

MAURÍCIO DE MELLO

**O encontro da cultura popular e os meios de
comunicação na obra de Solano Trindade
Os anos em Embu das Artes (1961-1970)**

**São Paulo
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MAURÍCIO DE MELLO

**O encontro da cultura popular e os meios de
comunicação na obra de Solano Trindade
Os anos em Embu das Artes (1961-1970)**

**Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação,
linha de pesquisa Interfaces Sociais da
Comunicação, da Escola de Comunicação de
Artes da Universidade de São Paulo, como
exigência parcial para a obtenção do título de
Mestre em Ciências da Comunicação, sob
orientação do prof. dr. Celso Frederico**

**São Paulo
2009**

Mello, Maurício de.

O encontro da cultura popular e os meios de comunicação na obra de Solano Trindade - Os anos em Embu das Artes (1961-1970).

Maurício de Mello – São Paulo – 2009.

136 p.

Dissertação (mestrado) Universidade de São Paulo.

Área de concentração: Interfaces Sociais da Comunicação

Orientador: Celso Frederico.

Agradecimentos

Ao professor Celso Frederico pela segura e paciente orientação.

A Luzia, minha esposa, companheira e amiga.

Aos meus pais Odarci e Joana, e aos irmãos André e Talita, pelo apoio e incentivo para suplantarmos uma importante etapa da minha vida acadêmica.

A Raquel Trindade, guardiã do espólio de Solano Trindade e toda a sua família que dão continuidade à obra do poeta negro.

Comissão julgadora

1. _____

2. _____

3. _____

Resumo

Esta dissertação traz uma abordagem das questões sócio-históricas e culturais que nortearam a formação de inúmeras conceituações acerca da cultura brasileira durante as décadas de 1960 e 1970 no Brasil, e tem como objeto de pesquisa a vida e a obra do poeta Solano Trindade, suas atividades intelectuais, poéticas e teatrais.

No aporte teórico do trabalho, as manifestações da cultura popular e as suas relações com as práticas culturais autenticadas pelos meios de comunicação de massa foram investigadas, com o intuito de trazer à luz as conseqüências desse encontro, os debates sobre as políticas culturais que surgiram na tentativa de controlar tais expressões, os focos de resistências e a configuração social pautada pela modernidade capitalista.

A idéia de contribuir para uma noção de cultura, e como ela perpassou inúmeras definições na sociedade brasileira, atravessou a maioria das indagações durante as leituras e análise de dados que guiaram a redação. Revisar um período conturbado em termos de novos horizontes sociais e políticos no Brasil, nos permitiu avaliar uma realidade nem sempre clara para a maioria dos grupos sociais.

Palavras-chave: cultura popular, capitalismo, indústria cultural, modernidade, meios de comunicação, cultura de massa, políticas culturais, hegemonia, intelectuais, nacional-popular, sociedade civil.

Abstract

This dissertation brings socio-historical and cultural issues that guided the formation of many conceptualizations about the Brazilian culture during the 1960's and 1970's in Brazil, and aims to research the poet Solano Trindade's life and work, his intellectual, poetic and theatrical activities.

In support of theoretical work, the popular culture manifestations and its relations with the cultural practices certified by the mass media were investigated in order to bring to light for the consequences of this meeting, the discussions about the cultural politics that have emerged in attempt to control such expression, the focus of resistance and social configuration lined by capitalist modernity.

The idea of contributing to a sense of culture, and how it permeates many settings in Brazilian society, it crossed most of the inquiries during the readings and data analysis that guided the writing. To review a confused period in terms of new social and political horizons in Brazil allowed us to evaluate a fact not always clear to most social groups.

Keywords: popular culture, capitalism, culture industry, modernity, media, mass culture, cultural politics, hegemony, intellectuals, national-popular, civil society.

Sumário

Introdução

Capítulo 1 - O fazer cultural na periferia do capitalismo

- 1.1. Comunicação e cultura popular: transformações no Brasil dos anos 60
- 1.2. Crises de identidade e aspectos de resistência da cultura popular
- 1.3. As expressões culturais de Solano Trindade e a comunicação de massa

Capítulo 2 - Popular e massivo fragmentados

- 2.1. Variantes interpretativas da cultura popular
- 2.2. Cultura, meios de comunicação e existência social
- 2.3. Transformações da noção de cultura popular na sociedade brasileira

Capítulo 3 - Cotidiano e arte em Solano Trindade

- 3.1. O percurso de Solano Trindade
- 3.2. “Sambalelê tá doente” - espetáculo no gênero folclore musical
- 3.3. Escritos dispersos – artigos e manifestos

Conclusão

Bibliografia

Anexo 1

Anexo 2

Introdução

A intenção do presente trabalho é debater a aproximação das expressões da cultura popular encontradas na vida do poeta e folclorista Solano Trindade e os meios de comunicação da sociedade brasileira entre os anos 60 e 70. Para isso, procurou-se debater os significados dos usos e costumes da cultura no Brasil para a construção de uma hegemonia cultural em sua sociedade civil.

O primeiro capítulo resgata, no início da década de 1960, o ascendente assédio dos meios de comunicação aos estratos sociais que vivenciavam o cenário político brasileiro da época, e começava a ganhar contornos industriais no país. O discurso nacional-desenvolvimentista dava lugar ao capitalismo-desenvolvimentista, que se propunha oferecer oportunidades a todos que usufríssem as benesses da modernidade.

Inserir a obra de Solano Trindade nesse contexto, nos leva a conhecer as inúmeras manifestações da cultura popular brasileira e como contribuem para a formação das identidades sociais e culturais dos indivíduos. O contraponto é observar como o sistema de comunicação de massa, dialoga com essas expressões, absorve seus enredos, musicalidade e histórias.

Os anos 60 e 70 no Brasil foram contagiantes em todos os aspectos da vida dos brasileiros. Os movimentos culturais fervilhavam nos grandes centros, políticas culturais eram propostas, os meios de comunicação se expandiam como mediadores dos grupos e das questões sociais, e tratavam de tentar massificar toda e qualquer manifestação artística e cultural.

Começa-se a criar um impasse sobre a cultura ser associada a valores nacionais ou se organizar a partir da racionalidade capitalista que se firmava no Brasil desenvolvimentista herdado de JK por Jânio Quadros e João Goulart, e que na proximidade do golpe militar de 1964, apontava para uma diretriz de acúmulo de capitais ligada a uma produção cultural acelerada e dinâmica.

Nesse cenário, a sociedade civil brasileira, dividida em classes, incorpora as transformações no tecido cultural como um sinal do desenvolvimento econômico e social que o capitalismo pode proporcionar. Os meios de comunicação de massa estão em vias de se tornarem canais privilegiados para se encontrar laços de pertencimento entre os grupos de indivíduos que compartilham identidades culturais.

A tentativa de estabelecer representações homogêneas do fazer cultural, o que implica também expandir essa prática a toda manifestação de verve popular, fomenta uma calorosa discussão acerca dos caminhos que se abrem e se fecham às expressões artísticas descomprometidas com o esquematismo do capital e sua constante exposição pelos meios de comunicação.

Partir para a análise dessa relação da cultura popular com o peculiar desenvolvimento do capitalismo periférico brasileiro, consiste na abordagem do segundo capítulo, que traz diversas interpretações feitas sobre essa questão. A leitura de Antonio Gramsci permite encontrar chaves de compreensão de fenômenos sócio-políticos em momentos de harmonia e confronto nas relações sociais modernas.

O conceito de senso comum sugerido por Gramsci, nos ajuda a argumentar a possibilidade de promover a cultura sem quaisquer restrições, ou códigos específicos ligados a um segmento social, utopia trabalhada pela massificação dos bens culturais proposta pela organização racional dos meios de comunicação para a produção e expansão estratosférica das informações.

Nesse sentido, surgem diversas teorias com a intenção de legitimar uma idéia de cultura popular, mais adequada e abrangente para se autenticar um sentimento coletivo de sociedade, que teria nas manifestações artísticas das classes subalternas, a referência de um passado histórico cultural rico em expressões, que reforçam a identidade do país e seu povo em seu cotidiano.

Solano Trindade também procurava colaborar para a construção de representações de uma civilização brasileira, e para ele, isso poderia ser encontrado na cultura popular e sua dimensão de memória coletiva ligada à tradição que se manifesta na vivência do povo. Na arte de Solano se sobressai uma militância em que a cultura popular e a mudança social se cruzavam.

Inclinado em sua poesia a não separar, as posições éticas e políticas que defendia em relação à conscientização das condições sociais da etnia negra no Brasil e a disseminação da cultura popular, vista por ele como uma oportunidade de aflorar o espírito comunitário das artes entre as pessoas, sem qualquer distinção, Solano Trindade

vivenciou as transformações na noção da cultura brasileira provocadas pela comunicação massiva.

Ao analisar sua posição cultural, é interessante notar a autenticidade das manifestações que procura acentuar, apoiada na vida dinâmica e diversificada da cultura informal, aquela que emana da empírica sabedoria do povo, argumenta Solano Trindade. Sua insistência permitiu notar a força e as possibilidades de resistir da cultura popular diante da persuasão dos meios de comunicação.

Na sua vida cultural, Solano se mostra um ativo pesquisador e incentivador das artes populares. O terceiro capítulo traz um resgate de sua trajetória, e enfatiza a intensidade em que promoveu apresentações teatrais, escreveu poemas, atuou como ator, dramaturgo e realizou cursos e debates sobre as danças folclóricas e folguedos que caíam no esquecimento em razão da supremacia da cultura massificada.

Na seqüência, nos subcapítulos 3.2 e 3.3, e no anexo 2, respectivamente, recuperamos alguns trabalhos de Solano Trindade, como uma peça teatral encontrada no arquivo Miroel Silveira e artigos publicados na grande imprensa e revistas especializadas; e a obra poética lançada em 1944 e fora de catálogo, “Poema D’Uma Vida Simples”, que traz os poemas mais significativos de Solano Trindade.

Capítulo 1

O fazer cultural na periferia do capitalismo

Solano Trindade viveu em Embu das Artes, na região metropolitana de São Paulo, de 1961 a 1970. Ocorre no Brasil, daqueles anos, uma transição econômico-social e política, diante da configuração da sociedade capitalista brasileira, compreendida em sua totalidade dialética, em que problemas ideológicos e econômicos se convergem uns nos outros e ilustram um processo gradual de instrumentalização da cultura.

Uma descrição desse cenário se refere ao quadro das injunções políticas que assinalam as instabilidades dos governos à época, que trazem conjunturas privilegiadas para observar o embate sócio-político em torno da interpretação da cultura brasileira. O governo Jânio Quadros, se encontra em plena instabilidade quando Solano Trindade chega a São Paulo. O período é marcado por um prenúncio de grave crise econômica no país e pela intensificação de movimentos sociais.

Após a renúncia de Jânio em agosto de 1961 e a posse de João Goulart um mês depois, até março de 1964 quando é deposto, um novo contexto político-social emergiu no Brasil. Esse novo quadro, ressalta o historiador Caio Navarro de Toledo “(...) caracterizou-se por uma intensa crise econômico-financeira, freqüentes crises políticas-institucionais, extensa mobilização política das classes populares, ampliação e fortalecimento do movimento operário e dos trabalhadores do campo, crise do sistema partidário e acirramento da luta ideológica de classes”.¹

Nos anos que precedem o golpe militar de 1964, as questões culturais representam um campo de intensos conflitos de idéias. No país, ocorre uma mobilização de vários setores da sociedade brasileira (trabalhadores rurais e urbanos, universitários e intelectuais), e surgem várias vertentes ideológicas que favorecem a ampliação dos

¹ TOLEDO, Caio Navarro de. O Governo Goulart e o Golpe de 64. São Paulo: Brasiliense, 1984.

movimentos de esquerda, mas que sem uma unidade política, não conseguem formar uma coesão entre as classes sociais.

Ao perceberem a falta de sintonia na mobilização da sociedade, no que se refere à adesão a um discurso político de enfrentamento ao capitalismo tardio que se estabelecia no Brasil do início dos anos 60, as esquerdas focaram a produção cultural para trabalhar suas mensagens de contestação, porém, não estiveram sozinhas, pois a burguesia brasileira aliada da direita política, disposta a financiar o golpe, também tratou de coagir suas próprias perspectivas culturais dirigidas às massas.

O projeto do nacionalismo-desenvolvimentista agonizava. Um cerco realizado pelas elites brasileiras, procurava agir com atividades específicas, públicas ou encobertas, mobilizadas na área da cultura, que podem ser interpretadas na referência do conceito gramsciano de revolução passiva, que revela o momento de restauração (a reação das classes dominantes) e de renovação (concessão às demandas populares). E na eclosão desse fenômeno social nos anos pré-golpe de 1964, fazemos o recorte inicial para realizar a compilação da obra de Solano Trindade.

Na vivência desse contexto, Solano Trindade é convidado pelo escultor Assis, artista que já residia em Embu das Artes, a se apresentar com o Teatro Popular Brasileiro (TPB), grupo fundado por ele, sua esposa Margarida Trindade e o sociólogo Édison Carneiro em 1950, com o propósito de “pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo na forma de arte”. O TPB pretendia fazer uma autêntica arte popular e seu elenco contava com empregadas domésticas, operários, estudantes e comerciários.

*“O TPB significou a afirmação do compromisso de Solano Trindade com as classes populares e a possibilidade da revitalização da cultura negra, dentro de uma invenção cultural mais ampla: a ‘cultura popular’. Através do teatro, nosso protagonista estabeleceu uma direta participação no debate racial do período, reafirmando a sua adesão à cultura mestiça e a necessidade do combate pontual ao racismo”.*²

No final da década de 50, Solano Trindade decide fixar as atividades do TPB em São Paulo, até definitivamente se mudar com a família para a cidade de Embu das Artes. A intenção era aproveitar a intensa vida cultural da capital paulista e seus arredores para promover a divulgação de aspectos, como ele mesmo afirmava, do folclore nacional. As manifestações artísticas e culturais que praticava e debatia se concentravam em folguedos e danças folclóricas originárias dos povos africanos e

² GREGÓRIO, Maria do Carmo. *Solano Trindade: Raça e Classe, Poesia e Teatro na Trajetória de um Afro-brasileiro (1930-1960)*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS-PPGHIS, 2005. p. 85

indígenas no Brasil, como bumba-meu-boi, maracatu, lundu, côco, jongo, guerreiros de Alagoas, folia de reis e chegança*, além de publicar artigos em revistas e participar de eventos, como o 1º Congresso Brasileiro de Cinema, em 1952, no Rio de Janeiro, com a defesa de uma tese sobre a relação do cinema com o folclore brasileiro.

*“O nosso populário, pela sua beleza, pela sua variedade, pelo seu sincretismo, pode dar-nos um cinema que agrade além-fronteira, levando os nossos filmes ao comércio estrangeiro”.*³

O panorama sócio-cultural erigido como pano de fundo da política nacional desenvolvimentista e populista impregna o discurso de Solano Trindade, tempos em que apura Marilena Chauí, “a tônica é dada por projetos econômicos e sociais de desenvolvimento capitalista, o combate ao subdesenvolvimento sendo deflagrado por bandeiras de mobilização nacionalista sob os auspícios do Estado, ou de sua tomada por representantes dos ‘verdadeiros interesses populares e nacionais’”.⁴

O condicionamento político imposto por um Estado com ligações com o capital leva Solano Trindade a vislumbrar uma correlação de forças sociais que busca na afirmação de uma identidade nacional, capturar as expressões da cultura popular proveniente das classes subalternas e inseri-las nos espaços de subordinação determinados por um mercado de bens simbólicos e culturais.

Na confirmação de uma tendência que se inicia nos anos 50 e adentra a década de 60, já é corrente a incorporação das práticas culturais por um sistema capitalista que favorece a associação entre uma cultura de massa e o nacionalismo. Nesse âmbito, os valores individuais são regulados por uma ordem econômica que predomina sobre todas as relações sociais, e entrega ao mercado a tarefa de organizar e desenvolver as formas culturais.

O discurso político liberal que ganha força no país acentua a democracia como condição primordial para se entrar na modernidade, e a sociedade civil vivencia um processo de assimilação ideológica que se autentica quando realizado a partir da integração entre a produção cultural e o mercado de viés consumista, como confirma a proposta que acompanha a consolidação do capitalismo avançado e a implementação de um sistema de meios de comunicação de massa no Brasil.

* Conferir anexo I, glossário de danças e folguedos populares.

³ CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Dados Arquivo Multimeios. TRINDADE, Solano. *Folclore e cinema*. In. I CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA, Rio de Janeiro, 1952 (mimeografado). p. 1

⁴ CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 66

Às vésperas do golpe militar de 1964, o ambiente de convulsão política e social no país era explícito. O conflito de classes ocorre em meio ao debate sobre a reforma agrária e a crescente intervenção do capital estrangeiro e, como escreve Francisco Weffort, citado por Chauí⁵ leva ao “(...) crescimento da participação popular, entre os anos de 1962 e 1963, com grandes greves operárias, as invasões de propriedades agrárias e os primeiros sinais de insubordinação das forças armadas”.

A partir do crescimento dos movimentos sociais que se constatou nesses anos, as elites brasileiras, para garantir sua permanência no poder, começaram a orquestrar inúmeras táticas e estratégias com o objetivo de conter as forças populares, desagregar o bloco histórico-populista e fazer prevalecer os interesses multinacionais e associado ao governo político por meio de um golpe de estado civil-militar.

O historiador francês e brasileiro René Dreifuss estudou em pormenores as ações de uma elite orgânica que atuou no período pré-1964 centrada no complexo IPES/IBAD: Instituto de Pesquisas e Estudos sociais e Instituto Brasileiro de Ação democrática, que realizaram intensas atividades políticas-ideológicas em instituições sociais, como o Congresso, sindicatos, o movimento estudantil e o clero, com o propósito de promover uma doutrinação geral e específica da sociedade brasileira.

*“A doutrinação geral visava apresentar as abordagens da elite orgânica aos responsáveis por tomadas de decisão políticas e ao público em geral, assim como causar um impacto ideológico em públicos selecionados e no aparelho do Estado. A doutrinação geral através da mídia era realizada pela ação encoberta e ostensiva, de forma defensiva e defensivo-ofensiva. Constituíam-se basicamente numa medida neutralizadora. Visava infundir ou fortalecer atitudes e pontos de vista tradicionais de direita e estimular percepções negativas do bloco popular nacional-reformista. Através da doutrinação específica, a elite orgânica tencionava moldar a consciência e a organização dos setores dominantes e envolvê-los na ação como uma ‘classe para si’, enquanto consolidava a liderança política das frações multinacionais e associadas dentro da classe dominante. Tomava tal atitude, objetivando unir o emergente bloco de poder em torno de um programa específico de modernização econômica e conservadorismo sócio-político”*⁶

Surge nesse cenário, uma personagem determinante para se avaliar toda a campanha do IPES/IBAD que procurava manipular a opinião pública e as forças empresariais: a classe média. Dreifuss observa esse grupo social como uma nova clientela política e “massa de manobra” da própria elite orgânica, que ao serem mobilizadas, principalmente pela mídia, conferiam a aparência de amplo apoio popular.

⁵ CHAUI, Marilena. *Ibid.* p. 72.

⁶ DREIFUSS, René Armand. *1964: A Conquista do Estado – Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. 3ª edição. Petrópolis, 1981. p. 231-232.

*“Na atmosfera elitista do Brasil, as demandas das classes médias eram vistas como ponto de referência para a identificação da legítima expressão popular. Em contraste, o apoio popular das classes trabalhadoras ao governo e aos grupos e indivíduos políticos da esquerda e do trabalhismo era representado como o resultado do incitamento subversivo das massas pelo Executivo e o bloco nacional-reformista. Mas a mobilização das classes médias era sobretudo uma campanha ofensiva, projetada pra acentuar o clima de inquietação e insegurança e dar a aparência de um apelo popular às forças armadas para uma intervenção militar”.*⁷

As premeditadas ações ideológicas e sociais das classes dominantes que chegaram a seu intento no ano de 1964 trazia uma substancial alteração na divisão internacional do trabalho sob a hegemonia econômica e política norte-americana. Adequar os padrões de desenvolvimento nacionais e de outros países ao novo quadro do inter-relacionamento econômico capitalista e imobilizar outros agentes políticos “habilitados a resistir a esta reinserção mais subalterna no sistema capitalista” eram duas finalidades que se deve levar em conta a respeito do golpe de abril.

Como justificativa para esse pacto das elites que redundou na ditadura de 1964, a manutenção do poder hegemônico era a meta prioritária, com uma forte supressão das forças democráticas, nacionais e populares vista como solução política, descreve o sociólogo José Paulo Netto, ao observar a utilização da cultura pelos militares para obter legitimidade de seus objetivos diante da sociedade brasileira.

*“(...) O que o golpe derrotou foi uma alternativa de desenvolvimento econômico-social e político que poderia — ainda sem lesionar de imediato os fundamentos da propriedade e do mercado capitalistas — romper com a heteronomia econômica do país e com a exclusão política da massa do povo. Nesse sentido, o movimento cívico militar de abril foi inequivocamente reacionário — resgatou precisamente as piores tradições da sociedade brasileira. Mas, ao mesmo tempo em que recapturava o que parecia escapar (e, de fato, estava escapando mesmo) ao controle das classes dominantes, deflagrava uma dinâmica nova que, a médio prazo, forçaria a ultrapassagem dos seus marcos”.*⁸

As manifestações culturais, como sustentáculos da ideologia do nacional-popular, começam a ter sua interpretação substituída e adaptada ao tardio sistema capitalista brasileiro. Os abalos no bloco histórico, conforme orienta Gramsci em seus escritos, é claro no período, já que tenta transparecer uma unidade entre os contrários de uma totalidade constituída pela interação entre a infra (base) e a superestrutura brasileira.

Recorremos às reflexões de Marilena Chauí que discutiu em seminários nos anos 80, questões relativas ao surgimento das idéias e imagens do nacional e do popular no

⁷ DREIFUSS, René Armand. *Ibid.* p. 291.

⁸ NETTO, José Paulo. *Ditadura e serviço social: uma análise do serviço social no Brasil pós-64*. São Paulo: Cortez, 1991. p. 25.

pensamento político moderno e contemporâneo brasileiro, ao lado de um ambiente cerceado pela proeminência dos meios de comunicação em ascensão.

*“(...) embora o nacionalismo e o populismo tenham sido políticas gestadas e propostas pelo Estado ou à sua sombra, a forma atual dos projetos estatais, baseados na geopolítica e na doutrina da segurança nacional, já não requerem a figura ‘antiga’ do intelectual engajado em produzir representações nacionais e populares, pois essa tarefa foi deslocada para a televisão e para os meios de comunicação de massa. Não que os ‘antigos’ intelectuais e artistas não possam ser cooptados pela modernidade eletrônica, mas sim que a alteração quanto à idéia do que sejam ou devam ser o povo e a nação (nos projetos do Estado) e a alteração quanto à forma de invocá-los, construí-los e com eles se relacionar (nos meios de comunicação de massa) modificaram (sem que saibamos até que ponto) o nacional e o popular como representações. Tendo a pesquisa privilegiado o modo como o nacional e o popular são postos pela produção artística e teórica, ocupou-se com o duplo lugar nela designado ao povo e à nação. Estes são, por um lado, a matéria-prima das produções nacional-populares e, por outro lado, os destinatários dessa produção. Há representações sobre o povo e a nação destinadas ao povo e à nação, independentemente do fato desse destinatário ser ou não alcançado, constituir-se ou não como público efetivo que se reconheça espelhado nas obras do nacional popular”.*⁹

Em face da heterogeneidade das expressões da cultura popular no Brasil, o conceito da indústria cultural norteia as manifestações de Solano Trindade em seu trabalho desenvolvido com as artes folclóricas em que almeja, segundo ele, “ampliar a percepção do povo”. Entretanto, na preservação dos valores culturais nacionais e populares impostos pelo Estado, com o auxílio dos meios de comunicação, inúmeras contradições marcam a posição dos atores sociais.

Essas transformações ocorrem em meio a uma multiplicidade de fatos individuais, que constituem o cotidiano das classes subalternas em choque com a sociedade capitalista. Na intenção de interpretar os processos comunicacionais que trazem coerência à convivência coletiva, um enfoque na perspectiva do grupo social a que pertence Solano Trindade sugere a possibilidade de compreensão dos objetivos de suas atividades que se referem à preservação da cultura popular.

*“Nem todos os grupos fundados sobre os interesses econômicos comuns, entretanto, constituem classes sociais. É preciso ainda que esses interesses estejam orientados para uma transformação global da estrutura social (ou pelas classes ‘reacionárias’, para a manutenção global da estrutura presente), e que eles se expressem, assim, no plano ideológico, por uma visão de conjunto do homem atual, de suas qualidades, de seus defeitos e por um ideal do que devem ser as relações do homem com outros homens e com o universo na humanidade futura. Uma visão do mundo é precisamente esse conjunto de aspirações, de sentimentos e de idéias que reúne os membros de um grupo (mais freqüentemente, de uma classe social) e os opõem aos outros grupos”.*¹⁰

⁹ NETTO, José Paulo. *Ibid.* p. 95

¹⁰ GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 19-20

A instauração de um Brasil moderno, que perpassa a idéia de nação, sempre ocorreu em torno de contradições políticas e ideológicas que aumentaram o abismo entre as classes sociais. Nesse debate, a cultura nacional é uma arena de ambigüidades para trazer à tona questões sobre identidade, democracia e sociedade civil, além de ser uma específica visão de mundo para legitimar o tardio sistema capitalista.

1.1. Comunicação e cultura popular: transformações no Brasil dos anos 60

Os impasses da política do país se desdobram no campo da cultura com contornos nacionais e populares que se tornam espaço de resistência no imediato pós-64, e ao mesmo tempo, um discurso utilizado para validar o pensamento hegemônico na totalidade social brasileira. A construção de uma identidade nacional já não se concentra na convocação exclusiva de atores políticos, ela se volta para a elaboração de uma cultura de massa que seduz uma ampla e sempre crescente coletividade para legitimar o golpe de 1964 e o ideário capitalista liberal nas bases das forças sociais e produtivas.

Solano Trindade atuante nessa conjuntura sócio-econômica e política argumentava ocupar os espaços midiáticos de cunho comercial para promover a cultura popular. “O bom cinema é aquele que além dos seus valores técnicos, possui força de agradar o público pelo que tem de educativo e diversional transmitindo otimismo, elevação moral e amor às tradições históricas e folclóricas do povo”.¹¹

Solano Trindade revela em sua afirmação um mínimo de antagonismo entre a cultura popular e a emergente indústria cultural brasileira, quando se encontram para um processo de mútua assimilação. Com o apoio dos escritos de Theodor Adorno e Max Horkheimer na obra “Dialética do Esclarecimento”, é possível observar fenômeno similar no sistema constituído pelo cinema, o rádio e as revistas das sociedades capitalistas modernas da primeira metade do século XX, em que “(...) a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança”.¹²

“(...) a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a nenhuma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual. A necessidade que talvez pudesse escapar ao controle central já é recalçada pelo controle da consciência individual”.¹³

¹¹ TRINDADE, Solano. *Op. cit.* p. 1.

¹² ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985. p. 114

¹³ ADORNO, Theodor W. *Op. cit.* p. 114.

No Brasil, fazer arte nos anos de consolidação da indústria cultural representou trilhar os caminhos da modernização conservadora e acelerada imposta como força motriz que traduz as expressões culturais de acordo com os significados que validam a dominação social vigente. O atropelo provocado pela ansiedade de se equiparar a um estilo de vida das sociedades de desenvolvimento capitalista avançado, atingiu as conceituações da cultura popular subalterna.

A nova configuração do capitalismo tardio brasileiro ecoou nas mediações culturais feitas por Solano Trindade. No esforço de manter a herança de uma “riqueza estética do nosso povo” que desperta o interesse de países adiantados, Trindade avalia os canais da indústria cultural brasileira, espaços para expressar os enredos do folclore nacional. Sua postura aponta para uma trajetória que encaminha a cultura popular na relação com o fenômeno da comunicação de massas visto no Brasil dos anos 60 como um agente da modernização capitalista: se amoldar ao contexto cultural e seu suporte garantido pelo Estado militar. Renato Ortiz, em uma análise detida, permite interpretar uma nova investida do pensamento hegemônico no imaginário nacional.

“Espremida entre o pensamento conservador e a questão nacional, tal como ela havia sido posta, a modernização foi assumida como um valor em si, sem ser questionada. A ausência de uma discussão sobre a cultura de massa no Brasil reflete, a meu ver, este quadro social mais amplo. Uma vez que a mercantilização da cultura é pensada sob o signo da modernização nacional, o termo ‘indústria cultural’ é visto de maneira restritiva. Como para esse tipo de pensamento a industrialização é necessária para a concretização da nacionalidade brasileira, não há por que não estender este raciocínio para a esfera da cultura. O silêncio a que vínhamos nos referindo cede lugar a uma fala que articula modernização e indústria cultural, encobrendo os problemas que a racionalidade capitalista (que hoje é um fato e não um projeto) passa a exprimir”.¹⁴

A partir desse ponto de vista que Ortiz salienta, se revela que as práticas culturais subalternas se afastam do conceito de nacional-popular, e tem agora na massificação dos meios de comunicação uma nova orientação, mais abrangente e poderosa para ampliar a convivência dos grupos sociais diante das forças hegemônicas do capital e da política autoritária que se estabeleceram no país.

Uma interessante constatação pode ser verificada nas relações entre a cultura brasileira e a gestação da política nacional durante a ditadura militar: o regime relegou para um segundo plano a intimidação às manifestações da cultura popular, essa em que

¹⁴ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 37

se enquadram os propósitos de Solano Trindade, ou seja, tais expressões não foram alvo de repressão intensa. José Paulo Netto capta essa peculiaridade.

*“À diferença do que sucede em outras instâncias e esferas da reprodução da sociedade, a intervenção do Estado, através de suas instituições e agências, no plano da produção da cultura é indireta. Mais precisamente: salvo em situações tão pontuais e episódicas que não merecem relevo, o Estado não produz cultura — a produção cultural está deslocada da sociedade política, sendo prerrogativa pertinente de protagonistas que se movem na sociedade civil. Só indiretamente a intervenção projetada do Estado, pela mediação da política cultural, pode incidir na produção da cultura, ao criar (ou não), difundir e generalizar condições que concorrerem subsidiariamente na produção cultural (condições materiais: infra-estrutura, equipamentos, alocação de recursos, etc.; condições ideais: estímulo e/ou repressão de modelos, movimentos, tendências, etc.). A intervenção imediata do Estado se dá no circuito da difusão dos produtos culturais; neste domínio é que a política cultural se instrumentaliza diretamente, mediante os mecanismos mais variados (repressão, censura, divulgação segmentar e seletiva, programas de apoio econômico, subsídios e convênios diversos, etc.). De qualquer maneira, porém, esta intervenção direta acaba por rebater, se não na produção cultural ‘stricto sensu’, pelo menos na existência social do produto cultural: está é uma variável da sua possibilidade de comunicação, que determina a sua apropriação social — se não for socializado (o que a política cultural, enquanto ordenadora da difusão, pode obstar), ele carecerá de existência social efetiva. Numa palavra: a seletividade e o estrangulamento da difusão comprometem o próprio desenvolvimento da produção”.*¹⁵

À margem dos objetivos do golpe de 1964, que buscava a todo custo a sua legitimação, as manifestações de caráter espontâneo da cultura popular não encontram lugar em um primeiro momento — questão somente resgatada na fase de acirramento das perdas das liberdades sociais e políticas da sociedade brasileira em 1968, com o Ato Institucional nº 5 —, no quadro da nova divisão internacional do trabalho sob a hegemonia econômica e política norte-americana.

Dessa maneira, a diretriz política e cultural das classes dominantes impediram a projeção das forças democráticas nacionais e populares com a repressão militar, e utilizaram como artifício legitimador a autenticidade da cultura popular para fundamentar o discurso oficial da integração nacional brasileira, e manter os privilégios da ordem burguesa que se revigorava com a imposição do autoritarismo na política.

Michel Debrun, ao discutir “A Identidade Nacional Brasileira”¹⁶ dispôs uma série de indagações pertinentes à constituição abstrata da idéia de nação que almeja atingir um consenso ideológico apesar das históricas desigualdades econômicas, sociais, culturais e políticas que se pode depreender da dialética que rege as relações entre as classes sociais no Brasil dos anos 60.

¹⁵ NETTO, José Paulo. *Op. cit.* p. 46.

¹⁶ DEBRUN, Michel. *A Identidade Nacional Brasileira*. Estudos Avançados. 4 (8): 39-49, 1990.

