

**SÉRIE ANTROPOLOGIA**

**354**

**METAMORFOSES DAS TRADIÇÕES  
PERFORMÁTICAS AFRO-BRASILEIRAS:  
DE PATRIMÔNIO CULTURAL A  
INDÚSTRIA DE ENTRETENIMENTO**

**José Jorge de Carvalho**

**Brasília  
2004**

**METAMORFOSES  
DAS TRADIÇÕES PERFORMÁTICAS AFRO-BRASILEIRAS:  
DE PATRIMÔNIO CULTURAL A INDÚSTRIA DE ENTRETENIMENTO<sup>1</sup>**

**José Jorge de Carvalho  
Departamento de Antropologia  
Universidade de Brasília**

## **I. Preâmbulo**

Apresento aqui, de modo programático e resumido, um conjunto de reflexões em torno do patrimônio cultural imaterial brasileiro, com ênfase nas artes da *performance* (música, dança, teatro, autos dramáticos) e nos saberes performáticos próprios das comunidades afro-brasileiras. Para tanto, julgo necessário articular os seguintes temas: a) as mudanças na concepção e finalidade do registro do patrimônio cultural imaterial; b) as mudanças no papel do pesquisador na área da cultura imaterial (etnomusicólogos, etnocoreógrafos, antropólogos, sociólogos, historiadores, especialistas em literatura oral, etc.); c) as transformações importantes por que passa neste momento a estrutura do Estado brasileiro; d) os problemas graves de sobrevivência enfrentados pelas comunidades afro-brasileiras que detêm esses saberes performáticos; e) e o lugar hipertrofiado ocupado pelo entretenimento, a cargo da indústria cultural, na época contemporânea.

A discussão sobre o patrimônio cultural imaterial, na ordem do dia, passa por uma discussão sobre as artes performáticas, que conduz a uma avaliação da desigualdade e discriminação crônicas que afetam os artistas guardiães dessas artes, o que, por sua vez, coloca a necessidade de uma discussão das posturas adotadas pelos pesquisadores frente às comunidades em que vivem os artistas populares. Todos esses fatores estão condicionados atualmente pela indústria do entretenimento. Com isso chegamos à discussão em torno da espetacularização das artes populares, na medida em que é também política do Estado brasileiro atual apoiar a indústria cultural e incentivar a exploração comercial dessas formas artísticas tradicionais. Tentarei oferecer argumentos que possibilitem articular, ainda que resumidamente, os predicamentos históricos específicos de cada uma dessas dimensões do problema do patrimônio cultural tradicional afro-brasileiro na atualidade.

---

<sup>1</sup>Agradeço especialmente a Letícia Vianna por estimular-me a publicar estas idéias ainda em elaboração; e a Rosângela Tugny, que igualmente me incentivou a compartilhar essas reflexões em uma reunião recente na Escola de Música da UFMG. Discuti esses temas também com os estudantes das disciplinas Tradições Culturais Brasileiras e Antropologia da Arte da UnB e com vários outros alunos e colegas, entre eles: Carlos Henrique Siqueira, Daniel Menezes, Ernesto de Carvalho, Inés María Martiatu, Maria Inês de Almeida, Luís Ferreira e Paula Vilas.

## **II. Registro e difusão do patrimônio imaterial: imperialismo, nacionalismo e indústria do entretenimento**

Fazendo um resumo esquemático de um tema complexo, o grande esforço moderno em prol do registro do patrimônio cultural da humanidade sucedeu na época do alto imperialismo, sobretudo na segunda metade do século 19. Naquele momento, a noção de patrimônio era mundial (ou extranacional): os grandes museus e arquivos de Berlim, Paris e Londres preocupavam-se com os chamados monumentos da humanidade, trazidos pelas grandes expedições científicas e que eram ali catalogados, arquivados e conservados.

Esses arquivos privilegiavam a obra escrita, com ênfase na compilação dos textos extra-ocidentais: egípcios, chineses, árabes, persas, sumerianos. Eram, portanto, os grandes arquivos escritos da humanidade que capturavam o interesse do pesquisador, que não se sentia comprometido com o destino das comunidades de onde saíam aqueles documentos. Em princípio, eles se referiam a um passado tido como anterior da humanidade, supostamente sem vinculação com os grupos humanos que agora viviam nas imediações dos sítios arqueológicos em que pesquisava.

A descoberta da gravação no final do século 19 fez mudar a noção de arquivo, pois começaram a ser registradas então as músicas dos povos vivos, ainda que vistos como distantes do mundo ocidental e, nesse sentido, portadores de uma diferença cultural radical. Assim foram constituídos os grandes arquivos fonográficos de Berlim, de Londres (Museu Britânico e, mais tarde, British Institute of Recorded Sound), de Paris e de Washington. Nessas instituições eram depositadas as gravações da música dos índios norte-americanos, dos africanos, dos orientais, enfim, dos povos visitados pelos pesquisadores e daqueles que eram trazidos para as grandes exposições universais em Paris, Chicago, Londres, Berlim.

Em todos esses arquivos, o interesse predominante era o trabalho comparativo, e desse esforço surgiram as grandes hipóteses sobre as artes performáticas da humanidade como um todo, especialmente sobre a música. Como no caso dos criadores dos arquivos escritos e arqueológicos da humanidade, os pesquisadores e teóricos dos arquivos fonográficos não se sentiam dispostos a intervir politicamente em prol das comunidades que lhes forneciam os materiais para as gravações, já que estavam na verdade regidos por um interesse puramente científico e, como tal, inteiramente objetificante. Para eles, o que importava era o interesse comparativo gerado pelos materiais do arquivo. Defendiam esses arquivos das músicas do mundo como os bibliotecários defendem a literatura do mundo, sua história, sua poesia, sua geografia. Na perspectiva do pesquisador, sua posição distanciada era perfeitamente defensável e não implicava nenhuma crise de representação, na medida em que ocupava o lugar protegido – e plenamente auto-justificado – de cientista. Evidentemente, o pesquisador colocava a cultura ocidental no topo da escala cultural humana, porém sem deixar de demonstrar um interesse definido ideologicamente como universal, isto é, desfetichizado, para fins de estudo científico e comparativo, por todas as músicas do mundo.

Desse momento áureo dos grandes arquivos da humanidade passou-se, no final do século 19 europeu, ao momento da formação dos arquivos nacionais, quando se privilegiaram as tradições culturais consideradas representativas dos povos que compunham o Estado-Nação. A noção de patrimônio expandiu-se enormemente para complementar os materiais que já estavam nas bibliotecas, depositárias dos monumentos letrados da nação. Por meio da gravação e, depois, do filme foi possível colocar também nos arquivos os documentos das tradições orais dos povos que traziam

diversidade e singularidade à nação. Esse movimento dos arquivos nacionais iniciou-se na Europa e foi logo transladado para a América Latina. A mesma preocupação em formar arquivos audiovisuais apareceu no México, na Argentina e também no Brasil na primeira metade do século 20.

Pensemos agora na relação entre o pesquisador e o artista popular dentro do marco político-ideológico clássico do Estado-Nação. O pesquisador (como Carlos Vega, Isabel Aretz, ou Mário de Andrade) que ia a campo gravar música folclórica imaginava, apesar da grande diferença de poder, que os dois sujeitos envolvidos no processo estavam unidos por um pacto nacional. Os registros das tradições musicais que traziam ficariam depositados nos arquivos nacionais na crença de que os filhos de ambos, tanto do artista pobre quanto do letrado metropolitano, pudessem ter acesso, no futuro, à memória das tradições que haviam sido cultuadas pelas gerações anteriores. O pacto que unia (em uma espécie de respeito mútuo imaginado pelo pesquisador) o artista performático popular e o pesquisador era a construção de uma nação futura.

Contudo, as duas vidas assim postas em contato não se misturavam – o pesquisador continuaria com sua vida de membro da elite metropolitana do país, enquanto o guardião do patrimônio popular (um camponês, um pescador, um vaqueiro, um artesão) continuaria com sua vida rústica e distante da metrópole.<sup>2</sup> O Estado construiria discursivamente uma memória que mais tarde seria disseminada para todos por intermédio das escolas. Esse contexto era marcado por um imaginário minimamente eficaz de igualitarismo, expresso em uma utopia de nação, o que permitia ao pesquisador sustentar a crença de que seu projeto não era predatório. Ele não se via usurpando a cultura própria do artista popular justamente porque definia seu trabalho como parte do esforço por preservar a memória da nação para o futuro. Além disso, seu registro era feito sem fins lucrativos.

