua concretude. Aí está o sentido da cultura popular/folclore, que vem da arte do povo, que é coletivizada, passível de modificações, dinâmica como a própria comunidade.

Foi procurando caminhos que indicassem aproximações e distanciamentos entre cultura popular e folclore que situei os estudos de Nestor G. Canclini, Florestan Fernandes, Marilena Chauí, Câmara Cascudo e outros. Os apontamentos tocaram, sobretudo, as possibilidades de entender o surgimento destes termos, os diferentes contextos e as funções a que se destinam, levando em consideração as novas formas de abordá-los mediante mudanças no pensamento acadêmico.

Ao me referir à cultura popular neste estudo, volto-me a uma produção que não se atrela diretamente aos meios de comunicação de massa e à indústria cultural, embora muitas vezes esta produção seja marcada pela 'competição' própria da sociedade de consumo. Refiro-me ainda ao seu produtor, ao homem historicamente situado em sua humanidade, acreditando que, por mais que se possa (re)produzir a cultura popular nos meios eruditos e nos meios de comunicação, a essência é coletiva, nasce daqueles que



praticamente não têm acesso ao saber sistematizado e a condições decentes de vida.

A cultura do corpo é discutida, na sequência, pela dança e pelo corpo que se expressa por meio dela, assumindo os contornos ético-estéticos característicos de determinada manifestação cultural.

## **2.4 A cultura do corpo**

A cultura produzida pelo homem, historicamente, concretiza-se na forma como este utiliza seu corpo, representada por jogos, danças, ginástica, esportes, lutas e outras práticas corporais. Remete ao entendimento de uma dimensão que não se restringe à erudição ou à inércia gestual, mas que é, sobretudo, construção humana, materialização de um corpo que sente, pensa, age e se comunica.

Integrando a cultura do corpo, a dança traz em si os signos de cada civilização no momento em que são inscritos os valores, os gestos e simbologias, sendo parte da memória corporal de cada indivíduo e sua comunidade. Como lembra Santos (2002, p. 25), “a dança tem tido o poder de reforçar a importância do corpo como instrumento e símbolo do poder. Tem também revigorado um conjunto de valores e crenças”.

Presentes em várias sociedades, as danças, especialmente aquelas ligadas à caracterização dos costumes, das tradições, dos valores e normas, e que não são diretamente atreladas a modismos e imposições da indústria cultural, apresentam um manancial ético-estético que define traços culturais próprios de uma comunidade. Constituem uma das representações mais significativas de uma comunidade de cultura popular, pois expressam necessidades,

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

reivindicações, denúncia e sentido de existência. Sua função social é alterada conforme os costumes, as regras, a filosofia de cada civilização e o acontecer histórico.

O sentido/significado das manifestações dançantes é revelado no corpo, nas vestimentas, no instrumental e na coletividade. Associada ao trabalho (plântio, colheita), às festas nacionais, a rituais sagrados, a celebrações pelo nascimento, morte, guerra, dentre outros motivos, a dança é fruição, forma extásica, mimese, existência.

A dança, praticada já desde os primórdios da existência do homem, sofre as transformações sociais e contribui para estas transformações. Representa uma forma de comunicação com espíritos e deuses em épocas bastante remotas ou atuais, uma maneira de personificá-los. Como manifestação dionisíaca perante a sociedade apolínea, rompe com a 'normalidade' que deforma e instaura uma ordem acolhida pela permissão do sagrado.

Presente nos teatros gregos, nas arenas romanas, nas bacanais e festas orgíacas, nas cerimônias religiosas, a dança conquista seus próprios espaços – os espaços do corpo. Configurada em rituais macabros da Idade Média como forma de exorcizar o corpo das doenças e infortúnios que o afetavam, a dança é forma de expressão, linguagem que atrai e seduz pelo que é e por sua força regeneradora. Pela licenciosidade permitida nas festas e por sua capacidade de descobrir outros rumos que possibilitem a aproximação dos indivíduos, a dança edifica o homem. Como forma de protesto corpóreo nos momentos de censura verbal, a dança foi modificada e modificando. É presença tanto nas classes abastadas socialmente quanto entre camponeses, escravos, índios e operários. É arte, ludicidade, festa, profissão, movimento, consumo, diversão.

#### **CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

Nas manifestações mais simples da vida cotidiana assumiu designações como dança folclórica, dança espontânea, dança popular e dança camponesa. A cultura de cada povo foi sendo formada à proporção que este estabelecia relações com a natureza e com o social. Os meios de comunicação e o processo de mundialização cultural permitiram que as fronteiras que delimitavam as manifestações culturais passassem a ser rompidas ou, pelo menos, flexibilizadas, talvez ainda deturpadas, como se uma única parte fosse capaz de representar o todo, mesmo acreditando-se que esta parte o constituísse e o representasse.

O Brasil, por exemplo, é visto em outros países como o lugar privilegiado do futebol e do carnaval, e também da pobreza e violência nas favelas. As imagens da licenciosidade do brasileiro, do corpo nu e vendável, das mulatas, da ‘guerra declarada’, são uma espécie de fotografia de nossa identidade, ainda incompleta, se pensarmos em outras tantas caracterizações que poderíamos atribuir ao país. Isso porque a cultura brasileira caracteriza-se pela diversidade, por uma cultura do corpo ampla e esteticamente multifacetada, resultante de aculturações que envolvem o branco, o negro e o índio. Portugueses, espanhóis, italianos, ucranianos, africanos, holandeses, japoneses, árabes e alemães deram sua contribuição a esta formação cultural, com maiores ou menores intervenções. Deixaram suas marcas expressas na culinária, na literatura, nas músicas, nas danças, nas festas e no trabalho, e contribuíram para a consolidação de regras, hábitos, costumes, moralidade, e para a configuração de padrões éticos e estéticos.

No dizer de Chauí (1995), toda cultura institui uma moral que transita entre o bem e o mal, o permitido e o proibido, o correto e o incorreto, e é válida para todos os seus membros. Várias morais podem ser estabelecidas em sociedades e culturas fortemente

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

hierarquizadas, com diferenças profundas de castas e classes sociais. Tal ideia reforça a proposição esboçada de que as comunidades que se formam e congregam determinada representação cultural instituem regras morais e condutas que sejam válidas para o grupo; porém os valores concernentes ao que seja correto não partem única e exclusivamente de uma singularidade do grupo, mas obedecem a uma moral universalizante em sua essência, ou seja, valores que toquem virtudes como justiça, amizade e respeito.

Se observarmos uma comunidade popular ou comunidades que se formam a partir de objetivos comuns, perceberemos que vários dos conhecimentos adquiridos são passados de geração a geração e transmitidos, em grande parte, de forma oral, mantendo uma função social e persistindo ao longo de anos. Não obstante, a existência da moral não indica a presença explícita da ética, ou seja, de uma filosofia moral, o que leva a problematizações e interpretações do significado dos valores morais. Tampouco podemos afirmar, segundo Chauí (1995), que os valores morais sejam idênticos aos fatos constatáveis na vida cotidiana, ou seja, que a forma como uma comunidade age na atualidade é correta porque os antepassados a realizavam. Pergunta-se, porém: será que comunidades não confundem fatos e valores, ignorando as causas ou razões pelas quais determinados atos, comportamentos ou coisas são valorizados ou depreciados? Será que não vivem sua corporeidade reproduzindo valores sem ao menos questioná-los? Tais reflexões têm sua profundidade e sutileza, dado que os valores e deveres, conforme explica Chauí, parecem naturais e intemporais, gerando recompensa quando os seguimos e punição quando os transgredimos.

Embora sentimentos, condutas, ações e comportamentos sejam modelados por atos políticos, educacionais, religiosos,

familiares, os valores propostos pela sociedade não podem simplesmente ser reproduzidos e tomados como modelos exemplares. Assim, qual o sentido dos costumes, ou ainda, que características pessoais e condutas individuais levam alguém a respeitar ou transgredir valores concernentes a uma comunidade, e por quê?

Ao voltar-me para o campo da cultura popular brasileira, procuro, a todo o instante, (re)construir cenários e personagens que fazem parte de várias histórias advindas das buscas no cotidiano e nas festas. Entre formas de comportamento, experiência estética, vivência das regras sociais e de convivência em grupo, almejo caminhos que me conduzam a um desvelar de imagens. No embalo das cirandas e cocos recifenses, no rufar das alfaias dos maracatus-nação pelas ruas de Recife e Olinda, no ritmo tribal dos maracatus rurais, sigo refletindo sobre o sentido ético-estético do corpo. Identifico similaridades entre os populares, expressas na forma como se organizam coletivamente, no respeito às regras sociais e na vivência do comportamento mítico. Contudo, há um sentido ético-estético no corpo que vive as manifestações dançantes populares, marcado por normatizações estabelecidas a partir de regras de convivência no mundo das comunidades.

É certo que a delimitação do sentido ético-estético das manifestações populares, do corpo que as realiza, não foi imposta por mecanismos legais. Os valores concernentes a cada manifestação foram se consolidando e se transformando em conhecimento passado de geração a geração, sob o efeito das mudanças próprias da dinamicidade social. A presença do negro nos canaviais da Região Nordeste contribuiu para originar um tipo de cultura diferenciada, por exemplo, da Região Sul, que recebe

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

seus contornos por meio da imigração europeia e asiática. Tal influência colonizadora repercute fortemente nas manifestações gestuais desses povos.

É rico e diverso o legado africano em nosso país, sendo possível verificar nas manifestações folclóricas dançantes um gestual arrojado, sensual, lúdico, mítico e, muitas vezes, envolto pelo colorido das roupas, por instrumentais de percussão, por ritmos sedutores. A relação com o corpo é certamente outra. Há maior liberdade na forma de se vestir, de realizar os movimentos com alegria e sensualidade; uma 'outra' racionalidade.

Ingressando mais diretamente no mundo dos populares, pergunto: o que há em cada manifestação que nos faz diferenciar o frevo dos caboclinhos, o maracatu rural do maracatu-nação? Que racionalidade leva a identificar uma manifestação como sendo popular? Como se configura o sentido ético-estético no corpo nas manifestações populares?

As regras da tradição oral e a aceitação coletiva de um fato são percebidas de modo geral nas comunidades que fazem cultura popular. Há magia, momento mítico instaurado na vivência de uma manifestação dançante, na festa que efetiva tempos-espacos diferenciados, e isso é próprio das manifestações populares como um todo.

Há normatizações coletivas que delineiam a forma como os populares devem cantar, tocar, dançar, representar, vestir-se e sentir o próprio grupo e seu papel dentro dele; normatizações que são dinâmicas e atendem aos interesses da comunidade, sejam eles marcados pela contemporaneidade ou pelas tradições do passado. As necessidades geram modificações na forma como vivenciam dada expressão cultural, pois o homem é histórico, temporal,

embora viva o atemporal sempre que ingressa no mundo mítico das manifestações.

Mesmo que as tradições tendam a ser preservadas, as mudanças são visíveis a partir de outras necessidades presentes em gerações que vivem contextos diversos. Há sempre novas regras de convivência postas aos populares ou criadas por eles, marcadas por diferentes tecnologias, governos, relações familiares, educacionais e outras. Mudam-se, portanto, as estéticas gestuais conforme a moralidade em vigor, assim como a necessidade de incluir novos gestuais, pessoas e coisas conduz ao estabelecimento de outros comportamentos. É um jogo dialético, de influências mútuas, de relações recíprocas que se dão no cotidiano, nas festas, no trabalho, na religiosidade.

Esse sentido ético-estético expresso no corpo, no gestual dançante, identifica a cultura de uma comunidade, a normatização que a leva a se expressar daquela maneira e não de outra, sob determinadas condições. É o corpo o mecanismo do acontecer simbólico, religioso e festivo. É ele, como construção cultural, que possibilita a relação com os outros seres humanos e que retira a aridez do mundo das sociedades pela instauração de um novo tempo-espaço. É ele que, racional, sensível, comunicativo, possibilita o fluir de uma nova ordem, do acontecer dialógico ético-estético.

Há tensões, conflitos internos e anseio de poder em grupos de cultura popular. Nesse jogo de conformismo e resistência, os populares se distanciam das imposições da cultura de massa e ao mesmo tempo se aproximam delas. Almejam romper com o que consideram não atender aos anseios de uma comunidade. Denunciam os erros, os desvios, a normatização que não é mais válida, podendo ser ouvidos e compreendidos, ou, ao contrário,

## 2 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DO CORPO

correndo o risco de ser banidos do grupo. Também são seduzidos pelos encantos da indústria cultural e pela ‘competição’ própria de uma sociedade que busca o poder, o dinheiro e o controle do saber.

Viver o cotidiano de uma manifestação popular não é apenas entrar no mundo mítico, mas é, sobretudo, compartilhar da vida cotidiana, das festas, da costura das fantasias, do quadro orçamentário, das políticas e estratégias de manutenção do grupo, da saúde da comunidade e da presença de alimento na mesa de cada um de seus membros. São estabelecidas relações que dificilmente podem ser entendidas por aqueles que se furtam a uma vivência coletiva, marcada, sobretudo, pela solidariedade e capacidade de olhar o outro que vive nas mesmas ou em semelhantes condições de marginalização.

Ao longo deste capítulo, procurei situar esse corpo como construção cultural, bem como a cultura como parte viva de uma civilização, delimitando o campo da cultura popular/folclore. Busquei entender como o sentido ético-estético adquire seus contornos por meio do corpo, contornos esses que não são apenas conformistas ou falseadores da realidade, mas se caracterizam também por sua resistência e representação do real. Situei o homem como criador de técnicas corporais próprias a cada sociedade – regras marcadas por ações instrumentais, estratégicas e normativas. Com isso, destaquei a cultura das sociedades e das comunidades de que fala Chauí (2001a), assim como o mundo sistêmico e o mundo da vida, com base em Habermas (2000) – elementos importantes para o entendimento das possibilidades de vivência do humano. Abordei, ainda, cultura popular e folclore em seus aspectos conceituais e históricos, entendendo os termos por suas sinonímias.



#### **CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

Iniciada a discussão da cultura popular pela dimensão ético-estética do corpo, o passo seguinte é apresentar uma manifestação popular – o maracatu-nação – a partir dele próprio, ou seja, estando imersa no cotidiano dos populares. Entendo que conhecer uma manifestação popular em seu sentido/significado dá-se com o ingresso na comunidade, possibilitando olhá-la por dentro e por fora. Tensões, conflitos, descobertas, certamente não faltaram. As novas imagens iniciam-se, agora, com o cenário dos maracatus.

VENDA PROIBIDA

# 3

## ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

Nesta terceira parte, chamo a atenção para o ingresso em dois momentos. O primeiro constitui-se de um referencial teórico sobre o maracatu – manifestação da cultura popular brasileira bastante expressiva nos carnavais de Recife e Olinda – definindo sua nomenclatura, caracterização e história. O segundo apresenta a pesquisa do tipo etnográfico realizada em Recife-PE com uma comunidade, mais especificamente, com o maracatu-nação Cambinda Estrela. É nesse momento que esclareço a metodologia utilizada, apresentando os rumos traçados para esta estruturação. Reconheço a localidade de Chão de Estrelas, identifiquei os atores do ‘pedaço’, descrevo observações realizadas nos períodos pré-carnavalesco e carnavalesco e, por fim, trago reflexões acerca do sentido ético-estético do corpo na cultura popular.

O ‘pedaço’ a que me refiro é uma expressão comumente utilizada por Magnani (1984) para designar o espaço em que vivem os populares – mediação entre o privado e o público. ‘Ser do pedaço’ pressupõe envolver-se numa rede de relações que agrega parentesco, vizinhança e procedência, e não apenas a

frequência assídua a espaços populares. Implica ser reconhecido em qualquer parte, obedecendo às regras estabelecidas pela comunidade. Assim, não faço um chamamento para o conhecimento puro e simples da construção cultural do maracatu, embora este já fosse motivo suficiente. Convido para a imersão na vida da comunidade, em seu 'pedaço', em suas formas de criação, em sua vivência coletiva e configuração de um sentido ético-estético, buscando esclarecimentos sobre como um grupo social cria suas normas e princípios, vivendo-os e transgredindo-os, bem como manifestando seus sentimentos, sua racionalidade, sua expressão estética, sua arte, suas festas.

A vivência com populares, por mais intensa que possa ser, não traz a dimensão do cotidiano na forma como realmente acontece. Mudam-se o curso, a rotina, os dizeres, e transformam-se os hábitos com a presença do pesquisador, embora as 'aparências' não possam ser sustentadas por muito tempo. Como afirma Laplantine (2004, p. 26), "nós nunca observamos os comportamentos de um grupo tal como eles aconteceriam se nós não nos encontrássemos lá, ou se os sujeitos de observação fossem outros que nós". O que vive o pesquisador em campo com seus interlocutores (o que detesta ou aprecia, recalca ou eleva), como lembra o autor, é parte integrante de sua pesquisa.

Por mais que se tente uma inserção sem muito alarde na comunidade, não há como passar por ela sem interferir, deixar e receber marcas. A ação é recíproca (resiste-se e conforma-se). A tensão consome e incita. É pela vivência coletiva que ingresso no mundo dos populares como forma de reconhecer sua dimensão ético-estética e as insígnias inscritas no corpo.

### 3.1 Convite ao popular

#### 3.1.1 (Re)conhecendo o maracatu

O maracatu envereda pelas construções populares em suas representações mítico-religiosas, dançantes, musicais e ritualísticas, cedendo aos encantos dos meios de comunicação de massa, da expressão artística altamente elaborada, das remunerações financeiras por apresentações, ao mesmo tempo em que resiste a imposições institucionais, a coações políticas, a deturpações de seu sentido ético-estético. Sofreu inúmeras modificações desde sua origem até os dias atuais, o que me conduz a melhor situá-lo nas infinitas teias que o envolvem. Atenho-me a dados históricos coletados e descritos por outros pesquisadores, embora só possa intervir diretamente a partir da história que construí e que vi ser construída pelos populares.

Na busca de possibilidades de melhor conduzir à compreensão desta manifestação popular, trago apontamentos teóricos realizados por pesquisadores diversos, iniciando por Araújo (1973). O autor menciona que descrever o maracatu é o mesmo que narrar “a página mais efusiva do carnaval recifense, o verdadeiro carnaval folclórico: carnaval do negro onde se sente o coletivo e cooperação presentes nos maracatus, carnaval do branco onde há o individualismo que se sente no frevo” (ARAÚJO, 1973, p. 99). O maracatu, no carnaval, como entende, justifica-se por ser ele o próprio xangô (candomblé, em Pernambuco). A diferença está no seu templo, que passa a ser a praça pública; no altar, que passa a ser o palanque. E assim vai se consolidando, entregue a toda mudança histórica, política e religiosa, assumindo as características de época.

Reunindo-se primeiramente em clãs, confrarias, clubes e associações negras para manifestar sua devoção a Nossa Senhora do Rosário e outros santos, como esclarece Ramos (1935), os negros brasileiros faziam procissões com cânticos, bailes festivos carnavalescos, personagens e vestimentas próprias, conforme suas regiões, costumes e sobrevivência religiosa. O cortejo real destinava-se à igreja de Nossa Senhora do Rosário, na qual era obrigatória a parada, entoando versos em homenagem à padroeira do Rosário e a São Benedito. Uma das toadas, de domínio público e bastante comum aos grupos de maracatu, faz menção a Nossa Senhora do Rosário.

Ô Senhora do Rosário  
A sua casa cheira  
Cheira a cravo, cheira a rosa  
Cheira a flor de laranjeira.

O cortejo do maracatu encontra-se hoje nas ruas, nos palanques, nas festas carnavalescas e comemorativas, no tempo-espço sagrado e profano da sociedade. O som de instrumentos musicais, como alfaias, gonguês, mineiros e caixas, identificam o ritmo do maracatu. Vozes e toadas (músicas) diferenciam o grupo, as suas reivindicações, o seu lamento. Os personagens são assumidos pelos membros da comunidade e vividos ritualisticamente na corte. Rei, rainha, príncipes, princesas, embaixadores, escravos, dama-do-paço, baianas, soldados romanos, batuqueiros, dentre outros, configuram este cenário.

O som do batuque vai convidando as pessoas ao cortejo dançante, com gestos solenes e contidos para os membros reais e mais soltos e despojados para o restante da corte. Uns cumprem função laboral, como os soldados romanos e os lanceiros, que fazem

a proteção do rei e da rainha; ou ainda os vassallos, que abanam os reis com leques, amparam suas capas e seguram o pálio (espécie de guarda-sol que acoberta os reis). Outros têm uma função festiva, comemorativa, de gestual despojado, como as baianas que integram o cortejo, sejam elas as chamadas ‘ricas’ (com roupas sofisticadas) sejam as ‘pobres’, que dançam em cordões e usam chitão. Os gestos lembram os movimentos das danças de orixás: muitos giros, passos curtos, com trejeitos de ombros, gingados de quadril, flexão de braços e balanceados. Há quem tenha função mítico-religiosa, como a dama-do-paço – personagem feminino que dança segurando a boneca calunga. Esta, quase sempre de madeira e de cor preta, trajada à moda da realeza (vestido rodado de seda), é certamente um dos fetiches, uma das representações bastante curiosas do maracatu, e reforça sua função mítico-religiosa.

Tomando por base a obra de Alberto da Costa intitulada *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*, Silva (1994) esclarece que a calunga era vista como objeto sagrado e poderoso entre os ambundos, povo banto de Angola, na África. Um herói civilizador teria trazido as lungas das terras africanas (ou malunga – plural da palavra em quimbundo), traduzindo o termo malunga, equivocadamente, para calunga. Os europeus interpretaram a calunga como alta divindade e talvez tenham contagiado os ambundos com este novo conceito. A calunga tornou-se fonte de poder político e uma organização social fundada na terra, e não apenas na estrutura de parentesco. Persistiu durante muito tempo como emblema, como símbolo, ligada a inúmeros ancestrais e reinos. Entre os populares de maracatu, a calunga é comumente vista como símbolo mítico na figura de egum (ancestral – rei ou rainha) ou orixás do candomblé, sujeita a rituais de purificação para as saídas durante o carnaval. Certamente representa um dos aspectos intrigantes, por ser ao

mesmo tempo objeto sagrado e presença viva (ancestral ou orixá) a que todos devem respeito.

A expressão *calunga* assume diversos significados segundo os vários estudiosos investigados por Andrade (1982), tais como: planta rutácea, camundongo, boneco ou indivíduo vadio e ratoneiro, negro, senhor (chefe), mar (em angolense), admiração, pasmo, morte, terra sem mal dos ameríndios, boneco, atributo religioso e político, rapariguinha, filhinha (calumba), catita (camundongo e diminutivo de Catarina, personagem do bumba-meu-boi ou boneco de feitiçaria em Pernambuco), maneca ou çabocla. O autor entende que calunga seria tudo isso e muito mais, acrescentando a ideia de ídolo, feitiço, objeto de excitação mística, símbolo político religioso dos reis-deuses. Não é um deus, mas um objeto que propicia o ingresso no transe.

Como inúmeras manifestações populares, o maracatu tem sua existência marcada por incertezas, hipóteses, desafios atenuados com os documentos encontrados sobre sua origem; mas como o maracatu é de origem negra e se sabe das dificuldades de documentação decorrentes de uma 'queima histórica' que visava limpar o Brasil de seu passado vergonhoso, é difícil prever até que ponto os arquivos revelam fatos que nos aproximam dos acontecimentos tal qual eles se deram. Digo isso, sobretudo, pelas inúmeras datas prováveis de seu surgimento, explicitadas de formas diversas pelos autores, já que a existência de documentos mencionando a origem dos maracatus não refuta a ideia de que talvez eles já existissem antes, embora ainda sem registro. Neste caso, lidamos com aproximações do real.

A denominação maracatu teria sido assinalada, pela primeira vez em 1867, pelo padre Lino do Monte Carmelo Luna, como declara Peixe (1980). Por sua vez, Silva (2000) defende que a

primeira notícia que se tem sobre a denominação atual de maracatu consta em edição do Diário de Pernambuco de 1º de julho de 1845, associada à fuga da escrava Catarina, que costumava vender verduras aos domingos no maracatu dos Coqueiros, Aterro dos Afogados. O maracatu era apenas um batuque de negros com localização fixa em determinado bairro de Recife e ainda não tinha esse nome.

O termo maracatu seria originário de fonemas guaranis, como refere Andrade (1982), por ter vindo de *maracá* – instrumento ameríndio de percussão – e *catu* – bom e bonito, em tupi. Assim, poderiam ter sido fundidos os dois termos – maracá e catu – para formar a palavra maracatu. Peixe (1980) discorda dessa argumentação, alegando que, para se admitir essa hipótese, o maracá deveria ter participado com certa relevância do instrumental do maracatu, o que não foi encontrado. A natureza rítmica dos instrumentos do cortejo não indica participação de instrumento ameríndio. Assim, afirma que o vocábulo é de origem africana, designando uma dança praticada pelos integrantes da tribo dos Bondos, próxima de Luanda, na época da colonização portuguesa.

