

AÇÃO X ENCENAÇÃO:

alternativas de produção acadêmica no cenário parafolclórico

Bruno Moraes (Bacharel em Educação Física – UFRJ)

Luciano Monteiro (Graduação em Letras – UFRJ)

Renato Barreto (Bacharel em Educação Física – UFRJ)

RESUMO

Este artigo se propõe a discutir a produção de conhecimentos acadêmicos por parte dos grupos parafolclóricos e o retorno oferecido por estes às fontes populares pesquisadas, no contexto de um grupo de pesquisadores integrantes da Companhia Folclórica do Rio/UFRJ.

A análise parte da constatação do processo de mercantilização e reificação, promovido pela espetacularização das manifestações folclóricas, e da alienação da produção intelectual no universo acadêmico.

Por outro lado, buscou-se indicar alternativas de atuação científica capazes de equilibrar as desigualdades geradas por intervenções orientadas à reprodução pura e simples da aparência das manifestações – o que caracteriza a maioria dos grupos parafolclóricos.

Palavras-chave: Parafolclóre, Espetáculo, Universidade.

REMOVENDO AS PEDRAS

Inicialmente queremos situar a ação dos grupos parafolclóricos no contexto de esvaziamento da atuação do Estado como regulador das relações sociais em prol do gerenciamento realizado pelo mercado.

Pela releitura do Capítulo IX da Carta do Folclore Brasileiro de 1995, encontramos algumas características específicas dos grupos parafolclóricos:

"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, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo."¹

Ainda mais interessantes são as atribuições imputadas a esses grupos. Podem utilizar o material pesquisado como "prática de ensino e divulgação das tradições folclóricas, tanto para fins educativos como para atendimentos turísticos e eventos culturais" mas não devem estabelecer concorrência com os grupos tradicionais. O texto propõe, ainda que ligeiramente, a alternativa do turismo cultural, no intuito de dinamizar a cultura local pela realização de eventos, como festivais, que possibilitam a ocupação do mesmo espaço por grupos de diferentes origens.

A dificuldade inicial seria entender como os grupos parafolclóricos, que têm o papel de divulgar as tradições, poderiam não concorrer com os grupos folclóricos. Em outras palavras, quando se deseja conhecer o Brasil através de suas tradições artístico-culturais, a quem se deve recorrer – ao tradicional ou ao não-tradicional? Em tempos de expropriação

¹ VIII Congresso Brasileiro de Folclore, reunido em Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995, procedeu à releitura da Carta do Folclore Brasileiro, aprovada no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951. Esta releitura, ditada pelas transformações da sociedade brasileira e pelo progresso das Ciências Humanas e Sociais, teve a participação ampla de estudiosos de folclore, dos diversos pontos do país, e também teve presente as Recomendações da UNESCO sobre Salvaguarda do Folclore, por ocasião da 25ª Reunião da Conferência Geral, realizada em Paris em 1989 e publicada no Boletim nº 13 da Comissão Nacional de Folclore, janeiro/abril de 1993.

dos bens culturais pela indústria do entretenimento, a quem caberia o papel de divulgador? Estaríamos falando do mesmo Brasil?

Estes questionamentos serviram para iniciarmos uma reflexão acerca de nossas práticas dentro da Companhia Folclórica do Rio – um grupo de pesquisa que tem como objetivo realizar intervenções coreográficas e espetáculos a partir de manifestações populares pesquisadas em seus espaços tradicionais.

Em um contexto atravessado pela lógica cultural do capital, onde a indústria do entretenimento preside (direta ou indiretamente) os mecanismos de reconhecimento dos bens culturais, é previsível que grupos melhor estruturados plasticamente sejam preferidos, pela sua potencialidade enquanto mercadoria.

Considerando-se esta prática entre os grupos parafolclóricos mantidos por instituições públicas de ensino (Estaduais ou Federais), temos uma profunda deslealdade em relação à ocupação do espaço de divulgação das manifestações culturais brasileiras.