Nesse período, construiu-se o valor de que o pesquisador era um servidor público que, como tal, devia um retorno de seu trabalho à sociedade. Por isso, sua identificação com o objeto de estudo era alta, chegando às vezes às raias da paixão: aqueles que coletavam poesia e canto popular, por exemplo, podiam dedicar uma vida inteira à tarefa do registro e da análise formal dessas expressões tradicionais. Muito mais do que uma teoria abstrata, encastelada na academia, o pesquisador das artes performáticas nutria uma profunda identificação com seu objeto concreto de pesquisa. Por outro lado, ele não se envolvia nos dilemas sociais, políticos e econômicos da comunidade, cultivando, porém, um envolvimento passional com as formas culturais, atividade que também podia ser política em outro sentido.

Um exemplo desse modelo de engajamento de pesquisa cuja política se sustentava no culturalismo seria o de Franz Boas, desenvolvido por ele quando a antropologia norte-americana começou a estudar sistematicamente os índios, as comunidades camponesas e as comunidades afro-americanas. Boas definia como uma missão do pesquisador (etnólogo, antropólogo ou cientista da cultura) defender e valorizar a cultura daquelas comunidades frente ao Estado, que as desprezava e maltratava em nome dos valores eurocêntricos dominantes.<sup>3</sup> Na etnomusicologia, Alan

---

<sup>2</sup> Emblemática dessa estrutura foi a relação, próxima em um plano e distante em outro, entre Mário de Andrade e o coquista Chico Antônio, do Rio Grande do Norte, ao longo de três décadas: Mário de Andrade tinha seus dilemas de intelectual e suas adesões à classe dominante, e Chico Antônio vivia seus dilemas próprios de iletrado de classe pobre. Teorizei sobre essa relação entre Chico Antônio e Mário de Andrade em outro ensaio (Carvalho 2000).

<sup>3</sup>Para uma análise dessa vocação boasiana da antropologia e sua crise atual, ver Paul Rabinow (1986).

Lomax encarnou por muito tempo esse lugar de porta-voz dos músicos oprimidos e marginalizados (tais como os negros e os trabalhadores pobres), e seu manifesto intitulado *Apelo pela Equanimidade Cultural* ainda possui plena vigência.<sup>4</sup>

### **III. O pesquisador enquanto servidor do Estado-Nação e enquanto mediador da indústria do entretenimento**

O primeiro modelo a partir do qual foi possível estabelecer um vínculo político explícito entre pesquisador e comunidade, ainda dentro da utopia de um Estado-Nação que se integraria no futuro, é o modelo que chamo de boasiano (acima esboçado) de falar a verdade para o poder. Dentro dessa estrutura de relação, o pesquisador vincula-se a alguma comunidade ou grupo étnico e defende, diante do poder estatal, a dignidade cultural da comunidade pesquisada para que o poder central trate todos os seus membros com a justiça que merecem. Com esse ato, o pesquisador sente que cumpriu sua missão, por meio de um mecanismo de troca ou de ‘contradom’: procura devolver os dons estéticos que recebeu da comunidade na forma de uma defesa no campo específico em que optou por situar-se, qual seja, o das idéias ou da autoridade acadêmica, ele(a), que se vê distanciado(a) do campo da política no sentido estrito do termo.

No caso particular das tradições musicais, as gravações de campo que fizeram os pesquisadores de nosso países nos anos 50 não possuíam maior interesse comercial. No limite, imaginava-se que só a classe dos pesquisadores teria interesse em escutar a música exótica das regiões do planeta tidas como remotas. Eram a música popular e a música clássica as tradições musicais que ofereciam os sonhos e desejos de prazer da classe a que pertencia o pesquisador. As gravações etnomusicológicas tinham então uma finalidade parecida com a publicação de livros monográficos ou de estudo; enfim, tratava-se, basicamente, de discos etnográficos.

Por muito tempo, esses discos etnográficos não tiveram efeito necessariamente deletério para as comunidades, porque circulavam num universo social fora da voracidade do consumo. Já nos anos 70, ocorreu uma mudança dramática: a edição de materiais audiovisuais começou a ser exigida como parte da atividade profissional de inúmeros etnomusicólogos. Muitos pesquisadores tiveram então que ampliar suas tarefas para além das costumeiras, quais sejam, de ensinar, escrever ensaios acadêmicos e dar conferências, para se dedicar também à edição comercial da música das comunidades em que haviam pesquisado.

Na medida em que a indústria cultural do exótico foi crescendo, aprofundou-se também o lugar do pesquisador como mediador do consumo cultural. Ele, que antes se colocava em um lugar nitidamente separado daquele ocupado pelo artista performático pesquisado, passa a incorporar um segundo interesse, que não possuía até os anos 50, quando apenas difundia academicamente os materiais dos arquivos. Deve agora preparar os encartes, as fotos, as descrições e as apresentações dos discos para o mercado. E já não são mais as instituições estatais, como o Phonograph Archiv, o Smithsonian ou o Musée de l’Homme, que publicam os discos etnográficos, mas as empresas da indústria do disco comercial, que vão impondo ao pesquisador, de modo crescente, um interesse de mais-valia em seu trabalho. Se antes ele se contentava com a idéia de uma mais-valia intelectual, que sua tradição de pesquisa ganhava com o

---

<sup>4</sup>Ver Lomax (1977).

conhecimento recebido dos artistas populares, agora começa a ser o mediador de uma complexa estrutura capitalista de funções, qual seja, a produção industrial de discos.

Não cabe aqui analisar por que a indústria do entretenimento se dirigiu para o exótico. O importante é que ocorreu uma sincronização perversa entre a comercialização da *performance* exótica e a descolonização ou a resistência cultural. No momento em que o pesquisador discursa academicamente sobre uma determinada tradição musical, aponta de forma indireta para seu potencial uso como fonte de entretenimento. Logo, a indústria do disco se interessa em ampliar o repertório de produtos de consumo que oferece com esse novo elemento musical trazido pelo pesquisador. A motivação, a partir de então, deixa de ser estritamente científica, nos moldes em que esse termo era utilizado pelas instituições estatais. Quanto aos artistas da comunidade pesquisada, até para sua luta pela descolonização e contra a subalternidade, necessitam de uma dimensão cada vez maior de reconhecimento e passam a identificar no pesquisador uma figura típica do modelo boasiano: confiam em que ele há de falar a verdade sobre eles para o poder que os oprime. Sucede que a nova verdade que o pesquisador agora transmite já não é mais apenas uma verdade da política, da discriminação racial e étnica, da desigualdade de classes, do desprestígio cultural, mas também uma verdade de relações de mercado. E o pesquisador, operando dentro de uma paradoxal lógica samaritana de mais-valia, passa a crer que, ao conseguir algum retorno econômico para a comunidade, estará eticamente justificado para sair de seu lugar de cientista e servidor público e fazer um pacto com a indústria cultural.

Há aqui uma transformação radical da crença no papel do pesquisador. A idéia de que o trabalho de campo etnomusicológico para coleta e preservação das tradições musicais marginalizadas pelo Estado devesse ser legitimado por uma lógica de ganho financeiro, ainda que para a comunidade de músicos, seria impensável na lógica do pesquisador como servidor público. A partir dos anos 80, então, os pesquisadores de música, dança e teatro populares começaram cada vez mais a tornar-se mediadores da mercantilização da arte dos pesquisados. Podemos citar o exemplo clássico do etnomusicólogo norte-americano, desde essa época até os dias de hoje: vai a campo, volta com suas gravações, edita um disco, publica-o comercialmente, depois congrega os músicos para fazer *shows* e turnês; passa a ser seu porta-voz nas turnês; dá entrevistas para os jornais, fala nas universidades e salas de espetáculos em que eles tocam. Enfim, transforma-se em seu produtor e apresentador.