Em trecho retirado de parede do Setor de Antropologia do Museu do Homem do Nordeste (2002), o maracatu-nação é descrito como “[...] um cortejo régio, remanescente das antigas coroações dos reis negros, cujas primeiras notícias remontam ao final do século XVII”<sup>3</sup>. Dado o sofrimento pelo qual os negros passavam, adverte Araújo (1973), duas forças antagônicas – destribalização e luta entre nações – foram compostas para a formação de um refúgio – canto e dança – onde os negros se encontravam nos horários de

---

3 MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE. Setor de Antropologia do Museu do Homem do Nordeste, Exposição do Processo de Restauro das Coleções de Indumentária do Maracatu-nação Elefante e do Boi Misterioso de Afogados. *Maracatu-nação Elefante*. Informações retiradas de texto grafado em parede do Museu. Recife, 11 jan. 2002



folga. Buscavam alívio cantando e dançando. Como isso era uma afronta para o branco e a Igreja, podendo repercutir em manutenção do paganismo ou revolta, estes se viram obrigados a promover bailados e a permitir certas danças consideradas eróticas, como o batuque, as quais levavam a aumentar o capital braço humano e a multiplicar a mão-de-obra no encanto da batucada, e aí se incluía o maracatu. Essa manifestação, como entende o autor, foi preparada para catequizar os negros, passando de religiosa (das irmandades de xangôs), saindo dos átrios dos terreiros e penetrando no carnaval como folguedo popular.

Parece ser consensual entre pesquisadores como Andrade (1982), Peixe (1980), Silva (2000) e outros que o maracatu teve origem nas antigas coroações de reis e rainhas africanos, realizadas pelos negros no Brasil, as quais contavam com a proteção do ‘senhor branco’ e o consentimento da Igreja Católica. Mesmo sendo os negros originários de diferentes tribos ou regiões do continente africano (benguelas, cabindas, congos, nagôs, moçambiques), eram as coroações dos reis dos Congos as mais destacadas e conhecidas nas associações das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e de São Benedito, embora não se saiba exatamente o motivo. A instituição dessas coroações dos reis de Congo, como afirma Lima (2003, p. 39), “era possuidora de um caráter marcadamente católico, apesar dos indícios da existência de elementos da religiosidade africana”. Tomando por base o Jornal Diário de Pernambuco de 21 de setembro de 1848, Silva (1988) afirma que essa coroação dos reis e rainhas negros era mais uma espécie de ‘cargo administrativo’, cuja função era manter a ordem e a subordinação dos demais negros ao governo da Capitania.

As festas de maracatu ‘legitimavam a superioridade cultural e política da elite branca’, uma vez que, supostamente falando-se, a relação existente entre seus idealizadores e os reis e rainhas coroados era de cumplicidade, como forma de evitar rebeliões e fugas dos escravos, subordinando-os ao eleito (ou nomeado). “Tal relação de subordinação dos escravos para com um rei e uma rainha negros, passível de controle por parte dos senhores, facilitava o controle social”. Essas festas deixaram de ser toleradas ou aceitas com a abolição da escravatura e a proclamação da República, uma vez que passaram a ser vistas como ‘coisa de negro’. Sofriam perseguições pelo fato de que a sociedade buscava reafirmar a superioridade do branco, banindo práticas culturais vinculadas à escravidão e ao negro de modo geral (LIMA, 2003, p. 59-60).

Peixe (1980) diz que a nomeação de reis e rainhas já consta de 1674, conforme os arquivos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Santo Antônio, o que é corroborado por Silva (1988) a partir dos mesmos registros. Essa irmandade é tida como a mais conhecida dentre inúmeras instituições, existentes não apenas em Recife, mas em todo o Brasil. As irmandades, de modo geral, eram associações que desenvolviam atividades religiosas (organização de procissões, festas, coroação de reis e rainhas) e sociais (ajuda aos necessitados, auxílio à compra de carta de alforria, assistência aos doentes, defesa dos maltratados por senhores, garantia de enterro aos escravos, dentre outras funções).

Cada distrito paroquial tinha seu rei e sua rainha, escolhidos por eleição e nomeados por ato solene de coroação e posse no dia de Nossa Senhora do Rosário; mas somente a tribo do Congo tinha o privilégio de eleger seu rei, embora não haja indícios deste privilégio. O auto dos Congos atuaria como uma complementação festiva, com teatro, música e dança, persistindo por alguns anos.

Após a eliminação da teatralização, restou apenas o cortejo que se transformou no maracatu, folguedo que ainda conserva costumes do auto dos Congos e as relações de hierarquia e sucessão. O desaparecimento da instituição do Rei do Congo e a decadência do auto dos Congos teriam levado os reis a utilizar os membros das nações em seus cortejos. Isso conduziu os populares recifenses a designar o maracatu de nação.

Embora haja unanimidade sobre a origem do maracatu estar nas coroações dos reis e rainhas do Congo e de Angola, como esclarece Silva (1991), nenhum autor mencionou o fato de o primeiro grupo de maracatu a sair durante o carnaval ter sido formado por rapazes brancos travestidos de negros, apresentando-se mascarados e imitando os agrupamentos de reis negros em suas festas para homenagear Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora dos Prazeres, fato observado no Diário de Pernambuco de 6 de março de 1854. Essa imitação não teria surtido efeito rápido na comunidade negra, já que somente mais tarde é que se originaram os maracatus-nação.

Com base em matéria publicada no Diário de Pernambuco de 20 de setembro de 1848, Silva afirma que, em Recife, as coroações se deram até o século XIX, como consta na confirmação de Antônio Henrique de Miranda – chefe de polícia e juiz de direito da comarca – ao citar a nomeação de Antônio de Oliveira (negro liberto) como Rei do Congo dos Pretos da cidade, ficando obrigado a ‘inspecionar e manter a ordem e a subordinação entre os pretos’. A matéria do Diário de Pernambuco, de 27 de maio de 1871, documenta que esse rei, em 28 de abril de 1851, em sessão extraordinária da Câmara Municipal de Recife, encaminha ao desembargador chefe de polícia uma petição, queixando-se de um negro que não lhe dera obediência ao convocar a nação para festejos públicos, solicitando

que providências fossem tomadas para que estas manifestações chamadas ‘maracatus’ pudessem desaparecer antes que resultassem em consequências desagradáveis. A pedido das classes dominantes, que solicitavam pelos jornais a intervenção policial, os maracatus foram censurados e perseguidos. O Diário de Pernambuco, na edição de 18 de maio de 1880, refere-se ao maracatu como o ‘estúpido folguedo africano’, que ia se tornando, cada vez mais, necessidade de certa parte da sociedade. Desenvolvendo-se pela cidade e arrabaldes, se não era bem aceito por todos, pelo menos contava com a complacência dos policiais (SILVA, 1988).

Essa matéria atenta também para divertimentos mesclados de cenas imorais, que depõem contra os bons costumes, sendo motivo de lutas dos festeiros, que saem feridos a cacete ou faca. Seriam incomodativos pelos batuques e vozes de desafinados cantores que levavam a ensurdecer, bem como pelas palavras obscenas, ditos picantes, foco de criminalidade, reafirmando a intolerância a tais manifestações e exigindo da polícia uma intervenção imediata.

A perseguição aos maracatus é tida como um dos fatores que contribuíram para o seu processo de decadência, como afirma Lima (2003, p. 56), já que os fortes vínculos do maracatu-nação com as religiões afro-brasileiras fizeram com que ele fosse objeto de intensas repressões no país. Para o autor, não é possível deixar de afirmar que a perseguição e a repressão aos cultos afros ‘são elementos importantes para o entendimento do desaparecimento de muitos maracatus-nação’. Conquanto o maracatu-nação representasse uma extensão dos terreiros de candomblé, muitos o associavam diretamente a eles, acirrando as perseguições.

O processo de decadência dos maracatus foi apontado por vários estudiosos, segundo os quais eles tendiam ao desaparecimento. Entre tais estudiosos quero destacar Cascudo (2001). Em seu *Dicionário*

do *Folclore Brasileiro* o autor afirma que os grupos recifenses estão desaparecendo e que o maracatu parece estar condenado à morte por ausência de renovação. Apesar disso percebo que as renovações existem e também se dão nos grupos ditos 'tradicionais'. Ao contrário da morte, os maracatus estão numa fase de ascendência ou de tentativa de se reerguer. Lima contribui nessa questão do processo de decadência dos maracatus:

Em resumo, acreditamos que alguns dos indícios explicadores da decadência dos maracatus-nação estejam diretamente vinculados à existência das teorias raciais que levaram ao reforço das teorias do branqueamento que se desenharam no país; da forte repressão que se abateu aos cultos afros no período da República Velha e do Estado Novo, assim como a redefinição das festas públicas. Estas últimas foram, a exemplo do carnaval, normatizadas e passaram por um processo de 'civilização', enquanto que as festas de negros se tornaram parte do folclore brasileiro (LIMA, 2003, p. 63).

O autor esclarece que os maracatus viveram um período de decadência, principalmente nos anos 60, mas também de ascensão, com momento favorável em 2003, tanto para a própria manutenção quanto para o surgimento de novos. Nos anos 70, poucos maracatus-nação estariam em funcionamento (cerca de cinco). Foi somente nos anos 80 que se estabeleceu um momento favorável para o ressurgimento de maracatus, e nos anos 90, para o surgimento de novos grupos. Houve o aumento do número de maracatus-nação, e também de jovens da classe média que antes renegavam os maracatus e a cultura negra. Proliferaram os maracatus chamados de 'estilizados', ou seja, que não possuem ligações com os cultos afros. Embora essa valorização do maracatu-nação tenha se dado de forma generalizada, uma parcela considerável passou a ver com outros olhos as 'coisas de negro'. Os maracatus reativados

ou novos, como acredita, seriam tão legítimos quanto aqueles mais antigos que deixaram de desfilar ou existir; contudo penso que, por mais que se preocupem em concretizar uma cerimônia tradicional, à semelhança dos antigos maracatus, os maracatus criados recentemente não possuem as marcas históricas de suas lutas, de sua caracterização, de suas tentativas de sobrevivência, e talvez não tenham também o mesmo reconhecimento popular.

Cabe ressaltar que o maracatu investigado é o conhecido por maracatu-nação (ou maracatu de baque virado), diferente do maracatu rural (ou maracatu de baque solto). Este último é formado por brincantes, em grande parte, originários da Zona da Mata Pernambucana, que saem de suas localidades durante o carnaval. Numa caracterização futurista, os caboclos de lança representam o componente estético mais atrativo deste maracatu. Trajado com enorme cabeleira de papel celofane ou crepom, gola bordada de lantejoulas e paetês (espécie de poncho), calça bem frouxa, surrão e imensos chocalhos que produzem som ensurdecedor, bem como de lança de madeira enfeitada com fitas, que leva nas mãos, o caboclo brinca o carnaval. É conhecido ainda por seu ritmo alucinante, por seus personagens exóticos, pela forma de condução musical e por seus aspectos ritualísticos.

O maracatu rural distingue-se do maracatu-nação por inúmeros elementos. Um deles diz respeito à estrutura da manifestação. Enquanto o maracatu-nação revive a caracterização da corte real africana, com trajes luxuosos, com a boneca calunga como símbolo mítico e representativo do grupo, com rei e rainha ocupando papéis simbólicos essenciais, no maracatu rural o grande expoente é o caboclo de lança (trabalhador dos canaviais pernambucanos). Rei e rainha, embora existam, são pouco prestigiados, assim como a

boneca calunga, que se torna acessório de pouca relevância, motivo de risos, brincadeiras e chacotas.

As informações concedidas por diferentes estudiosos, e aqui tratadas, representam uma possibilidade de melhor reconhecer o maracatu, o que será intensificado com a inserção direta junto aos populares. As descrições realizadas e os relatos subsequentes ingressam no campo de uma racionalidade diferenciada da predominante na sociedade. Muitas vezes essa ‘outra’ racionalidade – por exemplo, a crença nos poderes de uma boneca (a Calunga), o reviver de uma África antiga, o poder espiritual dos reis, rainhas e damas-do-paço – é vista como fantasiosa. Escapa à razão. Então, por que os populares se envolvem com ela? Será que é por que lhes falta o contato com a racionalidade ocidental? Talvez seja possível apontar algumas direções ao longo do texto. Enquanto isso, seguem os encaminhamentos metodológicos que me conduziram ao desenvolvimento da pesquisa.

### **3.1.2 Delineando caminhos**

Pensar ética, estética, corpo e cultura popular requer o trâmite por uma literatura densa, múltipla, mas ao mesmo tempo dialógica. Além disso, exige ‘olhares’ que possam fiá-los, desenhá-los, esculpi-los, dando-lhes silhueta não apenas científica, mas também artística e filosófica.

O trabalho ‘artesanal’ iniciou-se com o desenvolvimento de investigação teórica sobre ética e estética ao longo da história da filosofia e com a elaboração conceitual do que chamo de sentido ético-estético. Na sequência, a investigação teórica voltou-se mais especificamente para o campo antropológico, por meio da

compreensão do corpo como construção cultural. A parte final é marcada por experiência de campo realizada em comunidades populares na cidade de Recife-PE, momento em que dados foram coletados como forma de melhor apreender a construção do sentido ético-estético do corpo, o que procurarei explicitar.

Buscando uma melhor compreensão das questões que envolvem a pesquisa com comunidades populares, utilizo-me de dois referenciais. O primeiro deles é o estudo desenvolvido por Marli Eliza D. A. de André intitulado *Etnografia da prática escolar*. Embora a obra trate da etnografia no contexto da prática escolar, as elucidações podem ser transpostas para o setor das práticas culturais. O segundo é de Robert Bogdan e Sari Knopp Biklen, chamado *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*, mais especificamente a parte referente à ética em trabalhos dessa natureza.

Durante a fase de estruturação do estudo na comunidade várias interrogações se fizeram presentes, sobretudo no tocante ao seu desenvolvimento e ao tratamento dos dados. No que diz respeito à estruturação, o que seria mais propício à temática pesquisada? Ficar por longo tempo junto a uma única comunidade de cultura popular? Estudar algumas festas populares existentes no país? Inserir-me em vários grupos de cultura popular?

A partir das leituras realizadas percebi que somente poderia entender melhor a cultura popular estando em uma comunidade que efetivamente realizasse manifestações populares; ou seja, necessitaria compreender o 'popular' dentro deste popular. Certamente, após essa experiência as leituras sobre este assunto me pareciam mais familiares. Conseguia, por vezes, visualizar a comunidade na qual estava inserida, identificando-a com as narrativas dos autores pesquisados.



Dado o envolvimento com o campo gestual afro-brasileiro no candomblé em estudos anteriores, optei por pesquisar uma temática que tivesse vínculos com essa área e com a cultura popular brasileira. O contato com o presidente e mestre de batuque do maracatu-nação Cambinda Estrela intensificou o meu interesse por este grupo. Em 2002 encontrava-me junto à comunidade para realizar as investigações.

As primeiras inquietações giraram em torno de como me aproximar da comunidade, ser aceita por ela, conhecê-la, desvendá-la. Quem seriam os 'brincantes' mais interessantes do 'pedaço' (os informantes)? O que observar e descrever? Como fazê-lo? O que seria realmente importante? E no que diz respeito às entrevistas, o que precisaria saber? O que perguntar? Procurei delinear alguns rumos sem, contudo, enrijecê-los, já que a experiência na comunidade trouxe surpresas, fugindo a qualquer previsibilidade. O envolvimento com as pessoas e a aceitação junto a elas foram maiores do que eu mesma supunha.

A definição metodológica da pesquisa de campo também gerou inquietações. Tinha noção de como a desenvolveria, com base em experiências anteriores; mas como defini-la sem conhecer os sujeitos que dela participariam? Que tempo teria para o seu desenvolvimento junto à comunidade?

Dado o interesse específico por investigar o corpo como construção cultural numa comunidade de cultura popular pela abordagem contextualizada e processual, pelo contato com o 'novo', pela inserção no cotidiano dos populares, pelos imprevistos e a possibilidade de (re)construção dos fatos a partir de seu dinamismo, poderia definir o estudo desenvolvido junto à comunidade do maracatu-nação Cambinda Estrela como etnográfico?

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

André (1995) torna elucidativa a abordagem qualitativa de pesquisa, identificando sua origem, desenvolvimento e relação com a área de educação. Alerta para os problemas decorrentes do emprego do termo 'pesquisa qualitativa' de forma genérica, sugerindo o uso de uma terminologia mais precisa. A etnografia, por exemplo, seria um termo para definir uma das possibilidades de compreensão dos significados expressos pela linguagem ou ações de pessoas e grupos investigados, visando à descrição de sua cultura. Tem por meta investigar diferentes formas de interpretação da vida por meio dos significados atribuídos aos participantes, às suas experiências e vivências.

A etnografia é um esquema de pesquisa desenvolvido pelos antropólogos para estudar a cultura e a sociedade. Etimologicamente etnografia significa 'descrição cultural'. Para os antropólogos, o termo tem dois sentidos: (1) um conjunto de técnicas que eles usam para coletar dados sobre os valores, os hábitos, as crenças, as práticas e os comportamentos de um grupo social; e (2) um relato escrito resultante do emprego dessas técnicas (ANDRÉ, 1995, p. 27).

Como afirma André (1995), pesquisa etnográfica não se limita à descrição de pessoas, lugares e situações, ou à reprodução das falas e entrevistas. Essa pesquisa deve avançar, tentando reconstruir ações e interações dos atores sociais conforme seu pensamento, sua lógica e suas ideias, caracterizando-se como a busca de 'significados do outro'. Além da observação participante, da entrevista intensiva e da análise de documentos, a etnografia se utiliza de outras características, como: ênfase no processo e não no produto; preocupação com o significado, com a maneira como as pessoas se veem, com suas experiências e com o mundo que as cerca; contato direto do pesquisador com a comunidade (indivíduos, cotidiano, acontecimentos, eventos), sem o intuito de introduzir

modificações; descrição e indução por meio de grande quantidade de dados descritivos (diálogos, depoimentos, situações e outros); formulação de hipóteses, conceitos, abstrações, teorias (e não sua testagem); plano de trabalho aberto e flexível, revendo os focos da investigação, as técnicas de coleta e os fundamentos teóricos; descoberta de novos conceitos e possibilidades de entender a realidade. Procurou-se observar tais características na investigação com os populares.

Enquanto o interesse dos etnógrafos encontra-se na descrição da cultura (práxis, crenças, significados, linguagem e valores) de um dado grupo social, esclarece André que o foco dos estudiosos em educação é o processo educativo, o qual dispensa os pesquisadores da educação do cumprimento de alguns requisitos da etnografia, como, por exemplo, a longa permanência em campo, o contato com outras culturas e a utilização de amplas categorias sociais na análise de dados. “O que se tem feito pois é uma adaptação da etnografia à educação, o que me leva a concluir que fazemos estudos do tipo etnográfico e não etnografia no seu sentido estrito” (ANDRÉ, 1995, p. 28). A autora entende que um trabalho pode ser do tipo etnográfico em educação quando faz uso das técnicas tradicionalmente associadas à etnografia, ou seja, a observação participante, a entrevista intensiva e a análise de documentos.

Embora o estudo com comunidades populares não se volte para o sistema educacional, utilizarei a expressão ‘estudo do tipo etnográfico’ com base em André (1995), o que me leva a seguir alguns procedimentos da etnografia e não a etnografia em si. Como o objetivo do estudo está na análise da construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular, tomo a comunidade do Maracatu-Nação Cambinda Estrela como campo investigativo, ou seja, como o recorte que me leva a compreender a construção

cultural do corpo, aliado a outros territórios que permitem melhor visualizar as manifestações culturais, o que discutirei adiante. Assim, o fato de o maracatu-nação ser, em si, o objeto da pesquisa, mas parte dela, leva-me a caracterizar a investigação de campo como ‘estudo do tipo etnográfico’. Outro aspecto que me leva a adotar esta classificação é que algumas descrições realizadas a partir do contato com os populares não são examinadas em suas minúcias, visto que envolvem a utilização do coletivo para fins individuais. Fiz opção por revelar estas questões mas procurei não aprofundar-me nelas. Vale ainda ressaltar que as inúmeras teias de significações surgidas durante a experiência em campo impossibilitaram uma descrição e interpretação detalhadas de cada um dos fatos observados, o que me levou a priorizar algumas situações em preferência a outras.

O período de tempo da investigação pode variar muito (de semanas a meses e anos), como afirma André (1995), a depender da disponibilidade de permanência do pesquisador em campo, de sua aceitação na comunidade, de sua experiência com pesquisas dessa natureza e do número de pessoas envolvidas. A teoria tem o papel de fornecer suporte às interpretações e abstrações construídas com base nos dados obtidos e em função deles. A realização de pesquisa em curto espaço de tempo, como esclarece a autora, tem como uma das implicações a complementação dos dados de observação com os de entrevista. Assim, havendo a necessidade de configurar o cenário, o pesquisador buscará no entrevistado a variedade de significados que ele atribui à situação de pesquisa. O compromisso assumido pelo pesquisador de garantir o sigilo das informações e, provavelmente, o conteúdo e publicação dos dados, poderia significar ‘a mutilação de parte substantiva do estudo’.

As reflexões efetuadas anteriormente tocam de forma direta o estudo desenvolvido. Ao mesmo tempo em que eu fazia as

observações, delineava os atores e procurava uma aproximação com eles até realizar o convite para a entrevista. Esse era o momento em que eu buscava, além de conhecer o informante e sua relação com o maracatu, esclarecer pontos que ficaram obscuros durante as observações e contatos. A partir daí novos entrevistados surgiam por indicação dos informantes, que chegavam a me conduzir até as próximas residências, num clima amistoso e descontraído. Algumas falas deram-se em tom de acusação, denúncia, revolta e desconfiança no que diz respeito à política que rege o maracatu, o que me levou a tornar anônimos os informantes e, muitas vezes, ocultar o teor de seus depoimentos. O mesmo aconteceu com cenas que observei, envolvendo, sobretudo, formas pessoais de ser, de tratar as pessoas e de conviver, numa espécie de 'neurose cotidiana', ou seja, de uma desordem emocional que gera infantilismo, agressividade, ansiedade e depressão.

Ciente de possíveis limitações do estudo, que são decorrentes do curto tempo de permanência em campo e envolvem questões geográficas, profissionais e financeiras, voltei-me para ações que pudessem amenizar essa problemática. O objetivo inicial da pesquisa previa uma convivência de quinze dias junto à comunidade, como forma de acompanhar justamente o período que antecede o carnaval, em que os 'brincantes' estariam se organizando para a festa. A ideia era acompanhá-los, conhecê-los, situar a localidade, observar e realizar as entrevistas; mas eu não previa dois fatores que conturbariam as investigações: a criminalidade, que me fez depender do tempo disponível de outras pessoas para eu poder deslocar-me pela localidade, exigindo maior permanência em campo, e a ausência de ensaios ou apresentações do maracatu-nação Cambinda Estrela, impossibilitando-me visualizar a gestualidade dançante de seus integrantes. Mas os

acontecimentos tinham o seu curso próprio. Parecia claro: era preciso mais tempo.

Retornei ao Paraná para organizar as atividades profissionais, o que foi fundamental para refletir sobre os dados coletados e as inúmeras situações conflituosas vividas, numa tentativa de reorganizar-me. O retorno a Recife deu-se no período pré-carnavalesco, culminando com a festa propriamente dita. Totalizando, foram intensos vinte e cinco dias de investigação em Recife.

Nos primeiros dias de estada em Recife (primeira fase da coleta de dados) não fiquei hospedada na comunidade, mas fora dela. Chegava pela manhã e despedia-me à noite. O convite para ficar junto a ela, e na casa do mestre de batuque do Cambinda Estrela, veio na sequência. Os primeiros ‘conflitos’ surgiram quando me senti presa na casa, por seus cadeados nos portões e pela presença de um ‘acompanhante’ em todos os lugares a que fosse, sob a alegação da violência explícita na comunidade. Como poderia desenvolver pesquisa dessa forma? Como os entrevistados poderiam falar o que quisessem com uma presença limitadora?

A necessidade de andar sozinha pela localidade, conhecer pessoas, colher informações, estava comprometida pela dita ‘marginalidade’. Foi quando percebi que se realmente precisava de um acompanhante, não necessitaria que fosse o mesmo o tempo todo. Tratei de revezá-lo, momento em que a pesquisa efetivamente começou. Num primeiro momento cada pessoa era entrevistada, e num segundo, meu acompanhante pela localidade e ajudante na busca de novos informantes.

Com relação à possível generalização dos dados coletados, André (1995) esclarece que há posicionamentos divergentes;

porém parece ser consensual que a generalização, no sentido de leis universais, não é um objetivo da abordagem qualitativa nem de nenhum outro tipo de pesquisa. A generalização é aceita como uma forma de visualizar que os dados de determinado estudo podem ser úteis para compreensão de um outro. A ‘descrição densa’, nos dizeres de Geertz (1995), é fundamental para comparações ou transferências de uma situação para outra, já que as similaridades e diferenças permitem uma possível visualização do que ocorreria em outras circunstâncias.

O desenvolvimento de um estudo do tipo etnográfico requer saber lidar com os prós e contras da condição humana, conviver com dúvidas e incertezas, aceitar um esquema de trabalho aberto e flexível, pois as definições metodológicas vão se tornando elucidativas à medida que a pesquisa vai sendo desenvolvida. Ademais, não há como negar as dificuldades em lidar com a própria condição humana, sendo preciso conter-se nas palavras, nos gestos e atitudes, como forma de preservar o andamento da pesquisa.

A definição dos dados a serem coletados (quem será observado e entrevistado, documentos a serem analisados), como elucidada André (1995), somente pode se dar em termos de esboço, pois essas questões dependem do contato inicial do pesquisador, de seu ingresso no campo, de sua aceitação na comunidade e da interação com os participantes da pesquisa. O mesmo se dá no tocante à apresentação e análise desses dados.

