

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE
PERNAMBUCO**

Departamento de Ciências Sociais

Bacharelado em Ciências Sociais

LUCAS ELIAS ARCELINO SILVA

**MÚSICA CANAVIAL ENTRE A INDÚSTRIA
CULTURAL E A CULTURA POPULAR**

**Estudo sobre um fenômeno híbrido da zona da mata
norte de PE**

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE
PERNAMBUCO**

Departamento de Ciências Sociais

Bacharelado em Ciências Sociais

**MÚSICA CANAVIAL ENTRE A INDÚSTRIA
CULTURAL E A CULTURA POPULAR**

**Estudo sobre um fenômeno híbrido da zona da mata
norte de PE**

Lucas Elias Arcelino Silva

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural de Pernambuco como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais, sob a orientação da Prof. Cláudio Moraes de Souza.

Recife, Julho de 2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Biblioteca Central, Recife-PE, Brasil

S586m	Silva, Lucas Elias Arcelino
popular:	Música canavial entre a indústria cultural e a cultura
PE /	Estudo sobre um fenômeno híbrido da zona da mata norte de
	Lucas Elias Arcelino Silva. – 2019.
	92 f. : il.
	Orientador: Cláudio Moraes de Souza.
	Coorientador: Daniel Figueiredo de Oliveira.
	Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) –
Universidade	Federal Rural de Pernambuco, Departamento de Ciências
Sociais,	Recife, BR-PE, 2019.
	Inclui referências e anexo(s).
(PE :	1. Indústria cultural 2. Cultura popular 3. Zona da Mata
Oliveira,	Mesorregião) I. Souza, Cláudio Moraes de, orient. II.
	Daniel Figueiredo de, coorient. III. Título
	CDD 300

Música Canavial entre a Indústria Cultural e a Cultura Popular

Monografia aprovada em ____/_____/2015, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais, pela Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE, por todos os membros da Banca Examinadora.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a. Cláudio Moraes de Souza, Orientadora

Nota_____

Prof. Dr. Daniel Figueiredo de Oliveira, Coorientador

Nota_____

Prof. Dr. Rodrigo Vieira de Assis

Nota_____

AGRADECIMENTOS

A vida é um corre doido, e aí de mim se eu tivesse que dar conta sozinho de cada passo em falso. Quem me conhece sabe que tropeçar é minha sina, afinal nasci com pés tortos, mas calhou de eu cair na melhor família que alguém poderia desejar, e é à ela primeiramente que dedico toda minha gratidão. Tive o privilégio de ter uma família grande, tanto no sentido de extensão quanto de prestígio. Não me interprete mal, não tenho sobrenome pomposo de elite, minha família é notável pelo amor que compartilha, tem fama de gente honesta, trabalhadora e gentil. Por isso sou grato a tudo que aprendi com ela. Agradeço a Joel, meu pai, Adelma, minha mãe e Luiza, minha irmã que sempre estiveram do meu lado nessa trajetória, e a todo resto que prefiro não citar nominalmente para não correr o risco de cometer a gafe de esquecer alguém.

Também sou imensamente grato à minha segunda família: meus amigos, que me aturaram, aconselharam, discutiram, riram e dividiram comigo o privilégio de suas presenças. Primeiramente o pessoal que acompanhou de perto todo meu drama, quase 24 horas por dia, Danielson, Renatto, Anderson e Phil, as pessoas com quem tive a honra de dividir quarto, experiências e partidas de xadrez na residência estudantil. Paulo Victor, Miguel, Lucas, Edvaldo, Gleyce e Rose, que me acompanharam por toda a graduação nos momentos felizes e desesperadores sempre proporcionando aquela boa risada para renovar as energias e seguir a caminhada. E não poderia deixar de citar, Paulo, Danilo, Thiago, Garrafa e João Vitor, amigos de longa data com os quais sempre aprendo e me divirto.

Quero agradecer também a todo corpo docente do curso de ciências sociais da UFRPE, todos me ajudaram a perceber o quanto eu não sei nada sobre coisa alguma, e alimentaram minha fome de aprender. Em especial quero agradecer a professora Maria Auxiliadora, que me acompanhou durante toda a Extensão com muito carinho e sabedoria compartilhada. Ao professor Daniel Figueiredo, o primeiro a acreditar e auxiliar na construção deste trabalho, que me contagiou com seu entusiasmo por fazer ciência e produzir conhecimento. À professora Patrícia Bandeira que esteve comigo no PIBIC e que me ensinou muito, sobre o mundo e sobre a vida, um exemplo de profissional que admiro e uma pessoa da minha mais alta estima. E por fim, mas não menos importante, meu orientador Cláudio, que contribuiu de maneira decisiva para que minhas ideias pudessem se concretizar nesse material, sempre de maneira muito gentil e acurada.

Por fim agradeço à UFRPE e a PROGEST que fizeram com que minha experiência acadêmica fosse o mais acessível possível, me proporcionando diversos auxílios para permanência, na forma da residência estudantil, ProExt2017, etc. Agradeço também a Fundaj e o CNPQ pela experiência da iniciação científica que contribuiu para meu aprendizado prático de pesquisa, e me fez ampliar meu olhar sociológico. Grato a todos!

RESUMO

Este estudo tem como objetivo analisar um fenômeno cultural que vêm se desenvolvendo na Zona da Mata Norte de Pernambuco, aqui nomeado de música canavial. Parafraseando Canclini (2015), pode-se dizer que hoje todas as culturas são de fronteira. Entretanto uma fronteira pressupõe no mínimo dois “territórios” limite; nesse sentido os limites teóricos que nos propusemos a analisar foram os da Indústria Cultural e da Cultura Popular. A metodologia empregada seguiu um viés qualitativo de inspirações etnográficas e consistiu em observação discreta dos espaços proporcionados pela cena cultural em questão, entrevistas com os artistas que a compõe e análise documental de sites e letras de músicas relacionadas ao tema. Como resultado final concluiu-se que a música canavial é uma expressão híbrida que, para além de ser simplesmente um ritmo musical, proporciona ambientes de socialização e de grande efervescência criativa, e carrega consigo a coexistência de elementos contraditórios capazes de gerar imagens que tencionam os limites de diversos pares de oposição como: rural x urbano, massivo x popular, mercadoria x arte, subalterno x hegemônico etc.

Palavras- chave: Indústria Cultural; Cultura Popular; Cena Cultural; Música Canavial

ABSTRACT

This study aims to analyze a cultural phenomenon that has been developing in the North Woods Zone, it is named as canavial music. Paraphrasing Canclini (2015), it is possible to say that today all cultures are from border. Nevertheless, a border presupposes at least two boundary territories; in this sense the theoretical limits that we set out to analyze were those of the Cultural Industry and Popular Culture. The methodology followed a qualitative way of ethnographic inspiration and it consisted of discreet observations of the spaces provided by the cultural scene in question, interviews with the artists that compose it and documentary analysis of sites and lyrics from the songs related to the theme. As a final result, it was concluded that the canavial music is hybrid expression which, in addition to being simply a musical rhythm, it provides socializing environments with great creative effervescence, and it carries itself the coexistence of contradictory elements that are capable of generating images that promote the limits of several pairs of opposition: rural x urban, massive x popular, merchandise x art, subaltern x hegemonic etc...

Keywords: Cultural Industry; Popular Culture; Cultural Scene; Canavial Music.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	5
RESUMO	6
ABSTRACT	7
SUMÁRIO.....	8
INTRODUÇÃO	9
1. INDÚSTRIA CULTURAL, CULTURA POPULAR E O TERCEIRO INCLUÍDO	15
1.1 CULTURA DE MASSA E INDÚSTRIA CULTURAL, UM LADO DA FRONTEIRA	15
1.2 O OUTRO LADO DA FRONTEIRA: CULTURA POPULAR	26
1.3 ULTRAPASSANDO A FRONTEIRA NA ERA DA CULTURA DIGITAL	31
2. A ZONA DA MATA PERNAMBUCANA E SEU “CANAVIAL CULTURAL”	36
2.1 CENÁRIO DE CONFLITOS E RESISTÊNCIA	36
2.2 CANAVIAL CULTURAL	45
3. MÚSICA CANAVIAL UMA CENA DE CONTRASTES E COEXISTÊNCIAS	53
3.1 MÉTODO	54
3.2 A CENA CULTURAL	57
3.3 OS AGENTES	67
3.4 BREVE DIGRESSÃO.....	72
3.5 A PRODUÇÃO.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS.....	88
ANEXOS.....	91

INTRODUÇÃO

Os fenômenos culturais são amplamente complexos. Ao nos depararmos com tamanha complexidade é comum se tentar taxar tais manifestações dentro de algum rótulo que a esgote e simplifique para melhor apreendê-la. Estes rótulos costumam ser criados em pares de oposição: o culto versus o popular, o urbano versus o rural, o massivo versus o autêntico, o local versus o global, hegemônico versus subalterno, dentre tantos outros. Entretanto, ao se fazer isto, limitamos nosso objeto de estudo, e não é possível ir a fundo nas relações e características que são próprias de expressões culturais contraditórias que margeiam estes limites imaginários.

Antes de romper as fronteiras é necessário conhecer os limites. Dentro do campo sociológico, no que diz respeito as discussões sobre cultura, existe uma ampla literatura voltada para a compreensão das relações de dominação exercidas pela indústria cultural dentro da sociedade de massas, e posteriormente na era digital. No outro lado desta oposição tem-se os defensores da autêntica cultura popular advinda das classes subalternas. Vejamos com mais atenção cada lado desta moeda.

Ao observar o percurso da história, a partir da revolução industrial em diante, mesmo com todas as particularidades de cada período, uma característica parece constante. Desde que o capitalismo se estabeleceu como sistema político-econômico vigente, o conjunto de elementos, objetivos e subjetivos, que estão sendo incluídos ao domínio das mercadorias se expande permanentemente. Ao mesmo tempo, quanto maior a dimensão daquilo que pode ser chamado de mercadoria, isto é, um produto passível de comercialização voltado para venda e não uso fruição imediata, menos claros são os valores atribuídos à cada um de seus elementos. Menos interessa ao consumidor aquilo que o bem adquirido vale concretamente, que aquilo que ele representa dentro da sociedade.

O capitalismo conseguiu unir, transformando em mercadoria, domínios que possuem lógicas profundamente distintas. Assim o foi com a indústria e a arte. Enquanto o primeiro costuma representar a dominação dos corpos, a atividade repetitiva, o cerceamento da imaginação, a mecanização da vida; O segundo, está ligado à liberdade em seu sentido mais fiel, ao lúdico, à reflexão.

Para Adorno e Horkheimer (1947) a lógica do capital, na modernidade, penetra nos âmbitos mais íntimos e subjetivos da vida, fazendo com que a arte se torne mais um dos tantos instrumentos de dominação. A isto, ele denomina Indústria Cultural, que se refere à produção

cultural estandardizada feita para as massas, com um teor homogeneizante que se retroalimenta, rendida a um estilo inflexível, vendida com uma máscara de verdade e liberdade.

Enquanto a Indústria Cultural alimenta as massas com produções culturais alienantes que fazem com que os sujeitos se desacostumem com sua própria subjetividade (KEHL, 2004), existe, para outros autores, uma realidade cultural que emerge de dentro para fora do tecido das relações sociais. O conjunto de crenças, tradições e manifestações que emanam diretamente do povo formariam a Cultura Popular. Dentro de uma corrente folclorista essas manifestações funcionariam como resquícios de autenticidade e de resistência à dominação efetuada pela modernização, possível apenas através da isolação de grupos subalternos em seu próprio folclore.

Distanciando-se dessa concepção hermética folclorista, que não comporta as relações dos grupos subalternos dentro das grandes civilizações industriais, Bosi (1986) entende que a cultura popular seria uma estrutura ideológica alternativa aquilo que é sancionado pelas instituições de legitimação, como as escolas. Ou seja, uma espécie de concepção de mundo e de si que foge aos esquemas oficiais da cultura erudita. Além disso, ainda segundo Bosi, o popular possuiria uma lógica interna própria, uma integração ao cotidiano do homem comum e uma vivacidade que o mantém sempre atual, diferente da concepção folclorista que via a cultura popular como um passado a ser conservado.

Aprofundando a discussão sobre o popular, Canclini (2015) chama atenção para o fato de que aquilo que é tido como popular é resultado de um processo, e está submetido a relações de poder e confrontos de pensamentos. Isto é, ele não pode ser fixado em tradições pré-modernas, é na verdade uma construção, ou em seus termos, uma encenação. Contribuindo com esta concepção Stuart Hall (2003) em suas notas sobre a desconstrução do popular vai colocar que na realidade a cultura popular é um ambiente de “transformações”, no qual coabitam procedimentos de luta e resistência, mas também de apropriação e expropriação.

Tendo em mente esta aparente oposição entre cultura de massa/indústria cultural e cultura popular, Canclini (2015) vai observar as relações que se originam do contato entre ambas em ambientes em que coabitam. Ele percebe que há fenômenos de mercadorização, desterritorialização de tradições e o surgimento de gêneros impuros, que ao invés de representar uma perda de essência do popular e um triunfo da lógica capitalista sobre estas manifestações, representa mais a forma como os setores populares aderiram à modernidade e às dinâmicas de mudança e permanência que envolvem esse processo. Ou seja, há espaço para ressignificações e o surgimento de uma cultura híbrida fruto dos cruzamentos e misturas das oposições, margeando os limites de cada lado.

Dentro da era da cultura digital, com toda evolução das tecnologias que conectam o mundo, observa-se diversas mudanças nas formas de difusão e consumo de bens culturais. Há uma convergência dos diversos tipos de mídias e linguagens, e o surgimento de novas formas de comunicar-se cada vez mais interativas e imediatas, muitas vezes enevoando a divisa entre o virtual e o real. É quando o computador mostra todo seu potencial como máquina integradora total e se consolida a comunicação pela internet (SANTAELLA, 2003). Esta realidade remodela as relações entre indivíduos e cultura. Ao mesmo tempo que novos mecanismos de coerção e dominação sofrem sofisticações que reforçam o poder da Indústria Cultural, novos espaços de expressão artística híbridos surgem, permitindo a ampliação do horizonte de possibilidades através da facilitação do acesso e produção de arte por um número nunca antes visto de emissores independentes.

Dentro deste contexto, observando a realidade local da zona da mata norte pernambucana, em sua dimensão artística e cultural, situa-se um fenômeno aqui nomeado Música Canavial. Este estilo musical, que é fruto de um hibridismo rítmico e simbólico que mescla a realidade de vida do trabalhador rural com imaginário popular, ritos e tradições regionais através de musicalidades rurais e urbanas, nacionais e internacionais, pode representar também um espaço de socialização e interação entre pessoas, funcionando como uma Cena Cultural, ou seja um ambiente privilegiado de produção de significados (STRAW, 2013).

Nosso objeto de estudo concentra-se em três níveis de investigação, primeiramente a própria cena cultural em torno da música canavial, a natureza de suas relações; depois nos agentes que compõe esta cena, e por fim no âmbito da produção advinda desta dinâmica. Ou seja, os atores que fazem a Música Canavial, ao se reunir de maneira desarticulada, através de relações que mesclam o âmbito profissional e social, em ambientes onde há uma maleabilidade de fronteiras, podem de maneira sensível criar imagens que tencionam os limites dos conceitos de Indústria Cultural e Cultura Popular.

Admitindo a música como elemento cultural de percepção e expressão da realidade, podendo dar visibilidade a tensões e conflitos regionais, agindo como importante meio de luta por significados e representações, e reconhecendo o poder que a Indústria Cultural tem de enevoar e distorcer esta percepção transformando-a em instrumento de dominação, surge a reflexão acerca do lugar da música canavial nesta contenda. Ela pode representar um espaço de socialização e criação de significados, autônoma e resistente à dominação simbólica, ou, pelo contrário, ser mais um nicho de mercado, cooptado pela lógica tecnicista, orientado para diluição das tensões da realidade, ou ainda, ser uma manifestação híbrida e complexa que possui elementos de ambos os extremos, repleta de contradições, aceitações, recusas e transformações.

Portanto, a pergunta que guia este estudo é **onde se situa a música canavial, cena cultural da zona da mata norte pernambucana, neste debate; e como ela pode ajudar a pensar as relações contemporâneas entre a Indústria Cultural e a Cultura Popular?**

Acreditamos que, por se tratar de um fenômeno artístico, circunscrito numa região distinta e próxima da metrópole, que valoriza símbolos e tradições locais, a Música Canavial atua como um ambiente excessivamente produtor de significado, capaz de gerar meios de troca e sociabilidade, capazes de criar representações e significados do local do qual pertencem, existindo, então, ao seu redor uma Cena Cultural. Por ser protagonizado por atores sociais independentes de grandes selos e gravadoras, e fora da corrente *mainstream*¹, há um certo nível de autonomia dos agentes, e esta autonomia proporciona a liberdade de, através de suas músicas, dar visibilidade a conflitos e tensões da realidade que vivenciam. Ao mesmo tempo, seus discursos estão longe de ter uma postura combativa que confronta as estruturas de exploração que são a causa dos problemas sociais da região, e por vezes até propagam mensagens que colaboram com as narrativas hegemônicas. Portanto, a música canavial se situa num território simbólico de fronteiras, isto é, permeado por ambivalências que carregam simultaneamente características de pares de oposição. Sendo assim, o mais provável, é que seja um fenômeno híbrido, tanto no âmbito da produção do fonograma, quanto na parte criativa. A existência de fenômenos assim contribui para a diluição dos pares de oposição, e nesse sentido, Indústria Cultural e Cultura Popular podem coexistir na mesma expressão, e assim o artista, tal qual a realidade que ele interpreta, possui contradições, o que, no entanto, não retira a importância simbólica de suas obras como resistência cultural.

O objetivo geral do estudo é investigar onde se situa a música canavial, cena cultural da zona da mata norte pernambucana, e como ela pode ajudar a pensar as relações contemporâneas entre a Indústria Cultural e a Cultura Popular. Os objetivos específicos seguem enumerados:

1. Identificar o contexto histórico, socioeconômico e cultural da região da zona da Mata Norte de PE;
2. Pesquisar espaços de socialização e produção de significados viabilizados pela Música Canavial;
3. Examinar a dinâmica presente nestes espaços, atentando para as contradições que permeiam o âmbito das cenas, dos agentes e da produção artística contemporânea na zona da mata pernambucana.

¹ **Mainstream** é um conceito que expressa uma tendência ou moda principal e dominante. A tradução literal de *mainstream* é "**corrente principal**" ou "**fluxo principal**". Fonte: www.significados.com.br

É relevante investigar a Música Canavial pois, até o momento, não existe uma quantidade relevante de trabalhos que se dedicam a compreender este fenômeno, principalmente por uma perspectiva sociológica. A maioria dos trabalhos que tem como temática o cenário musical alternativo, em Pernambuco, focam-se em expressões culturais urbanas². Quando se sai da orbita da metrópole os estudos desenvolvidos, geralmente, concentram-se em manifestações de cunho tradicional, e nas raízes culturais dos movimentos rurais³, ou seja, como estes movimentos surgem e de que maneira eles fazem parte da identidade local. É significativo, então, analisar uma Cena que se situa fora da metrópole, mas ciente de que ela está inserida numa realidade contemporânea, isso significa estar sujeito às circunstâncias e contradições que fazem parte do que é fazer música nesse mundo globalizado e virtualizado.

Isto posto, a importância de se estudar tal movimento e investigar as relações que ele estabelece com a Indústria Cultural e a Cultura Popular relaciona-se com a compreensão do papel que ele estabelece na formação de uma representação simbólica da realidade, que pode ser diversa da perspectiva hegemônica, ao mesmo tempo que a assimila e é assimilada por ela. Há também uma contribuição teórica no que se refere ao entendimento do impacto destas expressões complexas e contraditórias nas já estabelecidas oposições. Estudar um fenômeno que se situa na fronteira teórica destes debates pode ajudar a compreender os limites de cada lado e acrescentar uma maior profundidade às análises nesses ambientes híbridos que convergem tradição, inovação, identidade e comunicação.

Por fim, como habitante local dessa mesorregião pernambucana, e apreciador de toda sonoridade e imaginário que dão vida a todo esse imenso “canavial cultural”, trago além de interesses teóricos, uma gana de compreensão da realidade da qual faço parte e me identifico. E de alguma forma, contribuir para que aqueles que tenham a mesma inquietação que a minha, possam encontrar um estudo que se dedica a esta realidade.

O estudo está dividido em três capítulos, nos quais primeiramente tenta-se apresentar os dois lados da fronteira teórica estabelecida entre Indústria Cultural/Cultura de Massa e Cultura Popular, para então introduzir um terceira via situada nas margens destes limites em

² Uma das expressões urbanas mais discutidas é movimento Mangue Beat, que possui vários trabalhos dedicados a seu estudo na plataforma de periódicos da CAPES. Dentre eles:

Mango beat e a música urbana no Recife, de Pedro Pereira Leite (2014); *Música pop(ular), diversidade e identidades: o manguebeat e outras histórias*, de L. F. M. Mendonça (2007); dentre outros.

³ É possível citar algumas obras como a monografia de Leonidas Henrique De Oliveira no curso de Especialização Em Cultura Pernambucana da FACULDADE FRASSINETE DO RECIFE; que aborda a Ciranda Pernambucana como dança e música popular e ressalta a tradição que envolve essa manifestação artística.

territórios transfronteiriços. Logo após nos aprofundamos no contexto no qual se insere nosso objeto de estudo, ou seja, a mesorregião da zona da mata de Pernambuco, apresentando uma síntese histórica e socioeconômica, dando destaque aos atores sociais que participaram dos conflitos, além de expor os traços da cultura popular que servem de referencial para a música canavial, encontrado nos folguedos populares e nas associações musicais. Por fim nos dedicamos a apresentar a metodologia utilizada na pesquisa, expor nosso trabalho de campo e simultaneamente realizar a análise concentrada na Cena Cultural, nos agentes por trás desta cena e nas produções artísticas advindas dessa dinâmica.

1. INDÚSTRIA CULTURAL, CULTURA POPULAR E O TERCEIRO INCLUÍDO

1.1 CULTURA DE MASSA E INDÚSTRIA CULTURAL, UM LADO DA FRONTEIRA

Antes de falar da indústria cultural propriamente dita cabe falar um pouco a respeito do tipo de sujeito que lhe interessa. Um sujeito que é, ao mesmo tempo, consequência e pressuposto para a existência de uma indústria cultural. A modernidade trouxe consigo a afirmação do individualismo, ou da individualidade. Cada ser humano é senhor de si, e tem a liberdade de pensar e manter sua própria percepção de mundo. Para Adorno e Horkheimer (1947), este ideal burguês de indivíduo nunca chegou a se concretizar. O que há é uma pseudo-individualidade que reduz o potencial da individualidade a: possuir bens, ou a competição em busca de interesses particulares.

Este sujeito, inserido numa lógica de trabalho mecanicista e submetido a jornadas de trabalho esgotantes, isolado do resto da comunidade, em função da sua pseudo-individualidade que o força a enxergar os outros como competidores adversários, acaba tornando-se um ser egoísta, repleto de desejos recalcados. Como afirma Freitas (2003, p.18) “Aquilo de que as pessoas carecem, devido ao cansaço gerado pelo trabalho no capitalismo, é o reforço de sua própria identidade, a satisfação de ter um eu engrandecido, forte, valorizado.”

O que há é uma carestia simbólica, um desamparo subjetivo. Maria Rita Kehl(2004, p.48-9) coloca que “Perdido de suas referências simbólicas, desgarrado da comunidade de seus semelhantes – que se reduziu a uma massa indiferenciada de pessoas perseguindo, uma a uma, seus ‘fins privados’ –, o indivíduo, sob o capitalismo tardio, ficou à mercê das imagens que o representavam para si mesmo.” Agora, mais do que nunca, o sujeito procura fora de si as referências para tecer a narrativa do seu eu, e nesse processo de “olhar para fora” para se auto definir, se desacostuma com sua própria subjetividade.

Este indivíduo que passa a consumir arquétipos pré-fabricados de “eus” (caricaturas do eu) abdica de grande parte de suas particularidades em função de uma identificação com o todo. “O que se perde é a singularidade das produções subjetivas, como tentativas de simbolização.” (KEHL, 2004, p. 50-1). Assim, tense uma homogeneização massificada da condição humana. As fronteiras entre particular e universal se abrandam, não porque há um ethos que é interiorizado por toda a comunidade, como era para os gregos antigos, e sim porque existe uma subjetividade reificada, produzida em série. Nesse sentido, os indivíduos não se identificam

com um determinado tipo de modo de ser porque compartilham o mesmo conjunto de valores, normas, crenças religiosas ou existenciais e sim porque ambos “compraram” o modelo de subjetividade na mesma prateleira do mercado.

Como colocam Adorno e Horkheimer (1947, p.43) “A perfeita semelhança é a absoluta diferença. A identidade da espécie proíbe a dos casos. ”. Cada sujeito se vê representado nos modelos elaborados pela indústria cultural, como uma verdadeira espécie que compartilha características subjetivas. Nos filmes todos se identificam com o herói, com o vilão ou com a mocinha, no fim todos dançam conforme a música. Entretanto, a produção de modelos como estes cerceiam as identificações particulares impossibilitando assim a criação de significados próprios. Aqueles que não estão incluídos no sistema ou que ousam criar suas próprias interpretações simbólicas são radicalmente excluídos da comunidade, não por meio da força bruta, mas por mecanismos refinados de coerção da indústria cultural, que constroem, ridicularizam ou demonizam o que é distinto.

A pluralidade das interpretações humanas que se espera dos indivíduos é então substituída por uma identificação uniforme advinda de um pseudo-indivíduo que representa apenas uma encruzilhada das tendências do universal. Como afirmam Adorno e Horkheimer (1947, p.43) “A indústria cultural perfidamente realizou o homem como ser genérico. ”

Tendo apontado as principais características do tipo de sujeito que sustenta a Indústria Cultural, resta agora definir o que seria tal conceito, e como ele se aplica na realidade contemporânea. Um traço marcante do capital, na modernidade, é a forma com que ele consegue penetrar nos âmbitos mais íntimos e subjetivos da vida. A indústria cultural é a materialização do triunfo da lógica do capital sobre as produções culturais, em especial a arte, que antes servia como uma provocação à reflexão, e passa a se tornar mais um dos tantos instrumentos de dominação.

O objetivo da indústria cultural é escoar uma produção “artística” feita para as massas, com um teor homogeneizante que se retroalimenta, rendida a um estilo inflexível, que reifica as produções subjetivas individuais, de sujeitos carentes simbolicamente, reduzindo as tensões entre particular e universal e vendida com uma máscara de verdade e liberdade. Nesse processo a arte deixa de evidenciar através de si, de maneira sensível, consciente e inconsciente, a crítica da sociedade na qual é produzida e passa a vender imagens estereotipadas de modelos preestabelecidos manipulando o imaginário de quem a produz e consome.