Resumo muito brevemente as três principais metamorfoses do etnomusicólogo em sua relação com os músicos por ele pesquisados, tal como exposto até aqui: primeiro, o pesquisador de gabinete que trabalha para os arquivos, distante inteiramente dos dilemas vividos pelas comunidades de onde vieram os músicos que gravou; uma geração mais tarde, o intermediador, na linha da solidariedade e da descolonização, como Alan Lomax, que aceita tornar-se porta-voz dos problemas da comunidade diante das instâncias superiores de poder, mesmo preservando seu lugar diferenciado de classe; e finalmente, tal como o analisamos agora, um mediador da comunidade para fins de contato e contrato com o mundo da indústria cultural e do entretenimento. Foi diante deste último dilema que propus, em outro ensaio, uma nova metamorfose do pesquisador: já não de porta-voz, mas de escudo e lança de denúncia dos contratos falsos estabelecidos pelos produtores de entretenimento com os músicos tradicionais.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Ver Carvalho (2003b).

#### IV. A atitude antropofágica como ideologia de classe e de grupo racial

Retornando a um modelo central da ideologia cultural do Estado-Nação brasileiro, qual seja, o famoso projeto modernista, analisemos criticamente uma frase clássica do Manifesto Antropológico de Oswald de Andrade: “Só me interessa o que não é meu”. Se pensamos na relação do artista metropolitano de elite com as comunidades afro-brasileiras ou indígenas, o autor da frase não questiona os privilégios de classe e de raça do sujeito que pode pronunciá-la. Enquanto um coreógrafo do eixo Rio-São Paulo pode “antropofagicamente” apropriar-se de um determinado saber performático de um tambor-de-crioula do Maranhão, por exemplo, nenhum artista desse tambor-de-crioula pode exercer esse mesmo canibalismo cultural sobre um grupo de dança “erudita” que se apresenta no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e que é apoiado, digamos, por uma subvenção anual milionária concedida pelo Banco Itaú para que possa realizar seus exercícios de antropofagia estética.

O lema antropofágico funciona, na prática, como uma espécie de código secreto da impunidade estética e da manutenção de privilégios da classe dominante brasileira. Nessa antropofagia (obviamente de mão única), duas classes interligadas celebram, mediante símbolos por elas mesmas ditos nacionais, seus privilégios diante dos artistas das comunidades indígenas e afro-brasileiras: a classe que se sentiu tão impune a ponto de poder realizar essa sempre celebrada síntese cultural modernista (os tais empréstimos culturais que, com o passar do tempo, se tornam roubo) e a classe (que é sua continuação histórica) que agora propõe e executa os inventários do patrimônio cultural imaterial brasileiro sem politizar a retirada do Estado em favor dos empreendedores preparados para mercantilizar, sem nenhum compromisso de continuidade, essas mesmas tradições performáticas. Insisto em questionar essa frase de Oswald de Andrade, invocada tão freqüentemente (e que é emblemática de uma atitude de prepotência), por representar uma das poucas metáforas do encontro entre pesquisador e artista popular no Brasil que permaneceu, constante e sempre invocada, ao longo de 80 anos, para legitimar as contínuas intervenções de apropriação e expropriação culturais. Só me interessa o que não é meu: eu posso pegar tudo, porque tenho poder para isso e não apenas porque gosto disso. Essa é a atitude que conduz à voracidade do eu de uma elite branca que exige que todas as tradições performáticas afro-brasileiras e indígenas, sagradas ou profanas, estejam à disposição, tanto para satisfazer seus desejos estéticos de consumidor e de *performer*, como também para tentar resolver a ambivalência e a esquizofrenia política de sua identidade ocidental e do seu eurocentrismo profundo.

#### V. O tempo da *performance* sagrada e o tempo do entretenimento

Uma das questões que mais intriga muitos de nós atualmente é entender por que, subitamente, um setor da classe média branca precisa posar de nativo de tradições populares e, às vezes, até invadir diretamente o espaço expressivo das classes populares (sobretudo afro-brasileiras) em uma tentativa de *performar* para si mesma que aquela cultura popular lhe pertence, quando historicamente tem sido um emblema da resistência das comunidades afro-brasileiras justamente contra a discriminação que ainda sofrem pelas mãos dos brancos.

Antes de entrar em qualquer discussão ideológica mais específica, penso que o que sustenta essa crença, esse jogo privilegiado de verossimilhança, é também um suposto direito ao espetáculo na era do consumidor como cidadão. Por isso julgo necessário teorizar o espetáculo e o entretenimento via indústria cultural, com sua

pulsão extranacional, como um contraponto à análise do papel da política cultural no Estado-Nação atual. Isso faz sentido sobretudo porque o entretenimento é um dos pilares de nossa forma urbana capitalista de viver. E entreter significa deter o tempo, suspender o ter para sonhar com o ser – ou, melhor, sonhar que se é (porque se tem) aquele ser que o outro é. É fazer um parêntese entre duas atividades de trabalho que exigem atenção concentrada e que desgastam a utopia da vida. Enquanto se faz uma pausa, assiste-se a um *show* de duas horas e pode-se, em seguida, regressar à mesma vida de antes.

É esse filtro social e político da experiência estético-simbólica densa que se chama entretenimento. E só na lógica do entretenimento é possível fantasiar que essa cultura popular, patrimônio e referência vital de outra comunidade ou etnia, de outra classe e de outro grupo racial, pode ser capturada e anexada ao patrimônio cultural disponível para nossa classe média urbana.<sup>6</sup> A classe que paga por entretenimento exótico é uma classe média capaz de acumular renda e capital. Todavia, para entender a complexidade do fenômeno da espetacularização da cultura popular em nossos dias devemos procurar conhecer não apenas as motivações dos que consomem o espetáculo, mas também as dos que aceitam transformar seus rituais sagrados em *shows* formatados como mercadoria.

No caso mais freqüente, os rituais tradicionais sofrem uma redução semiológica e semântica no momento em que são transformados em espetáculo comercial. Um cavalo marinho, por exemplo, que dura 12 horas em uma rua de um bairro periférico do Recife, é mutilado para uma apresentação de uma hora em um circuito público de lazer controlado pela Secretaria de Turismo. Sofre um desgaste parecido com o de uma obra literária publicada pela *Seleções do Reader's Digest*, que reduz as 1.800 páginas de *Guerra e Paz* a 200 páginas de leitura leve. Em alguns casos, porém, a mutilação pode ser contraproducente até para a lógica de maximização da mão-de-obra com que operam os produtores culturais da indústria do entretenimento. Expliquemos melhor.

Em muitos casos, o grupo de artistas populares é pago para apresentar um espetáculo para turistas em um tempo menor do que o mínimo necessário para que os próprios artistas saiam da *performance* satisfeitos de haverem cumprido com a missão expressiva a que se dispuseram internamente, ou seja, o grupo de *performers* recebe uma aparente mais-valia (melhor remuneração por menos tempo de trabalho) que, porém, opera uma inversão na ideologia da produção capitalista motivadora das ações do mediador e do produtor. Em tais casos, em que a *performance* é sacrificada como linguagem expressiva porque o público exige um entretenimento rápido, os produtores compram o tempo dos artistas do grupo tradicional para matar justamente o dom do tempo que eles almejavam oferecer, em linguagem estética, a seus expectadores. Em vez da lógica produtivista de quanto mais tempo mais dinheiro, os artistas recebem um dinheiro extra justamente para não se expressar, para não ocupar o tempo dos consumidores que pagam para ser entretidos, enfim, para serem silenciados.

A *performance*, em tais casos, deixa de ser simplesmente resumida ou condensada para ser morta, por ausência de tempo de vida. É o tempo espesso, aberto e vivo do sagrado que morre. E o que aparece para o consumidor como canto, dança, poesia e drama tradicional afro-brasileiro é de fato um simulacro natimorto que assombra como um fantasma do mundo maquínico da produção capitalista. O

---

<sup>6</sup>Sugiro aqui uma outra linha de argumentação, a partir dessa teoria do entretenimento, que possibilite a formulação de uma nova crítica radical ao famoso Manifesto Antropofágico: só o que não é meu pode entreter-me.



pagamento do espetáculo, que sela a compra e a garantia de um tempo de lazer para o consumidor branco, significa retirar o tempo de que o artista popular (quase sempre negro) necessita para exibir sua arte humanizante. O que me leva a refletir que talvez o próprio tempo seja um dos maiores patrimônios culturais intangíveis das comunidades indígenas e afro-brasileiras. Um tipo de patrimônio ameaçado justamente pela compressão do tempo na indústria cultural do capitalismo contemporâneo.