A sensibilidade também é observada em pesquisas dessa natureza. Isso possibilita ver mais do que aquilo que se mostra – o aparente – capturando “o sentido dos gestos, das expressões não verbais, das cores, dos sons [...]” (ANDRÉ, 1995, p. 61), como forma de aprofundar as observações, realizar perguntas, solicitar documentos e informantes. Deve-se ter perspicácia

para saber quando começar a pesquisa, quando intensificá-la e quando encerrar a coleta dos dados. A sensibilidade é fundamental também no tratamento dos dados, momento em que se recorre aos pressupostos teóricos do estudo, realizando-se o movimento dialógico entre teoria e empiria. São citadas também a empatia – pois dependerá, em muito, a obtenção de dados significativos – e a habilidade da expressão escrita.

O estudo do tipo etnográfico pautou-se na utilização das técnicas de observação participante e entrevista intensiva, voltadas tanto para a comunidade do maracatu Cambinda Estrela quanto para outros territórios investigados, o que possibilitou a complementação de informações. Procurou-se observar algumas das orientações sugeridas para o problema da falta de tempo, que levaria a reduzir a validade e fidedignidade dos dados coletados. A inserção nestes territórios deu-se em paralelo às pesquisas na comunidade e foi fundamental para a busca de informações e para distanciar-me momentaneamente das várias situações vivenciadas e inquiridas em Chão de Estrelas. Os territórios delineados procuraram sanar algumas lacunas deixadas pelo curto espaço de tempo, e penso que tenham contribuído para a visualização ampliada do maracatu. Foram: Museu do Homem do Nordeste (Setor de Antropologia), Fundação Joaquim Nabuco (setor de manuscritos), Prefeitura da Cidade do Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Maracatu-Nação Encanto da Alegria (criado em 2000), Maracatu-Nação Leão Coroado (criado em 1863), Maracatu-Nação Elefante (surgido em 1800) e entrevista com o pesquisador Roberto Benjamin.

A pesquisa do tipo etnográfico contou com dezesseis informantes. Destes, onze são da comunidade de Chão de Estrelas e têm (ou tiveram) envolvimento direto com o maracatu Cambinda Estrela. Quatro dos informantes integram outras comunidades



e maracatus. Um informante não convive em comunidades populares de maracatu, cumprindo a função de pesquisador da cultura popular.

A seleção dos informantes para as entrevistas deu-se tanto pela indicação do mestre de batuque (num primeiro momento) quanto pela percepção dos papéis sociais ocupados pelos brincantes e sugestões dos próprios entrevistados. A entrevista partiu de um aspecto norteador, qual seja, a vida de cada entrevistado e sua relação com o maracatu. As demais interrogações surgiram no decorrer da conversa, conforme as necessidades em esmiuçar ou não determinado dado.

As observações realizadas em Recife foram organizadas em quatro eixos norteadores: a) configuração do bairro Campina do Barreto e localidade de Chão de Estrelas (estabelecimentos comerciais, espaços de cultura, educação e lazer, residências, localização do maracatu); b) comunidade pesquisada (como vivem as pessoas, o que fazem, seu envolvimento com o maracatu); c) maracatu Cambinda Estrela (organização, características, história, brincantes, gestualidade); d) períodos pré-carnavalesco e carnavalesco.

As informações coletadas em entrevista foram agrupadas em três eixos norteadores: a) biografia do informante; b) origem e desenvolvimento do maracatu Cambinda Estrela; c) sentido/significado do Cambinda Estrela para a comunidade. Embora tenham sido identificados estes eixos, nem todos os informantes sentiram-se à vontade para falar de si e de sua história. Muitas vezes eu ouvia a expressão 'Não há muito o que falar da minha vida', como se o passado tivesse sido ignorado. Insistia, quando percebia que poderia fazê-lo. Em determinados casos, dava o assunto por encerrado. Os eixos que nortearam entrevistas de pessoas não

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

pertencentes ao maracatu Cambinda Estrela foram similares, observando-se as especificidades de cada comunidade. A exceção deu-se para a entrevista realizada com o pesquisador Roberto Benjamin, pautada no seu conhecimento sobre os maracatus recifenses de modo geral.

O teor das entrevistas foi descrito em um diário de campo logo após sua realização. Coletados os dados, outras preocupações começaram a surgir. Como tratar informações que envolvem a integridade de pessoas que lidam com o maracatu? Qual é realmente o meu papel junto à comunidade? Seria denunciar? Acentuar as desavenças entre seus membros, ou, simplesmente, traçar elucidaciones sobre o maracatu e o sentido ético-estético do corpo dançante? Mas será que, como pesquisadora, posso camuflar certos dados? Como manter o anonimato de meus informantes se muitos dos dados não têm sentido sem os sujeitos?

Bogdan e Biklen (1994) entendem que duas questões devem ser levadas em consideração no âmbito da ética relativa à pesquisa com sujeitos humanos. A primeira delas diz respeito à adesão dos sujeitos a projetos de investigação, a qual deve ser voluntária e elucidativa sobre sua natureza, perigos e obrigações. A segunda explica que os sujeitos não devem ser expostos a riscos maiores do que os ganhos obtidos. As ações que levariam a concretizar estas diretrizes dar-se-iam a partir de formulários contendo a descrição do estudo, a utilização dos dados, dentre outras informações. A assinatura dos sujeitos provaria seu consentimento informado, porém muitos investigadores 'qualitativos' têm considerado que os procedimentos habituais de consentimento informado e proteção de danos não passariam de um ritual, no que diz respeito à relação sujeito e investigador em abordagens qualitativa e quantitativa. Neste caso, as questões éticas seriam as reguladoras. A esse respeito,

Oliveira (2001, p. 19) posiciona-se afirmando que as entrevistas ‘não são feitas apenas com bons roteiros, previamente testados e melhorados, mas com atitudes éticas em relação às pessoas pesquisadas’.

Em alguns casos, como esclarecem Bogdan e Biklen (1994), esses princípios da pesquisa etnográfica podem parecer de difícil implementação e, até mesmo inoperantes, porque nem sempre é possível manter a regra do anonimato. Os autores observam que algumas situações são delicadas quando a situação de pesquisador pode colidir com a obrigação de cidadão.

Os dilemas como este não se resolvem facilmente, em função de um conjunto de prescrições normativas. Ainda que possam existir linhas de orientação para a tomada de decisão de caráter ético, as decisões éticas complexas são da responsabilidade do investigador, baseiam-se nos valores deste e na sua opinião relativa ao que pensa serem comportamentos adequados (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 77-78).

As elucidações dos autores reforçaram alguns dos cuidados que procurava ter com os informantes e com os dados por eles fornecidos. Durante todas as conversas e entrevistas realizadas tive a preocupação de falar sobre a pesquisa, pedindo autorização para gravar a conversa ou filmar, tirar fotos e utilizar o material coletado. No entanto, para essa finalidade de publicação as informações declaradas neste estudo favorecem o anonimato.

O tratamento dos dados coletados deu-se pela organização das informações em eixos norteadores pela redução e ordenação do conteúdo – síntese dos conhecimentos obtidos pela observação, entrevista e documentos analisados – verificando-se características distintas e similares. Após, as informações foram organizadas em categorias de análise (resultantes da interpretação dos dados e sua

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

interlocução com a literatura) e materializadas em apontamentos teóricos, desdobramentos destas análises.

Tendo-se em vista a necessidade de observância às questões éticas, os objetivos da investigação, o tratamento dos dados, o posicionamento do pesquisador e a falta de espaço para assuntos que fujam à temática, deixam de ser revelados sentimentos, intuições e imagens. Certas cenas não são reveladas por comprometerem a pessoa, o ser humano, o respeito e o direito dos indivíduos de serem como são. Embora não escritas, tais experiências estão certamente inscritas em meu corpo.

Se nesta primeira abordagem sobre cultura popular procurei situar o maracatu em suas origens a partir das antigas coroações dos reis e rainhas africanos, em suas transformações e passagem de atividade festivo-religiosa para atividade sistematizada, carnavalesca, religiosa e de preocupação social, esclarecendo a metodologia utilizada, as discussões seguintes fazem uma ‘leitura’ da localidade de Chão de Estrelas, do Maracatu-nação Cambinda Estrela, das entrevistas realizadas, da preparação para as apresentações e da festa carnavalesca.

## 3.2 Pelo maracatu

### 3.2.1 Pisando em Chão de Estrelas

Conhecer uma comunidade popular e identificar as redes de relações e as pessoas que fazem parte do ‘pedaço’ (o que fazem, o que pensam, como se expressam, como vivem) são algumas das

necessidades que surgem dos vários momentos da pesquisa. Nem poderia ser diferente. Compreender o corpo na cultura popular a partir de seu sentido ético-estético requer o desvelar das máscaras sociais, a aproximação com a comunidade em que se está inserido e que se busca conhecer, desvendar, ou seja, com a qual se pretende familiarizar.

As tentativas de inserção numa comunidade de cultura popular são sempre um desafio, pois, a todo momento há um ‘deparar-se com o novo’, com situações que exigem cautela, mas também um agir rápido. Correm-se riscos, já que não se sabe se haverá acolhida por parte da comunidade, tampouco se o foco de pesquisa será realmente contemplado. Familiarizar-se com o estranho e estranhar o familiar, mantendo a tensão, como Laplantine (1991) faz questão de recordar a todo antropólogo e aos estudiosos do movimento humano, é como um ‘jogo de sedução’. Nesse jogo, é preciso envolver o objeto e por ele deixar-se envolver, sem esquecer que a riqueza da relação está na tensão entre as (in)certezas do sentimento e no respeito às particularidades de cada um.

Os caminhos traçados para a compreensão do gestual popular partem, primeiramente, do bairro Campina do Barreto, em Recife-PE, mais precisamente, em Chão de Estrelas (localidade deste bairro). O cenário é de casas bastante humildes, falta de saneamento, pobreza, analfabetismo e criminalidade. O rio Beberibe passa por essa região e o mínimo de chuva compromete a vida dos moradores. Parte significativa das ruas não é calçada. Poças e mais poças d’água são formadas, sendo difícil qualquer desvio. O lixo ganha destaque em um campo de futebol – um lote em que crianças, adolescentes e jovens costumam brincar. Insetos, cachorros, cavalos, também habitam este espaço e

misturam-se ao lixo. É por esse campo de futebol que pessoas passam do Campina do Barreto à localidade de Chão de Estrelas, desviando-se do lamaçal resultante das chuvas.

Chão de Estrelas, conforme informações cedidas pela Prefeitura da cidade do Recife (2001), caracteriza-se como localidade do bairro Campina do Barreto. É uma região bastante carente, de alto índice de analfabetismo, pertencente à Zona Especial de Interesse Social – ZEIS Campo Grande. As ZEIS são áreas de assentamentos habitacionais de pessoas de baixa renda, e surgem de modo espontâneo ou propostas pelo poder público, com possibilidade de consolidação fundiária.

O cadastro de áreas pobres, conforme dados extraídos da Empresa de Urbanização do Recife (1997), traz Chão de Estrelas com uma população estimada de 3.675 habitantes. A localidade é considerada ‘pobre’, pois a renda média do chefe de família atinge um a dois salários mínimos.

Chão de Estrelas possui uma policlínica (posto de atendimento médico) subsidiada pela Prefeitura de Recife, embora com atendimento precário. Há também uma escola de ensino médio e um núcleo de apoio à criança e à comunidade carente, chamado Daruê Malungo (companheiro de luta em iorubá) – um dos núcleos de resistência da cultura negra e espécie de escola de arte em que menores da comunidade de Chão de Estrelas e vizinhança podem desenvolver atividades de dança, percussão, canto, cursos profissionalizantes e outros, mantendo-se com subvenção da Prefeitura de Recife.

O cenário é composto, ainda, por uma pequena praça com escorregador, trepa-trepa e caixas de areia. Avistei crianças nos brinquedos e algumas mães conversando enquanto seus filhos

se divertiam. Alguns passavam de bicicleta, fazendo manobras. A estação de ônibus fica ao lado. Trata-se do ponto final – um pequeno estabelecimento em que se vendem passagens, dividido com uma minúscula lanchonete. Grades também fazem parte deste cenário. Peruas saem de lá em direção à cidade, muitas delas em péssimo estado. Alguns dos perueiros, como são chamados os condutores desses veículos, não possuem credibilidade junto à comunidade, por sua imprudência, como pude perceber em conversas com usuários.

As casas são muito pequenas e abrigam, num mesmo espaço, pais, filhos, avós, tios, netos. Segundo um dos populares da comunidade de Chão de Estrelas, até doze pessoas moram em cinco metros quadrados. Há preocupação em dar outro aspecto às moradias, com leve coloração, numa tentativa de fugir ao cenário preto e branco (ou marrom). As ruas são estreitas e as casas praticamente unidas. As condições higiênico-alimentares não são adequadas, sendo muito comuns na localidade doenças como elefantíase, esquistossomose, lepra e tuberculose, piolho e sarna (já extintas em outros países). Chama a atenção o número de crianças brincando descalças, seminuas, às vezes sob os olhares dos irmãos mais velhos, pais, amigos ou familiares, bem como adolescentes grávidas passando pelas ruas ou mulheres novas com filhos pequenos.

Há adolescentes que transitam de um lado para outro e se reúnem em grupos, para espreitar, conversar ou, simplesmente, passar o tempo. No mesmo espaço em que se encontra o campo de futebol, homens se reúnem numa pequena tenda de conserto de eletrodomésticos (há geladeiras, fogões e muita lataria espalhada). Trata-se de um espaço em que se misturam lazer e trabalho. Em

frente, encontra-se uma pequena feira de hortifrutigranjeiros. Há roupas para vender, em especial, de crianças.

Em quadras que praticamente dividem Chão de Estrelas e Campina do Barreto, pode-se observar uma lanchonete com várias mesas e cadeiras na calçada, um açougue ‘popular’, uma igreja, uma locadora de vídeo e estabelecimentos comerciais nas próprias residências (um pequeno cômodo em que as pessoas atendem através das janelas com grade).

Em Chão de Estrelas há uma padaria comunitária dirigida por uma das primeiras moradoras. Próximo à padaria há outro campo de futebol, improvisado e de dimensões bem menores que as do primeiro. Vários tipos de lixo também se concentram neste campo, atraindo o faro de animais que o cercam. Uma pequena igreja também pode ser observada, assim como uma escola totalmente cercada por muros ornamentados com grafites. A figura 1 ilustra parte do cenário de Chão de Estrelas.

O cotidiano de Chão de Estrelas não é muito diferente do de outros locais carentes que conheci, exceto em períodos comemorativos. A rotina é mantida pelo trabalho de alguns, pelo perambular de outros. As noites são marcadas por poucas pessoas nas ruas. Alguns vão à igreja, à casa dos amigos; outros aos terreiros. Há poucas festas, acontecendo mais nos finais de semana. Algumas ruas são bastante escuras. Não há espaços de encontro para dança (boate ou algo parecido). As festas são privadas e, muitas delas, ligadas à religiosidade afro-brasileira.



#### CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR



Figura 1: Cotidiano de Chão de Estrelas

Os batuques do Cambinda Estrela e do Daruê Malungo quebram a aparente ‘tranquilidade’ do local, assim como as festas da jurema e dos xangôs que agitam toda a comunidade. Alguns são convidados, outros escutam o ‘toque’ (som próprio dos terreiros), aproximam-se e ficam. Escutam-se frases como ‘tá pesado’, ‘tá legal’ ou ainda ‘não entra lá não’. Há um medo implícito mesmo nas ‘coisas do povo’, feitas por ele, envolvendo o campo do mistério, da magia.

Durante o tempo em que fiquei em Recife presenciei várias festas. Cheguei a ir a uma delas acompanhada por integrantes do maracatu, mas não entrei. Fomos surpreendidos pela frase ‘o clima tá preto’. E conversaram em código. Saímos rapidamente, o que me deixou frustrada. A vontade de conhecer uma festa de jurema foi

satisfeita a partir do convite do líder espiritual do Cambinda Estrela. Trata-se de uma festa em que parte da comunidade está presente e o corpo gestual está em cena, podendo-se perceber um pouco mais o imaginário das pessoas. Enquanto ‘paroxismo da sociedade’, nos dizeres de Caillois (1988), a festa é o momento de renovação e purificação, de reviver um fenômeno que expressa a glória da coletividade, sem a qual esta não teria sentido e em que a ordem do mundo é suspensa para a permissão dos excessos, agora sagrados. Instaura-se um momento mítico, em que o tempo cotidiano é suprimido em função da criação de outro tempo-espaço.

A jurema é visualizada pelos populares como uma religião bastante comum na cidade do Recife e mescla elementos dos cultos afro-brasileiros, como a umbanda, e alguns ritos indígenas. É também o nome de uma árvore. Em Recife, muitos maracatus-nação fazem menção ao xangô e à jurema, dado que grande número de brincantes integra estas manifestações religiosas. No Museu do Homem do Nordeste (2002), jurema aparece como variante das religiões afro-brasileiras com forte influência de exu, encontrada, principalmente, no Norte e Nordeste brasileiros. É, ainda, uma bebida com propriedades alucinógenas, que tem como principais ingredientes as cascas do caule, as raízes e os frutos da árvore ou arbusto de mesmo nome. Há ritos terapêuticos em que o juremeiro (quem preside os ritos) realiza consultas em estado de possessão, dando conselhos e recebendo banhos defumadores, limpezas e remédios. Há também a utilização ritual do tabaco para homenagear as entidades ou para fins terapêuticos, visando resolver aflições, curar doenças e solucionar os sofrimentos. Participam da jurema entidades conhecidas como mestres, caboclos, ciganos e exus, as quais são cultuadas pelo canto, dança e possessão.

Ao contrário das festas do candomblé e da umbanda, na jurema não há roupas específicas para participar do ‘toque’, tampouco o pai-de-santo conduz a celebração do início ao fim. São roupas comuns, do cotidiano, com alguns acessórios. Algumas mulheres preferem ficar mais bonitas e usam saias longas (não muito rodadas) e coloridas, com blusa colante. Em especial, são as que recebem a pomba-gira – personagem comum à umbanda que, por seus gestuais arrojados, sedutores e provocativos, é associada à imagem da prostituta. Há também homossexuais visíveis na festa, percebidos pelas roupas usadas e gestualidade efeminada. É um espaço em que são aceitos, recebidos e respeitados como seres humanos.

As grades nas casas e nos estabelecimentos representam o medo da comunidade relacionado à criminalidade. Mortes marcam o cenário do Chão de Estrelas, temido pela população recifense. Ao caminhar pela localidade as histórias me eram contadas. ‘Aquele senhor ali perdeu o filho recentemente; foi assassinado’. ‘Aquele rapaz está mancando porque levou um tiro na perna. Escapou’. ‘Essa senhora teve o filho executado há alguns meses’. ‘Aquele menino ali perdeu o irmão que estava envolvido com o narcotráfico’. E os exemplos não cessavam. Moradores do bairro (e mais velhos) diziam que precisavam ir para casa porque era noite e o horário era perigoso para se estar fora. Eram categóricos ao alertar: ‘Não ande sozinha pelo bairro’.

Momentos de impotência, proteção excessiva e intimidação configuravam-se. Mesmo sabendo que não era do ‘pedaço’ e que precisava de cautela, sentia necessidade de andar sozinha pelas ruas, conversar com as pessoas, saber quem eram, identificar os atores, mas sempre era podada pela dita ‘marginalidade’. Por mais que os ouvisse alertar sobre os perigos existentes na comunidade, queria desvendá-la. A violência, pelo que pude perceber, estava

muito mais associada com o narcotráfico, com compromissos não cumpridos, com brigas de vizinhos, gangues de extermínio e outros. Não conseguia visualizar, ao andar pela localidade, a violência que me foi descrita, principalmente quando via crianças brincando, adolescentes jogando bola, pessoas conversando, trabalhando, numa paz aparente ou real.

Comecei a perceber o paradoxo em que vivemos. A utilização de grades nas casas e outros mecanismos de segurança e o cuidado com a proteção à própria vida extrapolam classes sociais ou recursos financeiros. A sociedade, de um modo geral, encontra-se atada, enjaulada, atemorizada. Poucos são os que escapam a estes temores (mas têm outros). Quem são? Os que concretizam o medo, que invadem e intimidam; aqueles para quem a vida passa a não valer muito ou nada.

Andando pelo bairro Campina do Barreto e pela localidade de Chão de Estrelas não me recordava de muitos detalhes de quando lá havia estado rapidamente em 2000 para conhecer um pouco do maracatu-nação Cambinda Estrela, embora este não fosse, ainda, pretensão de investigação acadêmica. Aliás, é desse maracatu que falarei, ou mais precisamente, das pessoas que mantêm viva essa manifestação.

### 3.2.2 No tempo-espaço do Cambinda

O maracatu-nação Cambinda Estrela surgiu no ano de 1935, no Alto de Santa Isabel, bairro de Casa Amarela, na cidade do Recife. Inicialmente era maracatu rural (ou de baque solto), mas mudou o baque, em 1953, para atender às pressões da Federação Carnavalesca de Pernambuco. O declínio dessa representação cultural deu-se

com a morte de dois dos maiores brincantes – Tercílio e Dona Inês – tendo sido desativada em 1988. Ressurgiu apenas em 1997, fruto de uma cooperação entre alguns estudantes da Universidade Federal de Pernambuco e brincantes da comunidade de Chão de Estrelas, participando, desde então, de todos os concursos das agremiações carnavalescas realizados anualmente pela Prefeitura de Recife.

O maracatu-nação Cambinda Estrela, registrado como ‘Maracatu Carnavalesco Mixto Cambinda Estrela’, em 20 de março de 1957, teria por fins ‘festejar os dias de carnaval e promover festas para os sócios e admiradores’, como consta do art.2º de seu primeiro estatuto. O ressurgimento do Maracatu-nação Cambinda Estrela, em 02 de outubro de 1997, leva à configuração de um novo estatuto, em que é visto como ‘expressão cultural e religiosa sem fins lucrativos’, com sede provisória em Chão de Estrelas, alterando totalmente o sentido original (vinculado a festas dos sócios e ao carnaval). Os objetivos do maracatu são: “promover a interação social dos membros formadores da comunidade de Chão de Estrelas; pugnar pela defesa e difusão da tradição do baque virado; lutar por uma sociedade sem preconceito e, contribuir na defesa de outras expressões culturais pernambucanas”, como consta do art.11.

A compreensão do maracatu como fortemente vinculado aos terreiros de candomblé no contexto atual, embora nem sempre tenha sido visualizado desta forma, contribui com esclarecimentos sobre os vínculos religiosos observados no segundo estatuto. As perseguições e debates dos anos 30 e do Estado Novo reforçam o fato de que, talvez, os documentos oficiais tivessem que suprimir os elos com a religiosidade, focando os motivos festivos e carnavalescos. A repressão aos cultos afros,

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

especialmente na Primeira República e no Período Vargas, assim como o branqueamento e as transformações das festas negras, conduz os maracatus a momentos difíceis. Isto os teria levado, como entendo, a buscar estratégias de sobrevivência. Uma delas seria a desvinculação do maracatu (pelo menos documentalmente falando-se) da religiosidade africana. Somente aos poucos, como afirma Lima (2003), foram sendo transformados valores e ideias que conduziram a uma nova visualização dos maracatus, mesmo perdendo o discurso da africanidade para envolvê-los no discurso da cultura autenticamente pernambucana. Isso pode ser percebido no segundo estatuto do Cambinda Estrela, dado que o maracatu passa a ter vínculos oficiais com a religiosidade africana e indígena, bem como com a Federação Carnavalesca de Pernambuco.

A permissão para colocar o maracatu-nação Cambinda Estrela novamente nas ruas, após sua desativação, teria sido dada pelos antigos brincantes, pela Federação Carnavalesca e pelos ‘santos’, ou seja, os orixás, como entendem os populares. A elaboração das roupas contou com pesquisas realizadas no Museu do Homem do Nordeste, de criação dos moradores da localidade, como explica um informante: ‘Ivaldo foi e tirou o maracatu do museu e botou pra aqui, pra Chão de Estrelas, entendeu? E quem botou esse maracatu pra frente foi a gente aqui mesmo, foi a comunidade. Não foi ninguém de fora, não.’ E prossegue: “Agora, o Cambinda Estrela, eu acompanhei tudo, do começo até o fim, foi levantado aqui. As costura tudo era aqui dentro, tá ouvindo? Tudo. Quase tudo do Cambinda Estrela é daqui”<sup>4</sup>.

---

4 Entrevista concedida por ex-integrante do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

O presidente e mestre do Cambinda Estrela (em 2002) entende que este maracatu diferencia-se dos demais pela estreita relação com as lutas sociais de sua comunidade, expressas na proposta de ressocialização de jovens e adultos do bairro. Está inclusa na proposta a luta para alfabetizar os garotos e adolescentes do maracatu, visando, ainda, ao combate à marginalização e ao tráfico de drogas. São tentativas de evitar que seus integrantes entrem na criminalidade e levá-los a exercer a música como forma de cidadania. São citados os quilombos de Palmares e Catucá por meio dos líderes negros Zumbi e Malunguinho, como exemplos a serem lembrados na luta em defesa das tradições de seu povo e da qualidade de vida das pessoas da comunidade de Chão de Estrelas.

Malunguinho é exaltado no maracatu Cambinda Estrela por ser, ao mesmo tempo, líder negro e considerado o mais famoso líder quilombola comandante da suposta invasão do Recife antigo, no início de 1827, conforme dados fornecidos por Carvalho (1996). É, também, entidade cultuada na jurema, surgindo como exu, mestre ou caboclo. “O Malunguinho da jurema, que tem o poder de tirar os estrepes do caminho, é, portanto, a recriação simbólica do próprio Malunguinho do Catucá: o verdadeiro rei das matas de Pernambuco.” (CARVALHO, 1996, p. 428). Assim, pertencer ao panteão das divindades, como esclarece o pesquisador, seria, talvez, a maior homenagem de uma comunidade aos seus heróis.

