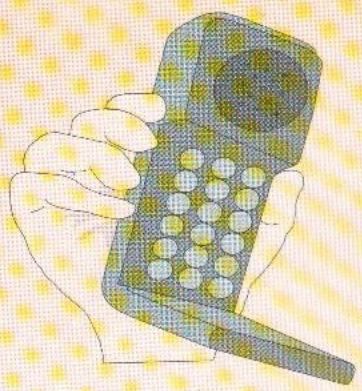


RESENHA



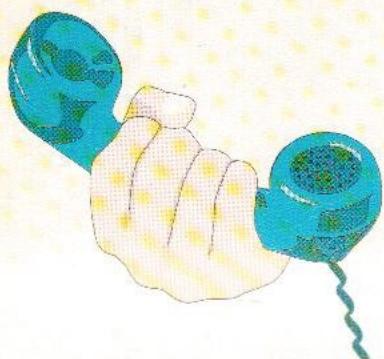
A Cultura Brasileira

O culto brasileiro tem sido assim um movimento pendular de progresso e regressão, até que um dia possamos construí-la em bases definitivas. Neste evoluir e regredir vão se acumulando problemas não resolvidos, como os desvalidos de nossa sociedade - os analfabetos, os favelados, os sem-terra, a desafiar a orgulho e a competência de nossos governos. E toda vez que um problema social não é resolvido ele explode mais tarde pela violência.



TELEPISA - 30 Anos

INTEGRANDO o PIAUÍ pelas TELECOMUNICAÇÕES



SUMÁRIO

- 3** Editorial
- 4** Entrevista - Osmar Júnior
- 8** Agenda Cultural
- 12** Artes Plásticas - Seminário de Arte Contemporânea
- 17** Educação - Retrato de Uma Instituição
- 22** Música - Os Tambores do Pagode
- 32** Literatura - O.G. Rêgo de Carvalho
- 50** Patrimônio Histórico- Ações do IPHAN no Piauí
- 55** Teatro - José de Alencar e o Teatro Romântico
- 59** Concursos - Lucídio Freitas, A. Tito Filho.

REVISTA PRESENÇA

Órgão do CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA
e da FUNDAÇÃO CULTURAL DO PIAUÍ

GOVERNADOR DO ESTADO
Francisco Moraes Souza

PRESIDENTE DO CONSELHO ESTADUAL DE
CULTURA
M. Paulo Nunes

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO PIAUÍ
Osmar Ribeiro de Almeida Júnior

CONSELHO EDITORIAL
Pedro Ferrer Mendes Freitas
José Mauro Barbosa
Francisco Miguel de Moura

GERENCIAMENTO E PRODUÇÃO GRÁFICA
Marleide Lins de Albuquerque

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Avant Gard Comunicação

ILUSTRAÇÃO
Radamés e Dilm Sampa

FOTOGRAFIA
André Pessoa / Cláudia Cibele
Diva Figueiredo / Margareth Leite
Arquivo

COLABORADORES
Aci Campelo
Alcenor Candeira Filho
Alvaro Pacheco
Carlos Néjar
Dagoberto Carvalho
Diva Figueiredo
Élida Sá
Francisco Machado da Fonseca Júnior
Francisco Miguel de Moura
Francisco de Sales Barbosa
Gisele dos Santos Rocha
Gracá Targino
João Berchmans de Carvalho Sobrinho
Joelma Moura
Léda Guimarães
Lêda dos Santos Rocha Carvalho
Maria Gomes Figueiredo dos Reis
Marta Gonçalves
M. Paulo Nunes
Maria Lídia Noronha
Viriato Campelo
Vilebaldo Nogueira Rocha

FOTOLITO E IMPRESSÃO
Gráfica e Editora Júnior Ltda.



A Cultura Brasileira

Transcorreu a 5 de novembro passado, com pompa e circunstância, o dia nacional da cultura, que se celebra na data do nascimento de Rui Barbosa, expressão maior da cultura brasileira.

Tendo sido uma das mais brilhantes do país a geração revolucionária que participou da proclamação da república, na qual se notabilizaram o próprio Rui, Quintino Bocaiúva, Aristides Lobo, Euzebio da Veiga, Benjamin Constant e Euclides da Cunha, não teve ela, à exceção de Euclides, com seu livro *Revolução - Os Sertões*, olhos para ver com exatidão os problemas sociais do país, de que a escravidão, abolida apenas nominalmente, constituía o cerne.

A nossa formação bacharellesca, vinda ainda de Coimbra, impediu-nos que o enfoque dos problemas ultrapassasse o aspecto puramente jurídico de que a atuação política de Rui era paradigmática. Não teve ele sequer a necessária compreensão para enxergar, no Projeto do nosso Código Civil, de que não foi o relator e por isso guardaria mágoa profunda a vida toda, alguma coisa além dos institutos jurídicos, procurando vulnerá-lo na parte mais sensível para aquela época - a feição gramatical, daí resultando sua obra básica, a *Réplica*. O resultado é que a tramitação do Código demorou uma vida, passando a vigorar apenas em 1917, exigência que continua nos dias atuais, depois de duas guerras e um sem número de revoluções. Representa como que uma estrutura de concreto, bierática, a desafiar os tempos e suas naturais mudanças.

A realidade social do país já era outra, mesmo àquele tempo, de *Os Sertões*, que considero a bíblia do nosso patriotismo e todo brasileiro deveria conservá-la em lugar de destaque, foram o exemplo mais chocante.

Na esteira dos *Sertões*, publicado em 1902, surgem obras fundamentais que procuram retratar, com exatidão, a realidade social do país, como as de Oliveira Viana (*Populações Meridionais do Brasil Raça e Assimilação*), Tavares Bastos (*Cartas do Solidário*), Azevedo Amaral e Fernando de Azevedo, na parte de renovação educacional, antecipando-se ao movimento renovador levado a efeito pelos signatários do *Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova*, de 1932, com Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Almeida Júnior, Francisco Venâncio Filho, Paes Leme e muito outros.

Após a Revolução de 30, tivemos uma profunda renovação na fisionomia social do país e no pensamento de suas elites intelectuais, na literatura, nas artes, na educação, na estrutura econômica, com o início do processo de industrialização, alterando os fundamentos de uma sociedade agrário-pastoral.

Aparecem então, ainda na linha de pensamento de Euclides da Cunha, as obras que procuram retratar sob novo enfoque nossa realidade social, como *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1935) de Sérgio Buarque de Hollanda e *Evolução Política do Brasil* (1934), de Caio Prado Júnior, a primeira interpretação dialética da história do Brasil.

Tal movimento culminaria com a instituição do ISEB, já no governo de Juscelino Kubitscheck, fechado por um decreto infeliz do governo militar, com a queima de seu acervo e a expulsão sumária e perseguição política de seus professores. De seu acervo de publicações destacariam apenas uma que vale por todo ele - *Consciência e Realidade Nacional*, de Álvaro Vieira Pinto.

A cultura brasileira tem sido assim um movimento pendular de progresso e regressão, até que um dia possamos reconstruir-la em bases definitivas.

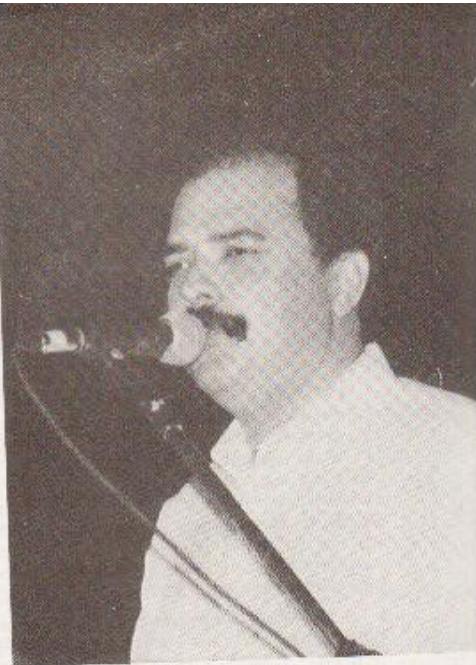
Neste evoluir e regredir vão-se acumulando problemas não resolvidos, como os dos excluídos de nossa sociedade - os analfabetos, os favelados, os sem-terra, a desafiar a argúcia e a competência de nossos governos. E toda vez que um problema social não é resolvido ele explode mais tarde pela violência.

Que eles nos sirram de lição e exemplo neste dia consagrado à cultura.

Nota: A direção da revista Presença informa que a matéria constante deste número refere-se ao ano de 1995, embora, por motivo de força maior, somente agora possa este ser editada.

Osmar Júnior

por Joelma Moura



Presidente da Fundação Cultural do Piauí, Osmar Ribeiro de Almeida Júnior, é o que se pode chamar de um homem que gosta de enfrentar os mais diferentes desafios. Após passar por várias experiências no setor de transporte na administração pública, resolveu assumir a presidência de um órgão que trabalha com transporte, mas de idéias e emoções.

Osmar Júnior, 36, iniciou-se primeiramente em Engenharia Civil, com planos de se especializar em transportes, sua grande paixão. Depois de abandonar o curso, resolveu estudar Direito, no qual formou-se em 1994. Quando acadêmico era um verdadeiro militante político, chegando a ser presidente do Diretório Central dos Estudantes (DCE), da Universidade Federal do Piauí, no ano de 1981. Foi eleito vereador no ano seguinte, na legenda do PMDB, quando o PC do B ainda amargava a ilegalidade. Junto com Manoel Domingos ajudou a criar o partido (PC do B) no Piauí, em 1980, e já há algum tempo dirige o mesmo. No período de 1992 a 1994, foi Secretário Municipal de Transportes. E, agora, tornou-se Presidente da Fundação Cultural do Estado.

e
Entrevista



P resença

Nessa entrevista concedida à revista Presença, ele fala da verdadeira situação da Fundação Cultural e de seus projetos, além de contar algumas novidades para o meio cultural do Piauí.

P- O que é dirigir a Fundação Cultural do Piauí?

Osmar - É muito diferente de todos os outros órgãos públicos que já administrei, porque aqui você trabalha na expectativa do talento e da produção intelectual das pessoas. Aqui não se pode medir como se faz concreto, eu fago essa ilusão devido à experiência que tive em outras Secretarias.

A visão empresarial de um modo geral é muito pequena, no que diz respeito à produção cultural do Estado, mas é preciso mudar isso porque é a cultura que dá a dimensão do passo que um povo pode dar.

P- Quais os projetos da Fundação que se encontram em andamento?

Osmar - Nós temos dois grandes objetivos para essa gestão, que foram estabelecidos pelo governo do Estado. Em primeiro lugar temos a implantação do complexo cultural Pedro II, que envolve Praça Pedro II, Teatro 4 de Setembro e Clube dos Diários, além de todos os prédios em favela daquela área. Em segundo lugar, pretendemos criar mecanismos de financiamento da produção cultural, que tem por base subsídios legais e uma mudança de concepção, tanto da parte do quem produz como da parte daqueles que consomem bens culturais.

P- Em que consistem esses mecanismos legais e essa mudança de concepção?

Osmar - Veja bem, apenas a parte legal não vai resolver o problema, pois nós temos que criar uma mentalidade nova da relação que existe entre a produção cultural

e os interesses gerais da sociedade. Através das leis de Incentivos Fiscais, que dispõem de duas, a municipal e a federal, enquanto que a estadual encontra-se em análise pela Secretaria de Fazenda, podemos viabilizar essa relação entre a cultura e as empresas. A visão empresarial do um modo geral é muito pequena, no que diz respeito à produção cultural do Estado, mas é preciso mudar isso porque é a cultura que dá a dimensão do passo que um povo pode dar.

P- Como estão as negociações para a reforma e construção do complexo cultural Pedro II?

Osmar - Para minha surpresa e felicidade estão andando a passos vigorosos. Eu tenho que confessar que quando peguei o projeto imaginei sua conclusão ou viabilização para um período de quatro anos. Nunca pensei que poderíamos dar o primeiro passo neste ano... O ministro, Sr. Francisco Woffort, em abril deste ano reuniu todos os Secretários de Cultura do País e pediu que cada um apresentasse três projetos. Então resolvi dividir o projeto do complexo em três partes, a do Clube, a do Teatro e a da Praça, e apresentei como programa que poderia ser realizado em partes. E, ainda este ano vamos iniciar a reforma do Clube dos Diários, que vai se tornar um centro cultural completo no coração da cidade. Eu acredito que o Clube vai irradiar energia positiva no sentido de fazer com que o centro volte a ter vida à noite.

P- Por que acabou o projeto Petrônio Portella?

Osmar - Esse projeto na verdade não acabou. Há bastante tempo ele não vem funcionando, porque a ferramenta dela é a seguinte: há um percentual das receitas de todas as Secretarias do Estado. Essa é a fonte geradora de recursos para esse projeto, mas desde 1987 isso não vem funcionando. A segunda parte componente do projeto é o conselho editorial que estabelece a política editorial do Estado. Também esse conselho, há muitos anos, não é instalado. Então fomosmos uma decisão de não relançar esse projeto a qualquer custo, porque hoje o Estado não repassa sistematicamente as verbas previstas no orçamento para as secretarias. Dessa forma é impossível planejar alguma coisa. Dada a importância que o Projeto Petrônio Portella tem e as dificuldades financeiras, nós deixamos para o próximo ano sua instalação.

P- Existe algum projeto direcionado ao Museu do Piauí?

Osmar - Não. Ainda não temos nada positivo. Só há uma solicitação feita pela direção do próprio museu. Dada a crise econômica do Estado, hoje não é permitido que se faça por iniciativa somente da Fundação uma ampliação de recursos desse porte. Nós vamos trabalhar com o museu exatamente como estamos fazendo com a Biblioteca "Cromwell de Carvalho" na busca de recursos para restauração, mas através de leis de Incentivos Fiscais.

P- Quando será iniciada a restauração da biblioteca?

Osmar- Nós já chegamos até a marcar a licitação, mas foram suspensos os editais. Agora estamos trabalhando para que num curto prazo de tempo sejam lançados novos editais de concorrência para a concretização das obras.

P- Como está o andamento da lei estadual de incentivo à cultura?

Osmar- Eu desejo que essa lei seja aprovada ainda este ano, mas sei que não é fácil. O momento por que passa, não só o Piauí, mas os estados brasileiros, é muito grave, enfim, todos eles estão realizando uma política de arrocho, de redução dos gastos e ampliação de receitas. No entanto, eu estive conversando com o Secretário de Fazenda sobre o projeto e ele mostrou-se bastante interessado, até porque já viu as experiências em outros Estados.

P- Qual a política cultural de sua gestão?

Osmar- A primeira coisa estabelecida é que faremos uma gestão basicamente aberta, que busque as meias e condições para beneficiar todos os setores que fazem cultura no Piauí. A essência da nossa política cultural tem sido a de encarar o poder público, no caso a Fundação, como instrumento que abre caminhos permitindo e construindo passos. Dentro disso é que se encaixa o Complexo Cultural Pedro II, em um conjunto de leis como a estadual e a municipal, além do auxílio da federal, Juntas permitem e facilitam o funcionamento. O objetivo de nosso trabalho é tentar garantir a mais ampla liberdade de expressão e manifestação da cultura no Estado.

P- Qual a importância dada à revista Presença em sua Administração?

Osmar- A Presença se encaixa no mesmo modelo que apresentei para o projeto Petróleo

Portella. Quer dizer, desde que assumimos não fizemos repasse sistemático de recursos para a Fundação. Assim fica complicado projetar alguma coisa. Quando você estabelece um plano editorial é preciso que ele seja logo realizado. Nós já recebemos muitos trabalhos para serem publicados e alguns com boa qualidade, porém não temos garantia de recursos para concretizar esses projetos.

A revista Presença tem um importante papel a cumprir na cultura do Piauí, e até na cultura brasileira, mas as dificuldades enfrentadas por ela por toda a produção artística do Estado são barreiras que têm que ser vencidas.

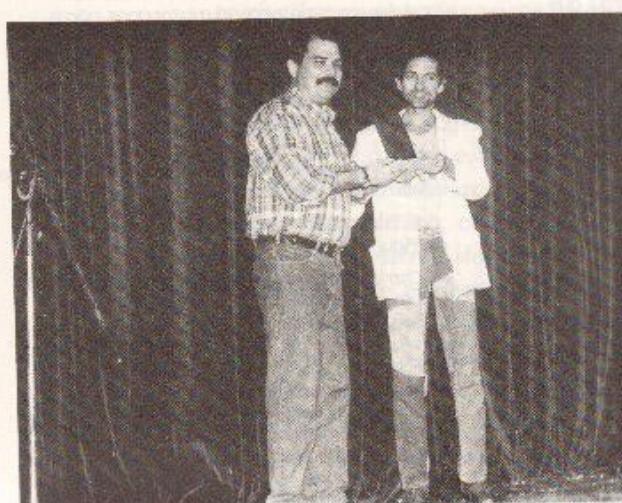
P- Qual a melhor saída para os problemas enfrentados pela Fundação Cultural do Estado?

Osmar- A Fundação é um instrumento do Estado. Agora é necessário definir claramente o seu papel, porque, como disse antes, nós não o encararmos como órgão que produz cultura, mas que apenas cria meios e abre espaços nessa competição violenta que existe. Hoje há um abmönto dos meios de comunicação e uma centralização da produção cultural, cada vez mais forte, no centro-sul do país. Dessa forma, o que se produz em um Estado como o Piauí é cada vez mais sufocado. Então é preciso algum instrumento que abra caminhos para essas atividades artísticas e esse é o papel da Fundação Cultural.

Agora, a produção cultural do Estado tem que ficar definitivamente fora da alçada do Governo. Tem que buscar apoio em outros setores, desde o privado até a empresas públicas como CEPISA, AGESPISA, TELEPIA, etc. Além de lançar mão de alguns meios como as leis de incentivos fiscais. Um exemplo é a Lei A. Tito Filho que está mostrando o poder desses artifícios. Uma coisa é certa: a produção cultural deve se desvincular do Estado.

P- Quais as atividades que a Fundação Cultural promove e que são de fundamental importância para a cultura do Piauí?

Osmar- A Fundação Cultural tem um calendário e nele existem dois eventos de extrema importância, entre outros, é claro. O primeiro é o Encontro Nacional de Folguedos, que cada vez tem



Osmar Júnior e Arimatã Martins

Festival de Teatro Amador do Piauí



Osmar Júnior com o governador Francisco Moraes Sousa

Inauguração do Cine Delta Parnaíba - Piauí

rountado mais produções de outras lugares. Este ano teremos a participação de novo Estados. O segundo é o Salão International do Humor, que é tão importante a ponto de estar incluído no calendário de atividades brasileiras, sendo conhecido até internacionalmente. O Salão vem encontrando muitas dificuldades e para mudar essa situação nós apresentamos agora novos mecanismos de promover e patrocinar esse evento. Existem outras atividades que já fizeram parte do calendário, como por exemplo o Salão de Artes Plásticas, que já não acontece há muitos anos, mas que é fundamental. No Piauí temos muitos e bons artistas plásticos que precisam apenas de espaço para apresentarem seus trabalhos. Na verdade há muitas coisas que têm que fazer parte desse calendário e para ampliá-lo é necessário um pouco de ousadia. Só nesse ponto é deixar que a ousadia seja maior que a capacidade de fazer.

P- Quais os novos mecanismos para viabilizar o Salão de Humor?

Osmar- Este ano nós vamos lançar novas bases para o Salão de Humor. Pretendemos criar a Fundação Nacional do Humor que vai se encarregar da realização do evento. É muito complicado o Estado formar para si a execução de uma atividade do fornecimento do Salão de Humor, devido à crise que vem sofrendo nos últimos anos. Para se ter uma idéia, a receita do Estado hoje não dá para cobrir nem a sua folha de pagamento. Mas não é só o Piauí.

Nós imaginávamos fazer o Salão de Humor, inclusive com um projeto bastante ousado, e ia funcionar sob o financiamento do Estado, com alguns pequenos patrocínios. Mas diante a crise econômica do Governo e as medidas de contenção tomadas pelo governador, não podemos realizar o salão. Em compensação, vamos lançar a Fundação Nacional do Humor que vai contar com a participação dos nomes mais destacados do humor gráfico brasileiro, como: Ziraldo, Millôr Fernandes, Angell, entre outros. E, essa Fundação vai viver em

função do humor gráfico, com a vantagem de ser uma iniciativa que depende do capital privado.

P- Apesar de todas as dificuldades enfrentadas pela Fundação Cultural, ela vem fazendo sua parte?

Osmar - Acho que sim, com muitas dificuldades, mas vem fazendo. Nós estamos finalizando o primeiro ano de trabalho com muitas coisas ainda por fazer, mas dentro dos objetivos gerais que foram traçados, acredito que nos caminharmos na direção certa.

P- Como está a arte plauense em sua opinião?

Osmar- Eu creio que estão ocorrendo muitas coisas boas. Vamos utilizar um exemplo na área da música: tivemos lançamento de vários discos, apesar de todos os problemas. Assim como a música, temos o teatro. Na mostra de Teatro Amador, tivemos a participação de diversos grupos em apresentações que reuniram um público estimado em mais de cem mil pessoas por noite. Então a atividade cultural é intensa, pois ela não está condicionada à crise do Estado.

P- Qual a diferença entre administrar uma Secretaria de Transporte e uma Fundação Cultural?

Osmar - Tenho muita saudade da Secretaria de Transportes, porque trabalhei vários anos lá. Na maioria das atividades que exercei sempre estive envolvida com transporte. Estudei Engenharia Civil e pretendia fazer especialização em transporte, porque gosto muito. Mas garanto que aqui na Fundação tenho me dado muito bem, pois é uma experiência nova e muito gratificante. Na Fundação estou tendo a oportunidade de conhecer um pouco mais da alma do plauense. Tenho podido ver o que pensa e sonha o povo, além de conhecer também os pesadelos que são transformados em produção cultural, através da arte. Para mim é muito importante, reforçante estar na Fundação Cultural. Aqui estou tendo a oportunidade de crescer mais como ser humano. *

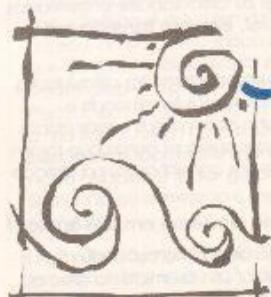


Agenda

da Fundação Cultural do Piauí

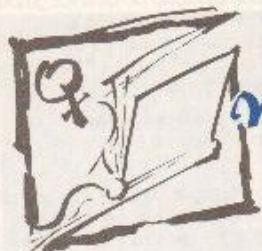


Janeiro - Realizado o Janelo Arte, no Porto das Barcas em Parnaíba-28 de Janeiro a 28 de fevereiro. Exposição de artistas piaulenses.



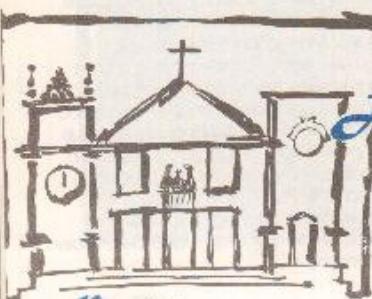
Fevereiro - É realizado o Plauê - Você vai Acontecer no litoral piaulense. O carnaval foi realizado pela PIEMTUR e Fundação Cultural com o apoio da iniciativa privada, que bancou 90% do evento. 50 mil pessoas prestigiaram o Plauê.