Meu interesse principal aqui é registrar o impacto do tempo do entretenimento na vida do artista popular, que funciona como um emissor (nesse caso, objetificado pela demanda externa da indústria cultural) dessa relação estética. O impacto no receptor que compra esse espetáculo não pode ser menos dramático. Ao aceitar consumir um espetáculo reduzido, ele compra também, em um movimento de duplo vínculo esquizogênico, o vazio do tempo de que não dispõe para absorver uma *performance* rica, complexa e longa. Esse vazio temporal não é inerte e apenas intensifica o efeito de simulacro (no sentido baudrillardiano de diminuição do contato com a realidade) que já corrói a vida do espectador que precisa compensar sua ausência de tempo para abrir-se à experiência de uma *performance* (em geral sagrada) integral e integrada.

Esse mesmo vazio que o espectador adquire (ou absorve, ou incorpora) retorna mimeticamente para o artista popular, esvaziando-o parcialmente da aura que procura preservar quando realiza a *performance* completa de sua arte. O espectador dispõe de pouco tempo para ser entretido e por isso paga por um simulacro de arte performática tradicional. Por outro lado, o grupo dispõe de (muito?) tempo para realizar sua arte e, paradoxalmente, é pago para não exercitar a missão expressiva do ritual que perpetua. Não se trata de um jogo de soma zero, mas de um jogo em que se soma um zero ativo e corrosivo às experiências sociais e históricas tanto do artista quanto do espectador. Assim, a forma mercadoria iguala e achata, de modo profundo, a pobreza temporal da classe dos que necessitam ser continuamente entretidos com a riqueza temporal da classe dos que são cada vez mais obrigados a vender (parcialmente em forma de silêncio) seu dom de entreter.<sup>7</sup>

Absorver a importância da continuidade das artes performáticas tradicionais é absorver a experiência de um tempo que não se esgota no modelo de *show* comercial. No mundo da indústria cultural, a variedade semiológica é sinônimo de mais-valia. É esse valor do consumo (que não pode suportar a repetição não econômica de signos vocais, rítmicos ou instrumentais) que se introduz perigosamente nos registros divulgados do patrimônio oral tradicional quando o Estado se reduz em suas funções e começa a olhar para as tradições das comunidades afro-brasileiras e das nações indígenas (ambas carentes de cidadania e de acesso aos recursos e benefícios públicos) como potenciais mercadorias a serem exploradas livremente pela indústria cultural.<sup>8</sup>

## VI. A responsabilidade do pesquisador

A passagem do momento do inventário da cultura material para a espetacularização crescente das artes performáticas tradicionais envolve uma discussão

---

<sup>7</sup> Sobre as transformações do tempo na arte ocidental, ver o ensaio de João Adolfo Hansen (2002).

<sup>8</sup> Essa posição é defendida explicitamente, e sem nenhuma crítica às possíveis conseqüências destrutivas do atual consumo capitalista de tradições culturais exotizadas para as comunidades que as performam, por Joaquim Falcão (2001).

das metamorfoses do papel do pesquisador em relação às comunidades guardiãs das artes performáticas visadas pela indústria cultural.

Mais do que um dilema moral, acredito que a discussão das posições assumidas atualmente pelos pesquisadores e suas conseqüências para a comunidade pesquisada deva ser equacionada dentro do quadro da idéia de responsabilidade. Seja o pesquisador uma pessoa distante, um porta-voz, um escudo, um mediador ou um converso que se apresenta como *performer* da arte tradicional, devemos colocar abertamente para as instituições a que pertencemos de que modo concebemos nossa responsabilidade para com o destino do grupo que pesquisamos e com que interagimos. Responsabilidade implica atitude responsiva, resposta, interação dialogante capaz de estabelecer uma ponte entre os valores e interesses do nosso mundo e os valores e interesses do mundo dos artistas populares.

Devido à falta de clareza ou mesmo por conformismo, admitimos tratar-se de liberdade de ação e direito de não responder a questionamentos sobre a ética da pesquisa aquilo que muitas vezes não passou de franca impunidade frente às conseqüências de nossas intervenções nas práticas performáticas sagradas das comunidades indígenas e afro-brasileiras.

Uma atitude defensiva muito comum de vários pesquisadores é atribuir grande força de resistência aos grupos populares e celebrar sua capacidade de ressignificar os elementos que recebem de fora e de se reapropriar favoravelmente das relações capitalistas de dominação em que são envolvidos pelos vários mediadores da indústria cultural (incluindo aqui muitos pesquisadores). O curioso desses casos é que o pesquisador, pertencente a uma classe voraz, que se dirige às comunidades em busca de expressões performáticas ainda não inseridas no circuito comercial de entretenimento já estabelecido, em vez de explicitar sua responsabilidade no processo de expropriação, transfere essa responsabilidade para a comunidade de artistas populares: são eles agora que deverão ser suficientemente poderosos para absorver essa pressão externa e ainda sair vitoriosos do embate. É comum, aliás, ouvir uma reatualização particularmente perversa do já perverso preceito antropofágico: “só me interessa o que não é meu”, deverão dizer os índios e os negros quando hibridizam suas formas culturais ao incorporar novos elementos ocidentais a seus padrões tradicionais. Excelente forma de desvencilhar-se do problema por nós causado: índios e negros, na maioria das vezes vivendo na fronteira da pobreza com a indigência, terão a responsabilidade de tornar-se poderosos a ponto de manipular a seu favor o assalto a que são submetidos pela indústria cultural. E, se não conseguirem manipular os agentes da indústria, o problema será deles, índios e negros, e não da indústria cultural!

Essa questão merece obviamente um tratamento muito mais detalhado e exaustivo e em particular requer uma análise mais ampla do movimento cultural performático e das teorias da *performance* vigentes nos últimos 30 anos. Uma pista importante a seguir pode ser a crítica que faz a teórica cubana Inés Martiatu ao teatro antropológico de Eugenio Barba, dando como exemplo sua estada entre os índios Yanomami da Venezuela. Expandindo uma autocrítica iniciada pelo próprio Richard Schechner, Inés Martiatu enfatiza que os Yanomami jamais convidaram Barba e seu grupo a visitá-los na selva onde moram. A responsabilidade fundante, portanto, das conseqüências dessa interação para a vida dos Yanomami deve ser de Eugenio Barba e de seus atores, e não dos índios, que viviam suas vidas sem saber que o que produziam

era *performance*, uma prática que possui alto valor como mercadoria de espetáculo entre os segmentos intelectualizados dos países ocidentais.<sup>9</sup>

É essa a noção de responsabilidade que gostaria de trazer para a arena da discussão atual sobre a relação entre o pesquisador e os grupos de arte popular, cujo horizonte de manifestação expressiva, na maioria dos casos, é a devoção ou presentificação do sagrado. O sagrado, como argumentei em outro texto, coloca os limites da negociação, entre as comunidades e os agentes da indústria cultural, que visa transformar uma arte ritual tradicional em espetáculo.<sup>10</sup> Negociar só faz sentido (pois negociar é ceder limites a troco de dinheiro) quando invocamos a dimensão do inegociável (daquele limite a partir do qual já não se pode mover). Caso contrário, já não seria negociação, mas conquista, rendição, capitulação, entrega completa, perda do divino.