A expansão mercadológica dos canais da cultura acentua a dispersão das identidades locais em favor de um cosmopolitismo cultural. O significado das culturas populares nessa realidade merece uma releitura mais atenta da sua capacidade de mobilização dos indivíduos que se relacionam com o conceito do nacional-popular.

Em razão da reificação das relações sociais que se experimenta em todos os quadrantes da cultura, e que nesse embate não deixa de apresentar possibilidades de resistência ou novas modalidades de expressão, se constata a apropriação desmedida do capital sob a cultura popular e os discursos de uma pretensa nacionalidade que se fragiliza em suas bases políticas.

*“E, na falta de um consenso com que ela poderia se articular e se combinar, a própria brasilidade — ou seja a diferença entre o Brasil e as outras nações — está fadada a resvalar para o folclore, para o atrativo turístico. A sucumbir, também no rolo compressor dos cosmopolitismos”.*¹⁷

A sutileza das classes hegemônicas no cenário em que se instaura a ditadura brasileira é conduzir a sociedade civil em movimentos moleculares, conceituação de Gramsci que explica os indivíduos e os grupos sociais modificando-se insensivelmente no curso do tempo, de modo tal que o quadro do conjunto se transforma sem a aparente participação consciente dos atores sociais. A tática consiste em garantir a apropriação das relações de produção que também condiciona a cultura popular.

O resgate, muitas vezes populista da diversidade cultural brasileira, acompanha as interpretações residuais da cultura popular nos anos do governo militar. Assim, pode-se também visualizar na proposta de modernização irrestrita dos meios de produção da infra-estrutura nacional, a finalidade de aliciar as instituições que compõem a superestrutura, e assim controlar a totalidade social.

Para validar as práticas culturais que dão sustentação ao regime político autocrático, as lideranças governamentais e as elites burguesas necessitam autenticar um discurso que ratifica as relações sociais de produção, com o auxílio de uma hegemonia cultural que se apóia na consolidação dos meios de comunicação como principal receptáculo e divulgador das artes.

Na confluência das atividades artísticas e culturais de verve popular da militância de Solano Trindade, pressionadas pelas forças capitalistas e modernizadoras do Brasil que se desenvolve no Estado de exceção política, se ressalta a transformação da cultura

¹⁷ _____ . *Op. cit.* p. 40

em mercadoria fetichizada, conforme o discurso que baliza a descrição marxiana da sociedade capitalista.

A questão a ser reconhecida na classe que busca se perpetuar no poder, se refere a negar a diversidade cultural para se edificar uma cultura étnica unitária, e assim, confirmar as intenções legitimadoras do pensamento dominante que defende o *status quo* modernizador da sociedade brasileira. A representação do Brasil moderno visa se equiparar às nações de capitalismo avançado e, simultaneamente utiliza as inúmeras manifestações que atestam a riqueza cultural do país para compartimentar os estratos sociais que se encontram de fora das instâncias de decisão política.

Uma reflexão a respeito do suporte ideológico por detrás da importância desmedida que a cultura popular angaria como estímulo para mobilização de extensas faixas da população, tenciona os membros das classes dominantes a sofisticar as ilusões das trocas simbólicas capitaneadas pelos meios de comunicação. Promove-se uma extensa separação da cultura popular e o sentimento de identidade nacional nos anos que caracterizam as mudanças sociais que ocorrem sob o jugo do regime militar.

Os autos-dramáticos e as danças folclóricas apresentadas por Solano Trindade, como o Bumba-meu-boi, folguedo que descreve uma história fantástica da morte e ressurreição de um boi, e que percorreu várias regiões do Brasil com inúmeras interpretações e adaptações; ou o maracatu, cortejo real que encena a coroação de reis africanos*, passam, para resumir uma das caracterizações correntes, a serem vistos como uma fonte cultural exótica e atrasada em relação a racionalidade instantânea dos meios de comunicação que ampliam sua presença na sociedade contemporânea.

A supressão das manifestações artísticas e culturais provenientes das ocasiões festivas-populares das classes subalternas no Brasil cria o impasse de seguir dois caminhos dentro de uma noção de nacionalidade: ou se reduz a excentricidades associadas a um passado remoto, ou se rende a uma possibilidade de unificação na moderna constituição dos meios de comunicação de massa.

“(...) que a um momento de mobilização da cultura popular que apontava para um processo de socialização correspondeu a montagem de um aparelho de alto poder repressivo que, adaptando as técnicas da experiência frustrada, criou uma rede ampla de comunicação em que o potencial crítico da cultura popular foi neutralizado e mobilizado para os quadros da massificação — realizada, agora, em escala massiva, à sombra da ideologia da cultura brasileira. Na verdade, numa era do capitalismo monopolista, em

* Conferir anexo I, glossário de danças e folguedos populares.

*área periférica, a massificação possui o papel de elemento desintegrador e nivelador das variadas formas de produção cultural, realizando essa tarefa, paradoxalmente, em nome da ... cultura nacional”.*¹⁸

A época vertiginosa em que a sociedade civil brasileira vivenciou os anos que antecederam, eclodiram e transcorreu a experiência da ditadura militar de 1964, confluuiu com uma reviravolta nos processos de reproduzir o ser social. Na presença de suas expressões da cultura popular, Solano Trindade encontrou múltiplas referências interpretativas que tentam enquadrar os motivos, a leitura e os fluxos de sua comunicabilidade em determinado espaço ideológico.

Essa condição reforça a criticidade sobre a noção de uma cultura brasileira homogênea na dissolução das contradições sociais e políticas reais. Do lado político, como afirma Marilena Chauí, “(...) a cultura popular ou o popular na cultura torna-se alicerce dos nacionalismos emergentes”.¹⁹ Tenta-se aplicar uma dose de anestesia na consciência do ser social para validar a estratégia de manutenção da ordem capitalista de produção.

Claro que devemos também avaliar as reações de contra-hegemonia que marcam o período que se acirra a incorporação e a domesticação de aspectos da cultura popular. Pairava no ar, uma alternativa de desenvolvimento econômico-social e político que refutava a inserção subordinada ao sistema capitalista que se transfigurava no desenrolar da modernidade tardia brasileira.

*“Durante estes anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando, etc., e sem perceber contribuiu para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anti-capitalista”.*²⁰

A luta entre as classes sociais ecoa na complexidade da hegemonia que proporciona forma e visibilidade à cultura popular. As transições do sistema econômico que caracterizam a etapa do desenvolvimento capitalista fomentado pelos militares alteram o sentido de muitas representações que operam a vida cotidiana — tema que ao ser delineado amplia a compreensão, no quadro brasileiro, da totalidade social concreta.

¹⁸ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (pontos de partida para uma revisão histórica (1933 a 1974))*. São Paulo: Editora Ática, 1994. p. 285-86

¹⁹ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência – Aspectos da cultura popular no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.19

²⁰ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In. *O pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 62.

As vertentes da cultura popular brasileira no decorrer da década de 60 e parte dos 70, por um lado miraram-se no resgate de valores nacionais, com a disposição de criar uma esfera peculiar de manifestações autênticas. Ao se radicalizarem, as expressões apropriadas em uma operação ideológica de justificação histórica, intentaram refutar as condições hostis da sociedade capitalista em suas potencialidades julgadas negativas por uma oposição à esquerda do cenário político.

No meio da intervenção estatal que expandia indiretamente seus tentáculos no mundo da cultura, e a expansão da indústria cultural durante os anos 60, os desdobramentos provocados na concepção do nacional-popular e as interpretações da cultura brasileira percorrem uma longa trajetória de apreensões, justificativas e explicações que perpassam toda a arte e o cotidiano de Solano Trindade.

Sua atuação como intelectual negro e divulgador engajado das práticas e manifestações da cultura popular entre as classes subalternas e outras camadas sociais, revela o compromisso de Solano Trindade para a edificação de uma identidade racial e cultural que aspirava encontrar uma posição de autenticidade relacionada à nacionalidade brasileira.

Na historiografia que relata os encaminhamentos dos governos civis e militares que se sucederam para construir um consenso socioeconômico, político e cultural; nas tentativas das esquerdas, como a do Partido Comunista Brasileiro (PCB), de elaborar uma política cultural para congregar as massas urbanas;²¹ e no fenômeno do crescimento vertiginoso dos meios de comunicação no sistema capitalista, se mapeiam as direções que tomam no trabalho de Solano Trindade os aspectos da cultura popular.

No que se refere às concepções da cultura na ótica dos governos civis e militares, Marilena Chauí afirma que “(...) do ponto de vista oficial ou estatal, ‘popular’ costuma designar o regional, o tradicional e o folclore”.²² Essa iniciativa demarca a posição de uma política cultural elaborada pelo Estado de exceção, com o intuito de reduzir uma maior mobilização sócio-cultural impulsionada por estratos subalternos da população em que se encontram os atores das manifestações provocadas por Solano Trindade.

O discurso do nacional-popular é retomado pela ditadura militar, agora, porém exposto pela ação dos meios de comunicação de massa que autenticam as referências sociais entre os indivíduos que se apóiam em uma ideologia capaz de produzir uma

²¹ FREDERICO, Celso. *A política cultural dos comunistas*. In. MORAIS, João Quartim de (Org.) *História do Marxismo no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 1998.

²² CHAUI, Marilena. *Op. cit.* p. 10. 1996.

universalidade imaginária ou unidade ilusória na sociedade capitalista brasileira que, porém, não deixa de repor divisões internas nas classes sociais.

“(...) não custa lembrar que a política cultural desenvolvida no Brasil a partir de 1964 e, mais precisamente, de 1968, assenta-se sobre três pilares: integração nacional (a consolidação nacional buscada no Império, na República Velha e no Estado Novo), segurança nacional (contra a guerra externa e interna subversiva) e desenvolvimento nacional. (nos moldes das nações ocidentais cristãs).

Esse brevíssimo percurso (abstrato, porquanto não nos referimos às condições históricas particulares que o determinaram e particularizaram) visou apenas a assinalar que, a partir do momento em que se combinam, de um lado, os esforços para impedir os movimentos populares de tipo democrático e socialista, e, de outro lado, a construção geopolítica do Estado nacional, é possível perceber o que acontecerá com o popular no interior desse nacional: transfigura-se em espiritualidade. O ‘espírito do povo’, que é o ‘caráter nacional’, é o popular da tradição imemorial, como identidade cultural e como civilização particular com impulso universal (entenda-se: imperial). Nessa perspectiva, já não há oposição, e muito menos contradição, entre o nacional e o popular (...).”²³

Ao mesmo tempo, subordinada pelo capital hegemônico, a cultura popular se amolda a esse cenário, característica peculiar da ambigüidade de suas manifestações que respondem a novas situações de convívio social. Pode-se observar um movimento de conformismo que também traz intenções de resistir aos condicionamentos impostos e fazer valer sua lógica atemporal.

Nesse embate, o que se maneja é uma proposta da cultura popular servir a formação de uma identidade nacional homogênea, ou seja, ocorre a tentativa de subjugar pela classe dominante toda a manifestação explícita das contradições, em que se absorvem seus cantos e celebrações para a construção de uma memória coletiva originária de um passado imemorial e representada no nacional-popular.

Na abordagem dessa configuração sócio-cultural, é latente a reação dos sujeitos sociais que vivenciam as transformações culturais da comunicação desenfreada da modernidade capitalista. Porém, ao operar a mercantilização da cultura, permite uma abertura, já que, como observa Carlos Nelson Coutinho em sua análise dos textos de Gramsci sobre os intelectuais e a organização da cultura, há um espaço de resistência na leitura das expressões e manifestações populares.

“(...) Gramsci vê que, numa formação social de tipo ‘ocidental’, a organização da cultura já não é algo diretamente subordinado ao Estado, mas resulta da própria trama complexa e pluralista da sociedade civil. Mais que isso: aparece como um momento necessário da afirmação e articulação da própria sociedade civil. Desse modo, os intelectuais já não são mais necessariamente ligados ao Estado ou aos seus aparelhos ideológicos; eles podem se articular agora com essa esfera de organismos ‘privados’, exercendo suas atividades (e, entre elas, a de lutar pela hegemonia política e

²³ CHAUÍ, Marilena. *Op. cit.* p. 34. 1983.

*ideológica do grupo que representam) através e no seio dessas formas autônomas de criação e difusão da cultura”.*²⁴

Essa suposta autonomia traz a impressão de que os valores culturais preservados por determinados grupos sociais ligados por laços comunitários encontram seu lugar na sociedade que “coisifica” tudo ao seu redor, altera significados e promove uma extensa deturpação das expressões artísticas populares. Porém, esse mesmo movimento proporciona força para ocorrer a contestação diante da intenção de homogeneizar as práticas culturais presente na posição do Estado e suas políticas no limiar da ditadura e a partir dos filtros dos meios de comunicação.

Carlos Guilherme Mota, em um texto posterior ao seu estudo clássico “Ideologia da Cultura Brasileira”, em uma passagem esclarecedora, revisita historicamente esse momento.

*“A primeira constatação mais importante: nos últimos 50 anos ocorreu a passagem da concepção aristocrática de cultura para a cultura de massa. A viragem, que pode ser acompanhada através da superação da perspectiva gilbertiana e seus mitos à perspectiva de um Florestan Fernandes, acompanha o processo de caracterização e implantação de uma sociedade de classes no Brasil. Embora nesta proposta nossa preocupação não seja a de retrair a passagem de uma sociedade de estamentos e castas para uma sociedade de classes em área de implantação do capitalismo dependente, deve-se ter em conta que o ‘chão social’ das produções sobre a temática da chamada ‘Cultura Brasileira’ alterou-se substancialmente no período. Houve, de fato, amplo movimento social subjacente a essas produções histórico-sociológicas, literárias etc. que alterou em profundidade as linhas de estruturação da sociedade brasileira de 1930 aos dias de hoje, o sentido de uma organização mais definida das relações de produção nos moldes do sistema capitalista. O capitalismo periférico ajustou-se aos poderosos princípios do capitalismo monopolista, que transferiu para o subsistema periférico algumas determinações da divisão internacional do trabalho, que viria a colocar por terra, em algumas regiões, concepções patriarcais da organização social e da produção cultural. No último período, sobretudo após 1964, os meios de comunicação de massa jogaram um poderoso papel nesse sentido, criando uma falsa ‘homogeneidade’ cultural para encobrir as gritantes disparidades sociais e econômicas no País”.*²⁵

A política cultural gerida pelo Estado se dispôs a consolidar em vários períodos, um consenso social no Brasil. As relações de força que se estabeleceram inseriram as manifestações culturais em espaços de subordinação elaborados com seletividade pelos meios de comunicação de massa, com rótulos de fácil digestão que associam a noção da cultura popular ao folclore e aos costumes tradicionais.

²⁴ COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil – Ensaio sobre idéias e formas*. Belo Horizonte: Oficina de Livros: 1990. p. 16.

²⁵ MOTA, Carlos Guilherme. *A cultura brasileira como problema histórico*. Revista da Universidade de São Paulo. São Paulo, (30): p. 18-19, dezembro de 1986.

Criam-se idéias no Brasil, discute Muniz Sodré ao procurar compreender a definição do conceito de cultura, que “servem a funcionamentos estratégicos no interior das relações sociais”.²⁶ A proposta se refere a demarcarem fronteiras e estabelecer doutrinas que justificam “(...) as modernas relações de poder imbricadas na ordem tecno-econômica e nos regimes políticos”.²⁷

A reação das esquerdas a esse quadro pode ser vislumbrada pelas relações dos comunistas e a cultura no Brasil, vista na iniciativa do Partido Comunista do Brasil (PCB) que deixou de lado sua orientação de recusa e enfrentamento da realidade do desenvolvimento capitalista, e iniciou uma maior intervenção na vida política do país com apoio às reivindicações populares e seus reflexos no fazer artístico.

Toda a produção cultural, principalmente aquela proveniente da intelectualidade de esquerda da pequena burguesia, aderiu a um movimento de contestação nos anos posteriores ao golpe de 1964.

*“As sofisticadas harmonias da bossa nova ou as ingênuas canções de protesto; o teatro realista do Arena ou o teatro político levado às ruas pelo CPC; a explosão do Cinema Novo, trazendo para o primeiro plano a questão agrária etc., são manifestações diferenciadas de um único processo de tomada de consciência, de ‘conscientização’ como se dizia na época”.*²⁸

No acompanhamento dessas expressões culturais, o Estado militar impôs condições opressivas a qualquer discurso político que apontava discrepâncias na condução das diretrizes socioeconômicas do país. No entanto, a cultura torna-se um campo de atuação que substitui as liberdades constitucionais suspensas. Frederico observa que a cultura traz um fato surpreendentemente novo, pois ao ocupar “(...) provisoriamente o espaço proibido da política institucional, ela passou a ser o canal por onde fluiria todo o descontentamento contra a ditadura militar, o ponto avançado de resistência ao regime”.²⁹

Os impasses que atravessam esses posicionamentos em todos os instantes daqueles anos estiveram no centro do debate de inúmeras intervenções teóricas dos intelectuais de esquerda, que ora criticavam assiduamente a posição dos comunistas, ora afirmavam a importância de buscar referências em Lukács e Gramsci para impulsionar uma interpretação mais condizente com as transformações da política cultural, seja na visão do Estado ou na proposta formulada pelas esquerdas.

²⁶ SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983. p. 7.

²⁷ _____. *Ibid. Ibidem*. p. 8.

²⁸ FREDERICO, Celso. *Op. cit.* p. 277.

²⁹ _____. *Ibid. Ibidem*. p. 278.

Momento de indecisão que resultou em uma total falta de sintonia entre os intelectuais de esquerda e as classes subalternas, se aprofundou assim que o Estado passou a intervir nas concepções de cultura no Brasil por intermédio da criação de agências e órgãos estatais para subsidiar as atividades artísticas e a formação de um suporte de telecomunicações que dessem alento à ideologia de integração nacional promovida pelo golpe militar de 1964.

A partir daí, a disputa entre uma vertente cultural politizada e inspirada nas expressões da cultura popular perde terreno para uma comunicação massificada, apoiada nos ideais do consumo e de todo o aparato sócio-tecnológico que se amplia e garante a persuasão da sociedade brasileira em favor de um estilo de vida moderno. Nessa realidade, “(...) a esquerda foi rapidamente isolada e a hegemonia burguesa impôs seus valores ao ‘senso comum’ dos intelectuais e artistas”.³⁰

1.2. Crises de identidade e aspectos de resistência da cultura popular

Observar a sociedade civil no Brasil contemporâneo, caracterizado pela lógica do capitalismo tardio, e sua relação com os expoentes das culturas populares, permite percorrer uma trajetória de apropriação, concessões e embates de processos econômicos, questões sócio-políticas e manifestações culturais com implicações na formação identitária dos grupos sociais. Esse quadro se mostra intrigante desde que se acirrou o projeto da indústria cultural brasileira durante os anos 60.

Naquela fase de rearranjo de forças sociais, que trazia a intenção de estimular um desenvolvimento econômico sem precedentes para o Brasil, a discussão sobre a construção da nação brasileira justificou os investimentos para a expansão dos meios de comunicação de massa. O governo militar no poder desde 1964 e os tecnocratas que atuavam na porção civil da ditadura, procuravam legitimar um modelo de hegemonia que se coadunava com o sistema capitalista.

O panorama sócio-cultural do país é marcado pela heterogeneidade de saberes e interpretações do cotidiano vislumbrada em festas, danças, folguedos e nos campos poético e teatral de verve popular. Na ótica do capitalismo tardio que ampliava sua influência a todos os tipos de atividades artísticas, já se precedia um choque com os valores culturais dos agrupamentos e classes sociais subalternas.

³⁰ _____ . *Ibid. Ibidem.* p. 296.

O objeto da presente pesquisa privilegia a obra do poeta, pintor, teatrólogo e folclorista Solano Trindade, a partir das suas atividades na cidade de Embu das Artes, em São Paulo, entre os anos de 1961 a 1970. Preocupado em preservar as expressões afro-brasileiras com o propósito de “popularizar a arte”, as ações culturais de Trindade dialogaram com a emergente indústria cultural brasileira, fato a ser explorado para se compreender a seletividade que se impõe à cultura popular no cenário de modernização capitalista.

Analisar a interpenetração das formas de representatividade da cultura popular e o capitalismo tem a intenção de revelar e apreender as mutações de matrizes artísticas e culturais de origem popular, diante das influências promovidas pela cultura industrial urbana e capitalista. Tal cenário leva a uma explícita crise de identidade cultural, por mais que se tente justificar a adequação ao *modus vivendi* de uma modernidade tardia.

Conhecer as implicações da problemática entre a cultura popular e a comunicação massiva contemporânea no Brasil, nos leva a trilhar um percurso teórico metodológico ao lado de autores que utilizaram uma avaliação materialista dialética para descrever a formação social, política e cultural brasileira dos anos 60 e início da década de 70.

Solano Trindade enfrenta o impasse de se adequar a uma estrutura mercadológica em que prevalece uma dicotomia entre cultura não-popular e popular, e o desafio de lutar para a consolidação de uma arte autêntica do seu ponto de vista, mas que ao mesmo tempo é um discurso incorporado por políticas culturais do governo ditatorial para validar a imagem de unidade nacional.

O que se interpõe entre a cultura popular e os círculos de convivência cotidiana influenciados pelos meios de comunicação de massa? Essa é a pergunta a ser cogitada a partir das manifestações artísticas e culturais de Solano Trindade, em contraste com as relações sociais vivenciadas por ele na dinâmica capitalista.

O aporte reflexivo para construir o arcabouço teórico desse contexto cultural da história social brasileira, em que está inserida a obra de Solano Trindade, busca com o apoio da análise de Antônio Gramsci, debater o conceito de cultura como constituinte de um ato político. Para isso, as questões sob o papel dos intelectuais em face das classes sociais que representam ideologicamente, possibilitam situar o pensamento para o desenvolvimento da pesquisa que se projeta.

“(...) pode-se fixar dois grandes ‘planos’ superestruturais: o que pode ser chamado de ‘sociedade civil’ (isto é, o conjunto de organismos chamados comumente de ‘privados’) e o da ‘sociedade política ou Estado’, que

correspondem à função de 'hegemonia' que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e àquela de 'domínio direto' ou de comando, que se expressa no Estado e no governo jurídico". Estas funções são precisamente organizativas e conectivas. Os intelectuais são os 'comissários' do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, isto é: 1) do consenso 'espontâneo' dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce 'historicamente' do prestígio (e, portanto, da confiança) que o grupo dominante obtém, por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção; 2) do aparato de coerção estatal que assegura 'legalmente' a disciplina dos grupos que não 'consentem', nem ativamente nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade, na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais fracassa o consenso espontâneo".³¹

A crítica da organização da cultura como concebida por Gramsci, utilizada nesta investigação para confrontar os interesses da produção capitalista na atuação de Solano Trindade, nos permite chegar a outro conceito gramsciano, o de hegemonia, para compreender a complexa conjuntura política, social e econômica que se afirma em torno das manifestações artísticas e culturais no Brasil.

A caracterização da hegemonia tinha o propósito de sustentar uma modernização que favorecia as organizações políticas liberais e os empreendimentos capitalistas, e não o fazer cultural em suas possibilidades de emancipação, visto apenas como “entretenimento”, de acordo com os ditames da indústria cultural brasileira que revelava a intenção de criar um panorama cultural homogêneo.

Para não cair na conclusão fatalista de que a cultura popular é duramente reprimida com o avanço da modernidade no Brasil, recorremos mais uma vez a Gramsci para observarmos como ocorre à absorção das iniciativas artísticas seculares herdadas por Solano Trindade e relacionadas a festas, danças, poesia e teatro que servem a um discurso hegemônico que intenta se prevalecer, pois “a elaboração nacional unitária de uma consciência coletiva requer múltiplas condições e iniciativas”. (Gramsci, 1989, 173)

O caminho indicado pelo teórico italiano possibilita afastar a consideração de que “(...) toda camada social elabora sua consciência e sua cultura do mesmo modo, com os mesmos métodos (...)” (Gramsci, Ibid.) e permite vislumbrar a existência de conflitos ideológicos que levam a sociedade ora se integrar em uma aparente harmonia, ora enfatizar suas diferenças que se avalizam sobre a dinâmica do capital. Essa condição nos indica a opção pelo materialismo dialético histórico, como ensina Gramsci.

³¹ GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. p. 10-11.

*“Descobrir a unidade real sob a aparente diferenciação e contradição bem como descobrir a substancial diversidade sob a aparente identidade: este é o mais delicado, incompreendido e, não obstante, essencial dom do crítico das idéias e do historiador do desenvolvimento histórico”.*³²

Voltemos a Solano Trindade para rever os embates culturais, políticos e sociais, como já demarcado no tempo-espaço dos anos 60 e a primeira metade dos anos 70, para encontrar uma cultura que se diz nacional, mas está esfacelada em subdivisões e interpretações teóricas que tentam analisar a complexidade da realidade brasileira.

Para uma justificativa teórico-metodológica, a adoção do pensamento gramsciano a respeito da cultura e sua relação com os fatos concernentes da vida política e social, tenta aplainar o terreno em que se pretende assentar o debate com outros autores identificados com essa corrente marxista, e se inclinam para a explicitação desse contexto histórico.

A intenção da pesquisa é entender o ideário político e cultural das representações que condicionam o social com o aparato dos meios de comunicação de massa que penetram, absorvem e dialogam com a arte popular, aquela focada na herança compartilhada na prática de folguedos populares, danças dramáticas e na literatura poética de Solano Trindade.

A partir desse ponto, apuramos uma cultura popular ao mesmo tempo reprimida e contestatória, que procura integrar com suas mensagens e manifestações, os grupos sociais para desenvolver uma convivência dialética entre os indivíduos, apesar da forte repressão homonegeizadora e racional da emergente indústria cultural brasileira.

Essa obsessão com a racionalidade técnica, impregnada no discurso da modernidade que acompanha o controle das instituições políticas, econômicas, educacionais e sociais, afeta também a cultura popular e reforça mais ainda a hegemonia dominante.

*“Na esfera da cultura, aliás, as ‘explosões’ são ainda menos freqüentes e menos intensas do que na esfera da técnica, na qual uma inovação se difunde, pelo menos no plano mais elevado, com relativa rapidez e simultaneidade. Confunde-se a ‘explosão’ de paixões políticas acumuladas num período de transformações técnicas, às quais não correspondem novas formas de organização jurídica adequada, mas sim imediatamente um certo grau de coerções diretas e indiretas, com as transformações culturais, que são lentas e graduais; e isto por que, se a paixão é impulsiva, a cultura é um produto de uma complexa elaboração”.*³³

³² GRAMSCI, Antônio. *Ibid. Ibidem.* p. 174.

³³ _____ *Ibid. Ibidem.* p. 177.

Podemos também a partir da análise da ausência de “identidade de concepção de mundo”, extraída por Gramsci na observação dos processos de “ajuste/desajuste” culturais na ordem social moderna, que criam expectativas desmedidas em uma conjuntura de extrema competitividade econômica, devoradora dos sentidos e significados das manifestações festivas-populares, para revelar a individualidade hedonista que preenche as lacunas dos vazios culturais e existenciais.

A contribuição das categorias elencadas por Gramsci sobre as classes sociais hegemônicas e subalternas pode ser utilizada para abordar a relação política e cultural que se constituiu entre as camadas ditas cultas e populares no Brasil, em um período de acirramento das forças econômicas capitalistas que criou um fosso de desigualdades entre práticas e modos de vida.

Carlos Nelson Coutinho, em um estudo sobre a recepção e usos das idéias de Gramsci no Brasil, aponta para as disparidades sócio-econômicas e culturais que se estabeleceram no país e reforçaram processos de exclusão das classes populares/subalternas.

*“(...) no Brasil as transformações foram sempre o resultado do deslocamento da função hegemônica de uma para outra fração das classes dominantes. Mas estas, em seu conjunto jamais desempenharam, até agora, uma efetiva função hegemônica em face das massas populares. Preferiram delegar a função de dominação política ao Estado — ou seja, às camadas militares e tecnoburocráticas —, ao qual coube a tarefa de ‘controlar’ e, quando necessário, de reprimir as classes subalternas”.*³⁴

No ponto de vista das práticas culturais, palco de conflitos ideológicos de grande repercussão entre as classes sociais, se objetiva a crítica da construção de um modelo comunicacional amparado por suportes tecnológicos e financeiros à custa do grande capital, que busca absorver todas as iniciativas de afirmação das identidades culturais de caráter popular.

Gramsci em sua avaliação dos temas de cultura e a elaboração do seu material ideológico faz a seguinte indagação: “O que se pode contrapor, por parte de uma classe inovadora, a este complexo formidável de trincheiras e fortificações da classe dominante?” (Gramsci, 2004, 79), questão oportuna para elaborar uma reflexão-ação das classes subalternas que se situam no âmbito do capitalismo contemporâneo.

Com o propósito de reconhecer as possibilidades de dissidência, confronto e consenso entre as classes hegemônicas e subalternas, pretendemos avaliar as

³⁴ COUTINHO, Carlos Nelson. Gramsci no Brasil: Recepção e Usos. In. (Org) Moraes, João Quartim de. *História do Marxismo no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 1998. p. 142.

manifestações da cultura popular utilizadas para confirmar um discurso de coesão na sociedade capitalista, e como ao mesmo tempo essas correlações de forças apareceriam para justificar distinções entre vários grupos e suas posições demarcadas nas esferas de significação da totalidade social.

1.3. As expressões culturais de Solano Trindade e a comunicação de massa

Da cidade de Embu das Artes, Solano Trindade pretendia conforme suas palavras “(...) mostrar, incentivar, desenvolver as artes populares tradicionais do povo brasileiro, a dança, a música, a escultura, a pintura, a poesia e todas as manifestações folclóricas”.³⁵ O peculiar desse momento é o período sócio-histórico do Brasil, em que os meios de comunicação já influenciavam decisivamente o plano cultural no país.

Já na metade dos anos 60, a proposta de uma cultura massificada ocupava todos os espaços sociais, com a clara intenção de determinar comportamentos, estilos de vida e hábitos de consumo expostos pelas mídias contemporâneas, que se submetiam ao capital e seu discurso político-ideológico que lhe dava sustentação entre os indivíduos aglomerados nos grandes centros urbanos.

O panorama ilustrado acima, confirma a aliança do Estado e da burguesia, que esteve nas ações práticas e ideológicas que favoreceram o golpe militar, e colaborou na composição do cenário social que permitiu a hegemonia do capital sob a questão cultural brasileira. O mercado e a lógica da indústria cultural prevaleceram, com o Estado aquém do seu papel de incentivador das esferas artísticas e culturais.

A atuação do governo militar, vista como importante para o fomento da cultura, é eclipsada por uma opção totalmente mercantilista. Essa prerrogativa vai ganhar força e se estender também às manifestações da cultura popular, naquela coexistência do antigo e do novo, fenômeno peculiar e ambíguo de toda a sociedade de capitalismo subdesenvolvido, que avalia esse encontro como possibilidade de superação ou estagnação das diretrizes estéticas e políticas que regem a sociedade civil.

Postura identificada com os princípios da defesa da cultura nacional, que prioriza a arte voltada para o povo, de temática social e linguagem popular, o conteúdo das expressões artísticas de Solano Trindade vivencia um proeminente momento da influência da internacionalização cultural promovida pelos meios de comunicação de massa, em que ocorrem interações dialéticas entre o nacional e o internacional.

³⁵ TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. São Paulo: Cantos e Prantos: 1999. p. 23-24

No campo da pesquisa sócio-cultural feita no Brasil, inicia-se uma reflexão aprofundada sobre as manifestações e produtos culturais de massa, em que se articulam as dimensões analíticas da história, produção e recepção da cultura nas sociedades modernas. Assim, busca-se compreender a cultura brasileira dentro de uma globalidade, e promover a superação da dependência de referenciais culturais não pelo fechamento em si, mas pelo confronto crítico com outras culturas.

Nesse processo de efervescência dos debates sobre a cultura popular diante do jugo da ditadura e o avanço dos meios de comunicação de massa, o processo de indagar e inventar em busca do novo, não deve se confundir com a intenção de ilustrar a “realidade brasileira” com a seletividade de um discurso social amparado nos atos da cultura popular.