- A Semana Universitária de Campo Maior é realizada pela Associação Universitária - AUCAM e Fundação Cultural. O evento movimentou a cidade e municípios vizinhos. Foram realizados vários cursos como pintura e modelagem, teatro de bonecos e outros. Além disso, teve apresentação de artistas, grupos de capoeira, exibição de filmes, participação de grupos teatrais.



Março- Comemoração do Dia Nacional do Livro na Praça Pedro II, com exposições e lançamentos de livros inéditos de escritores piaulenses.

Realização do espetáculo "Mulheres em Cena", em homenagem ao Dia Internacional da Mulher. O show foi apresentado em vários bairros da periferia. Além do espetáculo, a programação também inclui a exposição de trabalhos de várias artistas plásticos do Estado.



resença

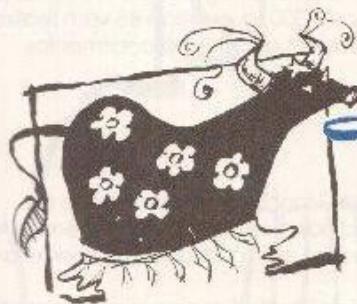
Abril - É realizado o maior evento católico do Piauí - "A Semana Santa em Oeiras". Este ano o acontecimento recebeu o apoio integral da Fundação Cultural do Piauí. O Piauí é representado no 46º Salão de Abril de Fortaleza pelo artista Plástico Hostyano Machado.



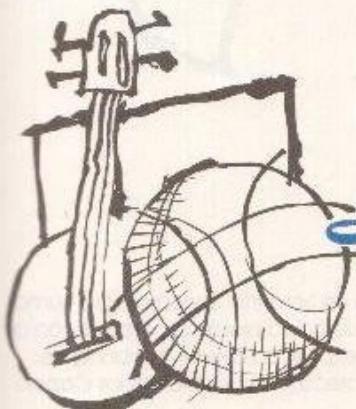
Mai - É comemorado o 14º Aniversário da Escola de Música de Teresina. As festividades foram marcadas com a apresentação de artistas e pela exposição histórica dos 14 anos da ECT, na galeria do Teatro. 20 espetáculos de vários Estados do país participam em Teresina da XV Mostra de Teatro Amador do Piauí. O evento foi realizado na primeira semana de maio no Teatro 4 de setembro.

- É realizado o primeiro espetáculo dentro do projeto "Vêm Dançar no Piauí". O bailarino Carlos Afonso apresenta "Danças Humanas" - um solo de 60' em homenagem a Isadora Duncan, o objetivo do projeto é estimular a dança no Estado e seus profissionais.

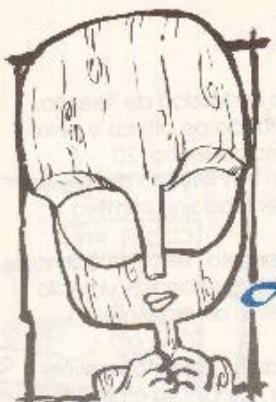
- Projeto Seis e Meia é reaberto em Campo Maior. O projeto reestreia com nova roupagem no Teatro de Campo Maior. O objetivo é difundir a cultura, mesclando apresentação de artistas conhecidos com artistas desconhecidos do público. É apresentado o show "Mulheres em Cena" - com a participação de Gabi, Laurence França e Rosinha Amorim.



Junho - A Fundação Cultural realiza o XIV Encontro Nacional de Folguedos. Vários Estados brasileiros participam do encontro que já faz parte do calendário de eventos do País. Este ano, a abertura do Encontro de Folguedos atraiu mais de 100 mil pessoas ao Park Potyocabana. Dentro da programação, foi realizado o primeiro passelo do "Trem do Forró" - que se caracteriza em uma animada viagem de trem, ao som do pandeiro, sanfona e zabumba - é um verdadeiro arraial sobre os trilhos.



Julho - A Fundação participa da programação da Semana da Juventude Ipiranguense. Mantendo a tradição dos anos anteriores, o evento foi considerado um estrondoso sucesso. A programação constou de atividades esportivas, culturais, artísticas e sociais.



Agosto - É realizada a exposição "Lendas, Danças, Crenças e Costumes do Povo Piauiense", no Museu do Piauí. A exposição é realizada em homenagem ao Dia do Folclore.



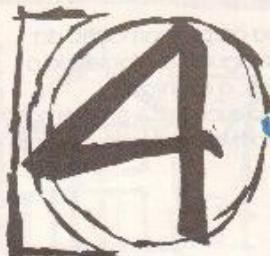
Septembro - Uma extensa programação é desenvolvida para comemorar o aniversário do Theatro 4 de Setembro.

- Fundação realiza a exposição "Camões"- na Casa da Cultura. A exposição foi realizada durante todo o mês de setembro em várias capitais brasileiras, numa tentativa de estreitar os laços entre Brasil e Portugal. A exposição faz parte do projeto Portugal Brasil 2000, que desde 88 vem realizando eventos comemorativos aos grandes descobrimentos portugueses.



Cutubro - Semana da Criança, com a realização de oficinas de artes destinadas a crianças de baixa renda. As oficinas foram realizadas em vários bairros da periferia da cidade.

- Comemoração do Dia da Criança com grande show na Potycabana.

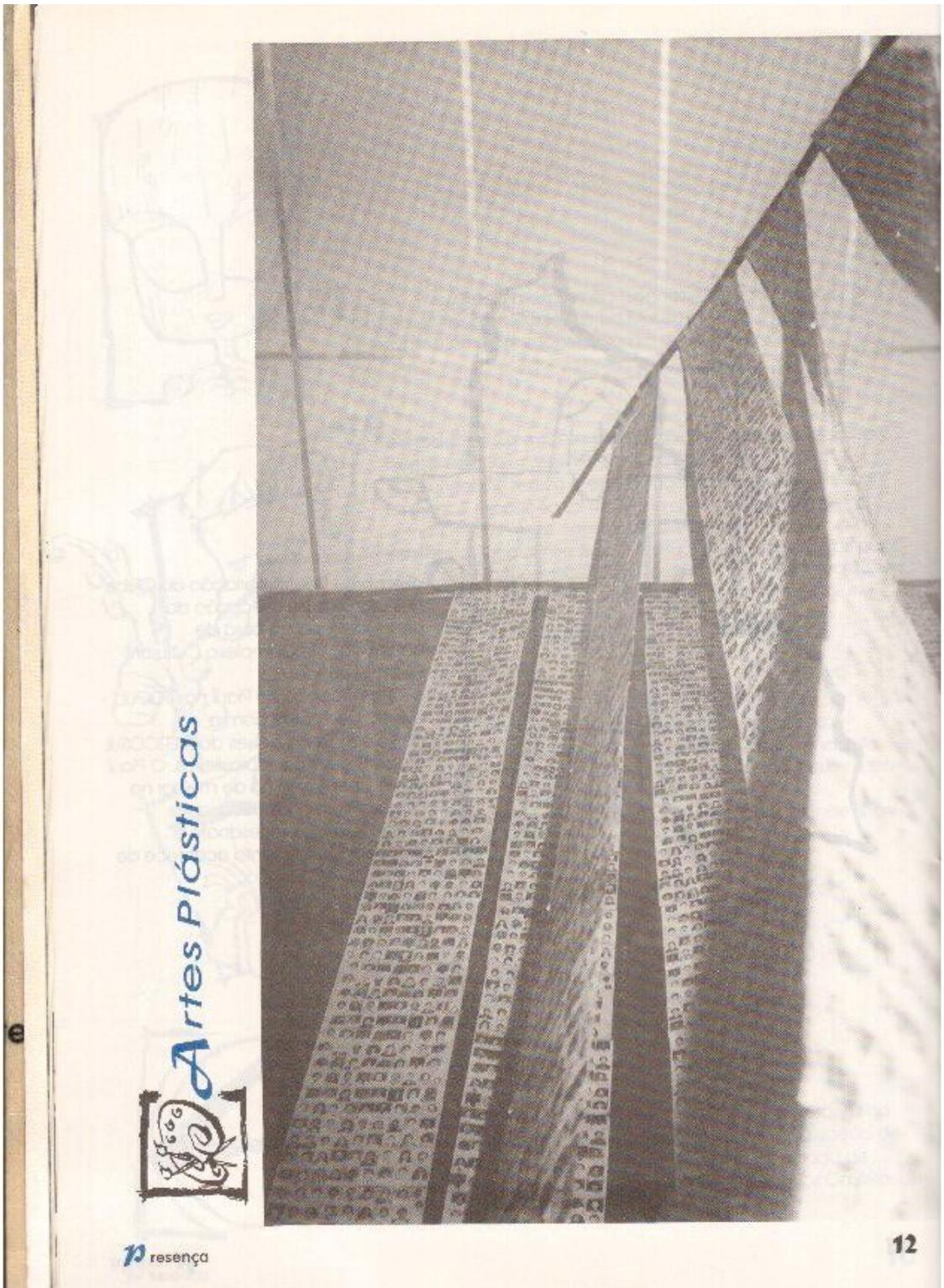


Novembro - Realização da Semana Torquato Neto - uma homenagem ao grande artista piauiense. Realização de palestras e mostra da exposição Obra Inacabada de Torquato Neto, na Biblioteca Comunitária Carlos Castelo Branco, na UFPI.



Dezembro - Desapropriação do Clube dos Diários para execução da primeira etapa da obra de construção do Complexo Cultural Pedro Segundo.

- Participação do Piauí na RIOCULT - evento que conta com a participação de países do MERCOSUL e de vários Estados brasileiros. O Piauí vai mostrar o que há de melhor na nossa cultura na música, artes plásticas, teatro, artesanato e arqueologia. O evento acontece de 8 a 17, no Rio Centro.



Regina Vater e Bill Lundberg: SEMINÁRIO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Leda Guimarães*
Viriato Campelo**

Realizou-se em Teresina entre os dias 11 e 14 de julho de 1995, o seminário sobre Arte Contemporânea ministrado por Regina Vater e Bill Lundberg, um casal de artistas, ela brasileira, carioca, ele americano, residentes em Austin, Texas (EUA).

O evento aconteceu no auditório da Casa da Cultura e a exposição de duas instalações dos artistas foi montada no hall principal da nova Biblioteca Comunitária da UFPI. O acontecimento teve o apoio da Universidade Federal do Piauí, Fundação Cultural do Piauí, Fundação Cultural Monsenhor Chaves e Academia de Letras do Vale do Longá. Participaram cerca de cinquenta alunos inscritos, vindos de diferentes áreas no campo das artes: artistas plásticos, gráficos, músicos, publicitários, fotógrafos, alunos e professores de Educação Artística e ainda pessoas interessadas. Houve uma boa divulgação por parte das meias de comunicação, jornais e TV.

Você sabe o que é um parangolé? Uma instalação? Já viu um nu descendo a escada? Eram os deuses os astronautas, gregos, africanos? Magritte, De Chirico ou apenas sonhamos os quadros de Dali? Qual foi a renúncia de Duchamp que instituiu uma revolução? O que é que tudo isso tem a ver

com aquilo? O que é que tudo isso tem a ver com você, com sua vida, com seu tempo? Você pode não responder tudo, mas é impossível responder - nada! Porque você nasceu depois de Cezanne e da virada do século. Arte e ciência, arte e mitologia, arte e psicanálise, arte e nonsense, arte e antropologia, descoberta de novos horizontes da mente humana através do que chamamos hodiernamente: arte.

Mas, você não precisa ser uma pessoa interessada em arte ou especialista no assunto para perceber que estas coisas fazem parte do repertório do mundo contemporâneo. Mas como na história da cinderela, para certas coisas acontecerem é preciso "um toque".

Um toque recíproco, onde Teresina e os artistas convidados se esmeraram no encantamento, troca de informações e gentilezas. Diz Regina: "... Em Teresina fiquei muito surpresa de ver a sofisticação tanto na literatura quanto nas pinturas, não digo em todas, mas a maioria do que eu vi, tem uma sofisticação surpreendente, que você não ver em outras capitais brasileiras".

Trazer a Teresina, os artistas Regina e Bill, não deixa de não ser um marco histórico da produção artística local, a importância deste acontecimento não poderá ser sentida de imediato, até pela fato da necessidade de reflexão gastar um certo tempo:

Bill - *O que eu gosto aqui é o ambiente, a gente pode ver gente nas ruas, interação entre as pessoas, muito contato humano, gostei muito das pessoas que encontrei aqui. Gostei muito do Boi. O fato das pessoas estarem juntas, atuando junto, é muito importante, dá a elas uma identidade, alguma coisa que elas preocupam e isso não tem nenhum propósito prático, porque isto não gera nada de material, a cultura da tecnologia tende a eliminar este tipo de coisa.*

Participar do seminário foi uma forma de comprometer nossa emoção e entendimento não apenas com novas linguagens, mas especialmente, no pensar sobre elas. Nada de cronologias através de diferentes estilos, épocas ou escolas, os professores preferiram um seguimento do enretreagamento entre o novo, o velho, o moderno, o pós-moderno, etc, como também entre as diferentes manifestações visuais, seja: pintura, vídeo, fotografia, instalação, levando o participante a um pensar sobre o fazer artístico dentro de cada contexto sinalizador como por exemplo, surrealismo na arte e o surgimento da psicanálise na ciência.

O seminário foi dividido em quatro

partes, sendo a primeira como já dissemos, uma viagem sem cronologias, da arte desde os seus primórdios até nossos dias. O segundo dia foi ministrado uma aula voltado mais para o contemporâneo, seguindo o mesmo raciocínio do dia anterior.

Na terceira parte foi uma aula de desenho promovida por Bill Lundberg. Professor de desenho e da cadeira de transmídia da Universidade do Texas, Bill procura despertar em cada participante a sua verdadeira forma de fazer desenho, como ele mesmo falou - "procurar sua própria assinatura".

- *O desenho tem que começar pela a emoção, unir criatividade, emoção e pensamento*, ressaltou Bill. A explanação partiu da perspectiva enunciando linguagem expressiva e estética do Renascimento, precursor das nossas câmeras: vídeo, fotografia, etc. A ilusão da imagem. Além de informações do processo metodológico e de técnicas exploradas, Bill lançou alguns avisos que com certeza não escaparam aos mais atentos, como por exemplo:

Geralmente, nas aulas de desenho é mais fácil mostrar as pessoas o que elas não podem fazer, fechando assim as suas possibilidades.

Enfim, foi uma aula onde se mostrou a importância do desenho, útil para qualquer pessoa, com finalidades artísticas ou não, para expressar tanto pensamentos quanto emoções. Apesar de falar sobre desenho, Bill conseguiu chamar atenção para aspectos importantes de

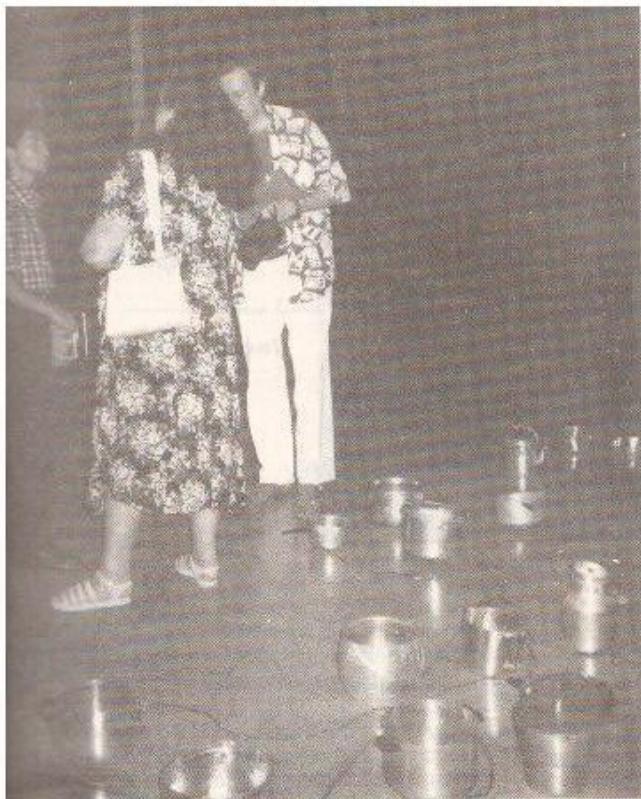
como as pessoas costumam perceber arte de uma maneira geral e adverte citando Cage.

"Eu quero ir além da história do meu gosto".

*Produção contemporânea:
Leda Guimarães
Viriato Campelo
Regina Vater e
Bill Lundberg*

*Instalação de
Regina (ao fundo)*





Logo em seguida houve uma verdadeira aula de como pintar sem pincéis através de uma sessão de vídeo dos dois professores. Assistindo aos vídeos de Regina podemos entender quando ela diz:

"O que eu aprendi com o Hélio Oiticica foi olhar o povo brasileiro".

"Quando ia embora para os EUA estava muito confusa e recebi um conselho de uma psicanalista argentina, você tem que carregar suas raízes, árvore sem raiz morre, não viceja, não dá frutos".

É justamente no povo brasileiro, nas suas raízes que Regina vai buscar a fonte do seu trabalho, mas não pense que se vai encontrar "samba para inglês ver", ou aspectos nostálgicos, e sim um olhar profundo, que talvez nós próprios nos abstemos de fazer, por preguiça, indiferença, ou por estarmos mergulhados na massa indiferenciada das manifestações do nosso povo. Regina reclama desta desatenção e diz:

15

**Regina Vater e
Bill Lundberg**

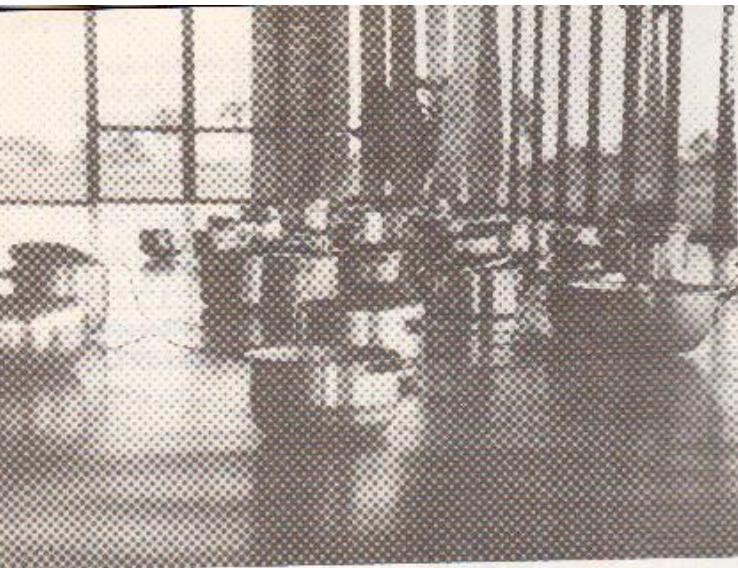
Arte contemporânea na Biblioteca da UFPI

"Tem gente olhando para o Brasil, Guimarães Rosa olhou, Hélio criticou também, Zé Celso está olhando..."

Os vídeos também refletem seu imenso amor pela natureza; seu olhar acurado, meticoloso que flui em saborosas imagens-metáforas visuais!

Na última etapa o dia começou cedo, Regina e Bill auxiliadas por alunos do Departamento de Educação Artística, Fabrícia, Dim e Karine, começaram os preparativos para a montagem de suas instalações, na Biblioteca Comunitária da UFPI, inaugurando-a como nova espaço para exposições da cidade.

A instalação de Regina chama-se "comigo ninguém pode", onde ela utilizou a planta do mesmo nome, muito conhecida, dentro do nosso repertório de costumes e tradição. Seis tiras de papel de 5 metros de comprimento, nas quais estavam xerocados e multiplicados retratos 3x4 de pessoas anônimas. Estas fotos foram compradas num lambe-lambe do Rio de Janeiro, e guardadas por Regina durante muito tempo, até que vieram a fazer parte do trabalho. Uma bonita planta (aqui em Teresina conseguimos uma macho/fêmea) representando a árvore da vida, a seiva nutritiva de um povo, foi colocada no centro com as tiras de papel penduradas em bambus no alto do teto, fechavam seu contorno numa espécie de altar triangular. No chão, em volta do jarro, muita terra. Foi sintomático perceber como as pessoas se detinham nas fotos procurando um



"Debaixo da Tampa"

Instalação de Bill Lundberg

rosto conhecido, achando semelhanças parecendo com fulanô e quem sabe identificando a si próprias. A composição da instalação teve uma direção claramente vertical.

A instalação de Bill intitulada "debaixo da tampa", provocou muita curiosidade naquele dia. Panelas e mais panelas espinhadas pelo chão, com sons de sapos coaxando dentro. Um ritual antropofágico?

Lembrou até aquela música do Gil - olha o sapo está cantando na lagoa, sua toada é tirada em dois pés, a chuva cai e o sapo fica contente e até alegra a gente com seu desafio - Tião? Ol! Fosse? Full Comprasse? Comprei! Pagasse? Paguei! Pois me diz quanto foi? Foi quinhentos réis!

Música à parte, o trabalho provocava os visitantes, o que é? o que não é? O que pode ser? O próprio Bill responde:

- "Quando a gente é convidado a explicar o nosso trabalho, rationalizamos demais. A gente tem que prestar mais atenção nas coisas que a gente não pode explicar tão facilmente. Constantemente estamos criando tecnologias que fazem o mundo parecer mais razoável, como os computadores, televisão, automóveis."

- "Mas a gente não aprende se não prestar atenção, se não se deixar correr riscos, se não fizer um esforço a gente não entende."

Presença

Em seguida os dois fizeram um relato sobre seus trabalhos, o que contribuiu para posteriormente os participantes pudessem ter um melhor entendimento sobre as instalações ali expostas.

Na verdade o seminário não foi a coisa mais importante, foi uma espécie de gancho para atrair, reunir pessoas. Até mesmo porque eles não vieram aqui para ensinar e sim para criar, despertar os participantes para novas leituras, explorar novos espaços: mentais e concretos, visuais e conceituais, bidimensionais e tridimensionais, produzirem obras utilizando-se do material disponível na cidade, como por exemplo as instalações realizadas na Biblioteca da UFPI, e falar de artistas que normalmente não estão catalogados nos Curriculum Escolares ou nos currículos das rodas dos entendidos, o que existe além de Picasso? Afinal, Gauguin não é apenas nome de bar em Teresina.