Num contexto de avanço técnico nunca antes visto, e da crescente demanda por entretenimento das massas urbanas, em particular proletários, o cinema e o rádio se auto definem como indústrias. E como um investimento promissor, aos moldes de qualquer outra

grande indústria, tem a necessidade de uma produção em série que atenda os desejos de seus consumidores. Essa aproximação da esfera artística para com a racionalidade técnica é o que sacrifica todo seu potencial de revelar a realidade social, tornando-se mais uma ferramenta de dominação. Adorno e Horkheimer (1947, p.9) falam que “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto aliena. ”

Dessa forma, Adorno e Horkheimer, percebem como a indústria cultural age, obedecendo a lógica do capital. Primeiramente, através de uma “pesquisa de mercado” apreendem as preferências culturais da massa; logo após criam produtos estandardizados com baixos níveis de formalidade e de conteúdo, afim de atender a essas demandas da maneira mais rasa e lucrativa possível, já que, como indústria, não tem nenhuma responsabilidade educativa ou emancipadora, é apenas entretenimento. Como afirmam Adorno e Horkheimer (1947, p.9) “Os clichês seriam causados pelas necessidades dos consumidores: por isso seriam aceitos sem oposição. Na realidade, é por causa desse círculo de manipulações e necessidades derivadas que a unidade do sistema torna-se cada vez mais impermeável. ”

É interessante à indústria cultural a permanência destes clichês que são pro *status quo*, e que reduzem as tensões da sociedade. Adorno e Horkheimer, ao falar dos pormenores e clichês, colocam que eles “(...) estão ali para confirmar o esquema, ao mesmo tempo que o compõe.” (1947 p.14). Ou seja, a Indústria cultural se retroalimenta, ela cria demandas para que ela mesma possa atendê-las, da mesma forma que age o capital no mercado, ao mesmo tempo que impõe padrões morais, políticos e de consumo. Os produtos estandardizados satisfazem necessidades padronizadas, e grande parte da sua eficiência advém justamente das características expostas anteriormente do sujeito como ser genérico, dessa forma, é muito mais simples à indústria cultural captar clichês e inculcar desejos que se tornarão novos clichês, e assim sucessivamente.

Aos sujeitos é roubada a capacidade de criar os seus próprios conceitos, capazes de dar conta de suas percepções sensíveis. Essa tarefa que se refere ao esquematismo kantiano, segundo Adorno e Horkheimer, é usurpada pelas diretorias de produção da indústria cultural. Segundo Kant (2001), em toda subsunção de um objeto num conceito, o conceito deve encerrar aquilo que está contido no objeto. Entretanto, objeto (que remete a nossas intuições sensíveis) e conceito (que diz respeito ao entendimento), são completamente heterogêneos. Dessa forma, qual “(...) a possibilidade de aplicar aos fenômenos em geral os conceitos puros do entendimento [?]” (KANT, 2001, p.207). Kant chega à conclusão de que um terceiro elemento deve existir, um mecanismo secreto que teria a função de estabelecer a ponte entre as sensações empíricas e os sistemas da razão pura, a isto ele nomeia de esquematismo dos conceitos puros do

entendimento. “Esta representação mediadora deve ser pura (sem nada de empírico) e, todavia, por um lado, intelectual e, por outro, sensível. Tal é o esquema transcendental.” (KANT, 2001, p.208)

Assim, a passagem de um *esquematismo transcendental* para o *esquematismo da produção* significa uma perda significativa da autonomia, já que os produtos da indústria cultural chegam às massas carregando consigo uma infinidade de conceitos traduzidos em imagens e categorias que tomam conta da percepção individual dos fenômenos. Como afirma Adorno e Horkheimer “Para o consumidor, não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já não tenha antecipadamente classificado.” (1947, p.13-14)

Os produtos da indústria cultural unificados através do esquematismo da produção obedecem a coerções tratadas por Adorno e Horkheimer em termo de estilo. Há, porém, uma distinção daquilo que eles chamam de estilo autêntico do passado, presente na arte séria burguesa e o estilo da indústria cultural. Para eles o estilo expressa uma conciliação, que contém elementos de coerção, entre universal e particular. Estilo seria o equivalente estético da dominação. Entretanto, os grandes artistas preservavam uma desconfiança para com o estilo, e “(...) acolheram na própria obra o estilo como rigor, a caminho da expressão caótica do sofrimento, o estilo como verdade negativa.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p.21). Em outras palavras, o estilo era encarado de maneira crítica, ao mesmo tempo que as obras se rendiam às formas dominantes da universalidade, revelavam através de si as tensões entre esta universalidade e o particular. “É só no confronto com a tradição depositada no estilo que a arte pode encontrar uma expressão para o sofrimento.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p.22). Ou seja, através do contraste proporcionado pelo estilo em confronto com a realidade que é possível apreender a crítica à sociedade.

Em discordância com este estilo autêntico do passado encontra-se o estilo da indústria cultural, que logra exatamente ao oposto: A harmonização completa entre universal e particular. Há entre estes dois polos uma relação de identidade, aquilo que se mostra nas obras se confunde com a realidade. Como afirma Adorno e Horkheimer (1947, p.22) “Em vez de se expor a essa falência, na qual o estilo da grande obra de arte sempre se negou, a obra medíocre sempre se manteve à semelhança de outras pelo álibi da identidade. A indústria cultural finalmente absolutiza a imitação.” E o sujeito, como exímio imitador, assimila toda estrutura como verdade naturalizada e obedece a hierarquia social sem contestação.

Além disso, enquanto o estilo autêntico do passado se faz notar através de uma certa unidade ou forma, o estilo da indústria cultural oculta-se com uma máscara de liberdade estética que esconde princípios inflexíveis. Em outras palavras *estilo é dominação*. Contudo, enquanto

no estilo do passado é possível notar a manifestação das estruturas de poder, no estilo da indústria cultural essa dominação é velada. Todos têm a falsa ideia de “liberdade”, como se pudessem optar entre pactuar ou não com o sistema, porém, a opção de não pactuar leva o sujeito à uma exclusão que, como afirmam Adorno e Horkheimer, “(...) trata-se de uma liberdade que, já em seus bons tempos, tanto na arte quanto para os tolos em geral era apenas a de morrer de fome.” (1947, p.24).

Submetido ao estilo da indústria cultural, o conteúdo das obras produzidas para as massas, por obedecer às tendências e clichês criados para atender a demanda do “ser genérico”, realiza uma espécie de *catarse higienística* que resulta na despotencialização do trágico e na apologia ao divertimento. A respeito dessa catarse, Duarte (2011) afirma que ao invés do que acontecia com as tragédias gregas para Aristóteles, o efeito produzido pelos produtos da indústria cultural é de uma limpeza ou purificação, uma descarga de tensões nervosas reprimidas. Em suas palavras: “Si la catarsis, tal como ocurría en la tragedia griega, dependía de suscitar en el espectador, temor y compasión, en el plano de la industria cultural ocurre apenas como pura y simple higiene mental” (DUARTE, 2011, p. 96-97).

Este efeito é logrado na medida em que a indústria cultural consegue transpor a arte para a esfera do consumo, através da reconciliação entre arte e divertimento. Para Adorno e Horkheimer o divertimento proporcionado pelo entretenimento de massas anula qualquer atividade mental que se dedique a extrapolar as associações habituais. O divertimento funciona como um prolongamento do trabalho mecanicista, atua como um reboot que renova as energias do trabalhador para que possa enfrentar novamente a rotina laboral. E acima de tudo, o divertimento é para ele uma aceitação do status quo e uma fuga da responsabilidade de se pensar criticamente.

A diversão é possível apenas enquanto se isola e se afasta a totalidade do processo social, enquanto se renuncia absurdamente desde o início à pretensão inelutável de toda obra, mesmo da mais insignificante: a de, em sua limitação, refletir o todo. Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento plantasse a impotência. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p.41)

Vale destacar que Adorno e Horkheimer não se posicionam de maneira negativa ao divertimento em si, pelo contrário, para eles o divertimento puro ligado ao absurdo e a total falta de significado, como o verdadeiro *no sense*, tem um potencial de revelar as contradições da realidade tão eficiente quanto a arte séria. Entretanto, o divertimento associado à indústria cultural degenera este potencial. Como afirmam Adorno e Horkheimer (1947, p.38)

A lógica do divertimento puro, o abandono irrefletido às associações variadas e o

absurdo feliz, é excluída do divertimento corrente: pois que é prejudicada pela introdução substitutiva de um significado coerente que a indústria cultural se obstina em estabelecer para suas produções(...)

A cultura de massa além de enaltecer o divertimento despotencializa o trágico, que passa a ser um artifício nos produtos da indústria cultural para que, através do contraste com o divertimento, dê a este mais relevância. “ O trágico torna interessante o tédio da felicidade consagrada e torna o interessante acessível a todos. ” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p.51). Contudo, o trágico é utilizado de forma domesticada, aplicado em pequenas doses pontuais, apenas o bastante para que os espectadores possam identificar nas produções um reflexo de sua vida sofrida, mas não o suficiente para gerar qualquer tipo de reflexão. Essas ‘pequenas doses de tragédia vão ensinando ao público que condições de vida desumanas são normais e que não há diferença entre sua própria vida e àquela representação. Segundo Adorno e Horkheimer (1947, p.55), “(...) a substância do trágico estava na oposição do indivíduo à sociedade. ”. Era através da tragédia que era possível expressar a eterna tensão formada pela individualidade concreta e o indivíduo como parte da sociedade. Como afirma Freitas (2003, p.28) “(...) o indivíduo se forma a partir de uma cisão interna bastante acentuada, que se estabelece entre sua intelectualidade, constituída por sua moral, por sua religião, por suas exigências profissionais, de um lado, e por sua corporeidade desejante, de outro. ” Esta cisão provoca um sofrimento velado em cada sujeito que é resultado do ato de reprimir impulsos e desejos corporais e sentimentais, com a intensão de integrar-se à sociedade.

Adorno e Horkheimer ainda se debruçam sobre a questão da obra de arte como mercadoria. Eles tomam como referência o princípio estético idealista, no qual a obra de arte não apresenta, ou possui, nenhuma finalidade objetiva e prática, e por conta disto oferece uma espécie de prazer desinteressado. Nesse sentido, as obras de arte não apresentariam um valor de uso, no sentido marxiano, o que no mundo das mercadorias faz com que possua apenas valor de troca. Entretanto, esta finalidade sem fim, é justamente o que se poderia considerar o valor de uso da obra de arte, que é libertar os indivíduos do princípio da utilidade. Adorno e Horkheimer (1947, p.61) apontam que “Aquilo que se poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, em lugar do prazer estético penetra a ideia de tomar parte e estar em dia; em lugar da compreensão, ganha-se o prestígio”.

Com isto, cria-se um fetiche sobre as mercadorias culturais, já que o que prevalece para os consumidores é o prestígio social proporcionado por consumir uma obra, ao invés do prazer desinteressado de fruir algo belo. Como afirma Duarte (2011, p.102)

(...) la autonomía del arte permite que la industria cultural efectúe una especie de

sobrevalorización de sus mercancías, no como en la mercancía convencional en función de su utilidad, sino de su virtual — ‘inutilidad’, de su exclusión de la lista de los géneros de primera necesidad, haciendo, de este modo, que adquieran cierta — ‘nobleza’.

Em outras palavras, o importante não é o sentimento que ouvir uma música ou assistir a um filme te provoca, e sim aquilo que o fato de ser uma pessoa que ouviu essa música ou assistiu a esse filme te proporciona, que é estar integrado, pertencer a um grupo que tem condições de consumir tais produtos.

É necessário compreender que toda esta reflexão realizada por Adorno e Horkheimer foi feita tendo em vista a sociedade da sua época, a saber, a civilização industrial do após-guerra (Séc. XX), sendo assim, a indústria cultural analisada pelos autores diz respeito aos meios de comunicação e as mídias disponíveis naquele período e nas relações que tais mídias provocavam em todos os tipos de interações sociais, seja na informação, na arte ou na educação. Nesse sentido, os meios de comunicação não são interpretados apenas como ferramentas de transmissão de informações, na realidade a forma com que a sociedade se comunica pode moldar a sensibilidade e os pensamentos do ser humano. Recorrendo a divisão em formações culturais utilizada por Santaella (2003) poderíamos situar Adorno e Horkheimer na era da *cultura de massas*, tendo como principais meios de transmissão o rádio, o cinema e posteriormente a televisão.

Por conta dos avanços tecnológicos obtidos principalmente na área da comunicação, muitos situam a origem da sociedade de massas nas décadas de 1930 – 40, o que é um engano. Embora seja nesse período em que ela se consolida, a sociedade de massas tem seu princípio na medida em que, por consequência dos efeitos da industrialização capitalista, o papel social das multidões passa a ter uma importância maior, de maneira que os movimentos de massa passam a ser temidos pela burguesia, que os enxergavam como ameaças à civilização.

Num primeiro momento a relação sociedade/massas foi interpretada de maneira negativa, Martín-Barbero (2015) aponta que para autores como Tocqueville as multidões urbanas estavam “dissolvendo o tecido das relações de poder, erodindo a cultura, desintegrando a velha ordem. ” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p.53). Sua maior ameaça residiria no poder adquirido pelas massas na democracia moderna, que seria a submissão das escolhas mais racionais ou virtuosas à vontade da maioria, numa espécie de tirania da maioria. Este poder adquirido pela massa é visto como uma ameaça por conta da concepção de Tocqueville de massas, que seriam “uma massa ignorante, sem moderação, que sacrifica permanentemente a liberdade em altares da igualdade e subordina qualquer coisa ao bem-estar. ” (MARTÍN-

BARBERO, 2015, p.54).

Passado este contato inicial com as massas, onde ainda buscava-se compreender o fenômeno, entra em cena uma nova postura que buscava o seu controle. Entram em cena, segundo Martín-Barbero (2015) pensadores como Lebon que investigava o comportamento psicológico das massas, com uma compreensão das mesmas como multidões, que de certa forma anulam as individualidades dos sujeitos que as compõe, fazendo com que estes ajam de maneira impulsiva e primitiva. Desta forma as ideias compartilhadas pelas massas se proliferam numa espécie de contágio e estão sujeitas a sugestões. O modo de obter controle sobre elas seria explorando sua sugestibilidade, criando e difundindo crenças compartilhadas.

Posteriormente, na primeira metade do século XX, inspirado nesta concepção de psicologia social, há um deslocamento do aparelho responsável pela criação das crenças e do estatuto social, que vai do campo religioso para o da comunicação, e com isso “A massa é convertida em público e as crenças em opinião” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p.60).

Com a ascensão das massas e a elevação da qualidade de vida da população europeia como um todo, as frações de classe se atenuam. A única coisa que distingue a elite do resto da população é a cultura, ou seja, a “cultura criativa, a nova arte é a vingança da minoria que, em meio do igualitarismo social e da massificação cultural, nos torna patente que ainda há ‘classes’.” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p.63). A respeito da relação massa/cultura por muito tempo prevaleceu uma visão elitista, que considerava impensável a existência de cultura dentro das massas, estas consideradas vulgares e conformistas. A cultura, neste aspecto, seria um conjunto de normas, um cultivo de uma espiritualidade burguesa, um esforço pelo autocontrole. Sendo a massa incapaz de possuir cultura, seria ainda mais irreal a possibilidade de ela criar uma cultura própria.

Existem inúmeros críticos da cultura de massa, embora às vezes esta crítica seja uma forma de apenas disfarçar um certo preconceito de classe, uma aversão ao igualitarismo e a ascensão democrática das multidões. Como coloca Eco (1998 p. 36) “ certamente não será descabido buscarmos na base de cada ato de intolerância para com a cultura de massa uma raiz aristocrática. ” Ou uma nostalgia do tempo em que a cultura era tida como algo para poucos.

Disto surgem as distinções da cultura em níveis intelectuais. Eco (1998) aponta a concepção de MacDonald que consiste na *high culture* ou a arte elitizada, humanística e erudita; em oposição à *masscult*, o nível mais baixo e raso que não poderia se quer ser chamado de cultura; e a *midcult*, que apesar de possuir certo valor estilístico não passa de uma falsificação da cultura verdadeira para fins comerciais. Segundo Eco, para MacDonald, a *midcult* era o pior dos três níveis, pois não passa de uma banalização da arte de vanguarda, uma simples redução

à elementos de consumo. Entretanto, Eco aponta que esta concepção aristocrática de gosto se baseia, na realidade, em um modelo humano classista. Para Eco (1998, p.38) o modelo consiste em “um fidalgo renascentista, culto e meditativo a quem uma determinada condição econômica permite cultivar com amorosa atenção, suas experiências interiores, preservando-as de fáceis comistões e garantindo-lhes, ciosamente, a absoluta originalidade. ”. Contudo, o sujeito característico da sociedade de massa não corresponde mais a este perfil.

Junto às mudanças econômicas e geopolíticas advindas da segunda guerra, e a ascensão dos EUA como principal potência mundial, muda-se também o tipo de postura perante as massas através da reflexão de pensadores norte-americanos, como Daniel Bell e Edward Shils. Que não só assumiam a possibilidade da existência de cultura dentro das massas, como consideravam a própria cultura de massa como a cultura do povo livre.

Estes teóricos pensavam através da chave da sociedade do consumo que supera os conflitos advindos da produção e parte para o campo dos estilos de vida, da cultura. Nesta realidade espaços consagrados de reprodução de ideologia, como as escolas e a família, perdem espaço para as mídias de massa, filmes, rádio, tv. Torna-se defasada a discussão elitista de uma cultura pura ou níveis culturais, como afirma Martin-Barbero (2015, p.67)

Os críticos da sociedade de massa, tanto os de direita quanto os de esquerda, estão ‘fora do jogo’ quando continuam opondo os níveis culturais a partir do velho esquema aristocrático ou populista que busca a autenticidade na cultura superior ou na cultura popular do passado. Ambas as posições têm sido superadas pela nova realidade cultural da massa que é de uma só vez ‘o uno e o múltiplo

Partindo desta perspectiva, a massa deixa de significar uma multidão anônima, e passa a significar uma oportunidade de trocas culturais, possibilitando assim uma revitalização do indivíduo, libertando-o de imposições tradicionais e expandindo a disponibilidade de experiências. Superando esta espécie de idealismo elitista da cultura pura ou dos níveis culturais abre-se espaço para os intercâmbios entre grupos que permaneciam muito fechados ao contato com o diverso, como coloca Martin-Barbero (2015, p.67) “A cultura de massa é a primeira a possibilitar a comunicação entre os diferentes estratos da sociedade”.

Tendo exposto de maneira breve algumas perspectivas diversas a respeito das relações sociedade/massas e cultura é possível elencar um conjunto de críticas que são feitas à cultura de massa. Dentre elas está a de que a *mass media*, ou mídia de massas, atinge um público amplo e heterogêneo, orientando-se por médias de gosto e evitando soluções originais, tal como as produções da indústria cultural. Em virtude deste comportamento ela difunde pelo globo uma cultura homogênea que destrói, ou toma o lugar, das especificidades culturais de cada grupo

além de concentrar-se majoritariamente no presente ofuscando a consciência histórica.

Como o sujeito dominado pela indústria cultural, as mensagens estariam dirigidas a um público sem consciência de si, apático, passivo e pouco exigente. A *mass media* é um tipo de cultura conservadora, no sentido em que na superfície parece romper com tradições estilísticas, quando na verdade obedecem a uma estrutura que nunca muda sem promover renovações de fato (domesticação dos estilos). Além disso a forma como a *mass media* afeta seu público é muito mais imediata e intensa, estimulando as sensações ao invés de buscar representar conceitos ou simbolizar sentidos. A mídia de massa tende a criar símbolos ou arquétipos de fácil universalidade, desprovidos de minúcias e individualidades, o que interfere nas imagens que orientam nossas experiências.

Ela participa e obedece ao circuito comercial, isto é, obedecem às leis da oferta e da demanda do mercado, e oferecem ao público apenas aquilo que ele deseja, ou induz o sujeito a desejar aquilo que é oferecido. Desta forma, são produtos voltados para o simples entretenimento e visam prender a atenção do público pelo máximo de tempo, porém de uma forma superficial. Às vezes a cultura de massa se vale dos produtos da cultura erudita para criar novas mercadorias, através de uma condensação, nivelação, ou simplificação que retiram o esforço do fruidor e tornam estas obras palatáveis ao grande público. “Por isso, os mass media encorajam uma visão passiva e acrítica do mundo. Desencoraja-se o esforço pessoal pela posse de uma nova experiência”. (ECO, 1998, p.41).

Embora se considere legítimas estas críticas feitas à cultura de massa, é relevante apresentar aquilo que de positivo se encontra em tal fenômeno, suas qualidades que não estão ligadas diretamente aos interesses de seus produtores. É indiscutível que a comunicação de massa permitiu um nível de difusão de informações e bens culturais impensável num período prévio, e mais importante que o volume da produção e circulação dessas mídias é o acesso indiscriminado desse conteúdo a todos aqueles que fazem parte da massa. Usando como exemplo a TV, famílias de diferentes classes e estamentos sociais reúnem-se diante das telas, desde o trabalhador braçal da construção civil ao grande empresário do ramo da soja, para obter as notícias diárias e entreter-se com as mais variadas programações do catálogo.

Como afirma Eco (1998) a cultura de massa não vem tomar o lugar de uma cultura legítima superior e rebaixá-la a um nível intelectual inferior, como faz parecer MacDonald acerca da midcult. Na realidade, os bens culturais considerados legítimos seguem intactos, com o mesmo valor estético e grandiosidade, a única coisa que se altera é que o acesso a esses bens é ampliado a frações da sociedade que sempre estiveram excluídas de sua fruição. O fato de haver reproduções de obras de arte famosas em embalagens, camisetas e nos mais diversos

produtos, não alteram o valor da obra original, mas faz com que todos aqueles que não tem condições de visita-la em um museu, possam vê-la, ainda que numa reprodução serial.

É nesta democratização do acesso aos bens culturais e à informação que reside a principal qualidade da cultura de massa. Através de sua avalanche de informações que é despejada diariamente através de vários veículos de mídia, ela gera um acúmulo de dados que são interpretados pelos sujeitos que formam a massa e podem vir a se tornar conhecimento. Os conceitos e as obras adaptadas ou simplificadas, típicos de alguns produtos da cultura de massa, podem servir como uma porta de entrada para aprofundamentos em temas antes totalmente desconhecidos por um indivíduo. Ainda que seja como uma espécie de efeito não intencional da cultura de massa.

Outro aspecto positivo encontrado na cultura de massa é seu efeito de desconstrução de alguns preconceitos, permitido pelo intercâmbio cultural tanto entre segmentos sociais diferentes de um mesmo país, quanto entre países distintos. Contribuindo desta forma para uma maior aceitação do outro e uma relativização de algumas tradições e valores. Como coloca Eco (1998 p.48) “Os mass media oferecem um acervo de informações e dados acerca do universo sem sugerir critérios de discriminação; mas, indiscutivelmente, sensibilizam o homem contemporâneo face ao mundo (...)”

Tendo exposto aqui as principais críticas e pontos positivos da cultura de massa pode-se dizer que ela não configura, em si mesma, um fenômeno positivo ou negativo. Na verdade, ela é o resultado da dinâmica que surge a partir da comunicação de massa. O problema é que não há uma relação de similitude nas interações entre emissores e receptores. Os emissores detêm o poder de difundir apenas produções culturais que favoreçam seus interesses, e nunca vão despertar seus espectadores para as tensões e conflitos que permeiam a realidade que os beneficia. Eco (1998, p.49) diz que “(...) sendo a cultura de massas, o mais das vezes, produzida por grupos de poder econômico com fins lucrativos, fica submetida a todas as leis econômicas que regulam a fabricação, a saída e o consumo dos outros produtos culturais. ”. Aqueles que dominam a comunicação de massa sempre a utilizam na intenção de atingir interesses ou assegurar o controle dos que não a dominam. É importante destacar que não são apenas grupos econômicos que agem dessa forma, o Estado, em regimes autoritários, atua fortemente através dos veículos de massa, com intenções voltadas não ao lucro, e sim no estabelecimento da ordem e na difusão da ideologia do regime.

Em suma, *mass media* e indústria cultural atuam enquanto duas faces da mesma moeda. Demarcando os limites da fronteira, desse lado estariam os mecanismos de cooptação e controle *pro status quo*, homogeneizantes e padronizadores, interessados pela manutenção do

sujeito passivo, domesticado e carente subjetivamente. E o que estaria do outro lado? Como resistir a esta dominação e qual o tipo de sujeito que lhe é característico? A seguir vamos nos aprofundar nas questões em torno da Cultura Popular.

1.2 O OUTRO LADO DA FRONTEIRA: CULTURA POPULAR

O termo popular, assim como diversos outros termos dentro das ciências sociais, é bastante polissêmico. Esta polissemia dá margem para uma imprecisão conceitual. Uma concepção mais purista do popular estaria relacionada aquilo que emana do povo, mais particularmente das classes trabalhadoras, de forma espontânea e ligada ao dia a dia das pessoas. Apesar de estar intimamente ligado à tradição, a cultura popular não se resume a uma espécie de impulso conservador, retrógrado, ainda que sua resistência a mudanças advindas de fora para dentro possam ser erroneamente interpretadas dessa forma.

Existia, para autores críticos da cultura de massa e da indústria cultural, uma divisão bem definida entre uma realidade cultural imposta de cima para baixo, e uma outra realidade advinda das relações internas da sociedade, de dentro para fora. Esta divisão era mais simples de se observar nas sociedades pré-industriais, onde havia a cultura erudita das elites em contraponto ao folclore advindo do povo comum. O conjunto de valores, ideias e imagens que emana diretamente do povo é tido como a cultura popular. Nas sociedades industriais as grandes massas urbanas estabelecem novas dinâmicas com a cultura e cabe questionar quais os tipos de relações que se constroem com a indústria cultural.

Bosi (1986) vai colocar que a cultura popular seria uma estrutura ideológica alternativa aquilo que é sancionado pelas instituições de legitimação, como as escolas, ou seja, uma espécie de concepção de mundo e de si que foge aos esquemas oficiais da cultura erudita. Estas visões de mundo marginais carregam características conservadoras, na medida em que se pautam em tradições que refletem modos de vida de seus antepassados, e também progressistas, ao contradizerem aspectos da moral dominante. Dessa forma, a cultura popular age de forma dialética através de seu duplo caráter, como coloca Bosi, passadista e inovador.

Outro traço particular da cultura popular é sua coesão interna, apesar de agregar elementos diversos e não haver mecanismos reguladores institucionalizados, há uma ligação harmônica entre as partes que a compõe. Como afirma Bosi (1986, p.64) “cada hábito, crença ou técnica tem seu significado na economia do todo.” Muito disto advém da forma como esta cultura é vivida. Para Bosi (1986) isso ocorre de maneira não consciente, trazendo consigo uma grande carga emotiva. Portanto, as manifestações populares fazem parte do cotidiano do homem comum, a tradição e o folclore estão tão integrados no seu dia a dia que se tornam um hábito,

que inconscientemente o fornece saberes, significados, esquemas de referências e valores.

A corrente folclorista é a primeira a dar atenção ao popular enquanto cultura válida. O apego ao intelectualismo, racionalismo e cosmopolitismo das aristocracias iluministas colocava a cultura subalterna como o lugar das superstições e da ignorância. Foi através do *folk* que surgem narrativas de resgate da essência nacional, muito bem representadas na literatura romântica, que se interessa em colocar em contraposição aos valores citados anteriormente, os sentimentos populares, suas situações particulares, o valor local, as paixões e os hábitos exóticos do povo.

Entretanto, há diversas limitações nesse tipo de construção do popular feita pelo pensamento folclorista. Uma delas é seu caráter deveras enciclopédico, onde há diversos esforços empregados na descrição de práticas e objetos culturais, mas poucas explicações da importância de se preservar tais elementos ou de qual a relação das tradições com a modernização da sociedade e sua massificação. O que justifica e estimula a catalogação das obras populares é na verdade uma espécie de nostalgia de uma realidade pré-moderna, que atrela o popular à tradição, e o enxerga como um “resíduo elogiado” da criatividade arcaica.

O objeto de investigação do *folk* são os grupos subalternos isolados, que ainda não foram tocados pela modernidade, ou que tiveram o mínimo de contato possível. O foco repousa sobre os artefatos e práticas, que são desumanizados e desgarrados de seu contexto, e seu objetivo é a preservação imaculada desta tradição. Porém, neste foco existe um problema, como aponta Canclini (2015, p.211) “Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. ”. Essa maior concentração nos bens culturais faz com que os grupos sejam apreendidos como museus “ao vivo”, onde os agentes não passam de artefatos que devem ser hermeticamente tratados e conservados, ignorando todo tipo de relações sociais pelas quais estes grupos passam.