Para evitarmos esse equívoco, a reflexão sobre um paradoxo nos ajuda situar a questão: “(...) a chamada arte popular é a proteção que uma elite cultural faz do popular”³⁶, na tentativa de enquadrar a cultura brasileira — de acordo com a crítica que Antonio Cândido faz das posições dos sociólogos culturais, citado por Carlos Guilherme Mota —, “(...) como um complexo cultural em defesa da sua inevitabilidade funcional, digamos assim, em detrimento do raciocínio que tende a revelar as suas desarmonias”.³⁷

Essas argumentações têm sua origem na tradição nacional-popular do movimento modernista de 1922, que propõe uma visão da arte como reflexo da realidade e instrumento de conscientização política, discurso amplamente aderido pelas esquerdas que herdaram, na denominação feita por Antonio Cândido, “a vocação populista do modernismo” em sua busca de um arquétipo do imaginário nacional.

Um retorno às questões levantadas pelos modernistas de 22 integra o debate da relação da cultura popular e a sociedade brasileira entre os intelectuais que refletem sobre as alternativas ao engessamento provocado pela força de persuasão dos meios massivos no decorrer dos anos 60: como o artista popular pode expressar seu “engajamento”? Através de um conteúdo inteligível ou por meio de uma nova linguagem? Que tipo de identidade deveria assumir o artista num contexto subdesenvolvido? Deveria ser fiel ao “universal” ou ao “nacional”?

³⁶ ZÍLIO, Carlos. *Artes plásticas – Da Antropofagia à tropicália*. In. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1982. p. 47.

³⁷ MOTA, Carlos Guilherme. *Op. cit.* p. 24.

Ao realizar uma pesquisa sobre a cultura brasileira no pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire, a historiadora Vivian Schelling avalia que a cultura popular, quase sempre relacionada ao povo, também traz embutida “(...) relações de poder entre as classes e nações que dividem o campo cultural entre cultura dominante e cultura dominada (...)”.³⁸

*“Essa ‘estranha contradição’ entre uma ideologia modernizadora e uma estrutura social arcaica, entre o ‘velho’ e o ‘novo’, reflete o modo específico de incorporação do Brasil, como sociedade dependente, ao mercado capitalista mundial em expansão. Nesse sentido, pode-se dizer que os mesmos princípios estruturais que, em nível cultural, expressavam-se nas questões levantadas pelos modernistas, a saber, a relação entre o ‘universal’ e o ‘nacional’, entre a modernidade e a tradição, aqui se expressam em nível de Estado”.*³⁹

Na apropriação de um conjunto de influências artísticas nacionais e internacionais estimuladas pelos meios de comunicação para uma maior aceitação da cultura brasileira, criou-se em volta das manifestações da cultura popular apresentadas como legítimas na formação da identidade cultural do país, uma retórica política capaz de englobar tanto a plataforma denunciadora da esquerda, quanto às preocupações sociais e modernizantes dos governos civis e militares que se sucederam no percurso do tempo histórico e social delimitado para análise da presente pesquisa.

A partir da radicalização da experiência de desenraizamento cultural proporcionado pelo avanço dos dispositivos dos meios de comunicação como instituições de legitimidade social, as manifestações da cultura popular têm uma nova posição no imaginário de seus praticantes. Uma lenta transformação diante do acirramento da modernidade capitalista que apresenta possibilidades de adaptação, observado não como a eclosão de uma crise, mas sim um momento de transmutação das fontes culturais populares.

O raciocínio que observa as culturas populares além da sua esfera material de existência, como analisa Alfredo Bosi, permite compreender com retidão a complexidade das referências simbólicas que se sobrepõem ao poder econômico expansivo dos meios de comunicação de massa que parece ter dizimado os espaços de manifestação da cultura popular.

A própria atuação de Solano, realizada na periferia da cidade de São Paulo, já reconhecida como o maior centro urbano-industrial do Brasil nos últimos anos da

³⁸ SCHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira – Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas, São Paulo> Editora da Unicamp, 1991. p. 415.

³⁹ _____ . *Ibid. Ibidem*. p. 250.

década de 1960, mostrava que as artes populares poderiam ser transmitidas para as próximas gerações sem prejuízo para a sua autenticidade, seja no enredo, figuração e musicalidade, porém, claro que assumida por um grupo parafolclórico.⁴⁰

O encontro da cultura de massa que se expandia e as expressões da cultura popular ressaltam uma dialética que ampliam essa relação pautada pelos meios de comunicação de vertente industrial e comercial. Bosi percebe que a “(...) exploração, o uso abusivo que a cultura de massa faz das manifestações populares, não foi capaz de interromper para todo o sempre o dinamismo lento, mas seguro e poderoso da vida arcaico-popular”.⁴¹

Fenômeno sócio-cultural revelador de um processo de resistência diante da indústria cultural, um dos pilares do desenvolvimento capitalista, essa expropriação da sensibilidade da cultura popular demonstra as conseqüências de um confronto de culturas que nem sempre traz resultados fatalistas. É latente uma transformação dessas expressões que no seu limite perdem os meios materiais de expressar sua originalidade.

Implicados na discussão da cultura popular, que temos a hipótese de ser levada a representar uma política cultural alinhada à ordem estabelecida pela ditadura militar e o avanço do capitalismo no Brasil, procuramos acentuar caminhos alternativos a essa proposta carregada de ideologia e contradições visíveis na própria configuração da sociedade elaborada pelos meios de comunicação.

Percebe-se que o lugar e o sentido do discurso nacionalista e populista que fundamenta toda a ação artística e cultural brasileira enfrenta uma crise. Marcos Napolitano aponta processos que levaram os artistas, geralmente de esquerda, a incorporarem formas mercantilizadas de suas expressões culturais que, para ele, seria menos uma adesão ao sistema capitalista ou um efeito da repressão do golpe militar.

A questão envolve a confluência de três situações complexas levantadas por Napolitano e que relacionamos com Solano Trindade e suas ações no Teatro Popular Brasileiro (TPB): a) uma crise político-ideológica acerca da sua função/identidade na sociedade, cerceado pelo Estado autoritário e desprestigiado pela esquerda ativista; b) uma tendência, notada mesmo antes do golpe militar, de buscar espaços massivos e “artes de espetáculo” para fazer com que sua “palavra” chegasse ao “povo”; c) uma

⁴⁰ São assim chamados os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente, e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, biográfico e de modo não espontâneo.

⁴¹ BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira e culturas brasileiras*. In. Bosi, Alfredo. *Dialética da Colonização*. Companhia das Letras, 1992. p. 329.

demanda por profissionais e artistas por parte da indústria cultural e dos meios de comunicação.⁴²

Esse percurso revela a modernização dos aparatos de produção e consumo de bens culturais, cada vez mais atrelados aos grandes conglomerados econômicos que controlam a expansão da indústria cultural brasileira e se beneficiam de investimentos governamentais da ditadura militar para financiar a implantação do Sistema Nacional de Telecomunicações, que garante a disseminação da comunicação massiva.

*“Estando estreitamente associada aos interesses de setores de ponta da atividade industrial e financeira e ao mesmo tempo operando como mecanismo indispensável à alavancagem eleitoral, a indústria cultural brasileira constitui um dos móveis centrais da competição econômico-empresarial, político institucional e doutrinário-simbólica”.*⁴³

Imbricados por rótulos elaborados para auxiliar as pessoas a deglutir as expressões da cultura popular reinterpretadas pelos meios de comunicação, e circundadas pelo “pitoresco de tendências modernistas e nacionalistas-populistas em suas várias versões, como o alegórico-tropical, surrealismo nordestino, construtivismo afro-brasileiro, realismo marginal carioca, etc.”⁴⁴, o mercado avança no tecido cultural brasileiro.

Solano Trindade procura manter suas aspirações na defesa de uma cultura nacional autêntica. O TPB ressalta as riquezas das manifestações espontâneas que nascem descomprometidas com o sucesso comercial já estabelecido nos fins da década de 60, e ratificado pela presença dos meios de comunicação de massa, e tenta, sem transparecer uma posição política radical, não ser cooptado pela concepção nacional-popular repressiva assumida pelo governo militar de 1969 em diante.

Os olhares agora se dirigem ao total esfacelamento das propostas culturais avalizadas pelo nacionalismo desenvolvimentista que passam a transitar para as diretrizes do capitalismo avançado, que ressalta a cultura de massa como um dos benefícios do “milagre econômico” que atinge o Brasil e é atestada pela ampliação para a toda sociedade dos meios de comunicação.

⁴² NAPOLITANO, Marcos. *Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70*. In: 1964-2004: 40 anos do golpe. Ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, FAPERJ, 2004.

⁴³ MICELI, Sérgio. *O papel político dos meios de comunicação de massa*. In: SOSNOWSKI, Saúl, SCHWARTZ, Jorge (Orgs.) Brasil: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994.

⁴⁴ ZÍLIO, Carlos. *Op.cit.* p.55.

Capítulo 2

Popular e massivo fragmentados

As manifestações da cultura popular são capturadas para edificar a representatividade social, afirmação que também pode ser conferida nos estudos da literatura nacional-popular feitos por Gramsci para compreender as condições de identificação que ocorre entre as classes hegemônicas e subalternas no que se refere aos efeitos de uma unificação cultural.⁴⁵

Na análise gramsciana do projeto da cultura nacional-popular, é possível perceber como se pretende reunir todos os estratos sociais em um discurso único, como fonte de significados que fundamenta a coesão política e social. Gramsci reconhece que a elaboração de uma consciência coletiva e homogênea em tais moldes requer múltiplas condições e iniciativas.

Isso se deve ao fato das manifestações da cultura popular serem fontes de complexas e variadas formas de pensar, articuladas com crenças que atravessam o tempo e o espaço. Essa indicação do pensamento gramsciano acentua o uso de combinações sucessivas de diversas camadas ideológicas em uma sociedade relacionada às condições da modernidade.

Na intenção de homogeneizar práticas culturais populares, as explicações do senso comum abarcam sentidos da cultura que são apropriados e imobilizados em suas diretrizes mais amplas, e dessa maneira atendem com eficácia a consolidação do discurso hegemônico.

“Todo o estrato social tem seu ‘senso comum’ e seu ‘bom senso’, que são no fundo, a concepção da vida e do homem mais difundida. Toda a corrente filosófica deixa uma sedimentação de ‘senso comum’: é este o documento de sua efetividade histórica. O senso comum não é algo rígido e imóvel, mas se

⁴⁵ GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

*transforma continuamente, enriquecendo-se com noções científicas e com opiniões filosóficas que penetraram no costume. O 'senso comum' é o folclore da filosofia e ocupa sempre um lugar intermediário entre o folclore propriamente dito (isto é, tal como é entendido comumente) e a filosofia, a ciência, a economia dos cientistas. O senso comum cria o futuro folclore, isto é, uma fase relativamente enrijecida dos conhecimentos populares de uma certa época e lugar".*⁴⁶

Alçar um entendimento das práticas sociais contemporâneas e suas relações culturais leva ao confronto das estratégias e posições que podem ser captadas na forma da organização social da cultura no capitalismo, nos resquícios da tradição, na abrangência da cultura massiva proveniente dos meios de comunicação e no papel das minorias culturais que sustentam as expressões populares.

Solano Trindade traz à sua poesia os valores do negro, em meio a uma sociedade discriminadora de agrupamentos étnicos; a inquietação de cunho político-social; a própria autobiografia e versos românticos inspirados no cotidiano e em momentos particulares e coletivos de suas ambições e amores. No exercício das culturas populares reproduz as danças e folguedos folclóricos de aculturação africana e européia, como o maracatu, o bumba-meu-boi, o jongo, o lundu e o coco.*

Paralelo a sua práxis cultural, Solano Trindade se debate com a amplitude das formas de comunicação que miravam seus conteúdos nos indivíduos da sociedade brasileira nos primeiros anos da década de 60, período de efervescência artística no Brasil pré 1964 que se desdobrou após o golpe, em um amplo movimento de resistência cultural, em face da nascente indústria cultural brasileira.

O momento revela o processo de transformismo, com referência ao conceito elaborado por Gramsci, que compreende a assimilação no bloco de poder de facções hegemônicas rivais e até de membros das classes subalternas. Isso favorece a formação de um vasto contingente de produtores e consumidores de cultura, em que se encontra à frente uma pequena burguesia intelectualizada, geradora das condições para a criação de um mercado e de uma indústria de bens culturais no Brasil.

Roberto Schwarz, em uma compilação de ensaios que interpreta o cenário político e cultural brasileiro nos anos que precederam o golpe de 1964, com foco na hegemonia cultural da esquerda diante de uma ditadura de direita no país, colabora para compreender o conteúdo, a implantação e as ambigüidades em que se debatiam as relações de forças sociais no momento.

* Conferir anexo I, glossário de danças e folguedos populares.

⁴⁶ GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere, volume 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. p. 209.

*“Formou-se em consequência, uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno. O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o PC fazia valer a sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária. O conjunto estava sob medida para a burguesia populista, que precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos nos trabalhadores”.*⁴⁷

Disseminada pela ideologia neoliberal, a cultura que pressupõe a igualdade dos indivíduos, torna-se campo de acirradas disputas. O que vem a ser identificado como popular é praticamente alterado em sua constituição, com vistas a uma adaptação aos novos modos de cultura urbana fomentada pela obsessiva acumulação financeira capitalista.

A produção da cultura popular é fragmentada e mobilizada pelos meios de comunicação de massa e seu fluxo de emissão-recepção de mensagens caracterizada pela instantaneidade, fato que impede qualquer vínculo de coletividade, e aparenta uma harmonia ilusória entre os estratos sociais que se inter-relacionam no exercício das práticas culturais.

O movimento sutil de inversão dos valores da cultura popular pelo capitalismo utiliza conceitos de nacionalismo e identidade para fortalecer o discurso de uma supremacia de interesses políticos e econômicos que atende a formação de uma sociedade de cultura unitária.

É fundamental realizar a análise dos processos sócio-culturais da contemporaneidade comprimidos pelos meios de comunicação de massa a um significado único, e observar a tentativa dos indivíduos que transmitem expressões identificadas com as classes populares subalternas, no raio da periferia do capitalismo, mesmo quando incorporados ao esquema da indústria cultural, se autodenominarem representantes autênticos de uma minoria reprimida.

Incorporados por um argumento astuto que ganha contornos atraentes justificados pela relativa recompensa financeira, o artista popular com projeção na esfera midiática, freqüentemente traz para sua situação, o exemplo da conquista de emancipação coletiva das classes subalternas, na verdade uma incompreensão dos efeitos da cultura massiva.

⁴⁷ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.* p. 63.

Esse quadro revela que a transformação das práticas artísticas e culturais de vertente popular, ligadas à construção do imaginário por laços que prescindem do econômico, é resultado de um contexto de modernização acelerada, debate acentuado por Maria Nazareth Ferreira em suas considerações acerca da cultura subalterna ser relativizada ao *status* de mercadoria.

*“A consolidação destas novas fronteiras é resultado da atuação dos media, os quais transformaram os valores dos antigos imaginários simbólicos. O rompimento das fronteiras do espaço e do tempo e a ampliação do mercado cultural ultrapassaram os limites do tradicional, do nacional, da história passada. Esta nova situação cultural trouxe como consequência imediata a necessidade de espetacularização das manifestações culturais mais significativas no campo das tradições, ou seja, aqueles produtos (simbólicos ou materiais) que podem ser transformados para o consumo cultural, via indústria cultural, participam deste processo de transformação, são redimensionados e reutilizados; aqueles que por quaisquer motivos não se submetem a essa nova lei estão condenados à extinção, ao desaparecimento”.*⁴⁸

As representações das culturas populares no seio do capitalismo neoliberal, interpretadas nos meios de comunicação de massa e apontadas por Maria Nazareth Ferreira, remetem a uma fonte cíclica de reprodução cultural ligadas às relações econômicas de produção que discutem, sinalizam e permitem a ocorrência ocasional das expressões populares e simultaneamente reprimem qualquer ato político reivindicatório fora da hegemonia dominante.

Porém, é nesse espaço que surgem as oportunidades de visualizar a efetiva participação da cultura popular na sociedade moderna e no seu estágio pós-moderno, que busca assimilar, mesmo que de forma desordenada, ainda mais a questão cultural frente a outras possibilidades de integração sócio-econômica que exigem uma maior especialização de códigos e condutas.

O caminho a ser trilhado no estudo das expressões culturais de Solano Trindade, tem o propósito de realizar a análise da conjuntura histórica e dos aspectos políticos e ideológicos específicos que se movem entre períodos de relativa “estabilidade” e de mudança rápida e convulsiva, como se delimita a época da presente pesquisa, entre os anos de 1961 e 1970, com alterações no bloco histórico, visto pelo olhar gramsciano.

O país busca encontrar uma identidade nacional-popular ao mesmo tempo em que ocorrem transformações no panorama urbano, econômico, político e cultural. Os meios de comunicação de massa ganham força e influência na sociedade civil e política, em

⁴⁸ FERREIRA, Maria Nazareth e colaboradores. *Globalização e identidade cultural na América Latina – A cultura subalterna no contexto do neoliberalismo*. São Paulo: CEBELA, 1995. p. 209.

que ditam modos, costumes, hábitos de comportamento social e criam um processo seletivo no fazer artístico e cultural.

Nesse cenário, Solano Trindade cruzou ação política e manifestações artísticas e culturais. Ele se defrontou com o “mito da democracia racial” e a partir da inconsistência que percebeu no conceito freyreiano, procurou estabelecer um pensamento de identidade negra, relacionada a uma classe social que necessitava desenvolver a solidariedade interna para atingir a integração coletiva.

Com o tempo, ao privilegiar a expressão de folguedos e danças de vertente afro-brasileira e iniciativas em defesa das manifestações artísticas e populares, sua proposta cada vez mais deixava transparecer a afirmação de uma particularidade negra, não diluída em uma identidade apenas de classe social, e sim somada a busca de uma identidade racial e social com os negros e as classes populares. Qual a definição de cultura popular pode ser vislumbrada na obra de Solano Trindade a partir desses referenciais?

O sujeito receptor das mensagens culturais, também pertencente a um coletivo que não atinge a sua plena emancipação, se defronta com a permanência de significados plenos de sentidos culturais para a coerência das práticas sociais e a afirmação identitária de grupos e comunidades que se inter-relacionam do âmbito local ao global. O desdobramento dialético desse processo sócio-comunicacional, nos aproxima da categoria de “reprodução cultural”.

Raymond Williams nos atenta para as duas modalidades que perpassam o conceito de reprodutibilidade cultural: especificidade e complexidade⁴⁹ em face da práxis social que objetiva a distinção das práticas culturais no fazer cotidiano e nos processos de intervenção no ato da recepção dos produtos culturais.

Os procedimentos em que ocorrem a reprodução cultural são múltiplos e variados, horizonte desvelado nos estudos da recepção que permitem interpretar as condições dos seres sociais que inseridos em suas particularidades procuram negar, reconstruir e transformar o seu fazer cotidiano na imbricação das relações sócio-culturais do capitalismo tardio.

Conservadorismos ancorados no conceito da tradição são subterfúgios interessantes para serem explorados nas interfaces da comunicação e da cultura com um olhar transversal, a fim de evidenciar as possibilidades de negociação que os sujeitos

⁴⁹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

comunicantes inseridos nesse contexto instigante e contraditório disponibilizam em seus discursos.

Presumir a abertura para as negociações das diferenças culturais evita se apoiar no reducionismo dos estudos de comunicação de massa que concentrados no conceito da ideologia para explicitar os efeitos sobre as audiências, reafirmam o caráter manipulador dos media ou intentam avaliar as expressões da cultura popular em oposição à comunicação massiva.

Uma percepção importante na análise das mediações culturais se refere à profusão de identidades que eclode na cultura urbana contemporânea. Os movimentos de apagar, dialogar ou apropriar as práticas culturais populares subalternas no momento de mundialização do capital e da transnacionalização da cultura impõem uma troca desigual de bens materiais e simbólicos.

No raciocínio de Gramsci, em que se procura apoiar o quadro teórico de referência da pesquisa sobre a cultura popular em Solano Trindade, tem se o pressuposto de que sem uma cultura autêntica no meio social, a inculturação de formas culturais de outra procedência se estabelece. Entender esse movimento, suas contradições, alianças e conciliações abrem perspectivas para uma compreensão ampla da cultura brasileira na contemporaneidade.

Somente essa resignificação de temas, posturas e modos de convivência categorizados nas manifestações populares, agora tragados nas entranhas de um capitalismo periférico, revelam um espaço que admite posições antagônicas e compartilhadas no domínio da comunicação de massa, já não um monólito, mas disposta a ampliar a sua atuação em fontes negadas em um primeiro momento, e que no rolo compressor do capital, são incorporadas à lógica do consumo cultural nos moldes do sistema capitalista.

2.1. Variantes interpretativas da cultura popular

Ao se falar das diretrizes político-ideológicas que nortearam a cultura brasileira, no interesse de diversos grupos sociais em trazer para o seu escopo interpretativo os fenômenos culturais do conjunto da sociedade civil, a problemática do popular ganha inúmeros contornos explicativos na tentativa de determinação da totalidade social que compreende, dialeticamente, as contradições que surgem na apropriação dos meios de produção, iniciativa ainda mais fundamental para garantir a hegemonia das classes dominantes.

Reconhecidas como formas de se reproduzir os modos de ler e vivenciar a realidade em que se apresentam as histórias concretas dos homens, as expressões da cultura popular se embatem em dois objetivos: legitimar o social ou propor um modo novo de enfrentar e superar as contradições reais, ambigüidade que, atesta Renato Ortiz, se configura “(...) ora como fenômeno de reprodução social, ora como elemento de transformação”.⁵⁰

*“(...) a política cultural desenvolvida pela autocracia burguesa visava a um duplo objetivo: de uma parte, travar e reverter os vetores críticos, democráticos e nacional-populares operantes e/ou emergentes na cultura brasileira; de outra, animar e promover a emersão de tendências culturais compatíveis com a sua projeção histórico-social — donde uma política cultural que combinou, variadamente, as dimensões ‘negativas’ (repressão) e as ‘positivas’ (promocionais indutoras)”.*⁵¹

A partir desse panorama ideológico, o enquadramento da cultura popular se dá em três vias: promovido pelo Estado e sua ala política liberal que compactua com o capital na sua fase monopolista; no deslumbre da emergente indústria cultural que se consolida facilmente, pois não encontra resistência à sua lógica mercantil; e finalmente, com a esquerda brasileira, que tenta se revitalizar diante da repressão imposta pela ditadura, com a criação de políticas culturais dirigidas às classes subalternas que incitam o despertar de uma consciência crítica.

Dos caminhos apontados, aquele que leva a mercantilização dos produtos culturais suplanta as outras propostas, ao realizar estratégicas alianças com o poder político hegemônico e permitir a concessão aparente às demandas culturais das classes subalternas. É possível observar, com o auxílio de Gramsci, as conseqüências dos usos da cultura popular nas transformações que ocorrem no processo social.

*“A coletividade deve ser entendida como produto de uma elaboração de vontade e pensamento coletivos, obtidos através do esforço individual concreto, e não como resultado de um processo fatal estranho aos indivíduos singulares: daí, portanto, a obrigação da disciplina interior, e não apenas da disciplina externa e mecânica. Se devem existir polêmicas e cisões, é necessário não ter medo de enfrentá-las e superá-las: elas são inevitáveis nestes processos de desenvolvimento, e evitá-las significa tão-somente adiá-las para quando elas já forem perigosas ou mesmo catastróficas”.*⁵²

Resultante de fatos políticos e culturais que marcaram a história recente do país, as diferenças nos discursos que festejam as manifestações da cultura popular mostram

⁵⁰ ORTIZ, Renato. *A consciência Fragmentada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 67.

⁵¹ NETTO, José Paulo. *Ditadura e serviço social: uma análise do serviço social no Brasil pós-64*. São Paulo: Cortez, 1991. p. 71.

⁵² GRAMSCI, Antônio. *Op. cit.* p. 168, 1978.

explicitamente as visões de mundo que se formam a partir das práticas religiosas, recreativas e estéticas do cotidiano das classes sociais em permanente conflito.

Entre as mais atuantes inclinações para se construir um modelo de sociedade civil adequado à modernidade capitalista, aquele que se apóia na homologação cultural reforça a intenção de deslocar a observação dos sujeitos sociais de uma coletividade que reproduz e transforma a totalidade para a atomização dos indivíduos, vistos como únicos responsáveis por suas condições de vida.

Na discussão que se ampliava, surgiam inúmeras argumentações que tentavam definir a idéia do que vem a ser a cultura popular no Brasil. Algumas conceituações descritas pelo sociólogo Mark Osiel, no artigo intitulado “O debate atual sobre a cultura popular”⁵³, trazem uma miríade de opiniões sobre o fenômeno.

Uma das primeiras posições rejeitava o termo folclore, por considerá-lo ligado ao exótico, trivial, elemento decorativo e irrelevante no quadro dos problemas reais da sociedade brasileira. Em seguida, a admiração à cultura popular enaltecia sua discrepância diante de padrões morais, sua rebelião à etiqueta e às convenções sociais dos ricos, brancos e ocidentalizados.

A glorificação do popular subalterno também era dirigida à sólida moralidade e rigor ético que introjetava em seus portadores, que refutam a secular, hedonística e individualista cultura dominante a favor da fé e coletivismo da cultura popular. Nessa direção, a concepção de uma cultura de elite marcada por uma teologia conservadora, pelo paternalismo e a ética do trabalho é contraposta à cultura popular por sua autonomia frente à igreja católica, sua independência das relações sociais clientelísticas e hostilidade para com a disciplina do trabalho.

Osiel em sua análise encontra fatores que creditam valor às qualidades protociêntíficas da cultura popular, que oferecem soluções práticas para os problemas terrenos, apoiado em seu espírito anticientífico, intuitivo, apaixonado, subjetivo e sentimental. Uma outra abordagem destaca a particularidade irredutível das manifestações populares entre as várias regiões e grupos étnicos do país, e a confronta com um universalismo que não se interessa à diversidade de formas, mas a similaridades subjacentes do fazer cultural.

Por fim, a cultura popular também é elevada ao *status* de cultura nacional para substituir a visão de mundo ocidentalizada das elites, pois possui padrões próprios e

⁵³ OSIEL, Mark. *O debate atual sobre a cultura popular no Brasil*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 3, p. 16-24, novembro, 1983.

elevados de julgamento moral e estético. No oposto, a nacionalidade da cultura popular é descartada, já que implica a negação da diversidade cultural a um conservadorismo nacionalista que dissimula a existência da desigualdade social.

Todos esses esquemas fornecem parâmetros para se levantar indagações acerca da cultura popular realmente se integrar à complexidade das manifestações culturais na sociedade capitalista, pois colabora para se evitar recair nas velhas e lineares histórias da cultura brasileira que dissolvem as contradições políticas e sociais reais, já que “a consciência cultural nunca incorporou sistematicamente e criticamente a implicação política de sua própria existência, por esse motivo pouco auxiliou na elaboração e adensamento de uma consciência social”.⁵⁴

Para compreender o que se passa com as manifestações culturais e artísticas do popular subalterno, se busca realizar um recorte em que “(...) estudos dos dinamismos específicos da dissimulação cultural das relações de classes surge vinculado à problemática da massificação e do controle social em área periférica”.⁵⁵ Nessa direção, as investigações de Néstor Garcia Canclini sobre o conceito de nacional-popular pode trazer luz a um fator determinante para se entender a reconfiguração do popular no cenário capitalista contemporâneo.

*“(...) observam-se dificuldades para desenvolver políticas adequadas à etapa atual dos conflitos sociais, à revisão do modelo de sociedade que queremos hoje e podemos buscar. Mas ainda em outras nações onde se experimentam as derrotas dos anos 70 e as esquerdas estão fracas, dispersas, assediadas. Mas as dificuldades não vem somente de fatores externos, da crise econômica e do estrangulamento da oposição. É necessário também pensar nos fatores internos. Nossa meta é revisar as concepções do nacional popular atuantes na América Latina e sua relação com as práticas, com as políticas culturais, como parte da discussão sobre o tipo de sociedade que queremos e sobre os erros que obstaram as lutas populares”.*⁵⁶

Canclini fala da “cultura como um conjunto de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para compreender, reproduzir ou transformar o sistema social”⁵⁷, e por intermédio da análise de cinco concepções do nacional-popular, debate bases doutrinárias que influenciaram a formação de paradigmas que rotularam as manifestações populares.

Mais uma vez tem-se na versão idealizada de povo como “ser nacional”, que concebe o folclore como um arquivo ossificado e apolítico, valorizado a serviço da

⁵⁴ MOTA, Carlos Guilherme. *Op. cit.* p. 269.

⁵⁵ _____ . *Ibid.* *Ibidem.* p. 289.

⁵⁶ CANCLINI, Néstor Garcia. *Políticas culturais na América Latina*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 2, p. 39-51, julho 1983, p. 40.

⁵⁷ _____ . *Ibid.* p. 40.

visão conservadora da cultura nacional, a justificativa para uma primeira característica chamada “biólogico-telúrica”. Presente nos estados oligárquicos e movimentos nacionalistas de direita, ela define a nação como um conjunto de indivíduos unidos por laços naturais — o espaço geográfico, a raça — e irracionais — o amor a uma mesma terra, a religião — sem considerar as diferenças sociais.

Uma segunda visão do nacional-popular apontada por Canclini é a estatista. Nela, o Estado aparece como lugar em que os valores nacionais se condensaram, e se tornou a ordem que reúne as partes da sociedade e regula os conflitos. Uma organização mais ou menos corporativa e populista concilia os interesses opostos e distribui, entre os mais diversos setores, a confiança de que participam de uma totalidade protetora.

*“(...) exige-se que as iniciativas populares se subordinem aos ‘interesses da nação’ (fixados pelo Estado) e as tentativas de organização independente das massas são desqualificadas. Também costuma-se recorrer à origem étnica ou ao orgulho histórico, para reforçar a afirmação nacional (...)”.*⁵⁸

Hipótese coincidente com nosso estudo, a estratégia da unificação mercantil do capitalismo, em conluio com o Estado na organização monopólica da economia, atravessa as manifestações culturais das classes subalternas com o propósito de equiparar a cultura ao desenvolvimento internacional do capital, porque, argumenta Canclini, a diversidade de padrões de vida, de objetos e hábitos de consumo obsta a expansão do capitalismo transnacional.

*“Ao desenvolver e sistematizar nossa ignorância do diverso, a standardização mercantil treina-nos para vivermos em regimes totalitários, no sentido mais literal em que se opõem aos democráticos: por suprimir o plural e obrigar a submissão de tudo a uma totalidade uniformizada”.*⁵⁹

Outra concepção do nacional-popular que permite se realizar uma clara leitura no Brasil se refere a “militar-nacionalista” que elabora a “Doutrina da Segurança Nacional” e se relaciona a duas máximas, escreve Canclini: 1) simular que a maior dependência da economia e da cultura ao capital transnacional esteja enraizada nas tradições nacionais; 2) reconstruir um tipo de hegemonia integral que garanta a nova etapa de acumulação econômica empreendida pela tecno-burocracia, sustentada pela aliança de militares tecnoburocratas e administradores de empresas transnacionais.

A visão histórico-popular encerra o relato das idéias do nacional-popular. Canclini observa dentro dessa concepção a cultura nacional como a identidade que o povo forja no processo histórico de lutas autônomas, e que propõe como alternativa para

⁵⁸ _____ . *Ibid. Ibidem.* p. 42.

⁵⁹ _____ . *Ibid. Ibidem.* p. 46.

a emancipação política e social, o desenvolvimento da consciência crítica na práxis destas lutas com o auxílio de organismos autogerados pelas classes subalternas.

Cabe ressaltar neste fértil período de abordagens sobre a cultura popular, duas questões que indagam sobre a ação social em que se inserem as atividades de Solano Trindade e o seu manejo das expressões artísticas de caráter espontâneo. Até que ponto sua liberdade de criação estava cerceada por grupos dominantes no controle do poder instituído? É possível reconhecer a utilização de sua arte popular em discursos contra-hegemônicos?

Ao se revisar alguns escritos de Solano, em uma época anterior a toda a efervescência cultural da década de 60, encontramos um artigo com título sugestivo: “Rumos de um teatro popular”, no qual em seu texto, ele defende uma ampliação das apresentações dos auto-dramáticos — bumba-meu-boi, maracatu, fandango e pastoril — que não se resumiriam em espetáculos, e sim laboratórios de pesquisas.

*“Planificamos, não um balet para exhibir as danças de nosso populário e sim, um laboratório de pesquisas para o levantamento de um teatro que não fôsse o sub-produto de culturas estranhas, que não fôsse a macaquite, a imitação inconsciente e a improvisação tão a gosto dos aventureiros e imediatos”.*⁶⁰

A utopia de Solano Trindade deixa transparecer o propósito de reunir estratos populacionais que contribuiriam — sejam eles formados por indivíduos incultos ou letrados — com a riqueza e o conhecimento do folclore e as experiências culturais, respectivamente. Segundo ele, essa seria a receita para um “teatro verdadeiramente popular” e que encontraria a fundação de seus alicerces nas tradições culturais do povo.