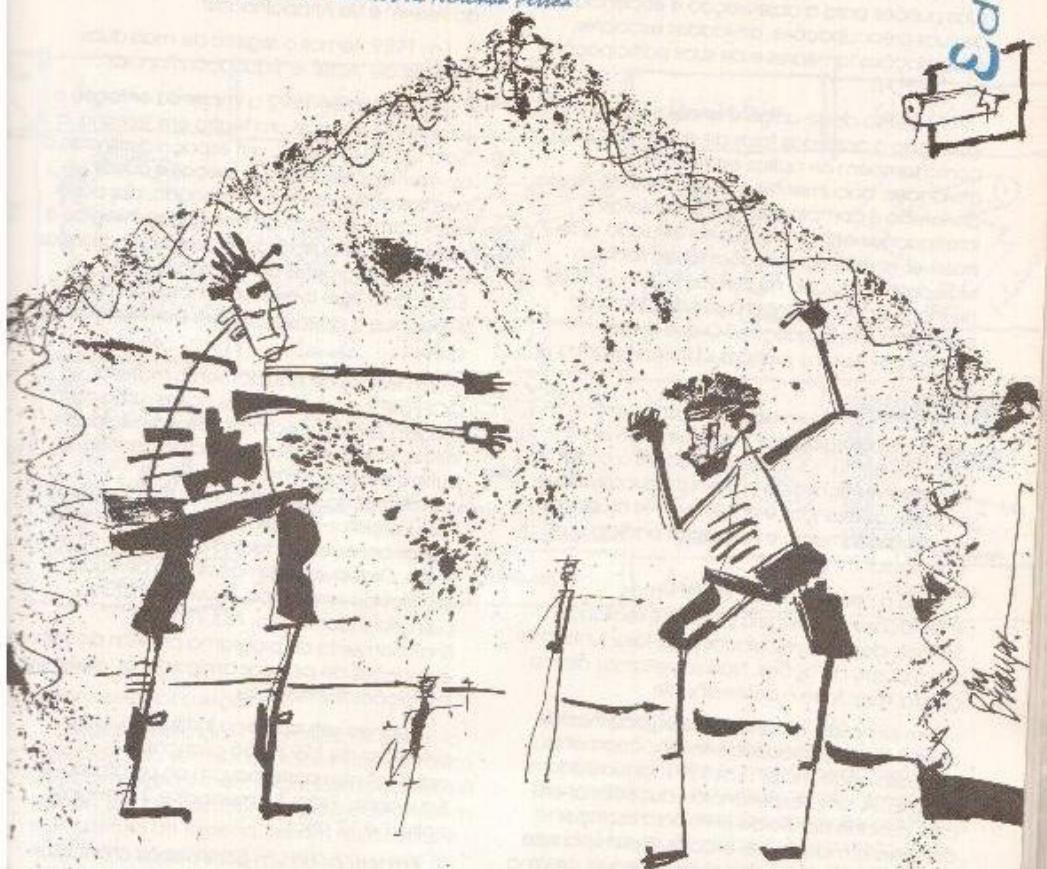
Agradecimentos especiais:
Zaza Sampaio, Maria Amélia Araújo, Antônia Cunha,
Amílcar Campeão, Margareth Lotte, Maria Lúcia Noronha,
Rubens Lima, Dogra Igatana.

* Professor de Educação Artística/CCE-UFPI
**Médico, Professor do CCS-UFPI e Prod.Cultural

O Retrato de uma Instituição

Maria Lúcia Medeiros de Noronha Pessoa*

Educação



Eu sou Lívia, faço a 5ª série do 1º grau. Eu, Dora, não estudo porque a mãe me tirou da escola para olhar o menino. Eu! Eu! Eu moro com minha avó e mais dois primos. Francisco quer falar! Não, a Luzia. Agora é a vez da Rosinha!

Escuta-a falar e responde um de cada vez, e, gentilmente às perguntas que lhe forem feitas. (Os nomes são todos fictícios).

 Os personagens da entrevista misturam-se entre crianças adolescentes e adultos. As crianças falam rápido, todas de uma vez, seu discurso é espontâneo, é uma fonte de prazer. O conteúdo semântico, infiltrado de representações das experiências, é isolados do contexto emocional em que se inscrevem. Os adultos querem dar uma ordem a esse "atatório". Pretendem submetê-lo a uma preocupação de controle e ordenação das suas pulsões para a objetivação e eficiências de suas preocupações, atividades escolares, suas relações familiares e de suas participações no CCEPLAR.

O objetivo deste artigo é analisar uma instituição a partir das falas de quem as fazem como também de outras expressões, atividades, documentos e desenvolvimentos. Nossa pretensão é compreender as complexas interligações entre indivíduo e instituição e, se possível, revelar significações dessa relação. Mais uma instituição na cidade? Como são as crianças e adolescentes que participam do programa Arte Educação? O que é esse programa? As suas práticas culturais levam a quê?

O CCEPLAR é um espaço cultural e assistencial surgido em Teresina no fim da década de 80¹. O objetivo quanto à cultura é desenvolver ações de natureza educativa que propicie às crianças e adolescentes mudanças no comportamento e formas de participação à vida social.

Para a criação do CCEPLAR vimos entrelaçarem-se história pessoal e realidade. Sonhos, desejos, veiculados pela faia, juntam-se a um corpo de ações. Não saberíamos dizer o que foi mais forte e determinante.

Em junho de 1982, uma biblioteca infanto-juvenil, que foi colocada em funcionamento "na casa onde morei". Em 1991 foi realizada a LUDOTECA, uma experiência educacional em arte, nascida dentro da UFPI, para crianças carentes em idade pré-escolar. A primeira fase da LUDOTECA durou dois meses. Depois de uma avaliação, segundo critérios de participação - diversidade de idades - estatuto da clientela e período de funcionamento, foi iniciada a segunda fase, que, atualmente, é denominada programa Arte e Educação.

Os documentos consultados mostram que, em 1987, foram instaladas as primeiras oficinas do Programa Arte e Educação. Foram as oficinas de Educação Permanente e a de Bonecos. A oficina de Educação Permanente, pretende fomentar e realizar cursos e

seminários. Já foram realizados cursos de ensino em redação, matemática e literatura infantil para professores e educadores em geral. Foi efetuado o seminário "sobre metodologia do trabalho com o menor" dirigido a instrutores de atividades culturais e artísticas de "Núcleo de Apoio ao Menor" veiculados à Prefeitura Municipal. A oficina de bonecos é um espaço destinado a montagem e apresentações de peças de teatro de bonecos seja no CCEPLAR como em outros locais da cidade. Inicialmente, com o grupo "Molecada", hoje, com "A Turma do Peteré" e "As Atrapalhadas".

Em 1989, temos o registro de mais duas oficinas: de "Artes" e "Educação Popular".

Em agosto de 1992 a Imprensa enfocou o surgimento de mais um teatro em Teresina, a "Sala Madre Escobar", um espaço destinado a apresentações de shows, peças e outros eventos culturais. Vem funcionando, por outro lado, como espaço de arte que se integrou à cidade e, por outro lado, é usado por crianças e jovens integrantes do Programa Arte-Educação, que tiveram a ampliação dos espaços e a extensão da sua participação na cultura.

Em termos de equipamento material, o CCEPLAR conta com duas casas. Uma casa é dividida em salas para biblioteca e salas de leitura, sala de costura e sala de cantina. A outra casa abriga o teatro, sala de administração e um pequeno pátio, ao fundo. Possui projetor, retroprojetor, sistema de som, muitos bonecos, máquina de costura, TV e vídeo. Os recursos humanos têm pessoal qualificado em dança, música, costura, culinária e recreação. As fontes de financiamento do programa provêm de salários e doações de pessoas amigas e, às vezes, de instituições filantrópicas.

Quando estivemos na instituição, em setembro de 1992², 85 crianças e adolescentes participavam do programa Arte e Educação. Eram 54 meninas e 31 meninos entre 7 e 17 anos.

Em termos de um perfil dessas crianças e jovens, constatamos que na sua maioria frequentam a escola. Entretanto, essa frequência às vezes é interrompida por períodos que oscilam de pequenos a grandes intervalos. Os motivos, geralmente, estão associados ao trabalho doméstico ou ao trabalho informal realizado nas ruas da cidade. Os meninos cabem atividades como vender picolés, pipocas, ajudar em restaurantes. As meninas, o trabalho doméstico, na sua própria casa ou na casa de outras famílias, executando tarefas de

babás.

A morada deles é junto à família. A sua estrutura é diversificada. É constituída de pais (mãe e pai), só de mãe, de avós e só avô. A mãe aparece como a pessoa principal no cuidado com eles. Elas todas trabalham como domésticas. Fora de casa elas são lavadeiras ou fazem comida para vender. Os pais trabalham no comércio ou no mercado informal.

As crianças frequentam a instituição durante cinco dias da semana no período da manhã e em fins de semana, quando acontecem eventos extras como peças, shows, festas, etc.

As práticas na instituição, envolvendo as crianças e adolescentes, via de regra, seguem uma programação fixa, como podemos ver no quadro a seguir:

Como a instituição trabalha mais esses conteúdos e o que eles significam?

Segunda Feira	Terça Feira	Quarta Feira	Quinta Feira	Sexta Feira
 Leitura do Mundo	 Culinária	 Música	 Costura	 Produção texta
Lanche	Lanche	Lanche	Lanche	Lanche
 Artes Plásticas	 Reflexão Teatro	 Hora da Conta Audiovisual	 Dança	 Jogos Concurso de Leitura
Crianças	Adolescentes	Crianças	Adolescentes	Crianças

Descreveremos a seguir.

Leitura do Mundo: O conteúdo é a própria realidade. Isso vem sendo trabalhado de forma dirigida ou espontânea. Organizam passeios na cidade, levando as crianças para conhecerem a arquitetura de Teresina, visitam exposições e participam de palestras. Organizam a festa de natal e ainda conversam sobre higiene do corpo.

Artes Plásticas: O objetivo é estimular a expressão criativa da criança sem a imposição de modelos. Os materiais usados são os mais comuns, como tinta, papel, areia colorida, miçangas e pequenos objetos recicláveis, (Sucatas).

Culinária: Os cuidados com a alimentação surgiram no Programa em decorrência de

observação da instituição quanto à participação dos adolescentes na feitura da comida para todos os membros da família. Nesse sentido, a instituição pensou em socializar receitas alternativas sobre alimentos nutritivos e de fácil aquisição pelo seu baixo custo. Além disso, foi pensado, como fonte geradora de renda para eles.

Reflexão: Os adolescentes em círculo fazem a leitura de um texto selecionado, previamente, pela instituição. Aqui é comunicado os valores priorizados pela instituição, sendo basicamente transmitidos os valores religiosos, morais e sociais.

Teatro: Neste espaço, menino e meninas

experimentam textos e jogos dramáticos. Eles ensaiam peças e organizam apresentações. São dois grupos, 'A Turma do Pelerê' e 'As Atrapalhadas'. O primeiro tem mais tempo na arte do teatro de bonecos. As histórias trabalhadas, geralmente, fazem parte da literatura infantil. Outras, como no caso da história 'O casamento de Dona Baratinha', houve um re-leitura passando a chamar-se 'O casamento da Nova Baratinha'.³¹

Música: a atividade desenvolvida é o canto coral; o objetivo é que a criança aprenda ritmos, use o corpo e solte-se psicologicamente.

Hora do Conto: é um momento que as crianças ouvem histórias e conversam sobre elas. Os organizadores procuram diversificar as formas de apresentação, os temas e os autores.

Audiovisual: as crianças assistem a um filme ou ouvem uma narrativa em fita gravada.

Costura: Meninos e meninas participam igualmente nessa atividade. É um local de criação (pelos adultos) de roupas para os bonecos de teatro.

Dança: as aulas de dança são coreografadas por uma professora a partir da música popular brasileira e da música folclórica piauiense.

Produção de texto: É solicitado às crianças que escrevam sobre o que leram ou que digam o que estão sentindo e pensando.

Folclore: As lendas e danças do folclore

piauiense são repassadas às crianças. Cabeça de Cula, Num se Pode, A Porca de Zabelê, Cavalo Piancó, Bumba Meu Boi, são alguns exemplos.

Jogos: As crianças brincam com jogos de mesa do tipo pega-varetas, bingos, ludo, baralhos, resta um, jogo de palavras, dominó, etc.

Concurso de leitura: Nessa atividade as crianças contam histórias (lidas ou ouvidas) para os outros. E aqueles que contarem 12 (doze) histórias recebem um prêmio em um livro de história infantil.

Os sistemas de controle não são severos e incluem um olhar, se crianças e jovens estão realmente nos espaços previstos e descobrirem que lugares outros eles possam estar.

Esse sistema de controle incide, particularmente, sobre a sexualidade dos adolescentes e principalmente das meninas.

A instituição é formulada pelos adolescentes como um centro de interesse onde convergem um espectro de atividades. As crianças se aproximam por um desejo de conhecer e uma busca do outro, num investimento afetivo e cognitivo.

Uma adolescente expressa a sua vivência na instituição assim:

"Antes vivíamos na rua. Hoje temos o CCEPLAR que organizou nossa vida. É uma coisa que faz parte da nossa vida, para não

vivermos mais na rua, vagabundando. A costura é bom para aprendermos alguma coisa. Recebemos amor. Recebemos dinheiro para comprar as nossas coisas. No Natal ganhamos presente. Aprendi a ler no CCEPLAR, na biblioteca, nas artes, música e brincadeiras. Não tínhamos a oportunidade de aprendermos o que estamos fazendo aqui".



Um menino apreende a instituição como um lugar bom para balirro.

"Primeiro participei da biblioteca, depois do teatro. O CCEPLAR foi muito bom para o nosso balirro, contribuiu muito na nossa vida. Antes vivíamos andando de noite por aí. Agora fazemos muita coisa na nossa vida, organizou a nossa vida".

Para a instituição, a questão da sexualidade ainda não é uma preocupação. Tendem ao controle das expressões e gestos. Mas não é uma orientação sobre o corpo e o desejo sexual.

Meninas se vêem diferentes dos meninos e estes das meninas. Essa diferença é vista muito mais em função das papéis sexuais e não da sexualidade feminina ou masculina.

Os meninos podem fazer o que quiserem.

*As meninas têm que ficar sentadinhas
prestando atenção nas coisas*

Menina tem que ajudar a mãe em casa

Os meninos ficam só brincando

Os meninos nem ligam pra mãe

A mãe só manda os meninos e os

meninos ficam sentadinhos vendo TV e

saindo para brincar na rua

Menino trabalha no centro

Menina tem que trabalhar em casa

Pouca coisa é expressada sobre a

sexualidade.

As meninas são mais frias

Os meninos mais danados e namoram mais cedo.

Concluindo dirímos que a instituição está voltada para o conjunto da comunidade, mas sua pedra de toque é a criança e o adolescente. Enquanto representação do coletivo, ela se comunica com a cidade num

processo que a diferencia de outras instituições na cidade, no campo da cultura. E, sendo da criança, esta pode alçar vôos e constituir-se sujeito no mundo.

A instituição diferencia-se de outras casas tradicionais de cultura dirigida a crianças e adolescentes pobres. Esta defende aulas de dança, música, teatro - bem como aulas de folclore. Coloca a criança e o adolescente pobre face a face com a cultura geral, propiciando uma condição de diálogo e produção em grupo. Nesse sentido, contribuindo para a não perpetuação das diferenças e rompendo com o preconceito de que crianças periféricas são incapazes da apreensão de outros códigos fora do seu universo linguístico. Nesse sentido, o tipo de ação cultural descrito une a possibilidade por parte de um número de crianças e jovens, um maior acesso às linguagens da expressão cultural.

As crianças e adolescentes aprendem ações expressivas que dizem alguma coisa sobre o mundo como ele é ou como deveria ser. Elas sabem localizar-se na família específica e o que elas transmitem de valores do mundo. Têm a percepção das diferenças com outras crianças. E essa comparação refere-se a crianças que participam de outras ações, como uso repetitivo de drogas e problemas com pequenos furto. Mas dirímos que os limites entre eles e os outros são mais acentuados pela oportunidade que eles têm de integridade e expressividade da sua individualidade.

A importância, ou o que representam as experiências vividas, aparece na forma de um desejo:

"Eu quero ensinar para pessoas carentes".

É como se pensasse: *No que eu me transformei, outras também poderiam.*

Menino trabalha no centro. Menina tem que trabalhar em casa

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Nessa mesma época, coincidindo ou não, o Brasil passava por uma efervescência de discussões sobre as questões culturais. O que culminou na visita de Teixeira Coelho (1986) com a criação do Ministério da Cultura.
[2] Nessa ocasião, como integrante do NUPEC, participando com pesquisadores da "Pesquisa sobre Avaliação em gênero de Programas Sociais para crianças e adolescentes do Nordeste", sob a coordenação do UNICEF/FLACSO, cujos resultados deveriam apresentar a conclusão final das trabalhos, nunca tiveram acesso.
[3] Essa re-leitura é de autoria de Cecília Mendes adaptadas para leitura de bonecas. A parte musical, música e arranjo, é de Aurelio Melo.

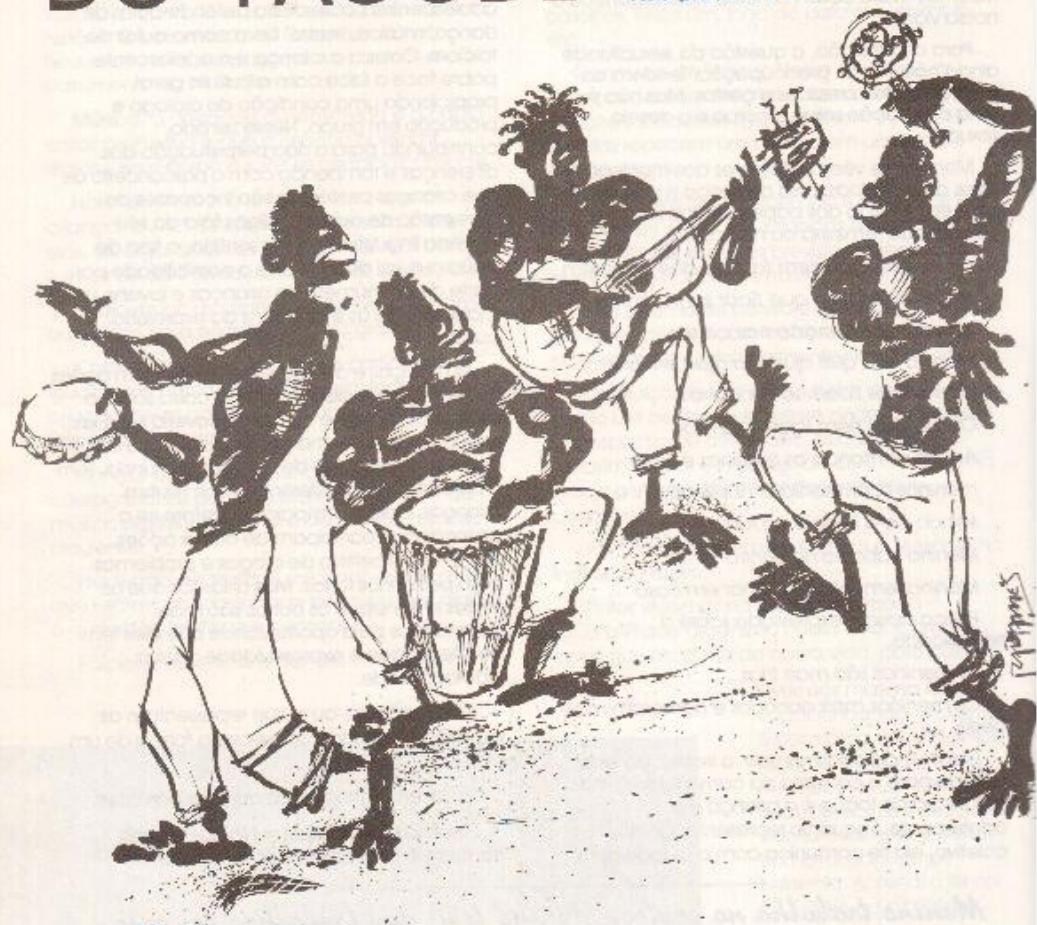
BIBLIOGRAFIA

- Artourouk, J.C. A entrevista com a silença. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
Berger, L. Peter e Berger, Brigitte. O que é uma instituição social. In: FORMACH, M.M. e Morais J. S (org.) Sociologia e sociedades. São Paulo, Livros Técnicos e Científicos, 1980.
Coelho, Teixeira. Usos da Cultura. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
Freitas, Chicoaldo. História de Teresita. Fundação Cultural Mons. Chaves, 1988.
Leach, Edmund. Cultura e Comunicação. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.

OS TAMBORES DO PAGODE

Uma Introdução à
Etnomúsica do Médio-
Parnaíba Piauiense

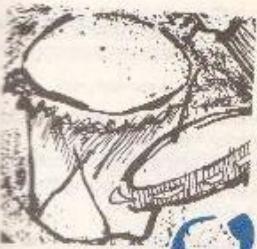
João Berchman de Carvalho Sobrinho*



Conde há povo, quer dizer, onde há vida popular razoavelmente articulada e estável, haverá sempre uma cultura tradicional, tanto material quanto simbólica, com um mínimo de espontaneidade, coerência e sentimento, se não consciência de sua identidade.

Alfredo Bosi

22



O campo de abordagem do presente estudo sobre a cultura piauiense, reflete dificuldades, algumas, de sentido amplo, decorrem do extenso trabalho etnográfico que necessita ser empreendido pelos especialistas de diversas áreas do conhecimento, tanto na direção das criações simbólicas, quanto materiais. Neste sentido, os primeiros passos estão sendo dados. Os historiadores piauienses vêm sistematicamente recompõendo a memória histórica de nossa formação étnica, social e econômica, daí julgarmos oportuno desenvolver estudos também no campo da etnomúsica: penetrar nos momentos expressivos das populações urbanas e rurais, portadoras, como bem disse Alfredo Bosi,

"[...] dessas expressões, tanto as primitivas como as de fronteira, tanto puras quanto mistas, tanto as proibidas quanto as toleradas ou estimuladas; e todas se equivalam antropológicamente. É papel da análise formal discernir os componentes (chamados em geral trabalho de interpretação histórico-social), colher os significados e os valores que organizaram essas criações simbólicas".¹¹

Imbuído dessas preocupações, diríamos que este trabalho pretende apresentar o resultado preliminar de uma pesquisa, iniciada há algum tempo, sobre a etnomúsica piauiense. Trata-se de uma primeira tentativa de encaminhar discussões nesta área, onde temos, ao longo dos últimos anos, investido na experiência etnográfica, coletando dados e documentos musicais que objetivam a realização de um estudo mais profundo no campo de produção etnomusicológica, fazendo parte de um projeto de dissertação para o mestrado em Linguagens e Educação do Centro de Ciências da Educação da UFPI.

23

Apresentação

Nesse sentido, abordaremos de forma introdutória aspectos ligados à construção do referencial teórico-metodológico e da pesquisa em etnomusicologia; também, o próprio objeto de estudo, a etnohistória das populações pesquisadas e suas criações musicais e, à guisa de conclusão, um breve comentário sobre os documentos musicais coletados.

Centralizamos nossa investigação a um tipo específico de criação musical do médio-parnaíba piauiense: o Pagode de Amarante, a forma musical mais presente e estável nesta região cuja análise buscaremos realizar à luz da etnomusicologia. Procuraremos conduzir o estudo do objeto numa perspectiva contemporânea, embora reconheçamos - e quando necessário recorremos - a relevância dos estudos históricos antropológicos para a reconstituição dos núcleos étnicos e das povocações "resistentes", de grande importância para a criação das formas de expressão simbólicas.