É uma interpretação anacrônica e descontextualizada que enxerga o popular enquanto “restos de uma estrutura social que se apaga” (CANCLINI, 2015, p.210). Esta iminência da extinção é o que os faz enxergar a cultura popular como algo que sobrevive, quando na realidade é algo que vive e está sujeito a mudanças e ressignificações, em função disto deve ser situado na lógica atual das relações sociais. O popular não está parado no tempo, e seus agentes respondem aos avanços e retrocessos que permeiam a sociedade. Em outras palavras os folcloristas

(...) ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que a redefiniram nas sociedades industriais urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a

possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é ‘resgatado’, mas não conhecido. (CANCLINI, 2015, p.210)

A cultura popular é viva e por conta desta vivacidade existem diversas vicissitudes, que vão reelaborando-a constantemente. Como coloca Bosi (1986, p.64) “Os temas se refazem, nem tudo é herdado. Só no museu o folclore está morto. ”. Ou seja, existe uma dinâmica que torna a cultura popular sempre atual, por mais que carregue traços que remontam a tradições anteriores, ela possui uma capacidade de reatualizar elementos tradicionais de maneira espontânea, o que faz com que ainda faça sentido (dentro de sua coesão interna) preservar sua herança.

Um aspecto que contribui para esta vivacidade da cultura popular é a particularidade de sua experiência coletiva. Dentro das manifestações populares é comum não haver uma distinção entre o artista e o público. Ao participar de um canto, uma dança, ou festejo a fruição acontece de forma integrada, isto é, todos envolvem-se no rito, e há um reconhecimento coletivo que pulsa identidade. Já na sociedade de massa, com os grandes conglomerados urbanos, as condições de vida social mudam drasticamente, e com o crescimento das esferas do mercado atingindo o campo cultural, o papel do sujeito passa de criador e renovador da cultura para o de consumidor.

Entretanto, o poder vital da cultura popular faz com que, mesmo dentro destas condições de existência, sobreviva de forma reelaborada o universo simbólico popular. Como coloca Bosi (1986, p.65)

Na cultura popular, novo e arcaico se entrelaçam: os elementos mais abstratos do folclore podem persistir através dos tempos e muito além da situação em que se formaram. Assim, na metrópole, suas formas de pensar e sentir continuam organizando sistemas de referências e quadros de percepção do mundo urbano.

Este sentido, apesar de admitir a capacidade de renovação e ressignificação da cultura popular, ainda a enxerga enquanto um conjunto de expressões autênticas da classe popular. O autor Stuart Hall (2003) pensa diferente. Ele vai enxerga-la enquanto um construto e empenha-se em realizar sua desconstrução. Na sua perspectiva a cultura popular é um ambiente de “transformações”, no qual coabitam procedimentos de luta e resistência, mas também de apropriação e expropriação. Há na realidade um processo ativo de marginalização de estilos específicos de vida no processo de modernização, que busca reformar “o povo” descartando determinadas práticas em função de outras que favorecem a civilização moderna. E mesmo havendo esse processo, que em outros termos é uma espécie de reeducação e moralização da classe trabalhadora, algo faz com que as tradições e modos de ser persistam e com elas as

relações identitária, que se adaptam a suas condições de vida.

Isto é, sendo a cultura popular um ambiente de transformações, existem forças distintas que atuam sobre ela, de maneira complexa e contraditória. Como coloca Hall (2003, p.249) “No estudo da cultura popular, devemos sempre começar por aqui: com o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior.”

Quanto ao termo popular, existe a interpretação que o denomina enquanto aquilo que agrada a massa, aquilo que ela gosta e consome. Neste sentido há uma manipulação do sentido de popular, que o transfere da esfera da produção para a do consumo. O popular enquanto cultura do povo, é completamente distinto de uma cultura feita para o povo, por entes que estão fora deste meio, obedecendo lógicas comerciais distintas das que permeiam aquele ambiente. Entretanto vale ressaltar que, a interpretação de que aquilo que é consumido pela massa represente um tipo de cultura popular aviltada pelo mercado, coloca o consumidor numa posição de completa passividade, num estado constante de falsa consciência, incapaz de perceber as manipulações da cultura ao seu redor.

A ideia de que existe uma cultura popular aviltada ou manipulada pelo mercado, pressupõe que haja, em contraposição uma cultura popular pura, criada a partir do povo, que não se deixa enganar pelas artimanhas da *indústria cultural*. Entretanto, isso só seria viável através de uma ideia de povo totalmente independente, que possuísse relações culturais alheias as relações de poder. Nesse sentido, prefere-se a concepção de Hall (2003, p.254) de que “(...) não existe “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais.”

Dessa forma, existe uma espécie de “jogo” na dialética da luta cultural em torno da cultura popular. Os jogadores não são apáticos nem alheios ao que acontece ao seu redor, porém existe um desequilíbrio que obedece às relações de poder, o que gera uma cultura dominante e uma dominada. A cultura dominante tem ao seu favor todo poder da indústria cultural para remodelar, retrabalhar, impor ou implantar as definições do mundo, modos de ser, agir e pensar, à massa moldando as percepções das classes dominadas tal qual suas descrições da realidade. Isso tem consequências efetivas que impedem a existência de uma cultura popular pura e autônoma. Entretanto, esta dominação não é total, existem esforços de resistência, e momentos de superação. Como afirma Hall (2003, p.255) “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 não se obtêm vitórias definitivas (...)”

Isso explica porque, mesmo em produtos advindos de uma cultura popular comercial e

manipuladora, podem existir elementos de reconhecimento e identificação que ao entrar em contato com a classe dominada encontra uma resignificação. Desta forma, concorda-se com Hall quando ele fala que a cultura popular não representa um todo coerente, ela não é nem inteiramente corrompida/manipulada, nem inteiramente autêntica/autônoma e sim uma categoria profundamente contraditória.

Outra definição de popular seria tudo aquilo que é feito pelo povo, o que se for levado ao pé da letra acaba se tornando um conceito deveras enciclopédico de tudo aquilo criado pela humanidade. Logo, se todas as coisas criadas pelo povo fossem cultura popular, o que não o seria? Hall (2003) coloca que na realidade aquilo que é tido ou não como cultura popular está fundado nas relações de poder, onde existe uma tensão entre as categorias do “popular”, do periférico, em oposição ao “não-popular”, a elite, a cultura dominante. Nesse sentido ganham relevâncias instituições de validação, como as escolas, que legitimam determinados elementos culturais em detrimento de outros.

Nesse sentido a cultura popular seria o conjunto de elementos fundados em condições materiais e sociais de classes subalternas. Para além das questões de autenticidade, todos estes elementos culturais carregam uma carga de complexidade e de contradições que envolvem processos de incorporação, resistência, distorção, resignificação, negociação, etc. Além disso, os símbolos que circulam pela cultura não possuem um significado intrínseco em si, e dependem do campo social e do uso ou da interpretação que está se fazendo dele no jogo das relações culturais. Como coloca Hall (2003, p.259) “as rupturas culturais de hoje podem ser recuperadas como suporte para o sistema de valores e os significados dominantes de amanhã.”. Desta forma, para além dos elementos formais da cultura popular, o que importa de fato é o conflito entre os dominados versus os dominantes.

É importante ressaltar que dentro destas relações há uma relação íntima com a luta de classes, entretanto, a cultura popular não se resume à cultura da classe trabalhadora. Seria um tipo de categoria mais pluriclassista que reuniria todas as classes que constituem a cultura dos oprimidos, dos excluídos, dos subalternos em oposição ao bloco de poder formado pelas elites, que também é formado por classes diversas.

Canclini (2015) também interpreta o popular como um conjunto de práticas sociais e processos comunicativos. Entretanto, para ele seu fundamento deixa de ser um monopólio dos setores populares, isto é não existe mais um folclore exclusivo das classes oprimidas, e as relações entre os sistemas de práticas simbólicas vão além das de dominação, submissão ou rebelião. Dessa forma fazem parte da construção do popular agentes diversos, hegemônicos e populares, urbanos e rurais. Assim, “é possível pensar que o popular é constituído por processos

híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.”(CANCLINI, 2015, p.220-221). Isso vai contra uma noção purista do popular enquanto cultura que emana das classes oprimidas, que enxerga as transformações nas tradições como uma espécie de perda de identidade ou perda de essência, uma rendição por parte dos agentes subalternos aos interesses hegemônicos. Entretanto como já foi colocado a vivacidade da cultura popular permite que ela se reestruture diante de novos cenários reafirmando-se simbolicamente até mesmo a partir de elementos advindos de realidades ou universos simbólicos hegemônicos, industriais ou da *mass media*.

1.3 ULTRAPASSANDO A FRONTEIRA NA ERA DA CULTURA DIGITAL

A contemporaneidade vem diluindo as marcações que dividem as fronteiras. Num mundo pós guerra fria, com o capitalismo tendo se estabelecido como soberano na grande maioria dos países do mundo e o desenvolvimento de tecnologias da informação e do transporte houve um estreitamento de distâncias que proporcionou o contato, seja real ou virtual, entre os diversos grupos humanos de todos os tipos de etnia, nacionalidade ou classe.

Diante destes fenômenos, os processos comunicativos e as trocas culturais junto daquilo que era considerado “cultura de massa” também passam por transformações relacionadas às mídias, sua difusão e consumo. A era da cultura de massa, no final do séc. XX e início do séc. XXI já demonstrava os primeiros sinais de uma transformação paradigmática, com novos atores e novas dinâmicas que viriam a mudar completamente as relações de comunicação e a produção cultural, processos estes que culminam na era da cultura digital. Entretanto este processo de transição de uma para outra não se dá de maneira abrupta, e sim em transformações graduais que ao mesmo tempo modificam e conservam características do universo cultural e da comunicação. Para Santaella (2003), existe ainda uma fase de transição que se encontra no meio desta metamorfose cultural, que seria a era da cultura de mídias.

Esta divisão em eras midiáticas ou culturais estabelecida por Santaella (2003), consiste em 5 separações: a era da cultura oral, a era da cultura escrita, a era da cultura de impressa, a era da cultura de mídias e a era da cultura digital. Estas divisões não consistem em estágios lineares ou correspondem a períodos históricos específicos, são formações que vão se acumulando gerando novas formações cada vez mais complexas. Em suas palavras “Uma nova formação comunicativa e cultural, vai se integrando na anterior, provocando nela reajustes e refuncionalizações” (SANTAELLA, 2003, p.13). Não cabe aqui destrinchar cada formação destas, e como já tratamos anteriormente da cultura de massas, vamos nos concentrar a seguir

apenas nas formações mais atuais, ou seja, a cultura de mídias e a cultura digital.

A convivência dos meios de comunicação de massa com outras linguagens e mídias consideradas como uma cultura erudita criou hibridismos e linhas tênues entre o que era ou não cultura de massa. Santella (2003) define essa nova relação entre os meios de comunicação e entre o receptor e a mensagem como característicos de uma nova formação cultural, a cultura de mídias. As mensagens ou informações presentes nos produtos culturais passaram a transitar em diversos formatos, como a adaptação de um livro para um filme ou série de Tv. Além disso, Santella destaca a importância de uma mudança nas formas de consumo cultural, propiciadas pelo surgimento de novos equipamentos e suportes mais individualizados, como os CDs, DVDs e a TV a cabo, onde a produção é mais segmentada e atende a “demandas simbólicas heterogêneas”. Dessa forma, o receptor da mensagem, diferente da era da cultura de massas, não é totalmente passivo, ele tem uma disponibilidade maior de opções de entretenimento e informação e pode escolher o que vai consumir.

Já na contemporaneidade, a era da cultura digital, temos a convergência dos diversos tipos de mídias e linguagens, e o surgimento de novas formas de comunicar-se cada vez mais interativas e imediatas, muitas vezes enevoando a divisa entre o virtual e o real. É quando o computador mostra todo seu potencial como máquina integradora total e se consolida a comunicação pela internet. Como afirma Santaella (2003, p.20) “A aliança entre computadores e redes fez surgir o primeiro sistema amplamente disseminado que dá ao usuário a oportunidade de criar, distribuir, receber e consumir conteúdo audiovisual em um só equipamento.” Há uma elevação da autonomia do receptor na busca pelo que quer consumir, e finalmente se expande de maneira nunca antes vista o número de emissores. Nesta era praticamente todo receptor é também um emissor. Com isto há uma “virada de chave” onde não existe mais um sentido único imposto pela *mass media*, e os sujeitos para além de ser *espectadores*, passam a desempenhar também o papel de *usuários*, ou seja, interagindo, emitindo e recebendo.

Disso entra em cena uma cultura de natureza heterogênea, na qual agregam-se elementos de todas as partes, mediados pela tecnologia computacional e interferindo nos processos identitários. Surge uma nova forma do sujeito lidar com a cultura, distanciando-se dos centros bem definidos e ultrapassando fronteiras, seja literalmente, através da imigração que se torna um fenômeno massivo dos tempos vigentes, seja metaforicamente, através da vivência das culturas de margem, impuras, híbridas.

As ferramentas conceituais desenvolvidas através da discussão em torno da indústria cultural e em torno da cultura popular tem sua importância para compreender a sociedade e nossa relação com a cultura, entretanto, ao representarem polos opostos acabam sendo

insuficientes para tratar do sujeito da era da cultura digital. Cabe agora expor os motivos dessa insuficiência.

Partindo da perspectiva dos teóricos que debatem o tema da Indústria Cultural, existe por parte deles um enfoque principal em dois temas do fenômeno, que seriam o da mensagem e o das forças produtoras. Quanto a mensagem, ou seja, ao conteúdo dos produtos culturais gerados pela indústria, prevalece o pastiche ou o kitsch, isto é um tipo de produção homogeneizada que visa o provocar no indivíduo emoções superficiais, divertimento. E quanto as forças produtoras, como destaca Bosi (1986, pg51), “há poderosos centros de controle econômico e político que decidem, em última instância, da produção dos bens a serem maciçamente consumidos pelo público. ” Esta perspectiva, focada nesses dois planos, deixa de lado ou subestima completamente a outra extremidade no processo de comunicação, que é o receptor. Para Martín-Barbero (2015), autores como Adorno e Baudrillard não enxergam nas massas nenhum potencial de ação sobre aquilo que lhes é imposto, ou seja “a inércia, a indiferença, a passividade das massas não é efeito de nenhuma ação do poder, mas o modo próprio de ser da massa.”(MARTIN-BARBERO, 2015, p.94). É neste ponto que se encontra sua insuficiência.

Ao desconsiderar o potencial criativo e de resistência das massas nega-se a contradição dentro da sociedade, além de demonstrar uma espécie de preconceito que pode ser percebido na ideia do kitsch. Como pontua Eco (1998, p. 73) “o Kitsch se proponha, então, como um cibo ideal para um público preguiçoso que deseje adir os valores do belo e convencer-se de que os goza, sem perder-se em esforços empenhativos”. Ou seja, há um desprezo pelas massas, e a construção de uma imagem na qual impera uma passividade obtusa, incapaz de estabelecer uma relação com os produtos da indústria cultural que não seja a de gozo irrefletido.

Na era da cultura digital os receptores são também produtores e não existe essa relação de passividade. Os produtos culturais das mídias de massa são consumidos e transformados através da interação, criando novas possibilidades interpretativas e simbólicas para um mesmo objeto cultural. Ao mesmo tempo os mecanismos de dominação da indústria cultural se refinam, utilizando desses feedbacks fornecidos pelos usuários para obter perfis de comportamento e atuar de maneira mais direcionada, e consequentemente mais eficiente.

Quanto a cultura popular as questões invertem-se, ao invés de ser um grupo passivo completamente dominado pela indústria cultural, o popular acaba sendo compreendido enquanto manifestações dotadas de total autonomia, e qualquer tipo de contato com a modernização só o faria perder sua essência. Até que ponto o popular pode inserir-se no

moderno sem deixar de ser popular, ou melhor, até que ponto tais distinções ainda fazem sentido, tendo em vista que, como apontou muito bem Canclini (2015), grande parte do popular não faz mais parte das tradições locais nem de manifestações autênticas das classes oprimidas?

Nesse sentido principalmente nos ambientes urbanos, com a interação de diversas culturas distintas, há o desmoronamento de todos os pares de oposição como: tradicional/moderno, culto/popular, local/externo. E surge aquilo que Canclini (2015) vai chamar de culturas híbridas, fruto do cruzamento e mistura dessas oposições margeando os limites de cada lado e criando novos gêneros impuros, e universos simbólicos compartilhados.

A dinâmica urbana, juntamente com as possibilidades criadas a partir dos avanços na tecnologia da informação, remodela os espaços públicos. A mídia de massa ganha uma tremenda importância na construção das opiniões e gostos da população, atuando enquanto uma mediadora entre os sujeitos que habitam a cidade. Diversificam-se as exigências sociais e entram em cena atores por muito tempo esquecidos no jogo político, como os movimentos sociais étnicos, feministas, ecológicos, etc. Embora a classe hegemônica ainda detenha grande poder sobre a mídia de massa, os outros grupos anti *status quo* possuem algum espaço, dessa forma “o massivo deixa de ser um sistema vertical de difusão para transformar-se em expressão amplificada de poderes locais, complementação dos fragmentos” (CANCLINI, 2015, p.288).

Nesse contexto, a cultura passa por alguns processos nos quais perde seu caráter colecionista. Isto é, as grandes coleções compostas por um conjunto de bens simbólicos que assimilavam e estabeleciam o hall bem definido de produções cultas, ou produções populares passam a integrar-se em categorias mistas que interagem entre si. Isto é percebido na própria arquitetura urbana, ou em museus que reúnem obras de arte eruditas, artefatos folclóricos e performances artísticas contemporâneas. Além das coleções particulares feitas por qualquer sujeito com acesso a bens simbólicos diversos, onde os curadores são os próprios consumidores e que com a internet encontram um catálogo praticamente infinito de itens culturais.

Outro processo típico das culturas híbridas é sua tensão entre desterritorialização e reterritorialização. Durante a formação dos Estados Nacionais sempre se faz necessária a criação de uma identidade nacional, uma cultura típica do seu povo, isto faz com que durante muito tempo a cultura estivesse intimamente ligada com o lugar do qual pertencia. Com a expansão imperialista dos ditos países de primeiro mundo, principalmente os EUA, se dá uma exportação intensa de produções culturais que se opunham as culturas locais do nacional-popular. Essa disputa enfraquece na medida em que o monopólio da exportação cultural deixa de pertencer aos países de primeiro mundo, e os bens simbólicos do terceiro mundo passam a infiltrar-se na cultura cosmopolita. Dessa forma, há uma transterritorialização dos mercados

simbólicos, que se opõe a um esquema unidirecional de dominação imperialista, e dá lugar a uma cultura que surge das fronteiras. Ganha grande importância as migrações dos diversos estratos da sociedade que permitem intercâmbios culturais intensos. Nesses ambientes se dá uma relação de experimentação que mistura o local com o internacional, numa espécie de cultura popular globalizada. Ao mesmo tempo, estes espaços de fronteira criam uma identidade própria composta por suas contradições numa espécie de esquizofrenia simbólica, numa reterritorialização que os define enquanto grupo.

Diante desta realidade de choques culturais e experimentações os produtores culturais se encontram numa situação de perda de referências daquilo que é legítimo, como é típico da modernidade tardia. As massivas intervenções nas grandes narrativas, tanto nacionais quanto de classe, que serviam de referencial simbólico para os grupos dentro da sociedade levam ao desaparecimento de um *roteiro*, da mesma forma que os diversos usos e ressignificações dadas as obras diminuí drasticamente o poder da subjetividade do *autor*. Portanto as fronteiras foram borradas e há, como diria Canclini (2015), uma co-presença tumultuada de todos os estilos, do popular, do erudito e da cultura de massa. Os artistas que se inserem nestas realidades, ao invés de tentar inventar ou retomar um sentido totalizante de mundo, empenham-se em manter uma relação questionadora com a sociedade e assim tornar visível os sentidos que surgem das mesclas do culto, do popular e do massivo.

2. A ZONA DA MATA PERNAMBUCANA E SEU “CANAVIAL CULTURAL”

2.1 CENÁRIO DE CONFLITOS E RESISTÊNCIA

A zona da mata pernambucana foi assim nomeada pelas características de seu bioma original, a saber: a mata atlântica tropical. É uma mesorregião caracterizada por duas estações bem definidas, uma mais seca e uma com maiores índices pluviométricos, com uma grande riqueza de recursos naturais e um solo bastante fértil. Tem uma extensão total de 8.465,4 Km², e atualmente possui quarenta e três municípios (BRASIL, 2015). Possui um índice de povoamento elevado em comparação com outras regiões do estado salvo a região metropolitana. Economicamente já foi um importante centro comercial e produtivo do Brasil, principalmente nos anos de ouro da cana de açúcar (meados do séc. XVI e meados do séc. XVIII), e ainda hoje representa uma região canavieira significativa para a produção nacional de açúcar e álcool. Motivo pelo qual seu título de zona da mata já não faz mais jus às paisagens da região que foram tomadas pelos intermináveis canaviais que hoje ocupam cerca de 450 mil hectares enquanto a mata passou a representar apenas 5.0% da cobertura florestal do estado.

A cana-de-açúcar é uma constante histórica nesta região desde os tempos da colonização. De certa forma a história dos grandes engenhos e posteriormente das usinas se mescla com a história da própria gente que habita este espaço e convive com as condições sociais advindas das relações que se configuram a partir da concentração de terra, da exploração ambiental e humana e do trabalho precário. Esta história começa no século XVI quando Portugal decide explorar o potencial agrícola da região para a produção da matéria prima para a mercadoria que tomava conta das mesas e do mercado europeu daquela época: o açúcar. Tudo na zona da mata era atrativo para a exploração: “o solo do tipo massapê, o clima úmido, a existência de rios perenes [Como o rio Goiana, o Capibaribe, o Ipojuca, o Sirinhaém e o Una.], navegáveis desembocando no Atlântico, facilitavam o embarque dos produtos da região à Europa. ” (MEDEIROS, 2003, p.153). A forma como se iniciou este empreendimento foi simples e se deu através do incentivo estatal da metrópole, na forma de doações de extensas porções de terra, àqueles portugueses que tivessem nobreza e condições de estabelecer engenhos. Havia os donatários que eram responsáveis por representar a coroa portuguesa, e administrar as extensões territoriais chamadas de Capitanias Hereditárias, tendo também o poder de distribuir as terras em sesmarias que eram doadas para empreendedores da capital. O processo se dava da seguinte maneira:

Por intermédio de cartas de doação, os donatários recebiam grandes quantidades de

terra. Estes posteriormente adquiriam também o direito de conceder sesmarias. A seleção dos sesmeiros se dava por critérios socioeconômicos, tornando-se um processo profundamente elitista, com terras sendo doadas a nobres e pessoas de posses que se aventurassem a ir para a Colônia e pudessem adquirir escravos, produto caro na época, para tocar a empresa açucareira. A maioria dos sesmeiros e donos de engenho, em razão do seu status econômico, adquiriram mais terras através de doações e heranças, resultando na consolidação dos grandes latifúndios. (MEDEIROS, 2003, p.156)

É desta maneira que se enraízam os chamados Senhores de Terra, solidificando a composição da sociedade colonial em polos opostos de poder. De um lado uma mão de obra escrava, desprovida de qualquer tipo de direito ou posses, e do outro uma elite senhorial concentradora de todo poder e renda locais. Em plena era do capitalismo mercantil, a zona canavieira funcionava com uma disciplina quase medieval, porém, ainda pior para os escravos, que comparados aos camponeses nos feudos, não eram vistos se quer como humanos, e sim como objetos, mercadorias. Esta polarização radical não permitiu a ascensão de estratos médios, o que só potencializa as desigualdades distributivas que persistem até hoje. Como coloca Dabat (2003 p.65) “A ausência de camadas médias de produtores permanece, até hoje, motivo de lamentação bem como um objetivo (por enquanto mal sucedido) de operações redistribuidoras.” Este primeiro momento fez com que desde sua origem a região estivesse dividida entre aqueles que possuíam e os que não possuíam terras e meios de produção. A zona da mata é uma região de extremos.

A situação da região não tem mudanças significativas pós independência. Seja por negligência estatal ou pressão dos grandes senhores de terra, o sistema de terras devolutas que garantiria a posse da terra àqueles que a estivessem ocupando, não deu certo. Primeiramente em virtude de grande parte da população ainda ser escrava, e por isso não tendo o direito de possuir propriedade privada e em segundo lugar o fato de só os senhores de terra conseguirem apropriar-se e legalizar suas posses, inclusive expulsando moradores e ou lavradores que habitavam o local. Ou seja, na prática apenas oficializou-se o monopólio sobre as terras.

Com a abolição da escravatura em 1888 já estava em voga a Lei de Terras de 1850, que estabelecia que a aquisição de terras só poderia ser feita através da compra, da venda e das doações do Estado, extingue-se a possibilidade da apropriação das terras devolutas. Com isso dificulta-se completamente o acesso às terras por parte da população pobre ex escravizada, que não possuía dinheiro ou bens para comprar sua terra nem poderiam esperar uma reforma agrária por parte do Estado, que estava intimamente conluiado com os grandes latifundiários. Como coloca Dabat (2003, p.69) “O escravo liberto, doravante morador, viu qualquer esperança de

acesso à terra restrita a lotes cedidos precariamente pelo plantador”.

Dessa forma as pequenas parcelas de terra ou minifúndios, isto é, propriedades com menos de 100ha, cedidos aos trabalhadores rurais se restringiam aos solos mais inférteis e relevos mais desfavoráveis para a plantação, impossibilitando a subsistência de uma família camponesa. O resultado dessa privação dos meios de produzir sua própria subsistência gera uma contingência enorme de trabalhadores dispostos a vender sua força de trabalho por valores muito baixos para os grandes proprietários e fazendeiros. O trabalhador rural se vê sem alternativas, e acaba espremido em guetos geração após geração, tendo que aceitar as péssimas condições de trabalho dos latifundiários.

A relação entre o Estado e os produtores de cana se estende pela história. Na transição dos engenhos para as Usinas que ocorreu por volta de 1870 até 1933, quando se cria o Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA), houveram grandes investimentos na forma de empréstimos aos antigos senhores de engenho que se associavam entre si. (MEDEIROS 2003). Nesse período, por volta da década de 1930, houve uma queda nos preços do açúcar, e este decênio estagnante provocou o endividamento dos novos usineiros, gerando conflitos entre estes e os fornecedores de cana. Os usineiros transferiam seus prejuízos para os fornecedores, que por sua vez os repassavam para os lavradores que trabalhavam em suas terras. Como coloca Medeiros (2003, p.159) “No acirramento dessa disputa entre os usineiros e os fornecedores de cana, o elo mais frágil, (os trabalhadores), é que sofriam as reais consequências desse conflito entre as classes dominantes. ”.

Por volta de 1945 há uma retomada nos preços o que incentiva o Estado novamente a estimular a economia açucareira da região, o que faz com que se expanda ainda mais o território destinado à cana-de-açúcar, destruindo ainda mais as matas e a retomando das terras que haviam sido cedidas a moradores ou onde arrendatários plantavam alimentos para subsistência. O número de usinas acabada sendo reduzido, entretanto seu tamanho e poder só crescem, por consequência das fusões e absorções de usinas menores. Durante a ditadura militar (1964-1984) o Estado, através de subsídios e a abertura para o capital exterior, eleva ainda mais a produção nacional de cana, que chega em seu ápice com o Pró-Álcool em 1975. Este programa teve o intuito de elevar a produção de etanol, para substituição da gasolina como combustível, produto que estava com preços muito elevados em função da crise mundial do petróleo. Em decorrência disto houveram diversos incentivos fiscais e financeiros voltados para a indústria canavieira, atrelando ainda mais os interesses dos latifundiários com os do Estado. Como pontua Medeiros (2003, p.160) “a agroindústria canavieira foi, até o plano Collor, um dos setores com maior peso de intervenção estatal. Tudo era definido pelo Estado: quotas de produção de cana, de

açúcar e de álcool, preços para cada produto, volume da produção exportável, quotas de exportação por região do país, subsídios de equalização para o Nordeste e outras regiões, etc.”