Por não possuir uma sede, o maracatu Cambinda Estrela acaba tendo que armazenar separadamente seus instrumentais, roupas e acessórios, distribuídos nas casas dos populares. A varanda em que ficam guardados os instrumentos na casa do mestre de batuque presidente (em Campina do Barreto, praticamente divisa com Chão de Estrelas) é pequena e coberta. Há grades que separam os instrumentos da rua e da casa propriamente dita, assegurada por

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

correntes e cadeados. Isso porque é necessário, ao menos, tentar manter a segurança e traçar limites entre a residência e o espaço destinado ao maracatu, embora tênues, já que nem sempre a separação é possível, em especial na época de carnaval.

Os ensaios dos batuqueiros são realizados aos sábados à noite em frente à casa do mestre. Aos domingos acontecem aulas de batuque, momento em que os alunos aprendem mais detalhadamente a tocar e a conduzir os instrumentos: alfaias (espécie de bumbos), caixa e tarol (tambor), gonguê (agogô de uma só campânula) e mineiro (semelhante ao ganzá, porém maior). Ensaios durante a semana somente acontecem quando há algum motivo especial, como, por exemplo, apresentações. As aulas de alfabetização, ministradas por integrantes do Cambinda Estrela (um dos projetos desenvolvidos) ocorrem ao longo da semana; entretanto não presenciarei o desenvolvimento deste projeto no período em que lá estive, talvez pelo envolvimento de todos com a preparação para o carnaval.

A primeira filmagem junto à comunidade foi realizada no escuro. Carros e ônibus passavam pelas ruas, iluminando, por segundos, os batuqueiros e as pessoas da comunidade. O mestre de batuque comenta que se trata do primeiro ensaio do ano, e elogia os batuqueiros, afirmando serem eles os melhores. É a forma que encontra para valorizá-los e fazer com que se sintam importantes. Pede que os batuqueiros respondam às frases que formula como: 'Eu tenho orgulho de ser negro', 'Eu tenho orgulho de ser do Cambinda Estrela', 'Nós somos os melhores batuqueiros de maracatu', 'Eu sou lindo'. Os batuqueiros riem, abaixam a cabeça, olham uns para os outros. Percebem a tentativa do mestre e talvez entendam, mas não se enganam com as palavras de incentivo.



Voltando aos ensaios, focalizo várias imagens. Adolescentes tocando alfaias, tarol, gonguês e mineiros (inclusive a moça grávida de nove meses que, por vezes, joga futebol), o mestre de batuque puxando as toadas e dando coordenadas com apito, carros e ônibus passando, pessoas espreitando e se entusiasmando com o ensaio, crianças olhando, dançando e improvisando.

Dentre as crianças que participavam do ensaio, chamou-me a atenção um menino de chupeta na boca, de aproximadamente dois anos na época (2002). Segurava uma garrafa de plástico de dois litros com a insígnia 'coca-cola' e a balanceava constantemente. É a cultura de massa invadindo o popular, o jogo de conformismo e resistência de que fala Chauí (1995), o que reforça a ideia de que não há cultura popular 'pura', isenta das inserções da cultura de massa, tampouco isso seria esperado, tendo-se em vista que a vida em sociedade se estabelece pelas inúmeras relações possíveis, que envolvem trabalho, família, lazer, religiosidade, consumo, e outros.

No segundo ensaio do ano a rua ficou movimentada. Muitas pessoas passavam e paravam para assistir, entre elas ciclistas, mulheres com filhos, senhoras mais velhas, homens, adolescentes e crianças. Ônibus e carros disputavam a rua, o 'pedaço', com os batuqueiros. Crianças dançavam alegremente ao som do batuque. Faziam roda, numa espécie de ciranda, e giravam. Por vezes, dançavam sozinhas, mostrando que sabiam criar, improvisar, verdadeiros solistas ao som dos tambores. As idades misturavam-se. Aplaudiam o batuque quando cessavam as toadas e gritavam pedindo mais. Era uma movimentação espontânea, lúdica, disposta em frente ao *batuque*, junto à antiga sede do Maracatu Indiano, inativo desde 1998. Filmei-as de perto e, quando perceberam,

reagiram com vergonha, mas também com orgulho. Continuaram dançando, pois, como disseram: ‘Nóis vai aparecer na televisão’.

O menino de cerca de dois anos estava no ensaio novamente. Trouxe uma viola pequena, de plástico, movimentada sutilmente com batidas na perna para acompanhar o batuque. Ficou sentado, mas logo foi se aproximando, olhando quase que hipnotizado. Tocou mais um pouco sua viola e sumiu, retornando sem ela. Dispôs-se novamente a olhar. Nem piscava e quase se misturou aos músicos. Foi quando pedi a um dos batuqueiros que lhe emprestasse o ‘mineiro’. O menino não hesitou, começou a tocar, numa movimentação similar à dos garotos do batuque; mas o instrumento foi logo retirado de suas mãos. Ficou sem entender, mas não chorou. Continuou a observar o grupo.

O mestre inicia a toada e, logo em seguida, o ritmo do batuque. Três dos batuqueiros têm papel de destaque, já que são os que ‘viram’, expressão bastante usada para indicar os responsáveis pela mudança de ritmo, já que qualquer erro compromete o batuque. Eles ensinam o que sabem aos demais integrantes. Há poucas meninas no batuque e tocam alfaia.

Várias fichas pessoais dos membros do maracatu Cambinda Estrela (ano 2000) foram encontradas junto à documentação que me foi cedida para pesquisar. Estas fichas, entre outras coisas, revelam sonhos dos integrantes: trabalhar com computação, ser gerente de banco, jogador de futebol e biólogo, e também suas preferências: gostam de escutar música, viajar, tocar maracatu, trabalhar, namorar, conhecer ‘pessoas boas’, ir ao teatro e cinema, jogar bola, ir à praia, andar de patins, jogar *videogame* e outros. Almejam mais segurança na comunidade, um futuro melhor, morar em outro local, conhecer lugares, novos costumes, ser feliz, entre outros anseios.

#### CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR

O mestre desloca-se sutilmente de um lado para outro e pede que os músicos que tocam o mineiro também o façam. Intimidados, tentam imitá-lo. As palavras de autoestima, de vangloriar-se da comunidade à qual pertencem e o grupo do qual fazem parte não cessam. A reverência a Malunguinho (do quilombo de Catucá) e a Zumbi (dos Palmares) finaliza o ensaio, juntamente com a força espiritual do babalorixá responsável pelos rituais do Cambinda Estrela.

Essas cenas repetiram-se por vezes, inclusive a do menino que observava atentamente o maracatu. Aliás, este iniciou aproximações com a casa. Já entrava no espaço das alfaias e, numa tentativa de tocar o instrumento, realizava batidas ensurdecedoras. A figura 2 registra os ensaios do Maracatu-nação Cambinda Estrela.



Figura 2: Ensaios - Maracatu-nação Cambinda Estrela

O Cambinda Estrela é regido por uma ‘normatização estatutária’ e por uma ‘normatização do agir prático’. Ambas estabelecem relações, já que é pelas necessidades da comunidade que o estatuto é pensado, ao mesmo tempo em que é por bases legais que se busca dar sustentabilidade ao grupo, atendendo aos interesses da comunidade que dele faz parte e, muitas vezes, da Federação Carnavalesca. Os anseios coletivos, quando não mais justificados pela normatização estatutária, passam a ser pensados por outra normatização que possa contemplá-los de forma efetiva, daí a dinamicidade do popular e de suas tradições cotidianas e legais. Não se busca o congelamento dos costumes, tampouco o ‘embalsamar’ das manifestações populares/folclóricas, concepção que durante muito tempo reinou nos estudos folclóricos, como visto em Fernandes (1989) e Chauí (1995). Anseia-se a flexibilidade necessária, marcada pelas codificações do corpo que, nas palavras de Rodrigues (1979), expressam as codificações da sociedade, ao mesmo tempo em que estas codificações também se inscrevem no corpo.

Administrado pela cultura das comunidades e das sociedades de que fala Chauí (2001a), o maracatu Cambinda Estrela rege-se tanto pelas regras comunitárias quanto pelas normas impostas por instituições, como a Federação Carnavalesca, que muitas vezes exigem novas relações na construção cultural do corpo. No que diz respeito à configuração do Maracatu-nação Cambinda Estrela, não houve apenas a exigência da mudança de baque, mas, sobretudo, de uma mudança ético-estética. Ora, a diferença não está apenas na forma de segurar o baque, mas em toda uma estrutura caracterizadora do grupo e do maracatu, a qual envolve instrumentais, personagens e

finalidades. Destarte, o Cambinda Estrela surge com as marcas de maracatu rural, diferenciando-se e muito do atual maracatu-nação.

Embora mudasse o baque para atender às pressões da Federação Carnavalesca de Pernambuco, os populares teriam preservado o termo *cambinda* em seu nome. Por sua origem como maracatu rural e por ter ficado vários anos desativado, surgido sem as mesmas raízes históricas, como alega Benjamin (2002), “o Cambinda Estrela é uma recriação”. Vejo, contudo, que o fato de este maracatu ter ressurgido pelas mãos de um mestre sem tradição familiar no maracatu, não descaracteriza este maracatu, tampouco rouba o mérito de sua existência e da história que vem construindo há anos. Outro fato a considerar é que, à exceção de outros maracatus, o presidente é ‘erudito’ e ‘popular’, ou seja, tem acesso ao saber sistematizado, acadêmico, de uma razão ocidental, e convive com uma razão mítica.

A origem do Cambinda Estrela como maracatu rural e a mudança para maracatu-nação leva Real (1990) a defini-lo como um ‘maracatu-nação híbrido’, ideia que não é compartilhada por muitas pessoas que viveram esse processo ou que o acompanharam. Lima esclarece que essa diferença trazida pela autora entre os maracatus híbridos e legítimos, ‘demonstra a sua concepção de pureza e legitimidade’, reforçando que a pureza está ligada às suas origens e que os grupos que nascem com a marca dos maracatus de orquestra não podem ser considerados nações legítimas. Ele assim se posiciona: “Nos parece que tais conceitos não só mostram o sentido e a ideia de uma folclorista que insiste em afirmar a pureza em detrimento dos impuros, como também deixa em aberto a explicação dos porquês que levaram os maracatus de orquestra a tornarem-se nação”

(LIMA, 2003, p. 37). Outro fato é que os populares (os que fazem maracatu, por exemplo) não se veem como híbridos, mas como grupos legítimos, mantenedores de suas raízes.

O maracatu Cambinda Estrela não é regido por uma normatização católica. São os orixás e as entidades da jurema que se voltam para os segmentos inferiorizados da comunidade e buscam dar-lhes justiça e dignidade. Os líderes negros Zumbi e Malunguinho são existências históricas que se materializam na forma de luta e proteção do grupo. A vivência do maracatu conduz a uma liberdade dionisíaca da entrega ao ritmo dos tambores, das toadas que remetem às lutas, da 'liberdade' gestual.

Não há inocência nas relações populares, mediadas constantemente pelas insurreições da indústria cultural, que procura massificar os gostos e a tudo homogeneizar. As tentativas de 'enquadramento' dos maracatus em fôrmas são ora frustradas, ora aceitas, pelo anseio muitas vezes explícito do 'desejo de potência'. São as condições sociais, a diferença de classe e, por isso mesmo, a coletividade construída, que transportam os populares para as danças coletivas, para os encontros musicais, para o misticismo religioso. Contudo é de perguntar: se tivessem condições de mudar sua qualidade de vidas permaneceriam ainda com seus impulsos coletivos ou ingressariam de vez na cultura das sociedades? Optariam por uma nova vida e abandonariam a construção cultural do corpo, fortemente estruturada durante anos e marcada por regras da comunidade? Quiçá buscassem um futuro que pudesse apagar a memória de sofrimento, de fome e desigualdades. Seguem os depoimentos dos populares.

### 3.2.3 Desvendando máscaras: vozes do Cambinda Estrela

Os contatos estabelecidos com os membros do Cambinda Estrela revelaram construções significativas para a percepção das teias de relações existentes entre os atores sociais, bem como para a identificação do sentido ético-estético. Vou procurar situar os sujeitos em suas falas como forma de melhor compreender o maracatu na comunidade e para a comunidade a partir dos seguintes eixos norteadores: biografia do informante, origem e desenvolvimento do Cambinda Estrela e sentido/significado desse maracatu para a comunidade. Início pela biografia dos informantes, ou seja, quem são, o que fazem, como vivem, como iniciaram a vivência no maracatu e qual o papel social assumido, embora mantenha o anonimato.

Os populares entrevistados<sup>5</sup> iniciaram suas vivências com maracatu quando eram crianças e se empolgavam com as batidas ou quando já tinham mais idade, na fase adulta. Há quem ingressou no candomblé e na jurema por motivo de doença e, devido aos vínculos dessas manifestações religiosas com o maracatu, foram se inserindo nele. Eis o relato de um dos populares sobre seu envolvimento com o maracatu, aos nove anos de idade.

---

5 Os populares entrevistados foram: presidente e mestre de batuque, rainha, dama-do-paço, rei, babalorixá do Cambinda Estrela e outros babalorixás ex-integrantes desse maracatu, porta-estandarte, membro da diretoria do Cambinda Estrela, batuqueiros. Embora não entrevistados formalmente, informações concedidas por ex-brincantes do Cambinda Estrela são contempladas em certos momentos do estudo. Os entrevistados não pertencentes à localidade de Chão de Estrelas foram a ialorixá presidente e rainha do Maracatu-nação Encanto da Alegria; o presidente e mestre de batuque do Maracatu-nação Leão Coroado; mestre de batuque e baiana do Maracatu-nação Elefante. As funções desempenhadas pelos entrevistados e aqui explicitadas são decorrentes da pesquisa realizada em janeiro e fevereiro de 2002.

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

Desde esta idade que eu escutava certas batidas estranhas, mas gostosas. Aqueles sons que me chamavam atenção, e que as pessoas diziam: ó, não vai lá porque é uma coisa feia. É macumba. É xangô. Mas isso sempre me atraiu a atenção até que eu perdi o medo e fui num terreiro de candomblé. Em Pernambuco é conhecido como xangô, o xangô. E no carnaval eu sempre via aquele som gostoso [...] que depois descobri que era dado o nome de maracatu<sup>6</sup>.

Alguns populares entraram no maracatu por influência familiar, pela transmissão do conhecimento de geração para geração. Outros se envolveram com a manifestação e acabaram incluindo toda a família. Relata um informante: “Então, dentro do maracatu eu entrei assim. Já tinha um conhecimento dentro do folclore. A família do meu pai, que era toda e é ainda toda folclórica, toda carnavalesca, gosta de cultura”<sup>7</sup>. Tal fato revela a aquisição dos conhecimentos ao longo das gerações e a transmissão deste saber aos integrantes da família, que, ao se identificarem com dada representação cultural, tratam de divulgá-la e difundi-la a seus descendentes. Também outros comentários ilustram esta situação. “Brinquei no primeiro ano, gostei, amei, continuei nele; incluí minha família toda dentro dele também”. “Hoje eu tô aqui, amanhã pode tá o meu filho no meu lugar aqui [...] E sempre vai de geração prá geração e para isso vai se girando os ante passado, entendeu?”<sup>8</sup>

O ingresso no maracatu nem sempre se dá de forma simples. Há quem tenha sofrido resistências de pessoas da própria comunidade, sob a alegação de relação explícita do maracatu com

---

6 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

7 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

8 Relatos obtidos em entrevistas junto a populares do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.



a religiosidade africana, como é possível perceber no seguinte depoimento: “Então ainda assim eu senti na pele. As pessoas que faziam maracatu diziam: Ah, você é branco. Isso não é coisa de branco. Você não é do santo. Isso não é coisa de quem não é do santo”. Outro informante esclarece que maracatu seria “coisa de negro no sangue”, na vontade, e não na pele, elucidando a necessidade de envolvimento com esta manifestação, que é, acima de tudo, desejo, e não cor<sup>9</sup>.

Esclarecendo os vínculos do maracatu com a religiosidade, tem-se o seguinte depoimento:

Tem gente até que gosta de maracatu. Aí diz assim: não, eu vou. Eu não quero sair no maracatu-nação, porque é negócio de espírita, é negócio de xangô. Não! Maracatu é uma dança, mas que, na época de reis e rainha, os negro, os escravo, usavam ele como uma dança, porque não tinha pra onde ir, não tinha o que fazer. Então o divertimento deles era esse<sup>10</sup>.

Realmente esse é um problema bastante comum em comunidades populares. O maracatu possui vários rituais e, por ser de origem negra, busca no candomblé (ou xangôs) o apoio espiritual de que necessitam os populares, acrescido de outras expressões religiosas como a jurema. Recorre-se a elas em busca do fortalecimento da comunidade e de seus membros, porém não é obrigatório ser vinculado à religiosidade africana. Há quem se envolva diretamente com o maracatu e com a religião e os que apenas dançam, fazendo questão de não associar seu vínculo ao

---

9 Relatos obtidos em entrevistas junto a populares do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

10 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

maracatu com o xangô ou jurema. É uma opção, uma escolha pessoal.

Babalorixá, adestrador de cães, trabalhador em fábrica de salgadinho, estudante, puxador de carroça de papel e de lata, professor, lavadeira, são algumas das funções exercidas pelos informantes da localidade de Chão de Estrelas. Há quem viva da religião do candomblé, da espiritualidade, como dizem; outros apenas a desenvolvem, não dependendo financeiramente desta função. Quem puxa carroça e lava roupa afirma ser desempregado. Seria apenas a forma de conseguir algum dinheiro para sobreviver.

O desemprego ronda muitas pessoas em Chão de Estrelas. Há quem passe fome, não se conformando com a situação desumana em que vive. Muitos são originários de famílias numerosas. Cada qual tem que fazer a sua parte para sobreviver. “Eu só como se eu trabalhar. É. Se eu não botá nada dentro de casa eu não como, não [...] se eu não for pra rua puxar carro de papel, arrumar cinco real pra ela comprá um pedaço de carne pra botá no feijão eu não como, não”. E desabafa: “Essa semana eu tava dizendo: mas meu Deus do céu, será possível, todo mundo arruma emprego, eu não arrumo; eu não sou pior do que os outro. Eu vou comprá é uma corda prá me matá, me enforcar, que é melhor”<sup>11</sup>. Diante deste relato, uma pessoa da comunidade procura quebrar a seriedade da conversa afirmando que aí sim vai ficar difícil, porque caixão é muito caro; ou seja, pobre, desempregado, nem morrer pode.

A falta de emprego e de oportunidade de ser remunerado por seu labor é a realidade de muitos populares do maracatu. Passar

---

11 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

fome não é um fato distante de seu cotidiano, mas ele próprio, e isto acaba se refletindo também em todas as ações realizadas por este indivíduo. Relata uma informante<sup>12</sup>: “Teve uma vez que eu desmaiei porque tava com fome. Quando passou ali na Federação do Clube da Paz aí só passou da Federação Clube da Paz, eu cáí. Não tinha me alimentado bem.”

Alguns brincantes têm o seu próprio meio de subsistência, e envolvem-se com o maracatu porque gostam e não porque pensam em ser remunerados pelas apresentações. Além de atividades profissionais, religiosas e de envolvimento com o grupo, alguns dos brincantes inserem-se em outros campos de ação. Vou mencionar um deles a partir de seu envolvimento com o Projeto Amigos da Escola. Assim explica:

E participo do projeto... É o projeto que tem nas escolas: Escola aberta [...] É, Amigo da escola. A minha função é, é, quando termina os estudo, a minha função é... parte de cultura. Eu trabalho com olodum, trabalho com reggae, trabalho com timbalada, trabalho com afro-axé, trabalho com capoeira, entendeu? Trabalho com todo tipo de dança folclórica. Trabalho com dança pop, dança folclórica, dança tradicional, dança estilizada [...].<sup>13</sup>

A participação do popular no projeto ‘Amigos da Escola’, iniciado em 2000 e coordenado pela Rede Globo de Televisão, reforça a valorização do subemprego, da utilização de pessoas que possam servir à escola sem nenhuma remuneração por seu trabalho. Visa contribuir com a educação pública fundamental por

---

12 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

13 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

meio da mobilização da sociedade para exercer a responsabilidade social, assim como fortalecer a formação e organização de ações voluntárias. Contudo, a iniciativa é questionável. Ao invés de órgãos competentes contratarem profissionais qualificados para o desenvolvimento de projetos culturais na escola, assim como outros serviços, recebendo por sua função, a escassez de recursos e a falta de vontade política conduzem a uma benevolência empobrecida, marcada pela dita ‘ação cidadã’ e pela abertura dos portões a ‘todos os amigos’, podendo ser estes, também, traficantes, pedófilos e outros criminosos.

Muitos dos membros do maracatu viram costureiros, decoradores, bordadores na época carnavalesca, pois é preciso ‘colocar o maracatu nas ruas’. Alguns dos informantes possuem vasta experiência em outros maracatus (o Elefante, o Indiano, o Leão Coroado, o Leão Formoso e o Estrela Brilhante), além de envolvimento com diferentes manifestações culturais carnavalescas. Outros tiveram a sua primeira experiência de maracatu com o Cambinda Estrela, tendo paixão pelo que fazem e pelo posto assumido. Eis um dos depoimentos: “Meu cargo eu não entrego a ninguém, não. Só quando eu morrer. Quando eu morrer [...] quem quiser pegar a minha boneca que pegue. Mas, quando eu tiver viva, eu tô com ela”<sup>14</sup>.

O Cambinda Estrela luta com muita dificuldade para sair às ruas no período carnavalesco, tendo o envolvimento direto de vários membros da comunidade, que passam vários dias cortando, costurando, colando, bordando para deixar prontos acessórios e roupas do maracatu, além dos cuidados rituais. Até se esquecem

---

14 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

de comer ou, em alguns casos, nem têm o que comer. Como descreve uma informante: “Eu passo noites mais noites aqui, costurando [...] Porque já pensou a pessoa passar a noite todinha tomando cafezinho e fumando, tomando cafezinho e fumando... No outro dia, minhas perna amanhecia inchada. Eu tinha que botá as perna pra cima, meu Deus do céu”<sup>15</sup>. E tudo isso se dá em função de uma necessidade, de um sonho que se renova a cada ano, qual seja, desfilar no maracatu e sagrar-se campeão.

O fato do Cambinda Estrela ter sido campeão do segundo grupo no desfile das agremiações carnavalescas, de 1998 a 2000 e não ter conquistado mais vitórias nos dois anos seguintes gerou desentendimentos que levaram à necessidade de destituir a diretoria para a consolidação de uma outra provisória. As acusações envolviam corrupção e desvio de dinheiro. Esse incidente marcou a vida de muitos informantes, tanto dos que coagiram como dos que foram coagidos.

Observa-se nas falas de alguns populares certa mágoa, certo arrependimento, marcados por desencontros de ambos os lados. Tal acontecimento é sempre lembrado porque a partir dele o maracatu-nação mais se tornou campeão. Uma das explicações para a ausência de vitórias é apontada como a destituição do antigo presidente e babalorixá (que entendia, e muito, de maracatu), bem como o não pagamento de uma obrigação ao orixá. “Ele ficou devendo uma dívida ao orixá e não pagô. E pode sê isso hoje que tá atrapalhando dentro do maracatu dele [...] E ele não pagô esse carneiro pra Iemanjá”<sup>16</sup>.

---

15 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

16 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

Outros fatores para as dificuldades do grupo devem ser evidenciadas, como enchentes, (perdem instrumentos e fantasias), morte de integrantes à bala (envolvimento com o narcotráfico) e corrupção. Informantes questionam os vários cargos assumidos por uma mesma pessoa no maracatu. Um deles coloca o seguinte<sup>17</sup>: “O tesoureiro é o que pega a parte do dinheiro e o presidente a dos documentos. Como é que ele pode ter duas funções?”. E continua: “O tesoureiro gosta do grosso. Dinheiro não fala”. Alguns dos entrevistados discutem o emprego do dinheiro, já que sempre consta nos relatórios do maracatu uma receita menor que as despesas. “Como pode isto?” – pergunta o entrevistado.

Algumas pessoas que desfilam no Cambinda Estrela e assumem funções especiais recebem agrados ou dinheiro. Outros são pagos pelos dias em que brincam o carnaval, o que acaba gerando descontentamentos e divergências na comunidade. Agrados como cigarro e trocados em dinheiro são dados para quem não cobra pelo envolvimento com o maracatu. Há os que querem uma quantia financeira maior, por terem assumido funções durante o carnaval, mas nem sempre recebem (promessas não cumpridas). Maracatu-agremiação não tem futuro financeiro, esclarece um dos informantes, pois não é emprego fixo; não tem carteira assinada. O entrevistado parece ter noção desta realidade, embora talvez quisesse que fosse outra.

Há indicações de má utilização das verbas destinadas ao maracatu e desvio para benefício próprio. Um dos populares descreve uma cena curiosa acontecida quando ainda não se encontrava no Cambinda Estrela, como forma de ilustrar sua afirmação. Conta

---

17 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

que um maracatu havia recebido dinheiro, sendo a comunidade informada e consultada sobre seu uso, mas o fim a que um dos membros da diretoria destinou a verba foi outro.