Foi através do contato com o Pagode, principalmente nos municípios de Regeneração e Amarante, que sentimos a necessidade de iniciar um projeto de estudo sobre a etnomúsica piauiense, sendo estes escritos uma amostra sucinta e de caráter preliminar resultante das análises até então desenvolvidas.





campo de estudo da etnomusicologia e sobretudo as questões metodológicas e concepções teóricas centrais desta disciplina tem-se caracterizado em diferentes linhas de estudo na área da pesquisa musical. Alguns pesquisadores, dentre eles Isabel Aretz, consideram a etnomúsica a base de todo o desenvolvimento musical, sendo objeto de estudo da etnomusicologia que define como a "clínica da música de tradição oral", significando que o "executante da sua própria versão de uma pieza breve, escuchada por él antes... aunque que produza variaciones".¹¹

Estamos, dessa forma, conscientes da amplitude e complexidade do que está sendo posto hoje para a investigação musical. A etnomusicologia é uma das muitas formas de abordagens teóricas aplicável ao estudo e análise principalmente, quando a preocupação é a música, ou melhor, os músicos, enquanto processo de criação e elaboração na cultura e sobre-tudo, o discurso musical como aporte fundamental para os grupos sociais e o seu rebatimento na sociedade. O "fazer musical", o "ouvir musical", os reflexos da participação coletiva neste processo, as performances individuais... Neste sentido, procura se através do discurso musical realizar um discurso sobre a música, ou sobre "as músicas", essencialmente de fora do eixo de gravitação da cultura ocidental cristã.

Este interesse despertado pelas "outras músicas" fora do âmbito da tradição ocidental, surgido principalmente no pós-Guerra, provocou algumas divergências quanto à metodologia e ao objeto de estudo, sobretudo, no aspecto a ser considerado pela pesquisa musical. Para uma melhor compreensão da abordagem etnomusicológica, procuraremos recuperar a memória histórica do surgimento dessa disciplina e expor com clareza as diferentes linhas de condução teórica, com o intuito de contextualizar e clarificar o referencial teórico que utilizaremos neste estudo.

A etnomusicologia foi, inicialmente, uma disciplina que direcionou o seu interesse de estudo para a produção musical não-occidental, isto num sentido mais amplo. Estritamente falando, significa o estudo da música fora da tradição europeia, compreendendo as músicas da Indonésia, do Japão, da África e dos índios americanos.¹²

P resença

Abordagem Etnomusicológica

Primeiramente, como uma sub-área - denominada Musicologia Comparada - da Musicologia Histórica ou Sistemática. O termo Etnomusicologia apareceu nos escritos de Jaap Kunst, por volta de 1950.

No início deste século, a figura mais proeminente foi a do alemão Erich von Hornbostel, tendo influenciado toda uma geração de etnomusicólogos americanos, entre os quais se destacaram Charles Seeger e Henry Cowell, fundadores da Sociedade Americana de Musicologia Comparada, a qual



"O som musical não pode ser produzido exceto por pessoas para outras pessoas, e, embora possamos separar os dois aspectos (o aspecto do som e o aspecto cultural) conceitualmente, um não está realmente completo sem o outro"

Integrou-se o próprio Hornbostel fugitivo da Alemanha nazista.¹³

A geração de etnomusicólogos do pós-Guerra é representada por Alan Merriam e Mantle Hood, com este sendo o fundador do Instituto de Etnomusicologia da UCLA e Alan Merriam, o autor do importante tratado "The anthropology of Music". Destaca-se também Bruno Nettl, que escreveu o livro "Theory and Method in Ethnomusicology" publicado em 1964, no mesmo ano do livro de Merriam. Coube a Merriam escrever a famosa frase que norteará o papel da etnomusicologia moderna, "como o estudo da música na cultura". Essa conceituação, ao nosso ver, inicia a proposição do método e anuncia a ruptura com a Musicologia

tradicional, onde o papel da Etnomusicologia não seria o estudo da música enquanto esferas isoladas ou estruturas autônomas.⁹

Para Merrilam, portanto,

"[...] o som musical é o resultado de processos compartilhados humanos que são mediados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compartilham uma determinada cultura. O som musical não pode ser produzido excepto por pessoas para outras pessoas, e, entendo, possam expressar os dois aspectos [o aspecto do som e o aspecto cultural] concorrentemente, um não está realmente completo sem o outro".¹⁰

Mantle Hood colocava que a etnomusicologia "é dirigida para uma compreensão da música na sociedade" e Seeger dirá que:

"Não se pode esperar que qualquer disciplina académica relativamente independente, se insere àvisão do mundo num contexto, como a escuta do colo, nem à medida".¹¹

Pode-se concluir, que a possibilidade metodológica de direcionarmos a pesquisa etnomusicológica para as duas esferas de abordagem, fai a preocupação presente nos teóricos que contribuíram para a constituição da linha teórica desta disciplina. Entretanto, Merrilam, Neff e Hood, não toleraram a polarização dentro da seia da própria etnomusicologia, temerosos de uma possível fragmentação dos estudos musicais.

Este parece ser o grande dilema da abordagem etnomusicológica: a concentração em um enfoque antropológico, histórico, que procura descrever as formas simbólicas produzidas pelos grupos sociais, ou a preocupação voltada para a análise dos sons em si, das estruturas intrínsecas da música, sistemas, escalas, instrumentos musicais.

Vale ressaltar que, apesar de não serem dois campos de estudo indissociáveis, observarmos que o vínculo música & cultura é fundamental e está inextricavelmente articulado desde o momento da criação da som sendo, por essa razão, importante para o pesquisador evitar a fragmentação.

O etnomusicólogo William Malm afirma que para o entendimento do que é música, é necessário destacar dois tipos de resposta musical: uma, "intracultural", com a música sendo definida pelos "membros conscientes da cultura", sem que leve em consideração o "ouvinte estranho", que chamariam de enfoque étnico. Outra, "potencialmente universal", que seria o estudo de "qualquer acontecimento sonoro "com o intuito de "comunicar algo emocional, estético ou funcional", mais voltado para a análise das categorias musicais, que denominariam "enfoque musicalógico".¹²

A esse respeito, posiciona-se também a pesquisadora María Ester Grebe Vicuña, criticando o caráter extremamente descritivo dos estudos etnomusicológicos e também as formas de analisar e perceber o tratamento que o pesquisador dá ao material coletado. Para ela, tem predominado o enfoque étnico: a visão de fora do pesquisador e a concepção que ele tem dos eventos musicais. De

outra maneira, a autora afirma que não se tem valorizado significativamente o enfoque étnico, as opiniões dos atores culturais - criador e intérprete - sobre a cultura musical a que pertencem.¹³

Malm irá então definir o marco conceitual da etnomusicologia como:

"... el estudio científico de la música en cualquier cultura o subcultura del mundo en función de sus sonidos y prácticas interpretativas reales, en su relación con una cultura determinada, o en comparación con otras culturas".¹⁴

Embora levando em consideração essa polarização acadêmica na abordagem etnomusicológica, entendermos que a criação musical de uma determinada sociedade ou grupo social, é fruto de um processo onde estão inseridas determinadas instâncias, sejam elas culturais, sociais, estéticas ou afetivas, que estão interligadas e que interagem no momento da situação. Dessa forma, procuraremos destacar na análise tanto os aspectos intrínsecos do objeto de estudo ("o que é", "como é a forma musical"), quanto os aspectos exteriores ("o porque da manifestação"), as relações sociais e culturais que estão envolvidas. Como coloca Ester Grebe Vicuña citando John Blacking, "las interrelaciones entre dicha situación musical associada a las interacciones y esquemas conceptuales del grupo humano".¹⁵

O Pagode de Amarante: a forma musical da cultura negra no Piauí.

À guisa de introdução, é preciso que se diga que o termo pagode é aplicado a diversas manifestações da cultura popular brasileira, mais especificamente, às formas de batuque e de reuniões festivas onde é predominante a presença instrumental de percussão. Outra característica é que o pagode está intimamente ligado à tradição musical negra, sobretudo das morros e favelas do Rio de Janeiro, onde historicamente se aglutinaram em comunidades os românticos do processo abolicionista, marginalizados do contexto urbano-industrial no início desse século.¹⁶

Especificamente com relação ao Piauí, o pagode representa uma forma de batuque, com danças e canções, inserida contextualmente e mais estavelmente articulada na região que compreende os vales dos rios: Canindé, Mulaça e Parnaíba.

Através de um levantamento bibliográfico no campo da etnografia musical, constatamos que diversos pesquisadores fizeram referências ao pagode, a maioria empregando significações genéricas, associando-o às manifestações populares.¹⁷ Uns, relacionando pagode a festa ou reunião festiva de caráter íntimo; outros, designando tipos de danças de roda "acompanhadas de forte instrumental de percussão"; e ainda outros, aproximando pagode ao samba, coco e partido-alto, sendo forma de batuque herdada dos escravos originários de Angola e Congo e executadas nos terreiros das fazendas coloniais, estando atualmente em processo de urbanização.¹⁸

José Ramos Tinhão, mais explicitamente, faz uma referência à penetração do lundu¹¹ na direção do nordeste brasileiro, onde, seguindo o rio São Francisco chegou até o Ceará com o nome de balano, isto na segunda metade do século XIX.¹²

Câmera Cascudo também comenta o balano ou balão, como:

[...] dança xapoteada, em que os personagens vestiam castanholas da começo do lito [...] em vez da vestimenta usavam os dedos um estúdio de castanholas na alegoria da pessoa escolhida.¹³

É interessante a aproximação do balano descrito pelo eminentíssimo etnógrafo brasileiro, com o Pagode de Amarante, sobretudo, em sua expressão coreográfica e utilização da castanholada, denominada na região que estudamos de gafanhoto, sendo utilizada pelos dançarinos. Esse instrumento possui dupla função no pagode: contribui para a pulsação rítmica no acompanhamento dos cantos e como recurso coreográfico em substituição à umbigada no momento da recusa ou aceitação do parceiro na dança.

Portanto, podemos afirmar que genericamente é aceito pela etnografia brasileira que esse complexo de danças - batuque, samba, lundu - tem a sua origem nas velhas rodas de danças africanas trazidas para o Brasil pelos escravos de Angola e Congo e praticadas nos terreiros das senzalas. Posteriormente, foram incorporando elementos específicos de cada região, perdendo outros, originais, construindo esse complexo cultural negro que tem como base as tradições culturais de origem.

Introdução Histórica.

As bases dos núcleos populacionais do Piauí foram as margens dos grandes rios, numa primeira etapa, o Canindé, o Piauí e o Curuá, e posteriormente, o Parnaíba, o Poti e o Longá. Ao longo do curso destes rios e seus tributários, implantaram-se as fazendas de gado, a principal forma colonizadora que irá impulsionar as povoações e o desenvolvimento da região. Dessa maneira, a estrutura da sociedade colonial piauiense estará contextualizada nos currais de gado, onde existia como sistema principal de produção, o tipo escravista ou semi-servil, esboçada em torno dos grandes latifúndios representados pelas fazendas de gado.¹⁴

Por outro lado, constatava-se também a incidência de pequenos sítios, ou "brejos", onde "uma pequena parcela da população se dedicava à agricultura de subsistência".¹⁵ Certamente, serão esses sítios que irão impulsionar, com a decadência da pecuária, uma nova característica na economia piauiense: o ciclo agrícola.

A região onde insere-se a nossa pesquisa situa-se na faixa denominada de médio-parnaíba, onde estão localizados os núcleos populacionais que delimitaremos para o nosso levantamento de dados: Regeneração e Amarante. É interessante destacarmos que essas duas cidades possuem origem comum, sendo fruto da mesma marca

colonizadora: o estabelecimento de um aldeamento indígena Gueguês e Acarás, a Missão de São Gonçalo do Amarante, às margens do rio Mulato, criada por volta de 1700.

O objetivo dessa missão foi reunir em aldeamento indígenas de nações distintas que estivessem dificultando a implantação colonizadora do sul do Piauí. A forma de tratamento - na verdade, um aldeamento onde as diferentes etnias indígenas eram obrigadas a conviverem juntas, subjugadas à tirania de João do Rego Castello Branco, o ditador da missão - acabou por favorecer aos constantes levantes e fugas por parte dos indígenas, o que decidiu-se, de forma arbitrária, pelo total extermínio das etnias. Os cronistas da época e historiadores contemporâneos narram com detalhes este episódio sangrento de colonização portuguesa no Piauí. O município atual, por sua vez, não herdou na sua formação sócio-cultural, reflexos deste episódio a não ser, talvez por ironia, o nome de Regeneração.¹⁶

Em 1805, a antiga missão indígena de São Gonçalo do Amarante passa a freguesia, para em 1832, ser elevada a vila. Com o início da navegação do rio Parnaíba e o consequente desenvolvimento da povoação ribeirinha, transferiu-se, em 1861, a vila de São Gonçalo para as margens do rio Parnaíba, entre a foz do Canindé e a foz do Mulato. Esta nova vila já um importante ponto comercial - herda o antigo nome de São Gonçalo do Amarante e dará origem futuramente à cidade de Amarante. A antiga vila, originária da missão indígena, entra em um período de decadência, sendo, em 1871, estabelecida como freguesia de São Gonçalo da Regeneração, e posteriormente, em 1875, elevada à categoria de vila com o nome de Regeneração.



A História dos Negros; o processo de formação da cultura negra no Piauí.

As obras mais recentes sobre a historiografia piaulense têm abordado o problema da participação do elemento negro no processo de colonização do Estado, procurando dessa forma, questionar a tese aceita tradicionalmente de que as fazendas de gado eram estruturas econômicas e sociais que não necessitavam de um contingente numeroso de mão-de-obra escrava. Através de estudos mais sistemáticos e pesquisas cuidadosas, alguns historiadores tentam destacar a importância da etnia negra na formação sócio-econômica do Piauí.²¹

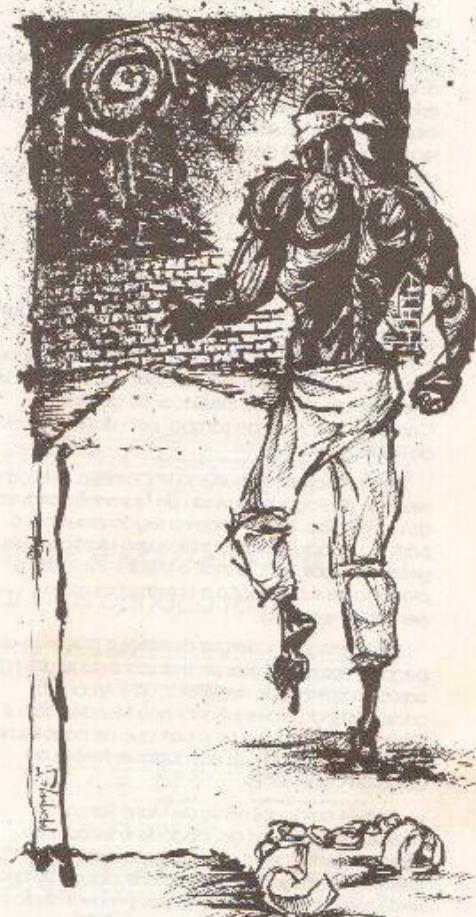
Segundo Mott, a intensificação do movimento migratório do escravo negro para o Piauí foi ocasionado por dois fatores: o desaquecimento da economia açucareira no litoral do nordeste brasileiro e a necessidade de mão-de-obra dificultada pela resistência indígena à escravidão. Vão ser a partir desses fatores que os fazendeiros piaulenses iniciarão o processo de introdução do negro africano nas fazendas estabelecidas.²²

Citando alguns dados demográficos, percebe-se que a presença do escravo foi importante neste período de colonização, onde, "em 1762, representavam 45,8% da população rural, estando presentes em 67,8% das domicílias".²³ O censo deste mesmo ano espelhava uma população livre de 8.102 pessoas, 4.644 escravos e 691 índios em aldeamentos.²⁴

Os primeiros grupos de escravos foram trazidos, no final do século XVII, pelos fazendeiros piaulenses que vinham da região do Rio São Francisco com seus rebanhos. Essa migração iria se concretizar com o estabelecimento das "Fazendas Nacionais", de Domingos Afonso Sertão e a "Casa da Torre", dos Carvalho D'Ávila, da Bahia.²⁵

A origem étnica desses escravos é tratada de forma genérica pelos historiadores, onde, na sua maioria, eram provenientes de Angola e Congo, ou seja, povos pertencentes ao grupo linguístico bantu, que compreendia um conjunto de povos dispersos em diversas regiões da África e com unidade cultural mais acentuada no antigo Reino do Kongo.²⁶ Aliás, estas foram as marcas características da escravidão brasileira: primeiro, a diversidade étnica e cultural dos povos africanos que vieram para o Brasil, segundo, a tentativa de desarticulação dos grupos sociais africanos nas cidades mercadorias das costas brasileiras, com o intuito de dificultar uma possível reconstituição de uma cultura tradicional. Reconhece-se as diferenças das nações africanas na diáspora, entretanto, os laços de solidariedade foram reestruturados estratégicamente pelos escravos e seus descendentes nas práticas festivas e religiosas, nos levantes e revoltas e na constituição de comunidades coesas onde se procurava a reconstituição dos elementos culturais de origem.

A Abolição foi outro fator que trouxe dificuldades, apresentando pelo menos dois problemas para os ex-escravos: primeiro, a dificuldade de vida auto-



suficiente no meio rural, pois não possuíam títulos de propriedade em que pudessem trabalhar a terra, ocasionando outro fluxo migratório em direção à cidade; segundo, no quadro urbano, o negro foi recusado como mão-de-obra qualificada no processo de industrialização que se iniciava. Aliado também às instituições urbanas, caracterizou-se todo um processo de segregação social, econômica e cultural, refletindo negativamente no enquadramento dessas populações no processo de desenvolvimento da sociedade brasileira.

Emerge deste quadro desfavorável, modelos de estratégia negra: a criação de espaços, "redutos", onde práticas alternativas pudessem ser desenvolvidas, exemplificadas nos "morros" e "favelas" das grandes cidades brasileiras e nos povoados e comunidades rurais. Foi, portanto, nestes locais "periféricos" que se reestruturaram as

formas simbólicas pertencentes a uma ordem cultural original, acrescida de novos elementos adquiridos na contata com o espaço urbano e com as características regionais. O samba, o pagode, o partido-alto o jongo, as congas, os cucumbis, o candomblé, o tambor-de-mina, o tambor-de-crioula... todas essas práticas simbólicas fazem parte deste complexo cultural negro-africano-brasileiro, rearticulado como patrimônio coletivo, como algo culturalmente pertencente a um grupo e como lugar em que se desenvola uma ação dos sujeitos em um espaço social distinto da forma social dominante.

O Pagode de Amarante.

Como afirmamos anteriormente, o pagode está articulado a um complexo cultural mais amplo, como dança e forma de batuque próxima em suas características internas, ao samba, coco e partido-alto, inserido, segundo classificação de Edson Carneiro, na zona do samba, por influência direta do vizinho Maranhão.⁽²⁷⁾

Essa demarcação cultural de Carneiro, reforça a hipótese do Pagode ter vindo do Maranhão através do rio Parnaíba, penetrando na região piauense a partir da cidade de Amarante, e daí, alastrando-se pelos vales dos rios Canindé e Mulato, iniciando o processo de estruturação e síntese com os elementos regionais.

Efetivamente, pudemos destacar a presença do pagode nos momentos de festa na zona rural e nos bairros periféricos da Regeneração e Amarante, onde, segundo o pesquisador Noé Mendes, "raro é o sábado que não se ouve o batuque do pagode nos arredores da cidade ou em qualquer terreiro da bacia do Canindé".⁽²⁸⁾

Através do depoimento de Mané Ramos - tradicional "puxador" de pagode e tocador de maracá (instrumento de percussão usado pelo "puxador" de Pagode) com mais de cinquenta anos nesta prática musical -, tornamos conhecimento de que nos anos de 1932, quando se instalou em Amarante, encontrou dezessete "puxadores" de Pagode. Mané Ramos, hoje perto dos noventa anos, reside atualmente em Regeneração e durante muito tempo realizou pagodes ao lado de famosos dançarinos e tocadores, tais como, Zabé, Fulô, Chica da Barriga, Justino, Jorge, dentre outros.

Um canto do Pagode, bastante conhecido na região e anotado e transscrito por nós, dá a referência geográfica da situação desta manifestação, e de certa forma denuncia a sua importância cultural para a região:

*Letra: Eu canto no Amarante/
Eu canto no Canindé
Eu canto no Brejo Grande/ Eu
canto onde Deus quisé.*⁽²⁹⁾



O Pagode inicia como uma prévia combinação, geralmente no "dia de feira", onde os pagodeiros recebem o convite para a realização de um pagode em determinado dia e local. Frequentemente, um terreiro já tradicional na promoção de pagodes. Com todos avisados da festa, o responsável pelo local "prepara" o terreiro com os dançarinos no centro e vão "esquentando" os tambores. Não existe preparação para o inicio da dança, que geralmente começa quando o "puxador" canta o primeiro retrô. Os dançarinos repelem o canto tocando os "gatanhos" e iniciando a coreografia. Toda a roda formada nos lados do terreiro toma parte na festa, que em movimentos coordenados e harmoniosos desenvolvem uma coreografia livre e desafiada, ressaltando através dos movimentos corporais, a sensualidade e riqueza das evoluções. Há um intercâmbio constante entre os dançarinos, não caracterizando pares formais, mas um contínuo revezamento entre os casais. Evidentemente, que os mais famosos dançarinos são os mais requisitados.

O acontecer do Pagode é um momento de congregação entre grupos de pessoas que assumem coletivamente sua realização. Uma união de pessoas que dançam, cantam, tocam seus instrumentos. É como a recriação de um território, simbolizado no terreiro, que reconstruisse as redes de solidariedade dos grupos remanescentes das comunidades rurais e com um elemento de aproximação, através da sedução da festa, de outros segmentos da sociedade global.

A estrutura do pagode compreende uma fila de "puxadores" - responsáveis pela condução dos cantos - e "tocadores" - os instrumentistas. O "puxador" mais experiente inicia uma estrofe que se desenvolve repetidamente, sendo seguido pelas outras músicas até que o "puxador" modifica ligeiramente a frase melódica, conduzindo para outro canto. Observe-se que não há interrupção entre as canções, que mudam de temática, variam a

melodia mas sempre ligadas entre si. Os versos ou pertencem a um repertório tradicional de pagode, ou são criados, improvisados no momento da festa. A temática reflete situações da própria vida dos grupos, ou se referem a fatos cotidianos. Exemplificaremos com dois cantos recolhidos por ocasião de um Pagode, no nosso trabalho de campo:

Eu mor - roé na beira do rio Que é lugá de po - bre mo - rá
Lu - ga de po - bre mo - rá Lá de trás da pe - dra fria

*Letra: Eu moro é na beira do rio/ Que é lugá de pobre mora
Lá de trás da pedra fria/ Vi as cabóca ralá*

Mas ô ô Ma - ria Eu vim da Serra Pe - la
da Ma - da ô - o ho - me rendi - nhai zo sem mi -
ie não vale ma - da ô - o Pi - la, Pi - la, Pi - la, Pi - la -
ao \$

*Letra: Mas ô, ô Maria eu vim da Serra Pelada
Mas ô, ô Maria eu vim da Serra Pelada*

O, o home sem dinheiro
Sem muié não vale nada
Pisa, pisa, pilão
Pilão Pisadô (repete)

Esses dois cantos foram "puxados" por Mané Ramos em um pagode a que assistimos na cidade de Regeneração.