A partir de breves consultas realizadas na internet, contabilizamos, além da Companhia Folclórica do Rio (UFRJ), mais seis grupos com características de parafolclóricos apoiados por instituições públicas de ensino:

- Grupo Parafolclórico da UFRN – Rio Grande do Norte;
- Sarandeiros (UFMG) – Minas Gerais;
- Saruê (UNIMONTE) – Minas Gerais;
- Fogaça (UEM) – Paraná;
- Mara Ira (CEFET) – Ceará;
- Sarandi Pantaneiro (UFMS) – Mato Grosso do Sul.

Ao examinarmos o histórico desses grupos, notamos que eles apresentam ainda elementos comuns que os tornam bastante similares, apesar de pertencentes a estados diferentes. Observamos, por exemplo, a origem comum, nas Escolas e Faculdades de Educação Física – área de conhecimento que preconiza o estudo das manifestações folclóricas, tendo a dança e a música como expressões artísticas que colaboram com os trabalhos de pesquisa. Além de origens em comuns, esses grupos apresentam práticas muito semelhantes; a espetacularização do tradicional é bastante freqüente e prioritária, quando não exclusiva.

ENGRENAGENS DO DISCURSO

Como outras linguagens, o Espetáculo articula elementos significativos forjados a partir de um padrão comunicativo previamente convencionado por meio da reiteração. Assim, ele também se define menos pelo que permite dizer, do que por aquilo que obriga a dizer BARTHES (2004: p.12).

Os próprios conceitos filosóficos de *Ser* e de *mimesis*, enquanto representação, implicam no abandono das particularidades do real, à medida que tornam necessário assumirmos as semelhanças entre os *entes* de uma mesma categoria como as verdadeiras características do objeto. Como Nietzsche esclarece:

"Todo o conceito emerge da igualização do não igual. Tão certo como uma folha branca nunca é completamente igual a uma outra, assim também o conceito de folha foi formado graças ao abandono dessas diferenças por um esquecimento do elemento diferenciador e suscita então a representação, como se existisse na natureza, fora das folhas, algo que fosse "a folha" " NIETZSCHE (1997: p.220)

O Espetáculo se distingue, contudo, dos demais códigos comunicativos por seu caráter fetichista, isto é, pela reificação que se opera no interior da própria linguagem. Nele os signos aparecem não mais como meios de representação do real, mas enquanto

simulações de sua aparência objetiva. Pela similaridade entre o discurso espetacular e o mundo aparente, toda a realidade pode ser reinterpretada de modo que cada signo utilizado condicione o maior número possível de indivíduos à aceitação imediata da mensagem veiculada.

Assim, a linguagem espetacular trabalha no sentido contrário à interpretação; elege como unidade de significação as representações da aparência real, de modo que suas mensagens se constroem ao modo de inferências categóricas. É precisamente nesta medida, que o Espetáculo é considerado um discurso para o qual não há réplica possível, porque se pronuncia por meio de "evidências".

A força do Espetáculo reside no poder de reinterpretar toda a vida social na medida de sua simples aparência. Isto é, “tudo o que se encontra *em estado fluído* no âmbito da atividade humana é reproduzido em estado coagulado” DEBORD (1997: p.27).

Um crítico da cultura na pós-modernidade, o americano Frederic Jameson, acredita haver uma tendência discursiva pela qual temos "um signo inicial em relação ao qual um segundo signo se coloca como um *interpretante*", ou seja, o primeiro dá suporte ao comentário do segundo.

Estes signos se alternam continuamente em seus papéis básicos, de modo que não se pode distinguir claramente o primeiro do segundo. Cada elemento permanece ligado ao outro por uma relação ambígua de intertextualidade (funcionando ora como interpretado e ora como interpretante). A sintaxe que os relaciona continua sendo a mesma, mas o texto resultante dessa dinâmica apresenta-se como "um fluxo de estruturas ou de signos que resiste ao significado, cuja lógica interna fundamental [...] sistematicamente se propõe a frustrar tentações interpretativas tradicionais". JAMESON (1997: p.99)

Diante disso, as interpretações habituais, orientadas para a distinção entre o signo (enquanto representação) e seu referente real ou para a elucidação de sua função em determinado contexto, não apresentam resultados satisfatórios. A identificação de cada elemento envolvido no processo de significação, impõe-se como operação necessária e se cristaliza como uma ferramenta básica para a legibilidade. Com essas mudanças no *modus interpretanti*, os signos passariam a ocupar o lugar reservado ao referente real, o que condiciona uma semi-autonomia da linguagem.