Temos nas intenções que fundamentam o trabalho de Solano Trindade na estruturação de um teatro de enraizamento popular, a possibilidade de interpretar uma ótica de submissão do poder político que na sustentação de uma relação entre a cultura brasileira e a identidade nacional, facilita a transmissão de argumentos que validam esse cenário que resgata valores folclóricos que garantiriam a unidade da nação.

Ortiz alerta a respeito dos perigos de uma defesa intransigente da tradição, como aparece no discurso de Solano Trindade, pois se ressalta dessa forma, mesmo que indiretamente, um consentimento ao projeto político e social imposto pela hegemonia dominante. Para Ortiz, a atenção deve ser redobrada para construções ideológicas que comprometem a heterogeneidade da cultura popular.

“(...) apesar da diversidade, a noção de cultura popular enquanto folclore recupera invariavelmente a idéia de ‘tradição’, seja na forma de tradição-

⁶⁰ TRINDADE, Solano. *Rumos de um teatro popular*. Dionysos. Rio de Janeiro. v. 5, 4, p. 115-116, julho, 1954.

*sobrevivência ou na perspectiva de memória coletiva que age dinamicamente no mundo da práxis. Esta ênfase no caráter tradicional do patrimônio popular implica, na maioria das vezes, uma posição conservadora diante da ordem estabelecida”.*⁶¹

Ao lado dessa submissão da cultura popular, também é importante tecer comentários sobre o seu caráter ambíguo e os agentes do capitalismo contemporâneo que almejam a sua dominação. Essa aproximação conflituosa denota conseqüências reveladoras, fruto de práticas sociais e históricas responsáveis pela existência concreta de seres e objetos culturais. Chauí observa esses fatos em interessante seqüência.

*“(…) no início dos anos 60: conscientizar a nação (levando o populismo a produzir a imagem dupla da cultura popular como boa-em-si e alienada-em-si), precisando da condução das vanguardas tutelares e revolucionárias; durante os anos 60 e 70: proteger e integrar a nação (o que levou às práticas ‘modernas’ de controle estatal da cultura popular)”.*⁶²

Um aporte fundamental para essa empreitada citada por Chauí se encontra no movimento de valorização e descarte da cultura popular, tal fenômeno, com implicações em todo o corpo cultural da sociedade civil brasileira, passa a ter um regulador mais intenso e ubíquo: os meios e processos comunicacionais de massa, que ditam a partir de então, os modos de vivência social. E assim, “sob a aparência do direito à fruição do ‘moderno’, se efetua verdadeira destituição cultural”.⁶³

Essa pluralidade de sentidos que marca agora todo o ato comunicacional na sociedade brasileira a partir dos anos 60 e 70 remete a observação de que a intenção de prevalecer um condicionamento sócio-cultural, com o propósito de homogeneizar os grupos sociais, jamais é mecânico ou diretamente assimilado, como poderiam propor as teorias hipodérmicas da comunicação.

Na esteira da obra gramsciana, a interpretação dos processos sociais que leva ao desvendamento das desigualdades sociais da sociedade capitalista e o entendimento do caráter das lutas de classes, abarca as projeções de embates pela hegemonia. Inevitavelmente ocorre um debate sobre a cultura, que colabora para compreender esse cenário de antagonismos e contradições como espaço de desenvolvimento da consciência crítica do ser social, e que o torna capaz de intervir na realidade.

Porém, com o surgimento de novos canais de comunicação repletos de símbolos midiáticos que fragmentam as identidades sociais, a mediação — vista por Raymond Willians como processos de composição que indicam relações práticas entre formas

⁶¹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 70.

⁶² CHAUÍ, Marilena. *Op. Cit.* p. 99-100. 1996.

⁶³ _____. *Ibid.* 1996.

sociais e artísticas⁶⁴ —, tratou de ser incorporada pelos meios de comunicação de massa. Incorporação que revela uma estratégia de perpetuação da hegemonia.

*“Os interesses globais dos empresários da cultura e do Estado são os mesmos, mas topicamente eles podem diferir. Como a ideologia da Segurança Nacional é ‘moralista’ e a dos empresários, mercadológica, o ato repressor vai incidir sobre a especificidade do produto. Devemos, é claro, entender moralista no sentido amplo, de costumes, mas também político. Mas se tivermos em conta que a indústria cultural opera segundo um padrão de despolitização de conteúdos, temos nesse nível, senão uma coincidência de perspectiva, pelo menos uma concordância”.*⁶⁵

Na constatação dessa correlação de forças, se observa mais uma vez a tentativa de instaurar a ilusão de um processo de unificação cultural que tenta sobrepor seus significados com a submissão das expressões artísticas à margem do circuito comercial instituído pelo capital. Toda a manifestação da cultura popular deve se integrar aos processos de reificação cultural ordenados por um planejamento econômico.

Para confrontar com essa expansão racionalista do capitalismo, o arqueólogo Ulpiano Menezes debate uma série de proposições sobre práticas e políticas culturais que podem favorecer o entendimento da problemática da cultura, que envolve a produção, armazenamento, circulação, consumo, reciclagem, mobilização e descarte de sentidos e significações. O vital na análise é apreender as representações que orientam os praticantes da cultura popular no momento da ritualização de suas manifestações.

Um primeiro ponto enfatiza que a cultura é universo da escolha, da seleção, da opção. Essa afirmação é própria do comportamento humano, sempre à procura da possibilidade de mudanças para novas condições de escolha, que não são aleatórias e mecânicas, e sim interdependentes de valores atribuídos que ganham respeito e destaque conforme significações e juízos sócio-culturais são hierarquizados.

Menezes continua sua reflexão ao tocar na maneira em que os sentidos da cultura são explicitados, declarados e propostos. Daí nasce uma implicação política nas práticas culturais, disponíveis como fluxo de harmonização e integração social, questão que persegue a sustentação do pensamento hegemônico na sua constante busca de legitimação.

A próxima preposição se concentra na contextualização dos valores culturais no jogo concreto das relações sociais. O que determina os vetores de sentido é correlacionado à conjuntura histórica da sociedade inscrita nas relações dos homens

⁶⁴ WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.* p.23.

⁶⁵ ORTIZ, Renato. *Op. Cit.* p. 119. 1989.

entre si e os artefatos da cultura, geralmente fetichizados em alto grau para atingir um considerável alcance persuasivo.

Um alerta chama atenção para a última referência crítica aos usos da cultura revista por Menezes: a cultura e suas políticas dizem respeito a uma totalidade da experiência social, não apenas a segmentos privilegiados. Deve-se expandir ao máximo todas as formas culturais, uma ampla dimensão das dimensões simbólicas, na direção de dialeticamente dar vozes a todas as perspectivas de vida.

*“Infelizmente, nossa sociedade de massas e da indústria cultural, sob a égide do mercado, significativamente trata a cultura como mais um mecanismo de segregação e fragmentação e circunscreve seu raio de ação balizado por produtos, produtores, órgãos, lugares e equipamentos culturais. E, é claro, consumidores culturais. Como decorrência, enquistam-se igualmente os feudos e guetos culturais. Nessa sociedade que compartimenta a cultura como segmento, ignorando-a como uma qualificação capaz de iluminar todo e qualquer segmento, a lógica da separação também determina a existência de usos e funções culturais específicos, topicamente convenientes e apropriados e intransferíveis”.*⁶⁶

Há uma sistemática montagem de bens simbólicos em ritmo industrial que demarca a cultura brasileira. Ao mesmo tempo em que eclode um processo de múltiplas interações e oposições, são freqüentes as tentativas de catalogar as manifestações artísticas e culturais em formas pré-definidas que atendem aos interesses do mercado ou remetem à expressão de uma identidade nacional.

No caso da cultura popular, um campo vasto e intemporal, com seus traços de um realismo espontâneo e corriqueiro, exposto no teor dos atos e peripécias da representação dos costumes e cenas do cotidiano, há uma incorporação com a dinâmica social capitalista brasileira, que ganha força com o auxílio dos meios de comunicação de massa.

Comunicação, tecnologia e economia de mercado, explica Muniz Sodré, se impõem na formação social de tipo “ocidental” que influencia a organização da cultura no Brasil, e com suportes comportamentais na política e atividades sociais, apela ao consumo obsessivo e a substituição das formas representativas em face da inversão de elementos culturais que enfraquecem as individualidades.

Como os códigos culturais da economia de mercado se expandem progressivamente em todas as relações humanas, o consumo da cultura passa a ser um ato suntuário que permite a qualquer um, independente do seu grupo social ou posição

⁶⁶ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. *Os “usos culturais” da cultura. Contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais*. In: Yásigi, Eduardo, Carlos, Ana Fani Alessandri; Cruz, Rita de Cássia Ariza da. (Orgs.) *Turismo, paisagem e cultura*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 95.

econômica, satisfazer-se sob aparências narcísicas o seu poder/papel social sob o domínio de signos culturais.

“Esse ato suspende provisoriamente a atualidade da relação capitalista e dá margem a um outro espaço-tempo onde aparecem formas produtivas anacrônicas (pré-capitalistas, aristocráticas) e possibilidades de uma paridade elitista entre os consumidores.

*Atua portanto na esfera dos signos, que é propriamente o universo da cultura, um outro ‘modo de produção’, cuja lógica não se orienta no sentido da acumulação econômica, mas do controle dos mecanismos de significação”.*⁶⁷

Criticamente deve-se assimilar que nessa situação, as práticas culturais se divulgam a partir de uma forma instrumental de repetição serializada e degradada em seus conteúdos. Ocorre o controle das condições de produção e recepção da cultura pelo capital, que elabora a seu bel-prazer propostas “elevadas” ou “popularescas” de cultura.

Oportuniza-se com as manifestações da cultura popular, vista como reprodutora de tradições locais, sem apelo universal, uma fonte de políticas culturais nacionais e um arquivo de renovação estética dos bens culturais de amplo consumo coletivo. Os usos da cultura popular pelo discurso hegemônico, criam a demanda sócio-econômica por um produto cultural.

Os custos dessa operação ideológica — observados não apenas como uma opressão desmedida de cima para baixo —, mostram como se reproduz a sociedade em que atua o artista popular, pois como argumenta Williams: “(...) são as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só ‘uma cultura’ ou ‘uma ideologia’ mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais”.⁶⁸

Nesse momento, quando se constata a cultura popular em crise, e a coletividade dos homens tem sua segurança subjetiva abalada e reduzida de seu papel de criador e renovador da cultura para o de consumidor, é primordial suplantar esses condicionamentos com referência ao conceito da necessidade como define Gramsci: 1. consciência operosa dos homens que formam para si um conjunto de convicções e crenças poderosamente atuantes; 2. premissa das condições materiais necessárias à realização do impulso da vontade coletiva.

⁶⁷ SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996. p. 107.

⁶⁸ WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.* p. 29.

Temos assim na observação das mediações da comunicação e a cultura que entrelaçam o novo e o arcaico da cultura popular, um campo de ação do pensamento hegemônico que utiliza os sistemas de referência da cultura de massa para construir uma concepção de mundo unificada, como pretendem as diretrizes mercadológicas ou estatista da cultura.

A capacidade da cultura popular de absorver e reelaborar elementos contrastantes pode ser uma estratégia de sobrevivência na sociedade capitalista, à medida que a cultura industrial universalizante se expande. A partir dessa constatação, se percebeu a intensidade das práticas culturais populares subalternas, que mesmo oprimidas, conseguem assimilar em fluxo contínuo e dialético novos significados da arte em seu cotidiano.

2.2 Cultura, meios de comunicação e existência social

O lugar da cultura popular na comunicação massiva e as suas formas de expressão que integram a constituição dos sujeitos indica discrepâncias subjacentes na teia das relações sociais, e merece ser apurado para se situar a discussão acerca das transformações das manifestações artísticas e culturais na contemporaneidade da sociedade capitalista, observação que fornece pistas para se desvelar os impasses da existência concreta dos indivíduos.

Sob o intenso bombardeio de bens simbólicos relacionados ao sistema da indústria cultural, que padroniza os modos de expressar e difundir a cultura, as pessoas perdem o sentido de pertencimento e se miram em expectativas de consumo cultural propagadas pelos media e as classes hegemônicas, condição que acentua o *apartheid* social.

Resultado plausível, em razão das inúmeras referências alocadas no espaço global da cultura, revela uma miríade de construções sociais com prioridade para o econômico, visto como princípio regulador das práticas sociais. Em tal contexto, observado na contemporaneidade capitalista, os indivíduos se embatem em seu papel de cidadão/consumidor, indefinido, inconstante e instável.

A instabilidade que atinge as pessoas no âmago dos seus relacionamentos privados e públicos, com o apoio da discussão proposta por Bernard Miège em seu texto

“O espaço público: perpetuado, ampliado e fragmentado”⁶⁹, em que avalia as “lógicas” constitutivas dos media e as mediações sociais tem como complemento o longo debate da transição da modernidade a pós-modernidade para se formular questões a serem elucidadas.

Um primeiro tópico deve abordar as alterações da vida cotidiana que afeta as disposições pessoais ao lado da influência de uma cultura global que, como se pretende provocar na elaboração dos questionamentos sobre o papel central dos meios de comunicação na homogeneização das manifestações artísticas e culturais, impõe formas reflexivas reduzidas para se pensar as existências individuais e coletivas.

Sintomas como a ausência de opções culturais para se buscar uma integração efetiva além do núcleo familiar e a confusão de identidades que ocorre devido ao número exorbitante de fontes sobre experiências ricas para a transmissão de heranças culturais, agora determinadas pela completa abrangência dos meios de comunicação de massa, se impregnam para manter intactas as tradições de socialização.

O pensamento hegemônico possui artifícios sofisticados para fazer valer os seus princípios econômicos e culturais, que leva os indivíduos em círculos específicos de convivência interpretar certos pressupostos da realidade como significantes perpétuos, frente às inúmeras identificações de pertencimento assimiladas nas relações culturais diversificadas.

Um episódio apontado por Jesús Martín-Barbero de forte teor político de inibição sócio-coletiva corresponde a reduzir os movimentos políticos das classes subalternas a “comportamentos tradicionais e caracterizados como recaídos a estágios primitivos”⁷⁰, leitura social da conjuntura contemporânea capitalista que pode ser interpretada na excessiva carga de informação elaborada e disseminada pelos meios de comunicação de massa.

Tal incorporação de preceitos culturais que conta com o auxílio das emergentes tecnologias da informação para racionalizar ao extremo as experiências do cotidiano, tempo-espaço tragado pelas forças comunicacionais, detentoras da tradução das expressões artísticas e culturais das sociedades liberais-democráticas, de livre-arbítrio e da regulação pelo mercado, insiste em homogeneizar a consciência social.

⁶⁹ MIÈGE, Bernard. *O espaço público: perpetuado, ampliado e fragmentado*. Novos Olhares – Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos. São Paulo, ano 2, nº 3, p. 4-11, 1º semestre de 1999.

⁷⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 48.

O modo como o debate sobre o lugar da cultura popular na comunicação massiva prossegue desde os anos 80, é um interessante indicativo para visualizar os “ajustes e desajustes” nos categorizados movimentos de massa, taxados de insignificantes movimentos populares. A fórmula consiste em apropriar e expropriar as tradições das formas de vida das classes subalternas para fortalecer a constituição da ordem social em torno do capital.

Podemos assim vislumbrar os efeitos da modernização tardia que assola principalmente as sociedades civis dos países considerados em desenvolvimento, no que se refere a participação nos centros decisórios do capitalismo, posição ocupada como coadjuvantes e ampliada nos processos de emissão e recepção das mensagens mediáticas, que tentam introjetar o estado emocional da fatalidade acerca das condições políticas e sociais.

Negar a existência contraditória das práticas culturais é o recurso utilizado pelas classes hegemônicas para refutar as expressões populares. A reação adversa, não prevista na trama de alienação imposta, no sentido de moldar a realidade, foi desferida pelos próprios meios de comunicação de massa que aglutinaram formas culturais distintas.

Esse constante diálogo entre as práticas culturais de massa e populares é prova da refração sob os atos de submissão da comunicação industrializada, envolventes, mas não absolutos. A oportunidade de afirmar os valores culturais geradores de identidade e de articulação de interesses compartilhados ressalta a importância de se pensar a “(...) identificação e luta por espaços e práticas significativas que propiciem o florescimento de atividades criativas e criadoras que sejam expressivas do que há de plural, de diverso e de específico em cada sociedade”.⁷¹

As possibilidades de superação que condições apropriadas de emissão e recepção de mensagens mediáticas, obtidas após um pleno esclarecimento e orientação fornecidas por ativistas culturais engajados, em paralelo com a definição gramsciana que ressalta o papel orgânico dos intelectuais na ampliação da consciência emancipatória popular, não podem, entretanto, serem avaliadas com otimismo. É preciso cautela.

⁷¹ MENDONÇA, Maria Luiza. Comunicação, cultura e constituição de sujeitos. In. Ferreira, Maria Nazareth (Org). *Cultura subalterna e neoliberalismo: a encruzilhada da América Latina*. São Paulo: CELACC: ECA/USP, 1997. p. 61

No avanço da mundialização do capital, que conta com o apoio do movimento de transnacionalização da cultura e impõe uma troca desigual de bens materiais e simbólicos, as classes dominantes têm a argúcia para conduzir o panorama sócio-cultural em sintonia com a proposta de influir nas práticas culturais das classes subalternas.

Stuart Hall, na análise sobre o conceito de “popular” e o seu desdobramento no termo “cultura popular”, objeto de estudo, segundo Hall, com tremendas implicações epistemológicas, faz uma descrição que se configura em um alerta para se evitar conclusões apressadas e compreender como ocorre o “circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural”.

*“Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas”.*⁷²

O campo das disputas que envolvem a permanência, cooptação ou desagregação das expressões culturais e artísticas de caráter popular é imensamente rico para se absorver os ânimos das comunidades em que vínculos pessoais prevalecem em sociedades marcadas por interações impessoais. Dessa perspectiva, deve-se investigar os conflitos interculturais não para exaltar a cultura popular, se apegar a conservadorismos ou a adaptação à modernização tardia. O olhar perscruta a conexão das culturas populares e os choques entre as classes sociais, a exploração que ocorre nas relações de produção e a distinção trazida pelos atos do consumo.

Temos o exemplo, para fortalecer a reflexão da problemática da cultura popular, vinculada à construção da identidade nacional levantada por Renato Ortiz que “Toda a manifestação cultural tende a ser inserida num espaço de subordinação que arbitrariamente é imposto a partir do alto. O problema se apresenta, pois, como relação de forças, não como alienação”.⁷³ Nesse cenário é intrigante ressaltar na constatação de Ortiz, a dispersão das pessoas envolvidas em suas representações culturais cotidianas que acarreta o esquecimento das expressões culturais.

⁷² HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In. Hall, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 255.

⁷³ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1986. p. 78

Seja na linguagem persuasiva dos meios de comunicação de massa que torna distorcida e despolitizadora a cultura popular quando tenta omitir as diferenças e as contradições do tecido sócio-cultural, ou nas deslocções da cultura propiciado pelo capitalismo que na afirmação de Néstor Garcia Canclini, “reprime, absorve, integra, ressemantiza, refuncionaliza as expressões das culturas populares”⁷⁴, é necessário concentrar os questionamentos

As características sociais de todo um conjunto de relacionamentos entre os indivíduos marcadamente influenciados pela ordem comunicacional tecnológica que estende seu discurso hegemônico para se manter no rumo da acumulação capitalista, mostram os interesses e as diretrizes que norteiam a percepção do tempo-espaço, nomeadora dos sentidos de pertencimento da sociedade contemporânea.

O campo se abre para crises de identidade cultural em que argumentos se apóiam no conceito de multiculturalismo para se criar estratégias discursivas de enraizamento/pertencimento em uma tentativa de definir o lugar do cultural popular/subalterno na comunicação massiva. Porém, muitas tentativas se mostram vãs e se tem uma interpenetração parcial das diferenças culturais, que se homogeneizam por completo.

Com esse diagnóstico, não se pretende dicotomizar a análise da relação da cultura popular no confronto de um estágio social de avançadas técnicas de comunicação, que incorporam todas as manifestações artísticas e culturais e provocam a sua corrupção. Na direção de uma indagação mais abrangente, pretende-se revelar as transformações que ao afetarem as coletividades alteram a percepção individual da existência.

*“(...) para pensar ou analisar a complexidade do real, é necessária a prática do pensar e isso requer o uso do poder da abstração e análise, a formação de conceitos com as quais se pode recortar a complexidade do real, com o propósito de revelar e trazer à luz as relações e estruturas que não podem se fazer visíveis ao olhar nu e ingênuo, e que também não podem se apresentar nem autenticar a si mesmas”.*⁷⁵

Há uma confusão de identidades na emergência de uma modernidade tardia em que a fixação de fazeres culturais herdados do imaginário coletivo é transmutada em aproximações instauradas por um universo mediático criado por sensações superficiais e apelativas, que não representam qualquer correlação com as possibilidades de

⁷⁴ CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

⁷⁵ HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas. In. Hall, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 150.

emancipação dos indivíduos que se reconhecem e se autenticam ao lado dos seus pares no cotidiano.

Talvez a cultura difundida pela indústria cultural possa ser citada como popular em seu conteúdo, e a partir desse pressuposto comprima os referenciais da modernidade, que na observação de Anthony Giddens acaba por determinar a definição dos estilos e planos de vida.

*“O pano de fundo é o terreno existencial da vida moderna. Num universo social pós-tradicional, organizado reflexivamente, permeado por sistemas abstratos, e no qual o re-ordenamento do tempo e do espaço re-alinha o local com o global, o eu sofre mudança maciça. A terapia, inclusive a autoterapia, tanto exprime a mudança como fornece programas de efetivá-la em termos de auto realização. No nível do eu, um componente fundamental da atividade do dia-a-dia é simplesmente o da escolha. Obviamente nenhuma cultura elimina inteiramente a escolha dos assuntos cotidianos, e todas as tradições são efetivamente escolhas entre uma gama indeterminada de padrões possíveis de comportamento. Mas, por definição, a tradição, ou os hábitos estabelecidos, ordena a vida dentro de canais relativamente fixos. A modernidade confronta o indivíduo com uma complexa variedade de escolhas e ao mesmo tempo oferece pouca ajuda sobre as opções que devem ser selecionadas”.*⁷⁶

Sem a intenção de subestimar as ações de resistência da cultura popular e tampouco o esgarçamento da cultura massiva sob essas mesmas expressões do viver cotidiano que de forma explícita tem invertido os símbolos de coesão social, se presume a constituição de um ser social dividido em uma conjuntura mediática difusa e, simultaneamente, obtusa.

2.3. Transformações da noção de cultura popular na sociedade brasileira

Vista como artigo supérfluo na sociedade de capitalismo tardio que caracteriza o processo de modernização das instituições brasileiras, a cultura passa a ser compartimentada em referenciais políticos e mercantis. Como contraponto, a intensidade dos movimentos culturais que ocupam seu lugar na história e se relacionam com os processos comunicacionais, aparecem “quase sempre como forma de resistência e/ou transformação”.⁷⁷

Observa-se uma significativa efervescência cultural, e também uma forte repressão política e cultural no período de acirramento da ditadura militar, a partir de 1969. No momento, descortinam-se as políticas culturais que almejam o controle das

⁷⁶ GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 79.

⁷⁷ FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é política cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 7.

manifestações artísticas de caráter popular e massivo, e que entram em choque direto com as implicações das expressões da cultura que integram o cotidiano das pessoas, e trazem a condição de pertencimento aos indivíduos como importantes referenciais de sentido da vida social.

A cultura popular se torna, nesse âmbito, um projeto político e cultural que busca uma unidade nacional. Percebemos que no final da década de 1960, o apogeu dos meios de comunicação traz contradições a esse discurso que, ao mesmo tempo dissemina ideologias nacionalistas por parte do governo autoritário, e permite de forma simultânea uma centralização da produção cultural por esquemas empresariais.

Antes de compilarmos a obra de Solano Trindade na terceira e última parte da dissertação, em que procuramos descrever sua trajetória tanto a partir das diretrizes do Estado brasileiro, como da permeação ideológica realizada pelo mercado, é relevante discutir sumariamente as políticas culturais no que diz respeito à organização da cultura no país e como ocorreu a passagem da noção da cultura nacional-popular para a cultura nacional-de-massa.

Para situar Solano Trindade nesse cenário, recorreremos ao texto de Octávio Ianni, “O intelectual e a indústria da cultura”⁷⁸ com a intenção de compreender os impasses que nortearam sua presença diante da mercantilização da cultura brasileira. Ianni trabalha o conceito de intelectual orgânico do Antônio Gramsci para afirmar que a atividade colabora para compor a visão de mundo das classes dominantes, no entanto, ele aponta que nem tudo se ajusta ao pensamento hegemônico, há questionamentos.

Apesar da indústria cultural brasileira ser operada conjuntamente pelo poder estatal e a empresa privada nacional e estrangeira, que promovem uma compulsão obsessiva por mudanças de acordo com o perfil da audiência, a cultura popular não se rende a toda essa sistemática de produção, ela procura ser autêntica em suas expressões e maneiras de coexistir com a modernidade capitalista.

Tal posição suplanta a exagerada referência dada às audiências como detentoras de liberdade de opinião e da verdadeira fisionomia do povo, amparada naquele sentido político e cultural do termo, como uma coletividade de cidadãos. Ao notar a passividade e a fragmentação em que se encontram os agrupamentos sociais, o artista popular

⁷⁸ IANNI, OCTÁVIO. *O intelectual e a indústria da cultura*. Revista Comunicações e Artes. Ano II, nº 17. São Paulo: ECA/USP, 1986.

começa então a rever sua atividade, pois não encontra respostas ou reações participativas.

A comunicação das práticas culturais populares tem uma ramificação complexa entre seus dançantes e grupos parafolclóricos, por quem observa e a sociedade que se transforma a sua volta. Essas ações também carregam um estímulo cultural conscientizante, que se confrontam com uma lógica mercantil clivada para uma organização racional dos esquemas de comunicação. Porém, essa sistemática sofre abalos pela diversidade dos agrupamentos sociais subalternos.

Tal constatação leva a implicações acerca das interpretações da cultura popular feitas no Brasil, e guiam para uma reflexão sobre os conceitos de tradição e transformação à luz de mudanças na organização social, nos meios de produção e nas formas de circulação do capital que caracterizaram profundamente a sociedade civil brasileira já no início dos anos 1970.

Os estudos realizados nas Ciências Sociais do Brasil, e que inclusive influíram na posição de Solano Trindade e outros incentivadores da cultura popular no país, acreditavam na investigação da origem das manifestações folclóricas, como meio eficiente para afirmar a identidade nacional e problematizar a questão da cultura brasileira em referenciais aceitos por toda a nação.

Outra vertente analisa os projetos populistas que selecionam das práticas tradicionais o que é compatível com o desenvolvimento contemporâneo. E de acordo com a socióloga Vivian Catenacci, que polemiza a discussão acerca das transformações da cultura popular, existe também a pesquisa que ressalta as imbricações dos meios de comunicação de massa com as manifestações da cultura popular.

*“As comunicações massivas, porém, colocam o popular em cena de um modo diferente e são vistas pelos folcloristas como ameaça às tradições populares. A mídia, na medida em que trabalha com as manifestações populares – mito, folhetim, festa, humor, superstição – incorporando-as à cultura hegemônica, assume um papel de concorrente do folclore. O popular é visto pela mídia através da lógica do mercado, e cultura popular para os comunicólogos não é o resultado das diferenças entre locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural. O popular é, dessa forma o que vende, o que agrada multidões e não o que é criado pelo povo. O que importa é o popular enquanto popularidade. Além disso, para o mercado e para a mídia o popular não interessa como tradição, ou seja, como algo que perdura. Ao contrário, o que tem popularidade na indústria cultural deve ser, após atingir o seu auge, relegado ao esquecimento, a fim de dar espaço a um novo produto que deverá ser acessível ao povo, ser do gosto do povo, enfim, ser popular”.*⁷⁹

⁷⁹ CATENACCI, Vivian. *Cultura popular: entre a tradição e a transformação*. São Paulo em Perspectiva, abril de 2001, vol.15, n° 2. p. 32.

No universo repleto de impasses em que se encontra os elementos das comunicações de massa e o popular, começam a ser estabelecidas as diretrizes para uma política cultural no Brasil, atravessada por discussões acerca de problemas de ordem folclórica e populista, além de concepções da cultura popular atreladas a indústria cultural, que interfere nos processos de criação espontânea.

Podemos recorrer a uma observação das alterações provocadas pelos meios de comunicação sob as práticas culturais, especificamente na trajetória de Solano Trindade, que revelam transformações na matriz de sentido das expressões da cultura popular, transversalmente afetadas por processos de fragmentação e maleabilidade que acabam por colaborar para a sua constituição e permanência na sociedade contemporânea.

A crítica feita por Ianni à industrialização da cultura debate a imensa força desse aparato técnico-econômico que compreende uma organização corporativa capaz de induzir os produtos culturais, as audiências, suas mensagens e significados a partir de uma matriz cultural que valida o pensamento hegemônico, mas ainda assim permite espaços para demonstração de singularidades no trabalho do artista popular.

*“Ainda que não seja monolítica essa indústria — pois revela brechas e poros, nos quais a cultura emerge como vida e história — é inegável que aí predomina a visão do mundo das classes dominantes. Uma visão do mundo um tanto sincrônica, na qual a sociedade aparece naturalizada, carente de história. É ilusório pensar que a indústria da cultura compreende uma parafernália de técnicas sociais neutras, que podem ser postas — tranqüilamente — a serviço desta ou aquela proposta, causa. Em geral, organiza-se e altera-se em conformidade com os interesses econômicos e políticos responsáveis por sua formação. O modo pelo qual se cria tem muito a ver com o modo pelo qual opera. A parafernália dessa indústria é ela própria uma criação cultural. Compreende uma coleção de técnicas, signos e articulações. Para transformar a criatura, seria necessário transformar as condições de criação”.*⁸⁰

A tentativa de cercear a criação cultural, iniciativa bem sucedida do ponto de vista da racionalidade mercantil da indústria cultural, como revela o período analisado que cobre a década de 60 e início dos anos 70, encontra de forma simultânea, a formação de políticas culturais que existem para a proibição, cerceamento, direcionamento e imposição, no entanto também possibilitam a abertura de espaços de incentivo, criação e esclarecimento.

Marilena Chauí propõe uma política cultural que promova o estímulo às formas de auto-organização da sociedade e sobretudo das camadas populares, a fim de criar o sentimento e a prática da cidadania participativa. Desse modo, Chauí nos permite

⁸⁰ IANNI, Octávio. *Op. cit.* p. 14.

vislumbrar um caminho que se adequaria às pretensões de Solano Trindade na mobilização cultural que tocara o povo no seu âmago.

O desafio para as minorias oprimidas em suas manifestações, pois não se enquadrariam na trama política cultural da ditadura ou na ordenação lógica financeira da industrialização da cultura, era superar aquela “politização excessiva da cultura que realiza uma ‘política cultural’ que tem apenas um resultado: a paralisação da cultura”⁸¹, em favor da consolidação de um cenário social que eliminaria o potencial emancipador das expressões artísticas e integradoras da cultura popular.

Avaliamos, com o apoio de Néstor Garcia Canclini⁸², uma direção que pode refutar as apurações feitas por estudos da cultura popular diante do envolvimento com políticas culturais. Essas pesquisas teriam a intenção de concentrar-se nos aspectos “puros” da identidade de grupos subalternos e na resistência à influência dos meios massivos. O que leva Canclini acentuar a ausência de análises acerca da crescente interação com a sociedade urbana e o mercado econômico e simbólico transnacional.

A cultura popular estaria embasada e cultivada em seus estudos e práticas por uma irremediável nostalgia: sua existência estaria ameaçada, ou a ponto de se perder inexoravelmente no mundo moderno. Haveria também uma tensão etnográfica e artística chamada de “paradoxo do primitivismo”⁸³, termo identificado nas pesquisas folclóricas feitas por Mário de Andrade no Brasil.

Conceito acentuado por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, em seu trabalho que resgata as indagações metodológicas que acompanharam Mário de Andrade na catalogação das manifestações artísticas populares, reforça a ambivalência de posturas e maneiras de se conduzir os estudos científicos sobre a cultura popular no Brasil que caracterizaram uma forte inspiração romântica.