Pegô o dinheiro e comprou um fusca [...]. Comprou, comprou foi um carrinho prá ele. Muito chato, tá! Quando ele chega de manhã eu digo assim: 'Cê tá com carro?' E ele diz: 'Rapaz, eu tirei no bicho'. Eu digo assim: 'O bicho tá dando carro assim, fácil, é?' 'Não, porque eu tinha um dinheiro emprestado; foi um empréstimo que eu arrumei'<sup>18</sup>.

O informante esclarece que a Prefeitura já havia repassado o dinheiro pelas apresentações realizadas, mas a pessoa responsável pelo pagamento dos brincantes alegava não tê-lo recebido ainda. E afirma: "É sabido, rapaz, não tem ninguém besta no mundo não"<sup>19</sup>.

A utilização das verbas recebidas pelo maracatu é realmente um ponto polêmico, percebido nas falas de muitos informantes. Há quem diga que sua utilização é séria e transparente, que tudo é dividido. Outros questionam esta distribuição e até se arriscam a dizer que há má distribuição. De acordo com alguns informantes<sup>20</sup>, "o maracatu Cambinda Estrela é um maracatu bonito, de um povo bom". O que vai mal é a sua direção. "É Deus pra ti e o diabo pros outro. Não pode ser assim".

Em relação ao processo normativo do maracatu e à sua expressão mítico-religiosa, lembro-me de um ritual a ser rigorosamente

---

18 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

19 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

20 Dados concedidos em entrevista por populares do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

cumprido. Trata-se da ausência de relações sexuais durante alguns dias que antecedem o carnaval e durante toda a festa carnavalesca. A boneca calunga deve ser purificada, assim como a dama-do-paço, que a leva em uma das mãos. A dama-do-paço passa por despacho e ebó – sacrifícios e oferendas aos orixás. As calungas recebem obrigação (um ritual de purificação), iniciada sete dias antes do carnaval; ficam no *peji* (altar) e não podem ser vistas por ninguém. As pessoas que, necessariamente, precisam fazer as obrigações são as que ocupam as funções de rei, rainha, dama-do-paço, babalorixá e presidente do maracatu. Daí a preferência das mulheres mais velhas e sem marido para assumir o posto de dama-do-paço.

Somente a dama-do-paço pode segurar a calunga, após cumprir com os rituais necessários a esta função, e não deve passar a boneca a ninguém. “Ela tem que tá no movimento do ritmo da música, e não posso entregar ela a outra pessoa; tenho que tá sempre com ela”. Mas nem sempre se lembra de alguns cuidados: “Às vezes eu passo, esqueço. Aí vem, outra pessoa vem e me alerta, assim eu tenho que tá sempre com ela”<sup>21</sup>. Os batuqueiros não realizam as obrigações porque, segundo um dos informantes<sup>22</sup>, seriam muito novos e namoradores, não conseguindo resguardar-se.

Um fato curioso é que, embora, segundo a literatura, a dama-do-paço deva ser ‘feita no santo’, ou seja, ser iniciada no candomblé, o que observei pelos depoimentos é que isso não é regra geral. Nem todos os maracatus fazem questão de preservar essa tradição, até mesmo por dificuldades de encontrar, para assumir este posto, pessoas que sejam envolvidas com a religiosidade afro. Uma

---

21 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

22 Entrevista concedida por ex-membro do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.



das damas-do-paço do Cambinda Estrela não é filha-de-santo e não possui nenhum vínculo com a religião africana. Tal fato é interessante, pois uma pessoa que não integra a religião passa a ter acesso a alguns de seus segredos e rituais, inconcebível em terreiros de candomblé que pesquisei em São Paulo e na Bahia. Isso não indica que um seja melhor ou mais tradicional que o outro, mas que há diferenças culturais e religiosas que ditam formas diversificadas de olhar um único objeto.

Sobre o sentido/significado do maracatu Cambinda Estrela para a comunidade, pude perceber compreensões diferenciadas dos informantes. O maracatu é visto como coisa atrasada, que não serve de nada a ninguém; força de reivindicação; proposta de reconstrução de homens; forma de trazer as pessoas esquecidas da vida para evoluírem; forma de alegria, felicidade; instrumento de luta social e política; dor-de-cabeça; briga e confusão; 'boa cultura', riqueza que a comunidade tem; representação dos antepassados. É preciso mencionar que estas compreensões estão atreladas ao momento em que vivem muitos desses informantes, seja de repulsa a esta manifestação por algum problema ocorrido, seja de envolvimento direto com ela. Dependendo da posição em que se esteja, a opinião tende a mudar. Eis alguns dos comentários: "Maracatu é dor de cabeça, viu? [...] É dor de cabeça, rapaz". "Maracatu dele pra mim, quero maracatu dele mais nunca. Quero mais nunca". "Cambinda Estrela está a serviço da alegria, está a serviço da vida, está a serviço da comunidade". "Cambinda Estrela é antes de tudo uma proposta de reconstrução de um homem, dos homens. Nós aqui queremos valorizar o ser humano".<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Depoimentos concedidos por populares participantes do Cambinda Estrela e ex-membros. Recife, jan./fev. 2002.

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

Há quem afirme que o maracatu deva ser montado dentro do terreiro de candomblé, porque é de lá que emana a força. Há também quem diga que não brinca mais no Cambinda Estrela, que este maracatu só ‘anda para trás’; ou ainda que o clima é bom (como uma família), que é uma organização boa, uma ‘união muito perfeita’, que não tem nada contra o maracatu, que não há como ‘erguer’ esse maracatu. É visto, também, como bonito, proporcionando emoção forte, energia, vontade de dançar e brilhar; como algo a ser respeitado e preservado. São vários os pontos de vista, mas, como relata um informante: “E daí pra gente vivê no maracatu, uma comunidade dessa, a gente tem que tê, preservá o nome, respeitá o nome e zelá pelo nome daquilo que a gente faz. É isso”<sup>24</sup>.

Uma das formas de desenvolver o maracatu é a comunicação estabelecida entre os populares. Alguns dos informantes que tocaram neste aspecto deixaram claro que têm o livre-arbítrio para concordar ou discordar de algo. Apontar o que está errado seria a melhor forma de corrigir os problemas.

A gente temos o direito espontâneo de opiná aquilo que a gente vê que é certo e aquilo que a gente vê que é errado. E, quando a gente vê que é errado, que um fala que tá errado, às vezes há um que discorda, que acha que não, mas a gente conversa e explica a situação e quando chega o acordo mesmo é, o que um disse o outro diz e tá tudo certo<sup>25</sup>.

Sobre a disputa entre os maracatus por meio de desfile organizado pela Federação Carnavalesca de Pernambuco, o mestre e presidente

---

24 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, jan. 2002.

25 Entrevista concedida por um popular do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, 12 jan.2002.

do Cambinda Estrela, na época, esclarece: “Particularmente, não sou um grande defensor da disputa. Acredito até que isto é uma coisa muito ruim em nosso povo, até porque eu faço maracatu por razões diferentes da maioria das pessoas dos outros maracatus tradicionais”<sup>26</sup>. Tal posicionamento contrário à disputa carnavalesca foi evidenciado também nas falas do presidente do Maracatu-nação Leão Coroado e do pesquisador Roberto Benjamin.

Por meio das conversas, dos contatos estabelecidos, problemas que até então estavam encobertos foram revelados pelos diferentes sujeitos. Percebi divergências, descontentamentos e, certamente, desafios para a pesquisa. Tal fato transformou o estudo e deformou a ‘perfeição’. Por meio dos sujeitos visualizei outras tonalidades, tensões, sentimentos. Foi nesse momento que a pesquisa praticamente se iniciou.

As entrevistas deixaram claras algumas facetas do maracatu: para alguns, parte de si, emoção, sentimento, luta diária pela vida, busca de cidadania; para outros, farsa, negócio, jogo de mentiras e poder. Muitos veem no maracatu a possibilidade de alcance de *status*, lucro ou, simplesmente, comida (parecem visualizá-lo como o emprego que não têm, como o seu ganha-pão). Quando as expectativas criadas não são condizentes com a realidade, acabam magoados e se revoltam com a forma como é realizado. É comum ouvirmos que o maracatu é do presidente e que ‘é ele quem manda no grupo, quem lida com o dinheiro’, o que acaba contradizendo uma das ideias fortemente defendidas, qual seja, que o Cambinda Estrela seria um diferencial em relação aos demais, dentre outras

---

26 Entrevista concedida pelo mestre e presidente do Maracatu-nação Cambinda Estrela. Recife, 12 jan. 2002.

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

coisas, porque não possui 'dono', mas uma atuação coletiva a partir da diretoria e de seus membros.

Mesmo havendo uma diretoria e as decisões sendo tomadas coletivamente, o presidente tem o poder da arguição. As pessoas que participam diretamente do maracatu parecem ter noção da coação 'simbólica' a que estão submetidas e, muitas vezes, calam-se diante da fala que intimida. Em outros momentos, relutam e buscam sustentar suas ideias. Além do mais, parecem crer que o contato do mestre com um saber sistematizado, oportunidade que não tiveram, leva-o à percepção ampliada das coisas, e procuram respeitá-lo, embora nem sempre sejam coniventes com suas ações.

O maracatu Cambinda Estrela luta anualmente para manter viva a tradição carnavalesca. Leva às ruas muitas pessoas, de cem a trezentas, embora apenas alguns se envolvam diretamente com ele: os batuqueiros, porque realizam um trabalho de ensaios e aulas ao longo do ano (nem todos se comprometem efetivamente), a diretoria (formada por aproximadamente dez pessoas), costureiros e outros colaboradores. Talvez não passem de cinquenta indivíduos, embora sejam muitos os cadastrados, com fichas contendo fotos e dados pessoais.

Há quem faça do maracatu um negócio, um desejo de poder e meio de sobrevivência, negando o que ele tem de significativo como construção humana. Muitos esquecem que a dimensão folclórica/popular é ser transportado e transportar para outros sentidos implementados pelo 'mundo da vida', marcados pelo instante do corpo mimético, da fruição, da ação comunicativa, das técnicas corporais de que fala Mauss (1974). Todavia, é sobretudo a razão instrumental que parece prevalecer nestas tentativas de

alcance de poder, delineando, certamente, rumos diferenciados dos que muitos populares gostariam de viver.

As normatizações vão cedendo espaço a outras necessidades da comunidade. Se antes se observa uma relação satisfatória entre número de mulheres ‘feitas no santo’ (iniciadas no candomblé ou xangô) e integrantes do maracatu, a escassez dessa relação faz com que mudanças sejam geradas nas normas que regem a manifestação. Da exigência de ‘feitura no santo’ (iniciação ritual no candomblé) para os cargos de dama-do-paço e rainha, passa-se à liberdade de escolha dos representantes destes cargos. Não há mais rigidez, embora ainda se prefira o religioso da cultura afro-brasileira ao não religioso.

Há uma crença na potência mítica do maracatu e no poder que é transmitido aos representantes de graus elevados hierarquicamente na comunidade, e o maracatu, evidentemente, não é uma tela perfeita, de traços firmes e bem-delineados. Transita pelos conflitos e harmonias, pela honestidade e corrupção, pela lei e pela transgressão. É vivência de uma racionalidade instrumental, marcada por jogo de interesses (de populares, de instituições, da prefeitura, da federação carnavalesca), mas também pelo ‘outro’ da razão – o instante mimético, do fazer, do acontecer, do criar. Os momentos de preparação para a festa carnavalesca trazem outros elementos à compreensão da comunidade de maracatu.

#### **3.2.4 Preparando a festa**

É no período pré-carnavalesco, mais especificamente, uma semana antes da maior festa do país, que detalhes são acertados e roupas ainda são confeccionadas. Trata-se do prazo final, dos últimos

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

dias que antecedem os desfiles que marcam a vida da comunidade, em que muitas pessoas trabalham para que tudo esteja pronto.

As tarefas são divididas e cada um se responsabiliza por algum dos vários setores, os quais envolvem compra de tecidos e acessórios para bordado, reparo de instrumentos de percussão, costura, ornamentação e outros afazeres. Acompanhei algumas das costureiras que preparavam as roupas do cortejo, procurando conhecer um pouco mais sobre os responsáveis pela apresentação do maracatu, bem como a pintura de escudos e lanças dos soldados romanos, auxiliando na execução dessa tarefa.

O cansaço era visível nos corpos que, desde vinte de janeiro, encontravam-se debruçados, dias e noites seguidos, sobre as máquinas de costura – olhos que fechavam durante conversas, pálpebras pesadas, olheiras, dores no corpo, ultrapassando seus limites corporais. Mas, a função que lhes fora designada precisava ser cumprida. Voltavam novamente a costurar, a bordar sentadas no chão, a arrumar roupas de carnavais anteriores, dando-lhes nova aparência para que outra pessoa pudesse desfilar.

Era visível o cuidado com as roupas, a emenda dos retalhos para aproveitar cada pedaço de tecido e evitar desperdícios. O momento esperado é o desfile oficial das agremiações carnavalescas e o sonho de vitória projetado em cada roupa terminada.

Um dos espaços destinados à costura das roupas era o barracão do babalorixá. As calungas estavam recolhidas para as obrigações necessárias, conforme os preceitos dos xangôs. Sem que pedisse, levaram-me para vê-las no espaço ritual, e pareciam felizes por me mostrarem-nas. Eram duas: Oxum (amarelo) e Iansã (rosa), como chamam as bonecas.

A rainha do maracatu ficou responsável por sua própria roupa, bem como pelas roupas das princesas, do duque e da duquesa, da dama-do-paço, juntamente com outras costureiras. Um membro da diretoria responsabilizou-se pela ala dos escravos, arrumando mais costureiras. A mãe de uma das batuqueiras costurou as roupas dos batuqueiros. As mulheres que saíam de baianas fizeram sua própria roupa. O Daruê Malungo organizou a ala de baianas mirins. As odaliscas também se responsabilizaram por suas vestimentas. Enfim, cada setor do maracatu procurou se estruturar para que o 'todo' estivesse bem, e cada um deu o melhor de si para ver a comunidade na avenida.

Os ensaios (apenas dos batuqueiros) aconteciam normalmente e o líder espiritual procurava estar em todos eles, nem que fosse apenas para o encerramento. Sem um ensaio geral com todos os brincantes, não se tinha ideia de quantas pessoas saíam à avenida e de como saíam. Os convites eram feitos de boca em boca, sempre num tom de carinho, fazendo com que a pessoa se sentisse importante. 'Dona Maria, vai sair conosco esse ano, não vai?', 'Dona Célia, do que a senhora vai sair esse ano?' Ouviam-se risos e respostas como 'Esse ano não vou sair', ou, 'Ah, não sei'; mas na última hora, estavam todos paramentados para desfilar na avenida.

Há vários detalhes a serem acertados para as apresentações no carnaval, os quais envolvem, sobretudo, número de apresentações, ensaios, dias e horários, cachês pagos pelas prefeituras, transporte e alimentação para os brincantes. Pela distribuição das tarefas e pelo tecido comprado tem-se ideia do número de participantes que o maracatu pode levar para a avenida.

A residência do mestre de batuque e presidente, movimentada em dias normais, fica bastante agitada nos períodos pré-carnavalesco e carnavalesco, pelo trânsito das pessoas. Durante os dias pré-

carnavalescos, devido do doenças que assolaram alguns membros do maracatu (febre, dores no corpo, garganta infeccionada e oscilações na voz), assim como problemas pessoais, puderam ser percebidas mudanças de comportamento, expressas em vozes alteradas, em variações de humor, em falas do tipo ‘quem manda aqui sou eu’, ou ‘você me respeite’, ‘eu mandei você fazer isso’, reafirmando o ‘poder’ junto à família. Como lembra Chauí (2001b, p. 166), “o autoritarismo se encontra presente tanto nas manifestações culturais dominantes quanto nas dominadas”.

Como forma de livrar os membros do maracatu da doença, rituais são receitados por uma pessoa da comunidade para ‘quebrar o encanto’, como passar vela pelo corpo e, após, jogá-la ao rio; passar um litro de cachaça pelo corpo e jogá-lo por trás das costas, quebrando-o; tomar banho de perfume, de sal e/ou de arruda, dentre outros. Uma senhora disse que era do candomblé, mas ‘jogou tudo que era do santo’ no córrego, após entregar-se à Igreja Universal (contrária às manifestações afro-brasileiras). Afirma que não fará nenhum ritual para sair no maracatu nesse carnaval, mas ouve a filha (que também é ‘feita no santo’) pedindo que faça, afirmando que é tudo muito ‘pesado’. E assim, pensa em levar perfume (colônia) para a avenida, jogando por onde o cortejo passe. Menciona que, se ainda mexesse com a macumba, livraria as pessoas do feitiço, especialmente o mestre de batuque; e continuava a dar as receitas de como fazer os rituais, pedindo que não esquecessem. É o sincretismo religioso bastante evidente.

Nota-se a presença de um pensamento que se distancia da racionalidade ocidental, para quem a cura das doenças dá-se com a medicina tradicional. São os distúrbios corporais que levam às doenças, e não os ditos ‘feitiços’ realizados pelas pessoas, que não passariam de crença imaginativa e fantasiosa. Por outro lado, a



‘outra’ racionalidade entende que a medicina alternativa também traz contribuições valiosas, solucionando até casos que o tratamento tradicional não é capaz de identificar ou resolver. O mesmo acontece com a religiosidade afro-brasileira quando enxerga a doença a partir de um feitiço, tendo os poderes para livrar as pessoas dos males de que estão acometidas.

O fato de a Igreja Universal proibir a permanência em religiões como o candomblé é mais uma imposição hegemônica colocada ao homem. O que faz a Igreja Universal em suas ‘sessões de descarrego’ senão ‘libertar’ o corpo dos males que afligem os indivíduos (vodus, feitiços, encostos)? E o que faz o candomblé? Apenas instaura os males? Talvez as buscas por uma vida melhor, diferenciada da miséria em que as pessoas vivem, acabam sendo projetadas em promessas sedutoras oferecidas por igrejas não católicas que, amparadas fortemente pelos meios de comunicação, tratam de romper os laços que identificam a construção cultural do popular. Contudo, as marcas inscritas no corpo, como se viu no exemplo acima, talvez não possam ser totalmente cicatrizadas, por mais que uma dada igreja queira apagá-las de vez.

Estar em Recife no período pré-carnavalesco e participar dos momentos que antecedem a festa possibilitaram-me compreender as formas de organização de uma comunidade, do seu ‘fazer artístico’, especialmente do Cambinda Estrela, bem como do envolvimento de pessoas que vivem a cultura popular. A festa propriamente dita vem para consagrar toda a preparação e envolvimento dos grupos. Fome, intrigas, desavenças, cansaço, são suspensos em prol de momentos de consagração, renovação pessoal e êxtase coletivo.

Configurados os vários cenários, sujeitos e personagens dessa trama, é hora de compartilhar a festa carnavalesca, o período mais esperado do ano para as comunidades de maracatu e, certamente, para muitos outros grupos de cultura popular. Transitarei pelo carnaval propriamente dito, com suas cores, contrastes, alegrias e movimentos.

### 3.2.5 O carnaval de Recife e Olinda

Embebedadas pela percussão, dançam lentas, molengas, bamboaleando levemente os quartos, num passinho curto, quase inexistente, sem nenhuma figuração dos pés. Os braços, as mãos é que se movem mais, ao contorcer preguiçoso do torso. Vão se erguendo, se abrem, sem nunca se estirarem completamente, no ombro, no cotovelo, no pulso, aproveitando as articulações com delícia, prá ondular sempre (ANDRADE, 1982, p. 154).

Recife não é a mesma da primeira fase investigativa (pré-carnavalesca). Ganhou as cores do carnaval, os palcos, o calor, a mudança nos itinerários do transporte urbano. Aguarda milhares de pessoas para a maior festa do país. O galo, símbolo do maior bloco carnavalesco do mundo – Galo da Madrugada – encontra-se em uma das pontes que cortam a cidade e pode ser visualizado mesmo de longe. O Recife antigo acolhe inúmeras pessoas que prestigiam a feira de artesanato, os artistas anônimos, os restaurantes e lanchonetes, os *shows*, os maracatus, os caboclinhos, os frevos, os cocos e cirandas, ritmos presentes na festa, no corpo que canta e dança. A Figura 3 revela parte da festa.

### CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR



Figura 3: Cotidiano carnavalesco em Recife

Com o início do carnaval, instaura-se o caos no que diz respeito ao itinerário dos ônibus urbanos, especialmente nos primeiros dias. Há tráfego sobrecarregado em algumas das avenidas principais não interditadas para a festa, ocasionando congestionamentos. A festa tem início na sexta-feira, estendendo-se até a quarta-feira de cinzas. Acompanhei o encontro de batuqueiros dos maracatus, sob a coordenação de Naná Vasconcelos, assim como as apresentações dos maracatus no concurso das agremiações carnavalescas, na 'Noite dos Tambores Silenciosos', no Darrum de Olinda e em pontos diversos da cidade. Embora estivesse atenta às manifestações populares existentes, como ciranda, caboclinhos,

coco, bumba-meu-boi, frevo, bonecos gigantes, etc., o foco era o maracatu.

Lima (1996) explica que em Recife o carnaval iniciou-se em fins do século XVII, quando as companhias de carregadores de mercadorias e as companhias de carregadores de açúcar se reuniam para estabelecer acordo na forma de realizar alguns festejos, especialmente a Festa de Reis. Os trabalhadores eram negros livres e escravos que paravam suas atividades no dia anterior a essa festa. Caixões de madeira eram carregados pelo grupo, que festejava improvisando cantigas em ritmo de marcha. Somente no século XIX, após a abolição da escravatura, é que patrões e autoridades passaram a permitir o surgimento das primeiras agremiações carnavalescas. As festas dos Reis Magos talvez tivessem servido de inspiração para a animação carnavalesca na cidade do Recife.

Dada a necessidade de fixar as investigações em uma comunidade e acompanhar o processo de preparação do maracatu para a festa mais esperada do ano, voltei-me para o grupo Cambinda Estrela; porém a gestualidade de outros grupos de maracatu também foi observada, algo fundamental para a ampliação do olhar acerca do folguedo.

Em dias de apresentação, ônibus são locados para levar os batuqueiros, os dançantes, as vestimentas, os instrumentos e colaboradores do maracatu. Pode haver uma, duas ou três apresentações no mesmo dia, sendo necessário dividir o grupo para aproveitar todos os convites e remunerações. A insuficiência alimentar, as roupas pesadas, o calor e o cansaço levam alguns a se sentirem mal durante ou após as apresentações.

A empolgação é oscilante. A comunidade sabe quando a apresentação foi satisfatória ou não atendeu às expectativas. O corpo popular sente e fala de suas frustrações, das horas dedicadas à preparação das vestimentas, do amor presente em cada peça, cada fantasia, cada instrumento. É claro que nem todos têm responsabilidade e a consciência de seu papel e de sua presença no grupo, chegando a não observar certos fatos, mas os que se entregam ao maracatu, à sua construção e organização, parecem ter consciência do que se passa com o corpo.

O maracatu Cambinda Estrela tem dificuldades para se organizar, começando já pela saída do grupo da sede. Em Olinda, por exemplo, durante o Darrum (noite de louvação aos ancestrais negros), o Cambinda Estrela não se apresentou juntamente com os demais maracatus. Chegou ao final do ritual, quando o último grupo estava saindo. Começou a tocar, querendo participar da festa, mas não lhe deram espaço. Quando todos os grupos saíram é que o Cambinda Estrela entrou no local de desfile. Era como se todos os maracatus o tivessem ignorado, pelo desrespeito ao horário e aos ancestrais.

O grupo teve a presença do público e a ausência das demais agremiações e personalidades, que deixaram o palco. Apresentou-se sozinho. Não comungou da festa nem do momento máximo do evento – a louvação aos ancestrais. Era como se fosse uma apresentação à parte da festa maior, e não a festa em si. Apesar disso, lá estava a comunidade de Chão de Estrelas, cantando, tocando e dançando de forma graciosa, envolvente, embora nitidamente cansada após a apresentação em Itamaracá e no Recife antigo. Eram visíveis os corpos exaustos e sedentos. Senhoras tiravam os sapatos dos pés inchados e as roupas pesadas. Algumas apresentações deixam marcas inscritas no corpo. Cortes profundos e sangue eram

evidenciados em uma das dançarinas na região dos quadris, onde a armação da saia é presa. Gemia de dor após a apresentação, jogando água no corpo para suavizar a aflição. Durante o desfile, dançava radiante.

Em direção ao ônibus, a dama-do-paço percebe que sua boneca está sem o chapéu. Tem medo de represálias e volta ao local das apresentações para procurá-la. Instintivamente a coloca em minhas mãos. Segurei-a, questionando se poderia realmente fazê-lo: e os preceitos? E os rituais? E a purificação para segurar a boneca? Talvez o momento de desespero, de perda de algo significativo, do medo da punição, tivesse levado a dama-do-paço a não medir os seus atos. Necessitava diminuir o peso e ficar mais leve para correr em busca do perdido. Talvez ainda, por não ser ela ‘feita no santo’ (expressão comumente utilizada para designar a pessoa que passou pelos rituais de iniciação na religião do candomblé ou xangô), alguns preceitos acabam não sendo necessariamente interiorizados, mas realizados de forma mecânica.

Segurei a calunga por alguns instantes, pensando na responsabilidade de fazê-lo. É o símbolo mítico, religioso de uma comunidade e, como tal, não era apenas uma boneca. De aspecto grotesco, causava espanto, embora contrastasse com a beleza da roupa. Fiquei incomodada, olhando para a boneca e prestando atenção nas pessoas que me fixavam os olhares. A dama-do-paço retorna rapidamente e retira a calunga de minhas mãos. Talvez tenha sido questionada durante o percurso.