Podemos desconfiar da concepção de Jameson, pelo fato de que os discursos característicos da pós-modernidade não têm de ser necessariamente construídos a partir de estruturas binárias, que significam duas a duas, por meio de uma mecânica simplista.

Contudo, sua conclusão de que os signos ocupam o lugar do referente, tornando a linguagem uma reduplicação do mundo, parece ser das mais lúcidas e adequadas. O próprio Debord se refere ao espetáculo como “tendência a fazer ver [...] o mundo que já não se pode tocar diretamente” DEBORD (1997: p.18), ou seja, como um discurso em cujos signos alcançaram autonomia em relação aos referentes.

Outro crítico da pós-modernidade, o inglês Terry Eagleton, aponta em direção à mesma constatação:

"o sistema não se importa se acreditamos nele ou não [...] desde que façamos mais ou menos o que ele exige. Ele não tem mais de passar pela consciência humana para se reproduzir, só manter essa consciência em permanente estado de distração e contar, para sua reprodução, com seus mecanismos automatizados" EAGLETON (1996: p.129)

Com efeito, na sociedade atual, a reiteração discurso espetacular sustenta uma visão alienante da realidade que se concretiza como inconsciência acerca das mudanças práticas das condições de existência. O que condiciona a forma e o conteúdo de toda e qualquer

mensagem veiculada pelos meios de comunicação de massa, legitimando a substituição do mundo real pela simulação de sua aparência.

Disto resulta o que entendemos por cultura de massa – um senso comum no qual tanto a causalidade quanto os juízos de valor implicados pela interpretação da realidade se subordinam à lógica pseudo-aparente do discurso espetacular. Dentro dela, conhecimentos e saberes, por mais ancestrais ou científicos, não passam de mais uma informação.

Por exemplo, era uma vez uma cidade muito pequena, onde os moradores se encontravam habitualmente, das 19 às 21 horas, nas ruas e calçadas, e exerciam por meio das conversação uma ampla rede de relações sociais reveladora do *ethos* local. Um dia, essa mesma população começou a se reunir, no mesmo horário, na praça central da cidade para integrar às suas relações sociais um dos instrumentos mais eficazes da cultura de massa – o aparelho de televisão. A chegada desse instrumento no universo relacional da comunidade deu origem a um novo hábito – assistir diariamente ao *ethos* veiculado pelas empresas da comunicação de massa. As pessoas continuavam a se encontrar na praça. A diferença é que, agora, o exercício das relações sociais da comunidade por meio da conversação fica suspenso todos os dias das 19 às 21 horas. A situação fica ainda mais estranha à medida que o novo hábito introduz na cultura subjetiva da comunidade as necessidades e desejos produzidos pelo consumismo – o *ethos* veiculado pelas empresas de comunicação de massa.

Até chegar uma época em que, diariamente das 19 às 21 horas, cada família se recolhe ao conforto de sua residência a fim de assistir a este *ethos* e esquecer por alguns instantes daquele outro, herdado de seus ancestrais, que agora lhes parece impróprio. Nesta altura, a cultura de massa já desarticulou boa parte da rede de relações sociais mantidas pela oralidade, como elos de coesão social. Isso tudo com um único instrumento – o mais eficaz.

Assim como o *ethos* coletivo-local foi suplantado pela cultura de massa do individual-global, as funções sociais antes exercidas pela oralidade encontram-se agora em processo de substituição – o que se agrava à medida que as novas gerações encontram nesta transição o seu *status quo*.

Atualmente, temos assistido a um processo de especialização do Espetáculo, marcado pela tentativa de dissolver a fronteira entre as culturas tradicionais e a cultura de massa. O patrimônio imaterial de diversas comunidades tem sido representado em palcos, eventos e emissoras de televisão a partir de uma releitura que desconsidera o contexto de relações sociais no qual esta manifestação é produzida originalmente.

A espetacularização de uma manifestação pertencente a uma cultura tradicional ocorre pela reprodução de sua aparência, ignorando-se completamente o sentido e a função social dessa manifestação no *ethos* da comunidade. Como um pidgin, uma língua franca construída para atender a interesses utilitários, desprovida de identidade cultural, a linguagem espetacular parece capaz de homogeneizar o que quer que seja traduzido para seu domínio.