“O folclore é considerado, então, uma espécie de muiiraquitã nacional, o amuleto da boa sorte sempre ameaçado pelo risco da perda. Pois, se é verdade que as qualidades perdidas e procuradas pelo ‘eu-artista-civilizado’ se encontram no ‘outro-povo-primitivo’, esse encontro tão almejado, ao se realizar, produz sobretudo um terrível aguçamento do sentimento de perda. As qualidades observadas no povo vêem-se imediatamente mais ameaçadas

⁸¹ RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. In. MORAIS, João Quartim de (Org.) *História do Marxismo no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 1998. p. 375.

⁸² CANCLINI, Néstor Garcia. *Ni folklórico ni masivo; Qué es lo popular?*. Diálogos de la Comunicación. Lima: FELAFACS, Junho de 1987, nº 17.

⁸³ Essa noção sintetizaria a atitude intelectual, característica de certos movimentos artísticos do século XX que equacionaram a relação entre o “eu civilizado” e o “outro primitivo” por meio de um jogo de ausência e presença de qualidades culturais.

*do que nunca por tudo o que representa aquele mesmo que as reencontra e valoriza, desejoso de transpô-las para si”.*⁸⁴

Para alcançarmos uma visão ampla das transformações das noções da cultura popular nas sociedades atuais, completamente inseridas na lógica capitalista da comunicação, consideramos fundamental situarmos as condições industriais de produção, circulação e consumo que, entre os anos 60 e 70, se definiu a organização da cultura no país e situar nesse âmbito a obra de Solano Trindade.

Com o auxílio de Canclini⁸⁵ e sua conceituação sobre as formas híbridas de existência do popular, nos deparamos com as relações da cultura massiva e da cultura popular para analisar as defasagens, distâncias e reelaborações que ocorrem entre a produção e apropriação dos processos comunicacionais, e também se atentar que o lugar da cultura popular na cultura massiva não passa somente pelo o que é ditado pelos meios de comunicação de massa

⁸⁴ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 19, nº 54, fevereiro 2004. p. 60.

⁸⁵ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª edição. São Paulo: Edusp, 2006.

Capítulo 3

Cotidiano e arte em Solano Trindade

A idéia de proteção do folclore se funda no valor estético das culturas populares em oposição ao ethos modernizante, que se acentua na sociedade brasileira entre os anos 60 e 70. A utilização ideológica do folclore na busca de um nacionalismo cultural, procura encontrar uma coerência conceitual na origem das formas artísticas e expressivas do popular. O dinamismo e a criação das culturas populares afastariam a noção acerca da precariedade brasileira de tradições próprias.

Os autos e folguedos populares realizados por Solano Trindade e sua trupe, eram vistos nos fins da década de 60 no Brasil, “que vivia uma primeira onda de saturação do consumo tecnológico e dos meios de comunicação de massa”⁸⁶ como atividades culturais exóticas, que não se adaptariam ao dinamismo da ascendente indústria cultural, e assim, seriam pouco valorizadas e, na maioria das vezes, descartadas.

O lugar das manifestações das culturas populares brasileiras estaria destinado à expropriação da sua sensibilidade e imaginação por uma cultura massificada, condição que levanta dificuldades para se assimilar a autenticidade dessas expressões, que são catalogadas dentro de uma estética do espetáculo definido por uma elite cultural que, acentua Bosi, impõe um julgamento abstrato e unilateral.

“(...) as desclassifica enquanto cultura, acentuando, no seu julgamento, o teor simples, pobre, elementar, grosseiro, vulgar, ou as formas monótonas, repetitivas, não originais, dessas mesmas expressões. Trata-se aqui de um caso de pura e triste ignorância e, o mais das vezes, de confusão que a pseudocultura faz entre folclore, que ele na verdade desconhece, e alguma de suas contrafações exibidas pelos meios de comunicação de massa.

Os intelectuais puramente acadêmicos assim como os profissionais tecnicistas estão, em geral, satisfeitos com as suas conquistas no esforço de se adequarem ao estilo internacional de vida e contentes com os rendimentos econômicos e sociais que lhes tem dado o seu status. Por isso, podem passar

⁸⁶ BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira e culturas brasileiras*. In. BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. Companhia das Letras, 1992. p. 334.

*a vida sem conhecer a cultura popular, sem ocupar-se dela, sem entrar em contato real com ela, bloqueados que estão, além do mais, pela própria barreira de classe ou de cor. Quando muito, vendo-a transposta para a televisão, ou no intervalo de lazer de suas excursões turísticas, recebem uma imagem no nível do espetáculo, imagem que só acentua o ponto de vista elitista de desprezo ou de pena pelo atraso do povo brasileiro”.*⁸⁷

Remover as amarras do preconceito e da subestimação que envolve a percepção da cultura popular, observada aqui na obra e no cotidiano de Solano Trindade, nos permite esmiuçar o percurso de sua trajetória que culmina com suas atividades em Embu das Artes. Nesse sentido, ao reunir seus escritos dispersos, tentamos compreender a ambigüidade que cerca a cultura popular na formação social brasileira.

3.1. O percurso de Solano Trindade

Solano Trindade, poeta, ator, teatrólogo, pintor, pesquisador das culturas populares e criador do teatro popular brasileiro (TPB) semeou a tentativa de preservar as tradições da cultura brasileira. em vários pontos do Brasil e do exterior com a apresentação de espetáculos teatralizados de folguedos populares e danças folclóricas nordestinas.*

Ele deixou um legado válido e oportuno no sentido de valorizar essas manifestações folclóricas e tradicionais, relegadas ao plano secundário ou exótico da cultura brasileira. Ele viveu do teatro com a única preocupação: amar o folclore. E assim definia o seu ponto de vista: “Divulgar a arte popular de baixo para cima e não, como tem sido feito, de cima para baixo”.

O pernambucano Solano trindade foi, para vários críticos, o criador da poesia “assumidamente negra” no Brasil. Depois que deixou o Recife e fixou residência no Rio de Janeiro, Solano Trindade foi o idealizador do I Congresso Afro-Brasileiro, no ano de 1934. Dois anos depois, em 1936 fundou a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-brasileiro, que tinha o objetivo de divulgar os intelectuais e artistas negros.

Na década de 1940 transfere-se para Belo Horizonte. Depois chega ao Rio Grande do Sul, fixando-se por um tempo em Pelotas, onde funda um grupo de arte popular. Esta foi sua primeira tentativa de criar um teatro do povo. Voltou então para Recife, indo logo depois para o Rio de Janeiro, onde no “Café Vermelhinho”, discuti e a conversa com poetas e intelectuais, artistas de teatro, políticos e jornalistas. Em 1955,

⁸⁷ BOSI, Alfredo. *Ibid.* p. 334-335.

* Conferir anexo I, glossário de danças e folguedos populares.

criou o Brasiliana, grupo de dança brasileira que bateu recorde de apresentações no exterior. Em São Paulo, foi ele quem transformou a cidade de Embu das Artes, a partir de 1961, no atual centro cultural onde dezenas de artistas passaram a viver da arte.

Como ator, trabalhou nos filmes "Agulha no Palheiro" (1955), "Mistérios da Ilha de Vênus" (1960), "A Hora e a Vez de Augusto Matraga" (1965), e "O Santo Milagroso" (1966). E mais: foi co-produtor do filme "Magia Verde" (1953). Na literatura, Solano estreou em 1944, com "Poemas D'uma Vida Simples"⁸⁸ e publicou ainda outros dois livros: "Seis Tempos de Poesia" (1958) e "Cantares ao Meu Povo" (1961).

Aliás, todo o trabalho de Solano Trindade (quer no teatro, dança, cinema ou literatura) tinha como características marcantes o resgate da arte popular e, sobretudo, a luta em prol da independência cultural do negro no Brasil. Enquanto viveu no eixo Rio-São Paulo, ao mesmo tempo em que sua obra ganhava fama entre a crítica nacional e repercussões no exterior, nunca deixou de realizar oficinas para operários, estudantes e desempregados.

No início dos anos 70, Solano Trindade adoeceu, teve arteriosclerose e pneumonia. Ficou internado em um asilo em Campinas, no interior de São Paulo, no bairro do Bonfim. Sua morte ocorreu no dia 20 de fevereiro de 1974, e está enterrado no cemitério Pechincha, em Jacarepaguá, cidade localizada no Estado do Rio de Janeiro.

Uma das poucas tentativas de trazer o nome de Solano Trindade para o grande público ocorreu quando os poemas "Mulher Barriguda" integrou o primeiro disco dos Secos & Molhados (1973) e "Tem Gente com Fome" fez parte do trabalho solo de Ney Matogrosso, no LP "Seu Tipo" gravado em 1979. Além disso, em 1976 a escola-de-samba Vai-Vai, do Bexiga, em São Paulo, desfilou no carnaval com o enredo em homenagem ao poeta: "Solano. o menino do Recife".

Para recuperar alguns trabalhos significativos de Solano Trindade, conhecer sobre sua trajetória e observar pontos importantes da sua obra que se dedica exclusivamente a transplantar para o palco e seus escritos poéticos, o folclore Brasileiro em sua integridade e pureza, os próximos capítulos trazem uma compilação de artigos, peças teatrais e poemas que revelam os valores culturais de Solano Trindade, que demonstra possuir uma forte sensibilidade para expressar diversas correntes da cultura popular brasileira.

⁸⁸ O livro Poemas D'uma Vida Simples tem sua edição esgotada. No anexo II reproduzimos todos poemas dessa obra.

3.2. “Sambalelê tá doente”

Escrita por Solano Trindade, essa peça teatral possui 2 atos e 20 quadros e traz em seu conteúdo folguedos populares e danças folclóricas, declamações de poemas, pregões, contos, canções e rituais de candomblé. Em 5 de agosto de 1964, após avaliação da Secretaria da Segurança Pública – Setor de Órgãos Auxiliares Policiais – Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, recebe, ao ser considerada apta para apresentação e enquadrada no gênero folclórico musical, o certificado de censura nº 5.638, com validade de três anos.

ABERTURA

CÔRO:-

Sambalelê tá doente
tá com a cabeça quebrada
Sambalelê precisava
é de uma boas lambadas

Pisa, pisa, pisa,
Mulata,
Pisa na barra da saia,
Mulata.

PRÔLOGO:-

ASSIS:- A história do negro
eu pretendo vos contar
tim tim por tim tim
tim tim por tá tá
A história do negro
eu pretendo vos contar

IBERÊ:- Logo que descobriram
a terra de Santa Cruz
os portugas trouxeram os negros
para trabalhar no Brasil

JÚLIA:- Veio gente de Loanda,
do Níger, de Moçambique,
do Congo, da Costa d’Ouro,
de tôda África enfim,
como escravo, como bicho,
como coisa, como nada,
pra trabalhar no café,
pra trabalhar nas minas,
pra trabalhar no cacau,
pra trabalhar em tudo
que plantando logo dava.

IVAN:- Veio negro pra Bahia,
pro Rio, pra Minas Gerais,
pro Maranhão, Piauí,

também para Pernambuco...
 Esses negros se espalharam
 pra todos os cantos da terra
 enchendo o Brasil de samba!

CÔRO:- Oh mulata bonita
 Como é que você namora
 põe o lencinho no bolso
 deixa as pontinhas de fora

Pisa, pisa, pisa,
 mulata,
 pisa na barra de saia
 mulata.

Dança de São Benedito
 Virgem do Rosário
 Senhora do mundo
 dá-me um copo d'água
 senão vou ao fundo

É de indé-ré-ré
 Ai Jesus de Nazaré

Meu São Benedito
 É santo de preto
 êle bebe garapa
 êle ronca no peito

É de indé-ré-ré
 Ai Jesus de Nazaré

Meu São Benedito
 Já foi cozinheiro
 E hoje êle é santo
 de Deus verdadeiro

É de indé-ré-ré
 Ai Jesus de Nazaré

PRIMEIRA PARTE:-
JONGO

Ritmo, canto e dança

CÔRO:- Êle é carrêro
 que não sabe carreá
 Olhe lá se o carro tomba
 o carrêro passa mal

SOLO:- Dá licença, seu jonguêro,

Licença que eu vô falá,
 me chamaro de minêro,
 minero eu não sô não,
 eu sô cantado de jongo,
 minêro é meu patrão.

CÔRO:- Êle é carrêro
 que não sabe carreá
 Olhe lá se o carro tomba
 o carrêro passa mal

SOLO:- Dá licença, seu jinguêro,
 Licença que eu vô falá,
 Se êle é um mau carrêro
 que não sabe carreá
 vô me imbora, meus amigos,
 carreá n'ôtro lugár.

CANTO DE NEGRO

Poema de Solano Trindade

Canto de negro dói
 Canto de negro mata
 Canto de negro
 Faz bem e faz mal

Negro é como couro de tambor
 quanto mais quente mais toca
 quanto mais velho
 mais zuada faz.

Ê, Ê, LOANDA

Maracatu lamento

Sou preto velho cambinda de Loanda,
 Meu pai,
 Minha Nação Maracatu há muito tempo
 não sei

Ê, ê, Loanda,
 Onde é que estás,
 Ê, ê, Loanda,
 vem escutar meus ais.

JÁ VÔ TE BUSCÁ

Maracatu lamento

Vô, já vô,
 Já vô te busca

Seguindo o caminho
da beira do mar

Navio que vai pro mar
levando meu Nego bom
eu nasci para ter dom de penar
navio que vai pro mar.

Num peito que tem amor
amor não se rouba atoa
saudade canta uma loa de dor
num peito que tem amor

SOU NEGRO

Poema de Solano Trindade

Sou negro
Meus avôs foram queimados
pelo sol da África
minh'alma recebeu o batismo dos tambores
atabaques, gonguês e agogôs.

Contaram-me que meus avôs
vieram de Loanda
como mercadoria de baixo preço
plantaram cana pro senhor do engenho novo
e fundaram o primeiro maracatu

Depois meu avô brigou como um danado
nas terras de Zumbi
Era valente como quê
Na faca ou na capoeira
escreveu não leu
o pau comeu
Não foi um pai João
humilde e manso

Mesmo vovó
não foi de brincadeira
Na guerra dos Malés
ela se destacou

Na minh'alma ficou
o samba
o batuque
o bamboleio
e o desejo de libertação...

MARACATU

Poema de Solano Trindade

Os negros queriam um rei da sua côr
 Maracatu
 Os negros queriam rainha da sua côr
 Maracatu
 Os negros profetizavam
 a libertação da África
 Maracatu
 Calunga falava do Congo
 Maracatu
 Vontade de negros
 tornou-se cantiga
 Vontade de negros
 tornou-se dança
 Vontade de negros
 Realidade.

Maracatu...

MARACATU

Ritmo, canto e dança

1 – O rei que vai à corte
 rainha de Portugá
 o vestido que ela usa
 todo mundo qué usá,

Ê, ê, u, ê, ê, ê, u, ê,
 Ê, ê, u, ê, Rei Congo Ria.

2 – Eu sou da Cambinda, Cambinda
 Cambinda de valo,
 Eu quero é lovô pra boneca,
 Boneca do meu amor.

Maracatu é do forte o maior
 Quero ver, quero ver,
 Maracatu é do forte o maior
 Só quem sabe é voce.

3 – Cambinda velha olha a miçanga
 olha êsse povo que vem de Aruanda

Garrafa seca fedendo a gás
 temos dinheiro pra nós comprá mais.

4 – Meu Maracatu, Maracatu Rei
 êle é o maior que já encontrei
 com sua bandeira importante
 com seu batuque possante

Meu Maracatu, Maracatu Rei.

Com sua rainha à frente
com seus vassallos decentes
Meu Maracatu, Maracatu Rei.

Nego chega e vai se acabando
vai cantando e vai batucando
Meu Maracatu, Maracatu Rei
ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô.

CANÇÕES PRAIEIRAS

1 – Vamos meu amor que a noite é calma
ao mar, ao mar, ao mar
desejo infindo eu sinto n'alma
de amar, de amar, de amar

Vamos meu amor cantar na proa
temos o céu por docel
enquanto dorme toda a marinhagem
ao leme do batel

2 – Oh meu senhor da barquinha – o que é?
Leves a morte contigo – o que tem?
Esta mulher que tu levas – o que é?
é casada tem marido.

Valha-me Deus
com tanto sofrer
amar a dois
não pode ser.

3 – O mar também é casado
O mar também tem mulher
O mar é casado com areia
dá-lhe beijos quando quer.

AMOR DE NEGRO

Poema de Solano Trindade

Amor de negro é bom
dura e é barato
Quem não provou
aproveite a ocasião
É muito
Mas pode acabar.

Amor de negro
é produto nacional
tem cálcio e vitamina
com todo o A B C

Deixe de convenção
tome um negro pra você.

Amor de negro é gostoso
Amor de negro é bom!...

FEIRAS:-

1 – PREGÕES:-

a – Fixos:-

Rolete, mole e doce

Mendumbim torrado e cuzinhado

É doce, é doce o abacaxi

Mo – co – tó – Lom – bo

Ta-piô-ca de cô-co

b – Transeuntes:-

Ostra chegada agora,
chegada agora,
chegada agora.

Chora menino pra comprá pitomba
Chora menino pra comprá pitomba
Pitomba, tomba, não tomba,
chora menino por um vintém
pede a papai que mamãe não tem
Chora menino pra comprá pitomba

Banana preta,
maçã madurinha,
sapoti, sapota,
manga espada, manga rosa
sapatinho, tamaracá,
jaca mole, jaca dura,
cajá, gacaíu...

Êh manguzá tá quentinho manguzá
Istá bom ispiciá...

Olha a bolinha de cambará
dois pacote é um tostão.

Mamãe não chore que a guerra não vem aqui
Mamãe não chore que a guerra não vem aqui

2 – SAMBA BAIANO:-

a – Eu dô, eu dô,
 eu dô quem mi
 dê umbigada

Eu dô
 quem mi dê umbigada
 Lê, lê,
 eu dô quem mi dê umbigada

b – Eu vim du mato, dindinha,
 no mato eu vi, eu vi,
 uma raposa beba pegando
 uma galinha, galinha,
 era da vizinha lê-ô,
 mulhé casada não pode
 andá de noite sòzinha

Quem, quem, quem,
 Tindolê-lê....

c – Oh joazêro
 onde é o seu descanço
 queimaro a minha barquinha
 tocaro fogo em meu rancho.

Agora sim,
 Onde é que vô mora
 Eu vô m'imbora pra Nina.

3 – CAPOEIRA DE ANGOLA

Avisa a meu mano,
 avisa a meu mano,
 avisa a meu mano,
 que a mamãe mandou lhe chamá.

4 – FREVO – dançado ao som de disco.

CANDOMBLÉ

Poema de Solano Trindade

Negro tinha deus negro
 Índio tinha deus índio
 Branco tinha deus branco.
 Deus multiplicado por três
 deu candomblé de caboclo brasileiro...

Caboclo não é raça,
 é mistura,
 é batida...
 O diabo é brincadeira

de charuto e cachaça...
 Pai de santo é sacerdote que vai preso...
 NANAN é mãe d'água
 OGUM é soldado
 OMULU é saúde
 Iemanjá é namorada de pescador
 OXUM é vaidosa como minhas namoradas
 OXOSSI é caçador
 Iansan é pecado forte...

CANDOMBLÉ

Ritual

1 – Entrada das Iaôs

Bragada Iaô
 Saleruê
 Saleruê
 Mungum Sairô

2 – Ogum

Ogum bragada ê
 Ogum bragadá
 Ogum bragada ê
 Ogum bragada

3 – Nanan

Iemanjá sofá
 Sofá mirerê
 Sofá mirerê
 Sofá mirerê
 Iemanjá

4 – Omulu

Apenijé, apenijé
 Apenijé totô.

5 – Oxum

Oxum dê
 chora mi dê
 Joga joga ô

6 – Oxossi

Na ladêra
 Na ladêra eu vim vadia,
 Na ladêra eu vim vadia,
 Na ladêra eu vim vadia.

QUEM TÁ GEMENDO?

Poema de Solano Trindade

Quem tá gemendo
 Negro ou carro de boi?

Carro de boi geme quando quer
 Negro não
 Negro geme porque apanha
 Apanha para não gemer

Gemido de negro é cantiga
 Gemido de negro é poema

Geme na minh'alma
 A alma do Congo
 do Níger, da Guiné,
 de toda a África enfim,
 a alma da América
 a alma Universal.

Quem tá gemendo,
 Negro ou Carro de Boi?

A RAPOSA E O GALO

R – Bom dia compadre Galo

G – Bom dia comadre Raposa. Como vai a senhora, a família, o que anda fazendo.

R – Todos bem. Mas compadre Galo, por que o senhor abre e fecha um olho?

G – Quando o amigo não é certo, um olho fechado e outro aberto.

R – Boa filosofia. Mas, a propósito, compadre, o senhor já conhece a nova lei decretada pelo Rei Leão?

G – Não.

R – Então desça para ler.

G – Não comadre, eu ouço daqui mesmo. Leia a senhora que é mais intelectual do que eu.

R – Então vou ler: Sua majestade, Leão 1964, decretou que para que reine paz em tôda a Bicholândia os bichos e as bichas se amem, não se comendo uns aos outros. Cobra não engole sapo, galinha não engole minhoca, cachorro não come raposa, raposa não come galo etc...

G – Bravo. Viva o Rei Leão. Viva o reino da Bicholândia.

R – Desça compadre para festejarmos o acontecimento.
 (ouvem-se latidos e a raposa foge apavorada)

G – Comadre Raposa, mostre a lei para o cachorro.

R – Eu hein?

MESTIÇA

Canção

Mostraram-me um dia, na roça dançando,
 mestiça formosa de olhar azougado,
 com um lenço de côres nos seios cruzado
 nos lobos da orelha pingentes de prata
 que viva a mulata
 por quem o feitor
 diziam que andava perdido de amor

De em torno das léguas da vasta fazenda
 Ao vê-la corriam gentis amadores
 e aos ditos galantes de finos amores,
 abrindo seus lábios de viva escarlate
 sorri mulata
 por quem o feitor
 nutria quimeras e sonhos de amor

Um pobre mascate que em noite de lua
 cantava modinhas, lundus magoados
 amando a faceirada olhos rasgados
 ousou confessar-lhe com voz timoreta
 amaste-o mulata
 e o triste feitor
 chorava nas sombras perdido de amor.

Um dia encontraram na escura senzala
 o catre da bela mucamba vazio
 embalde recortem pirogas no rio
 embalde procuram no escuro da mata
 fugira a mulata
 por quem o feitor
 se foi definhando perdido de amor.

VIVA A RAPAZIADA DA CANELA SUJA

Poema de Solano Trindade

A minh'alma nasceu africana
 Aprendi a amar com as águas do rio
 Compus meus poemas com o povo da rua
 Com o povo na rua cantei e dancei

Vem Mariana teu poeta te chama
 Ô Margarida não fuja de mim
 Amanhã ó Maria terei um jardim
 com flores de ouro para te ofertar

A lua veio ontem ó doce Iracema
 Cantando pra mim poema de amor

Na noite de ano eu vi Iemanjá
em beijos e abraços na beira do mar.

Ontem a folia entrou lá em casa
cantou e dançou pro molengo poeta
Eu vi um palhaço
mais poeta que eu

Hoje tem espetáculo?
Tem sim sinhô
Viva a rapaziada da canela suja!

BUMBA MEU BOI

Poema de Solano Trindade

Bumba meu boi
da minha infância
Seu capitão
minha fantasia
Mateu, Bastião,
primeiro poema
que o povo me deu

Minha maldade
não havia nascido
meus problemas
tavam pra nascer

Passavam as mulheres
melancolia eu pedia

Queria era ver
a girafa, a ema,
o Boi, a burrinha,
D. Catirina,
Seu Arreliquim,
Passavam as mulheres
eu queria era doce
e mendumbim

Vinha a madrugada
tudo acabava
passavam mulheres
Eu ia dormir

BUMBA MEU BOI

As pastoras entram em cena cantando e dançando.

Oh minha yayé
Yayá de ore di
Tempo bem maginado
Nas tranças dos teus cabelos
me dobrei, oh morena,
To dobrado.

Lo baravo,
Lo baravo dele,
Morena cor de canela.
Lo baravo,
Lo baravo dela
Onde fô carregó ela.

.....
Em seguida entram em cena, ao som do canto do Cavalo Marinho: o Capitão,
Mateus, Bastião, Fidélis e Arreliquim.

Cavalo Marinho anda pra diante
faz uma mesura pra tôda essa gente

Cavalo Marinho vem se apresentá
pedindo licença pro boi dançá

Cavalo Marinho dança na calçada,
que o dono da casa tem galinha assada.

Cavalo Marinho dança no tijôlo,
que o dono da casa tem cordão de ôro.

CAPITÃO:- minha loa:

Senhora dona de casa
quando me vê pra quê corre?
Se é bonito me apareça,
Se é feia pra que não morre?

Quando vim da minha terra
que passei no Quichelô
botei a sela na ema
ôta bicho corredô

Quem quisê cantá comigo
lave a bôca com sabão
se não lavá bem lavada
não canta comigo não.

CAPITÃO:- Mateu!

MATEU:- Pronto meu amo!

CAPITÃO:- Diz lá tua loa.

MATEU:- Tá bem, meu amo:

Em cima daquela serra
tem um velho gaiolêro
quando vê môça bunita
fez gaiola sem ponteiro

Minha mãe, minha mãezinha,
que mãezinha tenho eu
que comeu o feijão todo
e nem caroço me deu

A desgraça do pau verde
é ter o sêco encostado,
chega o fogo queima o sêco,
lá vai o verde queimado.

CAPITÃO:- Bastião!

BASTIÃO:- Pronto seu capitão.

CAPITÃO:- Diz lá tua lôa, moleque.

BASTIÃO:- Caboclo não vai pro céu
nem que seja rezado
quem tem o cabeludo duro
espeta Nosso Senhô

Não te lembres do passado
que o passado já passou
só te lembres do futuro
que ainda não principiou

Eu vi a morte pescando
nas águas do Jequiá
quando a morte pesca peixe,
veja que fome não há.

CAPITÃO:- Fidélia, diz logo tua lôa:

FIDÉLIA:- A cantiga que se canta
não se torna a recantar
o amor que se despereza
não se torna a procurar.

Eu não canto por cantar
nem por ser bom cantador
canto pra matar a saudade
que tenho do meu amor.

CAPITÃO:- Arrelequim, diz já a tua lôa, danado!

ARRELEQUIM:- Mulheres quando se juntam
a falar da vida alheia
começam na lua nova
e acabam na lua cheia

ARRELEQUIM:- A mulher se espirrasse
toda vez que nos ilude
vivia o mundo ocupado
só em dizer “deus te ajude”

(Entra o Mestre Domingos cantando)

Morena bela, chegue à janela.
A sua cisma é que eu sou casado.
Para iludir rapaz solteiro,
Homem casado é papel queimado

Não faço festa,
meu senhor, não dou pagode
porque festa em casamento
é pra quem pode.

Oh que elegância
Oh que fragância
Oh que tetéia
da minha amada,
delicada Dorotéia

(Entra Catirina dançando enquanto o côro canta)

Catirina,
Cadê meu anelão,
Alfinete de ôro
E correntão.

(Mateu e Bastião, ajudados por Arreliquim e Fidélia expulsam Catirina e entra D. Joana acompanhada do Chorão)

coro:- Era eu era meu mano
era meu mano era eu
nós dois numa demanda
ele não ganha nem eu.

CHORÃO:- D. Joana, mamãe mandou pedir o chapéu que é dela.

JOANA:- Menino, o chapéu é meu, foi meu home que me deu.

CHORÃO:- O chapéu é de mamãe, foi ela quem comprou.

JOANA:- Leva o chapéu, menino. Menino filho da mãe.

.....

CHORÃO:- D. Joana, D. Joana, o sapato é de mamãe.

JOANA:- Menino, o sapato é meu, foi o padre que me deu.

CHORÃO:- O sapato é de mamãe: o sacristão a ela deu.

JOANA:- Leva menino o sapato. Moleque atrevido e safado.

JOANA:- Esta blusa aqui é minha. Eu a comprei no mercado.

CHORÃO:- Esta blusa é de Mamãe, a senhora pediu emprestada.

(JOANA tira a blusa enquanto o côro entoa):

Joana Baia, Joana Baia,
esta roupa não é sua
pelo jeito que to vendo

você hoje fica nua.

CHORÃO:- Joana Baia, Joana Baia, agora eu levo a saia.

JOANA:- A saia você não leva, nem que aqui haja pancada.

(Começa a luta, os dois saem de cena enquanto o côro canta)

(Entra a ema, enquanto o côro canta, e logo é cercada e roubada por Arrelequim e Fidélia)

CÔRO:- Olha o passo da ema
ola ilo
Lá do meu sertão
ola, ilo
Todo o passo avoa
ola, ilo
Só a ema não
Ola ilo,

CAPITÃO: Arrelequim, Fidélia, de quem é êsse “passo”?

ARRELEQUIM: Êsse passo nós compramos

CAPITÃO: Mais onde é que vocês compraro êsse passo, muleque sem vergonha

FIDÉLIS: Na feira que não tem gente!

(Entra a velha que é a dona da ema)

VELHA:- Cadê a minha ema? Quem viu minha ema? Ai, a minha ema que é herança do meu velho Tutu!

CAPITÃO:- Pare de chorá dona. Que ema a senhora tá procurando?

VELHA:- A minha ema.Roubaram a minha ema:

(pausa procurando nos arredores. A velha vê a ema com Arrelequim e Fidélis) É aquela a minha ema.

CAPITÃO: Prove que a ema é sua.

VELHA:- Peco, peço, peço...

(a ema se agita e o capitão restitui à velha)

(a velha e a ema saem dançando)

(Entra em cena a Dama do Juiz e inicia-se um diálogo cantando)

CORO:- Onde vindes, mana?

FILHA:- Eu venho da missa.

CORO:- Ritira-se mana,
maninha,

FILHA:- A justiça ê-vem
dêxa vim imbora!
Eu também sô dama

CÔRO:- Oh maninha

FILHA:- Do Juiz de fora.

O Juiz de Fora
mando me chamá
butô uma cadera

CÔRO:- Oh maninha

FILHA:- Mando me sentá.

Oh dona de casa

Barra o seu terrerô
 pra meu boi dança
 CÔRO:- Oh maninha
 FILHA:- mais o seu vaquêro.

Mateu e Bastião expulsam a dama do juiz

CAPITÃO:- Fidélis, vá buscá o boi.

(Sai Fidélis e volta com o boi)

CÔRO:- O meu boi amarelo, eh bumba
 dá-lhe de ponta, eh bumba
 espanta o vaquêro, eh bumba
 espelha essa gente, eh bumba

O meu boi amarelo, eh bumba
 dá-lhe de ponta, eh bumba
 dá uma rodada, eh bumba
 torna a rodá, eh bumba

(O boi dança até sentir-se mal)

CAPITÃO: Mateu, Bastião, vai chamá o dotô

(Os dois saem correndo e voltam com o doutor)

DOUTOR:- (Espantado fica a procura do doente)

CAPITÃO: Não dotô. É meu boi!

DOUTOR:- (A Mateus) Nego o teu desaforo
 não sei até onde foi
 quando tu me chamares
 é pra gente e não pra boi.

CAPITÃO: Mas doto, esse boi é como se fosse da minha família.

Ele é filho da vaca da minha mãe. (Bate no bolso e passa
 sorrateiramente uma moeda ao médico).

DOUTOR:- Tá bem, tá bem. (Cuida do boi mas mesmo assim o animal morre).

(Todos vão dar os pêsames ao Capitão, cantando):

O meu boi morreu
 que será de mim
 manda buscá ôtro
 oh maninha
 lá no Piauí

O meu boi morreu
 que será da vaca
 oh maninha
 cura urucubaca.

(Entra um feiticeiro durante o velório do boi, benze o animal e o mesmo
 ressuscita)

(Todos festejam o acontecimento e saem cantando)

Mamãe eu vô pra escola
 aprendê a lê e tocá viola
 Eh bumba chora
 ah, ah, ah
 vamos embora.
 Eh bumba chora

ah, ah, ah,
chora meu bumba.

3.3. Escritos dispersos – artigos e manifestos

Os próximos três textos reunidos, representam a posição política e cultural de Solano Trindade diante das manifestações da cultura popular integrada a outras atividades artísticas, como o teatro e o cinema. Divulgados na década de 1950, trazem uma defesa irrestrita do folclore brasileiro. O primeiro, uma tese apresentada no I Congresso de Cinema, em 1952, intitulada “Folclore e Cinema”. O segundo publicado na revista Manchete, no ano de 1954, aborda de maneira didática o folguedo “Folia de Reis”, e por fim, na Dionysos, revista do Serviço Nacional do Teatro, também em 1954, Solano Trindade apresenta um artigo com o sugestivo nome “Rumos do teatro popular”.