As apresentações realizadas pelo Cambinda Estrela foram, durante o período carnavalesco, bastante oscilantes quanto à satisfação dos participantes, o que pude observar atentamente e captar a partir de conversas com os brincantes. A apresentação dos batuqueiros do Cambinda Estrela em Recife, no Marco Zero, não

teve a força que poderia ter tido, por causa da divisão do batuque para outra apresentação no mesmo horário. Tal fato comprometeu seriamente a apresentação, já que o ritmo acabou sendo abafado pelo batuque de outros grupos.

No Pátio São Pedro, em Recife, outro espaço cultural que agrega múltiplas manifestações, a apresentação deu-se após o desfile do maracatu-nação Leão Coroado. O Cambinda Estrela contagiou por suas roupas, alegria, dança e batuque, embora tivesse complicações de ajuste entre os puxadores de toadas e o comando do ritmo do batuque. Em número grande de participantes, o Cambinda buscava se adaptar ao espaço de apresentação. Foi bem acolhido pelo público presente.

Embora estas apresentações tivessem o seu mérito e fossem especiais para o grupo, o grande momento esperado, com o qual o grupo sonha o ano todo, é o concurso das agremiações carnavalescas, realizado aos domingos de carnaval, com continuação na madrugada de segunda-feira. Participam diversos grupos de cultura popular, como caboclinhos, grupos carnavalescos, maracatus-nação, dentre outros. O Cambinda Estrela, novamente atrasado, quase perde o direito de concorrer, o que seria motivo de frustração e revolta de todos que se envolveram mais diretamente na confecção das roupas e nos ensaios e compartilharam sonhos de tornar-se campeão.

Trazendo grande número de participantes (aproximadamente duzentas pessoas), o Cambinda Estrela entra na avenida para participar do concurso das agremiações carnavalescas. Predominam roupas belas, brilhantes, nas cores vermelho e amarelo, por serem representativas do grupo. Alegria e vibração estavam presentes em muitos dos brincantes, apesar da grande carência de organização,

percebida na forma como muitos se deslocavam na passarela. Pareciam perdidos, ansiosos, talvez abalados.

A infecção de garganta do mestre de batuque (e também puxador das toadas) persistia, embora em menor grau, ocasionando oscilações sonoras que comprometeram a apresentação do maracatu, dado o papel das toadas na motivação do grupo. A falta de sintonia entre o mestre e o babalorixá, que também é 'puxador', foi um ponto agravante, aliado a contrastes de timbre e altura. Percebia-se a tentativa do mestre em elevar o seu grupo falando das dificuldades encontradas e superadas para estarem na avenida, além de questões que defendia em nome do maracatu. Sua fala foi logo interrompida pelos organizadores, que pediam o início do desfile. Era como se dissessem: 'É um concurso e as regras são para todos'.

O Cambinda Estrela procurou atender a todos os quesitos impostos pela Federação Carnavalesca no que diz respeito aos personagens, incluindo até mesmo outros próprios do sincretismo religioso. Encontravam-se presentes reis, rainhas e corte completa, damas-do-paço e calungas, porta-estandarte, damas de frente, arreiamás (índios), baianas ricas e pobres (ala adulta e ala mirim), soldados romanos, vassalo que segura o pálio, escravos, lanceiros, mestres e mestras da jurema, orixás (Iemanjá, Oxum, Ogum, Xangô, Oxalá), odaliscas, dentre outros, numa representação da corte africana e das necessidades contemporâneas. Trata-se de uma manifestação cultural destinada a todos (brancos, negros, homossexuais, crianças, adultos, idosos).

O fato de homossexuais vestirem roupas femininas nem sempre é aceito em outros grupos de maracatu. A diversidade de seus componentes gera peculiaridades em termos de movimento. Cada qual tem a sua forma característica de dançar.



Os arreamás realizam (ou tentam realizar) o gestual próprio dos caboclinhos, com os estalidos das preacas e simulações de caça ou guerra. As baianas ricas e pobres apresentam gestual característico das baianas dos candomblés. Reis, rainhas, duques, duquesas, príncipes e princesas, pelos postos que ocupam, movimentam-se majestosamente, com requinte. Os soldados romanos fazem a proteção do cortejo, especialmente do rei e da rainha, assim como os lanceiros. As damas-do-paço movimentam-se bastante e giram, juntamente com a calunga, num gestual parecido com o das baianas. As pessoas com as vestes dos orixás dançam conforme o seu gestual característico, e isso se dá também com as entidades da jurema, que dançam levando bebidas e cigarros. As únicas que realizam um gestual coreografado em alguns momentos (e criado por elas) são as odaliscas.

As roupas do Cambinda Estrela eram realmente muito vistosas, porém havia algumas discrepâncias entre o requinte e a singeleza: enquanto as vestimentas de príncipes, duquesas, reis e rainhas eram luxuosas, as das odaliscas refletiam simplicidade. Os véus eram tão finos que mal escondiam o corpo das meninas (adolescentes) e as tangas usadas por algumas delas, algo não comum nos carnavais recifenses. Os movimentos organizados pelas meninas partiam do gesto espontâneo rumo ao gesto coreografado. Pareciam fazer alusão ao gestual observado em alguns grupos artísticos que se apropriam do popular, porém não apresentavam a mesma técnica.

Terminado o desfile no espaço reservado para as apresentações dos grupos, o Cambinda Estrela retira-se da passarela e inicia, novamente, o batuque pela Avenida Dantas Barreto por conta própria. Parecia querer encerrar a

participação no concurso buscando a ‘energia’ que não esteve presente durante os momentos em que eram avaliados pela comissão julgadora.

Pelas quatro horas da manhã, o público, que já era restrito, reduziu-se ainda mais. Os integrantes do Cambinda Estrela estavam cansados e decepcionados. Esperavam mais do desfile. Alguns falavam dos sacrifícios realizados, das noites sem dormir debruçados na máquina de costura. A expressão ‘foi horrível’ pôde ser ouvida de um dos integrantes da diretoria e membro do cortejo. O abatimento era geral. Lágrimas de alguns, lamento de outros, mudez. Atritos eram percebidos entre pessoas da diretoria e colaboradores que levaram suas crianças para participar do desfile. Falas como ‘é a última vez’ também puderam ser ouvidas.

Realmente, esta não foi a melhor apresentação do Cambinda Estrela. Os problemas na voz e na sintonia dos puxadores, a fala do mestre de batuque reprimida pelos organizadores do desfile, o atraso, a desorganização do grupo com relação à ocupação dos espaços, a baixa motivação, a ansiedade, tudo, enfim, contribuiu para que a apresentação não fosse como se esperava. Mesmo diante de tantos problemas o grupo conseguiu o segundo lugar, mas é preciso lembrar que poucos grupos disputavam nessa categoria. Um deles recebeu a primeira colocação e o grupo que estava em segundo lugar foi desclassificado, fazendo com que o Cambinda Estrela ascendesse ao segundo lugar. Sua força estava na quantidade de integrantes que entraram na avenida.

O mestre de batuque escolheu dois aspectos que seriam mencionados em todas as apresentações: a morte de homossexuais e a importunação de evangélicos quanto ao maracatu, por sua vinculação com os terreiros de candomblé.

#### CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR

Salve todo o povo da rua. Salve os senhores mestres. Salve a jurema sagrada [...]. Pela esquerda, salve a jurema sagrada, pela direita salve nossos pais, os nossos donos, Xangô, Iansã e Oxum. Vamos agora começar os nossos trabalhos [...] Senhores evangélicos, parem de nos perseguir, parem de ir em frente aos nossos terreiros. Nós não queremos saber da sua religião. Nós temos a nossa. Somos do candomblé e da jurema. Não precisamos de lição. Nem o senhor Getúlio Vargas conseguiu acabar com nossa religião<sup>27</sup>.

Quando não consegue dar todo o recado no início, o mestre continua a fala após o cessar de alguma toada.

Nós não somos apenas um maracatu de terreiro e um maracatu de carnaval. Acima de tudo, somos um instrumento de luta de nossas comunidades [...] A vida é uma coisa muito preciosa. Nós estamos cansados de vermos as pessoas sendo assassinadas, principalmente pela sua opção sexual, pela sua orientação sexual. Cambinda Estrela defende intransigentemente o direito das pessoas serem o que têm que ser [...] Aquelas homens que quiserem sair vestido de mulher, poderão sair. Tem isso garantido em nosso maracatu. Nós não discriminamos ninguém. Defendemos a vida e achamos um absurdo Recife estar no segundo lugar no Brasil em assassinato aos homossexuais. Nós achamos um absurdo e temos que combater isso. Acima de tudo, temos que defender a vida. Temos que defender a vida dos menores, das mulheres, dos homens. Temos que defender intransigentemente a vida. É pra isso que Cambinda Estrela bate<sup>28</sup>.

As figuras 4 e 5 ilustram o Maracatu-nação Cambinda Estrela no período carnavalesco.

27 LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatu-nação Cambinda Estrela*. Recife, 11 fev. 2002a. Fala gravada durante o Concurso das Agremiações Carnavalescas de Pernambuco e transcrita por Larissa Lara.

28 LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatu-nação Cambinda Estrela*. Recife, 11 fev. 2002a. Fala gravada durante o Concurso das Agremiações Carnavalescas de Pernambuco e transcrita por Larissa Lara.



**Figura 4: Maracatu-nação Cambinda Estrela  
Período carnavalesco - Recife**



**Figura 5: Maracatu-nação Cambinda Estrela  
Período carnavalesco - Olinda**

Enquanto inúmeras manifestações culturais podem ser percebidas em diversos pontos de Recife e Olinda, bairros e localidades tratam de fazer a sua própria festa. Percebem-se palcos instalados, bares com sons, bonecos gigantes saindo pelas ruas, inclusive alguns já consagrados. Deparei-me com a reunião festiva de várias crianças pequenas da localidade de Chão de Estrelas. Apenas uma estava caracterizada, mas todas saíam batendo latas e passando nas casas pedindo dinheiro ou 'agrado'. Conheci ainda o Galo da Madrugada, o encontro de maracatus rurais na Praça Ilumiara Zumbi, em Olinda, o Maracatu-nação Pernambuco (grupo artístico), o grupo Sonho da Rabeca de Mestre Salustiano, entre outros.

Alegria, bebedeira, mesclas culturais, brigas (embora menos evidentes), sexualidade revelada, corpos libérrtos, música e dança, compunham o cenário da festa. O carnaval de Recife e Olinda tem uma peculiaridade que o torna diferente de tantos outros carnavais – a expressão popular a partir de inúmeros grupos, sobreviventes históricos, amantes da criação e da tradição. Nele o povo se envolve, comunga, vai às ruas. A festa é aberta, de múltiplas escolhas, gostos, opções. Trios elétricos e artistas enaltecidos pela mídia cedem espaço a artistas anônimos e àqueles que, reconhecidos pelo povo, não se esquecem de expressar sua arte.

Conhecidos alguns caminhos que levaram à compreensão do sentido ético-estético do corpo na cultura popular, tendo como referência o maracatu a partir da descrição das teias de relações que o envolvem, rumo, paulatinamente, para os momentos finais de investigação. Estes se caracterizam, sobretudo, por reflexões sobre o corpo no maracatu e pelo reconhecimento de sete categorias de análise, desdobradas em apontamentos teóricos originados tanto da investigação teórica pela história da filosofia e antropologia quanto

pela pesquisa do tipo etnográfico, e se colocam como meios de compreender a construção do sentido ético-estético do corpo. Faço apontamentos sobre a razão e o seu 'outro', vendo a cultura popular como possibilidade de vivência de um saber diferenciado por suas características, necessário justamente por suas distintas formas de percepção do humano.

### 3.3 Corpo e cultura popular

Situar o gestual ético-estético na cultura popular pressupõe o trâmite por questões complexas que envolvem, sobretudo, mediações entre a razão e o seu 'outro'. A compreensão das tensões provocadas por esses saberes racionais e sensíveis, intelectualizados e mitificados, surge como tentativa de situar um campo pouco explorado, pois organizar estes saberes de forma dialógica constitui um desafio, tarefa nada fácil para qualquer pesquisador ou educador que busque tais caminhos. Apesar disso, não posso negar que os rumos traçados são cada vez mais instigantes.

Investigar a cultura popular é atentar para o fato de que os indivíduos buscam pertencer a uma comunidade moral pautada em princípios gerados na coletividade, como forma de concretização da vida social. Leis e valores regem também o campo gestual, a partir das regras que tradicionalmente são vividas no corpo. O movimentar-se integra um mundo que agrega exigências naturais e culturais, marcadas pelas necessidades de higiene pessoal, alimentação, trabalho, lazer, educação e arte. O corpo é fruição, tensão, relaxamento, trânsito, deslocamento, mudança, devir;

é indicativo de que algo pulsa, galga o desconhecido, vence as incertezas.

A maneira como cada comunidade se consolida como grupo cultural, representada por sua música, gestualidade, sentido de existência, perpassa a dinamicidade histórica da sociedade e as necessidades advindas do coletivo, originando outras construções estéticas e morais. Esse jogo dialético de interações possíveis entre ética e estética repercute no corpo – fonte de vida e conhecimento, meio de sobrevivência das comunidades.

Mesmo não integrando instituições formais de ensino, o corpo aprende, educa-se. Talvez adquira conhecimentos que o próprio saber institucionalizado ignora. O corpo dos populares é construção cultural, arte, negação da realidade, mecanismo que se coloca como conformismo e resistência diante da racionalidade que tenta suprimi-lo, e assim, o sentido ético-estético se mostra (individual/coletivo) e se coloca como possibilidade de caracterização de uma dada representação cultural. É por este sentido ético-estético do corpo e pela visualização do 'outro' da razão que chego aos momentos finais deste estudo.

### **3.3.1 Gestualidade ético-estética**

Entendido como manifestação de cultura popular/folclore, o maracatu caracteriza-se como possibilidade de reformulação e resistência, em que a comunidade se expressa e se reconhece em suas condições sociais, vivendo uma prática local, determinada, presente e viva no interior da cultura dominante. Trata-se de uma produção cultural que, embora originária das camadas excluídas, foi reformulada e veicula por outras classes sociais. Ela retrata a

maneira como os indivíduos constroem seus bens e se expressam sem o estabelecimento direto de vínculos com a indústria cultural e com instituições que visem à renovação do patrimônio cultural ou à sua subordinação a um poder hegemônico. Essa produção cultural reforça uma essência coletiva e espontânea de pessoas que, a todo o momento, lutam por um processo de libertação – da pobreza, da fome, da falta de emprego, do escravismo social.

A realização do maracatu-nação não é apenas a concretização do hedonismo coletivo, mas também possibilidade de luta, de sobrevivência, de alcance de certo *status* (artista popular) e reconhecimento. Não é a vivência de um ‘jardim das delícias’, mas a compreensão de uma forma de existência humana que nega haver uma única possibilidade religiosa – Deus – e transita por várias formas de concretização da fé popular (orixás, caboclos, mestres, pombagiras). Embora não foque a ‘domesticação da besta humana’ de que fala Nietzsche (2000), tendo o cristianismo como base, o maracatu pode conduzir, de certa forma, tanto para o ‘enfraquecimento’ humano (nas tentativas de ‘melhoramento’ via xangôs e jurema, especialmente quando se vive uma relação de extrema dependência) quanto para a conquista da liberdade dionisíaca e revelação dos desejos do corpo.

A finalidade ético-estética do corpo que dança maracatu-nação é uma ‘finalidade sem fim’. Há vários interesses que cercam o grupo e envolvem necessidades hedônicas de preservação e divulgação das tradições populares, de luta, de reconhecimento da comunidade, de ganho financeiro, de prestígio e ascensão social. Não é um fazer desinteressado, tampouco é independente da experiência; pelo contrário, é um saber construído, sobretudo, pelas experiências individuais/coletivas de cada um dos membros da comunidade.



Na descrição da localidade onde se situa o maracatu Cambinda Estrela visualizo o corpo marcado pela pobreza, pelo analfabetismo, pela violência, pelo sofrimento com os problemas decorrentes das enchentes, pela necessidade coletiva das festas. A descrição do maracatu por meio de seu estatuto, de sua finalidade festiva, carnavalesca, de luta social e defesa do 'baque virado' acontece no momento em que se observa o corpo guiado por normatizações criadas pela e para a comunidade do maracatu, passíveis de modificações ante as necessidades que surgem. Percebo o corpo carente de autoafirmação, de reconhecimento e valorização social. Revela-se o corpo sedento de maracatu, desejoso de brincar, competir e vencer, amparado por suas crenças, assim como o corpo ferido que se afasta da vivência coletiva devido à ambição e ao individualismo de alguns brincantes.

O envolvimento dos populares com a religiosidade afro-brasileira e com outras religiões adverte quanto à possibilidade de alcance de condições dignas de vida (alimentação, moradia, transporte, dinheiro, amor). Mesmo diante de muitos problemas (falta de verbas para a manutenção do grupo, resistência por parte de algumas pessoas, desemprego, fome), percebo o corpo engajado com as atribuições coletivas. A própria condição humana é sacrificada nos meses que antecedem o carnaval, dedicados à confecção das roupas e demais ornamentos. O corpo, fragilizado pelo cansaço, pelas turbulências desse momento, pela alimentação inadequada (ou a falta dela), é acometido por doenças; mas 'o carnaval de Recife e Olinda', para os populares, é a consagração. Representa a superação de todo o sacrifício. Dança e música movem a festa, marcada por inúmeros atrativos. O corpo está em cena, mas não é apenas alegria, êxtase coletivo, fascínio; é também cansaço, dor, desânimo, frustração.

As descrições realizadas pelo contato com a realidade de Chão de Estrelas e do Maracatu-nação Cambinda Estrela reforçam a percepção de que a construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular não pode ser analisada de um único ângulo, pois se corre o risco de ela fragmentar-se. Entendo que a compreensão do corpo na cultura popular não se dá unicamente pelo campo da gestualidade expressiva, mas por várias relações estabelecidas no cotidiano de uma comunidade. O maracatu enquanto dança, música, expressão, forma de resistência, reflete o modo como um grupo popular se organiza, compartilha vidas, arte, símbolos. É por esta manifestação que focalizo o corpo em sua diversidade: corpo analfabeto em leitura e escrita, corpo subnutrido, corpo religioso, corpo festivo, corpo coletivo, corpo amedrontado, corpo discriminado, corpo corruptível, corpo mítico. É pelo maracatu que se revela um corpo cantante, dançante, mas que pouco lê ou escreve, que é mal-alimentado por suas reduzidas condições financeiras, amedrontado pela violência, mítico por suas crenças e vivências, corruptível pelas seduções que garantam a sua sobrevivência (desde simples agrados a ganhos financeiros), coletivo em várias situações (no compartilhar da mesma residência, nas dificuldades, enfim).

O corpo que dança no maracatu segue normatizações instauradas pela transmissão da gestualidade ao longo dos anos. O ingresso no maracatu (muitas vezes já na infância), a convivência constante com sua música, batuque e dança, o envolvimento da família com as tradições populares, são fatores que contribuem para disseminar e preservar características gestuais essenciais, próprias dessa manifestação. O ritmo dos batuques parece conduzir a esta movimentação. Trata-se de um gestual mítico, ritualístico, que ora se renova.

Por mais que existam técnicas corporais diferenciadas, expressas, por exemplo, por movimentos contidos de reis e rainhas, pelo saltitar dos arriamás (caboclos) e pelos deslocamentos da ala de escravos, quando se fala em maracatu e no corpo que dança, o gestual característico é marcado pelo balanceio dos braços, giros e caminhadas gingadas. É esta peculiaridade gestual do maracatu que se faz similar à movimentação dos filhos-de-santo nos terreiros de candomblé. Tal semelhança não é estranha, haja vista a origem negra dessas manifestações culturais e religiosas.

Observando o corpo que dança o maracatu, vejo várias cenas. Não é apenas o gestual por si mesmo, mas tudo que ele traz consigo – a fome, as dificuldades, a violência, a discriminação, a corrupção, o desejo de potência. O gesto é construção individual/coletiva, e sempre (re)elaborado. É pelo gesto dançante, pela música, pelo batuque, pela fala, que os populares apresentam às pessoas o que sabem fazer e reivindicam melhorias para a comunidade. Revivem um passado-presente de lutas e resistências e levam ao conhecimento dos governantes, dos turistas, das outras comunidades, as suas lutas e necessidades, suas crenças e sua capacidade criativa, lúdica e guerreira.

O corpo que dança o maracatu-nação tem idade. Há mescla de crianças, adolescentes, jovens, idosos, numa única fusão. É a forma de iniciar os que darão continuidade à tradição. Não há personagens de acordo com a idade, mas apenas funções rituais específicas para a maturidade, principalmente as que antecedem o carnaval, as quais envolvem purificação do corpo com ervas, abstinência sexual e outras práticas. Êxtase, alegria, engajamento, são observados no corpo pouco ou mais experiente e naquele marcado ou não pelo tempo.

Visualizando uma corte real qualquer (africana, talvez), logo observo a presença de rei, rainha, príncipes, princesas, duques, duquesas, condes, condessas, vassallos, guardiões e outros atores. Agora, transportando esta imagem para o cenário brasileiro com base em seu sentido carnavalesco, de pluralidade religiosa e cultural (mescla de brancos, negros e indígenas), posso gradativamente construir a imagem do maracatu e, especialmente, aqui, do Cambinda Estrela.

A diretoria e seu auxiliares vão à frente trazendo a corte. Em seguida vêm o porta-estandarte vestido à moda da realeza, as damas-do-paço com as calungas e os batuqueiros. O estandarte é movimentado constantemente por um deslizar requintado do passista, como se estivesse flutuando. A insígnia do grupo é mostrada a todos, o que possibilita o reconhecimento de qual seja o maracatu em desfile e o ano de sua fundação. As damas-do-paço trazem a alegria, o misticismo da boneca. Giram muito, sempre mantendo o braço alto para sustentar a calunga e dar-lhe movimentação. Os vestidos rodados tornam os gestos enriquecidos, sendo os giros facilitadores da visualização do caminhar gingado. É o batuque que estimula o embalo frenético do corpo, o êxtase ao desfilar e dançar. É pelo som de alfaias, mineiros, gonguês e caixas, aliado às toadas que falam sobre o negro, a comunidade e suas lutas, que o corpo ingressa no tempo-espaço mítico.

O batuque acolhe o restante dos integrantes, que se misturam. Surgem os arreamás (caboclos) com roupas de pena, mantendo a técnica corporal básica do maracatu, acrescida de estalidos de arco e flecha e saltitos próprios da manifestação dos caboclinhos. As baianas de chitão, com roupas pouco ou muito rodadas, e as baianas ricas, com muitas rendas, têm no giro a técnica corporal mais

evidente e curiosa da movimentação. Elementos da corte, como duques e duquesas, condes e condessas, também se movimentam, mesmo trajando roupas requintadas, seguindo a técnica corporal identificadora do maracatu, embora não com tantos giros como as baianas.

O corpo, paramentado com as roupas dos orixás, mescla o gestual técnico próprio do maracatu e do orixá que está vestido. Observam-se movimentos de caçada com arco e flecha, de situações guerreiras com espadas, saltos, giros, gingados do corpo e expressões faciais como protuberância labial, franzir da testa, sisudez. Os mestres e mestras da jurema realizam a técnica corporal própria do maracatu (já explicitada), acrescentando a gestualidade presente na jurema, como o efeito da embriaguez, o corpo sedutor, a expressão facial cerrada, levando garrafas de cachaça, charutos, etc.

As odaliscas – dançarinas da corte – por vezes fazem gestuais coreografados com giros e braços para o alto. O restante da movimentação segue a técnica própria do maracatu. A ala de escravos (guardiões da corte) caminha de um lado para outro em coluna, levando lanças e escudos nas mãos. A técnica do corpo é marcada mais pelo caminhar gingado e menos pelo balanceio dos membros superiores. O mesmo ocorre com os vassalos que fazem a proteção do rei e da rainha, que seguram o pálio (guarda-sol), que levantam suas capas e que os abanam.

Rei e rainha aparecem ao final do cortejo. Sua técnica corporal é marcada por deslocamentos pequenos, com sutis movimentações de braços. Os gestos são solenes, com oscilação corporal reservada. A roupa pesada e rodada da rainha é balanceada por seu caminhar gingado e pelo movimentar dos braços. Nas mãos, leva cetro e espada. Seus deslocamentos são, praticamente, para frente, na

direção do cortejo. O rei vem ao lado da rainha, movimentando-se da mesma forma.

O modo como os negros africanos vindos ao Brasil se movimentavam, louvavam os ancestrais e se comunicavam, deu origem a diversas manifestações expressivas, culminando com técnicas corporais próprias e identificadoras de um maracatu, de um samba de roda, de uma congada, dentre outras. Contudo, o corpo que dança não é o mesmo de tempos anteriores. Embora a forma gestual seja mítica, o corpo dançante é histórico acima de tudo, marcado por diferentes tempos-espacos, seguindo prescrições diferenciadas a partir do contexto em que está inserido.

As construções normativas do maracatu envolvem respeito às hierarquias dentro da corte, rituais preparatórios para a dança (como purificação corporal, oferta de alimentos aos orixás), roupas próprias para cada personagem, gestualidade específica e disposição ordenada no desfile. Não se dança de qualquer jeito, mas se busca respeitar o gestual tradicionalmente vivido pelo corpo. Não se usa qualquer roupa, mas aquela que tenha sentido/significado para a comunidade.