Nestes trechos apresentados, constata-se o uso frequente do ritmo sincopado, estando presente em grande parte das formas musicais brasileiras, principalmente, as que trazem uma relação estrutural com a rítmica herdada da cultura negra: samba, jongo, choro, lundu. Isto é, as formas originárias da "raiz do samba". Todas essas formas descendentes do batuque e samba, trazem incorporado a sincopa como elemento rítmico básico. É ela que incita o ouvinte ao "requebra", às palmas e menelos do corpo na dança, mais próximas nas músicas da cultura negra.¹²

Outra característica do Pagode é a improvisação tanto do canto, quanto da coreografia, onde os cantos "tirados" pelo "puxador" são herdados de tradição oral, mas no decorrer do Pagode vão sendo acrescidos de variações melódicas, novas refrões criados no momento satirizando situações cotidianas. A presença da improvisação e de refrão fixo e estrofe improvisada é comumente aceita como uma característica da influência africana no Brasil.

Tratando da improvisação, o pesquisador Mauro Costa diz que:

"... o ritual de cantar, verejalar, de improvisar, é o aspecto determinante da estética das formas populares. O fato de ser uma tradição de produção oral, isto é, não escrita. Nessa produção não escrita, toda criação é agora; é repente, seja a introdução de algo que já está na memória, de versos já conhecidos, seja coisa de inventado no momento".¹³

Os instrumentos que compõem o Pagode são: tambores, feitos de madeira pesada e acados (cavados) com fogo. Utiliza-se couro de cabeça de boi por ser mais resistente. São tocadas à mão livre; maracás, feitos de lata com sementes de vegetais dentro; viola, sendo um violão comum de seis cordas. Antigamente este instrumento era confecionado por artesão da região. Atualmente, por dificuldades de obtenção da madeira apropriada, é adquirido no comércio. Frequentemente, acontece a participação de um "píte" (píano), instrumento de sopro feito de madeira à semelhança da flauta; os "gafanhotos", que são os únicos tocados pelas dançarinas. Constituem-se de duas partes de madeira ocada, presas por fio, sendo percuidos com os dedos, semelhante à castanholha ibérica. São muito utilizados, tanto pelas mulheres dançarinas, quanto pelos homens, e é interessante observar que o seu som é percebido de longe identificando a proximidade do Pagode.

Como conclusão, dirímos que o Pagode é muito mais que uma dança, uma manifestação cultural. Representa a própria identidade étnica e social; o lugar e o momento de continuidade de uma origem cultural original; simboliza a força e potência de um grupo historicamente marginalizado,

se fazendo presente como sujeito de uma ação social. É a reordenação em espaços intersticiais de práticas culturais e festivas das comunidades rurais estabelecidas na região, como sobras de uma ordem econômica escravagista. Sobraram esses "redutos marginais" onde essas populações construíram os seus "terreiros" como lugar de continuidade cultural simbolizado no Pagode, e que representa um dos elementos de reconstrução dessa ordem social e cultural. O Pagode, sendo a forma assumida pelas classes segregadas, marginalizados, de se fazerem presentes no espaço urbano dominante.

Nos aspectos intrínsecos, o Pagode é o elo de uma cadeia de danças e formas musicais que foram elaboradas pelos descendentes africanos no Brasil. Umbilicalmente preso à raiz do samba como forma antepassada, conserva em sua estrutura elementos da forma original: a improvisação livre das estrelas com o refrão fixo e reutilizada em outras temáticas; o uso básico de instrumentos de percussão, especialmente os "pesados" tambores herdados dos candombeiros do candomblé, a expressiva coreografia livre, com a sensualidade aflorando nos movimentos corporais das dançarinas à luz das lamparinas; o êxtase provocado pela longa duração dos batuques e pela participação coletiva, as pessoas se cruzando, as infiltrações intergrupais, isso tudo numa alegria contagiante; a prática no terreiro, espaço por excelência da cultura negra no Brasil. "Pagode tem que ser no terreiro", dizia um dos nossos depoentes, "esse que se leva para o clube, não é pagode".



NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- * Professor de Música do Departamento de Educação Artística da UFPI.
- (1) BOI, Almino. *Clássico da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.67.
 - (2) ALCETZ, Isobel. *Sintese de la Etnomúsica en América Latina*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, p.9-10.
 - (3) Cf. KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1987, p.04.
 - (4) Id. ibid. p.219-224.
 - (5) Id. ibid.p.222.
 - (6) KERMAN, Joseph. Op. cit. apud Alan Menken.
 - (7) Id. ibid. p.230. apud Charles Seeger.
 - (8) MAM, William. *Culturas Musicais do Pacífico*, el. Cercano Oriente y Asia. Madrid, Alarcón Editorial, 1985, n.24.
 - (9) VICUNA, María Estela Gómez. *Antropología de la Música: nuevas orientaciones y debates teóricos en la Investigación musical*. Revista Musical Chilena, 1981-2000, N° 183-185, p. 52-74.
 - (10) MADM, William. Op. cit. p.24.
 - (11) MUNIZ, Mario Leifer Cebre. Op. cit.
 - (12) Para um maior aprofundamento: Cf. SODRE, Muriel. *O Terebina e a Cidade. A forma social negra brasileira*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1988; SODRE, Muriel. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro, Coderci, 1979; MOURA, Roberto. *Re-Criação e Requinta África no Rio de Janeiro*. FUNARTE, 1983; PRIOR, Mary del. *Recreio Olímpico no Brasil Colonial*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.
 - (13) Cf. ALVARENGA, Clenelly. *Típicos Populares Brasileiros*. São Paulo, Arquivo Dual, 1982. CARNEIRO, Edson. *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982. TAVARES, Alice. *Polícias Nacionais - História, Criminosos, Mitos e Lendas*. SE, Melhoramentos, 1964.
 - (14) CARNEIRO, Edson. Op. cit. p.32.
 - (15) Dança de Jezinho de origem africana. Pessoalmente, dança de rádio, por sét, amea das outras formas não oficial, nega o sonho num processo de empêzamento no âmbito da urbanização brasileira.
 - (16) INQUÍSICO, José Ruias. *Os sons do trópico do Brasil*. Carlos, Danças, Músicas, círculos, s. s. s. Rio de Janeiro, Ed. Global, 1988, p.56.
 - (17) NICOLINI, Luis do Camão. *Discursos da Favela Brasileira*. Rio de Janeiro, Edições do Outro, s.d., p.120.
 - (18) DAS, Cláudia Mônica. *Movimento Popular e Expressão Popularizada no RJ*. Dissertação de mestrado apresentada à UFF, Niterói, 1991, n.23.
 - (19) MOTT, Luiz. *O Rio Colonial. População, Economia e Sociedade*. Teresina, Projeto Petrônio Portela, 1985, p.54.
 - (20) Cf. NUNES, Manoel Paiva. *Um Episódio da Colonização Portuguesa*. In: *A Geração Fértil*. Rio de Janeiro, Ed. Atenová, Teresina, 1979.
 - (21) Cf. DAS, Cláudia Mônica. Op. cit.; BRANDAO, Janiva Maria Freitas. *O Escravo na Formação Social do Brasil: perspectiva Histórica do Século XVII*. Dissertação de mestrado apresentada à UFF, Rio de Janeiro, 1984; MOTT, Luiz. Op. cit.
 - (22) Cf. MOTT, Luiz. Op. cit. p.78.
 - (23) Id. ibid. p.79.
 - (24) OLIVEIRA, Maria Amélia Reis. Op. cit. p.41. apud Celso Nunes.
 - (25) Cf. CHAVES, Pe. Joaquim. *A Escravidão no Brasil*. Iemanjá, s.d., 1971.
 - (26) MUKINA, Kazadi via. *A Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ed. Global, s.d., p.11.
 - (27) CARNEIRO, Edson. Op. cit. p.32.
 - (28) OLIVEIRA, Noé Mendes. *Folclore Brasileiro*. O Paul. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1977, p. 25.
 - (29) Conto tradicionalmente presente nas Pagodes de Mano Ramas, figura de destaque como "padrão" de Pagode, originário de Amarante e que hoje reside na cidade de Regeneração.
 - (30) Cf. SODRE, Muriel. Op. cit.
 - (31) COSTA, Mário Soárez. *Por uma Estética das Formas Populares de Performance: o caso das folhas de Reis*. Dissertação de mestrado apresentada à UFRJ, Rio de Janeiro, 1983, p.55.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, Clenelly. *Música Popular Brasileira*. São Paulo, Livraria Doca Cidreira, 1982.
- ALF, Izabel. *Sintese de la Etnomúsica en América Latina*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.
- BOI, Almino. *Clássico da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BRANDAO, Janiva Maria Freitas. *O Escravo na Formação Social do Brasil: perspectiva Histórica do século XVII. Dissertação de mestrado apresentada à UFF*, Rio de Janeiro, 1984.
- CARNEIRO, Edson. *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.
- CASCUDO, Luiz da Cunha. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, Edições do Outro, s.d.
- CHAVES, Pe. Joaquim. *A Escravidão no Rio Terebina*, s.d., 1971.
- COSTA, Mário Soárez. *Por uma Estética das Formas Populares de Performance: o caso das Folhas de Reis*. Dissertação de mestrado (apresentada à UFRJ, Rio de Janeiro, 1983).
- DAS, Cláudia Mônica. *Movimento Popular e Repressão: a Raposa do Rio Paul*. Dissertação de mestrado apresentada à UFF, Niterói, 1991.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1987, p.04.
- MAM, William. *Culturas Musicais do Pacífico*, el. Cercano Oriente y Asia. Madrid, Alarcón Editorial, 1985.
- MAYARD, Alice. *... e o Círculo Negociano. Festas, Sacrifícios, Myths e Legendas*. São Paulo, Ed. do Melhoramentos, 1954.
- MOTT, Luiz. *O Povo Carioca. População, Economia e Sociedade*. Teresina, Projeto Petrônio Portela, 1985.
- MOURA, Roberto. *Re-Criação e Requinta África no Rio de Janeiro*. FUNARTE, 1983.
- MUKINA, Kazadi via. *A Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ed. Global, s.d.
- NUNES, Manoel Paiva. *Um Episódio da Colonização Portuguesa*. In: *A Geração Fértil*. Rio de Janeiro, Ed. Atenová, Teresina, 1979.
- OLIVEIRA, Janiva Maria Freitas. *A Escravidão no Brasil*. Teresina, Projeto Petrônio Portela, 1985.
- OLIVEIRA, Noé Mendes. *Folclore Brasileiro*. O Paul. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1977.
- SODRE, Muriel. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro, Coderci, 1979.
- TINHOVÃO, José Ruias. *Os Sons dos Negros do Brasil*. Curitiba, Danças, Folguedos, o gênero. São Paulo, Art Editora, 1988.

I - OBRAS: "Ulisses entre o Amor e a Morte", "Rio Subterrâneo", "Somos Todos Inocentes".

II - NOTÍCIA BIOGRÁFICA

Orlando Geraldo Régo de Carvalho nasceu no dia 25 de janeiro de 1930, em Oeiras. Lecionou Literatura no Liceu Piauiense e foi um dos editores da revista "Caderno de Letras Meridiana", juntamente com o ensaísta e crítico literário Manoel Paulo Nunes e o poeta Hindemburgo Dabal Teixeira. É membro da Academia Piauiense de Letras.

III - "SOMOS TODOS INOCENTES"

Após o enorme sucesso alcançado com "Ulisses entre o Amor e a Morte" (1953) e "Rio Subterrâneo" (1967), ambos de natureza introspectiva, que é o traço mais marcante e comovente da ficção ogereguiana, - surge "Somos Todos Inocentes", romance escrito entre o primeiro e o segundo livros mencionados, mas publicado posteriormente (1971).

Na "Vila da Mocha", criada em 1712, depois primeira capital da capitania; na Oeiras de "velhas casas penumbrosas, oprimidas entre quintais" ("Rio Subterrâneo"); na antiga capital de inúmeras tradições históricas, artísticas e religiosas, - é que se desenvolve a ação do romance, cujos principais personagens são Dulce, Raul, Pedrina, seu Ernesto, dr. João Mendes, Padre Miguel, Ananias. Através desses personagens, deparamo-nos com a burguesia oeirense do final da década de 20: o magistrado, o padre, o médico, o farmacêutico...

Na opinião de Mário da Silva Brito, o romance é "uma comovente história de amor, de desencontros e traições passionais, de violência e ambíguos sentimentos, vividas por personagens de alma complexa, trabalhados pelo ódio e a exaltação, pela mesquinhice e a dúvida. Não se trata de um romance histórico ou de costumes. É antes uma indagação, em profundidade, sobre os contraditórios conflitos humanos, as imprevisíveis e misteriosas direções impressas pelo destino a cada vida."

Presença

IV - RIO SUBTERRÂNEO"

a) ENREDO

Principal obra de O.G. Régo de Carvalho e apontada pela crítica como uma das obras-primas da literatura brasileira, "Rio Subterrâneo" é um romance que, segundo o próprio autor, "situá-se por volta de 1950, com reminiscências que vão a 1940, e até antes."

A crítica já lembrou que em "Rio Subterrâneo" o enredo não tem relevância. Mas nas páginas 16 e 17 do grande romance o enredo chega a ser esboçado:

"- Deixe de história, Lucílio. Onde você ouviu?

- Odete que me contou.

Ela não vai querer. Há muita solidão aqui na quinta. Talvez fosse melhor ir morar em Teresina com tia Dulce. Pelo menos não atravessará o rio todas as manhãs.

- Sim, eu sei. Mas prefiro tê-la perto de mim. Ser-nos-á útil. Além disso, é sua prometida; não fala sonho em casar-se com você.

- Ora, mamãe. Isso foi há anos. Éramos meninos, e eu nem me lembro disso. Além, a única recordação que guardo de minha permanência em Oeiras é do sobrado em que vivi uns tempos. Quantas semanas foram mesmo?"

No texto transcrito aparecem os personagens centrais e as cidades em que a ação se desenvolve: Lucílio, que vivia numa quinta em Timon; d. Marieta, que gostaria de ver o filho Lucílio casado com a prima Helena (residente em Oeiras) e a tia Dulce, com domicílio em Teresina.

b) ESTILO

Sem deixar de ser ele mesmo, senhor de uma linguagem inconfundível, O.G. Régo de Carvalho assimilou o estilo de José de Alencar e de Machado de Assis. A vinculação machadiana se assenta na tendência para a análise introspectiva e para a sobriedade de linguagem, enquanto a presença alencariana se prende ao gosto pela prosa harmônica, ritmada, poética. Em entrevista publicada na revista "Cadernos de Teresina" (Ano I, n.3 - dez/87), declarou O.G. Régo de



O.
Rêgo de



BIBLIO

CARVALHO, O.G.Régo de. " Ulisses e de Jônio". Ed. Civilização.

CARVALHO, O.G.Régo de. " Rio Subterrâneo". Civilização Brasileira S.A., 1976.

CARVALHO, O.G.Régo de. " Somos Todos Inocentes". Civilização Brasileira S.A., 1971.

GOLDSTEIN, Norma. "Do Penumbra à Luz". Ática, 1983. 193 págs.

MOURA, Francisco Miguel de. "Linguagem de Carvalho". Rio de Janeiro. Revista "CADERNOS DE TERESINA".

Literatura

G. Carvalho

*Flávia Pandisca Filho**

CITAÇÕES:

- "Amor e a Morte", 2a. edição, Rio de Janeiro, 1972, 96 págs.
- "Rio Subterrâneo", Rio de Janeiro: Editora
- "Inocentes", Rio de Janeiro: Editora
- "Modernismo", São Paulo: Editora
- "Linguagem e Comunicação em O.G.Régo de Carvalho", Rio de Janeiro: Editora, n.º 3, p.4-5, dez. 1987.

Carvalho: "o que tenho procurado fazer na minha obra é fundir Alencar e Machado - o romanismo de Alencar, sua linguagem poética, com o realismo e o estilo um tanto sóbrio de Machado".

Para exemplificar esse procedimento de fusão ou contração dos estilos aliados, transcrevemos este trecho da pag. 8:

"Tudo o céu estava envolto de nuvens cinzentas e fecundas, prontas a despejar. Nenhuma estrela; nenhuma esperança. Só a noite impenetrável e densa. Figuras sombrias ao lado - espíritos de troncos, de galhos e folhas e frutas agitando-se no espesso véu das águas."

c) UNIVERSO DE RIO SUBTERRÂNEO

No mais importante ensaio já publicado sobre a obra de O.G.Régo de Carvalho, "- Linguagem e Comunicação em O.G.Régo de Carvalho" - Francisco Miguel de Moura analisa com profundidade os principais aspectos linguísticos e estéticos do notável escritor, reportando-se também à ação e ao enredo de cada obra.

Referindo ao universo do grande romance, diz Francisco Miguel de Moura (ob.cit., p.53):

"Rio Subterrâneo se adentra na análise profunda de uma realidade que o vulgo só conhece epidemicamente: o homem a caminho da loucura. (...) Lucília e Helena são criaturas comuns, com quem poderíamos encontrar na rua: pernaiatos, excêntricos, medrosos, mas capazes de viver em sociedade. O ambiente, como já foi dito, é a família que tem suas raízes em Oeiras, a do primeiro; família que vive na antiga capital, a do segundo. Outros, como Hermes e Afonsina (...) apresentam características acentuadas de psique doentia tal como as primeiras, o que bem demonstram seus casos amorosos."

d) PENUMBRISMO

"Sonhos ou estudos crepusculares são a maior parte de Rio Subterrâneo" - declara Francisco Miguel de Moura (ob.cit., p.57). Pena que o crítico tenha apenas "triscado" na palavra crepuscular, sem qualquer aprofundamento no assunto. É preciso lembrar que o termo "crepuscularismo" (usado na Itália) corresponde mais ou menos ao que no Brasil se convencionou chamar de "penumbismo" - tendência poética que representa uma espécie de transição entre Simbolismo e Modernismo, reunindo importantes poetas brasileiros: Manuel Bandeira (apenas em "A Cinza das Horas"), Mário Peixoto, Ronald de Carvalho, Murilo Araújo, Guilherme de Almada, Olegário Mariano.

O penumbismo tende para a ternura, o confidencial, o nostálgico, o melancólico, o lamuriente, o evocativo, o isolamento.

Norma Goldstein, no importante ensaio "Do Penumbismo ao Modernismo", aponta as principais características dessa tendência poética: (p.13):

intimismo, temas relacionados ao quotidiano, sentimentos melancólicos, gosto pela penumbra e pelo crepúsculo, evocação, sugestão, mistério, tudo composto em versos cujo ritmo em liberação o cujo melo-tom musical se opõe à eloquência parnasiana em meda."

Em "Rio Subterrâneo" é fácil colher passagens de sabor penumbrista:

"Cores nostálgicas adormecem a retina, e se acinzentam, e logo se embranquecem como o gelo, dando-lhe sentimentos frios, de solidão e esquecimento" (p.11)

"As ruas afogavam no misterio, com ilhas de penumbra à distância (...) A solidão do ambiente constrangia a todos: nem falavam." (p.47)

"As velhas casas penumbrosas, opimidas entre quintas, tinham um quê estranho e mágico. Que mistério não guardariam as suas paredes, e as janelas sem rótula? Que solidão!" (p.61)

"Interior desabitado. Afora um ganso emitindo grasnadelas (...) nenhuma outra voz se destacava na solidão do ambiente." (p.133)

* Professor de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade Federal do Paraná - Campus Ministro Ron Velloso - Paraná.

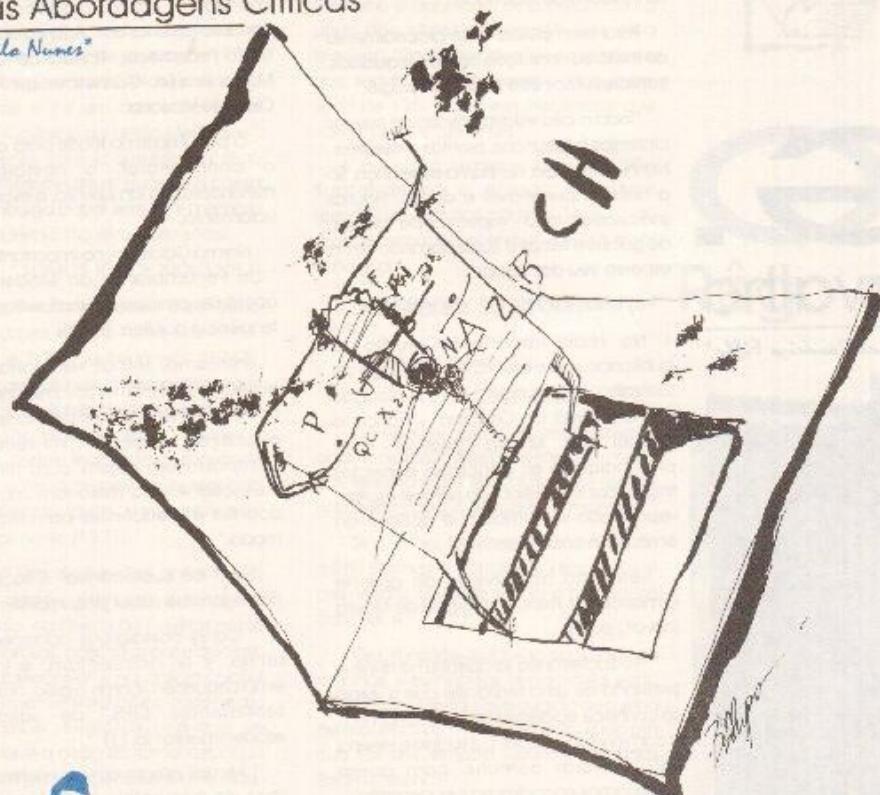
Membro da Academia Paranaense de Letras

53

O.G. Rêgo de Carvalho:

Duas Abordagens Críticas

M. Paula Nunes*



felizes os escritores ou os artistas que conseguem em vida assistir à própria glória intelectual. No passado, deles foram participes um Victor Hugo, um Balzac, um Flaubert e em nossa língua, um Egó de Queiroz, um José de Alencar, um Machado de Assis, um Euclides da Cunha, a despeito de sua tragédia pessoal, e modernamente, um Gilberto Freyre, um Jorge Amado, uma Rachel de Queiroz, um Carlos Drummond de Andrade, um João Cabral de Melo Neto e, entre os portugueses, um José Saramago, que vem suscitando os maiores debates com o seu novo livro - *Ensaio Sobre a Cegueira*. Não puderam atingir este patamar um Marcel Proust, um dos maiores romancistas de todos os tempos, que teve o seu livro recusado pela editora Galimard, mediante o parecer de André Gide, um Joyce e, entre nós, um Manuel Antônio de Almeida, autor daquela obra-prima que é *Memórias de um Sargento de Milícias*, um Lima Barreto, sistematicamente excluído até há pouco tempo, das histórias da literatura, um Graciliano Ramos, um dos maiores romancistas da língua portuguesa.