3.3.1. “Folclore e cinema”

“O bom cinema é aquele que além dos seus valores técnicos, possui a força de agradar o público pelo que tem de educativo e diversional, transmitindo otimismo, elevação moral e amor às tradições históricas e folclóricas do povo.

A gente brasileira possui uma grande história e um maravilhoso folclore. As suas lutas pela Independência, pela Abolição e pela República, as suas insurreições populares nos fornecem material para grandes trabalhos cinematográficos, libertando-nos do sentimentalismo piegas, que é a tendência do nosso atual cinema. O nosso Populário, pela sua beleza, pela sua variedade, pelo seu sincretismo, pode dar-nos um cinema que agrade além-fronteira, levando os nossos filmes ao comércio estrangeiro.

A riqueza estética de nosso povo é comentada em todo o mundo e, em todos os países adiantados, há um interesse muito grande pelas nossas coisas, produto de três raças e diferentes nacionalidades.

As nossas lendas, mímicas, coreografias, poesia e música vêm, cada vez mais, prendendo a atenção de todos aqueles que amam a arte.

O Teatro Popular Brasileiro tem sido um termômetro, para constatação desse fato: além do povo brasileiro, tem-nos procurado estrangeiros, cineastas como os da Astra Filme de Roma, que fizeram um documentário com um número deste conjunto; a ‘Comédie Française’ que assistiu a um nosso espetáculo e os ‘Theophiliens’ que filmaram a nossa exibição, para mostrar aos parisienses o folclore do Brasil.

Dáí tiramos a conclusão de que o cinema brasileiro, buscando os seus enredos no folclore nacional faz um cinema comercial, ao mesmo tempo em que educa o povo.

É preciso também que os técnicos de cinema saibam procurar o belo a ser filmado no populário do Brasil. Alguns filmes têm-nos mostrado a macumba, no seu lado trágico, as manifestações históricas e não o lado agradável que a coreografia do Candomblé oferece.

O samba e o caxambu jamais foram apresentados no cinema em toda a sua riqueza plástica; o ‘Bumba meu boi’, com uma consciente estilização, por si só, daria um grande filme de repercussão internacional; o ‘Maracatú’, o ‘Fandango’, o ‘Reisado’, a ‘Folia de Reis’, a ‘Congada’, o ‘Pastoril’, são autos dramáticos que dariam excelente cinema.

As experiências do Teatro Popular Brasileiro, sobre a pantomima, estão abrindo o caminho para uma nova arte cênica, de grande forma e conteúdo. No cinema esta experiência deveria dar grandes resultados.

Concluimos:

a) que o 1º Congresso de Cinema recomende nos cineastas nacionais maior interesse pelo folclore no cinema.

b) que o 1º Congresso de Cinema recomende aos cineastas não filmarem o lado negativo, pessimista e reacionário do populário brasileiro e, sim, o que há de grande e belo no folclore nacional.”

3.2.2. “Folia de Reis”

“Todo ano aumenta o número de grupos de homens vindos do interior que, pelos velhos caminhos do Distrito Federal e das cidades vizinhas de Duque de Caxias e Nova Iguaçu, reproduzem, em ponto pequeno, a peregrinação dos Reis Magos em busca do Menino. São as folias de Reis. Talvez este designativo, folia, não caracterize bem o estranho bando que, a partir da meia-noite da véspera do Natal, sai cantando e fazendo música à porta de casas conhecidas, a anunciar o nascimento de Cristo. Com efeito, todos têm uma obrigação especial, uma promessa a pagar, que consideram sagrada, — e nenhum deles deixará de fazer a jornada durante sete anos regulamentares. E é com espírito religioso, e não folgazão, que deixam o trabalho e a família para cumprir a sua missão de comunicar aos homens o nascimento do Salvador.

A folia em marcha é uma companhia de doze homens, a dois de fundo, tendo à frente e ao centro o bandeireiro, que carrega o estandarte, a bandeira, que representa a devoção e a intenção de todos. À direita vai o mestre, ao mesmo tempo organizador e diretor da folia e autor da música e dos versos que se cantam durante a jornada. Todos os componentes do grupo estão uniformizados, mais ou menos à maneira militar, com bonés enfeitados de flores e de espelhos, e todos fazem música. Os instrumentos peculiares à folia são a sanfona, a viola, a caixa, o triângulo e o bumbo. Embora a sanfona seja considerada o mais importante dos instrumentos da folia, é a batida regular do bumbo que a identifica aos ouvidos do povo. Mas nenhuma folia estaria completa sem a presença de personagens especiais — os palhaços.

O palhaço é o mais legítimo atrativo popular da folia. Supõe-se que tenha parte com o diabo — e os foliões explicam a sua existência dizendo que são os soldados de Herodes.

São geralmente três os palhaços em cada folia. Estão obrigados, como os demais, a cumprir sete anos de jornada, mas sofrem uma série de restrições em virtude da sua condição de palhaços. Se a folia penetra em alguma casa, os palhaços ficam de fora. Se a folia canta, a única coisa que os palhaços podem fazer é acompanhar a música, entre um e outro verso, com exclamações e palavras sem sentido. Se a folia está em marcha, os palhaços não podem passar-lhe à frente, nem formar com ela, e muito menos ficar à frente da bandeira. Mas, terminada a louvação ao Menino, chega a vez dos palhaços. Muda a música — e os palhaços, cada qual por sua vez, comandam a orquestra. Em versos engraçados, divertem e mexem com o povo e saracoteiam, pulam e dançam, em cabriolas incríveis, para encanto da meninada que de longe os vem seguindo, à espera desse momento. E chovem moedas no chão, dinheiro que lhes pertence, dinheiro em que nenhum folião ousaria tocar sequer.

O mais importante da folia é a bandeira. Vai ela à frente do grupo, e em lugar de honra, enfeitada de fitas e lantejoulas e de registros católicos. É a bandeira a primeira a entrar em qualquer casa. Postada junto ao presepe ou ao altar, ali recebe as homenagens dos moradores. A bandeira representa tanto a folia que tanto faz dizer folia com dizer

bandeira. E é a bandeira que se homenageia, quando se quer homenagear a folia, com dinheiro ou presentes.

Esse costume das zonas rurais, principalmente de Minas Gerais e do estado do Rio, que está invadindo o Distrito Federal, acolhido com a tolerância tradicional do carioca, tocado pela simplicidade desses homens pacatos, morigerados e corteses que, a 2000 anos de distância vêm à rua lembrar a todos que nasceu numa humilde mangedoura, em Belém, o Salvador do Mundo, com a sua promessa de paz aos homens de boa vontade”.

3.2.3. “Rumos do teatro popular”

“Quando pensamos na criação do Teatro Popular Brasileiro, idealizamos não um grupo com o único fim de realizar espetáculos, e sim, um órgão que tivesse a função de uma escola de arte dramática, com alicerces nas tradições culturais de nosso povo, esta ‘flor amorosa de três raças tristes’, no canto do poeta.

Planificamos, não um balet para exibir as danças de nosso populário e sim, um laboratório de pesquisas para o levantamento de um teatro que não fosse o sub-produto de culturas estranhas, que não fosse a macaquice, a imitação inconsciente e a improvisação tão ao gosto dos aventureiros e dos imediatistas.

Tínhamos em mente, quando fundamos o Teatro Popular Brasileiro, levar à prática os sonhos de Eugênia, Álvaro Moreira, Mário de Andrade e Samuel Campelo — aproveitando cientificamente essa riqueza imensa de ritmos, plásticas e cores das lendas e histórias de nossa gente — Macumaima sempre presente na alma do brasileiro.

Era o pensamento nosso, quando traçamos os rumos do nosso Teatro Popular, salvar a beleza dos autos dramáticos, como o Bumba-Meu-Boi, essa coisa misturada de culto africano, comédia dell’arte e tragédia grega; como o Maracatu, congada a Luís XV, samba e minueto; como o fandango, drama ibérico em ritmo de congo e moçambique; como o Pastoril, balet dramático que nos ensinou os primeiros passos teatrais. Sim, queríamos o aproveitamento disso tudo, para depois fazermos as estilizações necessárias, evitando as improvisações e as sofisticações tão comuns entre nós.

Não ficaríamos aí, iríamos criar dramas inspirados no folclore e na história brasileiras e então teríamos um teatro moderno, brasileiro da gema, que atrairia a atenção internacional.

Esse laboratório constaria de cursos práticos de música, canto, dança, declamação, interpretação, mímica, indumentária e cenarização, tudo isto com bases no populário brasílico.

O material humano seria a fusão do elemento inculto (contribuindo com o elemento folclórico) e do letrado (oferecendo as suas experiências culturais).

Não seria um teatro negro, nem um teatro branco, seria um teatro verdadeiramente popular.

Não popular no sentido do baixo nível, mas popular como expressão do bom gosto das camadas humildes — a simplicidade e a pureza estética do homem brasileiro, trazidas para os palcos do Brasil e do estrangeiro.

Entre os que fundaram o Teatro Popular Brasileiro, tivemos alguns que foram como certas creanças que jogam sementes na terra e ficam de cócoras esperando que surja o resultado imediato do seu plantio, e logo se levantam desiludidos. Mas outros acreditam no amanhã e continuam trabalhando, embora sem apoio oficial, ainda enfrentando os inimigos gratuitos, os sabotadores e os céticos.

Sabemos o que queremos, e saber o que se quer é meio caminho andado.

Podemos agora apresentar um relatório de todas as nossas atividades durante três anos.

Apresentamos para o I Congresso de Folclore, um ‘Bumba-Meu-Boi’, que mereceu as melhores referências; nos exibimos para Lês Teofilians e para a Comédia Francesa no auditório do S.N.T., com muito sucesso; para as Faculdade de Filosofia, e Faculdade de Direito de Niterói; para a Escola de Educação Física; para Associação Brasileira de Desenho; para as Escolas de Samba Portela e Cartolinhas; para diversos clubes e residências particulares; para o Serviço de Recreação do Ministério do Trabalho; apresentamos cinco espetáculos completos no João Caetano, recebendo críticas elogiosas.

A nossa contribuição ao cinema, foi coroada de êxito. A nossa participação no documentário ‘Magia Verde’, premiado em Canes, é uma prova de que temos sabido aproveitar o nosso esforço; a nossa presença no filme nacional “Agulha no Palheiro”, foi insignificante em quantidade mas valeu em qualidade.

Hoje possuímos um documento que muito exalta o nosso trabalho, assinado por diversas associações do cinema brasileiro.

Atualmente temos ensaiado um repertório de muito valor, que espera casa de espetáculos para ser apresentado: Fandango — auto dramático — folclore do nordeste — ciclo do Natal; Pastoril — idem; Bumba-Meu-Boi, idem, idem; Maracatu, idem, ciclo do carnaval; Frevo — dança — folclore do nordeste, ciclo do carnaval; Cabocolinho — idem, idem; Sambas, idem — folclore carioca — ciclo do carnaval; Rancho — idem, idem; Folia de Reis — auto dramático — folclore fluminense, ciclo de Natal; Candomblé — dança religiosa — folclore baiano; Macumba — dança religiosa — folclore fluminense; Pregões de Recife — folclore recifense (Pernambuco); Cantigas de roda — folclore pernambucano; Canções de trabalho — folclore pernambucano; Côco — folclore nordestino — ciclo junino; Baião — idem, idem; Quadrilha — idem, idem; Chula, folclore fluminense — ciclo de Natal; Calango, folclore fluminense, ciclo junino; Nega Fulo — poema — declamação em côro — Jorge de Lima; Senzala — poema de Odorico Tavares — declamação em côro — Oum virá — poema de Solano Trindade — declamação em côro; Quem tá gemendo? — poema de Solano Trindade — declamação em côro; A vontade de Obatalá — pantomina do lendário afro-brasileiro; Oduduá e Oxossi — pantomina do lendário afro-brasileiro; A leprosa e Omulu, idem, idem; Vida Carioca — pantomima de aspectos da vida carioca; — Flagelado — pantomima do flagelado nordestino; Zèzinho na gafieira — pantomima.

Brevemente recommençaremos os ensaios das peças ‘Iemanjá’ de Joaquim Ribeiro e ‘Praia do mundo’ de Solano”.

Conclusão

Observar as manifestações da cultura popular no Brasil a partir da década de 1960, sua inserção, cooptação, recrudescimento e emancipação nos embates e diálogos com o sistema político-econômico de base capitalista em expansão e predomínio, permite avaliar diversas possibilidades de pensar a vida social, e como ocorre a ocupação dos seus temas nos espaços de expressão dos meios de comunicação.

As indagações feitas no percurso de análise da cultura brasileira no período, trouxeram uma hipótese intrigante sobre as assimilações da cultura popular por grupos culturais de artistas populares, que promovem uma arte descompromissada com questões sócio-culturais e políticas, artistas engajados em incentivar a conscientização dos problemas sociais para provocar mudanças e artistas adeptos a sustentação da hegemonia cultural e econômica. Essas manifestações são alcançadas pelos meios de comunicação que interpretam suas ações culturais. Daí nasce uma postura de ambigüidade sobre os usos e as práticas das expressões artísticas e culturais e seus efeitos para a integração social.

Solano Trindade em seu esforço de multiplicar a cultura popular com força e autenticidade, nos leva a perceber que foi ora visto como referência para se reconhecer à existência das “tradições populares”, e essencial é a sua preservação. E outra vertente, ligada a conjuntura capitalista do momento, julgava tais expressões inadequadas ao ritmo de consumo cultural ditado pelos meios de comunicação em ascensão no Brasil.

Nessa direção, buscamos debater as transformações das relações entre a cultura popular e o capital que, geralmente, ocorrem fora do campo estritamente estético. Ao anotarmos as condições de incorporação da cultura pelo capitalismo, percebemos como suas manifestações configuram-se frente a outras esferas de socialização.

“A ignorância das massas populares quanto às suas exigências e quanto às suas possibilidades é cultivada pelas classes dominantes, com vista à

*manutenção dos privilégios destas últimas. E a arte é envolvida nas manobras das classes dominantes. Interesses comerciais e industriais influem, de maneira inequivocamente política, sobre a produção artística”.*⁸⁹

Ciente da existência dos posicionamentos sócio-culturais, citados acima por Leandro Konder, na sociedade brasileira das décadas de 60 e 70, também estamos atentos à crise de valores e problemas de legitimidade cultural que são discutidos a partir de um ponto de vista fatalista e ideológico, em inúmeras versões das teorias da cultura de massa que criticam os profissionais do mercado e sua única leitura da cultura brasileira.

O contato com os escritos, as expressões artísticas e culturais de Solano Trindade, completada por sua postura política, nos permite reconhecer uma condição não totalmente cerceada pela indústria cultural que se estabelecia no país, como se presume ao ocorrer o contato com os meios de comunicação. No estudo de Alan Swingewood, feito no final da década de 1970, se antecipa a crítica dessa postura, pois,

*“(...) a análise passa repentinamente de uma análise estética e intrínseca da cultura comercial capitalista para seus efeitos supostos sobre o comportamento e a consciência da massa. Como já argumentamos, este ponto de vista pressupõe, necessariamente, uma sociedade atomizada em que a hegemonia, se é que existe, é organizada de cima. Mas este modelo tão ‘tradicionalista’ e mal trabalhado, comportamentista, do comportamento humano, implícito na teoria da cultura de massa, segundo a qual o indivíduo reage passivamente a uma série de estímulos ou ‘mensagens’ culturais, ignora o fato elementar de que, nas sociedades que não são totalitárias, os meios culturais funcionam como uma ligação complexa de fatores e influências mediadoras, de modo que o próprio objeto cultural é captado, compreendido e assimilado pela influência de grupos de ‘iguais’, grupos ocupacionais e profissionais, de família e de outras instituições sociais. Não é uma questão de hegemonia de cima (que não é, absolutamente, hegemonia, mas dominação direta), mas da relação entre estas instituições e práticas privadas da sociedade civil e os pressupostos ideológicos da própria cultura popular. A possibilidade de seus efeitos serem mínimos não deve disfarçar o fato de que, a nível de consciência popular (distinta da consciência de classe ou de classe revolucionária), os produtos da cultura popular capitalista refletem, muitas vezes de modo distorcido e ambíguo, a estrutura conservadora: mas, conforme argumentamos, a consciência popular não é uma estrutura unitária, mas complexa e contraditória, dinâmica e não estática. E é neste sentido extremamente limitado que a cultura popular capitalista funciona como um modo de integração social e de controle social”.*⁹⁰

Acreditamos que as práticas artísticas da cultura popular permitem inúmeras formas de expressão que se assumem como foco de resistência, acúmulo e disseminação

⁸⁹ KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967. p. 123.

⁹⁰ SWINGEWOOD, Alan. *O mito da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Interciência, 1978. p. 94-95.

de conhecimento, afirmação da identidade étnica e social e espaços de esclarecimento e interação diante das condições materiais de existência da sociedade capitalista e na aproximação dos meios de comunicação de massa.

A possibilidade de se afastar desses condicionamentos, indica a pesquisadora Florentina Souza, é vista na literatura poética de Solano Trindade e de outros poetas de vertente popular e inspiração na temática negra. Elaborada dentro de uma iniciativa político-cultural, intervém no sistema de construção e representação de um discurso histórico-social dominante, discurso que procura validar a fábula da tríade étnica que compõe a população do Brasil – índios, negros e brancos —, ratificar hierarquias e fixar papéis sociais. Na busca da inversão dessas afirmativas, esses poetas,

“(...) problematizaram os papéis que exerceram na vida social, colocaram-se como sujeitos, disputando o poder de construção de imagens e narrativas auto-representativas. Seus textos e suas atuações ilustram momentos significativos de explicitação do desejo de auto-representação e de fuga da coisificação imposta pelo sistema escravagista e, posteriormente, da marginalização imposta pela sociedade brasileira”.⁹¹

Na leitura dos poemas de Solano Trindade, se reconhece o modo como ele dialoga com as tradições literárias canônicas e as tradições populares de matriz africana; assim, pode-se ver que o seu trabalho intelectual e poético originam um projeto político-cultural que evidencia a preocupação do poeta com a própria poesia, o amor, a fome, as mulheres, o racismo, a cultura popular, a história dos negros no Brasil e podem ser lidos como contribuição para o discurso da afro-descendência no Brasil.

“Unindo lazer e trabalho, lazer e agenda de reivindicações, Solano Trindade pode ser lido como precursor de discursos produzidos por grupos culturais como o Ilê Aiyê, Olodum e outros que aliam trabalho artístico e pedagógico, protesto, produção de discursos identitários e festa. Sua poesia resgata histórias que recusam a repetição de estereótipos de passividade e submissão, e tenta contribuir para que leitores e receptores, em geral, tomem conhecimento de uma narrativa que estava desaparecida ou era contada de outra perspectiva nos manuais de história. Assim, ele enfatiza o compromisso pedagógico-social de alterar o sistema de representação hegemônico”.⁹²

De acordo com Souza, o caminho percorrido por Solano Trindade pode ser percebido como parte de um movimento de valorização da cultura popular, continuamente depreciada em razão da supremacia das iniciativas da cultura projetadas pelos meios de comunicação de massa. Solano Trindade é visto como um incentivador

⁹¹ SOUZA, Florentina. *Solano trindade e a produção literária afro-brasileira*. Afro-Ásia, 31 (2004). p. 279.

⁹² _____ . *Ibid.* p. 286.

de manifestações de resistência, que se constituiu no diálogo com outras formas culturais e no intenso desejo de sobreviver pessoal e culturalmente.

*“Contemporaneamente este processo de luta está vinculado à necessidade de transformação dos espaços hierárquicos em espaços democráticos que viabilizem atuações politicamente produtivas de setores considerados minoritários; encontra-se também ligado à necessidade de criar instrumentos e estratégias que demarquem tanto os laços de pertencimento como as possibilidades de influenciar e interferir nos territórios de poder”.*⁹³

Enfim, ao que pese toda a ambigüidade que caracteriza as análises da cultura brasileira nos anos 60 e 70, o trabalho de Solano Trindade é moldado pelo ritmo das canções, do modo ou estilo de contar das narrativas do povo, quanto pelo engajamento com a condição humana, a história e a cultura do africano escravizado e seus descendentes. Na essência, ele agencia à memória, danças dramáticas da cultura popular e outras manifestações do folclore de origem negra.

*“A poética trindadiana revela seu caráter autobiográfico, quando relembra narrativas memorialistas e cantigas entoadas pelos avós. Solano era recifense e neto de escravos africanos. Sua poesia transita no percurso da oralidade e da escrita. Faz uma ponte com a canção popular. Bebe neste rio de diversidades, simplicidade e beleza, sem nenhum complexo ou ressentimento. Orgulha-se dessa herança. Tanto que se sentia envaidecido com a alcunha de “poeta do povo”, “poeta negro”, etc., dada por seus contemporâneos. Solano Trindade ocupa esse lugar de encruzilhadas da estética afrodescendente, mantendo um diálogo substancial com o ritmo, o motivo temático e a oralidade dos cantos, cantigas ou canções entoadas pelos antepassados africanos e seus descendentes da Diáspora. Numa espécie de simbiose emocional e histórica, o poeta negro incorpora à poesia essa melancolia dos avós, o vazio da certeza de nunca mais regressar ao chão de origem, à terra de onde um dia partira no porão do navio negreiro”.*⁹⁴

Na riqueza das expressões da cultura popular que acalenta o trabalho de Solano Trindade, reconhecemos como válida a maneira como preserva e dissemina a arte desgarrada de vínculos explícitos com o capitalismo e suas formas de expressão cultural autenticadas pelos meios de comunicação. Vemos como sua atuação pode contribuir para suprimir as distinções entre grupos sociais e abrir possibilidades para cada indivíduo afirmar sua apreciação pelas inúmeras formas da cultura popular.

⁹³ _____ . *Ibid. Ibidem. p. 292.*

⁹⁴ SOUZA, Elio Ferreira de. *Poesia negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2006. p. 87-88.

Bibliografia

1. Teorias da comunicação

Adorno, theodor w. e Horkheimer, max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

Canclíni, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª edição. São Paulo: Edusp, 2006.

Cohn, Gabriel (Org.) *Comunicação e indústria cultural: leituras de análises dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações de massa nessa sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional e Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

Eco, Umberto. *Cultura de Massa e “Níveis de Cultura”*. In. Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 6ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

Ferreira, Maria Nazareth e colaboradores. *Globalização e identidade cultural na América Latina – A cultura subalterna no contexto do neoliberalismo*. São Paulo: CEBELA, 1995.

Ferreira, Maria Nazareth. *Cultura, comunicação e movimentos sociais*. São Paulo, CELACC: ECA/USP, 1999.

Hall, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

Ianni, Octavio. *O intelectual e a indústria da cultura*. Revista Comunicações e Artes. Ano II, nº 17. São Paulo: ECA/USP, 1986.

Martín-Barbero, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

Mendonça, Maria Luiza. Comunicação, cultura e constituição de sujeitos. In. Ferreira, Maria Nazareth (Org). *Cultura subalterna e neoliberalismo: a encruzilhada da América Latina*. São Paulo: CELACC: ECA/USP, 1997.

Miège, Bernard. *O espaço público: perpetuado, ampliado e fragmentado*. Novos Olhares – Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos. São Paulo, ano 2, nº 3, p. 4-11, 1º semestre de 1999.

Moraes, Dênis de. (Org.) *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

Rodrigues, Adriano Duarte. *Comunicação e Cultura – A experiência cultural na era da informação*. Lisboa, Editorial Presença, 1994.

Sodré, Muniz. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

Sodré, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede.* Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

Sousa, Mauro Wilton (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor.* São Paulo: Brasiliense, 1995.

Swingewood, Alan. *O mito da cultura de massa.* Rio de Janeiro: Interciência, 1978.

2. Políticas culturais

Bosi, Éclea. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias.* Petrópolis: Vozes, 1986.

Bosi, Éclea. *Cultura e desenraizamento.* In: Bosi, Alfredo (Org.). *Cultura Brasileira – temas e situações.* 2ª edição. São Paulo: Ática, 1992.

Canclíni, Néstor Garcia. *Políticas culturais na América Latina.* Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 2, p. 39-51, julho, 1983.

Canclíni, Néstor Garcia. *Ni folklórico ni masivo? Qué es lo popular?.* Diálogos de la Comunicación. Lima: FELAFACS, Junho de 1987, nº 17.

Catenacci, Vivian. *Cultura popular: entre a tradição e a transformação.* São Paulo em Perspectiva, Abril de 2001, vol.15, nº 2. p.28-35.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. *Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade.* Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 19, nº 54, fevereiro 2004.

Chauí, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira.* In: Chauí, Marilena. *Seminários.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

Chauí, Marilena. *Cultura política e política cultural.* Estudos Avançados, 1995, vol.9, n. 23.

Chauí, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.* 6ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

Coutinho, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil – Ensaio sobre idéias e formas.* Belo Horizonte: Oficina de Livros: 1990.

Coutinho, Carlos Nelson. *Gramsci no Brasil: Recepção e Usos.* In: Moraes, João Quartim de (Org). *História do Marxismo no Brasil.* Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 1998.

Debrun, Michel. *A Identidade Nacional Brasileira.* Estudos Avançados. 4 (8), 1990.

Feijó, Martin Cezar. *O que é política cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

Frederico, Celso. *A política cultural dos comunistas.* In: Moraes, João Quartim de (Org.) *História do marxismo no Brasil.* Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1998.

Hollanda, Heloísa Buarque de e Gonçalves, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60.* São Paulo, Brasiliense, 1982.

Martins, Cleber dos Santos. *As relações entre a cultura e o poder: as folias de reis e seus significados na comunidade de Passos-MG.* Franca: São Paulo, [s.n.], 2002.

Menezes, Ulpiano T. Bezerra de. *Os “usos culturais” da cultura. Contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais.* In: Yásigi, Eduardo, Carlos, Ana Fani Alessandri; Cruz, Rita de Cássia Ariza da. (Orgs.) *Turismo, paisagem e cultura.* São Paulo: Hucitec, 1996.

Schwarz, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969.* In: Schwarz, Roberto. *O pai de Família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Schelling, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira – Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire.* Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

Zílio, Carlos. *Artes plásticas – Da Antropofagia à tropicália.* In: *O nacional e o popular na cultura brasileira.* São Paulo, Brasiliense, 1982.

3. História social e política

Benevides, Maria Victoria. *O governo Jânio Quadros.* 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Dreifuss, René Armand. *1964: A conquista do Estado – Ação política, Poder e Golpe de Classe.* 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1981.

Hobsbawn, Eric J. (org). *História do marxismo - O marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e a ideologia. Volume IX.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

Hobsbawn, Eric J. (org). *História do marxismo - O marxismo na época da Terceira Internacional: de Gramsci à crise do stalinismo. Volume X.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

Napolitano, Marcos. *Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70.* In: *1964-2004: 40 anos do golpe. Ditadura militar e resistência no Brasil.* Rio de Janeiro: 7Letras, FAPERJ, 2004.

Netto, José Paulo. *Ditadura e Serviço Social: uma análise do serviço social no Brasil pós-64.* São Paulo: Cortez, 1991.

Toledo, Caio Navarro de. *O governo Goulart e o golpe de 64.* 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1984.

4. Teorias da cultura

Bosi, Alfredo. *Dialética da Colonização*. Companhia das Letras, 1992.

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

Catenacci, Vivian. *Cultura popular: entre a tradição e a transformação*. São Paulo em Perspectiva, Abril de 2001, vol.15, nº 2.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. *Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 19, nº 54, fevereiro 2004. p. 57-79.

Certeau, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis RJ: Vozes, 1994.

Giddens, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

Goldmann, Lucien. *Dialética e cultura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Gramsci, Antônio. *Concepção dialética da história*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Gramsci, Antônio. *Literatura e vida nacional*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Gramsci, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Gramsci, Antônio. *Cadernos do cárcere, volume 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

Miceli, Sérgio. *O papel político dos meios de comunicação de massa*. In: Sosnowaki, Saúl, Schwartz, Jorge (Orgs.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.

Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (pontos de partida para uma revisão histórica – 1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

Mota, Carlos Guilherme. *A cultura brasileira como problema histórico*. Revista USP, nº3, dez/1986.

Ortiz, Renato. *A consciência fragmentada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

Ortiz, Renato. *A moderna tradição brasileira – Cultura Brasileira e Indústria cultural*. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

Ortiz, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

Osiel, Mark. *O debate atual sobre a cultura*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, 3, novembro, 1983.

Puttini, Rodolfo Franco. *O conceito de cultura em Gramsci – Desde as crônicas turinenses aos cadernos do cárcere*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, USP, São Paulo, 1997.

Simionatto, Ivete. *O social e o político no pensamento de Gramsci*. In. Aggio, Alberto. Gramsci: a vitalidade de um pensamento. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1998.

Sodré, Muniz. *A Verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

Williams, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

Williams, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

5. Artes populares

Filho, Hemílio Borba. *Teatro popular em Pernambuco*. Dionysos. Rio de Janeiro. v. 14, 17, julho, 1969.

Lima, Rossini Tavares de. Andrade, Julieta de. *Escola de folclore, Brasil – Estudos e pesquisa de cultura espontânea*. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.

Lima, Rossini Tavares de. *Folguedos populares do Brasil*. São Paulo: Ricordi, 1962.

Magaldi, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e cultura/DAC/Funarte/Serviço Nacional de Teatro, 1962.

Mendes, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838 e 1888*. São Paulo, Ática, 1982.

Mendes, Miriam Garcia. *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)*. Hucitec Rio de Janeiro: Ibac, Fundação Cultural Palmares, 1993.

Nascimento, Abdias. *Teatro negro do Brasil – uma experiência sócio-racial*. São Paulo: Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, nº 2, 1968. Caderno especial.

Pereira, Niomar de Souza. *O teatro folclórico*. Boletim de Leitura da Associação Brasileira de Folclore. São Paulo: Museu de Folclore, nº 12, junho de 1994.

6. Obras de/sobre Solano Trindade

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Dados Arquivo Multimeios. **Trindade, Solano.** *Folclore e cinema.* In. I CONGRESSO BRASILEIRO DE CINEMA, Rio de Janeiro, 1952.

Gregório, Maria do Carmo. *Solano Trindade: Raça e Classe, Poesia e Teatro na Trajetória de um Afro-brasileiro (1930-1960).* Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS-PPGHIS, 2005.

IMAGENS DE UMA VIDA SIMPLES. Dirigido por Daniel Fagundes. São Paulo, NCA e Cia. Sancacroma. 2001. (32min): son. color. Documentário, DVD.

SOLANO TRINDADE 100 ANOS. Dirigido por Alessandro Guedes e Helder Vieira. Pernambuco, Cara de Cão Filmes/Cabra Quente Filmes/Fábrica Estúdios, 2008. (33:40min): son. color. Documentário, DVD.

Souza, Elio Ferreira de. *Poesia negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes.* Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2006.

Souza, Florentina. *Solano trindade e a produção literária afro-brasileira.* Afro-Ásia, 31 (2004)

Trindade, Solano. *Poemas d'Uma Vida Simples.* 1ª edição. Rio de Janeiro: 1944.

Trindade, Solano. *Rumos de um teatro popular.* Dionysos. Rio de Janeiro. v. 5, 4, julho, 1954.

Trindade, Solano. *Folias de Reis.* Manchete, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1954.

Trindade, Solano. *Seis tempos de poesia.* São Paulo: H.Mello: 1958.

Trindade, Solano. *Cantares ao meu povo.* São Paulo: Editora Fulgor: 1961.

Trindade, Solano. *Sambalêlê tá doente.* [peça teatral no gênero folclórico musical], 1964. 30 f. Texto datilografado. Manuscrito.

Trindade, Raquel (org.). *Solano Trindade: o poeta do povo.* São Paulo: Cantos e Prantos Editora, 1999.