É possível notar que há uma presença forte do Estado na região, entretanto, este Estado foi durante muito tempo completamente negligente com a situação social dos trabalhadores e pequenos produtores, ignorando as precariedades do trabalhador rural, que não tinha seus direitos garantidos; mesmo já havendo uma legislação trabalhista durante a era Vargas que na prática só atendia aos trabalhadores urbanos. Este quadro só começa a mudar a partir da implementação do estatuto do trabalhador rural em 1972, que estende ao homem do campo os direitos já garantidos pela CLT, desfrutado apenas pelos trabalhadores das cidades, como a estabilidade no emprego de acordo com contratos anuais, o salário mínimo, jornada de trabalho de 8 horas, férias anuais, aviso-prévio nas dispensas de trabalhadores, entre outros. O estatuto vem reafirmar estes direitos que já estavam reconhecidos no papel, mas que não tinham efetividade no contexto rural, em função do Estado que protegia as oligarquias canavieiras, perdoando dívidas e fazendo “vista grossa” para as infrações trabalhistas.

Essas conquistas não chegaram ao homem do campo por mera benevolência estatal, na realidade ela é o resultado de um longo processo de luta dos movimentos sociais rurais, que não aceitaram passivamente as explorações advindas do oligopólio da indústria canavieira. Desde o princípio, quando os trabalhadores rurais ainda eram escravos, houve resistência, que se efetivou na formação dos quilombos compostos por escravos fugidos das grandes propriedades. Posteriormente, pós libertação dos escravos existiu aquilo que Dabat (2003) vai chamar de “brecha camponesa”, quando os senhores de terra cediam uma pequena parte de suas terras para que trabalhadores plantassem diversas culturas com o intuito de suprir a demanda por alimentos. Essa dinâmica acaba se consolidando nas figuras dos meeiros e foreiros, que eram trabalhadores do campo que labutavam na produção agrícola, mas não tinham a posse das terras em que viviam. Estes trabalhadores vão ser os principais atores dos movimentos sociais rurais da região, tendo como principais organizações as Ligas Camponesas e posteriormente os Sindicatos do Trabalhador Rural.

As Ligas Camponesas foram instituições de representação dos trabalhadores rurais que tiveram grande importância no cenário regional e nacional durante os anos de 1955 a 1961. Nesta época, a zona da mata pernambucana representava um cenário propício para seu surgimento, tendo um conjunto de fatores favoráveis como: a expulsão de foreiros e meeiros pelos senhores de engenho com o intuito da absolutização da monocultura da cana, atingindo um montante de trabalhadores e criando um sentimento de indignação e injustiça que motivou estes trabalhadores a envolver-se em ações políticas. Como neste período a organização de

sindicatos no campo ainda era proibida, as Ligas surgem como associações cívicas encarregadas de defender os interesses dos foreiros, meeiros e trabalhadores rurais. Encontram na figura de Francisco Julião, um advogado e deputado estadual dedicado a luta contra os latifundiários, uma liderança política que era acessível aos pobres rurais e tinha um bom diálogo com classes médias urbanas sensíveis aos sofrimentos dos homens do campo, como jornalistas, estudantes, funcionários públicos, etc. (PEREIRA, 2008)

Dentre as atividades desenvolvidas pelas Ligas destacava-se a ajuda aos trabalhadores rurais na facilitação do acesso a representação legal nos conflitos judiciais com latifundiários, e a organização das demandas locais para realização de manifestações contrárias a diversas práticas dos senhores de terra como: expulsão dos moradores e trabalhadores das terras, baixos salários, uso da força policial e particular (capangas) para intimidação dos foreiros e suas famílias, dentre outras. Além da reivindicação maior que era o acesso à terra através de uma reforma agrária radical. Como nos mostra Pereira (2008. p.249)

Ele [Francisco Julião] demandava a *‘liquidação definitiva do latifúndio...(e a) desapropriação total das terras pelo governo’*⁴, seguida *‘da devolução da terra ao povo que trabalha nela sem condição alguma exceto que eles deveriam simplesmente continuar a cultivá-la’*.⁵ Julião também implicava que tal reforma poderia requerer violência. *‘Virá’*, dizia ele, *‘de qualquer modo, na lei ou na marra, com flores ou com sangue.’*⁶

Em 1961 treze das vinte e cinco Ligas que existiam em Pernambuco estavam na zona da mata, região que se mostrou mais favorável para o desenvolvimento do movimento em função da condição dos trabalhadores da indústria canavieira que estavam concentrados nas plantações de cana e consistiam majoritariamente em assalariados sem terra ou trabalhadores sazonais, diferente dos pequenos proprietários do agreste, menos engajados politicamente já que tinham uma dificuldade maior em identificar os latifundiários como fonte de exploração. Ainda assim as Ligas Camponesas representavam uma minoria dentro do movimento rural, que estava concentrado principalmente na União de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB).

Por lutar pela desconcentração das terras de maneira mais enfática as Ligas acabaram atraindo críticas e sendo mal vistas tanto pelos outros movimentos rurais, quanto pelos setores conservadores do Estado, no qual os primeiros os enxergavam como radicais desorganizados,

⁴ FONSECA, Gondin da. *Assim Falou Julião*. São Paulo: Ed. Fulgor, 1962, p. 59.

⁵ Julião, Francisco. *Cambão - The Yoke: The Hidden Face of Brazil*. Middlesex: Penguin Books, 1972, p. 126.

⁶ FONSECA, Gondin da. *Assim Falou Julião*. São Paulo: Ed. Fulgor, 1962, p. 81.

e os segundos como agitadores perigosos e ameaças à ordem nas relações de trabalho do campo. Esta cisma com as Ligas camponesas desencadearam ações do Estado em apoio a sindicalização rural, que colocavam as demandas pela reforma agrária em segundo plano, e se concentrava em reivindicar condições de trabalho e direitos para o trabalhador rural, como salário mínimo e previdência social. Os esforços se concentram em atender “demandas menos perigosas dentro da hierarquia do mundo do trabalho” (PEREIRA, 2008, p.252), e obtém apoio de atores importantes como o PCB e a igreja católica.

Este conjunto de ações estatais atrelados à falta de unificação e organização das Ligas Camponesas levaram ao seu declínio, que pouco a pouco vão perdendo hegemonia para os sindicatos rurais. É importante ressaltar que a formação dos sindicatos rurais foi bem tardia em relação à outras categorias trabalhistas, isto porque havia diversos esforços para impedir ou dificultar sua implementação por parte da elite agrária local. Apenas em 1962 o governo federal regulamenta a criação dos sindicatos rurais, seguindo uma estratégia de regulamentar e institucionalizar para poder exercer algum controle sobre os trabalhadores rurais, o que não era viável nas Ligas Camponesas.

Os sindicatos seguiam uma linha mais reformista, eram reconhecidos como representantes exclusivos dos trabalhadores rurais pelo Ministério do Trabalho, eram mais organizados e possuíam uma base financeira mais estável que as Ligas, já que as contribuições eram obrigatórias. Ao contrário das Ligas “os sindicatos não eram mais vistos como um problema de polícia, e eram reconhecidos como agentes de negociação.” (PEREIRA, 2008, p.263). Estas negociações estavam voltadas para a garantia e efetivação dos direitos trabalhistas e a extinção de práticas “feudais” no campo, além da reforma agrária seguindo uma linha menos radical que os movimentos camponeses, operando nos limites aceitáveis pelo governo.

Houveram dois atores muito importantes dentro dos movimentos sindicalistas, o primeiro foi Partido Comunista Brasileiro (PCB). Num primeiro momento as questões trabalhistas no campo foram ignoradas pelo PCB, sua opinião era negativa acerca das Ligas, pois não reconheciam na população rural enquanto uma vanguarda revolucionária, além de não estar de acordo com as demandas individuais do uso da terra pelos foreiros (PEREIRA, 2008). Entretanto, com a sindicalização rural membros da Juventude Comunista tomam a iniciativa, contra a vontade dos dirigentes, de atuar junto a estas novas instituições e em pouco tempo sob a liderança de Gregório Bezerra obtiveram o aval de trabalhar em união com elas para levar ao progresso a região livrando-a dos “vestígios feudais”. Sua principal zona de influência era a Mata Sul, mais particularmente no sindicato de Palmares.

O segundo ator foi A Igreja Católica, que historicamente possuía um elo muito forte

com os coronéis e senhores de engenho, mas depois de uma mudança de postura orientada pela encíclica papal “*Mater et Magistra*” voltaram seus esforços para reconquistar sua hegemonia dentre os homens do campo, já que grande parte do operariado urbano havia aderido a entidades a-religiosas ou anti-religiosas (DABAT, 2003). Desta forma a Igreja distancia-se da imagem de aliada dos oligarcas e aproxima-se do trabalhador rural atuando na formação de sindicatos tendo o papel de conciliadora entre os interesses dos trabalhadores e o governo federal. Sua intenção além de reforçar o poder da igreja no campo, estava em diminuir a influência do partido comunista na região. Pois, a igreja defendia a inaplicabilidade do conceito de luta de classes no contexto brasileiro, e temiam que acontecesse a mesma perda de influência que havia acontecido com os operários das cidades. Sua zona de predomínio era a Mata Norte, e contribuiu com a fundação dos sindicatos de Nazaré da Mata e Vitória de Santo Antão.

Com o golpe militar de 1964 houveram duras repressões aos movimentos sociais no campo. Voltou a imperar a vontade do grande produtor acima da lei dentro de suas propriedades sob a tutela do Estado. Com a perseguição dos comunistas e a extinção dos sindicatos criados pelo PCB e outras organizações independentes como as Ligas Camponesas, permaneceu apenas o movimento sindical liderado pela Igreja Católica que também tinha raízes anticomunistas. Como o Estado acabou seguindo a tradição getulista de árbitro e juiz das relações de trabalho estes sindicatos continuavam atuando e tinham uma importância muito grande na salvaguarda das conquistas que foram alcançadas antes do regime militar. Neste período, com a contribuição dos sindicatos, é aprovado o Estatuto da Terra, que garante alguns direitos trabalhistas ao homem do campo e ao mesmo tempo funciona como um movimento estratégico do Estado, no sentido de colocar as reivindicações por reforma agrária em segundo plano, como coloca Dabat (2003, p.122) “Ainda sob o efeito do medo de um processo revolucionário de tipo cubano ou chinês, as elites escolheram uma proposta de modernização conservadora que teve a virtude, de seu ponto de vista, de permanecer letra morta.”

Este constante apadrinhamento dos latifundiários da cana-de-açúcar por parte do Estado acaba trazendo consequências desfavoráveis ao desenvolvimento do potencial econômico da região e a prevalência da monocultura afeta negativamente grande parte dos seus recursos naturais. Até então, as políticas protecionista através de órgãos como o Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA), garantiam um certo conforto para os usineiros pernambucanos “via equalização de custos (mecanismo de compensação pela menor produtividade agrícola da cana do NE) e administrando preços, quotas de produção e reserva de mercados. ” (JASEN; MAFRA, 2019, p.2). Por conta disto, os donos de usinas não se sentiam motivados a buscar uma modernização da indústria investindo em novas tecnologias. Sendo assim, rapidamente o

volume de produção do eixo centro-sul ultrapassa as cifras da região canavieira da zona da mata, Medeiros (2003) compara a produção de 1999, na qual há uma evidente desproporção entre a produção de São Paulo (73,9 t/ha), Goiás (70,4 t/ha), Paraná (74,2 t/ha) e a produção local de apenas 43,0 t/ha.

Nos anos 90 houve uma elevação da demanda por açúcar no mercado externo, a zona canavieira de Pernambuco perde a exclusividade de mercado, nesse mesmo período foi extinto o IAA e consequentemente acabaram as políticas de subsídios estatais destinados a agroindústria sucro-alcooleira. Como não havia uma diversificação das atividades agrícolas ou em outras áreas industriais, a economia da região entra em crise o que acarreta diversos problemas estruturais como uma onda de desemprego, subempregos e pobreza, além da degradação ambiental. Este conjunto de problemas sociais levou a um intenso êxodo rural que esvaziou os campos, segundo Medeiros (2003, p.163) “Essa população, recém-desempregada e sem habilitação profissional, passa a viver de trabalhos ocasionais, furto e prostituição, migrando na maioria das vezes, para Região Metropolitana do Recife (RMR) ”.

A migração para zonas urbanas se deu em direção à capital ou aos estados do centro-sul, gerando uma demanda por empregos maior que a capacidade de oferta das cidades, a baixa escolaridade e capacitação profissional acaba resguardando estes trabalhadores à informalidade. Tendo suas expectativas de melhora de vida frustradas, uma parcela destes migrantes retorna nos últimos anos ao campo, que já não representa a mesma realidade. Embora ainda haja uma enorme concentração de terras e prevaleça a monocultura, outras oportunidades surgem nas pequenas cidades da zona da mata que podem representar um “novo rural”.

Existem estratégias de reestruturação rural na região que passam por vias mais capitalistas e outras voltadas para agricultura familiar. No primeiro caso consiste na modernização agrícola não realizada anteriormente, investindo nas novas tecnologias, como o melhoramento de espécies de cana-de-açúcar, e a construção de um complexo industrial álcool-químico, para elevação da produção e tratamento, seguindo com a monocultura da cana de maneira mais competitiva. A segunda estratégia consiste numa variabilidade agrícola concentrada nas estruturas familiares, voltados para o comércio local e o autoconsumo, que se encontra em desenvolvimento nos poucos assentamentos de reforma agrária. Como coloca Cavalcanti e outros (2002, p.7)

Estimativas do Incra sugerem um total de 10 mil famílias assentadas na mesorregião, às quais devem somar-se pelo menos mais 5 mil famílias aí acampadas. A forma de organização dos assentamentos de reforma agrária facilita a capacitação dos assentados para assumirem a condição de produtores familiares.

Saindo da dimensão agrária, existem algumas iniciativas para diversificação das atividades econômicas no contexto rural, como o Programa de Apoio ao Desenvolvimento Sustentável da Zona da Mata de PE ou PROMATA, de 2002, que visava oferecer suportes aos municípios com investimentos para realizar múltiplas ações para o desenvolvimento local.

A realização de programas como este geram novas possibilidades econômicas e acabam propiciando o desenvolvimento áreas do setor industrial, como aponta Jasen e Mafra (2019, p.7) “Em algumas cidades maiores, foram desenvolvidos alguns ramos industriais como o de mobiliário, calçados, o de confecções, a construção civil, minerais não metálicos, metalurgia e alimentos.”; além de “indústrias integradoras para o beneficiamento de produtos avícolas, laticínios, aguardente, processamento de pescado, entre outras, são algumas das indústrias presentes na mesorregião, concentradas em quatro centros de importância microrregional: Vitória de Santo Antão, Carpina, Timbaúba e Palmares”(CAVALCANTI et al, 2002). E também no setor de serviços, com destaque para as atividades turísticas, como constata Cavalcanti e outros (2002, p.6) “A atividade do turismo vem apresentando significativa expansão na Zona da Mata, principalmente nas áreas litorâneas e nas localidades onde se encontram antigas usinas”. Tudo isto contribui para uma elevação da taxa de urbanização das cidades como pode ser notado nos dados dos cadernos territoriais da mata norte e sul uma redução da população rural de 17,17% (Norte) e 8, 61% (Sul) do ano de 2000 a 2010 (BRASIL, 2015)

Este conjunto plural de atividades desenvolvidas no meio rural juntamente com a crescente urbanização pode ser encarado como consequências do desenvolvimento capitalista e da globalização (VALE, 2005). Campanhola e Silva (2004) costumam nomear esta nova relação como “Novo Rural”, isto porque o meio rural que era atrelado à produção agrária e em função disto era visto como oposto ao meio urbano, ao explorar atividades não-agrícolas, ligadas ao lazer, prestação de serviços, atividades culturais, etc. provoca mudanças estruturais na dinâmica social destes espaços. Vale (2005) questiona até que ponto ainda é viável uma divisão entre urbano e rural, visto que parece existir um *continuum*, ou uma complementariedade ao invés de uma oposição. Além disso, a tecnologia da informação chega também até o campo, permitindo, através da internet, que se desenvolvam diversas atividades tipicamente urbanas em contextos distintos das metrópoles.

Entretanto, Pereira (2004) ao analisar o setor de serviços no meio rural brasileiro, chega à conclusão que apesar do aumento do terceiro setor nos espaços rurais não há uma diminuição da desigualdade na distribuição de renda, pelo contrário, ela é acentuada. Ou seja, as novas alternativas de emprego criadas pela diversificação das atividades desenvolvidas no campo não

estão sendo ocupadas pelos trabalhadores rurais que sempre estiveram nestes espaços e sim por outros atores privilegiados. No cenário da zona da mata acontece o mesmo, apesar do desenvolvimento econômico de algumas cidades da região, como Carpina, Goiana, Vitória de Santo Antão, e Palmares, em função do desemprego ainda muito presente, há uma concentração populacional nas cidades de médio porte, que não estavam preparadas para receber este contingente humano, o que acarreta novos problemas de estrutura urbana, como moradia e saneamento básico, além de outros problemas como o aumento da violência.

A exploração das atividades não-agrícolas na região nesse contexto de novo rural leva a uma busca do aproveitamento de outras potencialidades locais, dentre elas destaca-se as atividades culturais e artísticas que se tornam um importante atrativo turístico capaz de gerar um novo mercado viável. A riqueza cultural e artística da região é notável, com inúmeras manifestações populares que assimilam heranças simbólicas advindas da pluralidade de povos e etnias que aqui habitaram. Como seria inviável descrever a completude destas tradições, além de correr o risco da perda do foco deste estudo, opta-se aqui em concentrar-se nas manifestações populares que estariam mais intimamente ligados à Música Canavial, fenômeno que pretendemos analisar.

2.2 CANAVIAL CULTURAL

A Música Canavial consiste em um hibridismo musical e simbólico, no qual se mesclam no conteúdo: imaginário popular, ritos e tradições locais com a realidade do trabalhador rural; e na forma: ritmos regionais com nacionais e internacionais, populares e eruditos. Nesta sessão serão expostas as raízes populares deste fenômeno, que se encontram nas expressões culturais que envolvem música, dança, encenações e poesias conhecidos como folguedos ou brincadeiras. Estas expressões têm origens diversas e possuem algumas características em comum: (1) Não possuem uma história precisa, e seus criadores são anônimos, (2) Geralmente surgem espontaneamente e apresentam um caráter coletivo, (3) Sua transmissão é dada através da transmissão oral pela tradição, (4) São manifestações regionais, isto é, possuem uma certa localidade. (BENJAMIN, 1989).

Estes folguedos fazem parte do cotidiano da maior parte dos trabalhadores ligados ao corte de cana na região, e são importantes eventos culturais nas pequenas cidades da zona da mata. Eles estão distribuídos durante o ano todo em grandes ciclos comemorativos, acompanhando festividades do calendário cristão, são eles: O ciclo natalino, o ciclo junino e o ciclo carnavalesco. Entretanto, muitas das expressões culturais que vamos apresentar brevemente ocorrem fora de seus ciclos em comemorações menores nas áreas rurais, como as

sambadas ou em eventos particulares, como batizados, casamentos, aniversários, etc.

Dentro do ciclo natalino unem-se as comemorações religiosas com o encerramento do ano civil, desta forma é um período de muitas festas com diversas manifestações culturais. Ele se inicia na véspera do Natal e se estende até janeiro com o dia de Reis. O folguedo natalino mais tipicamente ligado a herança da tradição católica é o pastoril religioso, que consiste numa dramatização do nascimento de Jesus Cristo, e da visitação dos pastores à gruta de Belém. Segundo Benjamin (1989, p.50) “No Brasil os autos pastoris foram introduzidos como manifestações para-litúrgicas, de fundo catequético e assim têm se conservado na maioria das variantes. ”. As raízes catequéticas seguem presentes, e continuam sendo manifestações intimamente ligadas à igreja e a comunidade católica.

Outra expressão cultural típica do ciclo natalino são os Reisados, que consistem em dramatizações populares, com música e poesia, de situações do cotidiano. Dentre os diversos Reisados, um que se destaca na zona da mata pernambucana é o Cavalo-Marinho, que possui uma pluralidade enorme de personagens e entremeios, retratando diversas situações típicas da época dos grandes senhores de engenho. Dentro da performance há brincadeiras, atuações e a recitação de loas, além de bailes em honra aos Santos Reis do Oriente, e a tradicional dança de São Gonçalo dos Arcos.

Esta manifestação teve origem das negociações entre senhores e escravos nos engenhos, embora seja incerto se ela foi uma criação espontânea dos próprios negros escravizados ou se foi uma solicitação dos senhores para que os negros provessem um entretenimento para suas famílias. De qualquer forma, em ambos os casos o Cavalo-Marinho contribuiu para “(...) amenizar a dura vida dos negros e restituir um ambiente de sociabilidade perdido, através da recuperação de seus cantos e danças. ” (ASCELRAD, 2008, p.123). Fruto das raízes culturais negras o Cavalo-Marinho sofreu diversas represálias pelos senhores de engenho, que como condição para permitir a brincadeira, exigiram a inclusão ou exclusão de diversos temas e personagens, como o Capitão representando os donos das terras, e os Galantes, que representavam a família real portuguesa. Apesar de acatar às exigências dos senhores, os brincantes do Cavalo-Marinho mantinham uma relação de crítica com a sociedade da época, tal qual, na idade média, o bobo fazia com a corte. Ainda que divertisse os senhores, o humor dentro do folguedo criou uma forma de driblar as represálias e ao mesmo tempo manter a crítica, já que “(...) a maioria das figuras de autoridade, o Soldado, o Mestre, o Empata Samba são constantemente ridicularizadas quando aparecem na roda (...)” (ASCELRAD, 2008, p.123).

Tradicionalmente, é um festejo que ocorre na rua, e não possui um tempo fixo, mas são apresentações longas podendo se estender por muitas horas. Atualmente o folguedo vem

perdendo espaço para outros tipos de entretenimento nas cidades da região como shows ou trios elétricos com apresentações mais ao estilo da indústria cultural. As apresentações detêm pouco investimento por parte das prefeituras municipais, e tem cada vez menos tempo, e participantes para realizar o Cavalo-Marinho. Há um processo de transformação no formato da brincadeira, compactando a apresentação e excluindo figuras que resulta num modelo praticável, o que garante por um lado contratos, popularidade e retorno financeiro nas capitais aos brincantes, e por outro gera uma padronização dos grupos e também uma quebra na transmissão da tradição onde diversos elementos se perdem.

Partindo para o ciclo junino, que como o próprio nome já indica, situa-se no mês de junho e corresponde a uma herança da colonização portuguesa que advém de “(...) tradições europeias pré-cristãs de comemoração da mudança do ciclo solar – a entrada do verão no hemisfério norte – com ritos que marcam o início das colheitas e homenageiam a fertilidade da terra (...)” (BENJAMIN, 1989, p.96). Entretanto não é como uma tradição pagã que nos chegam essas festividades e sim como comemorações dedicadas aos santos católicos São João, Santo Antônio e São Pedro. Os festejos juninos ganharam grande relevância em todo o Nordeste, pois apesar das estações não coincidirem com as europeias, convenientemente as datas coincidiram com a época da colheita do milho, o que incitou uma culinária típica e fartura durante as celebrações. Como resquícios da herança pagã conservou-se o culto ao fogo, representado em fogueiras e fogos de artifício diretamente ligados a fertilidade, seja da terra ou sexual, sendo Santo Antônio considerado o santo casamenteiro.

O folgado mais característico desse ciclo são as quadrilhas juninas, uma união de um costume europeu popularizado e representações do cotidiano mais simples. Benjamin (1989, p.98) coloca que “a quadrilha que se dança atualmente é um desdobramento, uma variante de uma dança europeia introduzida no século passado [XIX].” Entretanto, ao chegar aqui ela foi imitada pelas pessoas simples, e ganhou características próprias como a assimilação de outra tradição junina, mais ligada à encenação que à dança, que é o casamento matuto. No casamento matuto há uma representação profana do matrimônio, com bom humor e irreverência. Normalmente é um evento com ampla participação dos jovens, e é praticada em clubes, escolas, ou mesmo dentro comunidade nas ruas onde se constroem palhoças com a colaboração dos moradores. Benjamin (1989, p.98) comenta que “(...) quadrilha é uma tarefa comunitária de turma de jovens de subúrbio, de classe média baixa e pobre, e realização espontânea.”. Atualmente essa espontaneidade vem diminuindo com o aparecimento de quadrilhas “profissionais” que participam de concursos patrocinados por emissoras de TV ou instituições públicas. Ainda é uma prática recorrente nas escolas, entretanto, as quadrilhas vem se tornando

mais raras.

Vale destacar ainda como outro folguedo típico das festas juninas o Xaxado, embora não tenha tanta presença na zona da mata e ocorra mais particularmente no sertão nordestino, exerce influências rítmicas na música regional como um todo. “O Xaxado é um ritmo e uma dança sertanejos, com evidentes características de culturas indígenas, originários das regiões do Pajeú e Moxoto.” (BENJAMIN, 1989, p.100). Foi uma dança muito popularizada por bandos de cangaceiros, e inicialmente era praticada exclusivamente por pessoas do sexo masculino, tendo as letras um caráter de contestação as autoridades, principalmente a polícia além de pequenas encenações de emboscadas. Atualmente já se permitiu a entrada de mulheres.

Por fim, pode-se falar do ciclo carnavalesco, que está incluso no calendário católico no período pré-quaresma, nos finais de fevereiro ou início de março. É um costume nacional, plural e repleto de ambiguidades, uma época onde os excessos são cometidos sem culpa. Como coloca Benjamin (1989, p.88) “o carnaval é aglutinante e assim, em seus diversos espaços e tempos, pode ser alienante e de contestação. ”. Em Pernambuco, os foliões tomam as ruas e vê-se exposta com todas as suas contradições as heranças europeias, africanas e indígenas que formaram nosso povo. Na Zona da Mata, alguns folguedos se destacam na cultura carnavalesca local, são eles os Caboclinhos e o Maracatu Rural.

Os Caboclinhos (ou cabocolinhos) são festejos populares com fortes relações com as heranças indígenas da região e o culto da Jurema sagrada, mas não deve ser confundida com representações típicas dos povos originários, pois ele reúne diversos elementos advindos tanto da ancestralidade indígena, ou seja, de traços musicais ou das danças tradicionais, quanto europeus, enquanto reminiscência de símbolos jesuítas de catequese. Além disso, outra influência presente nos caboclinhos é sua ligação com a imagem criada pelo romantismo dos índios, enquanto heróis nacionais, inspirados na literatura de autores como Jose de Alencar e Gonçalves Dias. Atualmente os trechos atuados caíram em desuso, e prevalece a dança e a música intimamente ligados com a religiosidade. São entoados cantos podendo ser pontos de Jurema ou pontos de caboclo, acompanhados das bandas que executam toques de guerra, perré, baião, macumba ou toré. Os integrantes dos caboclinhos geralmente frequentam terreiros, onde praticam uma espécie de religião afro-ameríndio-cristã ou, como diversas lideranças de terreiros afirmam, uma religião traçada. (SANTOS, 2008).