Devemos situar a instância da negociação, em primeiro lugar, nos mediadores da indústria cultural: somos nós que estamos solicitando ao congado, ao jongo, ao maracatu, ao tambor-de-crioula que negociem conosco. Deixemos de nos enganar ou de insultar inteligências alheias: não são os artistas populares que são “bons negociadores”. Bons negociadores são os produtores e empresários ligados à indústria do turismo e do entretenimento que ajudam a enfraquecer o Estado para assumir um irresponsável lugar paraestatal: não abrem mão da mais-valia do entretenimento, porém transferem para o Estado a responsabilidade de inventariar e preservar o patrimônio cultural imaterial, como se não fizessem parte da mesma rede social, econômica e racial, como veremos em seguida. E até certo ponto também nós, pesquisadores, estamos agora produzindo uma legitimação ideológica (disfarçada de teoria) dessa mercantilização sem precedentes, no momento em que enfatizamos os processos de negociação, fusão e hibridismo das culturas tradicionais sem mencionar as monumentais desigualdades econômicas de acesso às esferas de poder e decisão, quase sempre desfavoráveis às comunidades indígenas e afro-brasileiras.

Indo mais fundo, é preciso introduzir uma análise de classe na discussão do patrimônio imaterial e suas metamorfoses. Os formuladores das políticas de patrimônio pertencem à mesma rede social dos pesquisadores das *performances* populares, que são ainda os mesmos que intervêm como mediadores da espetacularização das tradições e que agora se apropriam diretamente delas, colocando-se no lugar antes ocupado exclusivamente pelo artista popular.

A crise do Estado brasileiro pode afetar também a perspectiva dos pesquisadores, gerando novas ambivalências de adesão e mesmo de identidade social e política. Por um lado, cresce o número dos que intervêm pessoalmente, na condição de artistas intermitentes, nas *performances* populares. Por outro lado, a neutralidade da ciência continua sendo invocada diante de possíveis questionamentos de autoria e de abuso de poder e influência. Se introduzimos uma perspectiva de cidadania, a questão pode ser deslocada para a missão social das instituições (em geral públicas) de capacitação, como os programas de pós-graduação, em sua maioria desvinculados de qualquer compromisso profundo com algum projeto de governo. Todavia, a atitude mais comum desses programas tem sido a de reagir e acusar de interferência indevida, como se se tratasse de um insulto à liberdade acadêmica, todas as tentativas do Estado de colocar algum tipo de compromisso social por parte das disciplinas ligadas à cultura.

---

<sup>9</sup>Ver Martiatu (2000) e Schechner (2000).

<sup>10</sup> Ver Carvalho (2003b).

Quem deve assumir mais responsabilidades pela proteção e promoção do patrimônio cultural imaterial? O Estado, ao cobrar compromisso social dos programas de capacitação de pesquisadores nas áreas da cultura? Ou os programas de capacitação, que reclamam do Estado simultaneamente por desatendimento e por intervenção injustificada em sua autonomia científica? De qualquer forma, houve até agora um pacto implícito entre ambos – academia e administração estatal – para não assumirem suas mútuas responsabilidades pela exploração comercial dos saberes performáticos sem controle de retorno para as comunidades de artistas que os tornaram disponíveis ao público externo.

## VII. Da mediação à mascarada

Podemos resumir aqui algumas questões a serem discutidas criticamente em algum fórum futuro sobre as políticas da pesquisa em artes performáticas tradicionais em tempos de indústria cultural e diminuição do papel do Estado.

a) Em muitos casos, atualmente, o pesquisador opera como um mediador da complexa cadeia empresarial da indústria cultural para a transformação das *performances* sagradas que estuda em espetáculo pago. Aqui está em jogo um conflito de lealdades do pesquisador: a quem servirá mais sua mediação, ao mercado ou à comunidade?

Para que esse conflito se resolva, penso que o pesquisador deverá informar à comunidade exatamente todos os acordos e conseqüências de sua inserção na indústria cultural. Complementando a postura formulada por Franz Boas e Alan Lomax, será necessário um compromisso explícito do pesquisador de tornar-se não apenas porta-voz da fala do grupo para o mercado de espetáculos, mas também de tornar-se um porta-voz para o grupo, de fora para dentro, instruindo os artistas populares sobre as regras e os valores desse mundo plenamente capitalista que agora os solicita e absorve. Há ainda um risco maior, de que a própria tarefa de mediação se torne eticamente insustentável: em vez de apoiar a comunidade carente em sua luta por emancipação econômica, pode contribuir para uma reprodução atualizada de nossa desigualdade secular, a saber, a mercantilização da cultura performática tradicional como uma nova forma de exploração econômica, racial e de classe de um grupo econômico e politicamente poderoso frente a um grupo historicamente fragilizado, agora com o beneplácito dos especialistas da academia e das demais instituições do Estado.

b) Em outros casos, também frequentes, o pesquisador legitima politicamente, a partir de sua autoridade acadêmica expressa em ensaios e conferências que combinem ideologia modernista com teoria dita pós-moderna, a canibalização de formas artísticas tradicionais por parte de artistas ditos eruditos ou de elite. O perigo aqui é de um novo conflito de lealdades, igualmente desfavorável para os artistas populares ou “nativos”. Afinal, o pesquisador discorrerá sobre artistas ditos eruditos que pertencem a sua mesma classe e aos quais está ligado por inúmeros laços de interesse e de reciprocidade grupal. Sua primeira tendência será a de justificar, em última instância, o canibalismo artístico, “complexificando-o” teoricamente, por assim dizer, por meio da noção do hibridismo antropofágico somada à ideologia individualista da prática artística na modernidade. Em alguns casos mais extremos, pode ocorrer até que o pesquisador tome como objeto de estudo outros colegas pesquisadores, que assumem o papel de artistas nativos. Em tais casos, o conflito de lealdades esgarçar-se-á ainda mais, tendendo não para a crítica, mas para a justificação do ato canibal.

c) Finalmente, começam a surgir casos em que, fundindo seu papel de mediador com o de artista antropofágico, o pesquisador se apropria da arte performática que pesquisou e se mascara de artista nativo. Vários são os processos específicos de apropriação atualmente em curso. Em alguns casos, ele (ela) se torna apenas mais um *performer* em meio a um grupo tradicional; em outros casos, o(a) pesquisador(a) chega a formar um grupo paralelo que executa, para auto-entretenimento ou para entretenimento alheio, a mesma forma artística tradicional que estuda. Essa situação, do pesquisador que se coloca como artista da arte que estuda e que é praticada por membros de outro grupo social ou racial, leva a uma crise de representação bastante aguda e cuja análise exaustiva deverá ser feita em outro momento. Vejamos alguns pontos apenas.

No primeiro caso, em que o pesquisador se apresenta como membro de um grupo tradicional, a crise de representação poderia ser resolvida sob a alegação de que sua capacidade de representar performaticamente a tradição artística alheia estaria sendo submetida ao ditame estético do próprio grupo original. Contudo, a diferença de poder entre as duas partes é tão grande, que em muitos casos o grupo de artistas populares também depende do pesquisador para vários apoios e terá que aceitar sua interferência na *performance* tradicional sem poder externalizar qualquer possível desgosto ou constrangimento gerado por sua presença como novo integrante (em geral intermitente) do grupo. Sua aceitação plena, portanto, nesse papel de artista popular bissexto, não está inteiramente segura ou garantida.

No caso dos pesquisadores que montam seus próprios grupos paralelos de música e danças “nativas” a crise de representação é ainda mais profunda, e os problemas gerados pela grande diferença de poder são ainda maiores. Por um lado, os pesquisadores submeterão sua capacidade de representar uma arte de outro grupo social, étnico ou racial, sobretudo para sua classe, no ambiente social em que vivem, justamente porque estão deslocando uma tradição performática de seu contexto original, de grupos subalternos, para seu ambiente urbano, em geral de classe média. Por tal motivo, a comunidade guardiã terá imensa dificuldade, ainda que queira, de conseguir veicular sua avaliação estética da capacidade dos pesquisadores de representar sua tradição artística.

Aqui os perigos são imensos. Poderá ocorrer que uma má versão da cultura do outro comece a ser difundida sem que a comunidade original possa opinar. Mudanças dramáticas da forma estética podem suceder, implicando perdas graves no plano simbólico: instrumentos musicais acústicos que são substituídos por instrumentos elétricos; intervenções descuidadas nos aspectos formais dos arranjos, das melodias, das formas estróficas, da cronologia de apresentação das canções e das danças; técnicas vocais podem ser alteradas ou eliminadas; ritmos podem ser simplificados ou descaracterizados; vestuários podem ser descaracterizados. Se tais fatos ocorrem, quem cobrará uma reparação aos responsáveis por eles? Não ficarão os artistas originais desprotegidos ou mesmo descartados da dinâmica de difusão de sua própria arte? Quem garante que os pesquisadores/artistas retornarão à comunidade com sua arte, expondo-se às críticas e às avaliações dos artistas originais?