Anexo 1

Glossário de folguedos populares e danças folclóricas

FOLGUEDO POPULAR/AUTO-POPULAR/DANÇA DRAMÁTICA/BAILADO POPULAR (todo o fato folclórico, dramático (teatral), coletivo e estruturado em corjeto ou coreografias, espetáculo cênico)

- **Maracatu: (PE)** (cortejo real com Rei, Rainha, Dança de Paço, caboclos que são os índios, etc.); **Maracatu Nação**, maior aculturação africana, como o **Maracatu Leão Coroado**; de aculturação africana mais diluída, como **Indiano** e **Cambinda Estrela**; de aculturações diversas, **Maracatu-de-orquestra ou trombone**, também chamado rural, no qual aparecem os “caboclos de lança” ou “caboclos de pena”, de trajes originalíssimos, e instrumentos de banda como trombone, clarineta, trompete. (Lima, 173, 1979); **Cambinda** (cortejo real, na característica do **Maracatu**); **(AL) Cambindas** (cortejo real, na modalidade do **Maracatu**); O **Maracatu** é um cortejo real, tradição afro-brasileira, que desfila, especialmente pelas ruas do Recife, por ocasião do carnaval. Conhecido também pelo nome de “nação”, ele se origina das antigas “festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados Reis do Congo, a partir do século XVII”. Destacam-se entre seus personagens: o “Rei” e a “Rainha” ou apenas um deles; o “Escravo”, que sustenta o pália ou guarda-sol; a “Dama-de-Paço”, a carregar a “Calunga”, boneca de madeira negra; as “Baianas”, com o traje típico das mulheres homônimas; os “Caboclos”, a representarem os índios; os “Batuqueiros”, com seus instrumentos musicais. Os outros personagens eram: “Damas-de-Honra”, “Príncipe”, “Princesa”, “Condessa”, “Vassalo”, “Embaixador”, “Porta-estandarte”, encarregado do megafone ou porta-voz, pessoas que conduzem lanternas e outros objetos. Como um cortejo em desfile, o **Maracatu**, no seu todo, não possui dança própria. Apenas as “Baianas” e os “Caboclos” apresentam coreografia característica. As “Baianas”, nos seus ordenados trejeitos e balanceios, evocam as danças dos “Xangôs”, cerimônias religiosas afro-brasileiras do Nordeste. E os “Caboclos”, com arcos-e-flechas, machados e lanças, ora de cócoras, pulando, apontando as armas, recordam os passos dos “Cabocolinhos”, folguedo popular de caracterização indígena. Sua música vocal chama-se “toada”, seu instrumental se denomina “toque”, e é constituído pelo gonguê, tarol, caixas de guerra e zabumbas. (Lima, 25-26, 1962)
- **Congada, Congado, Congos, Terno do Congo, Bataião do Congo: (RN) Congos** (tema da embaixada da Rainha Ginga ao Rei de Congo); **(SE) Cacumbi** (variante de **Congos** ou **Congada** com embaixada de guerra de dois reis negros); **(MG) Catopês** ou **Catupês** (cortejo na modalidade de **Congos** ou **Congada**); **Congada** ou **Congado** (modalidade de cortejo real, de cortejo sem característica de nobreza e de cortejo real com representação ou embaixada de dois grupos, que se desentendem e chegam a fazer guerra, acaba em confraternização; e também de dois grupos que representam a luta de mouros e cristãos, com derrota e batismo dos mouros); **(SP) Congada** (as mesmas modalidades observadas em Minas Gerais; revela maior aculturação africana a **Congada de Ilha Bela**, cujo conjunto instrumental compreende dois atabaques e a marimba); **(ES) Alardo** (variante de **Congada**, no esquema da luta de mouros e cristãos, pela imagem de São Sebastião); **Ticumbi** ou **Baile de Congo**

(representa a luta entre dois grupos africanos, que se desentendem por causa da festa de São Benedito); **(PR) Congada** (representação de dois grupos que se desentendem por causa da festa de São Benedito); **(SC) Cacumbi** (modalidade de congada-cortejo); **(RS) Quicumbi** (congada-cortejo); **(GO) Congos** (cortejo e representação de dois grupos que se desentendem por causa da festa de São Benedito); **Catopês** (modalidade de **Congada** como a dos grupos de Minas Gerais); **(PB) Congos** (cortejo com Rei, Secretário, Embaixador, danças e cantorias). (Lima, 173-174-175-176, 1962); Autores que se preocuparam sob este ou aquele aspecto, a analisar e interpretar os **Congos, Congada, Congado**, situaram este folguedo de várias denominações entre as expressões folclóricas afro-brasileiras, em que se destacam sobremaneira tradições históricas e costumes tribais de Angola e Congo. A estas tradições, o africano escravo relacionou as danças de espada, que sabemos pertencer aos mais distintos agrupamentos humanos e fundiu, como escreve Florestan Fernandes, traços culturais adquiridos no contacto com o europeu, especialmente o elemento ibérico, seja na ordem profana seja na religiosa do catolicismo catequético recordado no culto à Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Tudo parece indicar que a **Congada, Congado e Congos**, na forma de um cortejo real, que pode se dividir em dois grupos para apresentar embaixadas-diplomáticas, nas quais se observam incidentes de menor e maior importância, e até mesmo embaixadas de guerra, procede das festas brasileiras de coroação do Rei do Congo. Este título de um reinado ilusório, já instituído na África, no século XV, por inspiração dos portugueses, o qual talvez mais favorecesse o senhor branco do que ao coroado e seus súditos, pela simples razão de que este era um instrumento nas mãos daquele, foi distribuído a escravos africanos e crioulos, entre nós, desde o século XVII e possivelmente até antes. (Lima, 29, 1979); As **Congadas** do Estado de São Paulo podem compreender duas partes: o desfile e a embaixada. A embaixada aparece ainda em vários grupos de Atibaia, no de Itapetinga, de Itapira, de Caraguatatuba e de São Francisco (São Sebastião). Os demais, na sua maioria, se resumem no desfile cantado e dançado. Para o desfile usa-se a formação de fileiras de três, quatro ou cinco dançadores. Na frente, vão os personagens que levam espadas e os mestres violeiros, quando os há, e a seguir, os demais instrumentistas, outros dançadores e as crianças. Estas surgem, às vezes, com os nomes de “marujos” e “conguinhos”. A coreografia do desfile consiste em marcha e manobras com jogo de espada, ao som de cantigas. Não existe, entretanto, homogeneidade na coreografia e o “Rei” não dança e nem canta. Nas **Congadas** de embaixadas ou “fundamento”, como ouvimos declarar os participantes do grupo de Itapira, estas consistem em partes faladas intercaladas de partes cantadas, corais. E para representá-las, ficam de um lado o “Rei” e do outro o seu adversário, que pode ser o “General” e mais comumente o “Embaixador”, agrupando-se ao redor de um e outro os demais componentes da **Congada**; Os personagens da **Congada** são freqüentes na posição, porém os seus nomes próprios variam. Entre eles, podemos apontar, com referência ao folguedo de Lapa, no Paraná: Ganaimi, rei; Azamunanbi, príncipe; Guiziami, duque; Bunizami, marquês; Zaconi, secretário; Embaixador, Caciques e conguinhos; outros nomes dos personagens foram registrados, tidos como de procedência angola-conguesa, na sua maioria: Ganaiamo, rei; Ganatoiza, secretário; Guiziamé, duque, Boenizama, Naquim, Subam, Kantor, fidalgos; Supata, Raça, Anciso, Zambaque, Adel, Ajanes Condar, Darquim, Baire, Sofala, Beijo e Adolfin, conguinhos; (outros personagens e nomes: Mestre-violeiro,

Ganaíame, rei; Ginga ou Totoiza ou Totoiza-name, rainha); A **Congada** possui música vocal e instrumental. A vocal, quase sempre ensaiada com antecedência, compreende, em Atibaia, a “harmonia” e o “repartimento”. A “harmonia” é o canto entoado em terças por dois violeiros; “repartimento” é a repetição da “harmonia” por todo o grupo, inclusive pelas crianças, que cantam bem por cima. Já se registrou a música vocal sob a designação de “cantiga”, “toada”, “moda”. E esta, com raras exceções, apresenta caráter clássico-tonal, além de um sentido religioso e bucólico; Nas **Congadas** paulistas anotam-se os seguintes instrumentos: violas, geralmente, de dez cordas; cavaquinhos, rabecas, caixas e bumbos, reco-recos, chocalhos, pandeiros ou adufes, puítas ou cuícas, triângulos, sanfona, marimbas e atabaques ou tambaques (São Francisco (São Sebastião), Caraguatatuba e Ilhabela), apitos, espadas e bastões, que funcionam como idiofones de entrechoques. Nas **Congadas** que são principalmente embaixadas, tais como os do litoral norte paulista mencionadas, de Itapetininga e Itapira, predomina a percussão. (Ibid., 32-33-40, 1979)

- **Moçambique, Companhia de São Benedito, Companhia de Nossa Senhora do Rosário, Terno de Moçambique, Banda de Moçambique: (MG)**
Moçambique (na modalidade de jogo de bastões e na de personagens com vestes femininas) **Mineiro Pau** (jogo de bastões, no qual se incluem cenas como a do boi); **(SP) Moçambique** (os grupos do Vale do Paraíba, com calça e camisa branca ornamentada de fitas, caracterizam-se pelo jogo de bastões; na região de Santo Antônio da Alegria, há grupos com os participantes vestindo saiotos sobre as calças, no contexto do **Moçambique** de saias de Minas Gerais, sem qualquer alusão aos bastões); (há **Moçambique**, em Minas Gerais e São Paulo, sem os referidos bastões e com os participantes vestindo saiotos ou saias compridas); **(RS) Moçambique** (sem o jogo de bastões, com personagens vestindo saias); **(GO) Moçambique** (na versão do jogo de bastões); **(SC) Vilão** (cortejo e dança na característica de jogo com enormes bastões); **(CE) Maneiro-pau ou Mineiro-pau** (tema do jogo de bastões); **(BA) Maculelê** (em Santo Amaro, jogo de bastões, que revela aculturação africana de negro Bantu); **(RJ) Mineiro Pau** (jogo de bastões, ao qual se juntam cenas diversas, incluindo a do boi). A história do **Moçambique** está intimamente ligada à da **Congada** ou **Congos**, e é possível se imaginar que ele, primitivamente grupo africano, organizado sob o nome de uma nação, talvez Moçambique mesmo, para acompanhar procissões, como era costume, tenha recebido a estrutura de folguedo nas festas do Rei do Congo; O **Moçambique**, como atualmente existe no Estado de São Paulo, é um folguedo popular, cujo elemento dramático aparece no desfile de rua, na indumentária colorida, na existência de certos personagens, “rei”, “rainha”, “general”, “capitão”, e alguns figurados da sua coreografia, a exemplo de “ondas do mar”. Há grupos desse folguedo que se confundem com a **Congada**, na denominação dos seus integrantes e até mesmo na apresentação da “embaixada”, quando não no próprio nome; Na organização, o **Moçambique** é uma tradição de família, comumente a maioria do grupo é constituída de elementos de uma mesma família. A principal autoridade é o “Mestre”. Ele dirige a música, a dança e zela pela moral do “terno”. Também lhe cabe escolher os demais personagens, que podem ser: “rei”, “rainha” ou “princesa”, “general”, “capitão”, “contramestre”, “meirinho”, “capitão de linha”, “capitão de tiro e vida ou pontal” e “dançadores de meio”; Na indumentária, inclui-se um ou dois estandartes, denominados bandeiras de São Benedito, Nossa Senhora do Rosário

ou outro santo; Os instrumentos principais do **Moçambique** são a caixa clara, tambor cilíndrico chato, e os guizos pregados em pulseiras de couro ou ligados a um barbante: o paiá, chamado matunga em Redenção da Serra. Ainda como instrumentos musicais, deve-se registrar o “pernanguma” ou “prananguma” de Mário de Andrade, que recolhemos posteriormente como “penengomen”, “pernegomen” e que, no geral, como já assinalamos, consiste numa lata redonda achatada, de uns trinta centímetros de diâmetro, que contém chumbos ou sementes no interior e que funciona como um idiofone sacudido; e ainda, a rabeça, viola, apito e os bastões, que fazem o papel de idiofones de entrechoque. Também, existem grupos que usam o pandeiro; Segundo informação de Emílio Willems, em seu trabalho sobre “Cunha”, a música vocal do **Moçambique** denomina-se “linha”. Em Redenção da Serra a equipe da Comissão Paulista de Folclore registrou, também, o nome de “ponto”. Ela segue o esquema do canto responsorial, mais comumente com solo, terças e cântico, atingindo muitas vezes um falsete inextinguível beleza. Todas as “linhas”, “pontos” ou “cantorias”, como também chamavam à música vocal, em Ubatuba, possuem uma introdução, que na mencionada cidade era sempre idêntica, só variando em detalhes mínimos, por razões do texto literário. Nessa introdução, os moçambiqueiros entoam a melodia sem compromisso rítmico preciso, aproximando-se de um cantar declamado. (Lima, 75-78-79-80-84, 1979)

- **Reisado: (PI)** (pequenas representações, aparecendo os caretas ou mascarados, burrinha, Jaraguá — ser mítico caracterizado com caveira de burro, cavalo ou jacaré e que frequenta os **Reisados** no interior baiano e do Nordeste —, pião, ema, carneiro). **(SP) Reisada, Reisado** (grupo nordestino, no gênero do **Reisado** e **Guerreiro**, tema indianista, com personagens vestidos de capim ou de penas). **(CE/PB/PE/AL/SE/BA)**. Também chamado **Reiseiros** é uma espécie de revista popular, folclórica, em que os números de canto, danças e declamação de obras poéticas decoradas ou de improviso dominam quase toda a parte dramática, constituída pelos “entremeios”, entremesses, representações curtas e pobres, acompanhadas também de outros cânticos e danças. No Estado de Alagoas, é um folguedo popular, que apresenta episódios dos grupos dos Reis portugueses — pedido de abrição de porta, louvação dos donos da casa, louvação do Divino, marchas de entrada de sala, ceia e despedida — partes dos **Congos** ou **Congadas**, danças cantadas, trechos de guerra e “entremeios” diversos que se encerram com a entrada, morte e ressurreição do “boi”. O “entremeio” é uma representação dramática, geralmente, curta e pobre de enredo, quase sempre acompanhada e precedido de canto. O folguedo, em Alagoas, apresenta os seguintes personagens: “rei”, “rainha”, “mestre” ou “secretário”, “contra-mestre”, os “Mateus”, “palhaço”, “embaixadores”, e ainda os “contraguias”, “contrapassos”, “moçambiques” e “bandeirinhas”, que são representados por mulheres, no geral mocinhas. As danças cantadas no **Reisado** possuem grande variedade de passos, mencionando-se o “do Gingá”, com os figurantes de cócoras, a balançar e a se remexer; da “Muquila”, pequeno pulo, seguido de entrecruzamento de pernas, com balanços alternados do corpo para os lados; “Corrupio”, pião com o calcanhar esquerdo, volta rápida para o mesmo lugar, e depois sobre o outro e giro inverso; “Encruzado”, com as pernas a encruzar ora à direita, à frente da esquerda, ora ao contrário.

- **Caboclinhos/Cabocolinhos:** (AL) **Caboclinhas** (cortejo com participantes vestindo indumentária na tradição do **Reisado** e dois cordões de caboclas); (PE) **Caboclinhos** (personagens vestidos de índios, com partes representadas, rica indumentária e coreografia) **Tribo de Índio** e os cortejos característicos de carnaval; (BA) **Caboclinhos**; (MG) **Caboclinhos** (também de assunto indianista); **Caiapó** (desfile e temas com tema indianista); (ES) **Cabocleiro ou Brinquedo de caboclo** (tema indianista); (AM) **Tribo** (tema indianista, com aculturação indígena da região; o grupo da **Tribo** dos Andirás tem como personagens o Caciquiara, Pajé, Mariupuranga (índia branca), Caureaçú (índio que se casa com a branca), Coraci (o sol), Uirari (a caçadora), Curupira (o mito que se faz real na representação); (PB) **Índios** (tema indianista, com personagens carregando pequenas lanças); (RJ) **Índios ou Caboclos** (tema indianista em cortejo de carnaval); (RS) **Tribos Xavantes**, Caetés, Tupinambás (cortejos carnavalescos de tema indianista); (GO) **Dança de Tapuios ou Tapuios, Dança dos Tapuias** (tema indianista, podendo apresentar alguma aculturação indígena); Com figurado característico, partes faladas ou representadas, os **Cabocolinhos** se exibem pelas ruas das cidades, nas festas religiosas ou durante o carnaval. Entre os figurantes, o chefe supremo é o “cacique”. Seguem-se o “pagé”, que exerce a função de conselheiro, mas não possui muita autoridade; Matruá, o feiticeiro, o mágico, apenas simbólico; “caboclos”, os dançadores; “índia-chefe” ou “rainha”, companheira do “cacique” e segunda autoridade do grupo; “caboclas”, dançadoras; meninos e meninas que representam os filhos dos “caboclos”. Divididos em duas filas denominadas cordões, os “caboclos” são comandados pelo “capitão” e o “tenente”. As “caboclas” são dirigidas pela “índia-chefe”. Usam cocar, chamado “capacete”, e por baixo deste, cabelos compridos; e ainda, tanga, que vai da cintura aos joelhos, braceletes que se intitulam “ataca-de-mão”, e adornos nos tornozelos, denominados “ataca-de-pé”. Toda a vestimenta é feita de penas e plumas. Os apetrechos são: flecha, com as seguintes partes — “preaca”, arco de madeira; “lança”, flecha propriamente dita; “batedor”, lugar em que bate a “lança” e no qual há um orifício, para esta atravessar, quando solta; “ponteira”, corda que é presa nas extremidades da “preaca”, e em cujo centro se encontra amarrada a “lança”, que por ela é impulsionada; “lanças de caboclo”, pedaços de pau, com a extremidade pontiaguda; “machadinha”, pequenos machados feitos de madeira. Entre os apetrechos deve-se mencionar o estandarte, no qual se vê um índio, segurando um arco, enquanto a flecha atinge uma pomba em vôo, e os apitos de metal ou de bambu, que dão início e fim às danças e também as animam. Usam apitos o “cacique”, o “capitão” e o “tenente”. Suas diferentes partes coreográficas chamam-se “manobras”. Nas “manobras” há dois figurados que se chamam “pé-com-pé” e “trançado-de-cipó”. O primeiro consiste em juntar os pés, mãos, costas, cabeças dos participantes de uma fileira aos da outra, e o segundo é a movimentação frente a frente, dos dois cordões, conduzindo cada “caboclo” um cipó, na forma de meio arco, ora acima ora abaixo da cabeça. Além das “manobras”, há a emboscada, que se realiza quando uma tribo ataca e prende a outra. Esta, contudo, só se efetiva entre dois grupos de **Cabocolinhos** diferentes, mas amigos. Eles nada cantam, mas declamam certo som, que abaixa na última sílaba, as “lôas”, que se dividem em “glosa”, solo do “cacique”, e “resposta”, coro dos “caboclos”. As “lôas” são versos improvisados, de caráter épico, que se referem à história do Brasil dos primeiros tempos. Os instrumentos musicais são a “inúbia”, pequena flauta reta de latão, feita por ferreiro, com

orifício próximo à embocadura e quatro da metade para a extremidade inferior, que apresenta no ponto em que é soprada, um pouco de cera de abelha; “caracaxá”, nome que os participantes dão ao “ganzá”, tubo cilíndrico, de folha de Flandres, com dentes de milho dentro; “taró”, a caixa clara, e o “surdo”, caixa de timbre mais grave. Ao invés do “caracaxá, às vezes, usam os “mineiros”, chocalhos típico dos **Cabocolinhos**, entretanto, é o “maracá”, feito de côco, com sementes no interior e um cabo. (Lima, 155-156, 1962)

- **Guerreiro: (AL, SE)** série de cenas, como o **Reisado**, com maior número de personagens e mais rica indumentária. (Lima, 174, 1979); Folguedo popular nascido do **Reisado** com a incorporação dos **Caboclinhos alagoanos**. O **Guerreiro** tem a estrutura básica dos Reisados, com danças, cantos, “entremeios” dramáticos. Apresenta, contudo, maior número de personagens e estes são: “rei”, “rainha dos guerreiros”, “rainha da nação”, “mestre”, “contramestre”, “embaixadores”, “general”, “índio Peri”, “Lira”, “Lua Nova”, “Estrela Brilhante”, “Sereia”, dois “Mateus”, dois “palhaços”, Seus integrantes aparecem com chapéus enfeitados de espelhos, miçangas, aljóferes, fitas multicoloridas, a imitar catedrais, coroas, tiaras, mitras. (Lima, 99, 1962)
- **Bumba meu boi: (PA) Boi-bumbá** (cena principal da morte do boi, da qual participam diversos personagens, ale dos índios e o pajé). **Boi com pierrôs (pirrus) mascarados ou boi de máscara** (cortejo com danças e cantos, partes faladas e acompanhamento de instrumento de banda de música). **(AL) Boi de carnaval** (boi, vaqueiro, jaraguá e seu condutor, tocadores). **(AM) Boi-bumbá** (série de cenas, tendo como principal a do boi, que morre e ressuscita). **(AC/RO) Boi-de-Rei** (versão do **Bumba-meu-boi** nordestino). **(MA) Bumba-meu-boi** (com a cena principal do boi e cantorias diversas, há quatro sotaques ou estilos de bumba-meu-boi: **Boi de matraca** ou **da Ilha**, **Boi de zabumba**, **Boi de orquestra** e **Boi de Pindaré/Viana**; os sotaques se referem ao ritmo, instrumentos e indumentária). **(MG) Boi Laranja**. **(CE) Boi (Boi Coração, Boi Pintadinho, Boi Surubi)**. **(RN) Boi Calemba**. **(PE) Bumba-meu-boi** (série de personagens e cenas, entre as quais se destaca a do boi). **(PB) Boi-de-reis**. **(MT) Boi a Serra** (variante de boi de carnaval). **Boi-de-Mamão: (PR)** (versão do Bumba-meu-boi, com participação de dois seres míticos, a Bernúncia, do sexo feminino, e o Barão, do masculino, além de outros personagens em diferentes cenas). **(SC)** (versão de boi com número variado de personagens incluindo a mulher gigante Maricota e a Bernúncia). **(RJ) Boi** (versões diversas com nomes de **Boi Maiadinho, Pintadinho, Laranja, Vitória e Manjerição**. **(RS) Boizinho**. **(SP) Boizinho ou dança do Boi, Boi-de-Jacá, Boi-Laranja** (bois de carnaval). Eis o enredo: Catirina, prestes a ter um filho, deseja comer a língua do boi. E para que o inocente não nascesse de boca torta, Cazumbá, convidado a ser compadre dela, promete falar do assunto com o Pai Francisco. Este concorda e os três vão em busca do boi, terminando Pai Francisco por acertá-lo com um tiro. Isso se faz ao sim do canto dos Vaqueiros, acompanhado das “palmas de madeira”. Em seqüência, Pai Francisco sangra o Boi e tira-lhe a língua, que é oferecida à Catirina. O sangue do Boi transforma-se em vinho e é oferecido, em primeiro lugar, ao dono da casa onde o Boi-bumbá é representado. O coro canta uma triste melodia, enquanto os demais personagens saem de cena. O Amo ouve o canto e aparece, gritando com os dois Vaqueiros, responsáveis pela segurança do Boi, que se chama Boi de Fama. Ante a ameaça do Amo, os Vaqueiros saem à procura de Pai Francisco, mas são repelidos com carga de chumbo. Então, são

convocados os Índios e Caboclos Guerreiros e estes antes de partir, recebem o batismo, ao som da viola. Afinal, Pai Francisco, com Catirina e Cazumbá, é intimado a chamar o Doutor Veterinário. É aplicado um clister no Boi e há, então, a ressurreição. ((Lima, 181-182, 1962)

- **Folia de Reis/Folia dos Santos Reis/Terno de Reis: (MG)** (com personagens mascarados que brincam e dançam). **(ES/RJ/SP/GO)** (com personagens mascarados). **Reiada** (no litoral sul de São Paulo é o grupo que inclui entre os personagens, os reis magos Gaspar, Belchior, Baltazar e centuriões romanos). O folguedo evoca a visita que os Reis Magos, Gaspar, Belchior e Baltazar, fizeram ao Menino Jesus. O conjunto é designado entre eles “companhia”, “tripulação”. “comitiva” e “bandeira”; os componentes chamam-se “foliões”. A **Folia de Reis** não apresenta um número fixo de participantes. Em geral, suas principais figuras são: “mestre-violeiro” ou “embaixador” ou “capitão da companhia”, “contra-mestre”, também violeiro, “alferes da bandeira”, “porta-bandeira” ou “bandeireiro” e um, dois ou três palhaços, designados “Paião” ou “Sebastião”, “Bastião” ou “Marungo”. A estória dos palhaços é a seguinte: “O rei Herodes mandou que os palhaços fossem matar o Menino Jesus. Estes chegando à manjedoura, e vendo o Menino Deus a irradiar bondade e doçura, ajoelharam-se e passaram a adorá-lo, arrependidos. E depois, certos de que Herodes mandaria matá-los, caso retornassem, seguiram com os Reis Magos, pedindo esmolas de porta em porta”. Quanto ao papel dos figurantes, todos respondem os versos entoados pelos violeiros, em intervalos diferentes, e são classificados, de acordo com as vozes mais e mais agudas: “ajudante”, “contrato”, “tipe” e “contra-tipe”. Os demais membros reforçam o coro e tocam diferentes instrumentos.
- **Chegança: (RN, AL, SE)** (tema marítimo, com luta de mouros e cristãos); representa uma celebração popular dos trabalhos do mar português e das lutas contra o infiel. Os figurantes são marinheiros ou marujos e oficiais da marinha e como tais se apresentam vestidos. Compreendem, conforme a localidade: Primeiro-tenente, Segundo-tenente, Tenente-ajudante, Capitão-tenente, Capitão-piloto, Capitão-patrão, General-mar-e-guerra, Padre, Doutor-cirurgião, dois Guarda-marinha, dois Gajeiros, dois calafatinhos, um Cozinheiro, quatro caixas, vinte marinheiros e dois mouros. Ainda aparecem, três mouros e um sargento-de-mar-e-guerra. Em Maceió, observa-se o Almirante e o Contra-almirante, dois mouros, o Rei ou General e o Príncipe, ambos com manto vermelho, coroa de lata, enfeitada com purpurina, cabelos longos feitos de corda desfiadas e espadas nas mãos. Sua música vocal apresenta documentos belíssimos e, em trechos, uma caráter acentuadamente teatral. Ela é realizada em solos e coro. Na parte instrumental, apenas pandeiros e tambores.
- **Pastoril: (RN, PB, PE,AL, BA)** (representação em palco de rua, relativa ao Natal; **(BA) Baile Pastoril** (representação, com unidade de ação, relacionado às festas natalinas); **(PA, MG, ES, RJ) Pastorinhas** (grupo natalino que canta, dança e pode representar em louvor ao Menino Jesus); **(CE)** (assunto relativo ao Natal); **(MG) Companhia de Pastor** (grupos de homens, com enormes cajados enfeitados, que representam pastores visitando presépios); **(SP) Pastoria do Menino Jesus** (na região de Caconde em Campinas, é o mesmo grupo de homens pastores, que visitam presépios, como em Minas Gerais); **(GO) Pastorinhas** (variante alagoana do **Pastoril**, apresentada na festa do Divino).

DANÇAS FOLCLÓRICAS (cantos e passos em ritmo de percussão, feitos sem compromisso com enredos, prevalece requebros, gingados e cadência nas danças)

- **Côco: (AL) Coco** (considerada expressão característica de Alagoas) é dança solista e de roda de par ou parelha, com cadência de palmas e do sapateado denominado tropel; há numerosas modalidades, conforme os versos entoados pelo cantor e repetido pelo coro. **(CE)** há o **Coco-de-roda**, com par solista no centro, e o **Coco-de-fila**, onde se observam a troca de passo, sapateado e batida de palmas. **(PI) Coco** com sapateado (Lima, 180, 181, 1979)
- **Jongo: (SP)** (dança de par solista no centro da roda ou de vários pares separados, que se movimentam para a esquerda, direita, para trás e para frente; no par solista há figurações acrobáticas) (Lima, 182, 1979); **(MG) Jongo ou Caxambu** (de par solista e pares separados, que se volta para a direita, a esquerda, para trás e para frente); **(RJ) Jongo ou Caxambu** (roda com dançador solista no centro, a revelar improviso e criatividade). (Ibid. 181-182)
- **Pernada: (RJ)** dança–luta praticada por antigos africanos, também chamada **Batuque**, que em São Paulo é uma coreografia caracterizada pela umbigada que dão os dançadores, postados em duas fileiras frente a frente, de um lado os homens e de outro as mulheres.
- **Frevo: (PE)** *passo* é a coreografia do frevo, música popularesca, com movimentos improvisados, imprevistos e surpreendentes dos diversos dançadores; possui figurações tradicionais: parafuso, chã de barriguinha, corrupio, dobradiça, tesoura, saca-rolha. **Clubes de frevo** (grupos com numerosos personagens, diversas fantasias, música popularesca de frevo e a dança do passo).
- **Samba-lenço: (SP)** fileiras de dançadores frente a frente, de um lado os homens de outro as mulheres; na movimentação, os dançadores, com pares separados, deslizam, apoiados na ponta do pé esquerdo, que serve de eixo; nas mãos levam um lenço que acenam como convite para dançar. (Lima, 182, 1979)
- **Lundu: (BA) Lundu baiano** (documentado em São Paulo e Minas Gerais como dança solista, espécie de desafio coreográfico, sapateado; há revesamento de dançadores, um procurando superar o outro) **(SP) Lundu ou Lundum** (na característica da quadrilha marcada). **(PA) Lindu** (par separado, com a dama demonstrando sensualidade, a estalar castanholas com os dedos, enquanto o dançador se movimenta em torno dela, na sua atitude de conquistador). (Lima, 181, 182, 1979).

Anexo 2

Íntegra da edição de 1944 do livro “Poemas D’Uma Vida Simples”, de Solano Trindade

ADEUS RECIFE

ADEUS Recife, eu já me vou,
 Numa terceira da Ita
 Como saco de assucar,
 Como fardo de algodão...

Adeus terra do meu nascimento,
 Da minha infância
 E da minha mocidade...

Terra do Capiberibe remançoso
 Crusado de pontes,
 Terra de coqueirais,
 De jangadas,
 De canaviais
 De maracatus,
 De xangôs,
 De mucambos,
 De munguzais,
 De carnavais
 De faca peixeira,
 De frevo,
 De côco
 De angus e cúscus,

Terra de uzineiros
 Mistura de negros
 E sangue azues...

Adeus Recife
 De mulatas peixões,
 Que dançam em pranchões,
 Os seus pastoris...
 Terra de “Bumba meu boi”,
 De “quebra panela”
 De “pau de cêbo”,
 Terra infantil,
 Terreiro de brinquedos,
 Do meu Brasil...

Adeus Recife,
 Terra de poetas,
 De discurseiros,
 De “Jacaré sessenta”

“Arara” “Uma vez só”
 “Bolinha de Cambará”
 “Mel com água”
 “Ostra Chegada Agora”
 “Quebra relógio”
 “Buxexa” “Lagartixa Barbada”
 “Periquito” “Garapa”
 “Zuza” “Tobinha”
 “Canela de aço”
 Nelson Ferreira
 Mario sete,
 Ascenço,
 Bandeira,
 Gilberto Freire,
 Mario Mélo
 Silvino Lopes,
 Manoel Augusto,
 Waldemar de Oliveira,
 Terra do Diarbuco,
 Adeus meu Recife,
 Adeus Pernambuco...

CONVERSA DE NEGROS

— Eita negro!

Quem foi que disse,
 Que a gente não é gente,
 Quem foi esse demente,
 Se tem olhos não vê...

— Que foi que fizeste mano
 Pra assim tanto falar?
 Plantei os canaviais do nordeste

— E tu mano o que fizeste?
 — Eu plantei algodão
 Nos campos do sul
 Pros homens de sangue azul
 Que pagavam o meu trabalho,
 Com surra de sipopau?

— Basta mano,
 Pra eu não chorar,
 E tu Ana,
 Conta-me tua vida,
 Na sensala e no terreiro....

Eu...
 Cantei embolada,
 Pra sinhá dormir,
 Fiz tranças nela,

Pra sinhá sair,
Tomando cachaça,
Servi de amor,
Dancei no terreiro,
Pra sinhozinho,
Apanhei surras grandes,
Sem mal eu fazer.

Eita quanta cousa,
Tu tens pra contar...
Não conta mais nada,
Pra eu não chorar —

E tu Manoel,
Que andaste a fazer —
Eu sempre fui malandro,
O' tia Maria,
Gostava de terreiro,
Como mais ninguém,
Subi ao morro,
Fiz sambas bonitos,
Conquistei as mulatas,
Bonitas de lá...

Eita negro,
Quem foi esse demente,
Se tem olhos não vê.

O' MULATA PASTORINHA...