O outro folguedo carnavalesco que será tratado é o Maracatu rural, talvez a mais típica manifestação da zona canavieira pernambucana, que assimila uma multiplicidade de influências, sofrendo até certo preconceito e sendo nomeado segundo Benjamin (1989, p.75) de maracatus “descaracterizados, degenerados, de segunda classe”, pelos Maracatus Nação da

capital. Como pontua Nascimento (2008, p.164)

Segundo consta, é uma brincadeira criada após a abolição da escravidão, por trabalhadores rurais da Zona da Mata Norte. Seria uma mescla de vários brinquedos, como o cavalo marinho, os caboclinhos, folia de reis e por fim, ao chegar ao Recife, por volta da década de 1930 (...), teria assumido também o nome e a influência do maracatu, manifestação popular típica da capital.

A origem do Maracatu rural é imprecisa, porém há um consenso de que surgiu das misturas entre cultura indígena e africana, isto é notável através da musicalidade e nas loas entoadas pelos mestres, e através das imagens representadas pelas figuras que participam da brincadeira. Além disso há uma religiosidade em torno do folguedo que carrega um tom misterioso, já que por conta do preconceito e as perseguições sofridas por religiões não-católicas no passado, estes cultos eram mantidos em segredo. Uma das grandes figuras que representa um protetor ou guerreiro mágico/religioso dentro do maracatu rural é o caboclo de lança, um personagem forte e que exige do brincante toda uma preparação espiritual carregada de simbolismo. Até a década de 1990 o Maracatu rural persistiu como folguedo coadjuvante no “mercado cultural”, perdendo espaço para outras brincadeiras assimiladas pela cultura de massa em movimentos culturais como o Armorial e o Movimento Mangue que davam um enfoque nas tradições populares fazendo com que elas se tornassem mais acessíveis a classe média pernambucana.

Entretanto, pouco a pouco o Maracatu rural foi ganhando espaço nas mídias onde antes era ignorado, até que no início dos anos 2000 “o maracatu se consolidou como símbolo-mor da cultura pernambucana” (NASCIMENTO, 2008, p.179). Sendo apontado enquanto uma manifestação legítima e rica, ao mesmo tempo que se insere cada vez mais na dinâmica massiva e industrial atraindo críticas que apontam uma espetacularização do folguedo.

Fora dos três ciclos existem folguedos praticados sem períodos fixos em qualquer época do ano, na Zona da Mata destacam-se dois, à saber: as cirandas e o coco de roda. Ambas se configuram enquanto práticas populares que envolvem música e dança, e coreografias simples numa composição de roda. As cirandas não correspondem a brincadeira infantil embora tenha o mesmo nome e consista em pessoas que dão as mão em uma roda ao som de música. Mas ao invés de cantigas, na ciranda de adultos (embora crianças também possam participar) o mestre cirandeiro canta num compasso ritmado sobre o cotidiano da vida rural e também das coisas da natureza. Segundo Benjamin (1989, p.121) “O seu ambiente de origem era estritamente popular – as pontas de rua, os terreiros de bodega. Os seus participantes – trabalhadores rurais, pescadores de mangue e de mar, operários de construção não especializados, bicaiteiros”. Por essa origem simples, a ciranda é uma brincadeira amplamente democrática, entram na roda

todos aqueles que queiram, seja criança ou velho, homem ou mulher, sem distinções de cor ou raça. São realizadas em espaços ao céu aberto, nas ruas, pátios ou nas praias, prevalece um tom de espontaneidade e informalidade onde o objetivo é a diversão como coloca Oliveira (2007, p.12-13)

Não existe limite numérico para esta brincadeira. Geralmente começa com uma pequena roda de poucas pessoas, que vai aumentando à medida que outros chegam para dançar. Estes 'atrasados' abrem o círculo soltando as mãos dadas dos primeiros integrantes inserem as suas e entram sem a menor cerimônia. A saída do participante por cansaço ou por qualquer outro motivo ocorre da mesma forma, sem maiores satisfações. Se a roda atinge um tamanho que dificulte a movimentação, se forma uma menor no seu interior. O objetivo é a participação e alegria de todos.

É interessante pontuar que diversos participantes das cirandas também fazem parte de outros folguedos típicos como os macaratus e cavalos marinhos, entretanto como as cirandas não necessitam de muitos ensaios para se aprender coreografias, nem envolvem uma preparação espiritual, acaba sendo mais viável suas apresentações o ano inteiro para o lazer.

O coco de roda é outra brincadeira mais aberta e pouco sistematizada, basicamente consiste em uma dança onde os participantes se colocam em uma roda e trocam umbigadas dando giros e investidas contra os vizinhos, acompanhando o ritmo das músicas com palmas. Sua origem é pouco precisa, mas remonta aos cantos dos trabalhadores que atuavam na quebra do coco, e que depois se tornou ritmo de dança. É bem presente nas regiões praieiras, mas existem pesquisadores que afirmam que sua origem advém dos engenhos (GASPAR, 2009). Não existe um figurino para se dançar coco, e as músicas são puxadas por um cantador acompanhado pela banda, sendo as letras ou quadras já populares ou de improviso. Possui influências tanto dos batuques africanos quanto os bailados indígenas (Gaspar, 2009), e foi incorporado como influência em por diversos artistas pernambucanos como Alceu Valença, Chico Science e Siba Veloso.

Existe na zona da mata um grupo de entidades que exercem desde muito tempo um papel fundamental no cenário da cultura local, principalmente no que diz respeito às manifestações musicais da região. São elas as bandas civis de música, ou sociedades musicais, que são pequenas instituições formadas pela sociedade civil que se dedicam ao ensino e à prática musical dentro de seus municípios. A história das bandas civis no Brasil é bem antiga, e remonta aos tempos da chegada de D. João VI nas primeiras décadas do século XIX. Rapidamente foram se difundindo tanto pelas capitais quanto pelos interiores, e chega em Pernambuco em meados da década de 1840, estabelecendo-se por vários municípios da zona da mata, como Goiana com as bandas Curica criada em 1848 e Saboeira em 1849 (que ainda estão em funcionamento até hoje), Paudalho com a banda 22 de Novembro fundada em 1852 (também em funcionamento)

e Nazaré da mata com o Grêmio Musical 22 de Novembro (Que encerrou suas atividades em 1911, entretanto o município ainda possui duas bandas em atividade, a sociedade musical 5 de novembro, conhecida como Revoltosa e a Capa Bode). (HOLANDA FILHO, 2010)

Como nos mostra Lúcia Gaspar (2004) “As bandas civis, que herdaram a disciplina e a organização das bandas militares, foram criadas por todo o Brasil. Havia bandas de músicas, tanto nas cidades, quanto em vilas, povoados e até em sítios e fazendas. As cidades do interior organizavam suas bandas civis, que passavam a ser um veículo de entretenimento coletivo, participando de movimentos políticos, acontecimentos religiosos, cívicos e sociais.”

Desde sua origem as bandas sempre tiveram uma importância muito grande no cotidiano e nos eventos sociais. Elas possuíam uma integração com a comunidade local, principalmente nos municípios do interior, e estavam incluídas nos conflitos políticos e relações de poder. Como coloca Holanda (2010 p. 27) “As bandas serviam quase sempre aos partidos políticos no Império e também na República. Havia bandas de determinadas classes como a de operários, estudantes, clubes recreativos e corporações militares, que participavam de todos os acontecimentos sociais da cidade.” A importância das bandas dentro dos comícios em apoio a corrente política ao qual estava ligada acaba às transformando em um ator político importante no jogo de poder local.

Com o tempo essas bandas perdem grande parte desta relevância política e se desvinculam dos partidos. Atualmente, apesar de sofrerem a influências de chefes políticos da região, elas se denominam sociedade musicais e tentam se manter a parte do campo político partidário, atuando mais enquanto instituições educadoras e de entretenimento para a cidade. Como define Holanda (2010, p.38) “A banda é um grupo artístico musical de interação social, composto de várias pessoas que se unificam formando uma só classe: músicos”.

Os principais locais de atuação das bandas civis no contexto atual são três: (1) As paradas militares, que remete a sua gênese a partir das bandas militares. (2) As procissões religiosas; as bandas conseguiram uma inserção muito forte dentro das igrejas católicas desempenhando o papel de orquestras sacras tocando em cortejos religiosos e posteriormente dentro das igrejas evangélicas, principalmente a Assembleia de Deus, surgem grupos musicais também oriundos das bandas civis. (3) No carnaval; dentro desta festividade as bandas adentram nas manifestações populares e ocupam as ruas tocando desde o frevo ao maracatu.

Nos dias que correm, de acordo com o O Catálogo de Bandas de Música de Pernambuco⁷

⁷ O Catálogo de Bandas de Música de Pernambuco é um produto desenvolvido pelo Ponto de Cultura Bandas Convergência Digital que surgiu como uma ferramenta para difundir as bandas de música do estado. Fruto de uma iniciativa de diversas entidades não governamentais (Caldeira Cultura

existem no estado 185 bandas, estando 42 na região da zona da mata. Portanto, observando com atenção estas pequenas e antigas instituições, que sobreviveram e fizeram parte de toda história da região da zona da mata (tendo em vista que há sociedades musicais centenárias), profundamente integrada nas diversas manifestações sociais, seja num âmbito mais erudito, ou seja no âmbito popular, e levando em conta também seu caráter atual transclassista, é possível dizer que as bandas civis de música são o ponto de origem de onde parte grande parte das cenas musicais da região, incluindo a cena da música canavial. Elas possuem uma importância vital no legado artístico da região, sendo responsáveis pela criação de ritmos como o frevo, desempenham um papel essencial na formação de novos músicos, ao disponibilizar o ensino musical gratuito as pessoas do município além de criar uma rede de relações, uma comunidade de músicos que podem se conhecer e gerar um circuito de trocas intermunicipais.

Tendo apresentado as principais raízes populares da música canavial, e o contexto histórico e socioeconômico da região na qual se desenvolve, partimos agora para a análise da cena em si, de seus agentes e de suas produções.

Brasileira e a Plural Projetos e Produções Artísticas) e governamentais (governo do estado de Pernambuco e governo federal). O trabalho de elaboração do catálogo consistiu no levantamento de informações sobre as bandas de música e sua realidade no contexto sociocultural, por meio de visitas da equipe do projeto às sedes das bandas para captação do material audiovisual necessário a criação do catálogo virtual (fotos, vídeos, depoimentos, textos, etc.) - <https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/analise/>

3. MÚSICA CANAVIAL UMA CENA DE CONTRASTES E COEXISTÊNCIAS

Utilizando as ferramentas conceituais apresentadas durante o capítulo 1, e observando a realidade cultural da zona da mata norte de PE, aprofundada no capítulo 2, adentrou-se no campo para investigar a Cena Cultural que existe em torno da Música Canavial de que forma sua produção híbrida consegue estabelecer pontes entre a indústria cultural e a cultura popular. Nesse capítulo vamos apresentar a ideia de Música Canavial, expor a metodologia utilizada durante a coleta de dados para o estudo, e apresentar concomitantemente os elementos apreendidos no campo e a nossa análise do fenômeno.

Como já vimos anteriormente a zona da mata de Pernambuco é um lugar rico em sonoridade e imaginário. Tão notável quanto os intermináveis “mares de cana” que são os canaviais que intercalam a paisagem entre os municípios, é sua cultura pulsante. Grande parte dessa notoriedade se deve à música tradicional da região. Bebendo destas fontes e utilizando-se de outras musicalidades alguns artistas vem produzindo uma música que tem despertado um interesse investigativo, por apresentarem elementos de riqueza e contradição próprios da região e dos atores que fazem parte deste contexto. Já que entendemos a música como elemento cultural de percepção e expressão da realidade, é possível notar que eles reúnem características do mundo rural da Zona da Mata, como o cotidiano das feiras de rua, as dificuldades do trabalhador braçal nas plantações de cana-de-açúcar, as religiosidades e tradições das pequenas cidades, etc. e sintetizam através de um estilo musical diferenciado,

Para melhor identificar a que tipo de música estamos nos referindo, este ritmo musical regional alternativo da Mata Norte, foi aqui nomeada apenas de Música Canavial. O nome foi escolhido por nós, inspirado em outro movimento artístico, porém de influências mais urbanas, que foi o mangue-beat. Assim como o mangue para a cidade de Recife, berço do mangue-beat, os canaviais na Zona da Mata pernambucana tem uma influência paisagística, simbólica e estética na música regional alternativa, visto que já serviram de referencial simbólico para nomear festivais como o “Festival Pós Cana” ou a “Mostra Canavial de Música Instrumental”, para produtoras culturais como a “Canavial Arte e Cultura Ltda”, e até produções como o primeiro CD da banda Ticuqueiros “Dos Canaviais da Zona da Mata.” Em síntese, a música canavial é uma mistura de musicalidades rurais e urbanas, nacionais e internacionais. Tem fortes influências da música regional nordestina como: Baião, Coco de Roda, Maracatu Rural,

Ciranda, etc. Atrelado a ritmos mais “modernos” que trazem a presença de instrumentos elétricos, como o Rock, Reggae, Jazz, Blues, entre outros.

3.1 MÉTODO

A maneira como foi executada a pesquisa para este estudo consistiu em duas etapas de investigação. A primeira concentrou-se na investigação da Cena Cultural em volta da Música Canavial, enquanto a segunda analisou os agentes, o contexto histórico da região, e por fim as produções artísticas juntamente a suas relações com a cultura popular e a indústria cultural. Preferiu-se, para melhor compreensão do fenômeno social, utilizar a pesquisa qualitativa, com inspirações etnográficas seguindo uma linha interacionista, que possibilitam a apreensão de um maior prisma de significados. Dizemos inspirações etnográficas, pois não foi possível um aprofundamento de longo prazo, nem completamente imersivo, necessários para uma etnografia propriamente dita (ANGROSINO, 2009). E optou-se pelo viés interacionista pois concordamos com a perspectiva em que os indivíduos são “(...) agentes ativos e não como partes permutáveis de um grande organismo, sofrendo passivamente a ação de forças externas a elas mesmas.” (ANGROSINO, 2009, p. 20). Além disto, compactuamos com a ideia de que “as pessoas vivem em um mundo de significados aprendidos que são codificados como símbolos e que são compartilhados e que são compartilhados através de interações em um grupo social específico.” (ANGROSINO, 2009, p.20). Seguir esta concepção pareceu natural já que nossa análise se concentra bastante nas imagens e símbolos criados pelos agentes nos seus ambientes de interação e socialização.

Antes de partir para a descrição das técnicas de coleta de dados, é importante esclarecer o local e os sujeitos da pesquisa. O estudo foi realizado na mesorregião da Mata Norte, do estado de Pernambuco. Como já foi apresentado durante o capítulo 2 de maneira mais ampla, o território rural Mata Norte, é composto por 19 municípios, é uma região cortada por territórios imensos de monocultura de cana-de-açúcar e possui uma grande diversidade cultural advinda desta zona canavieira. Buscando uma cobertura com uma certa amplitude, visitou-se artistas de três municípios que compõe parte do circuito cultural desta mesorregião, são eles: Carpina, Nazaré da Mata e Tracunhaém. Os sujeitos da pesquisa consistem nos músicos de algumas bandas que fazem parte do estilo musical da Música Canavial, e pessoas envolvidas no processo de produção fonográfica local. As bandas que aceitaram participar do estudo foram: a Tercina, uma banda instrumental formada em 2012 na cidade de Tracunhaém, que possui três integrantes fixos e conta com a presença de alguns músicos convidados em apresentações e nas gravações

de estúdio, tendo já produzido um CD em 2016 intitulado “DaMaTa”, que foi distribuído de forma independente através da página na rede social da banda e disponibilizado para ouvir gratuitamente em plataformas digitais; A Carpinteiro Utópico, que é uma banda do município de Carpina, criada em 2012 e formada por cinco músicos, e ainda não possui trabalhos gravados, mas apresenta-se com repertório próprio em pequenas apresentações locais e está no processo de gravação de seu primeiro CD em parceria com o estúdio Batuki; E por fim a Ticuqueiros, que foi a banda com uma trajetória mais longa, sendo criada em 2001 na cidade de Nazaré da Mata, com seu primeiro disco lançado em 2007, o “Dos canaviais da zona da mata” e o segundo em 2013, que foi o “Foto do Mundo”, disponíveis para ouvir nas plataformas digitais e vendidos em lojas do segmento em Recife como a PassaDisco e Oficina da Música. Possui uma formação atualmente de cinco músicos sendo quatro fixos e um temporário, além de possuir um espaço criado para produção fonográfica de forma independente chamado “casa de criação musical”. Ademais, foram entrevistados mais dois produtores fonográficos, ambos de Carpina, o proprietário do Batuki studio, e o proprietário do Estúdio Carpina. Acerca do perfil destes atores, será tratado com mais profundidade mais à frente.

Optou-se por três técnicas de investigação científica: a pesquisa documental, a observação e a entrevista. A pesquisa documental é um tipo de estudo baseado em documentos como material primordial, sejam revisões bibliográficas, sejam pesquisas historiográficas, que retiram desses materiais os dados para análise, através de um ordenamento das informações e procedimentos de interpretação segundo os objetivos da investigação (PIMENTEL, 2001). Nosso principal material de análise se baseia em livros e artigos para compor o embasamento teórico, e quanto a informações sobre a cena e os músicos utilizou-se artigos de blogs, páginas das bandas e de produtores culturais na rede social *facebook*, além das próprias letras das músicas dos artistas analisados. A segunda técnica foi a observação, que basicamente consiste no ato de perceber e registrar uma realidade, da maneira mais completa possível, tentando livrar-se de todo juízo prévio advindo de sua posição de pesquisador. Pode-se dividi-la em duas formas, a observação participante e a observação não participante. No presente estudo priorizou-se a observação não participante ou, como nomeia Michel Angrosino (2009), observação discreta.

Este tipo de observação consiste em um “observador-total”, o pesquisador se comunica minimamente com o grupo estudado, e não se envolve diretamente na vida dos sujeitos (MINAYO, 1993.). Angrosino (2009) acrescenta que na observação não participante o observado não sabe que há alguém o observando. Vale destacar que deve-se tomar cuidado com

os aspectos éticos, porém, “Ainda é possível, (...), observar gente em lugares públicos onde você como pesquisador simplesmente se mistura.” (ANGROSINO, 2009 p.57). Esta técnica foi utilizada nos eventos e shows que foram observados, que fazem parte da cena cultural em questão.

A observação discreta como vantagens perceber o comportamento e as atitudes dos sujeitos como eles são, da maneira mais genuína possível, já que, como não sabem que estão sendo observados agem naturalmente. Sua desvantagem é que, como não há interação com os sujeitos observados, muitos elementos são incompreendidos ou interpretados de maneira errada. Contudo, foi possível driblar este prejuízo posteriormente com as entrevistas. Foram observados dois eventos que ocorreram em um intervalo longo de tempo entre um e outro por motivos logísticos, nos quais ao menos uma das bandas entrevistadas participou. O primeiro foi no dia 26 de junho de 2017 às 20:00h em um evento multicultural promovido pela Prefeitura Municipal de Carpina, em decorrência dos festejos de São João, e o segundo foi no dia 01 de dezembro de as 19:30 no evento Festival Canavial em Upatininga, um pequeno distrito rural da cidade de Aliança.

Já a entrevista, tida como técnica privilegiada de comunicação (MINAYO, 1993), foi a técnica mais útil na construção dos dados, já que preencheu as lacunas deixadas pela observação. Optou-se pela entrevista semiestruturada pois, segundo Minayo (1993, p.267) “(...) facilita a abordagem e assegura, sobretudo aos investigadores menos experientes, que suas hipóteses ou seus pressupostos serão cobertos na conversa”.

Tal entrevista consistiu num roteiro pré-elaborado focando questões de caracterização das bandas dos integrantes e da cena, do processo de produção de cada artista, designação do estilo musical, além da relação dos entrevistados com a música e com o mercado fonográfico. O contato prévio com os músicos foi feito via internet, por meio das páginas oficiais das bandas na rede social “facebook”. Através dessa primeira comunicação foi explicado de que se tratava a entrevista o motivo de escolhê-los como sujeitos, etc. Os contatos foram trocados e as entrevistas agendadas, sendo realizadas com as bandas Tercina e Carpineteiro Utópico em junho e julho de 2017 e os Tiquiqueiros em novembro de 2018. A experiência com todas as bandas foi muito produtiva e natural. O resto do processo se deu fora do campo, através da transcrição das entrevistas e depuração das falas importantes para a análise, consultas na internet por bandas e eventos citados, leitura das letras, ordenamento e sistematização das informações e por último a análise.

Quanto a análise, ela foi dividida em três dimensões, algumas focadas na Cena Cultural, outras voltadas para os agentes por trás dessa cena e por fim na produção resultante destas dinâmicas. A partir desta divisão buscou-se entender qual a natureza das relações que se estabelecem nos ambientes em torno da música canavial, e perceber que tipo de contradições são encontradas nos sujeitos e em suas produções, que fazem com que a música canavial se situe num espaço entre fronteiras.

3.2 A CENA CULTURAL

Nos interessou então entender o fenômeno da música canavial através de três planos complementares e interligados, que seriam: o âmbito da Cena Cultural, isto é, primeiramente investigou-se a existência de um ambiente compartilhado de vivências e trocas de sociabilidade, e as relações que se estabelecem nesses espaços; o segundo âmbito foram os atores sociais que constituem estes espaços, seus contextos e trajetórias na música; e por fim a produção artística resultante desta dinâmica, suas características híbridas e aquilo que ela pode nos revelar acerca dos limites dos conceitos de cultura popular e da indústria cultural dentro deste universo restrito.

A cena que analisamos configura-se em torno da música canavial. Contudo, pode-se dizer que esta produção cultural surge de dentro de outra cena mais bem estabelecida que é a da música tradicional popular, que está profundamente enraizada nos festejos e folguedos típicos da região canavieira, constituindo, durante várias épocas do ano, momentos de sociabilidade para as classes trabalhadoras, especialmente a parcela rural, mas chegando a atingir também camadas mais elevadas da sociedade e públicos urbanos através de movimentos de resgate e identidade regional como o movimento armorial⁸. Dentro da cena musical tradicional, e conseqüentemente dentro da cena em torno da música canavial, existe, como já foi citado no capítulo anterior, instituições de vital importância para o desenvolvimento dos artistas e da produção cultural como um todo, que são as bandas civis ou sociedades musicais. Seu papel foi destacado durante a entrevista com a banda Ticuqueiros⁹ da seguinte forma:

Ticuqueiro3¹⁰ – (...) [O] que eu acho que que influencia eu acho que essas bandas todinhas do interior que é as bandas de música

⁸ A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos "folhetos" do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus "cantares", e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionados." Ariano Suassuna, *Jornal da Semana*, Recife, 20 maio 1975. Fonte: <http://basilio.fundaj.gov.br>

⁹ Entrevista realizada com os Integrantes da Banda Ticuqueiros, concedida a Lucas Elias Arcelino Silva em 28 de novembro de 2018

¹⁰ Para preservar o anonimato dos entrevistados seus nomes foram substituídos por pseudônimos

Ticuqueiro1 – As bandas de música sem duvida

Ticuqueiro3 – Porque chegar aqui [Nazaré da Mata (PE)] é influência, chegar aí em Goiana [PE] tem influência (...)

Ticuqueiro2 – São instituições centenárias né essa banda aqui tem 130 [anos] né

Ticuqueiro3 – Essas bandas de música influencia muito, é 132

Ticuqueiro1 – Fez muito musico

Ticuqueiro2 – A revoltosa tem cento e dez ou cento e dois

Ticuqueiro1 – Quem começa sempre tem contato com uma ou com outra, mesmo sem fazer parte do corpo musical mas conhece um amigo que você termina frequentando ali e as vezes termina também fazendo parte de alguma forma sabe? A Revoltosa, a Caba Bode aqui, Sabueira em Goiana, Pedra preta em não, Pé de cará é de Carpina e Timbaúba, Pedra preta em Itambé, tem a 22 de novembro, 15 de novembro em Upatininga, 22 de novembro em Paudalho e a gente conhece gente disso tudo, isso no interior é muito forte, é de onde sai os músicos da ciranda do maracatu e de banda de forró de forças armadas de tudo é dessas pequenas instituições.

Ticuqueiro2 – Essas bandas funcionam como fábricas né, são fábricas de músicos então você tá você chega lá se você não gostar você entra e sai, o ensino é gratuito você simplesmente chega e se matricula leva seu caderninho de música aprende a teoria depois de acordo com seu desenvolvimento você pega um instrumento e entra no corpo musical da banda que é uma grande riqueza pras cidades do interior

É possível notar que através das bandas de música, desde muito tempo atrás, começa a se constituir uma espécie de vizinhança ou circuito cultural de trocas de experiências na região, formado pela comunidade de músicos que se conhecem nesses espaços ou fora deles, mas de alguma forma ainda ligados ao ambiente de agitação cultural provocado pelos agentes. Isso se torna mais evidente quando notamos que os centros de produção musical mais importantes da região coincidem com os municípios que possuem estas bandas civis, como pode ser visto na imagem a seguir¹¹. A interação e as trocas dentro deste circuito proporcionaram um ambiente propício para a efervescência criativa e não é à toa que alguns anos mais tarde surgiu um novo fenômeno cultural que se aproveita de todos estes elementos.

relativos às bandas na qual participam, ou ao Estúdio no caso dos proprietários.

¹¹ Vale a pena conferir o [Catálogo online Bandas de Música de Pernambuco \(2009\)](#)

Figura 1: Distribuição das Bandas Cíveis e Sociedades Musicais pelos municípios da Zona da Mata Norte (PE)



Fonte: Elaboração própria com base nos dados do catálogo de Bandas de Música de Pernambuco (2009).

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, grupos de artistas envolvidos direta ou indiretamente com esta criatividade pulsante deram início a projetos e bandas de maneira informal para saciar uma necessidade de se expressar e começaram a realizar experimentações e fazer um som diferenciado. Esta iniciativa despretensiosa de criação das bandas está presente em diversas falas das bandas entrevistadas, tanto das mais antigas quanto das mais recentes, como pode ser visto a seguir com os integrantes da Carpinteiro Utópico¹² e da Tercina¹³:

Carpinteiro1 – (...) no início ne a gente começou comigo e com Carpinteiro2 a gente veio de outras formações de outras bandas e mais por uma questão de persistência ne e por uma questão até de gostar da música ne de ter uma paixão forte pela música a gente deu início eu e ele depois começou a convidar outras pessoas(...)

Tercina1 – (...) a gente tinha outro projeto com outros componentes que era chamado homens de barro e a gente sempre teve problema com o cara que canta, o cara que canta sempre complicava as coisas aí a gente acabou o projeto e a gente disse rapaz

¹² Entrevista realizada com os Integrantes da Carpinteiro Utópico, concedida a Lucas Elias Arcelino Silva em 03 de julho de 2017

¹³ Entrevista realizada com os Integrantes da Tercina, concedida a Lucas Elias Arcelino Silva em 01 de julho de 2017

vamo ficar tirando um som juntos nós três sendo esse som e nada definido né e sem é... vamo fazer o instrumental sem cantor, cantor da trabalho porque até esse momento o cantor tava dando trabalho

Tercina2 – Em forma pra gente não ficar parado né

Tercina1 – Isso pra gente so ficar tocando, aí nesse período a gente tava era mais brincar mesmo tirar um som na brincadeira(...)

Dessa forma, entram em cena iniciativas como a própria banda “Ticuqueiros”(2001), e no mesmo período o projeto “Homens de Barro”, que após um rompimento interno veio a formar a “Tercina” (2012) e a “Carpinteiro Utópico” (2012), além de diversos outros grupos como “Valfrido Santiago & Arreboque” de Goiana, “Sid3” Tracunhaém, e a “Prisma Orb” de Goiana. Todos estes grupos possuem diversas diferenças entre si, entretanto, para além do fato de terem nascido na mesma região, carregam também outras características em comum como: a produção independente sem incentivos financeiros, patrocínios ou subsídios, seja de órgãos públicos ou instituições privadas; além da relação íntima com a cultura popular e uma mistura estética, criando um novo estilo musical de difícil definição.