O Piauí possui uma rica literatura, com nomes representativos, na poesia, no romance, no conto, no ensaio, na história, gênero que, participando da arte literária, também poderá ser incluída na história da literatura. Dentre esses nomes, força é reconhecê-lo, se destaca o de O.G. Rêgo de Carvalho, um dos grandes romancistas da língua portuguesa, com uma obra apreciada nacionalmente.

Hoje, aqui e agora estamos reunidos, no âmbito desta conceituada instituição universitária, que tão assinalados serviços já há prestado à cultura piauiense, para homenageá-lo, no instante em que recebe o título de doutor "honoris causa", distinção que vinha tardando a ser-lhe conferida, mas a que o sentimento de justiça do magnífico Reitor Charles Silveira e do Egrégio Conselho Universitário desta Casa não poderia faltar e ora a concedem nesta cerimônia singela, mas rica de profunda significação, no panorama de nossa cultura, como a sinalizar aos vindouros o seu alto apreço aos valores do espírito, que são aqueles que dão real dignidade à vida.

Paralelamente a este ato são aqui lançadas duas importantes obras, pois resultam de ponderável contribuição trazida por esta Casa às letras piolenses. Trata-se dos ensaios de Fabiano de Cristo Rios Nogueira - O Mundo Degradado de Lucínia, - a incomunicabilidade em Rio Subterrâneo, e Maria Gomes Figueiredo dos Reis - Rio Subterrâneo - Estrutura e Intertextualidade, em que a obra de O.G. Rego de Carvalho é estudada de forma exaustiva.

Tendo utilizado largamente na abordagem da obra literária o chamado método impressionista que, seguindo a linha de Sainte-Beuve, consiste no estudo da obra literária em relação ao meio social e às reações do temperamento ou da personalidade do autor e impregnou a fortuna crítica de escritores como Álvaro Lins, Mário de Andrade, Tistão de Alhayde e Antônio Cândido, que se constituiram nos luminares da crítica literária em nosso país, confesso-me um tanto despreparado para a apreciação de estudos que vêm dando ênfase aos valores estéticos, vendo a obra de arte, "por si", desligada dos fatores extrínsecos, que a influenciaram. Tem sido este, a meu ver, o espírito da crítica universitária, produzida a partir da racional anti-impressionista e esteticizante empreendida entre nós por críticos e historiadores da literatura como Afrânia Coutinho e Eduardo Portella, para falar apenas naqueles de quem partiu esta nova abordagem do fenômeno literário, que remotamente se radica em De Sanctis, Benedetto Croce, Dámaso e Amado Alonso e posteriormente continuada pelos estruturalistas ou pelos formalistas russos, como Jakobson, Adorno, Roland Barthes e outros que tais.

Talvez seja esta a posição dos dois autores estudados que, sem renunciar de todo à antiga abordagem do fenômeno literário, ao analisar a obra de O.G. Rego de Carvalho, servem-se das contribuições mais atualizadas no domínio da crítica literária, de corte estruturalista, resultando desse esforço uma interpretação rica, lúcida e aliciante.

No caso do Prof. Fabiano Nogueira, seu estudo parte de uma percutente análise dos personagens de Rio Subterrâneo, ao estudar a doença, no caso a loucura, esta parte malata da razão acidental, no dizer de Foucault, criando o herói problemático da proposição de Lucien Goldman. Inspirado em Lukács, e dando-nos um estudo dos mais perfeitos da personalidade humana em seu momento de crise que é, em consequência, o seu momento agônico. Que eu salvo, ninguém até hoje, fez da obra de O.G. uma interpretação tão exata.

Além da introdução, em que salienta o método utilizado naquela abordagem, o estudo se divide em três capítulos: 1. Fortuna Crítica de Rio Subterrâneo, 2. Enfoque teórico e 3. A incomunicabilidade em Rio Subterrâneo, a que

acrescenta um outro de Considerações finais.

No capítulo final, realiza ele aquilo que poucos intérpretes inteligentes fêm feito, ao surpreender na obra os momentos em que o clima de tensão do personagem torna também sombrio o ambiente exterior, conforme descreve à pag. 52 desta edição.



O.G. Rego de Carvalho

"A medida que o próprio fantasma do passado e os dos demais jovens somados à convivência com o pai doente, preenchem os momentos de solidão de Lucínia, ele interioriza o ambiente, tornando-o escuro, acinzentado, fechado, em conformidade, portanto, com o seu interior. Assim, as noites que o tomam à solidão, às visões do passado, aos pensamentos sombrios são escuros, com chuvas, trovoadas e relâmpagos". (pag. 52)

Transcreve a seguir o texto da obra em que este ambiente é descrito:

"Assim no escuro, sem se ver, aumentava a sensação de emagrecimento e traqueza que a todos possuía, e se acentuava, de modo estranho, a cada novo relâmpago, especialmente se vinha depois de um estampido mais forte, do ralo que se desprendia e endoidava" (R.S. p.6).

Ou neste outro trecho da obra, também transcrito no estudo:

"Lucínia detém-se à porta do quarto, ebria pela magia das sombras que o envolvem; ruídos estranhos dominam a noite: chuva no telhado, blakeiras coindo na pedra, fara das latas; ressonâncias de toras que se agitam, de porcos que grunhem, pião de aves agoruntas, soluços perdidos (quem chorar?), cabeças-de-crisa que gemem à flor das águas inquietas - assombrações do rio. Cores nostálgicas adormecem a retina, e se acinzentam, e logo se embranquecem como o gelo, dando-lhe sentimentos frios, de solidão e esquecimento". (R.S. p.11).

O drama da incomunicabilidade dos personagens, que na obra de O.G. Rego de Carvalho constitui um microcosmo e é determinado pela doença, simboliza o macrocosmo que é a tragédia da condição humana de hoje e de sempre e em relação à qual este livro de Fabiano Rios Nogueira é emblemático.

O livro da Profª Maria Figueiredo é mais fiel ao modelo da crítica estruturalista.

Partindo do modelo de Algirdes Julian Greimas, para quem, a narrativa de ficção apresenta três níveis de representação: - o manifesto (leitura linear), o das estruturas narrativas (nível latente) e o nível da estrutura profunda, em que se efetivam, ao mesmo tempo, as leituras sintagmática e paradigmática, procede à abordagem das mais ricas de toda a obra de O.G. Rêgo de Carvalho. Analisando-lhe as estruturas de parentesco entre os diversos personagens que participam da trama narrativa para relacioná-la com o problema da lacuna, que constitui o nódulo central da narrativa, a qual se superpõe em vários planos na obra analisada, através da qual procura surpreender o fio condutor do processo narrativo, e a intertextualidade, com que surpreende a superposição de vários textos ao longo da obra de O.G., realiza a autora, com profundidade, estudo dos mais minuciosos da trama novelística da obra de O.G. Rêgo de Carvalho.

Quanto ao problema da intertextualidade a abordagem se nos apresenta das mais perfeitas.

"Considerando que o texto literário [só] palavras do autor] guarda em si numeros significados, em razão de ser escrito numa linguagem poética, procuraremos apontar em Rio Subterrâneo algumas relações intratextuais e tentaremos comprovar que este texto de O.G. Rêgo de Carvalho remete-nos, igualmente, a outros textos do próprio autor, os quais, pontilhados no tempo, guardadas no inconsciente, entre agem-se, constituindo um tecido intratextual". (pág. 46).

A seguir, ainda continuando a linha de raciocínio, seguindo a qual o prazer de escrever se soma ao da realização de um texto perfeito, preocupação que constitui o cerne da realização literária de O.G. Rêgo que, dia a dia, de edição para edição, modifica substancialmente o texto escrito, afirma a seguir a autora, seguindo, no particular, a lição de Barthes:

"Analizando a significância do ato da criação e o prazer inherente ao ser criado, que o leva a diferentes leituras do seu texto, em busca da perfeição, Barthes considera que estas ações sucessivas conduzem a escrita à fruição, à realização plena, pela prática textual. Para ele, o prazer da escritura nasce do prazer da leitura. Escrever é ler somam-se e ocorrem simultaneamente, e o principal leitor do texto é o seu próprio criador. O hábito da leitura conduz ao prazer da escritura". (pág. 46)

No mesmo passo refere uma opinião de Lotman, ao argumentar em seu estudo, A Estrutura do Texto Artístico, que "criados como obras distintas, funcionam posteriormente como sendo as partes de um texto mais amplo da mesmo autor, de outros autores ou de um autor anônimo". (Pág. 47).

Para exemplificar e ainda segundo as palavras da autora, o primeiro trabalho de O.G., "Ulisses Entre o Amor e a Morte" reaparece, na edição de Amor e Morte, que é dividido em duas partes. A primeira - Contos, está constituída de sete narrativas; a segunda - Novelas - consta de duas histórias. Ao termos os contos e novelas da obra, confirmamos

que, já a partir do primeiro livro, O.G. Rêgo entrelaça uma narrativa na outra". (Pág. 48).

Passando da "intertextualidade", que é a absorção da experiência literária dos grandes textos da literatura brasileira e universal, como Machado de Assis, Shakespeare ou os grandes dramaturgos gregos, como Sófocles, que abordou em sua obra-prima Édipo-Rei, o problema do incesto, de que exaustivamente trata a autora neste livro, a propósito das ligações de parentesco existentes na obra agerregiana, realiza a Professora Maria Figueiredo uma abordagem das influências parenturais dominantes ou da similitude de processos de composição literária, acrescentamos nós, entre a estética literária de O.G. e a dos mestres da arte literária, em escala universal, como os já citados.

Mas, é forçoso concluir, pois a nossa tala já vai além do previsto, talvez pela magnitude do tema e da forma como foi tratado nestes dois grandes livrinhos:

De minha parte, congratulo-me sinceramente com os dois eminentes professores desta Universidade por se haverem, de forma tão brilhante e eloquente, realizado obras tão valiosas para a nossa cultura e que chegariam como mais uma pedra na construção do pedestal da glória literária deste amado escritor da nossa terra, o mais alto de minha geração e um dos maiores do Brasil.

Desejo particularmente expressar o quanto me sinto gratificado em traçar o breve perfil desses dois livros de autores sapiente com os quais convivo diuturnamente em nossas discussões intelectuais e dos quais devoto, de modo especial à minha estimada ex-aluna do Liceu e da FAFI, Profª Maria Figueiredo, a maior amizade e a mais alta admiração.

*Palestra feita na Universidade Federal do Piauí em 10.11.1995.

RESENHA



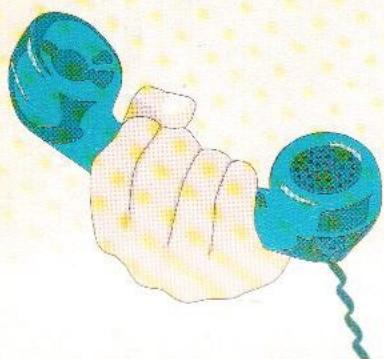
A Cultura Brasileira

O culto brasileiro tem sido assim um movimento pendular de progresso e regressão, até que um dia possamos construí-la em bases definitivas. Neste evoluir e regredir vão se acumulando problemas não resolvidos, como os desvalidos de nossa sociedade - os analfabetos, os favelados, os sem-terra, a desafiar a orgulho e a competência de nossos governos. E toda vez que um problema social não é resolvido ele explode mais tarde pela violência.



TELEPISA - 30 Anos

INTEGRANDO o PIAUÍ pelas TELECOMUNICAÇÕES



SUMÁRIO

- 3** Editorial
- 4** Entrevista - Osmar Júnior
- 8** Agenda Cultural
- 12** Artes Plásticas - Seminário de Arte Contemporânea
- 17** Educação - Retrato de Uma Instituição
- 22** Música - Os Tambores do Pagode
- 32** Literatura - O.G. Rêgo de Carvalho
- 50** Patrimônio Histórico- Ações do IPHAN no Piauí
- 55** Teatro - José de Alencar e o Teatro Romântico
- 59** Concursos - Lucídio Freitas, A. Tito Filho.

REVISTA PRESENÇA

Órgão do CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA
e da FUNDAÇÃO CULTURAL DO PIAUÍ

GOVERNADOR DO ESTADO
Francisco Moraes Souza

PRESIDENTE DO CONSELHO ESTADUAL DE
CULTURA
M. Paulo Nunes

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO CULTURAL DO PIAUÍ
Osmar Ribeiro de Almeida Júnior

CONSELHO EDITORIAL
Pedro Ferrer Mendes Freitas
José Mauro Barbosa
Francisco Miguel de Moura

GERENCIAMENTO E PRODUÇÃO GRÁFICA
Marleide Lins de Albuquerque

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Avant Gard Comunicação

ILUSTRAÇÃO
Radamés e Dilm Sampa

FOTOGRAFIA
André Pessoa / Cláudia Cibele
Diva Figueiredo / Margareth Leite
Arquivo

COLABORADORES
Aci Campelo
Alcenor Candeira Filho
Alvaro Pacheco
Carlos Néjar
Dagoberto Carvalho
Diva Figueiredo
Élida Sá
Francisco Machado da Fonseca Júnior
Francisco Miguel de Moura
Francisco de Sales Barbosa
Gisele dos Santos Rocha
Gracá Targino
João Berchmans de Carvalho Sobrinho
Joelma Moura
Léda Guimarães
Lêda dos Santos Rocha Carvalho
Maria Gomes Figueiredo dos Reis
Marta Gonçalves
M. Paulo Nunes
Maria Lídia Noronha
Viriato Campelo
Vilebaldo Nogueira Rocha

FOTOLITO E IMPRESSÃO
Gráfica e Editora Júnior Ltda.



A Cultura Brasileira

Transcorreu a 5 de novembro passado, com pompa e circunstância, o dia nacional da cultura, que se celebra na data do nascimento de Rui Barbosa, expressão maior da cultura brasileira.

Tendo sido uma das mais brilhantes do país a geração revolucionária que participou da proclamação da república, na qual se notabilizaram o próprio Rui, Quintino Bocaiúva, Aristides Lobo, Euzebio da Veiga, Benjamin Constant e Euclides da Cunha, não teve ela, à exceção de Euclides, com seu livro *Revolução - Os Sertões*, olhos para ver com exatidão os problemas sociais do país, de que a escravidão, abolida apenas nominalmente, constituía o cerne.

A nossa formação bacharellesca, vinda ainda de Coimbra, impediu-nos que o enfoque dos problemas ultrapassasse o aspecto puramente jurídico de que a atuação política de Rui era paradigmática. Não teve ele sequer a necessária compreensão para enxergar, no Projeto do nosso Código Civil, de que não foi o relator e por isso guardaria mágoa profunda a vida toda, alguma coisa além dos institutos jurídicos, procurando vulnerá-lo na parte mais sensível para aquela época - a feição gramatical, daí resultando sua obra básica, a *Réplica*. O resultado é que a tramitação do Código demorou uma vida, passando a vigorar apenas em 1917, exigência que continua nos dias atuais, depois de duas guerras e um sem número de revoluções. Representa como que uma estrutura de concreto, bierática, a desafiar os tempos e suas naturais mudanças.

A realidade social do país já era outra, mesmo àquele tempo, de *Os Sertões*, que considero a bíblia do nosso patriotismo e todo brasileiro deveria conservá-lo em lugar de destaque, foram o exemplo mais chocante.

Na esteira dos *Sertões*, publicado em 1902, surgem obras fundamentais que procuram retratar, com exatidão, a realidade social do país, como as de Oliveira Viana (*Populações Meridionais do Brasil Raça e Assimilação*), Tavares Bastos (*Cartas do Solidário*), Azevedo Amaral e Fernando de Azevedo, na parte de renovação educacional, antecipando-se ao movimento renovador levado a efeito pelos signatários do *Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova*, de 1932, com Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Almeida Júnior, Francisco Venâncio Filho, Paes Leme e muito outros.

Após a Revolução de 30, tivemos uma profunda renovação na fisionomia social do país e no pensamento de suas elites intelectuais, na literatura, nas artes, na educação, na estrutura econômica, com o início do processo de industrialização, alterando os fundamentos de uma sociedade agrário-pastoral.

Aparecem então, ainda na linha de pensamento de Euclides da Cunha, as obras que procuram retratar sob novo enfoque nossa realidade social, como *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1935) de Sérgio Buarque de Hollanda e *Evolução Política do Brasil* (1934), de Caio Prado Júnior, a primeira interpretação dialética da história do Brasil.

Tal movimento culminaria com a instituição do ISEB, já no governo de Juscelino Kubitscheck, fechado por um decreto infeliz do governo militar, com a queima de seu acervo e a expulsão sumária e perseguição política de seus professores. De seu acervo de publicações destacariam apenas uma que vale por todo ele - *Consciência e Realidade Nacional*, de Álvaro Vieira Pinto.

A cultura brasileira tem sido assim um movimento pendular de progresso e regressão, até que um dia possamos reconstruir-la em bases definitivas.

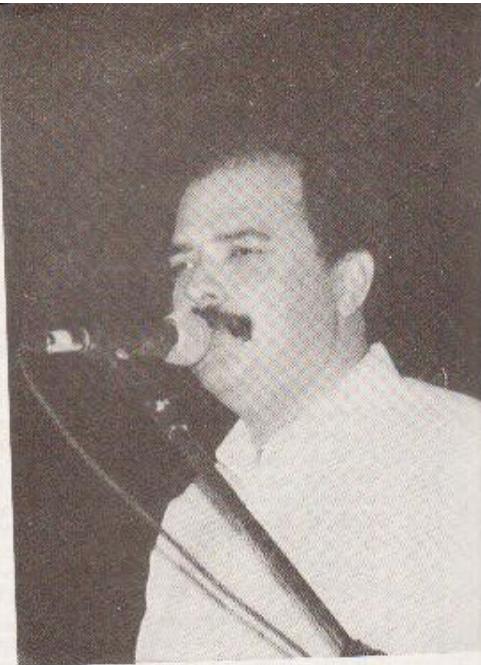
Neste evoluir e regredir vão-se acumulando problemas não resolvidos, como os dos excluídos de nossa sociedade - os analfabetos, os favelados, os sem-terra, a desafiar a argúcia e a competência de nossos governos. E toda vez que um problema social não é resolvido ele explode mais tarde pela violência.

Que eles nos sirram de lição e exemplo neste dia consagrado à cultura.

Nota: A direção da revista Presença informa que a matéria constante deste número refere-se ao ano de 1995, embora, por motivo de força maior, somente agora possa este ser editada.

Osmar Júnior

por Joelma Moura



Presidente da Fundação Cultural do Piauí, Osmar Ribeiro de Almeida Júnior, é o que se pode chamar de um homem que gosta de enfrentar os mais diferentes desafios. Após passar por várias experiências no setor de transporte na administração pública, resolveu assumir a presidência de um órgão que trabalha com transporte, mas de idéias e emoções.

Osmar Júnior, 36, iniciou-se primeiramente em Engenharia Civil, com planos de se especializar em transportes, sua grande paixão. Depois de abandonar o curso, resolveu estudar Direito, no qual formou-se em 1994. Quando acadêmico era um verdadeiro militante político, chegando a ser presidente do Diretório Central dos Estudantes (DCE), da Universidade Federal do Piauí, no ano de 1981. Foi eleito vereador no ano seguinte, na legenda do PMDB, quando o PC do B ainda amargava a ilegalidade. Junto com Manoel Domingos ajudou a criar o partido (PC do B) no Piauí, em 1980, e já há algum tempo dirige o mesmo. No período de 1992 a 1994, foi Secretário Municipal de Transportes. E, agora, tornou-se Presidente da Fundação Cultural do Estado.

e
Entrevista



P resença

Nessa entrevista concedida à revista Presença, ele fala da verdadeira situação da Fundação Cultural e de seus projetos, além de contar algumas novidades para o meio cultural do Piauí.

P- O que é dirigir a Fundação Cultural do Piauí?

Osmar - É muito diferente de todos os outros órgãos públicos que já administrei, porque aqui você trabalha na expectativa do talento e da produção intelectual das pessoas. Aqui não se pode medir como se faz concreto, eu fago essa ilusão devido à experiência que tive em outras Secretarias.

A visão empresarial de um modo geral é muito pequena, no que diz respeito à produção cultural do Estado, mas é preciso mudar isso porque é a cultura que dá a dimensão do passo que um povo pode dar.

P- Quais os projetos da Fundação que se encontram em andamento?

Osmar - Nós temos dois grandes objetivos para essa gestão, que foram estabelecidos pelo governo do Estado. Em primeiro lugar temos a implantação do complexo cultural Pedro II, que envolve Praça Pedro II, Teatro 4 de Setembro e Clube dos Diários, além de todos os prédios em favela daquela área. Em segundo lugar, pretendemos criar mecanismos de financiamento da produção cultural, que tem por base subsídios legais e uma mudança de concepção, tanto da parte do quem produz como da parte daqueles que consomem bens culturais.

P- Em que consistem esses mecanismos legais e essa mudança de concepção?

Osmar - Veja bem, apenas a parte legal não vai resolver o problema, pois nós temos que criar uma mentalidade nova da relação que existe entre a produção cultural

e os interesses gerais da sociedade. Através das leis de Incentivos Fiscais, que dispõem de duas, a municipal e a federal, enquanto que a estadual encontra-se em análise pela Secretaria de Fazenda, podemos viabilizar essa relação entre a cultura e as empresas. A visão empresarial do um modo geral é muito pequena, no que diz respeito à produção cultural do Estado, mas é preciso mudar isso porque é a cultura que dá a dimensão do passo que um povo pode dar.

P- Como estão as negociações para a reforma e construção do complexo cultural Pedro II?

Osmar - Para minha surpresa e felicidade estão andando a passos vigorosos. Eu tenho que confessar que quando peguei o projeto imaginei sua conclusão ou viabilização para um período de quatro anos. Nunca pensei que poderíamos dar o primeiro passo neste ano... O ministro, Sr. Francisco Woffort, em abril deste ano reuniu todos os Secretários de Cultura do País e pediu que cada um apresentasse três projetos. Então resolvi dividir o projeto do complexo em três partes, a do Clube, a do Teatro e a da Praça, e apresentei como programa que poderia ser realizado em partes. E, ainda este ano vamos iniciar a reforma do Clube dos Diários, que vai se tornar um centro cultural completo no coração da cidade. Eu acredito que o Clube vai irradiar energia positiva no sentido de fazer com que o centro volte a ter vida à noite.

P- Por que acabou o projeto Petrônio Portella?