Fica em aberto ainda uma análise das motivações sociais, de classe e raciais subjacentes a esse movimento de apropriação completa de uma arte cultivada por outro estrato social e racial. Como hipótese inicial, é possível que esse novo canibalismo tenha surgido agora talvez como sintoma de que o fosso de classe e racial no Brasil cresceu ainda mais nas últimas décadas, tornando-se quase um esquema estrutural de segregação implícita. Quem sabe, a classe média branca que solicita e necessita de pesquisadores para *performar* para ela tradições musicais e coreográficas “nativas” já

não suporta a proximidade física e simbólica dos verdadeiros nativos em seus espaços de convivência e sociabilidade. Por outro lado, devido provavelmente a uma crise profunda de identidade com relação à sua suposta procedência branca ocidental (particularmente mal resolvida neste momento histórico de uma subalternidade generalizada da classe dominante do país em relação ao Primeiro Mundo), essa classe média necessita estabelecer uma ponte simbólica com o legado africano enraizado no país. Uma solução encontrada, aparentemente satisfatória do ponto de vista psíquico, porém perversa do ponto de vista político, é tentar experimentar a proximidade com os valores culturais africanos sem questionar seu papel, enquanto brancos de classe média, na reprodução das desigualdades sociais e raciais sofridas pelas comunidades guardiãs dessa cultura.<sup>11</sup>

### **VIII. A dimensão racial do patrimônio performático tradicional brasileiro**

Pela primeira vez, provavelmente, estamos admitindo como assunto legítimo de discussão acadêmica intelectual, que o patrimônio cultural imaterial brasileiro não é incolor, como fica implícito no discurso de nossa elite acadêmica, de Gilberto Freyre até hoje, mas é racializado. A maioria esmagadora das artes performáticas que estão sendo alvo de expropriações é de origem africana – o congado, o jongo, o maracatu, o tambor-de-crioula – e, ao mesmo tempo, é praticada por artistas de comunidades negras. Por outro lado, todos os teóricos e formuladores de políticas de patrimônio, bem assim como os pesquisadores e mediadores, são majoritariamente brancos. A utilização dessas tradições para entretenimento, portanto, é uma operação racializada: são negros provenientes de comunidades pobres que colocam suas tradições de origem africana para entreter uma classe média branca. Até agora a discussão das tradições culturais não havia admitido a imbricação indissolúvel entre a clivagem de classe e a clivagem racial. A partir de agora, essa fuga em uma dimensão morena, mestiça ou integrada da sociedade brasileira não é mais sustentável.

Para mostrar que a discussão sobre a racialização das artes performáticas não pode mais ser adiada, basta lembrar que já temos neste momento, em várias capitais do país, maracatu de branco, capoeira de branco, tambor-de-crioula de branco, cacuriá de branco, jongo de branco, congado de branco, além de escola de samba de branco, pagode de branco, entre outras artes performáticas tradicionais afro-brasileiras. Ofereço dois exemplos concretos dessa nova configuração político-racial da cultura afro-brasileira. Em primeiro lugar, assisti a um ensaio do Maracatu Estrela Brilhante em Recife, em dezembro de 2002, em que, de 30 percussionistas, 27 eram brancos de classe média.<sup>12</sup> Assisti, em novembro de 2003, a uma apresentação da orquestra de berimbau do Grupo Nzinga de Capoeira Angola, em Brasília, na sede da Fundação Cultural Palmares, em que, de 30 capoeiristas, 28 eram brancos de classe média e dois negros.<sup>13</sup>

Por mais de meio século, nossos ideólogos freyreanos das ciências sociais disseminaram, nacional e internacionalmente, a idéia de que a cultura afro-brasileira não era segregada como a cultura dos negros norte-americanos e davam o carnaval e o samba como os grandes exemplos dessa integração. Nada diziam, porém,

---

<sup>11</sup> Remeto aqui aos argumentos sobre a crise das instituições e da identidade do branco brasileiro que desenvolvi em um ensaio escrito no ano do centenário da abolição (Carvalho 1988).

<sup>12</sup>Para uma discussão sobre esse maracatu de branco, ver a monografia de Ernesto Carvalho (2003).

<sup>13</sup>Para uma discussão do Grupo Nzinga-DF, ver a monografia de Telma Litwinczik (2003).

da presença quase exclusiva de negros no congado mineiro, no afoxé baiano, no ticumbi gaúcho, no maracatu pernambucano, na congada goiana, no congo capixaba, no jongo fluminense e paulista, etc. Houve um escamoteamento sistemático dessa conexão profunda entre as comunidades negras pobres – quilombos, bairros rurais, bairros urbanos, favelas, distritos – e essas grandes tradições de origem africana tidas como tão emblemáticas de nosso patrimônio cultural intangível. O samba foi sempre trazido à tona justamente por ter sido a expressão cultural afro-brasileira cooptada e expropriada pela elite branca como símbolo de integração nacional.

No momento presente, porém, em que é possível criar um maracatu, uma capoeira ou um congado exclusivamente para brancos de classe média, a negritude histórica dessas tradições salta à vista e nos convida a revisar a falsa imagem de integração que sustentou até agora as teorias sobre o patrimônio cultural imaterial brasileiro. Nesse novo contexto, em que nos deparamos com uma apropriação das tradições e saberes performáticos afro-brasileiros por parte de grupos exclusivamente brancos, não há como não enfatizar o fato de que também os teóricos do patrimônio cultural, os artistas antropofágicos e os pesquisadores (com raríssimas exceções) sempre foram brancos.

A discussão que se impõe aqui, insisto, não é primeiramente acusatória, condenatória ou inquisitorial, mas diretamente etnográfica. Constatada a existência de uma capoeira branca e de capoeiras negras, há que perguntar: por que não há capoeiras nem maracatus com 50% de brancos e 50% de negros? Neste momento, então, de nossa história nacional, temos patrimônios performáticos afro-brasileiros representados por negros pobres e por brancos ricos. Obviamente, a barreira de classe superpõe-se e acentua ainda mais o fosso dificilmente transponível (pelo menos por enquanto) da polarização racial.

Vale ressaltar que nem todas as apropriações ou difusão de tradições performáticas são necessariamente negativas ou destrutivas. O complexo das festas juninas, por exemplo, já extravasou inteiramente o contexto rural em que predominou ao longo do século 20, e hoje temos versões dos ‘arraiás’ de São João adaptadas inteiramente aos estilos de todas as classes e estamentos sociais do país. Uma quadrilha de ricos em um ‘arraiá’ preparado no Lago Sul, em Brasília, por exemplo, não é menos autêntica do que uma quadrilha de camponeses em uma vila do interior de Goiás. Afinal, os dançantes do Lago Sul utilizam os símbolos e a estética da quadrilha para *performar* para sua comunidade de ricos (muitos dos quais obviamente procuram preservar seus símbolos de pertença a uma tradição rural de onde saíram há uma geração) sem abrir mão, ou mesmo para complementá-la, de sua nova condição de membros da elite econômica e social da capital da República. Nesse caso da arte popular das festas de São João, houve de fato um livre trânsito simbólico e não uma cooptação de classe que fosse equivalente à cooptação racial por que passou o samba carioca, por exemplo, na era Vargas. Novos sentidos e valores, agregados à *performance* “original” da quadrilha, atravessaram classes e grupos sociais, tornando essa tradição mais polissêmica e mais arraigadamente nacional, em um sentido pluralista do termo.