Com relação ao estilo musical, os próprios integrantes da banda sentiram bastante dificuldade de se definir, como é possível notar logo abaixo.

Tercina2 – Na verdade a Tercina a gente sempre fica conversando que as músicas que a gente compõe elas são... elas sempre entram em vários ritmos né uma música ela tem praticamente três fazes, ela tem, ela a gente entra com... as vezes com coco a gente entra com as vezes com um rockzinho um rock meio mais um pouco pesado e mistura o baião o xote, na verdade a gente não tem uma linha certa mas a gente faz o que a música vai na criação no momento da criação é vai fluindo dos três os três vai jogando um pouquinho do que tem ali e vai juntando e a gente faz como a gente tivesse fazendo um uma peça de barro aos poucos se vai formando mais a gente não tem um segmento a não ser a questão cultural instrumental né?

Ticuqueiro2 – (...) dentro das nossas maiores influências musicais tem muita gente, tem muita gente desde o mestre de maracatu o mestre de ciranda a Deep Purple, Metallica, porque a gente usa guitarra também né na música da gente tem muita percussão das brincadeiras de rua populares mas também tem a parte de cordas né metais

Ticuqueiro1 – (...)como quinteto violado que faz a coisa da mistura a mais de 40 anos, mestre Ambrósio que vem depois Nação Zumbi Chico Science a gente ta aqui e bebe de tudo que vem de fora tem várias influencias, assim... eu tô citando algumas tem várias em alguns momentos umas entram mais que outras e ta na poética na coisa, a gente [têm] músicas muito acirandadas então a gente puxa muito pra poesia de ciranda maracatu rural (imperceptível) os versos de 10 linhas versos de 8 linhas vem muito da poesia popular são muitas influências muita gente boa assim que ta no som da gente e assim que forma o Ticuqueiros né aí vc pergunta de um estilo a gente não se vê num estilo qual o estilo do tiqueiros? eu não sei qual o estilo do Ticuqueiros a gente prefere né falar isso com quem pergunta cada pessoa absorva da sua da sua forma (...) eu acho que Ticuqueiros é Ticuqueiros mesmo não tem estilo(...)

Batuki – (...)os elementos que a gente usa na musica remete a alguma coisa do passado se é o baião se é o xote se é a rabeca se é o pandeiro tocando aquilo que ele via na infância mas de uma forma diferente com outra poesia mas são os elementos que ele conhece coisas que tem uma afinidade musical com ele(...)

Por incorporar elementos diversos de musicalidades rurais e urbanas, nacionais e internacionais, tradicionais e modernas, este estilo cria uma espécie de hibridismo rítmico e simbólico que mescla realidade distintas e tenciona os limites dos rótulos atuando nos limiares. Este novo estilo é a música canavial.

A partir deste primeiro marco do surgimento destas bandas, e com elas o estilo musical em questão, organicamente e de maneira irregular vão se formando ambientes de agitação criativa e interação entre pessoas. Como não recebiam incentivos, e sendo um fenômeno nascido num ambiente distinto da metrópole, não havia uma certa visibilidade que permitisse a participação destes músicos em eventos culturais com maior notoriedade nacional. Desta forma, para dar vazão a necessidade de se expressar dos grupos, as bandas passaram a tocar nas festividades dentro dos ciclos carnavalescos, juninos, e natalinos, em eventos promovidos por editais e prefeituras municipais (vale destacar que as relações com as prefeituras na maior parte das vezes foram conflituosas). Participaram também de eventos privados dentro da cena da música tradicional, como sambadas, batizados, aniversários de maracatus, etc. e por fim criando seus próprios festivais independentes, organizados pela comunidade de músicos que participam do mesmo circuito cultural. Nas entrevistas esta questão foi pontuada da seguinte maneira:

Carpinteiro1 – nessa parte de shows ai a gente primeiro por uma questão também de ta tentando montar essa característica da banda de tentar organizar esse perfil musical a gente tem feito shows mas show muito pequenos assim as vezes em instituições como o centro de cultura popular em Paudalho o CEEP e alguns shows como você viu ne a prefeitura fez um contrato também fizemos apresentações no São João de Carpina também por três anos então as questões de shows ainda ta muito num processo inicial pontuais

Carpinteiro3 – É mais intervenções culturais tocamos em Tracunhaem

Carpinteiro2 – Festivais independentes

Tercina3 – Aí acaba se restringindo né os ambientes da gente tocar a gente toca muito eu acho que fica nesse intercambio a gente aqui de Tracunhaém, Nazaré, Goiana ultimamente ta rolando muito esse intercambio das bandas da gente a gente se conhece é amigo e acaba a gente vai em Goiana...

Tercina2 – Acaba a gente mesmo, as bandas da região se organizando e criando eventos pra tocar e a gente faz o da gente aqui aí eles vem Goiana faz a gente vai, Nazaré faz a gente vai e chama o de Goiana chama o de Carpina ai a gente, a banda, as bandas em si se unem e acaba fazendo uns eventos

Vale pontuar que várias bandas que compõe a cena local já fizeram participações em regiões distintas da zona da mata, seja no agreste, na região metropolitana, fora do estado ou até mesmo do país, como é o caso da banda Ticuqueiros que participou do Festival Brasil NOAR, 2008, em Barcelona na Espanha e do Festival Conexões, 2008, na cidade de Porto e Lisboa – Portugal. Entretanto, estas participações são exceções pontuais. Na maior parte das vezes as apresentações das bandas se limita à própria zona da mata, nas pequenas e médias

cidades, distritos e povoados locais.

Nesse contexto, a música canavial provoca regionalmente a formação de espaços não permanentes no tempo, de socialização e de trocas, isto é, são espaços itinerantes, temporários, dentro dos festivais. Podemos citar como espaços ocupados pela música canavial os seguintes eventos (ver anexo 1): O festival “PósCana”, que ocorreu na praia de Atapuz em Goiana, um evento realizado em 2016 que proporcionou diversas atividades multiculturais durante dois dias do mês de dezembro. Foi uma iniciativa da instituição privada Epa Entretenimento, uma empresa de marketing e entretenimento social, isto é, elas investem, segundo seu site, numa proposta de negócio social, ou seja, “promove a ideia de fazer negócios com o propósito de resolver problemas sociais e não apenas maximizar lucros”. A festividade dispôs de feiras gastronômicas, exposições artísticas, moda, fotografia, oficinas e também diversas apresentações de bandas da cultura popular, da música canavial e djs. Foi um evento pago, porém houveram descontos em ingressos sociais para os quais era necessária a doação de alimentos não perecíveis na realização da compra. Há ainda outros eventos privados como a “Mostra Som da Mata” na cidade de Goiana, que em 2018 realizou sua terceira edição, organizado pelo Sesc Ler Goiana que contou com apresentações musicais e uma oficina de composição de canção popular. Teve um custo de inscrição de R\$ 20, com desconto para trabalhadores do comércio, que pagaram R\$ 10.

Já no cenário independente destaca-se o festival de música, artes visuais, literatura e cinema “Trilhos Urbanos” que realizou em 2018 a sua segunda edição na cidade de Carpina nas antigas estações ferroviárias desativadas. Tendo entrada gratuita e participação de diversos músicos da zona mata norte e sul, além de outras bandas da capital pernambucana. Houve ainda o “Tercina na feira”, uma intervenção cultural independente organizada pela banda Tercina durante o ano de 2017 no primeiro domingo dos meses do ano até agosto, na qual os músicos se reúnem para tocar gratuitamente na feira de rua da cidade de Tracunhaém, convidando outras bandas da região para realizar apresentações curtas. Atualmente está em hiato, mas a banda diz estar retomando as atividades nas feiras em breve. E também, talvez o mais antigo festival independente da cena canavial, O “Tipóia festival”, que é um evento criado e organizado pelo músico Sid3 que agita a zona da mata desde 1999, e atualmente já vai na sua 19ª edição, contando não apenas com apresentações musicais como também oficinas, mostras de vídeos, exposição e feira de artesanato. Ocorre na cidade de Tracunhaém, no último semestre do ano e é aberto ao público. Nesse evento reúnem-se tanto músicos da região quanto de outras partes do estado e até mesmo de fora do estado.

Outra iniciativa, que desta vez parte do Estado através do Ministério da Cultura em

parceria com o Sesc, Sebrae e Instituto Agrônomo de Pernambuco (IPA), é o Festival Canavial. Voltado principalmente para a cultura popular regional, é um evento realizado em diversas cidades da zona da mata, tendo sua última edição sediada pelos municípios de Buenos Aires e Aliança. Cada ano existe uma temática diferente sendo abordada, em 2018, na sua 12ª edição, o tema escolhido foi a agricultura familiar. Nesse sentido, foram desenvolvidas palestras e workshops voltados para a área. O festival comporta outros eventos menores, como a “Mostra Canavial de Música Instrumental”, evento realizado também em Aliança, que levou música clássica e música popular instrumental como frevos, para a população local. Diversos espetáculos ocorrem durante o festival que geralmente proporciona encontros entre várias musicalidades sempre exaltando a diversidade cultural de Pernambuco e também criando ambientes de troca com artistas de outros estados. Este evento pôde ser observado mais de perto por nós, em um dos espetáculos que se deu em Upatininga, um distrito do município de Aliança, do dia 01, de dezembro de 2018, segue o relato.

Upatininga foi estruturada de forma desordenada, como é típico das cidades que nasceram sem planejamento. No centro do distrito foi montado um palco para que pudessem ser realizadas as apresentações do Festival Canavial. Tudo começou por volta das 19:30, havia de 100 a 150 pessoas próximas ao palco. O público era formado por pessoas de todas as faixas etárias; aparentemente, famílias, vizinhos, conhecidos, em suma, comunidade local, além de alguns poucos turistas. Os primeiros grupos a se apresentar foram representantes da cena mais tradicional da região: dois maracatus, um cantador e um raizado.

O maracatu que abriu o evento foi o Nação Estrela De Ouro De Chã De Camará. Estavam presentes mestres de maracatu da nova e da velha geração, porém cantaram só os mais jovens, havia também jovens tocando na banda e como menestréis. O segundo Maracatu a se apresentar provocou um entusiasmo maior do público pois era um grupo local, o Pavão Misterioso de Upatininga (1989). Ele entrou em cena com o mestre Guilherme que cantou loas dizendo que começou sua carreira aos 17 anos e atualmente aos 20 se intitula o “xodó” da região. Foi possível notar um carinho nas falas do mestre do pavão de Upatininga e o público reconheceu o que ele cantou com aplausos e ovações. Da mesma forma que o maracatu anterior os menestréis eram jovens e chamou atenção a participação de uma mulher dentro da formação da banda tocando trombone.

Logo após veio o Reizado de Maria Jacinta, de Santa Maria da Boa Vista, sertão de PE. A senhora Jacinta (93 anos) foi homenageada. Nesse momento o apresentador do evento aproveitou a ocasião para realizar os agradecimentos à prefeitura e ao governo federal pelo incentivo e realização do evento.

Depois foi a vez de Zé Lira, cantador de Buenos Aires PE. Ele ressaltou a temática do festival falando sobre a agricultura familiar e depois começou a cantoria. Durante a apresentação houve um clima de descontração, o cantador foi bem-humorado. Foi interessante observar que os músicos que já haviam se apresentado e que ainda iriam apresentar-se estavam no meio das pessoas comuns assistindo os shows dos outros artistas, e interagindo com a população, ao invés de estar em algum tipo camarim, ou espaço reservado.

A outra apresentação foi da banda Toadas de Pernambuco que veio do Cabo de Santo Agostinho (PE). Eles tocaram cirandas e cocos de roda, e o público animou-se para dançar. Por fim, apresentou-se a banda Ticuqueiros e o cantor Fábio Carvalho, expondo um projeto em conjunto chamado “Conexão Canavial Ticuqueiros e Fábio Carvalho”, uma proposta de unir tradições musicais de regiões distintas, que têm em comum o fato de serem zonas canavieira. Com Fábio veio uma atualização do tradicional ritmo congo, direto do Espírito Santo, algo que ele próprio nomeia de afrocongo beat, e dos Ticuqueiros veio o que aqui foi nomeado de música canavial. Esse intercâmbio entre a tradição pernambucana e capixaba entregou mais um objeto no qual opera uma fragilidade das fronteiras, e um hibridismo cultural.

Tendo em vista tudo o que foi salientado, pode-se dizer que para além de ser apenas um estilo musical, a música canavial proporciona determinados ambientes de socialização e interação entre pessoas, que não chega a constituir um movimento social ou cultural, por sua desarticulação enquanto tal, e seu caráter mais flexível, funcionando então como uma Cena Cultural dentro da mesorregião da qual faz parte. Segundo o conceito de Cena de Will Straw (2013, p.12),

Cena constitui designa determinados conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto a natureza das fronteiras que os circunscrevem. As cenas podem ser distinguidas de acordo com a sua localização (como em a cena de St. Laurent em Montreal), o gênero da produção cultural que lhes da coerência (um estilo musical, por exemplo, como nas referências a cena *electroclash*) ou da atividade social vagamente definida em torno da qual elas tomam forma (como nas cenas urbanas de jogo de xadrez ao ar livre)

Tendo esta ausência ou maleabilidade de fronteiras o que vai definir de fato a existência de uma Cena Cultural é a socialização de pessoas em torno de alguma prática cultural e uma espécie de superabundância de criatividade, gerando imagens e ressignificações do ambiente a que pertencem, a Cena é “uma comunidade excessivamente produtora de sentido”. (Barry Shank, 1994 apud Will Straw, 2013, p. 12)

No interior das Cenas “as linhas entre as atividades profissionais e sociais são borradas, pois cada tipo de atividade se torna o álibi para a outra.” (STRAW, 2013, p.13). Em geral os personagens que fazem parte das Cenas compartilham entre si não apenas relações de trabalho,

existem vínculos fraternais e identitário que acabam gerando estilos de vida, que são compartilhados pelas pessoas que frequentam e ocupam os espaços dos quais as Cenas fazem parte.

Isso também é observado na cena canavial através da relação entre as bandas entrevistadas e pelas falas ditas nas entrevistas. Existem vários músicos que tocam como convidados ou até mesmo atuam de forma permanente em mais de uma banda, e nos festivais independentes não é raro que haja uma espécie de troca, na qual uma banda toca no festival organizado pela outra e esta outra retribui convidando a primeira para o seu evento. Isso ocorre pela proximidade e confiança de uns com os outros. Além disso, eles não estão juntos apenas quando estão no palco. Nos espaços de socialização dos festivais os integrantes das bandas aproveitam para participar como plateia em shows de outros artistas, como foi observado no Festival Canavial. Dessa forma, há uma busca do fortalecimento da cena local como é visto na produção do CD da banda Tercina, como coloca um dos integrantes:

Tercina1 – (...) é um cd que dentro de um padrão né porque foi feito pela gente mas assim é um trabalho dentro do padrão independente legal de uma certa qualidade (...) que inclusive na realidade o trabalho todo foi feito daqui de Tracunhaém, fora o estúdio que é em Carpina, mas todo na zona da mata a produção totalmente da zona da mata. Fotografia, arte gráfica é da esposa de Sid3 que promove o Tipoia né, ela quem fez o trabalho gráfico e assim a gente procura, eu tinha vários colegas eu tenho uns colegas no Recife também que são percursionistas mas (...) eu preferi, a gente preferiu evitar gastos e fazer com todo mundo por aqui mesmo ficar tudo mais fácil e sai um trabalho legal(...).

Entretanto, a prevalência de vínculos informais e amigáveis torna a cena um ambiente instável, já que nem toda banda possui o profissionalismo necessário para garantir uma constância na produção, e por vezes criam situações difíceis de se trabalhar. Este comportamento antiprofissional acaba prejudicando a formação de espaços de troca permanentes, e a ascensão da cena. Sobre esta insatisfação comenta um dos integrantes do Ticuqueiros:

Ticuqueiro1 – (...) eu posso chamar Fulano se ele puder ele vai vir mas eu não posso chamar qualquer grupo porque a gente tem as pessoas com quem a gente afina mais e com quem a gente sabe que vai vir, tá entendendo? A gente vai chamar outro o cara faz: ‘não mas como é? eu vou ver’ . Ai o cara termina se arretando, pow tu não quer tocar bicho? A gente tá fazendo criando um negócio e sabe? Tem... são dificuldades diversas(...)

Straw (2013) coloca que as Cenas são estruturas de troca, interação e instrução dentro das cidades, e nesse sentido são capazes de falar da teatralidade da cidade, ou seja, a capacidade de criar imagens. “Nesse aspecto, a *cena* captura o sentido da efervescência e exposição que são as características consagradas de uma estética urbana, como tem sido elaborado na literatura, na música e no cinema.” (STRAW, 2013, p. 12-13).

A partir disso é possível notar que Straw (2013) fala das Cenas como um tipo de manifestação genuinamente urbana, que nasce e se desenvolve no interior das cidades e trata de coletividades que pulsam nas metrópoles. Entretanto, é importante notar que o meio rural, ou as zonas de transição, que não fazem parte das regiões metropolitanas nem dos territórios rurais propriamente ditos, mudaram e seguem mudando de maneira acelerada e acentuada. Há um novo rural, que possui diversas dinâmicas urbanas de produção e consumo cultural, ao mesmo tempo que mantém certa ruralidade. Dessa forma, tomando como característica principal da Cena o ambiente excessivamente produtor de significado, capaz de gerar meios de troca e sociabilidade, que criam imagens que representam o ambiente ao qual pertencem, nada impede que este local seja um território fora das metrópoles que responda às dinâmicas urbanas necessárias para o acontecimento de uma Cena.

Straw (2013) fala que a produção e o consumo de música são um tipo de atividade que incita com mais facilidade a sociabilidade, em suas palavras “A música oferece um pretexto para sair pela cidade, para consumir cultura em momentos de interação coletiva que se enquadram na vida pública mais difusa das cidades, nas mesas de bar e nas conversas públicas e coletivas.” (STRAW, 2013, p.14) neste contexto que se insere a música canavial, ela é um pretexto não apenas para se sair pela cidade, como também da cidade. Ocupando espaços que obedecem a dinâmicas urbanas, inserida em parte nos ambientes virtuais que superam as barreiras territoriais, e cantando a ruralidade que resiste, a Cena Canavial interpreta grande papel na teatralidade da zona da mata norte de PE.

Pensando na teatralidade que é criada a partir da música canavial, salta aos olhos as encenações do cotidiano rural, e de um imaginário repleto de crenças populares, paisagens bucólicas, tradições antigas e a vida simples e sofrida do trabalhador rural, que será mais aprofundada mais adiante. Essa imagem criada pelas músicas é de certa maneira contraditória, já que cada vez mais perde de vista o contexto no qual estes artistas vivem, que vem sofrendo mudanças estruturais no sentido de urbanização e modernização das pequenas cidades da zona da mata. A zona da mata que é cantada pelas bandas da música canavial opta por ignorar estas mudanças, e concentra-se numa realidade menos visibilizada ao falar das coisas que são vistas dentro dos circuitos culturais que participam. Dessa maneira cria-se uma imagem do que é a zona da mata, que vai de encontro a outras imagens mais hegemônicas que a enxerga como uma região com grande potencial produtor industrial, que precisa ser modernizada e etc.

De maneira geral pode-se dizer que é uma cena em desenvolvimento, apesar de ser um ambiente de grande potencial criativo essa criatividade é cerceada ou atrapalhada pelas

condições de existência dos próprios sujeitos de sobreviver e fazer arte. Existe a vontade de fazer e de se expressar dos agentes, porém o que dificulta o processo é a falta de incentivos e de visibilidade, além da falta de profissionalismo de alguns atores envolvidos. Como descreveu de forma sintética e eficaz um dos integrantes dos Ticuqueiros “(...) existe uma cena e ao mesmo tempo não existe porque todo mundo quer fazer as coisas mas não tem como, não tem possibilidades (...)”.

3.3 OS AGENTES

O que permite a existência de uma cena, seja desta em questão ou qualquer outra, é a presença de agentes que se reúnem em torno de alguma atividade social/cultural. Por isso, é fundamental deter-se com mais atenção nos atores que estão criando estes espaços e símbolos, bem como no tipo de subjetividade que lhes é característica. É válido ressaltar que os agentes aqui descritos fazem parte da área produtiva da cena, a qual tivemos acesso para realizar entrevistas, o público que consome estes produtos não está inserido na análise.

Os agentes apresentam alguns aspectos em comum, que permitem traçar um perfil geral desses indivíduos. Com relação a faixa etária não são um grupo muito jovem, apresentam uma média de 36 anos de idade, tendo o artista mais novo 26 e o mais velho 53 anos, ou seja, já carregam uma certa experiência de vida. Todos compartilham o fato de terem crescido na zona da mata norte, apesar de alguns terem nascido na capital, Recife (PE), vieram para cidades do interior ainda na infância. Ainda assim, a maior parte dos indivíduos é natural de municípios da zona da mata, como Paudalho, Lagoa de Itaenga, Carpina, Tracunhaém e Nazaré da Mata. Alguns integrantes possuem ascendência direta com moradores de engenho, meeiros ou foreiros, que habitavam pequenos sítios arrendados na zona rural.

A respeito da educação formal, ao contrário da maior parte dos brincantes da antiga geração da música tradicional popular, são um grupo que teve oportunidade de dedicar-se aos estudos, tanto escolar quanto musical. A grande maioria teve acesso ao ensino superior, em diversas áreas como Bacharelado em Artes Visuais, Licenciatura em Música, Bacharelado em Música, Licenciatura em Pedagogia, Direito, Licenciatura em História, Administração e Gestão. Nem todos chegaram a concluir a graduação, alguns ainda se encontram cursando e outros abandonaram a formação e concentraram os esforços na música e na vida profissional.

Com relação a formação musical, com exceção de um dos integrantes da banda Carpinteiro Utópico, que é filho de um diretor de escola de samba, a maior parte dos músicos não vieram de famílias de musicistas, nem tinham um contato íntimo com a música na primeira

infância, como é comum dentro do mundo da música. Ou seja, estes artistas não seguiram o caminho de seus familiares, e sim foram atrás de um ímpeto ou uma curiosidade que os atraiu para a música, seja por iniciativa própria ou sob influência de amigos que já tocavam. O sentimento que os atrai para música foi bem descrito por Carpinteiro1 na fala:

Carpinteiro1 – (...) a muito tempo atrás a minha primeira curiosidade da música foi procurar, ela me tocou quando eu tentei entender como é que algo abstrato como é que uma coisa abstrata que não tem materialidade toca nas pessoas meche com as pessoas.

Os discursos levam a crer que nenhum artista começou a fazer música pensando em ter uma carreira profissional no futuro, ou seguindo uma decisão consciente e calculada, foi um processo muito mais orgânico e natural, como colocam o Tiququeiros2 e Tiququeiro3:

Tiququeiro3 – (...) a gente não nasce músico, a música a gente termina encontrando ela no caminho e não quer mais largar ne
Tiququeiro2 – não quer, ela escolhe a gente
Tiququeiro3 – Ela escolhe a gente e a gente não deixa ela mais nunca

Foi possível notar três principais gêneses para formação musical: a autodidaxia, a participação nas bandas civis de música, ou a participação dos grupos musicais nas igrejas. A autodidaxia permeia todos os artistas. Apesar de alguns terem obtido uma base musical seja nas igrejas ou nas bandas civis, diversos ritmos, estilos, e técnicas foram desenvolvidos fora destes ambientes com esforço próprio. As instituições proporcionaram para os artistas uma base em teoria musical ao mesmo tempo que o contato com a música tradicional popular complementou essa bagagem, fazendo com que fosse possível criar uma mistura interessante que resultou na música canavial.

Apesar da dedicação à música, são poucos os artistas que conseguem ter nela sua fonte principal de sobrevivência. Na realidade, muitas vezes as outras atividades desempenhadas pelos agentes é o que sustenta a necessidade criativa de manter as bandas e continuar produzindo. Essas atividades são bem diversas, vão desde atividades no setor público como policial militar, agente comunitário de saúde municipal, carteiro dos correios, até atividades mais privadas como marcenaria e artesanato. Os agentes do mercado fonográfico local entrevistados também desempenham, ou tem o intuito de desenvolver, outras atividades para além da música, como por exemplo assessoria de comunicação, planejamento e organização de eventos, *sound design* para cinema e publicidade.

Partindo desse perfil, os agentes da música canavial carregam diversas contradições que os faz envolver traços tanto do sujeito característico da Indústria Cultural quanto da ideia de

sujeito da Cultura Popular. É possível notar uma dessas contradições a partir do contraste entre individualidade e coletividade que permeia a natureza das bandas. Como coloca Adorno e Horkheimer (1947), o sujeito específico da Indústria cultural carrega uma pseudo-individualidade, que o separa dos outros indivíduos e os insere numa lógica de competição em busca de interesses particulares, enquanto que o sujeito da Cultura popular está integrado numa coletividade, isto é, não há distinção entre artistas e público (BOSI, 1986). Na música canavial é inegável a presença da individualidade dos artistas, na medida em que eles se organizam enquanto grupo e criam de maneira desintegrada do público geral, apresentam-se de maneira privada, e possuem uma identidade própria. Nas palavras de um dos integrantes da Carpinteiro Utópico:

Carpinteiro2 – (...)o processo é muito individual, é cada [um], ele trancado aqui tocando, eu também, cada um tem um compromisso com você mesmo de produzir porque se a gente não exercitar, se a gente não procurar criar, tá difícil chegar gente pra criar com a gente, então tem que ser individual. O processo da gente é individual agora nesses encontros que a vida proporciona, como esse daqui e um show, a gente fica mais instigado pra tá junto(...)

Entretanto, concomitantemente, esta individualidade não parece comprometer o vínculo coletivo que há entre os artistas e a comunidade. As outras bandas que participam dos circuitos culturais não são vistas como competidoras, tanto o é que há esforços no sentido de um estímulo mútuo da cena na construção dos festivais e numa reciprocidade nos convites para participação. A busca desse espaço de integração com a comunidade pode ser observada no evento organizado pela banda Tercina, que é realizado no meio da feira pública de rua, ou seja, a banda acaba sendo incorporada no cotidiano, compartilhando o espaço comum também com outros artistas da região, como é possível notar na fala a seguir:

Terceina3 – (...) sempre, normalmente no início do mês a gente realiza o Tercina na Feira, é a gente toca e tem vez que chama mais algum convidado, gratuito na feira aberta é livre (...)
Terceina2 – (...) a gente tá no meio da feira né, a multidão já tá circulando já foi a intensão já e tem assim né a galera de Carpina que sempre tá presente, de Nazaré, de Goiana também vem em peso (...)