O' mulata pastorinha,
de seios duros empinados,
saia curta de babados,
de sapatos coloridos,
dá-me por Deus tua flôr,
ó mulata pastorinha
dá-me por Deus tua flôr...

O' mulata pastorinha,
vamos descer pra barraca,
que eu te mando servir,
mungusá, cuscús, angu,
caldo de cana, cachaça,
mel de engenho, macacheira,
ó mulata pastorinha,
vamos descer prá barraca...

O' mulata pastorinha,
vamos embora prá casa,
eu tenho fome de amôr,
eu quero no teu mucambo,

beijar o teu corpo bambo,
 ó mulata pastorinha,
 eu tenho fôme de amôr...

ABENÇAM PAPAI, QUE BICHO É ÊSSE?

“Abençam papai
 Que bicho é êsse?
 É tamanduá,
 Com que matou?
 Com espingarda”.

Eu era criança,
 Papai me contava,
 Histórias de Trancoso,
 Que entravam,
 Por uma perna de pinto,
 E saiam por uma de pato,
 E o senhor rei,
 Que nos contasse quatro,
 E, se entrasse pela de pato,
 Saísse pela de pinto,
 O senhor rei,
 Que contasse cinco!

E papai,
 Viver me fazia,
 Com rei e rainha,
 E os bichos que falavam,
 Fadas e monstros,
 Princesas encantadas.
 “Comadre onça morreu,
 Disse a cabra ao macaco”
 Eu achava bonito,
 Eu achava engraçado,

“E o sapo sentado,
 Na mochila de vintem,
 Dizia orgulhoso,
 Só vale quem tem”

Eu não gosto de sapo,
 O sapo é feio,
 Esconde dinheiro,
 Debaixo do pé...

ABENÇAM DINDINHA LUA

“Abençam dindinha lua,
 Me dê pão com farinha
 Para dar as galinhas,
 Que estão presas na cosinha”.

Abençam dindinha lua,
 Me dê pão com farinha,
 Não mais para as galinhas
 E sim para um poeta
 Que não tem do que viver,

Abençam dindinha lua,
 Me dê pão com farinha,
 Para dar ao meu amô,
 A minha espôsa querida,
 E filhas da minha vida,
 Que vivem num grande sofrer.

Abençam dindinha lua,
 Me dê pão com farinha,
 Para tôda humanidade,
 Eu quero dindinha lua,
 Além do pão com farinha,
 Muita muita liberdade...

BATUQUE DE JURÊMA

“Jurêma á
 Jurêma ó
 Banho me dá
 O Pai Xangô
 Pra conquistá
 O meu amô

A lua estava num encantamento,
 Eu não esqueço aquele luar,
 Naquela noite na casa do Bento,
 Banho de Jurêma eu fui tomar
 Pra que Maria me desse,
 O que ela não quis dar,
 Bastou um banho de Jurêma,
 Pra Maria se entregar.

JABOATÃO TERRA DE SANTO ANTÃO

Jaboatão
 Terra de Santo Antão
 Irmão de Santo Amaro
 Terra de muito trabalho
 Terra de revolução
 Na estação
 Tem gente que só farinha
 Pra ouvir um pregador
 E' o Severino cruz
 Falando mal do Senhor
 Falando mal das famílias

E do padre capelão
 E' Severino Cruz
 O Cristo de Jaboatão.

A CABOCLA QUE EU QUERIA

A cabocla que eu queria,
 Veio um navio, a levou
 Eu fiz uma barca
 De casca de Noz
 e pétalas de rosas
 E acompanhei a cabocla
 Atravez do imenso mar...
 Antes morrer
 Que perder o meu amôr.

DEFORMAÇÃO

Procurei no terreiro
 Os Santos D'Africa
 E não encontrei,
 Só vi santos brancos
 Me admirei...

Que fizeste dos teus santos
 Dos teus santos pretinhos?
 Ao negro perguntei.
 Ele me respondeu:
 Meus pretinhos se acabaram,
 Agora,
 Oxum, Yemanjá, Ogum,
 E' São Jorge,
 E nossa Senhora da Conceição,
 Basta Negro!
 Basta de deformação!

BAHIA QUE VIVE EM MINH'ALMA

Bahia que vive em minh'alma
 Que vive em meu sangue!
 Creação maravilhosa
 De minha raça
 Bahia cheia de graça
 Onde Castro Alves nasceu!
 O teu batuque
 Vive nos meus nervos
 O teu sabor no meu paladar
 O teu perfume me faz sonhar!
 Bahia que vives a rezar
 Ao teu senhor do Bom Fim
 Résa Bahia por mim
 Para que um dia
 Mimoso Bahia

Eu possa pisar
 Nas tuas ladeiras comer teu angú
 O teu vatapá
 E o teu carurú
 Com baianas faceiras
 De saia de roda
 Ou de saia da moda
 Eu quero
 Que sejam baianas
 Com fala dengosa
 Com boca formosa
 Com corpo a dançar...

Bahia que vive em minh'alma
 Que vive em meu sangue!

“BUMBA MEU BOI”

Bum bum bum,
 Bum rum bum bum...

Lá vem “Mateu”,
 Lá vem “Bastião”,
 Pulando na frente,
 Com “bexiga” na mão.

Bum bum bum
 Bum rum bum bum...

Lá vem o cavalo marinho,
 E o “sinhô” capitão...
 “Cavalo marinho,
 Anda para “diente”
 Faz uma misura
 Pra toda essa gente”.

Bum bum bum
 Bum rum bum bum...

“Lá vem o cavalo,
 E o boi bumbá,
 “Caboclo do mar,

Que vem cá buscar,
 Menina bonita,
 Para vadiar...”
 “Ei bum, ei bumbá,
 Menina bonita,
 Para vadiar”.

Bum bum bum

Bum rum bum bum...

Lá vem sinhá Joana,
Lá vem o zabumba,
Bum bum bum
Bum rum bum bum...

“O meu boi morreu,
Que será de mim,
Manda buscar outro, ó maninha,
Lá no Piauí”...

O’ que saudade eu tenho
Do meu boi bumbá...

PREGÕES DA MINHA TERRA

“Ei mungusá,
“Taquentinho o mungusá
“Istá” “bom” “ispiciá”
De manhã bem cedinho,
A preta gingando,
enche de música,
O bairro de S. José...

Lá vem o cuscuseiro:
Cús!... cús!...
Cús! cus de milho!...

E quando o sol,
Vem iluminar a cidade,
As ruas se enchem,
De balaeiros
Enchendo de ritmo
A beleza da terra...

“E’ doce é doce,
O abacaxi,
E’ doce é doce
E é barato”

“Banana prata,
Maçã madurinha,
Sapoti sapota,
Manga rosa,
Manga espada,
Sapatinho “tamaracá”

“Oiti da praia
Oiti coró
Jacaiu cajá

Jaca mole,
Jaca dura”

“Ei cocadinha de côco”
“verdureiro... verdura...”
“Miúdo... iúdo iú... do”
“Mé nô d’engenho”

“Pamonha de milho verde,
Milho cosido,
Ei pamonha...”

“O’ marcela pra trabiceiro”
“Lã de barriguda”
“Ei marcela”

“Lá se vai o homem da “bassoura”,
Lá se vai ele...
O “home” da “bassoura”,
Vai “sim bora”...

“Bassoura” abano
“Aupemba” raspa côco”...
E assim vem a noite
Com a sua Ave Maria,

“Ei bolinha de cambará,
Dois pacotes é um tostão”.

BATUCADA

A noite é bonita,
O batuque começou.
Parece negro chorando!
Porque negro está apanhando,
Não sei bem de que feitor?
Sei que negro está chorando,
Porque negro sente dôr,
Porque negro inda se esconde
Prá adorar seu Senhôr,
Porque inda é pecado
Negro adorar seu senhôr,
Porque a polícia prende
Negro que adora o Senhôr...

Branco adora o Deus que quer,
Mas o negro não pode não,
Tem que adorar Deus de branco,
Ou sinão vai pra prisão...

O POEMA DAS MARIAS

Maria é um nome universal,
Onde está a vida,
Maria está...

Maria é o nome de treis estrelas
Que andam unidas,
Falando aos poetas
De coisas bonitas do céu...

Maria é o nome
Que deram a raiz
Da lenda cristã...

Maria é o nome
Da adúltera Madalena,
Perdoada por Deus...

Maria é o nome
Das mulheres dos campos,
Das mulheres das praias,
Das mulheres dos rios
Que trabalham em lavoura,
Que esperam o pescadôr,
Que são lavadeiras...

Há Maria branca,
Há Maria preta,
Há Maria amarela,
Há Maria vermelha...

Há Maria santa,
Há Maria pecadora,
Há Maria achada,
Há Maria perdida,
Há Maria louca,
Há Maria de juízo
Há Maria covarde,
Há Maria valente,
Há Maria burra,
Há Maria inteligente,
Há Maria explorada,
Há Maria exploradora...

Por isso esse nome é bonito,
Simbolisa mulher,
Simbolisa luta,
Simbolisa amor...

Eu gosto de Maria

Seja do Carmo,
 Madalena, Conceição,
 Gloria, Efigênia,
 Margarida, Vitória,
 Lourdes, Penha,
 Rosário, Anunciação...
 Eu quero que seja Maria
 Seja lá do que de que...

Como era feliz Lampeão
 Com sua Maria Bonita
 E toda Maria é bonita
 Quando a gente
 A ela ama...
 Era também Mãe maria
 O Amor de pai João...

Seja gorda, seja magra,
 Seja feia, ou seja bela,
 Maria é sempre Maria,
 Seja impura ou seja casta,
 Maria é sempre Maria,
 Porque Maria é gente
 Mas também é poesia...

MEU CANTO AO MAR

Eu tanto falei ao mar,
 Que o mar me atendeu,
 Mandou a minha amada,
 Bem para junto de mim,
 Para que ela me conte,
 História da vida simples,
 Do bairro dos meus amôres,
 Enfeitado de coqueiros,
 Da vida dos pescadores,
 Do Pina de Bôa Viagem,
 De Olinda dos prazeres,
 Dos rios Capiberibe,
 São Franscisco, Beberibe,
 Das terras de Jaboatão,
 Tepipió, Caxangá,
 Madalena, Jiquiá,
 Cordeiro, Zumbi, Dois Irmãos,
 Casa Amarela Cabanga,
 Campo Alegre, Encruzilhada...
 Agradecido O' mar,
 Por traseres minha amada.

O MAR TAMBEM E' CASADO

"O mar também é casado

O mar também tem mulher
 E' casado com a areia
 Dá-lhe beijos quando quer"
 Mas o mar é egoísta
 Me separou da mulher.
 Quero beijar minha amada,
 Quero os seus lábios beijar
 Quero que a amada me beije
 Como a areia beija o mar.

POEMA À MULHER NEGRA...

Ela é negra — que graça esplêndida,
 No seu colorido!...
 Os seus olhos — magnéticos no seu puro sentido!...
 A sua voz — E' um lundú tocado á madrugada!...
 O seu corpo — O' grande esculturada,
 De seios estéticos em formas provocantes!...
 A sua alma — ó céus! — como expressar-me —

E' grande como o Nilo,
 E' quente como o sol,
 E' bôa como o amor!...

Quando ela passa — ó artes —
 Eu me inspiro,
 Pois o seu hálito é bom e prasenteiro...
 O seu andar — caramba! — é um bailado,
 Seus pés e suas mãos,
 Com a cabeça combinam,
 Como as estrofes,
 Que formam este poema...

AMARELO DE GOIANA

"Amarelo de Goiana
 Come sapo com banana"
 Lá vem a barca Suzana
 Carregadinha de côco
 Peixe sêco e carvão

Lá vem a barca Suzana
 Cheia de bandeira e fita
 Lá vem a barca Suzana
 Pra praia de Santa Rita

"Amarelo de Goiana
 Come sapo com banana".

DIA DE ANAMBUCURÚ

Era dia,
 De anambucurú,

Na Bahia,
 Eu vi a festa do Canto,
 Do Pilar,
 As baianas faceiras,
 Desciam a ladeira,
 Neste lindo cantar...

Viva o pai do santo,
 Do Pilar,
 Ele é de Ubanda,
 E té Ubandá!

CONGO MEU CONGO

Pingo de chuva,
 Que pinga,
 Que pinga,
 Pinga de leve
 No meu coração.
 Pingo de chuva,
 Tu lembrás a canção,
 Que um preto cançado,
 Cantou para mim,
 Pingo de chuva,
 A canção é assim.

Congo meu congo
 Aonde nasci
 Jamais voltarei
 Disto bem sei
 Congo meu congo
 Aonde nasci...

VOU PARA TERRA DE IRACEMA

Vou para terra de Iracêma,
 Amanhã se Deus quiser,
 Dizem que a terra é bonita,
 Como olhar de mulher...

Vou pra terra de Iracema
 Vou mimbora pró Ceará
 Meu coração quer q'eu siga
 A minha alma que q'eu vá...

MARACATÚ DA BONECA DE CERA

Lá vem o maracatú
 Da boneca de cêra
 Mexendo com o corpo
 Da negrada da rua

Na frente a bandeira

Depois o leão
 O Rei a rainha
 De Corôa e bastão
 E o zabumba tocando
 Esta simples canção!
 “A boneca é de cêra,
 E’ de cêra macêra,
 A boneca é de cera,
 De cêra macêra...

REMINISCENCIAS

Lá vem o navio negreiro,
 Lá vem ele sobre o mar
 Lá vem o navio negreiro
 Vamos minha gente olhar...

Lá vem o navio negreiro,
 Por agua brasiliana
 Lá vem o navio negreiro,
 Trazendo carga humana...

Lá vem o navio negreiro,
 Cheio de melancolia,
 Lá vem o navio negreiro,
 Cheinho de poesia...

Lá vem o navio negreiro,
 Com carga de resistência,
 Lá vem o navio negreiro,
 Cheinho de inteligência...

XANGÔ

“Mariô é
 Mariô á
 lemanjé
 lemanjá”

Até a lua cantava,
 E dançava,
 Este canto nagô,
 O mar suspirava,
 O mar soluçava,
 Era agua africana,
 Na praia do Pina,
 No xangô da baiana.

NATAL DE MINHA TERRA

O’ Natal de minha terra,
 De bumba meu boi,
 De lapinha,

De mulata pastorinha,
De mateu, de Bastião,
De “Babau”, de “Zé Tobinha”...

O' natal de minha terra,
Estou cheio de saudade,
Do menino Deus de Olinda,
Da Torre de Caxamgá,
O' natal de minha terra,
Você se mude pra cá,
Com mulatas e mucambos,
Com pamonhas e mungunsá...
O' natal de minha terra”
Pró Deus,
Se mude para cá!

POEMA AUTOBIOGRÁFICO

Quando eu nasci,
Meu pai batia sola,
Minha mana pisava milho no pilão,
Para o angú das manhãs...
Portanto eu venho da massa,
Eu sou um trabalhador...

Ouvi o ritmo das máquinas,
E o borbulhar das caldeiras...
Obedeci ao chamado das sirenes...
Morei num mucambo do “Bode”,
E hoje moro num barraco na Saúde...

Não mudei nada...

A VELHINHA DO ANGÚ

“Pinta pinta pintainho
Zorra me zorra
Que já está forra
Sola sapato,
Rei rainha
Deibaixo da cama
Da camarinha”

Como parece essa lua
Com aquele outro luar
Que quando pequeno vi
A lua estava amarela
Rodeada de estrelas
Pra minha infancia a sorrir...

“Crú crú cru
A velhinha do angú.

Como sublime é lembrar,
 Aquela cena singela
 Da mamãe toda curvada
 Batendo de mão em mão
 “Está quente ou está fria”...
 “Crú crú crú
 A velhinha do angú.

LEMBRANÇAS DO RIO GRANDE

O' minha Pelotas
 Princesa do Sul
 Onde negro com branco
 Não faz misturada

“Adeus menina
 Eu vou embora
 Não sou daqui
 Sou lá de fóra”

Eita gaúcho!

Eu não gostei duma “china”
 Que tem o “merengue”
 “Mas que esperança”
 Me deu um “laçoço”

Eita gaúcho!

“Depois da chuva”
 “Chove não molha”
 E' o nome dos clubes,
 Dos negros de lá...

Eita moreninha,
 Da linha de ubanda
 O pai Bastião
 Quiz até me prender...

Eita gaúcho!

Eu não quiz chimarrão,
 E' muito amargoso,
 Melhor é a boca
 Das pretas mocinhas...

Eita gaúcho!

Porto Alegre é bom
 Colonia Africana
 Ainda é melhor

Eita gaúcho!
 Eu gostei do churrasco
 Da “Floresta Aurora”

“Adeus menina
 Eu vou embora
 Não sou daqui
 Sou lá de fóra”...

OLINDA, MINHA OLINDA

Dizem que minha Olinda
 E’ terra de papa mamão,
 Mas ela é tão bela,
 Que eu não posso esquecê-la,
 E voltar para revê-la,
 E’ até minha paixão...

“Olinda, minha Olinda,
 Terra de papa mamão”.

Na noite do ano bom,
 Na ladeira do Bomfim,
 Tem gente que só farinha,
 Para ver o pastoril,
 Mamulengo, bumba meu boi,
 “Olinda, minha Olinda,
 Terra de papa mamão”.



QUEM TÁ GEMENDO?

Quem ta gemendo,
 Negro ou carro de boi?
 Carro de boi geme quando quer,
 Negro, não,
 Negro geme porque apanha,
 Apanha pra não gemer...

Gemido de negro é cantiga,
 Gemido de negro é poema...

Gemem na minh’alma,
 A alma do Congo,
 Da niger da Guiné,
 De toda Africa enfim...
 A alma da América...
 A alma Universal...

Quem ta gemendo,

Negro ou carro de boi?

ABOLIÇÃO NÚMERO DOIS

Parem com estes batuques,
Bombos e caracaxás,
Parem com estes ritmos tristes e sensuais

Deixem que eu ouça
Que eu veja
Que eu sinta
O grito
A côr
E a forma
da minha libertação...

MEU CANTO DE GUERRA

Eu canto na guerra,
Como cantei na paz,
Pois o meu poêma
E' Universal
E' homem que sofre,
O homem que geme,
E' o lamento
Do povo oprimido
Da gente sem pão...
E' o gemido
De todas as raças,
De todos os homens
E' o poema
Da multidão!

CIVILIZAÇÃO BRANCA

Lincharam um homem
Entre os arranha-céus,
(Li no jornal)
Procurei o crime do homem
O crime não estava no homem
Estava na côr da sua epiderme...

DE MADRUGADA

E' de madrugada,
Que nasceu os meus poemas,
Porque de madrugada,
Há amor e há descanço...
Em muitos lares...
Só nos campos de guerra,
Os homens estão mais ferozes,
Para que os capitalistas
Durmam tranquilamente...

MULHER BARRIGUDA

Mulher barriguda,
 Que vai ter menino,
 Qual é o destino
 Que ele vai ter,
 Que será ele,
 Quando crescer...

Haverá inda guerra?
 Tomara que não,
 Mulher barriguda,
 Tomara que não...

CANTO DA AMÉRICA

Blues! swings! sambas! frêvos! macumbas! jongos!

Ritmos de angústia e de protestos,
 Estão ferindo os meus ouvidos!...
 São gemidos seculares da humanidade ferida,
 Que se impregnaram nas emoções estéticas,

Da alma americana...

E' a América que canta...

Esta rumba é um manifesto,
 contra os preconceitos raciais,
 Esta conga é um grito de revolta,
 Contra as injustiças sociais,
 Este frevo é um exemplo de aproximação
 e de igualdade...

Canta América,
 A tua voz irá do Ocidente para o Oriente,
 E do Oriente para o Ocidente,
 Porque no futuro,
 Só teremos uma forma de arte...
 Canta América,
 Não o canto de mentira e falsidade,
 Que a ilusão ariana,
 Cantou para o mundo,
 Na conquista do ouro,
 Nem o canto da supremacia dos derramadores de sangue,
 Das utopias novas ordens,
 De napoleônicas conquistas,
 Mas, o canto da liberdade dos povos,
 E do direito do trabalhador...

América teu nome é um poema de libertação,
 E' o mundo que libertará o mundo,

Canta o poema sublime de redenção humana,

Destrói os algozes fascistas,
Para felicidade de gerações vindouras,
E salvação dos puros
Que se confundiram na massa nazista...

Canta América,
Que se fará um cântico de vozes
Por todo Universo

O CANTO DA LIBERDADE

Ouçõ um novo canto,
Que sáí da boca,
De todas as raças,
Com infinidade de ritmos...
Canto que faz dançar,
Todos os corpos,
De formas,
E coloridos diferentes...
Cantos que faz vibrar,
Todas as almas,
De crenças,
E idealismos desiguais...
E'õ o canto da liberdade,
Que está penetrando,
Em todos os ouvidos...

ORGULHO NEGRO

Eu tenho orgulho de ser filho de escravo...

Tronco, senzala, chicote,
Gritos, choros, gemidos,
Oh! que ritmos suaves,
Oh! como essas cousas sãm bem
Nos meus ouvidos...

Eu tenho orgulho em ser filho de escravos...

POEMA DO HOMEM

Desci à praia
Para ver o homem do mar,
E vi que o homem
É maior que o mar

Subi o monte
Pra ver o homem da terra
E vi que o homem
É maior que a terra

Olhei para cima
Para ver o homem do céu,
E vi que o homem
É maior que o céu.

TAMBÉM SOU AMIGO DA AMÉRICA

América,
Eu também sou teu amigo,
Há na minha alma de poeta
Um grande amor por tí!

Corre em mim,
O sangue do negro
Que ajudou na tua construção,
Que te deu música,
Intensa como a liberdade!

Eu te amo, América,
Porque de ti, também
Virá a Vitória Universal,

Onde o trabalhador,
Terá recompensa de labôr
Na igualdade da vida

Eu te amo América,
E lutarei por ti,
Como o amante pela amada!
O teu inimigo
É meu adversário...

Dou a tí
Minha força de proletário,
Minha alma de artista,
Meu coração de guerreiro...
Cantarei poemas de exaltação
À tua gloria,
Construirei máquinas
Para tua vingança
Marcharei para defender-te

Eu te amo, América,
Porque amo o direito dos povos,
Porque detesto o nazismo...

Eu te amo, América,
Porque quero a libertação das raças
Porque odeio o fascismo...

Eu te amo, América,

Por ti desprezo a paz que tanto amei
E quero a guerra que tanto repeli

América, eu também sou teu amigo.

AGUA DO RIO E O CALOR DO SOL

A vida é um grande e monumental poema,
A minha luta são estrofes, são versos
Deste grande e monumental poema!

Haverá na minha alma sempre haverá,
Uma canção nova uma nova canção,
E eu extravasarei o que vai dentro da alma
Como o rio extravasa a sua água
Como o sol extravasa o seu calor
Pois eu sou como o rio,
Eu sou como o sol!

Eu sou poeta
E ser poeta é ter vida
E a vida é como a água do rio
E' como o calor do sol!
A minha alma é feita de amor
E assim é minha carne
E' todo o meu ser,
Porque eu sou poeta
E ser poeta
E' algo mais que ser humano,
Porque o poeta nunca cansa de amar!
O Amor é como a água do rio
E' como o calor do sol!

O meu poema
Banha o corpo amado,
Como a água do rio...
O meu poema,
Aquece o corpo amado,
Como o calor do sol...
Porque a água do rio,
E o calor do sol,
São como o amor do poeta...

Os olhos do poeta,
São como a água do rio,
As mãos do poeta
São como o calor do sol,
Os olhos do poeta
Fitam o corpo amado,
As mãos do poeta
Aquecem o corpo amado...

O Corpo amado
Reflete nos olhos do poeta
Como nas águas do rio...
O corpo amado
Aquece-se nas mãos do poeta,
Como no calôr do sol...

A MENSAGEM DO POETA

O poeta é um mensageiro da vida
Ele canta a terra
Ele canta o céu
Ele canta o mar
Ele canta o homem,
E no homem
Está a maior mensagem da vida...

A mensagem do poeta
Fala do corpo da mulher,
Dos seus seios
Da sua boca
Das suas mãos,
Porque na mulher
Está a vida do poeta
Porque a mensagem do poeta
Vem do ventre da mulher.

O CANTO DO TRABALHADOR

Amanhã será melhor,
É o canto do trabalhador,
Que sai cansado do campo,
Que sai cansado da fábrica,
Para o desconforto do lar...

Amanhã será melhor,
É o canto do trabalhador
Que sofre a exploração,
Que luta contra o fascismo,
Que não quer escravidão...

Amanhã será melhor,
É o canto do trabalhador
Que vai pro campo de guerra,
Sem esperança de voltar,
Pra seu lar, pra sua terra...

CONVOCAÇÃO

Contra o fascismo,
Marchemos, camaradas,
A Liberdade nos chama,
Pró dia de amanhã,

Deixemos os nossos lares,
Deixemos as amadas,
Partamos para a frente,
Partamos, camaradas!

Contra o fascismo,
Marchemos camaradas,
Soframos nesta noite,
Pro grande amanhecer,
É mais belo o sol,
Depois das enchurradas,
Partamos pra frente,
Partamos, camaradas!

Contra o fascismo,
Marchemos camaradas,
Vamos libertar
O trabalhador,
Das terras que ficaram
Ao nazismo escravizadas,
Partamos pra frente,
Partamos, camaradas!

Contra o fascismo,
Marchemos camaradas,
Teremos a nossa parte
Na salvação do mundo,
Como as das estepes,
As nossas avançadas,
Partamos pra frente,
Partamos, camaradas!

AMANHÃ SERÁ MELHOR

Nas manhãs de sol
O trabalhador
Sáí prá trabalhar
Nas manhãs chuvosas
O trabalhador
Sáí prá trabalhar.

É a natureza
E o trabalhador
Sempre a trabalhar
Que constrói o mundo
Que constrói a vida
Sempre a trabalhar.

Quais as esperanças
Do trabalhador?
Não posso dizer

Ele dá tudo
Nada ele tem
Quais as esperanças
Do trabalhador?

Pelos campos
Pelas fábricas,
Estou sempre a perguntar
Quais as esperanças
Do trabalhador?

Nas zonas miseráveis
Eu fico a perguntar
Quais as esperanças
Do trabalhador?

Nos hospitais
Nas cadeias
Eu fico a meditar
Quais as esperanças
Do trabalhador?

Toma forma de rítimo
Toma forma de canto
Sempre a mesma pergunta
Quais as esperanças
Do trabalhador?

O CANTO DOS PALMARES!

Eu canto aos Palmares,
Sem inveja de Virgílio, de Homero,
E de Camões,
Porque o meu canto
É o grito de uma raça
Em plena luta pela liberdade!

Há batidos fortes,
De bombos e atabaques,
Em pleno sol,
Há gemidos nas palmeiras,
Sopradas pelos ventos,
Há gritos nas selvas,
Invadidas pelos fugitivos...

Eu canto aos Palmares,
Odiando os opressores,
De todos os povos,
De todas as raças,
De mãos fechadas
Contra todas as tiranias!

Fecham a minha bôca,
Mas deixam abertos os meus olhos,
Maltratam o meu corpo,
A minha consciência se purifica,
Eu fujo das mãos
Do maldito senhor!

Aleluia! Aleluia!
Repete-se o canto,
Do livramento,
Já ninguém está fechando
A minha bôca,
Já ninguém segura
Os meus braços...
Agora sou poeta,
Meus irmãos vêm ter comigo,
Eu trabalho,
Eu planto,
Eu construo,
Meus irmãos vêm ter comigo...

Minhas amadas me cercam,
Eu sinto o cheiro do seu corpo,
E cantos místicos
Sublimisam o meu espírito!
Minhas amadas dansam,
Despertando o desejo em meus irmãos,

Somos todos libertos,
Podemos amar!...
E entre as palmeiras nascem
Os frutos do amôr,
Dos meus irmãos,
Nos alimentamos do fruto da terra,
Nenhum homem Explora outro homem...

E agora ouvimos um grito de guerra,
Ao longe divisamos
As tochas acesas,
E' a civilização sanguinária,
Que se aproxima.

Eu ainda sou poeta.
E o meu poema
Levanta os meus irmãos,
As minhas amadas
Se preparam para a luta
Os tambores
Não são mais pacíficos,

Até as palmeiras
Têm amor à liberdade...

Os civilizados têm armas,
E têm dinheiro,
Mas eu so faço correr...
O meu poema
E' para os meus irmãos mortos,
As minhas amadas
Cantam comigo,
Enquanto os homens
Vigiam a terra...

E o tempo passa
Sem número e calendário,
O opressor volta
Com outros inconcientes,
Com armas
E com dinheiro,
Mas eu os faço correr...

O meu poema libertador,
E' cantado por todos,
Até pelas crianças,
O meu poema é simples,
Como a própria vida,
Nascem flores
Nas covas dos meus mortos,
E as mulheres
Se enfeitam com elas,
E fazem perfume
Com a sua essência...

Os meus canaviais
Ficam bonitos,
Meus irmãos fazem mel,
Minhas amadas fazem doce,
E as crianças
Lambusam os seus rostos
E os seus vestidos,
Feitos de tecidos de algodão,
Tirados dos algodoais
Que plantamos...

Não queremos o ouro,
Porque temos a vida!
E o tempo passa,
Sem número e calendário...
O opressor quer o corpo do liberto,
Mente ao mundo,

E parte em busca
De prender-me novamente...

— E' preciso salvar a civilização,
Diz o sádico opressôr...
Eu ainda sou poeta,
E canto nas selvas
A grandeza da civilização,
A liberdade...
Minhas amadas cantam comigo,
Meus irmãos,
Batem com as mãos,
Acompanhando o ritmo
Da minha voz...

— E' preciso salvar a fé,
Dis o tratante opressôr...

Eu ainda sou poeta,
E canto nas matas
A grandeza da fé,
A liberdade...
Minhas amadas cantam comigo,
Os meus irmãos
Batem com as mãos,
Acompanhando o ritmo,
Da minha voz!...

O nosso sono é tranqüilo,
Mas o opressor não dorme,
O seu sadismo se multiplica,
O escravagismo é o seu sonho,
Os inconcientes
Entram no seu exército...

As nossas plantações
Estão floridas,
As nossas criancinhas
Brincam à luz da lua,
Os nossos homens,
Batem os seus tambores
Canções pacíficas,
E as mulheres dançam
Essa música...

O opressor se dirige
Aos nossos campos,
Os seus soldados
Cantam marchas de sangue,
Pois são essas a sua fé

E civilização...

O opressor prepara outra investida
Confabula com ricos e senhores,
E marcha mais forte,
Para o meu acampamento!
Mas eu os faço correr...

O meu poema libertador
E' cantado por todos,
Até pelo rio...
Meus irmãos que morreram,
Muitos filhos deixaram,
E todos sabem plantar,
E manejar arcos;
Muitas amadas morreram
Mas ficaram muitas vivas,
Dispostas para amar,
E seus ventres crescem,
E nascem novos sêres...

O opressôr convoca novas forças,
E ele vem de novo
Ao meu acampamento...
Nova luta.
As palmeiras
Ficam cheias de flechas,
Os rios cheios de sangue,
Matam os meus irmãos,
Matam as minhas amadas,
Devastam os meus campos,
Roubam as nossas reservas;
Tudo isto,
Para salvar a
A civilização,
E a fé...

Mas não mataram
O meu poema,
Que é mais forte
Que todas as forças:
E' a liberdade...
O opressôr
Não pode fechar a minha bôca,
Nem maltratar o meu corpo,
O meu poema,
E' cantado através dos séculos,
A minha musa,
Esclarece asa consciências,
Zumbi foi redimido...

TEM GENTE COM FOME

Trem sujo da Leopoldina,
Correndo, correndo,
Parece dizer:
Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome...

Piiii!

Estação de Caxias,
De novo a correr,
De novo a dizer:
Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome...

Vigário Geral,
Lucas, Cordovil,
Braz de Pina,
Penha Circular,
Estação da Penha,
Olaria, Ramos,
Bom Sucesso,
Carlos Chagas,
Triagem, Mauá,
Trem sujo da Leopoldina,
Correndo, correndo,
Parece dizer: Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome...
Tantas caras tristes,
Querendo chegar,
Em algum destino,
Em algum lugar...

Trem sujo da Leopoldina,
Correndo, correndo,
Parece dizer: Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome...

Só nas estações,
Quando vai parando,
Lentamente,
Começa a dizer:
Se tem gente com fome,
Dai de comer...

Se tem gente com fome,
Dai de comer...
Se tem gente com fome,
Daí de comer...
Mas o freio de ar,
Todo autoritário,
Manda o trem calar:
Psiuuuuu.....

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)