Osmar - Esse projeto na verdade não acabou. Há bastante tempo ele não vem funcionando, porque a ferramenta dela é a seguinte: há um percentual das receitas de todas as Secretarias do Estado. Essa é a fonte geradora de recursos para esse projeto, mas desde 1987 isso não vem funcionando. A segunda parte componente do projeto é o conselho editorial que estabelece a política editorial do Estado. Também esse conselho, há muitos anos, não é instalado. Então fomosmos uma decisão de não relançar esse projeto a qualquer custo, porque hoje o Estado não repassa sistematicamente as verbas previstas no orçamento para as secretarias. Dessa forma é impossível planejar alguma coisa. Dada a importância que o Projeto Petrônio Portella tem e as dificuldades financeiras, nós deixamos para o próximo ano sua instalação.

P- Existe algum projeto direcionado ao Museu do Piauí?

Osmar - Não. Ainda não temos nada positivo. Só há uma solicitação feita pela direção do próprio museu. Dada a crise econômica do Estado, hoje não é permitido que se faça por iniciativa somente da Fundação uma ampliação de recursos desse porte. Nós vamos trabalhar com o museu exatamente como estamos fazendo com a Biblioteca "Cromwell de Carvalho" na busca de recursos para restauração, mas através de leis de Incentivos Fiscais.

P- Quando será iniciada a restauração da biblioteca?

Osmar- Nós já chegamos até a marcar a licitação, mas foram suspensos os editais. Agora estamos trabalhando para que num curto prazo de tempo sejam lançados novos editais de concorrência para a concretização das obras.

P- Como está o andamento da lei estadual de incentivo à cultura?

Osmar- Eu desejo que essa lei seja aprovada ainda este ano, mas sei que não é fácil. O momento por que passa, não só o Piauí, mas os estados brasileiros, é muito grave, enfim, todos eles estão realizando uma política de arrocho, de redução dos gastos e ampliação de receitas. No entanto, eu estive conversando com o Secretário de Fazenda sobre o projeto e ele mostrou-se bastante interessado, até porque já viu as experiências em outros Estados.

P- Qual a política cultural de sua gestão?

Osmar- A primeira coisa estabelecida é que faremos uma gestão basicamente aberta, que busque as meias e condições para beneficiar todos os setores que fazem cultura no Piauí. A essência da nossa política cultural tem sido a de encarar o poder público, no caso a Fundação, como instrumento que abre caminhos permitindo e construindo passos. Dentro disso é que se encaixa o Complexo Cultural Pedro II, em um conjunto de leis como a estadual e a municipal, além do auxílio da federal, Juntas permitem e facilitam o funcionamento. O objetivo de nosso trabalho é tentar garantir a mais ampla liberdade de expressão e manifestação da cultura no Estado.

P- Qual a importância dada à revista Presença em sua Administração?

Osmar- A Presença se encaixa no mesmo modelo que apresentei para o projeto Petróleo

Portella. Quer dizer, desde que assumimos não fizemos repasse sistemático de recursos para a Fundação. Assim fica complicado projetar alguma coisa. Quando você estabelece um plano editorial é preciso que ele seja logo realizado. Nós já recebemos muitos trabalhos para serem publicados e alguns com boa qualidade, porém não temos garantia de recursos para concretizar esses projetos.

A revista Presença tem um importante papel a cumprir na cultura do Piauí, e até na cultura brasileira, mas as dificuldades enfrentadas por ela por toda a produção artística do Estado são barreiras que têm que ser vencidas.

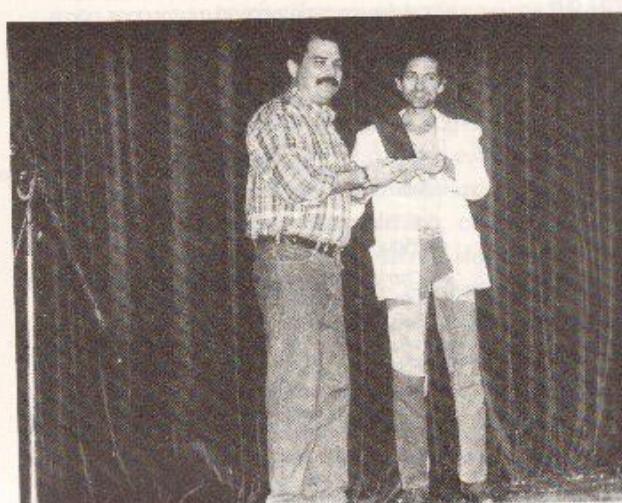
P- Qual a melhor saída para os problemas enfrentados pela Fundação Cultural do Estado?

Osmar- A Fundação é um instrumento do Estado. Agora é necessário definir claramente o seu papel, porque, como disse antes, nós não o encararmos como órgão que produz cultura, mas que apenas cria meios e abre espaços nessa competição violenta que existe. Hoje há um abmönto dos meios de comunicação e uma centralização da produção cultural, cada vez mais forte, no centro-sul do país. Dessa forma, o que se produz em um Estado como o Piauí é cada vez mais sufocado. Então é preciso algum instrumento que abra caminhos para essas atividades artísticas e esse é o papel da Fundação Cultural.

Agora, a produção cultural do Estado tem que ficar definitivamente fora da alçada do Governo. Tem que buscar apoio em outros setores, desde o privado até a empresas públicas como CEPISA, AGESPISA, TELEPIA, etc. Além de lançar mão de alguns meios como as leis de incentivos fiscais. Um exemplo é a Lei A. Tito Filho que está mostrando o poder desses artifícios. Uma coisa é certa: a produção cultural deve se desvincular do Estado.

P- Quais as atividades que a Fundação Cultural promove e que são de fundamental importância para a cultura do Piauí?

Osmar- A Fundação Cultural tem um calendário e nele existem dois eventos de extrema importância, entre outros, é claro. O primeiro é o Encontro Nacional de Folguedos, que cada vez tem



Osmar Júnior e Arimatã Martins

Festival de Teatro Amador do Piauí



Osmar Júnior com o governador Francisco Moraes Sousa

Inauguração do Cine Delta Parnaíba - Piauí

rountado mais produções de outras lugares. Este ano teremos a participação de novo Estados. O segundo é o Salão International do Humor, que é tão importante a ponto de estar incluído no calendário de atividades brasileiras, sendo conhecido até internacionalmente. O Salão vem encontrando muitas dificuldades e para mudar essa situação nós apresentamos agora novos mecanismos de promover e patrocinar esse evento. Existem outras atividades que já fizeram parte do calendário, como por exemplo o Salão de Artes Plásticas, que já não acontece há muitos anos, mas que é fundamental. No Piauí temos muitos e bons artistas plásticos que precisam apenas de espaço para apresentarem seus trabalhos. Na verdade há muitas coisas que têm que fazer parte desse calendário e para ampliá-lo é necessário um pouco de ousadia. Só nesse ponto é deixar que a ousadia seja maior que a capacidade de fazer.

P- Quais os novos mecanismos para viabilizar o Salão de Humor?

Osmar- Este ano nós vamos lançar novas bases para o Salão de Humor. Pretendemos criar a Fundação Nacional do Humor que vai se encarregar da realização do evento. É muito complicado o Estado formar para si a execução de uma atividade do fornecimento do Salão de Humor, devido à crise que vem sofrendo nos últimos anos. Para se ter uma idéia, a receita do Estado hoje não dá para cobrir nem a sua folha de pagamento. Mas não é só o Piauí.

Nós imaginávamos fazer o Salão de Humor, inclusive com um projeto bastante ousado, e ia funcionar sob o financiamento do Estado, com alguns pequenos patrocínios. Mas diante a crise econômica do Governo e as medidas de contenção tomadas pelo governador, não podemos realizar o salão. Em compensação, vamos lançar a Fundação Nacional do Humor que vai contar com a participação dos nomes mais destacados do humor gráfico brasileiro, como: Ziraldo, Millôr Fernandes, Angell, entre outros. E, essa Fundação vai viver em

função do humor gráfico, com a vantagem de ser uma iniciativa que depende do capital privado.

P- Apesar de todas as dificuldades enfrentadas pela Fundação Cultural, ela vem fazendo sua parte?

Osmar - Acho que sim, com muitas dificuldades, mas vem fazendo. Nós estamos finalizando o primeiro ano de trabalho com muitas coisas ainda por fazer, mas dentro dos objetivos gerais que foram traçados, acredito que nos caminharmos na direção certa.

P- Como está a arte plauense em sua opinião?

Osmar- Eu creio que estão ocorrendo muitas coisas boas. Vamos utilizar um exemplo na área da música: tivemos lançamento de vários discos, apesar de todos os problemas. Assim como a música, temos o teatro. Na mostra de Teatro Amador, tivemos a participação de diversos grupos em apresentações que reuniram um público estimado em mais de cem mil pessoas por noite. Então a atividade cultural é intensa, pois ela não está condicionada à crise do Estado.

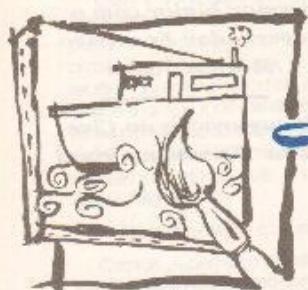
P- Qual a diferença entre administrar uma Secretaria de Transporte e uma Fundação Cultural?

Osmar - Tenho muita saudade da Secretaria de Transportes, porque trabalhei vários anos lá. Na maioria das atividades que exercei sempre estive envolvida com transporte. Estudei Engenharia Civil e pretendia fazer especialização em transporte, porque gosto muito. Mas garanto que aqui na Fundação tenho me dado muito bem, pois é uma experiência nova e muito gratificante. Na Fundação estou tendo a oportunidade de conhecer um pouco mais da alma do plauense. Tenho podido ver o que pensa e sonha o povo, além de conhecer também os pesadelos que são transformados em produção cultural, através da arte. Para mim é muito importante, reforçante estar na Fundação Cultural. Aqui estou tendo a oportunidade de crescer mais como ser humano. *

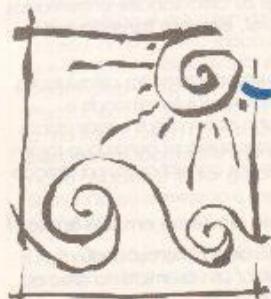


Agenda

da Fundação Cultural do Piauí

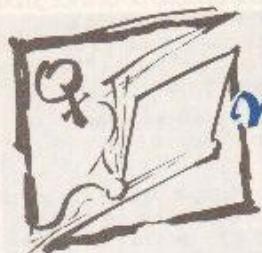


Janeiro - Realizado o Janelo Arte, no Porto das Barcas em Parnaíba-28 de Janeiro a 28 de fevereiro. Exposição de artistas piaulenses.



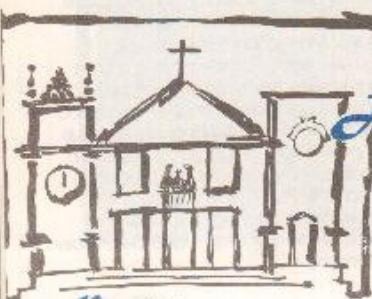
Fevereiro - É realizado o Plauê - Você vai Acontecer no litoral piaulense. O carnaval foi realizado pela PIEMTUR e Fundação Cultural com o apoio da iniciativa privada, que bancou 90% do evento. 50 mil pessoas prestigiaram o Plauê.

- A Semana Universitária de Campo Maior é realizada pela Associação Universitária - AUCAM e Fundação Cultural. O evento movimentou a cidade e municípios vizinhos. Foram realizados vários cursos como pintura e modelagem, teatro de bonecos e outros. Além disso, teve apresentação de artistas, grupos de capoeira, exibição de filmes, participação de grupos teatrais.



Março- Comemoração do Dia Nacional do Livro na Praça Pedro II, com exposições e lançamentos de livros inéditos de escritores piaulenses.

Realização do espetáculo "Mulheres em Cena", em homenagem ao Dia Internacional da Mulher. O show foi apresentado em vários bairros da periferia. Além do espetáculo, a programação também inclui a exposição de trabalhos de várias artistas plásticos do Estado.



resença

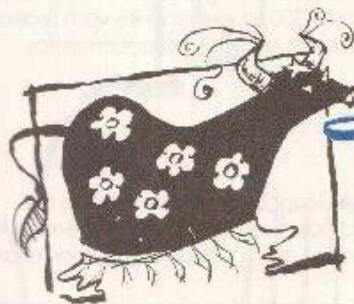
Abril - É realizado o maior evento católico do Piauí - "A Semana Santa em Oeiras". Este ano o acontecimento recebeu o apoio integral da Fundação Cultural do Piauí. O Piauí é representado no 46º Salão de Abril de Fortaleza pelo artista Plástico Hostyano Machado.



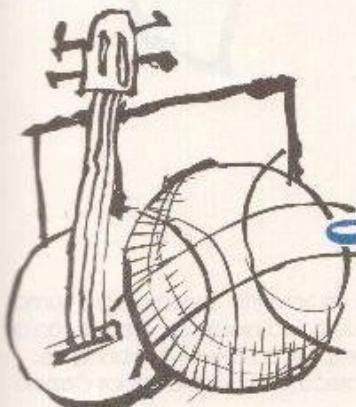
Mai - É comemorado o 14º Aniversário da Escola de Música de Teresina. As festividades foram marcadas com a apresentação de artistas e pela exposição histórica dos 14 anos da ECT, na galeria do Teatro. 20 espetáculos de vários Estados do país participam em Teresina da XV Mostra de Teatro Amador do Piauí. O evento foi realizado na primeira semana de maio no Teatro 4 de setembro.

- É realizado o primeiro espetáculo dentro do projeto "Vêm Dançar no Piauí". O bailarino Carlos Afonso apresenta "Danças Humanas" - um solo de 60' em homenagem a Isadora Duncan, o objetivo do projeto é estimular a dança no Estado e seus profissionais.

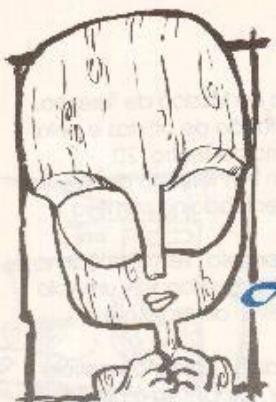
- Projeto Seis e Meia é reaberto em Campo Maior. O projeto reestreia com nova roupagem no Teatro de Campo Maior. O objetivo é difundir a cultura, mesclando apresentação de artistas conhecidos com artistas desconhecidos do público. É apresentado o show "Mulheres em Cena" - com a participação de Gabi, Laurence França e Rosinha Amorim.



Junho - A Fundação Cultural realiza o XIV Encontro Nacional de Folguedos. Vários Estados brasileiros participam do encontro que já faz parte do calendário de eventos do País. Este ano, a abertura do Encontro de Folguedos atraiu mais de 100 mil pessoas ao Park Potyocabana. Dentro da programação, foi realizado o primeiro passelo do "Trem do Forró" - que se caracteriza em uma animada viagem de trem, ao som do pandeiro, sanfona e zabumba - é um verdadeiro arraial sobre os trilhos.



Julho - A Fundação participa da programação da Semana da Juventude Ipiranguense. Mantendo a tradição dos anos anteriores, o evento foi considerado um estrondoso sucesso. A programação constou de atividades esportivas, culturais, artísticas e sociais.



Agosto - É realizada a exposição "Lendas, Danças, Crenças e Costumes do Povo Piauiense", no Museu do Piauí. A exposição é realizada em homenagem ao Dia do Folclore.



Septembro - Uma extensa programação é desenvolvida para comemorar o aniversário do Theatro 4 de Setembro.

- Fundação realiza a exposição "Camões"- na Casa da Cultura. A exposição foi realizada durante todo o mês de setembro em várias capitais brasileiras, numa tentativa de estreitar os laços entre Brasil e Portugal. A exposição faz parte do projeto Portugal Brasil 2000, que desde 88 vem realizando eventos comemorativos aos grandes descobrimentos portugueses.



Cutubro - Semana da Criança, com a realização de oficinas de artes destinadas a crianças de baixa renda. As oficinas foram realizadas em vários bairros da periferia da cidade.

- Comemoração do Dia da Criança com grande show na Potycabana.

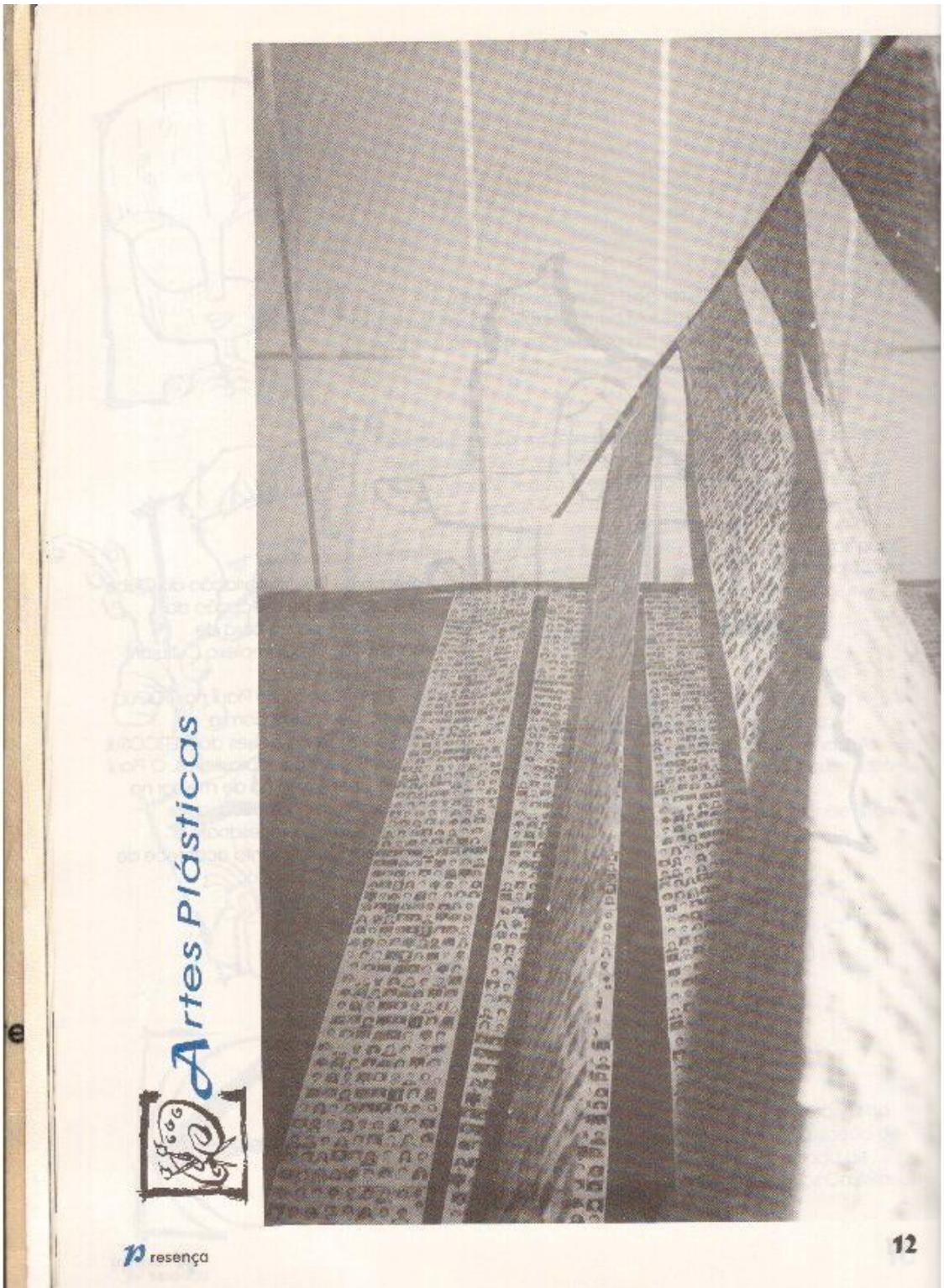


Novembro - Realização da Semana Torquato Neto - uma homenagem ao grande artista piauiense. Realização de palestras e mostra da exposição Obra Inacabada de Torquato Neto, na Biblioteca Comunitária Carlos Castelo Branco, na UFPI.



D
ezembro - Desapropriação do Clube dos Diários para execução da primeira etapa da obra de construção do Complexo Cultural Pedro Segundo.

- Participação do Piauí na RIOCULT - evento que conta com a participação de países do MERCOSUL e de vários Estados brasileiros. O Piauí vai mostrar o que há de melhor na nossa cultura na música, artes plásticas, teatro, artesanato e arqueologia. O evento acontece de 8 a 17, no Rio Centro.



p resença

12

Regina Vater e Bill Lundberg: SEMINÁRIO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Leda Guimarães*
Viriato Campelo**

Realizou-se em Teresina entre os dias 11 e 14 de julho de 1995, o seminário sobre Arte Contemporânea ministrado por Regina Vater e Bill Lundberg, um casal de artistas, ela brasileira, carioca, ele americano, residentes em Austin, Texas/EUA.

O evento aconteceu no auditório da Casa da Cultura e a exposição de duas instalações dos artistas foi montada no hall principal da nova Biblioteca Comunitária da UFPI. O acontecimento teve o apoio da Universidade Federal do Piauí, Fundação Cultural do Piauí, Fundação Cultural Monsenhor Chaves e Academia de Letras do Vale do Longá. Participaram cerca de cinquenta alunos inscritos, vindos de diferentes áreas no campo das artes: artistas plásticos, gráficos, músicos, publicitários, fotógrafos, alunos e professores de Educação Artística e ainda pessoas interessadas. Houve uma boa divulgação por parte das meias de comunicação, jornais e TV.

Você sabe o que é um parangolé? Uma instalação? Já viu um nu descendo a escada? Eram os deuses os astronautas, gregos, africanos? Magritte, De Chirico ou apenas sonhamos os quadros de Dali? Qual foi a renúncia de Duchamp que instituiu uma revolução? O que é que tudo isso tem a ver

com aquilo? O que é que tudo isso tem a ver com você, com sua vida, com seu tempo? Você pode não responder tudo, mas é impossível responder - nada! Porque você nasceu depois de Cezanne e da virada do século. Arte e ciência, arte e mitologia, arte e psicanálise, arte e nonsense, arte e antropologia, descoberta de novos horizontes da mente humana através do que chamamos hodiernamente: arte.

Mas, você não precisa ser uma pessoa interessada em arte ou especialista no assunto para perceber que estas coisas fazem parte do repertório do mundo contemporâneo. Mas como na história da cinderela, para certas coisas acontecerem é preciso "um toque".

Um toque recíproco, onde Teresina e os artistas convidados se esmeraram no encantamento, troca de informações e gentilezas. Diz Regina: "... Em Teresina fiquei muito surpresa de ver a sofisticação tanto na literatura quanto nas pinturas, não digo em todas, mas a maioria do que eu vi, tem uma sofisticação surpreendente, que você não ver em outras capitais brasileiras".