Antigamente, o maracatu era formado por muitas pessoas ligadas ao candomblé. Os postos de rainha, de reis e damas-do-paço eram assumidos apenas por indivíduos 'feitos no santo' (batizados no candomblé). Não se podiam filmar, nem mesmo ver, muitos dos rituais próprios da religiosidade afro-brasileira. Não se tinha uma finalidade carnavalesca, mas de louvação, de agradecimento, de festividade. A competição não fazia parte dos anseios do corpo. No momento, porém, em que outras religiões começaram a ser criadas e difundidas, as pessoas passaram a se voltar para elas no ensejo de uma vida melhor. O número de envolvidos com o

candomblé reduziu-se, o que fez com que normas fossem revistas e flexibilizadas.

Assumir os postos de rei, rainha e dama-do-paço por ‘membros do candomblé’ não é mais critério de escolha, embora seja levado em consideração. Embora não sejam ‘filhos de santo’, estas pessoas acabam tendo acesso a alguns rituais próprios dos terreiros, por ocuparem tais postos. Assim, se antes a religião afro-brasileira insistia em manter seus segredos dentro dos terreiros de candomblé, hoje eles são, gradativamente, revelados a comunidades de maracatus, pesquisadores e outros grupos. Destarte, se antes o corpo que dançava no maracatu era marcado por sua vivência nos terreiros de candomblé, pela religiosidade afro-brasileira, pelo sentimento de negro, pela experiência da dança dos orixás, na atualidade o gestual passa a ser criado, praticamente, fora dos terreiros, embora mantenha os elos. Muda-se o sentido/significado do corpo que dança a partir das condições sociais da comunidade.

Se o corpo se expressava em frente às igrejas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, hoje, praticamente, este corpo dança para uma plateia, para um júri, para uma festa turística, carnavalesca. Assume formas dionisíacas por seu êxtase, por sua capacidade criadora, pela transgressão às regras, mas também apolínea, pela submissão às normatizações impostas (muitas vezes, contrárias àquilo que a comunidade acredita), pela hierarquia, organização e disciplina.

A competição não era o que movia o corpo, ao passo que hoje ela se torna o estímulo para que muitos grupos continuem existindo. É o anseio de competir que faz com que o corpo se adapte a exigências externas, apresentando-se com mais luxo e brilho. Observa-se a obediência dos grupos quanto ao número mínimo

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

de brincantes, quanto aos personagens do maracatu, dentre outros quesitos. Alguns incluem novos personagens, coreografias gestuais e instrumentos musicais, numa tentativa de ampliar as possibilidades de vitória em relação aos demais grupos. Por outro lado, não há apenas submissão, mas também resistência. Há quem se negue a obedecer a determinadas regras e a participar de qualquer atividade competitiva, por entender que esta não é finalidade da comunidade, embora sofra sanções financeiras, sociais e outras.

Não há como pensar num isolamento da cultura das comunidades em relação à cultura das sociedades. Mesmo não sendo históricas (embora estejam na história ou no tempo, como observa Chauí, 2001a, e fazendo história), as comunidades são influenciadas pelo mundo das sociedades, o que toca diretamente o corpo. Assim, não vejo o gesto pelo gesto, mas uma gestualidade carregada de técnicas corporais próprias e de sentidos/significados peculiares, culturalmente produzida pelos populares e influenciada, a todo o momento, por outras possibilidades de manifestação da cultura (erudita e de massa), pelas resistências e conformismos.

#### 3.3.2 A construção do sentido ético-estético

As investigações apresentadas ao longo destes capítulos corroboram a tese de que há um sentido ético-estético do corpo que orienta a estruturação do campo gestual em comunidades populares, sentido que é denotado a partir do processo de normatização construído pelo homem em suas relações socioculturais. Para melhor organizar esta ideia algumas análises se fazem essenciais neste momento, como partes constituintes de um todo, as quais,



embora visualizadas separadamente, encontram-se intimamente relacionadas, sendo elaboradas a partir das investigações teóricas e experiência de campo.

A primeira delas diz respeito ao entendimento do ‘corpo como construção cultural’. Por mais que os populares possam ter uma predisposição inata para o gestual dançante, é pela aquisição cultural que efetivamente se instaura o elo com diversas manifestações, seja pela linguagem verbal seja pela não verbal. É pelo uso do corpo que o maracatu é reconhecido, negado e/ou aceito na sociedade. É por meio do corpo que se reconhecem as diferenças existentes nas comunidades de maracatu quanto à concretização do batuque, do gestual dançante, das toadas, dos personagens e da organização do grupo e seu modo de agir. É pelo corpo que se instaura a possibilidade de definição do bom, do ruim e do belo gesto, do maracatu ‘mais’ ou ‘menos’ tradicional, do batuque de características africanas ou de vertente estilizada.

Corpo algum pode ser compreendido de forma ilhada. A cultura, como espaço de emersão das construções humanas, de simbologias, conhecimentos, representatividade e significação, é multifacetada. Retrata as desigualdades, as diferenças, e mantém a tensão. É dialógica e corresponde à “invenção da relação com o Outro” (CHAUÍ, 2001a), com a natureza, com os deuses, com os demais humanos (estrangeiros, antepassados, descendentes) e classes sociais distintas. É como construção cultural que o corpo vivencia regras e hábitos e se submete a um determinado uso de técnicas. É como resultado de interações sociais, de regras aceitas, interiorizadas e reconstruídas que o corpo toma forma no maracatu. É pela regra, no dizer de Lévi-Strauss (1982), que se pode ter certeza da existência da cultura, assim como é pela característica constante e universal presente nos homens que se manifesta a natureza.

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

O código que governa as relações com o corpo entre os maracatus é relativamente invariável, mantendo as especificidades a partir de determinados aspectos. No que diz respeito à cultura nos grupos de maracatu, nota-se que as regras são seguidas quando consideradas adequadas e justas, sendo transgredidas quando não mais atendam às necessidades. Os costumes de uma comunidade que faz maracatu acabam consolidando princípios que se inscrevem no corpo e se exprimem por meio dele. O corpo conduz-se de determinada forma em uma dada representação cultural porque há uma convenção coletiva do uso dos gestos.

Mesmo sendo o corpo, ao longo de séculos, tratado como obstáculo à purificação do espírito e parte esquecida do mundo das ideias socrático-platônicas, é como construção cultural que outros 'olhares' recaem sobre ele. Ora o constroem pela força bruta e coerção declarada, ora o atacam por meio de sutilezas legais, estéticas, modistas. Como construção cultural, o corpo vai, historicamente, adquirindo hábitos e costumes e instituindo uma moralidade própria do fazer 'coletivo' que visa a regular as ações dos sujeitos de forma livre e consciente, embora seja ao mesmo tempo suficiente e provisória.

A segunda análise, em consonância com a primeira, apresenta a ideia de que 'o corpo que dança o faz seguindo normatizações coletivas', instauradas a partir da vivência dos indivíduos em uma dada comunidade, expressas no acordo coletivo de como se conduzir no tempo-espço da festa, de como realizar o gestual dançante, de como se vestir, de como agir na localidade ou bairro, de como se preparar ritualisticamente para a vivência corpórea. Reforça o fato de que o corpo, na expressão popular do maracatu, não é mero apêndice, mas foco de simbologias, de representações, de sentido/significado; que o movimento não é apenas mecanismo

de contração/relaxamento muscular, mas concretização do fazer ético e estético historicamente situado (individual/coletivo, único/multifacetado). Como lembra Habermas (1997), uma norma se afirma quando é subjetivamente reconhecida a pretensão de validade a ela vinculada.

É pelo corpo que se concretizam as técnicas corporais de que fala Mauss (1974); que se reconhecem os valores, as regras, as leis que nele se inscrevem e que são coletivizadas, aceitas e interiorizadas na comunidade. É no concretizar dançante que cada personagem de maracatu particulariza-se por seu gestual próprio, levando consigo as marcas sociais. É pelo corpo que os populares se expressam e se renovam – instante de ordem e transgressão, do possível ou interdito, do acontecer apolíneo ou dionisíaco.

‘Há uma moralidade e uma estética construídas historicamente numa comunidade,’ sendo imitadas e transmitidas por seus membros, mas também repensadas e ressignificadas no contexto da coletividade. Essa terceira reflexão reforça a ideia de uma cultura que é viva, flexível e passível de modificações; de uma concretização folclórica que, por mais que busque suas raízes, foge a qualquer tentativa de aprisionamento, embora ceda aos encantos da indústria cultural, da Federação Carnavalesca e de necessidades coletivas mutáveis com o tempo, expressas em falas, gestos e pensamentos.

As regras de convivência coletiva atendem aos interesses dos seres históricos. São respeitadas, aceitas e interiorizadas, mas também repudiadas, transgredidas ou revogadas quando não admitidas pelo comunitário. É claro que não mais se pautam na interdependência entre bem, belo e virtuoso, como visto na filosofia antiga, nem entre o bem, o belo e o divino dos períodos filosóficos da patrística ou da Idade Média, tampouco na predominância da razão em detrimento do sensível e da arte, mas em relações que

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

visem à racionalidade e seu 'outro', expressas no corpo que vive o cotidiano dos bairros pelas festas, pelo trabalho, lazer, obrigações e ócio.

O belo, para muitos maracatus, é o tradicional, o respeito aos costumes da comunidade e à herança africana, embora seja diferenciado de comunidade para comunidade. O feio, por vezes, é o bom, a exemplo da calunga, que assusta, intimida e 'afasta energias ruins' que cercam o maracatu. O feio, ainda, é o estilizado, o que descaracteriza o maracatu, embora os grupos possam partir de pontos de vista distintos. Como visto em Hume (1997), os sentimentos dos homens divergem a respeito da beleza. É por isso que os indivíduos buscam padrões de gosto que possam, ao menos, conciliar as opiniões diversas, sendo estes influenciados por vícios, virtudes e costumes de uma sociedade.

O gestual próprio do corpo nas comunidades populares é marcado por traços culturais de uma moralidade e estética instituídas, quer o sejam pela tradição de uma dada manifestação em sua ação coletiva, quer pelas transformações decorrentes de novas necessidades humanas, quer por imposições institucionais, como as estabelecidas pela Federação Carnavalesca de Pernambuco. No maracatu, o sentido ético-estético é revelado na forma como o corpo se movimenta e expressa necessidades (artísticas, religiosas, de regozijo, culturais, coletivas). Pode estar pautado tanto nas regras de ação social quanto nas de ação instrumental de que fala Habermas (1997), ou seja, em regras que podem produzir tanto relações comunicativas entre os sujeitos agentes quanto intervenções instrumentais.

Uma comunidade de maracatu persiste ao longo dos anos, vive normas tradicionalmente repassadas e também as questiona diante de uma nova racionalidade (tentativa de vivência intersubjetiva).

A forma como uma comunidade age não é correta simplesmente porque os antepassados a realizavam. É possível perceber, nos grupos de maracatu investigados, uma tendência tanto para preservar as tradições antigas que foram passadas por laços familiares quanto para mudanças necessárias ante um contexto social diferenciado. Observam-se modelos a serem seguidos por muitos grupos de maracatu, embora estes não sejam tomados como inflexíveis nem sejam os mesmos em cada comunidade.

A configuração do sentido ético-estético do corpo numa comunidade de maracatu é marcada por regras de convivência coletiva, por normatizações que tocam aspectos como respeito ao próximo, cumprimento dos deveres, valorização da vida, da comunidade e do maracatu, obediência às hierarquias, preservação do maracatu e efetivação de seu estatuto, realização dos rituais religiosos, higiene, cumplicidade, disciplina e outros. A observância a estes itens conduz ao delineamento do gestual dançante, ao corpo que expressa sua história, desejos, angústias, medos e incertezas. Pregam-se o asseio pessoal, a higiene, a disciplina e a obediência como aspectos da convivência na coletividade. A falta de banho, de uso de roupa limpa, de cuidado com o corpo, leva os populares a rejeições dentro do grupo, inviabilizando, até mesmo, sua participação em cargos hierárquicos. O rejeitado acaba podado por vozes coletivas que com ele não querem comungar o mesmo espaço nem manter proximidade corporal.

A participação numa comunidade de maracatu dá-se, primeiramente, pelo respeito a ela (a seus componentes) e pela compreensão de sua organização. O que é a comunidade, como está estruturada, quem são seus idealizadores, como é sua hierarquia e estatuto, passam a ser aspectos fundamentais. As regras estabelecidas

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

pela convivência e pelo estatuto devem ser consideradas para que se continue integrando um dado grupo e o sentido ético-estético vá sendo configurado. O respeito pela vida, em todos os seus aspectos, marcado pelo combate à violência e ao uso de drogas, passa a ser uma marca destes grupos de populares.

A quarta reflexão edifica a compreensão da ‘existência de técnicas corporais específicas a cada manifestação cultural e comunidade’. Há técnicas próprias para o maracatu-nação e para o maracatu rural, assim como peculiaridades próprias a cada grupo, mesmo realizando uma única manifestação popular. Por mais que vários grupos populares representem gestualmente uma mesma expressão cultural – o maracatu, por exemplo – apresentando similaridades entre si, técnicas específicas de representação gestual são criadas e marcadas por uma normatização própria.

O reconhecimento de uma dada manifestação da cultura, como um maracatu, um caboclinho, um bumba-meu-boi, um frevo, dá-se em função de aspectos estéticos e morais passíveis de serem observados apenas por quem dela faz parte como integrante, por quem vive essa experiência estética no cotidiano (mesmo como espectador) ou por quem a investiga. A forma de configuração do corpo, do gestual, das vestimentas, dos sons emitidos pelos instrumentos musicais, do canto, dos temas (letras), dos personagens, traduz a finalidade do grupo e configura sua função social. É por meio destes elementos que se chega a reconhecer uma dada manifestação cultural.

Como esclarece Sánches Vázquez (1975), surge certo relativismo ético quando diferentes comunidades julgam de maneiras diferentes o mesmo ato ou postulam normas morais diversas para situações semelhantes, sendo necessário encontrar

a origem de tais diferenças na diversidade de interesses destas comunidades. Este relativismo ético proclama que os juízos morais são diferentes e até contraditórios entre si, por atenderem a dados contextos próprios do grupo social ou comunidade, sendo todos considerados válidos.

Se em uma dada comunidade a ordem seja ‘não faça isso’ e em outra o oposto seja evidenciado – ‘faça isso’ –, de acordo com o relativismo ético explicitado por Sánches Vázquez (1975), tais regras não terão validade por si mesmas, mas apenas por sua relação com a respectiva comunidade; porém esta justificação social não implica um critério relativista, uma vez que cada código moral revela uma dada comunidade a partir de seus interesses e necessidades, e embora não acarrete, necessariamente, uma posição relativista, não a exclui totalmente. Destarte, os critérios de justificação de uma dada norma têm alcance limitado e são insuficientes, porque, conquanto justifiquem uma norma pelas necessidades de uma comunidade, pelas condições de sua realização ou pela articulação lógica com dado código moral, não levam a estabelecer aquilo que pode fugir ao relativismo. Seria necessário recorrer a critérios que não excluam a relatividade da moral nem levem a um relativismo. Assim, a relatividade da moral não gera o relativismo. As normas, os códigos ou morais são relativos e justificados pelos critérios da comunidade, pelas condições de realização e articulação lógica com determinado código moral. Mescladas de objetividade e subjetividade, universalidade e especificidade, as normas se fazem presentes como elemento configurador da comunidade. Trata-se de uma construção individual/coletiva, marcada pela história de vida dos populares e pela inserção na vida comunitária.

Há técnicas corporais próprias para cada papel assumido no maracatu, as quais, se não totalmente compreensíveis em sua

origem, podem, ao menos, ser descritas e comparadas. Poder-se-ia dizer que os gestuais no maracatu estão vinculados à hierarquia dos personagens, bem como às suas funções. Genericamente falando-se, há personagens do maracatu que controlam as emoções, buscam a disciplina e o requinte na realização dos gestos; outros revelam o extático por meio dele. Uns têm medo de exagerar na movimentação e ser vistos como ridículos, grotescos, ‘bregas’, enquanto outros buscam no gesto a liberdade de expressão. Similarmente, na sociedade em geral, há os que preferem o requinte da arte importada, dos clássicos, da erudição, e os que valorizam as produções nacionais, coletivas e populares; há um público que evita aproximações com o gestual coletivo, para não ser tachado de ‘povinho’, e um que não consegue viver sem consolidar o gestual comunitário, compartilhado, celebrado – diferenças que marcam os contrastes, a diversidade cultural existente.

‘As novas configurações estéticas surgidas do fazer coletivo dos populares conduzem a mudanças nos padrões morais da comunidade, assim como as configurações éticas influenciam diretamente os contornos estéticos do corpo’, ideia que delinea a quinta reflexão a ser considerada. Conquanto não fossem aceitas mulheres no batuque dos maracatus, rainhas e damas-do-paço tivessem que ser membros da religião dos candomblés ou xangôs, homossexuais não pudessem se vestir de mulher, as necessidades advindas de outras configurações do pensamento ou de problemas originados junto ao grupo (carência de componentes envolvidos com a religião afro-brasileira, luta por inclusão social dos marginalizados, desejo de inovação e poder) conduzem a mudanças estéticas que, gradativamente, passam a ser aceitas e interiorizadas por seus componentes, transformando-se em regras de convivência coletiva.



O desejo de novas crenças e as exigências externas fizeram surgir no maracatu personagens que passaram a ser aceitos coletivamente, modificando regras e valores. A evidência de homossexuais e sua presença revelada cada vez com maior frequência configuram uma nova estética, marcada por um corpo masculino num gesto delicado e numa roupa feminina, uma regra moral que não está presente em todos os grupos. É nesse sentido que não há como falar de uma ética que leve a novas configurações estéticas sem falar de uma estética que também conduza a novas inserções ético-morais. É uma relação de mão dupla, dialógica.

Quando me deparo com grupos de maracatu com elementos bastante distintos dos mencionados na literatura, sinto a presença do 'novo', surgido, muitas vezes, de necessidades dos próprios populares e do momento histórico; porém este 'novo' não é aceito por grupos que buscam, na medida do possível, preservar as características de antigas manifestações como estas lhes foram passadas por seus familiares, o que leva pessoas a definirem certos maracatus como 'estilizados'. Isso pode ser observado, por exemplo, quando personagens do maracatu surgem porque novas necessidades foram incorporadas às atuais, quando homossexuais são aceitos como membros do grupo, quando elementos coreográficos e artísticos passam a ser incorporados, quando outros instrumentos musicais são inseridos, quando indivíduos não ligados aos xangôs assumem postos antes ocupados por membros da religião, gerando flexibilidades ou modificações nas leis e ações morais da comunidade, ou, contrariamente, quando as regras impostas pela Federação Carnavalesca de Pernambuco levam os maracatus a determinadas obrigações, sob pena de invalidação de sua participação. Pergunta-se, porém: este 'novo' seria realmente

uma deturpação dos maracatus tradicionais ou apenas representação das novas necessidades dos populares e de sua dinamicidade?

A espetacularização dos maracatus é algo evidente em Recife. Vários grupos criam coreografias artísticas e têm por objetivo infiltrar-se no cenário turístico como produto a ser oferecido e comercializado, o que não quer dizer que não apresentem potencial para ocupar mais este espaço. Há grupos esteticamente bem-elaborados, com dançarinos qualificados e preparados para esta função. O que os populares reclamam é que tais imagens são disseminadas pelo país e pelo mundo como sendo maracatu, quando, na verdade, distinguem-se, e muito, das manifestações feitas por eles, gerando distorções e falseamento do real.

As regras instituídas por determinada comunidade geram uma estética corpórea singular a dado grupo social, que, além de ser transformado, transforma determinadas normas que não mais atendem aos interesses do coletivo. Essa dialogicidade e essa interdependência me levam a pensar o sentido ético-estético e, de forma especial, a gestualidade do corpo dançante. Não vejo o sentido ético-estético em sua pureza, já que tanto ética quanto estética são resultantes das transformações históricas, das necessidades humanas, e brotam de diferentes formas como mecanismo regulador, de defesa e atendimento a estes anseios, influenciados, sobretudo, pela indústria cultural, que, segundo Adorno e Horkheimer (1985), dá a tudo certo 'ar de semelhança', tornando as necessidades iguais.

A sexta análise atenta para o regime de competição a que se submetem os maracatus, entendendo que 'as relações competitivas influenciam a construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular'. Muitos grupos populares sofrem modificações em função de normatizações impostas por setores externos (por

exemplo, as entidades organizadoras do carnaval), que envolvem regras para a participação nos desfiles, número de integrantes, exigência de personagens específicos, número de instrumentais e outros quesitos. As regras buscam 'uniformizar' os gostos, as representações populares, e se concretizam por formas sutis de exercício do poder, embora nem todos se deem conta da coação que busca homogeneizar para dominar.

O maracatu, enquanto competição carnavalesca, deu origem a um requinte maior das roupas, configurando uma estética que muitos mestres populares resistem a adotar, acreditando desqualificar o sentido tradicional. A competição cria novas necessidades, típicas do modo capitalista de ser. Tem-se o luxo, a riqueza, o brilho acentuado e os personagens solicitados por um processo de normatização imposto. A realização de coreografias não é vetada, o que leva determinados grupos a construir gestuais e musicalidades estilizados, ou seja, marcados por formas altamente técnicas. Essas formas acabam sendo privilegiadas em detrimento das construções espontâneas já existentes nos grupos, conduzindo-os a uma adequação às novas exigências, sob pena de serem excluídos.

Esse regime de competição a que se submetem os maracatus acaba por explicar modificações evidenciadas nos grupos, que são estimulados pela ânsia de se tornarem campeões no concurso das agremiações carnavalescas. A 'grande noite', o 'momento esperado' por muitos, acaba sendo, em inúmeros casos, a 'noite do terror', principalmente pelas frustrações advindas das derrotas. A vitória, o primeiro lugar, é sempre a recompensa esperada por meses de dedicação. É desejo de potência popular, estimulado por uma sociedade em que a seleção dos melhores é prioridade nacional (e mundial), sendo estes sobreviventes de um mundo de 'poucos'. A

perda no processo competitivo é encarada como a derrota na vida, no cotidiano já tão difícil nas comunidades.

Na contemporaneidade, a competição acaba se colocando como ‘qualidade essencial’ do capitalismo e das políticas neoliberais que visam à restrição da responsabilidade do Estado nas instâncias econômica e social, levando os homens à crença no desenvolvimento individual/individualista para o progresso coletivo. Tal modelo é veiculado não apenas entre os populares, mas em diversos setores sociais, como, por exemplo, o educacional, sobretudo em nível universitário, modificando drasticamente a identidade da universidade e de suas funções, bem como estimulando a concorrência, a instrumentalização do humano e a sobrevivência dos ‘melhores’.

A última análise mostra que ‘as crenças religiosas determinam a configuração ritualística das manifestações populares e influenciam o delineamento do sentido ético-estético do corpo’. Como esclarece Durkheim (1989, p. 72), “as crenças religiosas são representações que exprimem a natureza das coisas sagradas e as relações que essas mantêm entre si e com as coisas profanas”. A relação dos homens com o sagrado, ou seja, com aquilo que os interditos protegem e isolam, dá-se a partir de ritos que atuam como regras de comportamento, prescrevendo como eles devem agir.

No caso do maracatu, a realização de rituais preparatórios é algo necessário, garantindo o sucesso das apresentações e o brilhantismo da comunidade. Os rituais preparatórios que antecedem a festa carnavalesca possibilitam a ausência de males que atingem o maracatu, fortalecendo-o. O sucesso no desfile possibilita um julgamento estético favorável por parte da comissão julgadora do concurso das agremiações carnavalescas. O não

alcance dos resultados esperados e os problemas surgidos durante as apresentações dos maracatus ou nos períodos preparatórios são, muitas vezes, justificados pelo atraso na realização de oferendas e sacrifícios. Como esclarece Bataille (1993), o princípio de sacrifício é a destruição, mas não o aniquilamento. O que se busca destruir na vítima é apenas a coisa, ou seja, os seus laços de subordinação reais, afastando-a do mundo da utilidade e entregando-a ao 'capricho ininteligível', uma passagem do mundo das coisas para um mundo imane, íntimo ao homem.

O corpo está sujeito às preparações ritualísticas, religiosas, que unem o maracatu aos xangôs ou à jurema. Seu sentido ético-estético é marcado pela crença em seres, espíritos ou deuses que podem dar respostas e auxílio que nem sempre os mortais (políticos, defensores dos direitos humanos, empresários, pesquisadores, educadores, artistas e outros) podem dar. É pelo vínculo com religiões que, como o xangô e a jurema, foquem as mazelas humanas, as carências, os rejeitados socialmente, que o corpo torna-se elevado. A fé popular anima um gestual dançante vigoroso, em que dor, fome e cansaço são momentaneamente esquecidos pelo instaurar de um momento sagrado, mítico.

Cantando, dançando, tocando instrumentos, bebendo e fumando, os populares pedem proteção, amores, dinheiro, comida, saúde, condições básicas de existência. Poder-se-ia dizer, com base em Dussel (2000), que a religião não é simplesmente um processo de alienação, mas pode se constituir em busca de libertação, que vai desde as necessidades de alimentação e da contemplação estética ou mística até os desejos e necessidades de autonomia. A libertação, em Dussel, é concretizada a partir de uma ética (diria sentido ético-estético) que prime pela produção, reprodução e desenvolvimento da vida humana de cada sujeito em comunidade. Nesse sentido,

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

abre-se o espaço para a multiplicidade de crenças aparentemente inconciliáveis, que ao mesmo tempo reforçam o real e o negam, combinando conformismo e desejo de mudança. Como lembra Chauí (1995, p. 83), “os pedidos não são feitos porque se escolhe uma via religiosa, mas se escolhe uma via religiosa porque se sabe que, no presente, não há outro”.