CONTRAPESOS E MEDIDAS

A partir de meados da década de oitenta, notamos um progressivo alinhamento das diretrizes do Estado, influenciado pelo neo-liberalismo, à lógica de produtividade e do lucro. As universidades públicas vêm sofrendo impacto direto destas transformações, com a aproximação de iniciativas privadas ou ligadas a interesses corporativos, atuando livremente espaço acadêmico. Torna-se forçoso que o investimento dos recursos destinados à Cultura estejam vinculados à produção espetacular.

Neste contexto, em que o espetáculo se afirma enquanto linguagem simbólica presente no universo de relações sociais; diante de um Estado que, para as periferias, deixou de ser sem nunca ter sido, é compreensível que os grupos parafolclóricos universitários tenham, inclusive em seus estatutos, a meta principal de levar para os palcos as tradições pesquisadas nas comunidades tradicionais. Não pretendemos discutir a capacidade de provocação da arte enquanto elemento diferenciador em relação à retórica simplista, presente amiúde nas construções teóricas acadêmicas.

O movimento espetacular que se estende do discurso simbólico à atuação política conduz a problemas na prática de pesquisa e pode provocar conseqüências negativas para as comunidades pesquisadas. Vejamos algumas das razões para isto:

1) a reprodução de qualquer tradição no palco, efetua-se um recorte que invariavelmente desconsidera o contexto de relações sociais nos quais esta manifestação é produzida, o que provoca uma perda de significado;

2) ao priorizar o discurso espetacular em detrimento da pesquisa reflexiva, dialética, aprofundada, o pesquisador abre mão de conquistas que, no universo acadêmico, corresponderiam ao esforço de justificar o investimento público a partir do tripé: ensino, pesquisa e extensão;

3) este movimento tende a transformar o pesquisador em produtor cultural, um burocrata especializado em mediar verbas que o Estado ou as corporações privadas deslocam para o apoio às comunidades;

4) mesmo que o espetáculo tenha um caráter mais provocador, produz-se uma dependência das comunidades em relação a estes profissionais especializados da indústria cultural;

Considerando o que foi dito, temos tentado compensar os desperdícios do espetáculo no contexto de produção acadêmica por meio de medidas empíricas no âmbito da Cia. Folclórica do Rio (UFRJ), porque acreditamos no papel diferenciador da universidade pública na sociedade e sabemos que no espaço acadêmico, lamentavelmente, as tensões ainda ocorrerem apenas no campo teórico. Orientamo-nos pela ética do retorno e da troca material e subjetiva com as comunidades, que nos cedem gratuitamente seu conhecimento, por entender que o papel principal a ser desempenhado pelas Companhias parafolclóricas consistiria no seu amadurecimento enquanto espaços de legitimação e fortalecimento das tradições populares através de sua segurança institucional diante da mercadologização.

Para que esta prática se torne efetiva parece-nos primeiramente necessário uma profunda reavaliação na concepção de pesquisa, na atitude do pesquisador e na reconstrução do olhar em relação ao objeto pesquisado – em suma, uma mudança da postura ética do pesquisador.

Nos referimos à tendência de que as pesquisas reflitam somente uma apropriação de saberes em vez de estabelecer uma autêntica relação de convivência com os pesquisados em todos os sentidos e planos, na tentativa de se envolver com as problemáticas locais.

A esse respeito, Barthes nos fornece a melhor definição que de ética na pesquisa: “há uma idade em que se ensina o que se sabe, mas em seguida vem uma outra em que se ensina o que não se sabe, isso é pesquisa” BARTHES apud BRANDÃO (2004) E continua explicando sobre uma terceira, que é a idade de desaprender, passar da ciência à sabedoria. Essa é a ética que desejamos estabelecer como marco.