Para deixar mais claro o argumento, vale lembrar que a quadrilha, dança ligada às festividades de São João, foi trazida ao Brasil no início do século 19 pela Princesa Leopoldina, esposa de Dom Pedro I. A Imperatriz chegou ao Rio de Janeiro acompanhada de um grupo de aristocratas da corte de Viena, que passaram a dançar a quadrilha, uma das danças típicas da nobreza européia, nos vários palácios da capital do Império. Do ambiente socialmente fechado da corte, a quadrilha passou aos cabarés e

aos bordéis da cidade e foi finalmente assimilada pelo povo, não apenas da capital, mas também do interior do país. A história dessa dança, que conduziu à criação do macrogênero performático agora denominado forró, segue bem os passos prescritos pelo folclorista e historiador da cultura argentino Carlos Vega na sua teoria do zigzague cultural entre as classes dominantes e as classes subalternas.<sup>14</sup> Nessa assimilação por parte das camadas populares da quadrilha de corte, ela atenuou alguns sinais intransferíveis da etiqueta aristocrática e adquiriu inúmeros sinais diacríticos da cultura popular: a vestimenta, o modo caipira de falar, a gestualidade, a corporalidade, as convenções de gênero, além de mudanças significativas na forma musical e na utilização de instrumentos musicais. Anos mais tarde, esse conjunto de signos foi visto pela classe alta da sociedade como modelo da vida alegre, feliz e descontraída. Em um momento ainda posterior, uma nova geração de membros da classe alta começava a reintroduzir no seu meio, não mais a quadrilha “original” (no sentido de ter sido trazida de Viena para o Rio de Janeiro), mas a quadrilha popular dançada nas roças, feiras e praças dos vilarejos do interior.

Nesse sentido, então, o “selo de origem” é sempre uma convenção, uma decisão do inconsciente cultural em relação a uma narrativa histórica que define o lugar da cópia como objeto de desejo e emulação de uma forma de vida diferente em que se reconhece alguma positividade expressiva que falta ao grupo, seja para o grupo mudar sua perspectiva ao expressar agora coisas novas lançando mão de uma nova linguagem, ou para reforçá-la, dizendo para si mesmo o que sempre disse, somente que em outra linguagem, retirada de outro grupo racial, classe ou etnia. Origem aqui, para seguir um raciocínio de Walter Benjamin, não se refere a uma gênese, a uma espécie de ponto zero anterior ao qual nada existia (forma de argumentar que foi praticamente demolida pela teoria derrideana do signo), porém ao pré-lançamento (*Ur-sprung*) do símbolo, do passado até nós. Simples e prosaicamente, refere-se à emergência histórica de uma constelação cultural que teve precedência de exposição e como tal merece ser respeitada, nas pessoas de seus transmissores, porque deles recebemos, herdamos ou extraímos (de um modo pacífico ou violento) o legado simbólico sempre fragmentário que chamamos de patrimônio cultural.<sup>15</sup>

Essa ressalva deve ser feita para não cairmos em uma visão purista, imobilizante ou reificadora das tradições culturais performáticas. Estamos falando de um fenômeno de expropriação e canibalização estética, simbólica e econômica com características muito específicas. Por exemplo, já existem casos de grupos e associações culturais formados por brancos de classe média que realizam apresentações pagas de um ritual sagrado, como a dança de São Gonçalo, transformado em uma *performance* copiada ou apenas simulada, na medida em que a devoção específica ao santo não está presente. A questão, portanto, não é apenas da ressignificação e reterritorialização de símbolos tradicionais em contextos urbanos e metropolitanos, tema já amplamente discutido na literatura antropológica, sociológica e histórica.<sup>16</sup> O que preocupa muitos de nós atualmente é a expropriação de tradições para fins de entretenimento pago ou como um exercício inusitado de poder. No primeiro caso, a mediação do pesquisador pode não ser favorável à comunidade. No segundo caso, a autoria dos artistas populares e o zelo das

---

<sup>14</sup> Ver Carlos Vega (1960).

<sup>15</sup> “O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado” (Benjamin 1984:67-68).

<sup>16</sup> Complemento aqui reflexões anteriores; ver Carvalho (2002) e Canclini (2000).



comunidades por suas tradições sagradas podem ser atropelados por um grupo social e racial com mais vantagem de manobra e que decide *performar* aquelas tradições alheias, desvinculando-as de suas dimensões locais de identidade, pertença, religiosidade, consciência histórica, criação estética, originalidade, fonte de auto-estima e resistência política.

Visto que as tradições performáticas afro-brasileiras são agora executadas também por brancos de classe média para um público igualmente branco de classe média, proponho pensar aqui na atualização de uma estrutura expressiva e política típica de uma mascarada, concebida aqui não no sentido mais comum da *performance* hiperbólica da diferença de gênero, mas como um deslocamento estratégico de signos expressivos que funcionem, por meio de uma encenação extra-cotidiana, como um novo modo de sedução no interior do mesmo grupo que os canibalizou de um grupo alheio. Simplificando o argumento, essa mascarada inverteria o processo mais comumente discutido pela teoria pós-colonial da mimese lúcida e crítica dos signos dominantes realizada de um modo oblíquo e irônico pelo sujeito subalterno.

Esse modo subalterno de resistência crítica oscila basicamente entre dois modelos. De um lado, está a ironia ou a dramatização burlesca da suposta seriedade dos costumes e da etiqueta do grupo dominante, que podemos exemplificar no documentário magistral de Jean Rouch, *Les Maîtres Fous*, sobre o culto de possessão *hauka* dos Songhay do Níger e nos ensaios sobre mimese e alteridade de Michael Taussig.<sup>17</sup> De outro lado, está a produção de uma ameaça à segurança do grupo dominante por meio de uma simbólica do terror que também lança mão de uma mascarada de contra-poder que é eficaz, não por algum atributo tido como objetificante do poder subalterno, mas basicamente por um controle da retórica comunicativa; em outras palavras, pelo caráter convincente da encenação ameaçadora. Exemplos de análise desse tipo são, de novo, a etnografia do xamanismo colombiano de Michael Taussig e alguns ensaios de Homi Bhabha.<sup>18</sup>

No contraponto do “diálogo antagônico das vozes de classe”, como diz Fredric Jameson, no caso que analisamos é o sujeito aparentemente em condição hierárquica superior (a classe média branca frente aos negros pobres) que deve *performar* uma mascarada da cultura subalterna para entreter-se e comunicar-se entre seus pares.<sup>19</sup> As relações simbólicas de poder e dominação nesse caso são de grande complexidade e não posso mais do que resumir a idéia da mascarada como um esquema teórico alternativo para interpretar esse fenômeno, nem tão específico, de apropriação cultural.

O que estou chamando de mascarada refere-se basicamente a uma encenação, feita por artistas de classe média branca (muitos deles pesquisadores de cultura popular) para um público igualmente de classe média branca, utilizando uma roupagem semiológica que se renova por meio de um tríplice deslocamento no plano da identificação ideológica: uma tradição performática de origem africana, preservada e praticada por negros de classe pobre, criada historicamente para fortalecer uma alteridade enfraquecida (ao mesmo tempo que construída) pela violência da escravidão, torna-se veículo de comunicação para uma classe branca, mais rica e identificada primariamente com a cultura ocidental.

Já tivemos no Brasil um momento anterior muito parecido com essa estrutura de encenação: quando o lundu passou da senzala para os salões das casas-grandes. Naquele

<sup>17</sup> Para uma análise detalhada de *Les Maîtres Fous*, ver Paul Stoller (1992); sobre a mimese grotesca dos norte-americanos feita pelos Kuna do Panamá, ver Michael Taussig (1992).

<sup>18</sup> Ver Taussig (1993) e Bhabha (1998).

<sup>19</sup> Ver Jameson (1992:77).

momento, as mocinhas, com suas roupas de brancas, encenaram, para os jovens brancos, a dança que as negras escravas dançavam no terreiro da casa para os jovens negros escravos.