Além disso, a banda mantém uma unidade enquanto grupo e uma proximidade com o público local e que é reconhecida, ou seja, são acolhidos de volta por este público. Como é possível notar nas declarações a seguir:

Carpinteiro1 – Não existe carpinteiro utópico com uma pessoa só
Carpinteiro2 – A banda é um todo quem vier ele tem que se sentir parte desse todo

Ticuqueiro1 – (...) um show em Nazaré sempre é massa né falando de interior Nazaré é massa Nazaré tem uma coisa assim bacana que veio sendo conquistada ao longo do

tempo e vem gente de Carpina Tracunhaém São Vicente Férreo até Buenos Aires mesmo tinha gente velho (...) tem famílias ne que vão, casais de coroas vão ver a gente lá ‘quando é que é o show?’ Aí vão lá na praça, aí vê, fica ali vê o show todinho depois vai pra casa (...) a gente faz um arrastão sabe no fim do show, as vezes a gente faz um arrastão, quando dá a gente faz depende da energia a gente faz, aí fez lá [Centenário do Maracatu Cambimda brasileira] tem gente que diz que se tivesse vindo até a cidade tinha vindo atrás ‘se vocês puxassem até a cidade a gente vinha’

Outro contraste perceptível na música canavial diz respeito ao desamparo subjetivo do sujeito da Indústria Cultural, em oposição ao sujeito da Cultura Popular que têm ao seu dispor um conjunto de saberes, significados, e valores, que lhes serve de referência para tecer as narrativas particulares de seu “eu”. Sem suas referências simbólicas o indivíduo passa a “olhar para fora” para se auto definir, esse fenômeno se realiza da forma mais concreta na globalização, e na exportação cultural que fornece produtos homogeneizados que perturba as singularidades das produções subjetivas. É possível notar nos sujeitos da música canavial uma influência desses produtos culturais globalizados, que estão intimamente imbricados em suas referências musicais. Como citam os músicos:

Tercina3 – (...)acho que é primeiro primeiro dvd dos Beatles que eu escutei pow uma multidão de mulheres gritando e tal mas eu acho que meio que o Beatles ou outras bandas é, não falando do público mas da música em si, é meio que um reinventamento

Ticuqueiro2 – (...) a forma harmônica de metal no caso de Fela e principalmente de Femi Kuti que eu escuto muito os africanos tem Average White Band é tanta coisa que o cara escuta e no final no final tudo vai virar Ticuqueiros (...) até Bob Marley eu escuto muito as vezes eu vou viajando (...).

Ao mesmo tempo, existe um conjunto de referenciais simbólicos únicos que, de maneira não consciente, proporcionam um reforço de sua identidade e permite que esses agentes possam criar significados próprios para o mundo que o rodeia. Ou seja, existe uma coesão não em função de uma espécie de homogeneização artificialmente produzida, e sim por consequência de um conjunto de heranças e símbolos compartilhados. Nas falas dos músicos é possível notar esta autonomia criativa e o apego a identidade local, apesar das referências globalizadas, como está a seguir:

Carpinteiro3 – (...) autenticidade ne de ser verdadeiro a situação da gente tá nas nossas raízes e saber de onde veio, saber de onde a gente veio e se situar onde é que a gente tá pra gente tentar trazer o melhor ne apesar de tanta adversidade que a gente vê no mundo(...)

Tercina1 – (...)eu tenho uma história de já mexer um pouco com jazz um pouco com blues (...), só que minha fonte em si é aqui o nordeste eu pra mim a minha história de fazer alguma coisa eu penso sempre Luiz Gonzaga por exemplo Jackson do pandeiro essa linha, mais e hoje esse pessoais do hoje eu penso muito nesses pessoais do que

faz a música é quase folclórica que é a ciranda o coco essas coisas mais ir atrás dessa ideia(...)

Ticuqueiro1 – (...)a música popular é feita por cortador de cana né, trabalhador rural, o Ticuqueiros mermo Ticuqueiro é um termo pra cortador de cana um termo que não é muito usado Ticuqueiro é o cortador de cana, então vem muita coisa daí pow né assim hoje a percussão é muito forte ne a percussão das brincadeiras de rua da cultura popular são muito forte dentro das poesias a gente vai jogando com isso ne mas a influência é muito grande que é sempre um som que tem influência de fora mas o pé tem que tá aqui né o pé é aqui não pode deixar de ser Ticuqueiro.

Por fim é necessário falar acerca da passividade do sujeito da Indústria Cultural versus a vivacidade do sujeito da Cultura Popular. Com relação à esta oposição não se identificou traços dentro dos artistas da música canavial de um indivíduo sem consciência de si, apático, passivo e pouco exigente desejado pela indústria cultural, os músicos parecem enquadrar-se melhor no modelo de sujeito criativo, capaz de reatualizar elementos tradicionais, contribuindo para vivacidade cultural. Como é colocado na fala de um dos integrantes do Tercina:

Tercina mesmo a gente tá reinventando, a gente tem o coco, tem música que tem reggae, tem samba, não é aquela coisa raiz, as coisas que as pessoas faziam antigamente, mas é um reinventamento. A gente tá pode-se dizer que a gente tá fazendo com que as coisas ainda continuem sendo como elas são, não da mesma forma, reinventada mas as coisas tão sendo como elas são ne são feitas pra que o público ele consiga meio que transcender essa alma dele e consiga expandir

Freitas (2003, p.20) fala que “a indústria cultural recalca, reprime, a imaginação, fazendo as pessoas terem a satisfação de anular sua capacidade criativa, que sempre envolve o prazer pelo esforço, pela atividade mental.”. Vejamos a seguir como funciona o processo criativo das bandas:

Entrevistador – Eu queria saber como é que funciona o processo criativo de vocês

Ticuqueiro2 – é a melhor parte

Ticuqueiro1 – Não que a gente briga pra caramba

Ticuqueiro2 – Algumas brigas uns murros no olho umas sipuadas uns cangape e umas voadoras nas costas e outra nos peitos e no final a musica

Ticuqueiro1 – Discute-se pra chegar num denominador comum

Ticuqueiro2 – Não geralmente é assim, a maioria das músicas assim (...) é Ticuqueiro1 que faz, que ele tem esse dom de fazer música bonitas, letras bonitas com melodias mais bonitas ainda. Eu acho que a discussão maior é qual o ritmo que vai ficar, tipo a pancada a batida né a batida percussiva. Aí eita vamo botar um solo de quê? De trombone? De guitarra? De pífano? Ai a gente fica assim meio sem saber, ai sai testando mas não dificuldade mesmo

Ticuqueiro1 – É as coisas necessárias pow as vezes eu venho com uma ideia de casa mas eu sei que no ensaio não vai ser aquilo, não vai ficar tudo ne, todo mundo é assim ah eu vou ver isso aqui chega lá são várias cabeças, claro todo mundo pode dá um sobe aqui desce ali corta ai bota isso ai lá na frente volta aqui vamo fazer ai vai

Ticuqueiro2 – até dá o formato da musica

Ticuqueiro1 – até dá o formato não tem problema não

Carpinteiro1 – meu processo criativo é uma coisa meio louca porque é um processo artesanal e muito assim pra mim é um processo muito... vamo dizer, muito sofrido

porque eu as vezes tenho algumas noções algumas ideias, por exemplo muitas vezes Carpinteiro² chega com uma linha melódica e aí eu me agarro naquela linha melódica lá e começo a construir a letra e essa construção da letra é toda uma vivência que eu tenho também.(...) então eu acho que esse processo criativo é também pra mim um processo que envolve um sofrimento, um certo sofrimento mas assim é que ele se constrói ao longo do tempo, sai tudo na hora não, vai uma parte depois vai outra parte, aí depois eu me junto com o grupo aí o grupo vem amadurece um outro pedaço aí então é meio que assim.

Tercina² – geralmente eu chego com uma partícula de alguma uma frase musicalmente falando ou até com a música pronta assim particularmente entre aspas pronta eu digo assim com uma linha de raciocínio né a gente vem aí ele também vem uma linha ou uma partícula aí a gente começa a fazer a tocar aquela partícula e cada um vai colocando, Tercina³ vai colocando as ideias dele encaixando no que achar melhor dessa forma aí Tercina¹ com o baixo também aí ela já vem praticamente com uma espinha dorsal ou com um pensamento assim um trechozinho e a gente vai sentando aqui e nos ensaios lapidando, lapidando, lapidando até chegar o ponto que a gente dizer: rapaz, chegou.

Nesse sentido, ao perguntar aos artistas entrevistados acerca de seu processo criativo, foram obtidas respostas que se distanciam dessa coerção cognitiva imposta pela I.C. e aproximam-se de um processo inventivo que evolui um esforço intelectual que em última medida também é agradável.

3.4 BREVE DIGRESSÃO

Antes de partir para o conteúdo das músicas é interessante analisar a inserção destes artistas no mercado fonográfico local e analisar sua autonomia produtiva, que diz respeito ao controle, por parte do artista, dos frutos do seu trabalho, posteriormente apreendendo suas visões sobre a mercadorização da música. Para tanto, se faz necessário uma pequena digressão para falar a respeito do mercado fonográfico em geral e suas particularidades, para então aprofundar-se no mercado local.

A reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2017) da música permitiu que ela se tornasse um produto capaz de sustentar uma indústria. Antes, a música só podia ser consumida em apresentações ao vivo, o que inviabilizava uma reprodução em larga escala, visto que os custos seriam altíssimos e o público precisaria possuir tempo livre para deslocar-se até onde aconteceria a apresentação e para apreciar todo o espetáculo. O desenvolvimento de tecnologias de gravação e reprodução musical viabilizaram, finalmente, a mercadorização em massa de produções musicais, primeiramente através do gramofone, e posteriormente em diversos suportes como a fita magnética, o disco de vinil, o CD e atualmente, o áudio digital.

A indústria que se estabeleceu sobre este novo escopo do mercado é a indústria fonográfica, que desde a década de 1940 pautou seus negócios na produção, venda e distribuição de música gravada. Davi Nakano (2010) aponta que desde o princípio o mercado fonográfico foi estruturado por um oligopólio, que era responsável pela maior parte da

comercialização e produção de fonogramas, havendo também pequenas e médias gravadoras e artistas independentes que, apesar do domínio das grandes empresas dotadas de um poder econômico muito superior, representam uma parcela importante do mercado e são responsáveis pelas maiores inovações na estrutura de tal indústria.

Recentemente diversos avanços tecnológicos e fenômenos sociais alteraram de maneira intensa a organização e o *modus operandi* da indústria fonográfica, fazendo com que a reprodutibilidade técnica da música atingisse níveis nunca antes vistos. Destes processos há dois que se destacam, são eles a desverticalização da cadeia produtiva da música e a desmaterialização do produto musical.

Segundo Nakano (2010) a desverticalização da cadeia produtiva da música diz respeito a externalização de diversas atividades da produção que saem do escopo interno da grande corporação para empresas menores. Isso ocasiona diversas mudanças, dentre elas a diminuição do poder do oligopólio fonográfico, o barateio da produção musical e a abertura de possibilidades para nichos de mercado que as grandes corporações não identificaram ou não tiveram interesse em atender. Em resumo, está mais fácil e barato fazer música, e os artistas autônomos acabam criando inovações e institucionalizando estratégias de mercado que mudam as estruturas da indústria fonográfica (DE MARCHI, 2008)

Já a desmaterialização do produto musical está relacionada a desvinculação da música de seu suporte físico, em função da digitalização da produção e distribuição, permitido pelo desenvolvimento da técnica de compactação de arquivos em formato mp3, e a popularização da banda larga. Neste cenário ganham importância os mecanismos virtuais de consumo e difusão de mídias, com destaque para as lojas virtuais de música, como o *ITUNES*, e os dispositivos de *streaming*, como o *Spotify* e *SoundCloud*. As consequências desse processo é a potencialização da reprodutibilidade do produto musical, que a partir da digitalização da música pode criar um número ilimitado de cópias, fazendo com que a música chegue até qualquer um que tenha acesso à internet.

Nessa perspectiva, a música passa a ser um tipo de produto praticamente onipresente no cotidiano de qualquer indivíduo integrado aos meios digitais. Estas alterações provocam mudanças não somente no universo da indústria como também na própria relação do ouvinte com a música em si, a percepção de mundo desse ouvinte ou até mesmo seu modo de existência (BENJAMIM, 2017).

Partindo para o mercado fonográfico da zona da mata pernambucana, já é possível notar que ele só existe por conta das mudanças que a indústria fonográfica passou. O processo de

desverticalização da cadeia produtiva foi o que permitiu uma descentralização da produção, e com isso se deu o barateio dos equipamentos necessários para criar os produtos, o que viabilizou a abertura de pequenos estúdios de produção musical independentes, como os que foram entrevistados por nós, isso fica evidente nas colocações a seguir:

a gente antigamente o que era pra ter um paredão de máquinas a gente tem tudo ali no computador e as máquinas são bem mais resolvidas né e assim entre aspas ficou mais barata a produção dentro do estúdio porque é uma máquina que custa dez mil reais a gente consegue por quinhentos reais seiscientos setecentos né então a gente consegue ter aquela simulação daquela sonoridade um pouco menos de quentura da analógica né mas assim um contexto digital muito bacana

Ambos os estúdios atuam regionalmente, e seus proprietários são os únicos funcionários, fazendo todo o trabalho de gravação, mixagem, masterização, e em alguns casos atuando na produção de eventos e marketing digital. Também através da desverticalização abre-se o escopo de possibilidades de atuação em nichos específicos, como é o caso da música popular. O Batuki Studio, pôde dedicar-se a gravação do nicho de música popular por muitos anos, e como coloca seu proprietário:

Batuki - A cultura popular é esse trabalho aqui coco maracatu ciranda fandango viola esse cenário sobrevive num formato dentro da cadeia produtiva da música totalmente diferente de um formato da música que vc conhece

Talvez por isso, o Batuki Studio teve que pluralizar sua atuação, trabalhando também com outros produtos sonoros, como som para publicidade e cinema, enquanto o Carpina Estúdio pôde dedicar-se exclusivamente para música, entretanto sem especializar-se em um nicho e produzindo qualquer demanda.

Além disso, a desmaterialização dos fonogramas garante uma maior amplitude de alcance da produção local. Como é o caso das bandas entrevistadas, a inserção nas plataformas digitais se deu tanto através de redes sociais (todas as bandas possuem páginas no *Facebook*) quanto em plataformas de reprodução de música online, como o *Soudcloud*, *Youtube* e *Spotify*. É válido destacar que até mesmo a banda que não possui CDs gravados tem material disponível na internet, disponibilizado gratuitamente com o intuito de dar mais visibilidade para banda. Acerca dessa inserção nos ambientes digitais o proprietário do Carpina Estúdio relata que

a questão da internet só chegou pra ajudar ne isso contribui muito com o trabalho de formiguinha que a gente falou porque a gente começa a se descolar a não precisar assim tá o tempo todo ligado numa gravadora e sabe bicho você pode sonhar entendeu você começa a ter um sonho próprio a andar com as próprias pernas entendeu você começa a ter um meio de divulgação ne cara

Para finalizar, o mercado fonográfico local parece ser um ambiente instável, principalmente se o produtor se dedica exclusivamente a algum nicho, como é pontuado pelo proprietário do Batuki Studio:

(...) o trabalho é árduo, imagine você todo dia acordar e não saber quanto é que você vai ganhar no final do mês... eu não sei, eu não sei certo, eu tô com trinta e oito anos e não sei quanto é que eu vou ganhar esse mês, mas não me interessa eu sei que eu vou ganhar porque eu me dediquei, eu passei anos me dedicando pra isso, pra eu entender que também eu não preciso ir pra pior parte da música pra encontrar a felicidade(...)

Já para o proprietário do Carpina Estúdio parece que as dificuldades residem na ampliação exacerbada de acesso a meios produtivos proporcionada pelas novas tecnologias. Veja a seguir:

(...) olha trabalhar com estúdio hoje a principal dificuldade que a gente tem é, aí é onde entra a tecnologia fazendo a sua parte como a acessibilidade do estúdio, ficou mais fácil hoje em dia então tem muita gente que tem um computador e grava em casa e tal e aí grava o trabalho mesmo de má qualidade mas grava ne. Então as vezes o cara só quer gravar a estória dele lá e não tem grana, só que se não tivesse a oportunidade de ele gravar de qualquer jeito ele ia juntar um dinheirinho ia fazer um trabalho mais sério, mas se ele achou um caminho ne um caminho mais larguinho por ali ele foi lá e fez e tal, entendesse? Então assim essa possibilidade de mais acesso ao meio tecnológico do áudio de uma maneira mais barata isso meio que vulgarizou a coisa entendesse? Então hoje tem muita gente assim que arranha um instrumento e diz ‘eu sou produtor’ e monta a estória em casa e os artista as vezes não tem muita experiência e também muito foco pra chegar num trabalho mais sério acaba se deixando levar por essas ideias e tal.

Tendo em vista este cenário, os atores se inserem na indústria fonográfica local enquanto independentes, realizando parcerias com pequenos estúdios para gravação, ou criando seu próprio espaço, como é o caso da banda Ticuqueiros, sem receber financiamentos ou patrocínios seja de órgãos públicos ou privados. Com relação a ausência de incentivos econômicos os músicos agiram com ironia e sarcasmo durante as entrevistas, enunciando falas como:

Tercina1 – Municipal por exemplo é se pudesse matava a gente (risos) é zero véi porque aqui a gente tem carnaval São João isso não é só referência de Tracunhaém não é região todinha você tem carnaval São João festa de emancipação da cidade quem é da cidade não tem vez nem voz, e assim, o que a gente tem é simplesmente a vontade de fazer.

Entrevistador - a música de vocês tem algum vínculo com produtor musical estúdio gravadora ou possui algum patrocinador oficial? Se tiver algum patrocinador, é público? É privado?

Carpinteiro1 – A gente tá em contato com o pessoal da JBS né, tá com também tá com essa daqui do Brasil, Friboi e a Petrobras então a gente tá nesse, a Mauricéia também (risos)

E reafirmando a independência das bandas:

Tercina1 – É independente, independente total.

Batuki¹⁴ – Na verdade é o seguinte, é o que a gente chama de selo independente né, selo independente não é não precisar de apoio, é que na verdade a gente não tá vinculado a nenhum grande selo multinacional até porque a gente não tem essa proposta

Ticuqueiro¹ – É independente, estúdio que a gente é vinculada é a casa de criação musical que é aquele feito pra gente mesmo
Marquinhos - é o estúdio da gente

Observa-se uma ampla liberdade produtiva do artista sobre seu material produzido, e sobre a forma de produzi-lo. Visto que há uma inexistência de obrigações impostas por contratos ou vínculos com gravadoras, selos, patrocinadores, produtores, etc. além da total liberdade acerca das decisões sobre suas músicas, como por exemplo monetizar, ou não, seu conteúdo, torna-lo, ou não, disponível de forma gratuita na internet, etc. E também, por ser um trabalho independente, tem a liberdade de criar o tipo de música que lhes agrada.

3.5 A PRODUÇÃO

Enfim vamos nos concentrar na análise da produção advinda destes atores. Nesse sentido, buscou-se identificar dentro das falas dos atores e das letras das músicas elementos transfronteiriços isto é, os traços típicos da cultura popular e da indústria cultural que coabitam contraditoriamente no interior dessas imagens criadas pela música canavial.

Partindo para uma análise mais subjetiva é interessante observar a posição dos artistas com relação a mercadorização da música, questão que acaba sinalizando mais uma contradição dentro da música canavial. Transformar bens culturais em mercadorias é uma das principais características da I.C., enquanto na cultura popular a arte e os bens culturais ocupam uma função mais afetiva, simbólica e necessária. Na I. C., a música, bem como qualquer outro segmento artístico, é tratada sob uma lógica capitalista, e transposta para a esfera do consumo. Para se atingir uma produção viável dentro desta lógica industrial é necessária uma padronização orientada por médias de gosto e clichês, o que pressupõe um certo esvaziamento de sentido do produto vendido.

A maior parte dos artistas entrevistados parece haver aceitado essa transposição da música para a esfera do consumo, uma vez que a veem como uma mercadoria, e se utilizam do mercado como uma instituição validadora de seu trabalho. Por exemplo, vejamos a relação que os artistas colocam com seus Cds:

¹⁴ Proprietário do Estúdio Batuki, que trabalhava em parceria com a banda Carpinteiro Utópico.

Ticuqueiro2 – (...)os dois cds, os dois cds foram as árvores. (imperceptível) A gente botou as árvores no chão, conseguir botar dois cds na rua foram as grandes conquistas.

Tercina1 – (...) eu tenho na mente a banda só existe se tiver um material gravado, se não tiver um material gravado não existe. Eu tiro por exemplo do meu próprio trabalho anterior que a gente teve, homens de barro, que nunca existiu porque não [gravou], agora passou. Só [ficou] na lembrança que curtiam o som mas passou, você pega um trabalho desse aí [aponta para o cd da banda] você daqui a 10 anos você tá passando ali vê na casa de alguém, de um colega seu, tá o cd: eita olha Tercina. Tem todo assim... o negócio tá feito tá criado.

Esse imenso valor dado ao CD, colocado como grandes conquistas e validando a existência dos músicos enquanto banda, mostra a força e poder do mercado sobre os agentes, pois eles afirmam que só existem na medida em que possuem um produto para ser comercializado. Ao mesmo tempo é possível notar que os músicos concebem a comercialização do produto musical de maneira muito naturalizada, como fica claro nas seguintes falas:

Carpinteiro2 – Por exemplo: Seu Paixão é um rabequeiro que tem aqui, um homem analfabeto que a música virou o modo de sobrevivência dele, então ele vai pro estúdio ele grava e aquilo ali é vendido, então os discos e o show, então a forma que o artista coloca o trabalho dele é que pode demarcar isso aí mas, se ele tá vivendo disso ele não tá vendendo aquela mercadoria? Ele não tá vendendo aquele produto?

Da mesma forma, compreendem a lógica do mercado fonográfico e suas subdivisões, colocando-se numa posição distinta da “música comercial”. Vejamos a sua descrição dessa lógica industrial do mercado da música:

Ticuqueiro2 – (...)em relação a essa questão do dinheiro as vezes a galera fala muito: eita tu viver da banda e tal. Não mas geralmente é só bandas comerciais, realmente essas bandas comerciais pré-montadas que a galera vive daquela música, (...) [mas] isso pra mim é... viver de música você não precisa tipo viver só daquela fonte

Ticuqueiro3 – é um leque de coisas né
(...)

Ticuqueiro2 – que a galera também desse comercial também se ferra tá ligado
(...) de qualquer estilo é cacete, então o maior sucesso que o cara tem é pensar num nome, aí pelo menos todo mês ele tem que lançar uma música nova pra se manter na parada. Veja que compromisso da ***** o cara ter que lançar uma música todo mês, véi tem que ter uma nova aí bixo, é uma pressão porque se não ele cai e outro sobe
Ticuqueiro3 – pressão do mercado se não cai

Tercina1 – (...) ela [música] pode ser e é uma mercadoria. Agora assim, hoje em dia tá uma mercadoria é... a boa música tá uma mercadoria, dentro do padrão, sendo desvalorizada, por vamo dizer, por aqueles que se dizem divulgador: a grande mídia.

Ao criar essa oposição entre “música de qualidade” e “música comercial” os músicos se colocam a parte dessa lógica de mercado, apesar de reconhecerem com naturalidade a inserção da música dentro desta dimensão. Aí reside sua contraditoriedade: em suas falas eles se opõem a dimensão comercial, ao mesmo tempo que demonstram em outras falas que já estão incorporados no jogo das mercadorias. Vejamos as duas falas a seguir, a primeira na qual o artista se opõe ao mercado, e na segunda na qual, apesar de partir para um discurso mais

essencialista, e negar que a arte seja uma mercadoria em sua essência, no fim o indivíduo admite que ela pode ser utilizada nesse sentido.

Carpineiro3 – a mensagem que a banda vai levando ne é tá fora do mercado o mercado ele tá buscando uma linha a gente tá fora dessa linha porque não é interessante tá na linha na linha comercial a gente não é comercial a gente tá aqui pra é outra proposta é impactar fazer

Carpineiro1 – (...) pra mim arte não é mercadoria, a arte é um elemento de transformação é um elemento sabe? de mudança do ser humano de... sabe? de complemento de humanização, agora pode ser uma mercadoria isso pode ser (...) nem por isso a arte deixou de ter a sua essência

Em última instância parece haver um consenso e uma compreensão geral por parte dos músicos que existe um mercado musical, e que de alguma forma eles fazem parte dele, em maior ou menor medida. Entretanto, os atores enxergam na arte um algo a mais, que responde a uma lógica distinta da comercial. Por este motivo, criam divisões entre aqueles que vivem da música de maneira mais mercadológica de si mesmos, pois, suas próprias atitudes não estão orientadas na direção do farol que guia as ações do mercado, à saber: o lucro. Parece haver uma aproximação da lógica da cultura popular, um fazer por sentir necessidade de fazer, ou seja, sua produção visa divertir e entreter o público e eles mesmos.

Deve-se deter um pouco mais de atenção à esta questão do divertimento, que é, segundo os artistas, aquilo que eles querem levar ao seu público. Adorno e Horkheimer (1947) conserva uma posição extremamente crítica ao divertimento, sendo o mesmo, um resultado da perda do potencial trágico da arte na medida em que ela se torna produto de massa. Para ele, o divertimento é uma aceitação do status quo e uma fuga da responsabilidade de se pensar criticamente a realidade ao seu redor, que também teria como uma segunda função aliviar as tensões da exploração do trabalho para que o trabalhador possa ser mais produtivo.

De fato, algumas falas dos artistas apontam para intensão de divertir o povo, alegrá-lo, entretê-lo. Vejamos algumas:

Ticuqueiro1 – Tamo aqui fazendo música viva é isso aí, a música que a gente gosta que a gente respira

Ticuqueiro2 – diversão, a mensagem é que você ouça e se divirta e tome uma se quiser

Ticuqueiro3 – Se for pra balançar a perna assim balance a perna

Ticuqueiro2 – Comesse a balançar

Contudo, analisando outros tipos de intenções reveladas através de outras falas, e da percepção dos temas tratados nas músicas e a forma como se trata deles, percebe-se também outros tipos de provocações:

Carpinteiro1 – Ser carpinteiro é nunca parar de sonhar, eu acho que a missão é justamente essa missão, de tentar manter um diálogo, mas um diálogo que possa ter uma representação, um sentido político, social, entendeu? um sentido espiritual, eu acho que é a missão é essa aí entendeu? é tentar essa comunicação, esse diálogo com esse público que possivelmente a gente tá tentando construir.

Ou seja, parece haver uma ambiguidade, que ao mesmo tempo busca realmente divertir e aliviar o cidadão que os ouve, mas também um algo a mais, que pode dar margem para uma reflexão crítica. Se para Adorno e Horkheimer divertir-se é estar de acordo, a história dos folguedos tradicionais da Zona da Mata de Pernambuco, e da sua herdeira, a música canavial, seriam manifestações de apatia e conformidade, o que estaria completamente equivocado. Não só os folguedos foram formas de resistência cultural e ambientes de formação identitária como também foram espaços de negociações, apropriações, ressignificações, marca que se reproduziu na música canavial e em seus agentes. O que há na realidade é uma espécie de divertimento não alienante, seja através de sátiras, ridicularizações das posições de poder, ou simplesmente a criação de ambientes seguros onde o trabalhador tem liberdade de ser ele mesmo, e pode dar-se o direito de pensar sobre sua vida.

Até o momento, muito foi falado acerca da percepção que os próprios músicos têm a respeito de suas obras, mas tais produções culturais não foram analisadas mais profundamente. Para compreender a maneira com a qual adentramos na apreciação das obras e o que nos interessou buscar dentro delas é preciso ter em mente o pensamento de Canclini (2015, p.200-01) no qual “(...) toda cultura é resultado de uma seleção e de uma combinação, sempre renovada, de suas fontes. Dito de outra forma: é produto de uma encenação, na qual se escolhe e se adapta o que vai ser representado, de acordo com o que os receptores podem escutar, ver e compreender.”

Nesse sentido, a música canavial também é o resultado de uma encenação. A complexa realidade da zona da mata norte é apreendida e narrada de maneiras distintas de acordo com as particularidades de cada agente. Neste processo de assimilação e manifestação constroem-se imagens que compõe uma teatralidade, resultante da percepção individual ou coletiva dos conflitos que permeiam o dia a dia, de forma que, consciente ou inconscientemente, fatos são enfatizados ou diminuídos de modo a colaborar com a estória que se quer contar. É nesse espaço de construção simbólica que buscamos entender quais as imagens que a música canavial representa e que tipos de interesses e concepções de mundo coabitam em suas letras.