A fusão destes eixos, ética e foco de pesquisa, se encontra em um conceito cunhado por de Klass:

“Prefiro então falar não de camponeses, mas de campesinidade, entendida como uma qualidade presente em maior ou menor grau em distintos grupos específicos. Se há uma relação entre formas históricas de produção e essa qualidade, tal relação não é, contudo, mecânica. O que tenho em vista é uma configuração modelar, mas é preciso não esquecer, sob risco de reificação, que pequenos produtores concretos não são tipos, mas sujeitos históricos e que as situações empíricas observadas, por serem históricas, são ambíguas. De fato, pode-se perceber a história como uma contínua produção e resolução de ambigüidades. Modelos nunca são iguais à realidade, se por esta última se entende a concretude histórica que é, essencialmente, movimento” KLASS (1990: p.13)

Carlos Rodrigues Brandão desenvolve esta terminologia com a idéia de que essa tradicionalidade se reproduz também no campo da ética, da estética, na maneira de viver, pensar, sentir, na reciprocidade, em suma em um *ethos* das relações entre pessoas e natureza, presente não em um lugar específico, que seria o campo, mas nos próprios indivíduos, e inclusive em nós pesquisadores do e no meio urbano, portadores incondicionais desta tradicionalidade rural que ainda nos habita.

Se o foco passa a ser este *ethos*, naturalmente chegamos ao ponto em que o local-coletivo antropofagizam o global-individual, levando-nos pela consciência de que não só podemos contribuir, mas que somos ajudados; isto é, à radicalização de nossas prática pesquisadora.

Ainda que a maior parte das iniciativas, estejam em fase de planejamento, ao menos uma pode ser citada consolidada. Trata-se de um ciclo cinematográfico organizado anualmente, intitulado Ciclo de Cinema, Cultura e Identidade; uma iniciativa transdisciplinar, que relaciona cinema, cultura popular e estudos culturais. A partir de pesquisas cinematográficas orientadas por um tema pré-estabelecido, propomos discussões acerca de temáticas do universo que pesquisamos e convidamos para um debate subsequente tanto intelectuais representativos da academia quanto profissionais e artistas de outros meios.

O ciclo, portanto, não se configura somente como um espaço de debate teórico, mas, como abertura para o encontro de saberes que por suas diferenças, se complementam. Um espaço

caracterizado pelo equilíbrio na construção de discursos diferenciados e livres do discurso espetacular que nos permite refletirmos sobre nossas próprias práticas.

Neste ano, a partir de uma reflexão surgida durante uma pesquisa no estado de Sergipe, decidimos que usaríamos a mostra para debater nossos próprios papéis como pesquisadores.

O que reflete um amadurecimento em relação a questões discutidas exaustivamente, porém soterradas pelo regime de dedicação do grupo à produção de Espetáculos.

Finalmente, reafirmamos a convicção de que o caminho para uma maior aproximação entre as companhias parafolclóricas e as comunidades, com uma troca justa e equilibrada entre ambas as partes, deve ocorrer por caminhos plurais, a partir de uma reflexão profunda sobre nossa responsabilidade enquanto pesquisadores diante daqueles que conferem sentido ao nosso trabalho.

BIBLIOGRAFIA:

BARTHES, Roland. *Aula* (tradução de Leyla Perrone-Moises). São Paulo: Cultrix, 1997.

BRANDÃO, Carlos Rodriguez. *Sobre a Tradicionalidade Rural que há em nós. O campo do século XXI – território de vida, de luta e de reconstrução social*. São Paulo: Casa Amarela/Paz e Terra, 2004.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. 1995. *Carta do Folclore Brasileiro*. Salvador: CNF.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo* (tradução de Estella dos Santos Abreu). Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo, A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* (tradução de Maria Elisa Cevasco). São Paulo: Ática, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira* (tradução de Helga Hooek Quadrado). Lisboa; Relógio D'Água, 1997.

WOORTMAN, Klass. *Com parente não se negueia: o campesinato como ordem moral*. Anuário Antropofáico. Brasília: EdUnb/Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, número 87, 1990.

SITES DA INTERNET:

http://www.universia.com.br/html/noticia/noticia_dentrodocampus_dhbbb.html –

14/06/2007

<http://www.sarandeiros.com.br/historico.html> – 14/06/2007

<http://www.cefetce.br/fpd/index.php?noticia=522> – 14/06/2007

<http://pg.pr.gov.br/node/99> – 14/06/2007