Quem conhece a situação do desemprego, subemprego, alta rotatividade do emprego, exploração dos salários através do FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço) e do FINSOCIAL, há de convir que não é por mera alienação, mas com pleno conhecimento de causa que se pede a Deus ou a intermediários celestes e infernais auxílio para a sobrevivência (CHAUÍ, 1995, p. 81).

A religião, muitas vezes, é compreendida como ‘projeção fantástica do humano no divino’ que define uma existência separada entre finito e infinito, criatura e criador, individualidade e universalidade, aqui e além, vista como lógica da ilusão ou alienação. Os antropólogos enfatizam uma dimensão propriamente cultural da religião popular como “preservação de valores éticos, estéticos, étnicos e cosmológicos de grupos minoritários e oprimidos, de sorte a funcionar como canal de expressão da identidade grupal e de práticas consideradas desviantes (e por isso repudiadas pela sociedade inclusiva)” (CHAUÍ, 2001b, p. 174).

Pela religiosidade busca-se o contato com seres invisíveis, com uma diferente racionalidade (ou, para alguns, irracionalidades), pois os populares veem-se como excluídos de um mundo feito para poucos e esquecidos em suas necessidades. Eles realizam então um apelo a um poder transcendente, como forma consciente de manifestar que a realidade posta precisa ser mudada, e assim recebem no corpo entidades espirituais, unindo humano e divino,

bem como possibilitando a modificação de papéis predefinidos socialmente. Daí advém a crença em seres que, não estando neste mundo, podem nele intervir, já que a mudança a partir de políticos, instituições e órgãos governamentais parece bastante distante. Buscam-se muito mais vínculos com espíritos que dependem de um corpo mortal, no dizer de Bataille (1993), do que com espíritos autônomos do ‘Ser supremo’ ou de animais e mortos. A hierarquia dos espíritos tenderia a se formar sobre esta distinção.

A compreensão da religiosidade como busca por justiça vem ao encontro das observações realizadas junto a comunidades populares. Como lembra Chauí, a religião é vista tanto como paliativo para as misérias humanas, para os inúmeros problemas ‘sem solução’, quanto como algo realista e consciente dos infortúnios cotidianos, atuando como resistência numa sociedade desigual, em que a opressão é regra de existência. O que os populares pedem a Deus, aos santos, aos orixás e espíritos de luz é nada mais do que a cura de doenças, emprego, moradia, fim do alcoolismo, regresso de um familiar. Pede-se que a vida não seja ‘tal como é’.

As análises realizadas tocaram a construção cultural do corpo, a normatização coletiva do corpo que dança, a dinamicidade das regras morais e estéticas, a especificidade de técnicas corporais, as influências recíprocas entre ética e estética, o regime de competição a que se submetem os populares e as crenças religiosas nas manifestações populares, e se colocam como possibilidade de compreender a construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular.

Inseridos os traços que levaram a identificar a construção do sentido ético-estético do corpo em comunidades populares (tendo por base discussões realizadas em capítulos anteriores), sentido este que se coloca como ‘outro da razão’, dou o último toque na tela,

### 3 ENTRE CORPOS, PRINCÍPIOS E SENTIDOS

embora não a veja como acabada. Visualizo seu instante suspenso. Analiso as formas, a configuração estética, o seu volume. É colorida, multifacetada, marcada por sinuosidades que por vezes inviabilizam uma observação nítida. Depende de como os olhos se aproximam ou se afastam dela. Por vários instantes a fixá-la, mergulho em seus enlevos. Percebo outras telas. Estas ficarão para outros momentos, volumes a serem liberados por novos espetáculos.

VENDA PROIBIDA





## Considerações finais

Formular uma teoria ético-estética do corpo é buscar dimensões que extrapolem uma visão unilateral e instaurem um campo de ação plural, conduzindo o homem a novas relações consigo, com o outro e com a sociedade. Trata-se de demarcar a possibilidade de desconstrução das normas e padrões vigentes rumo a novas configurações, implementadas a partir de necessidades morais, juízos de gosto, experiências contemplativas e vivências corporais que se colocam como 'urgentes' no contexto da sociedade contemporânea.

Pensar ética e estética em sua dialogicidade é entender que esta relação não se concretiza apenas na racionalidade científica e técnica ou nas grandes reflexões filosóficas, mas também nas ações cotidianas. A todo o momento tecemos juízos de valor, externamos sentimentos e vivemos nossa experiência estética e filosofia moral. Falamos sobre pessoas, vidas, objetivos, sociedade, e nos posicionamos de acordo com o que acreditamos ser o mais coerente, o mais justo, o mais apropriado, o melhor a ser feito, o bem, o bom.

Ao longo do estudo foi desenvolvida a análise do sentido ético-estético do corpo por meio de relações dialógicas entre ética e estética que possibilitassem a estruturação do campo gestual em

comunidades populares; contudo este objetivo somente pôde ser concretizado porque outras demarcações foram traçadas como forma de cercá-lo em sua complexidade, envolvendo a compreensão das relações histórico-filosóficas entre ética e estética, a discussão do corpo como produto/produtor de cultura, as influências recíprocas da ética e da estética na configuração da gestualidade e a construção do sentido ético-estético do corpo.

As teorias que conduziram a estas discussões foram guiadas por uma questão problematizadora fundamental: ‘Como se dá a construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular?’ Tal inquietação levou-me a um campo diverso e sedutor a partir do contato com a ética, a estética, a gestualidade e a cultura popular. Neste momento, as informações resultantes dessa aventura investigativa brotam como novos desafios postos à educação, uma vez que as trilhas que me levaram à possibilidade de convivência dialógica entre racionalidade ocidentalizada e o ‘outro’ da razão apenas foram abertas, não sendo encerradas com a conclusão deste estudo. Precisam ser contornadas, exploradas, ampliadas e entendidas como vestígios ilimitados na busca do conhecimento.

Nesta pesquisa, tornei presentes as racionalidades postas a partir da ética, da estética e do corpo na cultura popular. Num primeiro momento, ética e estética apareceram caracterizadas no pensamento histórico-filosófico marcadas pela supervalorização da razão em detrimento dos sentidos do corpo, da busca incansável do inteligível em prejuízo do sensível. A possibilidade de existência tensional da razão ocidental e de ‘outra’ racionalidade é provocada num segundo momento, quando passo da compreensão ético-estética pautada no inteligível para o diálogo que se estabelece no corpo como construção cultural. Essa ‘outra’ racionalidade pôde ser focada na etapa final das investigações, quando ingresso

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

no universo de uma comunidade popular em Recife-PE e, mais especificamente, do maracatu-nação Cambinda Estrela.

A construção do sentido ético-estético na cultura popular dá-se mediada pela dinamicidade histórica que leva o homem à elaboração de pensamentos, regras, tradições e costumes, bem como à sua modificação a partir de necessidades que surjam. A análise da construção deste sentido no contexto contemporâneo só é possível pela compreensão do homem como ser histórico, mutável, que ora estabelece vínculos explícitos com deuses, Deus, razão, bom e belo, ora se liga à arte, ao sensível, ao feio e ruim, buscando sua autonomia e emancipação.

Difícilmente se observa, ao longo da história da filosofia, uma relação tensional proposital e necessária entre ética e estética que equilibra e instiga, que instaura o sublime e incita; e se atualmente essa relação tensional pode ser ao menos pensada na sociedade contemporânea, isto se deve às lutas travadas durante séculos, marcadas pela ousadia dos ditos ateus, bruxos, rebeldes e anarquistas a remar contrariamente ao pensamento hegemônico de cada época; deve-se àqueles que reconheceram a existência do corpo e de seu saber sensível como agente, e não como apêndice do mundo racional, e que também alertaram para o seu uso laboral, bélico, consumista e escravista; enfim, àqueles que rumaram em direção à liberdade – de escolha, de opinião, do concretizar a vida – desvinculando-se de inúmeras amarras socrático-platônicas.

A investigação de como o sentido ético-estético é construído no contexto contemporâneo torna-se possível, também, porque já se reconhece que o homem é resultante da interação natureza/cultura, e não apenas produto de Deus e agente da vontade divina. Esse enfoque levou ao entendimento de que as regras, os princípios, as tradições e as técnicas corporais não são imposições divinas postas

como destino irremediável, mas construções que têm o homem como agente central. Foram estas modificações, ocorridas no século XIX, que trouxeram outras formas de caracterizar o sentido ético-estético do corpo na atualidade.

Se uma manifestação cultural foi perseguida, rechaçada e mal compreendida em diferentes períodos históricos, é porque o homem não dispunha de mecanismos que o levassem a outras formas de leitura da realidade social naquele momento. Somente as percepções advindas com as mudanças paulatinas a que foi submetido é que conduziram a outras apreensões. Assim, se hoje é possível falar de um sentido ético-estético do corpo na cultura popular, é porque se reconhece que a cultura não é apenas uma produção da erudição, do saber intelectualizado, mas também a materialização das massas (melhor dizendo, *para* as massas) e dos populares. As tensões estão postas e anseiam bases anti-hegemônicas, ou seja, sustentáculos formados por mediações de equilíbrio, não de supremacia.

Não foi de forma simplista que procurei analisar a construção do sentido ético-estético do corpo na cultura popular, e por isso mesmo fugi a qualquer abordagem unilateral, embora tenha claras as minhas limitações como pesquisadora ante as inúmeras variáveis deste campo investigativo. Optei por relações complexas, múltiplas, teias que se justificam pela necessidade de visão de conjunto; e se posso agora chegar até estas considerações é porque conduzi a pesquisa para direções que não se limitavam à análise do corpo na cultura popular, mas estendiam-se aos sentidos produzidos por esse corpo em tempos-espacos diversos.

Foi com essa finalidade que busquei observações que me levassem à configuração do bairro e localidade populares, descrevendo os estabelecimentos comerciais, as residências, os espacos de cultura, educação e lazer. Foi para chegar a este objetivo

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

que procurei delinear como vive uma comunidade de cultura popular, como esta se organiza em torno do maracatu, como constrói sua história e gestualidade. Foi tentando compreender estas 'redes' que realizei entrevistas com populares, situando sua vida e seu envolvimento com manifestações dançantes e com pessoas que, de alguma forma, comungam da diversidade cultural pernambucana. Foi também por estes caminhos que passei a entender o maracatu como resultado de intensas relações, marcadas por inúmeras pressões, advindas, sobretudo, da política de branqueamento da raça, da perseguição às manifestações ligadas a cultos afros e da Federação Carnavalesca, que acirra a competição. Vejo o maracatu, ainda, como uma manifestação que conheceu a ascensão e a crise, o reconhecimento e o desprestígio, o falecimento e a ressurreição, e que recentemente reencontrou seu espaço, embora marcado por crises financeiras que levam os grupos a momentos difíceis num país que pouco investe em cultura e educação.

O contato com os populares, neste estudo, leva-me à percepção da construção do sentido ético-estético do corpo: pelas regras de comportamento da comunidade, que definem técnicas corporais e moralidade, aceitas, interiorizadas e veiculadas pela prática cotidiana, modificadas diante de novos contextos, necessidades e coação a que estão submetidos; pelos princípios e valores que definem o que é correto, justo e adequado ao membro de uma comunidade e integrante de manifestação popular, envolvendo, sobretudo, justiça, honestidade, compromisso com o coletivo, asseio pessoal, disciplina, respeito, distanciamento das drogas e da criminalidade; pelo sentido de existência coletiva, preservação das tradições e religiosidade; pelas regras de competição impostas por setores externos, as quais influenciam a caracterização dos maracatus como manifestação popular, apenando os populares

em caso de transgressão; pelo jogo de conformismo e resistência que leva os indivíduos a cederem aos encantos da indústria cultural, da produção artística e turística, colocando-se como produto a ser oferecido (e remunerado), mesmo entendendo que estes mecanismos são os meios de que dispõem para manter viva uma dada expressão popular; pela dinamicidade cultural da comunidade e compreensão de uma historicidade mutável que leva tanto à necessidade de incorporar personagens, instrumentais, vestimentas, gestuais, gerando regras de comportamento até então não estabelecidas, quanto à superação destas regras, conduzindo a outras possibilidades de vivências estéticas; pela necessidade de reconhecimento, valorização e registro da existência humana como ser potencial, passando dos dramas populares às luzes do palco, de artista anônimo a artista célebre; por uma necessidade educacional, de conhecimento do homem, do corpo, da gestualidade, do misticismo, da religiosidade, da cura, da organização coletiva e das festas, mas também dos problemas sociais que levam os populares a uma vida de pobreza, de falta de trabalho, de dificuldades de existência; pelo acontecer educacional em sentido amplo, como fenômeno social não restrito aos sistemas formais e como processo de formação cultural pautado na necessidade de autonomia e emancipação.

Diante destes apontamentos, procurando sintetizar o que foi discutido, lembro o corpo como construção sociocultural, cujo gestual segue normatizações coletivas, instauradas a partir da vivência em uma dada manifestação, bem como pela moralidade e estética construídas historicamente, transmitidas aos populares, mas também repensadas e ressignificadas. Insisto na convenção coletiva do uso dos gestos e das técnicas corporais específicas a cada manifestação cultural e a cada comunidade, influenciadas pelo

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

contexto histórico-social e religioso e por imposições institucionais repletas dos vícios da racionalidade instrumental. Reforço a ideia de um corpo marcado pelo sentido ético-estético que o leva a experiências múltiplas, ora apolíneas e ordeiras, ora dionisíacas e miméticas, conduzindo a uma lógica própria que foge, muitas vezes, à razão ocidentalizada.

Vejo neste estudo uma possibilidade de pensar a razão e o seu 'outro' não como forma de subordinação, mas, justamente, de libertação. Avisto construções que possam ser delineadas por estas racionalidades apolíneas e dionisíacas e mediatizadas em momentos diversos – educacionais, laborais, religiosos, festivos – consolidadas não apenas pela simples junção dos contrários, mas por sua verdadeira ação comunicativa. Não se trata de induzir à sacralização do dionisíaco e à profanação do apolíneo, tampouco de confrontar os opostos, mas sim, de perceber que as tensões são fundamentais à vida em sociedade.

As regras estéticas e morais na atualidade pregam o individualismo e a homogeneidade dos pensamentos, dos valores do corpo, das ações e sentimentos. É justamente neste acontecer apolíneo que a educação busca suas bases, refletindo um mundo de racionalidade técnica, castrando a diversidade dos sentidos e dos querereres, furtando o lúdico e apagando as necessidades de um tempo livre das obrigações cotidianas. Por outro lado, não poderia a educação concretizar-se como jogo lúdico mediador entre o erudito e o popular, entre a razão e o seu 'outro'? Seria inviável pensar a formação do homem contemporâneo pela dialogicidade entre racionalidade dionisíaca e apolínea, entre saber filosófico, científico, religioso e mítico? Será que temos parâmetros suficientemente válidos para definir que a razão ocidental-apolínea orienta uma



educação verdadeira e que a racionalidade mítico-dionisíaca instaura uma orientação educacional fragilizada e fantasiosa?

Nesse processo de reificação do humano a competição se coloca como elemento que acirra a homogeneização cultural, afirmando-se como ‘qualidade essencial’ do mundo sistêmico. Essa política neoliberal, que assola os populares, a educação, a vida humana como um todo, impõe regras à sociedade, pregando o individualismo, a rentabilidade, a submissão, o igual. Assim a competição se encontra presente tanto na racionalidade ocidental quanto no ‘outro’ da razão, uma vez que ambos se encontram desprovidos de pureza, mesclados no jogo de conformismo e resistência. É nesse sentido que vejo que estas questões se colocam como mais algumas reflexões sobre o humano, e, certamente, marcadas por limitações que envolvem tempo, condições do pesquisador e redução da possibilidade de aprofundamento temático, em vista das inúmeras teias de significações que envolvem o tema. Estes são, certamente, desafios postos à educação.

Longe de estabelecer propostas, indico caminhos, trilhas, que talvez se configurem como indicativos em traçados esboçados por outros interlocutores, quiçá novos Zaratustras, Dionisos e Eros. Ficam as projeções, os desejos, as utopias de uma nova realidade, em que justiça, existência digna, educação, corpo, lazer, tenham um tempo-espço privilegiado, aliado a uma potência criadora e ético-estética. Apesar disso, tenho claro que ainda há muitas lutas por vir. Talvez nestas os heróis possam ser outros.

## Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia, 1982.

ANDRÉ, Marli Eliza D.A. de. *Etnografia da prática escolar*. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 1995. (Série Prática Pedagógica).

AQUINO, Tomás de. *Trechos de Contra Gentiles e Suma Teológica*. Traduzido por Rodrigo Duarte. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1997. p. 49-53.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

ARISTÓTELES. Capítulos I a XII da Poética. Traduzido por Eudoro de Souza. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1997. p. 25-38.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Traduzido por Sergio Góes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BAUMGARTEN, Alexander. Parte III da Estética: Prolegômenos. Traduzido por Miriam Sutter Medeiros. In: DUARTE, Rodrigo (organização e seleção de textos). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1997. p. 75-92.

**CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

BENJAMIN, Roberto. Folclore no terceiro milênio. *Comissão Maranhense de Folclore*. Boletim n.21, dez. 2001. p. 1-6. Disponível em: <http://cmfolclore.sites.uol.com.br/index.htm>. Acesso em 30 jan. 2004.

\_\_\_\_\_. *Maracatus-nação em Recife-PE*. Recife, 07 fev. 2002. Coleta de dados referente à pesquisa do tipo etnográfico para fins doutorais. Entrevista concedida a Larissa Lara.

BOEIRA, Nelson. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Filosofia Passo-a-Passo).

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari Knopp. *Investigação qualitativa em educação*. Traduzido por Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Porto, Pt: LDA,1994.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Primeiros Passos).

CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Traduzido por Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70, 1988.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Traduzido por Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

CARVALHO, Alonso Bezerra de. *Educação e liberdade em Max Weber*. Ijuí: Unijuí, 2004.

CARVALHO, Marcus Joaquim M. de. O quilombo de Malunguinho, o rei das matas de Pernambuco. In: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (Org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 407-32.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.

\_\_\_\_\_. *Folclore do Brasil*. Rio de Janeiro/São Paulo: Fundo de Cultura, 1967.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Traduzido por Ephaim Ferreira Alves. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

#### REFERÊNCIAS

- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001a.
- \_\_\_\_\_. Notas sobre cultura popular. In: OLIVEIRA, Paulo Salles de (Org.). *Metodologia das ciências humanas*. 2. ed. São Paulo: Hucitec: UNESP, 2001b. p. 165-182.
- DAOLIO, Jocimar. *Da cultura do corpo*. Campinas, SP: Papirus, 1995. (Coleção Corpo e Motricidade).
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares de vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Traduzido por Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Paulinas, 1989.
- DUSSEL, Enrique. *Ética da libertação: na idade da globalização e da exclusão*. Traduzido por Ephaim Ferreira Alves, Jaime A. Clasen, Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Traduzido por Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v. 1.
- EMPRESA DE URBANIZAÇÃO DO RECIFE. URB. *Cadastro de áreas pobres do Recife*. *Chão de Estrelas*. Recife, 1997.
- EPICURO. *Carta sobre a felicidade* (a Meneccu). Traduzido por Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: UNESP, 1997.
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. Traduzido por Roberto Machado. 18. ed. São Paulo: Graal, 2003.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Traduzido por Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRANZINI, Elio. *A estética do século XVIII*. Traduzido por Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1999.
- FREITAG, Bárbara. *Itinerários de Antígona: a questão da moralidade*. Campinas, SP: Papirus, 1992.

**CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GOERGEN, Pedro. Educação moral: adestramento ou reflexão comunicativa? *Educação & Sociedade*. (CEDES), Campinas, SP, n.76, p. 147-174, out. 2001a.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernidade, ética e educação*. Campinas, SP: Autores Associados, 2001b.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Traduzido por Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Traduzido do alemão por Manuel Jiménez Redondo. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1997.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Traduzido por Augusto Abelaira. Lisboa; Rio de Janeiro: Ulisseia, [1960?]. (Livros Pelicano; 4).

HUME, David. Do padrão do gosto. Traduzido por João Paulo Gomes et al. In: DUARTE, Rodrigo. (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 55-73.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. Lisboa: Áster, 1936.

JESUS, Adilson. *Vivências corporais: processos de autoconscientização*. Campinas, SP: UNICAMP, 1992. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1992.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. Traduzido por Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traduzido para o espanhol por Manuel García Morente. Madrid, España: Espasa Calpe, 1991. (Colección Austral).

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. Traduzido por João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

\_\_\_\_\_. *Aprender antropologia*. 5. ed. Traduzido por Marie Agnès Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 1991.

#### REFERÊNCIAS

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Traduzido por Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.
- LIMA, Cláudia. História do carnaval: a maior folia do mundo. *Boletim de Carnaval 2002*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Turismo. 25 fev. 1996. p. 3-7.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatu-nação Cambinda Estrela*. Recife, 11 fev. 2002a. Fala gravada durante o Concurso das Agremiações Carnavalescas de Pernambuco e transcrita por Larissa Lara.
- \_\_\_\_\_. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: UFPE, 2003. Monografia (Graduação em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, 2003.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARACATU-NAÇÃO CAMBINDA ESTRELA. Informações textuais retiradas de documentos do Maracatu-nação Cambinda Estrela (fichas dos integrantes, agenda, cartas e outros, referentes ao ano de 2001). Recife, jan. 2002.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, EPU, 1974.
- MUSEU DO HOMEM DO NORDESTE. Setor de Antropologia do Museu do Homem do Nordeste, Exposição do Processo de Restauro das Coleções de Indumentária do Maracatu-nação Elefante e do Boi Misterioso de Afogados. *Maracatu-nação Elefante*. Informações retiradas de texto grafado em parede do Museu. Recife, 11 jan. 2002.
- \_\_\_\_\_. Setor de Antropologia do Museu do Homem do Nordeste. *Jurema*. Informações textuais disponíveis aos visitantes do Museu. Recife, 06 fev. 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Traduzido por Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro S. A. [1988].
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como filosofar com o martelo*. Traduzido por Gotzen-Dammerung. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. (Conexões; 8).

**CORPO, SENTIDO ÉTICO-ESTÉTICO E CULTURA POPULAR**

OLIVEIRA, Paulo de Salles (Org.) Caminhos de construção da pesquisa em ciências humanas. In: OLIVEIRA, Paulo de Salles. *Metodologia das ciências humanas*. São Paulo: Hucitec: UNESP, 2001. p. 17- 26.

PEIXE, Guerra. *Maracatus do Recife*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitali, 1980.

PESSANHA, José Américo Motta. As delícias do Jardim. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

PLATÃO. *A República*. Traduzido por Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. *Las leyes*. Edição de José Manuel Ramos Bolaños. Madri, Espanha: AKAL, 1988.

PLOTINO. Trecho de Sobre a beleza. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). Traduzido por Imael Quiles. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 39-48.

PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE. Diretoria Geral de Desenvolvimento Urbano e Ambiental – DIRBAM – e Departamento de Informações e Projeções – DEIP. *Regiões político-administrativas do Recife*. Região Norte- RPA2. Recife, 2001.

RAMOS, Arthur. *O folk-lore negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

REAL, Katarina. *O folclore no carnaval de Recife*. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 1990.

RECIFE. *Estatuto do “Maracatú Carnavalesco Mixto Cambinda Estrela”*. Dispõe sobre a organização e funcionamento do Maracatu Cambinda Estrela. Recife: Cartório Martiniano Lins, Registro de Títulos, Documentos e Das Pessoas Jurídicas, mar.1957, n. de ordem 575, protocolo 16.258.

\_\_\_\_\_. *Estatuto do Maracatu-nação Cambinda Estrela*. Dispõe sobre a organização e funcionamento do Maracatu Cambinda Estrela. Recife: Cartório Martiniano Lins. Registro de Títulos, Documentos e Das Pessoas Jurídicas, jan. 1998.

#### REFERÊNCIAS

- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.
- ROSA, Maria Cristina. Festar na cultura. In: ROSA, Maria Cristina; PIMENTEL, Giuliano G. de Assis, QUEIRÓS, Ilse Lorena von Borstel G. de. (Org). *Festa, lazer e cultura*. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Ética*. Traduzido por João Dell' Anna. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Convite à estética*. Traduzido por Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- SANTAELLA, Lúcia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- SANTIN, Silvino. *Educação física: ética, estética e saúde*. Porto Alegre: EST, 1995.
- SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: Ed. da UFBA, 2002.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Traduzido por Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SCHMITT, Jean Claude. A moral dos gestos. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- SILVA, Leonardo Dantas. Maracatu-nação. In: BORBA, Alfredo et al. *Brincantes*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. (Coleção Malungo; v.3).
- \_\_\_\_\_. A calunga de Angola. *Diário de Pernambuco*. Recife, 22 fev.1994.
- \_\_\_\_\_. Maracatus no carnaval. *Jornal do Commercio*. Recife, 26 jun. 1991.
- \_\_\_\_\_. Maracatu: da coroação dos reis do Congo ao carnaval. *Diário de Pernambuco*. Recife, 12 fev.1988.
- SOARES, Carmem (Org.). *Corpo e história*. Campinas, SP: Autores Associados, 2001. (Coleção Educação Contemporânea).
- TUGENDHAT, Ernst. *Lições sobre ética*. Traduzido por Róbson Ramos dos Reis et al. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.