Escolheu-se algumas letras de músicas fornecidas pelas bandas entrevistadas (com exceção da banda Tercina que é apenas instrumental) que representavam imagens marcantes.

Assim percebeu-se alguns temas recorrentes, sendo eles: O cunho paisagístico, que narram cenários bucólicos da região; O mote relacionado as crenças e espiritualidade; A questão do trabalho e a dura vida do homem do campo; e por fim a percepção da situação geral da zona da mata.

A respeito das paisagens narradas pelas músicas é possível notar uma predominância dos cenários rurais, sempre voltados para figuras que remetem à natureza, como pôr do sol, matas e riachos. Quando há referência a intervenções humanas elas se fecham em retratos pouco urbanizados, falando de casas de taipa e canaviais. Isso claramente é uma opção tomada pelos agentes, de apontar seu foco para paisagens humildes e tranquilas dos territórios rurais que ainda existem na zona da mata, ignorando ou minimizando a crescente urbanização das pequenas cidades, e a progressiva destruição da natureza. Os dados do Ministério do Desenvolvimento Agrário deixam claro esta urbanização, revelando que do ano de 2000 a 2010 houve uma redução de 17,17% da população rural (135.888hab), que em 2010 já não atingia nem um terço da população urbana (441.303hab) (BRASIL, 2015). Outra possibilidade seria uma tentativa de resgatar pela memória lembranças da época em que não se sentia a caoticidade das cidades. Vejamos algumas letras que representam estas imagens:

Fim de Tarde – Carlos Melo e André

Amorin
Essa tarde vou sair pra ver, por de sol que vai
brilhar
se você quiser seguir, vai ter muito chão pra
caminhar
o horizonte não tem fim, e assim, vejo o céu se
avermelhar
a paisagem é de sentir como um quadro de Dalí,
bem dali,
o sonho surreal no olhar
o canavial daqui faz agente refletir, refletir as
tormentas desse mar
A vida não pode ser escravizada, presa em sistemas
de grandes assombros
só a consciência e a resistência vence o medo e um
novo sol vai nascer.

(CARPINTEIRO UTÓPICO¹⁵. Grifo nosso)

Serra Verde – João Paulo Rosa

Mata nego só de olhar faz medo, mata nego pra
passar dá medo
Caminhar mata a dentro, protegido tento
Com lampião aceso, fogo contra vento
Vaqueiro não fraqueja nem um só momento
Vai pelo zabelê se entregando em pensamento
Serra Verde ê...Serra Verde

Cancela véia, por onde o leiteiro passa
Panela de barro, fogo de lenha faz fumaça
Casa de taipa no fundo do quintal tem banheiro
E cria cabra, galinha e peru no terreiro
Cachorro brabo vigia o terreno inteiro
E acorda com o canto do galo no puleiro
Serra Verde ê.....

A vista alcança os lugares mais longínquos
Que formam vales com seus traços tão oblíquos
Que a natureza se encarregou de formar
E o homem usa pra o seu espaço fincar
Muitos açudes e riachos pra pescar
Muitas fazendas com terras a ocupar
Serra verde ê.....

(TICUQUEIROS, 2007. Grifo nosso)

¹⁵ As letras das músicas da banda Carpinteiro Utópico fazem parte de seu repertório que ainda não foi lançado formalmente. Tivemos acesso as letras através de material privado da banda no qual não constam datas.

Nas músicas voltadas para questões de fé e espiritualidade nenhuma religião específica recebe destaque. As figuras mais exaltadas são próprias das tradições populares, como as carrancas e as rezadeiras. Isso reflete muito bem a própria religiosidade da região que, como já foi visto dentro das origens dos folguedos, está marcada pela convivência de vários credos, indígenas, afrodescendentes e católicos. A própria figura das rezadeiras que têm origem nos catequizadores europeus e posteriormente assimilam elementos de outras tradições e da medicina popular, produzindo saberes que são repassados oralmente, são um símbolo característico da relação das pessoas mais simples com o sacro. Mais uma vez a música canavial põe luz e escolhe narrar contextos que representam uma parcela mais invisibilizada da sociedade, dando pouca atenção ao crescimento das diversas igrejas protestantes na região, e mirando práticas que estão caindo em desuso, crenças que vem se perdendo. Isto pode ser notado nas letras a seguir:

O Barco – Carlos Melo e André Amorin

Hoje meu barco chegou
parou na beira do rio
lá onde o vento soprou
e fez chover desafio
era dia de são José camarada
noite de novena e procissão
as rezadeiras com o terço na mão
renovava a fé e a proteção.
(CARPINTEIRO UTÓPICO. Grifo nosso)

Pinhão Roxo – João Paulo Rosa

Galho de pinhão roxo, nas mãos da resadeira
Tira mau olhar com fé verdadeira
Galho de pinhão roxo, antiga tradição
Passa da avó, pra mãe pra filha, forte devoção
Passa da avó, pra mãe, pra filha forte devoção
Luizas, Marias, Josefas, senhoras com um pouco de anjo
Que prezam bom tempo em suas rezas, transmitem e oram, transmitem e oram
Transmitem e oram
Fé em Jesus, que ele faz o resto, fé em Jesus
Fé em Jesus que ele dá bênção
Fé em Jesus pra irar olhar de menino
(TICUQUEIROS, 2013. Grifo nosso)

A respeito da temática trabalho a perspectiva que é mostrada advém do cidadão da labuta. As letras falam de realidades comuns de forma impessoal, de maneira que qualquer um que faça parte destas rotinas de trabalho e estão submetidos a estas condições, podem se reconhecer ali. Falam de carpinteiros, artesãos e ticuqueiros, ofícios que cada dia mais vem se precarizando em função da industrialização e a substituição da mão de obra humana por máquinas. Ainda assim, o viés que é colocado não é o de lamentação por suas péssimas condições. A mensagem passada é a de que apesar da vida dura, o trabalhador honesto e íntegro leva comida para sua mesa, e por isso ele deve se orgulhar. Em nenhum momento é ressaltado o trabalho sob a perspectiva dos patrões, ou dos trabalhadores modernos do terceiro setor ou do contexto industrial, que ganham mais espaço dentro das novas possibilidades do novo rural, isto também é uma escolha da música canavial. Nas músicas abaixo evidencia-se este enfoque:

Carpina Carpinteiro – Fritis Ribeiro

Sou da labuta sagrada do ofício do filho de Deus na terra

sou do carpina arretada do amor arrastado do arco encantado por uma rabeca

Carpina carpinteiro esse chão,
caminha cantador nesse vão

convida ou não que anseiam conquistas (BIS)

Venho da carpintaria dos raros folguedos das artes de cá

levo para o mundo inteiro sonoro e altaneiro um concreto certo vaidoso entoar

(CARPINTEIRO UTÓPICO. Grifo nosso)

Ticuqueiro Guerreiro – Dyó, Galego

do Trombone e João Paulo Rosa

Sou Ticuqueiro guerreiro, trabalho sem medo, não vou me cansar

Com minha enxada na mão, minha foice e facão, minha burra vou ganhar

Logo de madrugada eu vou para a palha

Me aguento que eu não vou saigar

Sou ticuqueiros guerreiro, trabalho sem medo

Não vou me cansar

Ticuqueiros guerreiro véi

Sai cedo para trabalhar

Pega sua enxada e bate

Sua quadra ele vai tirar

(TICUQUEIROS, 2007. Grifo nosso)

Longa Jornada – João Paulo Rosa

Começo devagar com minha luta, sempre as quatro e poucas da manhã

Derramando suor numa disputa entre homem e terra, pois há tantas

Rotinas sofridas nessa vida, e salários suados pra ganhar

Trabalhando por conta pra limpar, capim da cana nova com destreza

Pego no cabo com muita firmeza, de luva na mão pra não encalçar

Sou Luíz, sou José, e Sou Francisco

Sebastião, Severino e João

Se Mané, Pedro, Inácio e Calixto

Danié, Mariano e Damião

Se pego na lima só saio no cisco, volto a pé, bicicleta ou caminhão

Levando o meu bode pro almoço, e quartinha com água pra tomar

Comecei nessa vida ainda moço, antes de nove anos completar

Só que desde alguns anos para cá, a terra não dá mais o que comer

Mas no mato é melhor de se viver, que na rua em desenvolvimento

Sair do ingêim para mim é sofrimento, lamento, mas não tem pra onde correr

De bota sete légua e sem cansaço, um trabalhador sem indignação

Minha quadra pesada eu mesmo traço, persistindo na peregrinação

Carregando na minha profissão, a dor de não escrever e de não ler

Sempre faço por onde prevalecer, a boa consciência e a decência

Luto pela minha sobrevivência, entendo muita gente não entender

(TICUQUEIROS, 2007. Grifo nosso)

Finalmente quanto a percepção da situação geral da zona da mata, apesar de exaltada em várias canções, por suas riquezas naturais, seu povo e suas tradições, existe a compreensão dos conflitos que os cercam e das dificuldades enfrentadas pela população local. Diversos problemas sociais são pontuados de forma discreta ou até mesmo explícita nas músicas, mostrando que os artistas estão atentos ao que acontece ao seu redor. É falado das questões das moradias precárias, de famílias que vivem em casas de taipa sem acesso as condições mínimas de saneamento; é falado das pessoas que não obtiveram alfabetização, fato muito comum dentre os trabalhadores menos favorecidos; é falado da industrialização e a ocupação dos campos por máquinas; é falado das secas, da pobreza que leva a fome, que leva a morte, e que é inadmissível numa região tão rica, é falado até, em menor medida, da mídia que ignora completamente esta

realidade, e se interessa apenas por notícias. Nas músicas abaixo pode-se perceber a situação a que nos referimos:

Sobre A Zona Da Mata – Carlos Melo

Sobre a zona da mata
 vejo o sorriso da tristeza que maltrata
 procuro um jeito de fugir dessa ameaça
 Toda zona da mata
 tem o espírito a força o grito
 do carpinteiro que bate lata (bis)
 Agente espera e as vezes disfarça que está tudo bem
 viver nesse mundo sombrio e profundo a nos
 consumir
na zona da mata a morte ameaça o sonho de ser
 é chegada a hora vem, vamos embora não espere
 acontecer
 Som na zona da mata
 tem tradição de rabequero de cabaça
 festa junina que se espalha em toda praça,
 os ticuqueiros, mestre João Paulo, e a ciranda de
 João limoeiro
 Sid batera e o sacrificio de fazer arte para o mundo
 inteiro
Estou na zona da mata, essa fome que me cerca é
esperança que falta
essa fome que me cega é a certeza que me falta
essa fome que me cerca e a esperança que me salta
 (CARPINTEIRO UTÓPICO. Grifo nosso)

Ouro Doce – João Paulo Rosa e Marquinhos Ralph

O cheiro doce que me recebe, quando chego ou
 simplesmente passo
 Me vem do fruto que se concebe, na fertilidade de
 um grande espaço
 Fruto que é o ouro, que traz o ouro, com os calos
 das mãos
 Faz o sabor de tudo, põe comida na mesa, faz nossa
 diversão
Maquinarias que barulhentas, vão e vêm levando
toneladas
 Fogo, fuligem e ferramentas, tinindo batendo
 amoladas
 Foiçadas no tempo
 Descendo, subindo, cortando, montando outro
 tempo
 Lâmina afiada
 Garante o sustento do punho onde é colocada
Trazendo as mudanças
Correndo nos dedos, fazendo pesarem as balanças

São mercadorias

Compradas, vendidas, trocados, trabalhos dos dias
 (TICUQUEIROS, 2013. Grifo nosso)

Fome, teto, Notícia – João Paulo Rosa

Telhados cadeiras, paredes barreiras, meninos de
boca suja.
Na beira do rio, na chuva ou no estio, na vida que
sobrepuxa.
 Certeza de grandeza, clareza que ninguém pode
 mudar. Há Fome!!
Da lenha a brasa, de barro a casa, de taipa tem
quem desfruta
 O silêncio o beijo, o doce desejo, o carinho que a
 prostituta
 Reclama, declama, na cama
 Onde um homem pode se deitar. Um teto!!
A pluralidade que há na cidade não passa em tela
plana
Tudo que incomoda, é como uma nódoa, ferida que
dó e inflama
Satiriza, martiriza, cicatriza. Se espalha pra
determinar. Notícia!!

E quem pode nem sempre tenta, as coisas um pouco
mudar

Vamos regar com água benta, o que alimenta é a
 intenção
 A sedução é o que afugenta
 (TICUQUEIROS, 2013. Grifo nosso)

13-Samba de Maracatu – Mestre João

Paulo
Não fiz o vestibular
Nem tão pouco a faculdade
A minha universidade
Foi que me ensinou a cantar
 Na cultura popular
 Foi onde eu ganhei troféu
 (na cultura popular foi onde eu ganhei troféu)
 Meu professor tá no céu
 Me corrige e dá aprovo
 O meu diploma é o povo
 Vale mais do que troféu
 (TICUQUEIROS, 2007. Grifo nosso)

Nessas imagens criadas pela música canavial percebe-se a coexistência de narrativas e concepções de mundo de resistência cultural das classes subalternas e também de confirmação da hegemonia. Para Duncombe (2007), a resistência cultural pode gerar um conjunto compartilhado de normas e valores, que pode criar um ponto de partida para novas subjetividades políticas. Entretanto ela também representaria uma reação ao já existente, uma

forma de se pôr à parte dos sistemas, valores e instituições estabelecidos. Dessa forma, há um tipo de resistência mais combatente e uma outra mais conservadora. Uma estaria mais interessada em sobreviver como uma comunidade a partir de concepções de mundo desviantes resistindo e conservando seus valores e estilos de vida, enquanto a outra resiste através da não compactação com o status quo. Ambas concepções são duas faces de uma mesma moeda, para resistir é preciso a conservação de uma cultura, para que haja uma autoafirmação e negação das concepções dominantes.

Quando a música canavial se esforça para dar visibilidade aos hábitos e a vida simples dos trabalhadores, à natureza e as paisagens dos interiores e das pequenas cidades, à sabedoria popular e às tradições do seu povo ela se torna elemento de resistência e de fortalecimento subjetivo das identidades subalternas desse povo; indo de contra o discurso hegemônico da modernização e do desenvolvimento, que enxerga a zona da mata como uma região com potencial de industrialização agrícola a ser explorado, ou de futura urbanização e tem nas tradições e crenças locais um desprezo, percebendo-as como atrasos que virão a ser superados ou diluídos na imensidão de rasgos culturais que serão introduzidos em função da globalização. Por tanto, nesse sentido, ela se enquadra bem na forma de resistência conservadora, que se empenha em preservar estilos de vida desviantes dos estabelecidos pelo discurso dominante, dando suporte à criação de uma nova subjetividade política.

Contudo, não se pode dizer que a música canavial é fruto exclusivamente das narrativas subalternas, e por isto existem elementos de aceitação e confirmação das estruturas estabelecidas. Os próprios agentes, como foi visto anteriormente, não pertencem a classe de trabalhadores rurais que muitas vezes se tornam personagens de suas canções. Canclini (2015) já afirmava que o popular não é mais monopólio dos setores populares e sim um produto multideterminado por agentes subalternos, hegemônicos, urbanos, rurais, etc. O resultado desta dinâmica complexa afeta diretamente no potencial de resistência cultural, criando elementos capazes de preservar posturas desviantes, mas pouco questionadoras. A partir do momento em que é possível a convivência de narrativas hegemônicas e subalternas, diminuíse a necessidade de uma postura combatente de se pôr contra o *status quo*.

O resultado, como pode ser percebido nas obras da música canavial, é um tipo de discurso que até reconhece os problemas sociais, como o desemprego, a pobreza, a fome, etc, entretanto não consegue ou não se interessa em questionar a causa, ou a origem dessas situações. Ao não denunciar as estruturas que garantem a manutenção dessas péssimas

condições de vida, de certa forma a música canavial aceita tudo aquilo que está estabelecido. Em outras situações, suas músicas até contribuem com a aceitação da exploração, como no caso da música “Ouro Doce” da banda Ticuqueiros, exposta anteriormente, que coloca a monocultura canavieira como uma grande riqueza que “põe comida na mesa, faz nossa diversão”, ao invés de demonstrar que ela é a gênese da exploração e concentração de terras que faz com que o cidadão passe por tantas dificuldades.

Em suma, como coloca Canclini (2015), as relações entre os sistemas de práticas simbólicas vão além das de dominação, submissão ou rebelião. A música canavial é um ótimo exemplo desse tipo de relações híbridas e complexas, pois consegue comportar ao mesmo tempo narrativas hegemônicas, no sentido de aceitação de um discurso que não questiona estruturas nem o sistema, apesar de reconhecer a dificuldade da vida no campo; e subalternas, pois insiste em dar atenção a uma parcela da realidade esquecida pouco visibilizada que serve para denunciar problemas e apresentar alternativas ou ampliar o horizonte de possibilidades viáveis, para além dos projetos hegemônicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os esforços colocados nesse trabalho voltaram-se para apresentar e analisar um fenômeno cultural que vem se desenvolvendo na zona da mata norte de Pernambuco. Este fenômeno, aqui nomeado de música canavial, para além de ser um estilo musical com características próprias ainda viabiliza a formação de uma cena cultural independente, proporcionando um ambiente fértil de criação de significados, no qual as relações se desenvolvem de maneira orgânica e pouco profissionalizada.

Nossas investigações permitiram captar a natureza dos ambientes da cena cultural em questão, que se estruturam de forma itinerante nos festivais independentes e pequenas apresentações proporcionadas por entes privados e públicos, geralmente gratuitos e abertos ao público, na maior parte das vezes dentro da própria mesorregião da mata norte, em pequenos municípios, distritos e vilarejos.

Também se buscou um aprofundamento nos agentes por trás da música canavial, que nos permitiu notar o perfil dos artistas e suas histórias dentro do meio musical. A partir deste perfil foi possível analisar o tipo de sujeito que se enquadra dentro do fenômeno observado, atentando para sua subjetividade, que responde tanto a característica dos sujeitos da Indústria Cultural, quanto da Cultura Popular. Em suma, os agentes detêm uma complexidade que carrega elementos de estrangeirismo, advindo da globalização, mas ao mesmo tempo possuem referenciais simbólicos locais que impedem um desamparo subjetivo. Além disso, possuem um nível de individualidade, mas que não anula sua comunhão com os elementos coletivos ao seu redor.

Entendendo a cena e seus agentes se partiu para as produções em si, e aquilo que era possível notar como elementos transfronteiriços, atentando para a coexistência de contradições ou ambivalências que fazem com que a música canavial não se limite ao lado da Indústria Cultural ou da Cultura popular e se situe em algum lugar entre os dois. Em poucas palavras, as contradições mais aparentes encontram-se: na visão acerca da mercadorização da música, na qual os agentes a vêem enquanto mercadoria, entretanto fogem a lógica da perseguição do lucro; na relação entre divertimento e aceitação do status quo, onde o objetivo das bandas é proporcionar a diversão à população, mas não é um entretenimento alienante, na medida em que percebe os problemas sociais que os cercam; e por fim nas imagens e narrativas criadas geradas de suas músicas que carregam simultaneamente discursos subalternos e hegemônicos.

A música canavial é um fenômeno complexo, que caso fosse analisado por um folclorista não atenderia aos critérios de autenticidade para ser cultura popular, e caso fosse analisado por um *business man* da Indústria Cultural não supriria a demanda de homogeneização necessária para reprodução massiva. É uma cena dotada de uma autonomia relativa, na medida em que se estrutura de maneira independente, mas por conta disto também é também uma cena precária, que subsiste apenas pela vontade e necessidade de expressão de seus agentes.

Existe nela um grande potencial de resistência cultural, no sentido conservador, o que já é muito importante pois dá suporte à criação de novas subjetividades políticas. A música canavial proporciona a seus agentes e seus consumidores um conjunto de símbolos e representações capazes de fortalecer valores e crenças e engradecer um grupo de indivíduos invisibilizados e reafirma-los enquanto realidade possível, opção válida, estilo de vida legítimo.

Tudo isso remete a importância da cultura nas relações de poder, que foi muito bem pensada por Canclini (2015), argumentando que o campo político e o cultural correspondem, respectivamente, ao domínio da ação e da atuação. Não é no campo cultural que se realizarão as intervenções estruturais e materiais da sociedade. Não cabe a cultura gerir os conflitos e lidar pragmaticamente com os desafios de sanar as desigualdades, escravidões, ou abusos de poder. Seu papel se situa nas teatralidades, e possui uma eficácia simbólica, no sentido de “sustentar uma demanda quando as vias políticas se fecham” (CANCLINI, 2015, p.347) O papel da cultura – e em menor medida o papel da música canavial – não é dar soluções, e sim estar ali para mediar situações, denunciar problemas e ampliar o horizonte de respostas possíveis.

REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, Maria. O Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco. A dança das figuras: corpo e brincadeira em movimento. In: *Tradições & Traduções: a cultura imaterial em Pernambuco/ org. Isabel Cristina Martins Guillern. – Recife: Ed. Universitária UFPE, 2008*
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: O iluminismo como mistificação das massas. 1947 In: ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Julia Elisabeth Levy – São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANGROSINO, Michel. “Etnografia e observação participante” Porto Alegre: ARTMED EDITORA S.A., 2009.
- BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *Folgedos e Danças de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*; Edição e trad. João Barrento. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRASIL. MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO AGRÁRIO. *Caderno Territorial Mata-Norte PE: perfil territorial*. Brasília: CGMA, mai/2015.
- CAMPANHOLA, Clayton; SILVA, José. *O novo rural brasileiro : novas atividades rurais*, v.6. Brasília : Embrapa Informação Tecnológica, 2004 .
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- CAVALCANTI, Clóvis; DIAS, Adriano; LUBAMBO, Cátia; BARROS, Henrique de; CRUZ, Levy; ARAÚJO, Maria Lia C. de; MOREIRA, Morvan; GALINDO, Osmil. Programa De Apoio Ao Desenvolvimento Sustentável Da Zona Da Mata De Pernambuco – Promata. In: *Trabalhos Para Discussão n. 135/2002 Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/TPD/article/view/938>* Acesso em: Junho/2019.
- DABAT, Christine P. Y. R. *Moradores de Engenho: Estudo sobre as relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco, segundo a literatura, a academia e os próprios atores sociais*. 2003. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.
- DE MARCHI, Leonardo. “Inovação e institucionalização na indústria fonográfica brasileira: Um estudo de caso das estratégias de negócio de músicos autônomos no entorno digital”. *Revista Eptic*, 14 (2), pp. 1-22, 2008.
- DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural 2.0. Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*. n. 3, dez. 2011.
- DUNCOMBE, Stephen. (From) Cultural resistance to community development. In: *Community Development Journal* Vol 42 No 4 pp. 490–500. Outubro 2007.
- ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Ed. PERSPECTIVA S.A., 1998.

FREITAS, Verlaine. Adorno & a Arte contemporânea. In: Coleção passo-a-passo. 17. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

GASPAR, Lúcia. Bandas de música. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Recife, 30 de março de 2004. (Atualizado em 21 de agosto de 2009). Acesso em: junho/2019

HALL, Stuart. Da diáspora: Identidades e mediações culturais – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOLANDA FILHO, Rena Pimenta. O papel da Bandas de Música no contexto social, educacional e artístico” Recife: Caldeira, 2010.

JASEN, Wilame; MAFRA, Rivaldo. A zona da mata de Pernambuco. In: Equipe de projetos âncora, 2019. Disponível em: http://www.ancora.org.br/textos/011_jansen-mafra.html Acesso em: Junho/2019.

KANT, Immanuel. Crítica da Razão Pura. – Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KEHL, Maria Rita. O Espetáculo como meio de subjetivação. In: Videologias: Ensaio sobre a televisão. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015

MEDEIROS, Roseana Borges de. Maracatu Rural: Luta de Classes ou Espetáculo?: Um estudos das expressões de resistência, luta e passivização das classes subalternas. 2003. 322f. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2003.

MINAYO, M. C. S. “Técnicas de pesquisa”. In O desafio do conhecimento. 2ª ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Hucitec –Abrasco, 1993.

NAKANO, Davi. A produção Independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. Gest. Prod., São Carlos, v.17, n.3, p.627-638, 2010.

NASCIMENTO, Mariana Cunha Martins. Maracatu Rural: breve trajetória ao longo do século XX. In: Tradições & Traduções: a cultura imaterial em Pernambuco/ org. Isabel Cristina Martins Guillern. – Recife: Ed. Universitária UFPE, 2008.

OLIVEIRA, Leonidas Henrique de. Ciranda Pernambucana Uma Dança e Música Popular. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Cultura Pernambucana – FAFIRE, 2007.

PEREIRA, Anthony. O declínio das ligas camponesas e a ascensão dos sindicatos: As organizações de trabalhadores rurais em Pernambuco na segunda república, 1955-1963. In: Clio Série revista de pesquisa histórica. N 29, 2008.

PEREIRA, F. A. O Setor de Serviços no Meio Rural Brasileiro e Paulista. In: O novo rural brasileiro : novas atividades rurais, v.6. Org: CAMPANHOLA, Clayton; SILVA; José. Brasília : Embrapa Informação Tecnológica, 2004 .

PIMENTEL, A. O Método da análise documental: Seu uso numa pesquisa historiográfica. Cadernos de pesquisa, n. 114, p.179-195, novembro/2001.

SANTAELLA, Lucia. Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura. – São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Climperio de Oliveira. Os cabocolinhos em Pernambuco. In: Tradições & Traduções: a cultura imaterial em Pernambuco/ org. Isabel Cristina Martins Guillern. – Recife: Ed. Universitária UFPE, 2008.

STRAW, Will. Cenas Culturais e as Consequencias Imprevistas das Politicas Publicas. In: Comunicacoes e territorialidades : Cenas Musicais/ Jader Janotti Junior (organizador) – Guararema, SP : Anadarco, 2013.

TICUQUEIROS. Dos canaviais da Zona da Mata. Gravado e Mixado Batuki Studio – Carpina (PE), 2007.

TICUQUEIROS. Foto do Mundo. Gravado e Mixado Muzak Estúdio. 2013

VALE, Ana Rute do. A Delimitação Rural/Urbano, As Relações Cidade-Campo E A Nova Ruralidade: Reflexões Sobre O Espaço Rural Brasileiro. In: Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo. Disponível em <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Teoriaymetodo/Conceptuales/42.pdf> Acesso em: Junho/2019.

ANEXOS

ANEXO 1 – Materiais de Divulgação dos Festivais, Mostras e Eventos pesquisados.

VEM AÍ!



**"ONDE HÁ PAZ, HÁ CULTURA;
ONDE HÁ CULTURA, HÁ PAZ.."**
NICHOLAS ROERICH (1874-1947)

DE 12 A 18 DE NOVEMBRO DE 2018

**SHOWS - MOSTRAS DE VÍDEOS - OFICINAS
ENCONTRO DE BATERISTAS
HOMENAGEM A ROMILDO SILVA**

facebook.com/tipoiafestival • producaotipoiafestival@gmail.com



**III MOSTRA
SOM
DA MATA**

23 a 25 de maio
14h às 16h - Concertos de Grupos Criadores
19h às 21h - Oficina: *Processos de Composição da Música Popular*, com Valfrido Santiago (inscrições gratuitas no Ponto de Relacionamento com Clientes)

Local:
Centro Cultural Historiador Antônio
Correia de Oliveira | Sesc Ler Goiânia

Siga-nos!
sescpe.org.br
f /sescpe
@sescpe
/sescpernambuco

Sesc Ler Goiânia
(81) 3626.8421




**FESTIVAL
Póis
Páid**

**03 A 04
DE DEZEMBRO**

**POUSADA
ATAPUZ
(GOIÂNIA - PE)**