Esse tipo de mascarada, já bastante estudado para o caso brasileiro, foi muito comum nas sociedades escravistas do Novo Mundo no século 19. Seus equivalentes mais imediatos são o *danzón* e as demais danças de negros que chegaram ao salão da elite branca cubana, estudadas por Alejo Carpentier; e a *bomba*, forma musical dos escravos em Puerto Rico que também “ascendeu” socialmente por um processo de mímese como o lundu, estudada por Ángel Quintero Rivera. Outro exemplo marcante a ser contrastado com esses três casos latinos é o dos *minstrels* dos Estados Unidos no século 19: brancos, da etnia dominante, pintavam o rosto de preto e tocavam o repertório musical dos negros norte-americanos. Esses quatro exemplos comentam um tipo de pacto (e conflito) racial e de classe típicos da formação das nacionalidades escravistas nas Américas.<sup>20</sup>

A novidade que desejo ressaltar aqui é o retorno da mascarada racial justamente no momento da descolonização geral e da luta anti-racista em todo o Novo Mundo e muito particularmente no Brasil. Diferente da mímese descolonizadora do subalterno acima mencionada, a qual podemos chamar de progressiva na medida em que permite um novo campo de expressão e de conseqüente geração de lucidez acerca das contradições específicas das sociedades coloniais, essa atualização da mascarada da elite branca corre o risco de ter um impacto regressivo e destrutivo para os dois grupos envolvidos (um conscientemente e o outro intencionalmente) neste teatro. Pode ser regressivo para a classe média branca ilustrada na medida em que aponta para uma nostalgia freyreana de uma apropriação ingênua e inocente da cultura tradicional dos negros, esquecendo-se de que o severo antagonismo social e racial do Brasil contemporâneo requer outra atitude dos brancos (sobretudo universitários), supostamente comprometidos com a universalização da cidadania. A mascarada funcionaria então como o oposto da luta por ações afirmativas: ao invés de ajudar a abrir espaços para os artistas negros, alguns jovens brancos estariam praticamente barrando-os da cena musical urbana e tentando ocupar o seu lugar, ainda que temporariamente – o que é duplamente problemático, pois aponta, além da encenação, para uma atitude de descartabilidade das tradições performáticas afro-brasileiras, como descartáveis e passageiros são todos os objetos de consumo.

A mascarada pode também ser altamente destrutiva para os artistas performáticos negros, na medida em que começarão a ver-se refletidos em um novo espelho que pode indicar e impor novas instâncias de subalternidade, conectadas com os valores estéticos racistas condicionados pela mídia e a indústria cultural, cujos mecanismos de difusão eles não podem controlar. E esse reflexo negativo não solicitado começa a surgir justamente quando esses artistas estão reunindo forças, através de organizações da sociedade e civil e de novas demandas frente ao estado, para superar as velhas instâncias de subalternidade, associadas à crônica desassistência pós-escravidão, ao confinamento e à invisibilidade.

Nesse sentido, a desconstrução derrideana, ao questionar a oposição historicizada entre oralidade e escrita, insta-nos a reconhecer sempre todos os nativos como autores, tal como nós o somos, cada um emergindo em um ponto instável e singular da disseminação incessante.<sup>21</sup> A questão do que chamei anteriormente de selo de origem, portanto, é uma assunção da precedência autoral dos artistas performáticos

<sup>20</sup> Ver Carpentier (1946), Rivera (1998) e Lott (1995).

<sup>21</sup> Ver, por exemplo, Derrida (1991).

afro-brasileiros frente às intervenções, mímeses, citações e enxertos efetuadas por artistas e pesquisadores brancos de classe média. O reconhecimento dessa precedência autoral (antes de mais nada, porque temporal) é a aceitação plena da alteridade da herança cultural afro-brasileira e o compromisso explícito com a defesa da sua dignidade.

### **IX. Princípios básicos de uma política para o patrimônio performático tradicional**

Finalmente, sugiro alguns princípios básicos norteadores de uma revisão da política de relação dos pesquisadores, enquanto sujeitos de um pacto de integração nacional, com as comunidades guardiãs do patrimônio cultural performático tradicional, principalmente indígena e afro-brasileiro.

1. Admitir a autoria dos saberes performáticos como postura do pesquisador frente à comunidade, independente dos resultados da luta jurídica que ora travamos pela legitimidade dos direitos comunitários e pela diminuição do tempo de vigência dos direitos de autor.

2. Ser crítico da idéia difundida de autoria coletiva de canções, danças e formas dramáticas e da noção, igualmente falsa e conveniente para o canibalismo, de “domínio público”.

3. Assumir um compromisso com a devolução, para as comunidades guardiãs de origem, dos materiais, publicações e atos públicos que os pesquisadores venham a realizar na condição de especialistas nas tradições por elas preservadas.

4. Assumir um compromisso com a inclusão social e tentar contribuir para a formulação de políticas públicas, preferencialmente na forma de ações afirmativas, que permitam, pelo menos em um futuro próximo, diminuir o fosso da desigualdade racial e étnica que mantém nos piores índices econômico-sociais justamente os guardiões das valiosas tradições e saberes de origem africana e indígena preservados e recriados no Brasil. Mediante sua inclusão em espaços sociais e políticos privilegiados, os artistas populares terão mais condições de veicular eles mesmos suas expressões performáticas, do modo como julgar mais apropriado.

Insisto mais uma vez no caráter exploratório e ainda inacabado dessas considerações, colocadas aqui com o único intuito de abrir uma discussão franca e aberta.

## BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BHABHA, Homi *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFM, 1998.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CARPENTIER, Alejo *La Música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- CARVALHO, Ernesto Ignacio. Questões de Maracatu-Nação: dinâmicas de mudanças entre a memória individual e a memória coletiva na zona norte do Recife. Monografia de Graduação. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2003.
- CARVALHO, José Jorge. Mestiçagem e Segregação, *Humanidades*, No.19, 35-39, Brasília, 1988.
- \_\_\_\_\_. O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. Em: *Seminário Folclore e Cultura Popular. As Várias Faces de um Debate*. Rio de Janeiro: INF/Ibac, 1992: 23-38.
- \_\_\_\_\_. *A Sensibilidade Modernista Face às Tradições Populares*. Série Antropologia. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.
- \_\_\_\_\_. O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna, *Horizontes Antropológicos*, Vol. 15, 107-147, julho de 2001.
- \_\_\_\_\_. *Las Tradiciones Musicales Afroamericanas: De Bienes Comunitarios a Fetiches Transnacionales*. Série Antropologia, nº 320. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A Tradição Musical Iorubá no Brasil: Um Cristal que se Oculta e Revela*, Série Antropologia, nº 327. Brasília: Universidade de Brasília, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *La Etnomusicología en Tiempos de Canibalismo Musical. Una Reflexión a partir de las Tradiciones Musicales Afroamericanas*. Série Antropologia, nº 335. Brasília: Universidade de Brasília, 2003b.
- \_\_\_\_\_. As Culturas Afro-Americanas na Iberoamérica: o Negociável e o Inegociável. Em: CANCLINI, Néstor García (org), *Culturas da Iberoamérica*, São Paulo: Editora Moderna, 2003c: 101-138.
- DERRIDA, Jacques A Diferença. Em: *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
- FALCÃO, Joaquim Patrimônio Imaterial: Um Sistema Sustentável de Proteção, *Tempo Brasileiro*, Vol. 147, 163-180, 2001.
- HANSEN, João Adolfo. A Temporalidade na Cultura Contemporânea. Em: PALLAMIN, Vera e FURTADO, Joaci Pereira (org.), *Conversas no Ateliê. Palestras sobre artes e humanidades*. São Paulo: Fauusp, 2002: 11-26.
- JAMESON, Fredric *O Incosciente Político*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- LITWINCZIK, Telma. A Valorização da Capoeira Angola por Brancos Universitários. Estudo de Caso no Grupo Nzinga-DF. Monografia de Graduação. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2003.
- LOMAX, Alan. Appeal for Cultural Equity, *Journal of Communication*, 125-138, Spring 1977.
- LOTT, Eric *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- MARTIATU, Inés María. *El Rito como Representación*. Havana: Ediciones Unión, 2000.

- RABINOW, Paul. Humanism as Nihilism: The bracketing of truth and seriousness in American Cultural Anthropology. Em: BELLAH, Robert (org), *Social Science as Moral Inquiry*. New York: Columbia University Press, 1983.
- RIVERA, Ángel Quintero *Salsa, Sabor y Control*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- SCHECHNER, Richard. Del Ritual al Teatro y de Vuelta: la Trama de la Eficacia y el Entretenimiento. Em: *Performance. Teoría & Practica Interculturales*. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 2000.
- STOLLER, Paul *The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- TAUSSIG, Michael *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- VEGA, Carlos *La Ciencia del Folklore*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.