Trazer a Teresina, os artistas Regina e Bill, não deixa de não ser um marco histórico da produção artística local, a importância deste acontecimento não poderá ser sentida de imediato, até pela fato da necessidade de reflexão gastar um certo tempo:

Bill - *O que eu gosto aqui é o ambiente, a gente pode ver gente nas ruas, interação entre as pessoas, muito contato humano, gostei muito das pessoas que encontrei aqui. Gostei muito do Boi. O fato das pessoas estarem juntas, atuando junto, é muito importante, dá a elas uma identidade, alguma coisa que elas preocupam e isso não tem nenhum propósito prático, porque isto não gera nada de material, a cultura da tecnologia tende a eliminar este tipo de coisa.*

Participar do seminário foi uma forma de comprometer nossa emoção e entendimento não apenas com novas linguagens, mas especialmente, no pensar sobre elas. Nada de cronologias através de diferentes estilos, épocas ou escolas, os professores preferiram um seguimento do enretreagamento entre o novo, o velho, o moderno, o pós-moderno, etc, como também entre as diferentes manifestações visuais, seja: pintura, vídeo, fotografia, instalação, levando o participante a um pensar sobre o fazer artístico dentro de cada contexto sinalizador como por exemplo, surrealismo na arte e o surgimento da psicanálise na ciência.

O seminário foi dividido em quatro

partes, sendo a primeira como já dissemos, uma viagem sem cronologias, da arte desde os seus primórdios até nossos dias. O segundo dia foi ministrado uma aula voltado mais para o contemporâneo, seguindo o mesmo raciocínio do dia anterior.

Na terceira parte foi uma aula de desenho promovida por Bill Lundberg. Professor de desenho e da cadeira de transmídia da Universidade do Texas, Bill procura despertar em cada participante a sua verdadeira forma de fazer desenho, como ele mesmo falou - "procurar sua própria assinatura".

- *O desenho tem que começar pela a emoção, unir criatividade, emoção e pensamento*, ressaltou Bill. A explanação partiu da perspectiva enunciando linguagem expressiva e estética do Renascimento, precursor das nossas câmeras: vídeo, fotografia, etc. A ilusão da imagem. Além de informações do processo metodológico e de técnicas exploradas, Bill lançou alguns avisos que com certeza não escaparam aos mais atentos, como por exemplo:

Geralmente, nas aulas de desenho é mais fácil mostrar as pessoas o que elas não podem fazer, fechando assim as suas possibilidades.

Enfim, foi uma aula onde se mostrou a importância do desenho, útil para qualquer pessoa, com finalidades artísticas ou não, para expressar tanto pensamentos quanto emoções. Apesar de falar sobre desenho, Bill conseguiu chamar atenção para aspectos importantes de

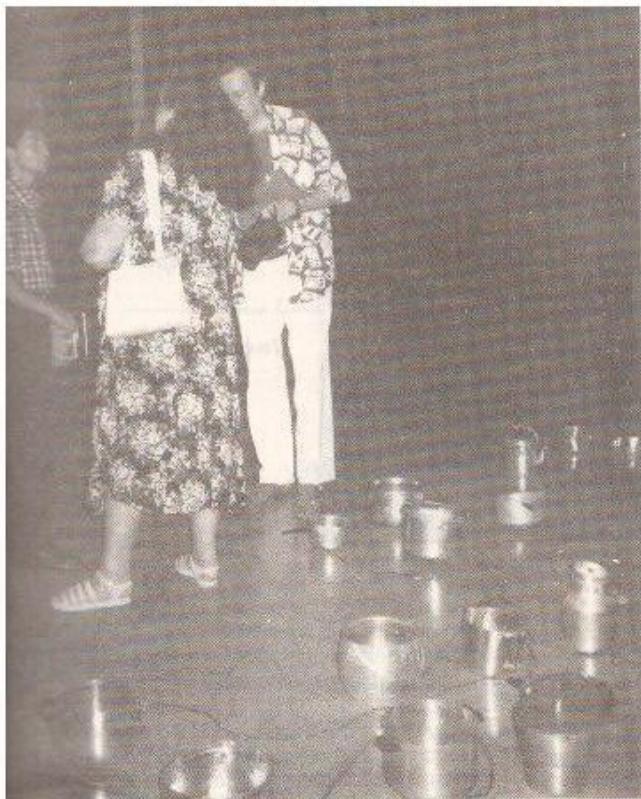
como as pessoas costumam perceber arte de uma maneira geral e adverte citando Cage.

"Eu quero ir além da história do meu gosto".

*Produção contemporânea:
Leda Guimarães
Viriato Campelo
Regina Vater e
Bill Lundberg*

*Instalação de
Regina (ao fundo)*





Logo em seguida houve uma verdadeira aula de como pintar sem pincéis através de uma sessão de vídeo dos dois professores. Assistindo aos vídeos de Regina podemos entender quando ela diz:

"O que eu aprendi com o Hélio Oiticica foi olhar o povo brasileiro".

"Quando ia embora para os EUA estava muito confusa e recebi um conselho de uma psicanalista argentina, você tem que carregar suas raízes, árvore sem raiz morre, não viceja, não dá frutos".

É justamente no povo brasileiro, nas suas raízes que Regina vai buscar a fonte do seu trabalho, mas não pense que se vai encontrar "samba para inglês ver", ou aspectos nostálgicos, e sim um olhar profundo, que talvez nós próprios nos abstemos de fazer, por preguiça, indiferença, ou por estarmos mergulhados na massa indiferenciada das manifestações do nosso povo. Regina reclama desta desatenção e diz:

15

**Regina Vater e
Bill Lundberg**

Arte contemporânea na Biblioteca da UFPI

"Tem gente olhando para o Brasil, Guimarães Rosa olhou, Hélio criticou também, Zé Celso está olhando..."

Os vídeos também refletem seu imenso amor pela natureza; seu olhar acurado, meticoloso que flui em saborosas imagens-metáforas visuais!

Na última etapa o dia começou cedo, Regina e Bill auxiliadas por alunos do Departamento de Educação Artística, Fabrícia, Dim e Karine, começaram os preparativos para a montagem de suas instalações, na Biblioteca Comunitária da UFPI, inaugurando-a como nova espaço para exposições da cidade.

A instalação de Regina chama-se "comigo ninguém pode", onde ela utilizou a planta do mesmo nome, muito conhecida, dentro do nosso repertório de costumes e tradição. Seis tiras de papel de 5 metros de comprimento, nas quais estavam xerocados e multiplicados retratos 3x4 de pessoas anônimas. Estas fotos foram compradas num lambe-lambe do Rio de Janeiro, e guardadas por Regina durante muito tempo, até que vieram a fazer parte do trabalho. Uma bonita planta (aqui em Teresina conseguimos uma macho/fêmea) representando a árvore da vida, a seiva nutritiva de um povo, foi colocada no centro com as tiras de papel penduradas em bambus no alto do teto, fechavam seu contorno numa espécie de altar triangular. No chão, em volta do jarrão, muita terra. Foi sintomático perceber como as pessoas se detinham nas fotos procurando um



"Debaixo da Tampa"

Instalação de Bill Lundberg

rosto conhecido, achando semelhanças parecendo com fulanô e quem sabe identificando a si próprias. A composição da instalação teve uma direção claramente vertical.

A instalação de Bill intitulada "debaixo da tampa", provocou muita curiosidade naquele dia. Panelas e mais panelas espanhadas pelo chão, com sons de sapos coaxando dentro. Um ritual antropofágico?

Lembrou até aquela música do Gil - olha o sapo está cantando na lagoa, sua toada é tirada em dois pés, a chuva cai e o sapo fica contente e até alegra a gente com seu desafio - Tião? Ol! Fosse? Full Comprasse? Comprei! Pagasse? Paguei! Pois me diz quanto foi? Foi quinhentos réis!

Música à parte, o trabalho provocava os visitantes, o que é? o que não é? O que pode ser? O próprio Bill responde:

- "Quando a gente é convidado a explicar o nosso trabalho, rationalizamos demais. A gente tem que prestar mais atenção nas coisas que a gente não pode explicar tão facilmente. Constantemente estamos criando tecnologias que fazem o mundo parecer mais razoável, como os computadores, televisão, automóveis."

- "Mas a gente não aprende se não prestar atenção, se não se deixar correr riscos, se não fizer um esforço a gente não entende."

Presença

Em seguida os dois fizeram um relato sobre seus trabalhos, o que contribuiu para posteriormente os participantes pudessem ter um melhor entendimento sobre as instalações ali expostas.

Na verdade o seminário não foi a coisa mais importante, foi uma espécie de gancho para atrair, reunir pessoas. Até mesmo porque eles não vieram aqui para ensinar e sim para criar, despertar os participantes para novas leituras, explorar novos espaços: mentais e concretos, visuais e conceituais, bidimensionais e tridimensionais, produzirem obras utilizando-se do material disponível na cidade, como por exemplo as instalações realizadas na Biblioteca da UFPI, e falar de artistas que normalmente não estão catalogados nos Curriculum Escolares ou nos currículos das rodas dos entendidos, o que existe além de Picasso? Afinal, Gauguin não é apenas nome de bar em Teresina.

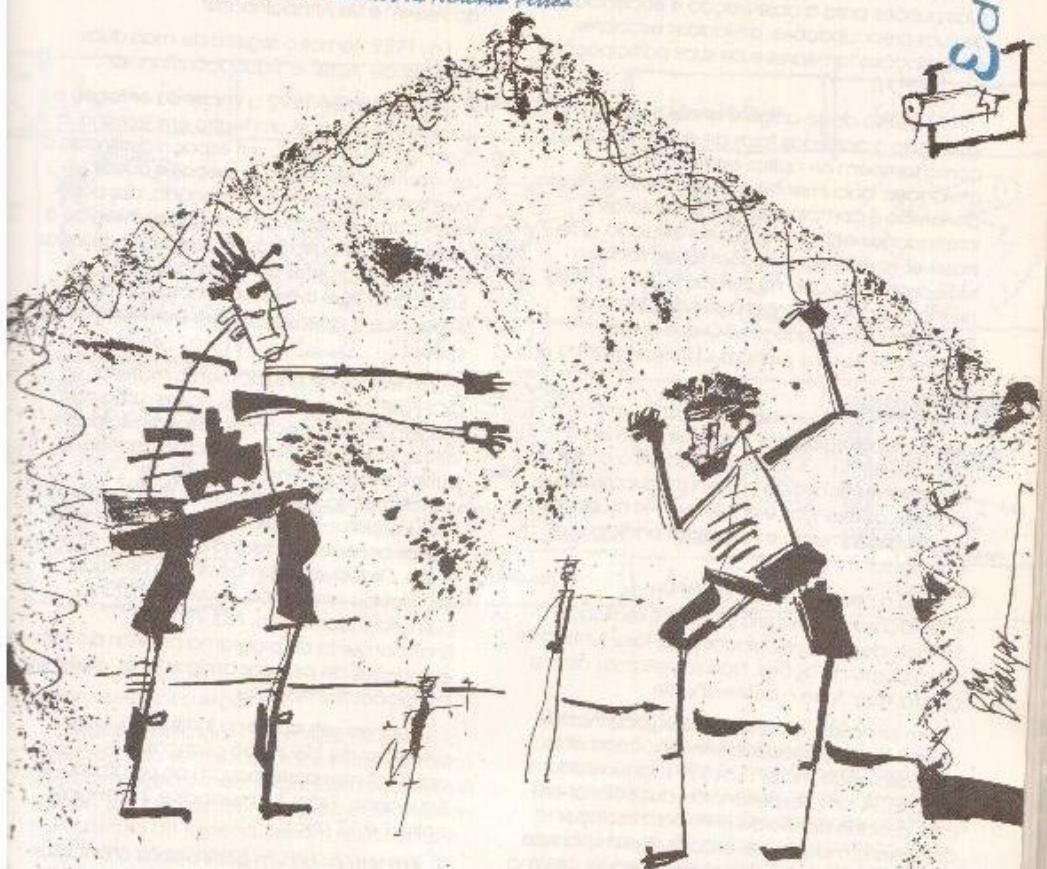
Agradecimentos especiais:
Zaza Sampaio, Maria Amélia Araújo, Antônia Cunha,
Amílcar Campeão, Margareth Lotte, Maria Lúcia Noronha,
Rubens Lima, Dogra Igatana.

* Professor de Educação Artística/CCE-UFPI
**Médico, Professor do CCS-UFPI e Prod.Cultural

O Retrato de uma Instituição

Maria Lúcia Medeiros de Noronha Pessoa*

Educação



Eu sou Lívia, faço a 5ª série do 1º grau. Eu, Dora, não estudo porque a mãe me tirou da escola para olhar o menino. Eu! Eu! Eu moro com minha avó e mais dois primos. Francisco quer falar! Não, a Luzia. Agora é a vez da Rosinha!

Escuta-a falar e responde um de cada vez, e, gentilmente às perguntas que lhe forem feitas. (Os nomes são todos fictícios).

 Os personagens da entrevista misturam-se entre crianças adolescentes e adultos. As crianças falam rápido, todas de uma vez, seu discurso é espontâneo, é uma fonte de prazer. O conteúdo semântico, infiltrado de representações das experiências, é isolados do contexto emocional em que se inscrevem. Os adultos querem dar uma ordem a esse "atatório". Pretendem submetê-lo a uma preocupação de controle e ordenação das suas pulsões para a objetivação e eficiências de suas preocupações, atividades escolares, suas relações familiares e de suas participações no CCEPLAR.

O objetivo deste artigo é analisar uma instituição a partir das falas de quem as fazem como também de outras expressões, atividades, documentos e desenvolvimentos. Nossa pretensão é compreender as complexas interligações entre indivíduo e instituição e, se possível, revelar significações dessa relação. Mais uma instituição na cidade? Como são as crianças e adolescentes que participam do programa Arte Educação? O que é esse programa? As suas práticas culturais levam a quê?

O CCEPLAR é um espaço cultural e assistencial surgido em Teresina no fim da década de 80¹¹. O objetivo quanto à cultura é desenvolver ações de natureza educativa que propicie às crianças e adolescentes mudanças no comportamento e formas de participação à vida social.

Para a criação do CCEPLAR vimos entrelaçarem-se história pessoal e realidade. Sonhos, desejos, veiculados pela faia, juntam-se a um corpo de ações. Não saberíamos dizer o que foi mais forte e determinante.

Em junho de 1982, uma biblioteca infanto-juvenil, que foi colocada em funcionamento "na casa onde morei". Em 1991 foi realizada a LUDOTECA, uma experiência educacional em arte, nascida dentro da UFPI, para crianças carentes em idade pré-escolar. A primeira fase da LUDOTECA durou dois meses. Depois de uma avaliação, segundo critérios de participação - diversidade de idades - estatuto da clientela e período de funcionamento, foi iniciada a segunda fase, que, atualmente, é denominada programa Arte e Educação.

Os documentos consultados mostram que, em 1987, foram instaladas as primeiras oficinas do Programa Arte e Educação. Foram as oficinas de Educação Permanente e a de Bonecos. A oficina de Educação Permanente, pretende fomentar e realizar cursos e

seminários. Já foram realizados cursos de ensino em redação, matemática e literatura infantil para professores e educadores em geral. Foi efetuado o seminário "sobre metodologia do trabalho com o menor" dirigido a instrutores de atividades culturais e artísticas de "Núcleo de Apoio ao Menor" veiculados à Prefeitura Municipal. A oficina de bonecos é um espaço destinado a montagem e apresentações de peças de teatro de bonecos seja no CCEPLAR como em outros locais da cidade. Inicialmente, com o grupo "Molecada", hoje, com "A Turma do Peteré" e "As Atrapalhadas".

Em 1989, temos o registro de mais duas oficinas: de "Artes" e "Educação Popular".

Em agosto de 1992 a Imprensa enfocou o surgimento de mais um teatro em Teresina, a "Sala Madre Escobar", um espaço destinado a apresentações de shows, peças e outros eventos culturais. Vem funcionando, por outro lado, como espaço de arte que se integrou à cidade e, por outro lado, é usado por crianças e jovens integrantes do Programa Arte-Educação, que tiveram a ampliação dos espaços e a extensão da sua participação na cultura.

Em termos de equipamento material, o CCEPLAR conta com duas casas. Uma casa é dividida em salas para biblioteca e salas de leitura, sala de costura e sala de cantina. A outra casa abriga o teatro, sala de administração e um pequeno pátio, ao fundo. Possui projetor, retroprojetor, sistema de som, muitos bonecos, máquina de costura, TV e vídeo. Os recursos humanos têm pessoal qualificado em dança, música, costura, culinária e recreação. As fontes de financiamento do programa provêm de salários e doações de pessoas amigas e, às vezes, de instituições filantrópicas.

Quando estivemos na instituição, em setembro de 1992¹², 85 crianças e adolescentes participavam do programa Arte e Educação. Eram 54 meninas e 31 meninos entre 7 e 17 anos.

Em termos de um perfil dessas crianças e jovens, constatamos que na sua maioria frequentam a escola. Entretanto, essa frequência às vezes é interrompida por períodos que oscilam de pequenos a grandes intervalos. Os motivos, geralmente, estão associados ao trabalho doméstico ou ao trabalho informal realizado nas ruas da cidade. Os meninos cabem atividades como vender picolés, pipocas, ajudar em restaurantes. As meninas, o trabalho doméstico, na sua própria casa ou na casa de outras famílias, executando tarefas de

babás.

A morada deles é junto à família. A sua estrutura é diversificada. É constituída de pais (mãe e pai), só de mãe, de avós e só avô. A mãe aparece como a pessoa principal no cuidado com eles. Elas todas trabalham como domésticas. Fora de casa elas são lavadeiras ou fazem comida para vender. Os pais trabalham no comércio ou no mercado informal.

As crianças frequentam a instituição durante cinco dias da semana no período da manhã e em fins de semana, quando acontecem eventos extras como peças, shows, festas, etc.

As práticas na instituição, envolvendo as crianças e adolescentes, via de regra, seguem uma programação fixa, como podemos ver no quadro a seguir:

Como a instituição trabalha mais esses conteúdos e o que eles significam?

Segunda Feira	Terça Feira	Quarta Feira	Quinta Feira	Sexta Feira
 Leitura do Mundo	 Culinária	 Música	 Costura	 Produção texta
Lanche	Lanche	Lanche	Lanche	Lanche
 Artes Plásticas	 Reflexão Teatro	 Hora da Conta Audiovisual	 Dança	 Jogos Concurso de Leitura
Crianças	Adolescentes	Crianças	Adolescentes	Crianças

Descreveremos a seguir.

Leitura do Mundo: O conteúdo é a própria realidade. Isso vem sendo trabalhado de forma dirigida ou espontânea. Organizam passeios na cidade, levando as crianças para conhecerem a arquitetura de Teresina, visitam exposições e participam de palestras. Organizam a festa de natal e ainda conversam sobre higiene do corpo.

Artes Plásticas: O objetivo é estimular a expressão criativa da criança sem a imposição de modelos. Os materiais usados são os mais comuns, como tinta, papel, areia colorida, miçangas e pequenos objetos recicláveis, (Sucatas).

Culinária: Os cuidados com a alimentação surgiram no Programa em decorrência de

observação da instituição quanto à participação dos adolescentes na feitura da comida para todos os membros da família. Nesse sentido, a instituição pensou em socializar receitas alternativas sobre alimentos nutritivos e de fácil aquisição pelo seu baixo custo. Além disso, foi pensado, como fonte geradora de renda para eles.

Reflexão: Os adolescentes em círculo fazem a leitura de um texto selecionado, previamente, pela instituição. Aqui é comunicado os valores priorizados pela instituição, sendo basicamente transmitidos os valores religiosos, morais e sociais.

Teatro: Neste espaço, menino e meninas

experimentam textos e jogos dramáticos. Eles ensaiam peças e organizam apresentações. São dois grupos, 'A Turma do Pelerê' e 'As Atrapalhadas'. O primeiro tem mais tempo na arte do teatro de bonecos. As histórias trabalhadas, geralmente, fazem parte da literatura infantil. Outras, como no caso da história 'O casamento de Dona Baratinha', houve um re-leitura passando a chamar-se 'O casamento da Nova Baratinha'.³¹

Música: a atividade desenvolvida é o canto coral; o objetivo é que a criança aprenda ritmos, use o corpo e solte-se psicologicamente.

Hora do Conto: é um momento que as crianças ouvem histórias e conversam sobre elas. Os organizadores procuram diversificar as formas de apresentação, os temas e os autores.

Audiovisual: as crianças assistem a um filme ou ouvem uma narrativa em fita gravada.

Costura: Meninos e meninas participam igualmente nessa atividade. É um local de criação (pelos adultos) de roupas para os bonecos de teatro.

Dança: as aulas de dança são coreografadas por uma professora a partir da música popular brasileira e da música folclórica piauiense.

Produção de texto: É solicitado às crianças que escrevam sobre o que leram ou que digam o que estão sentindo e pensando.

Folclore: As lendas e danças do folclore

piauiense são repassadas às crianças. Cabeça de Cula, Num se Pode, A Porca de Zabelê, Cavalo Piancó, Bumba Meu Boi, são alguns exemplos.

Jogos: As crianças brincam com jogos de mesa do tipo pega-varetas, bingos, ludo, baralhos, resta um, jogo de palavras, dominó, etc.

Concurso de leitura: Nessa atividade as crianças contam histórias (lidas ou ouvidas) para os outros. E aqueles que contarem 12 (doze) histórias recebem um prêmio em um livro de história infantil.

Os sistemas de controle não são severos e incluem um olhar, se crianças e jovens estão realmente nos espaços previstos e descobrirem que lugares outros eles possam estar.

Esse sistema de controle incide, particularmente, sobre a sexualidade dos adolescentes e principalmente das meninas.

A instituição é formulada pelos adolescentes como um centro de interesse onde convergem um espectro de atividades. As crianças se aproximam por um desejo de conhecer e uma busca do outro, num investimento afetivo e cognitivo.

Uma adolescente expressa a sua vivência na instituição assim:

"Antes vivíamos na rua. Hoje temos o CCEPLAR que organizou nossa vida. É uma coisa que faz parte da nossa vida, para não

vivermos mais na rua, vagabundando. A costura é bom para aprendermos alguma coisa. Recebemos amor. Recebemos dinheiro para comprar as nossas coisas. No Natal ganhamos presente. Aprendi a ler no CCEPLAR, na biblioteca, nas artes, música e brincadeiras. Não tínhamos a oportunidade de aprendermos o que estamos fazendo aqui".



Um menino apreende a instituição como um lugar bom para balirro.

"Primeiro participei da biblioteca, depois do teatro. O CCEPLAR foi muito bom para o nosso balirro, contribuiu muito na nossa vida. Antes vivíamos andando de noite por aí. Agora fazemos muita coisa na nossa vida, organizou a nossa vida".

Para a instituição, a questão da sexualidade ainda não é uma preocupação. Tendem ao controle das expressões e gestos. Mas não é uma orientação sobre o corpo e o desejo sexual.

Meninas se vêem diferentes dos meninos e estes das meninas. Essa diferença é vista muito mais em função das papéis sexuais e não da sexualidade feminina ou masculina.

Os meninos podem fazer o que quiserem.

*As meninas têm que ficar sentadinhas
prestando atenção nas coisas*

Menina tem que ajudar a mãe em casa

Os meninos ficam só brincando

Os meninos nem ligam pra mãe

A mãe só manda os meninos e os

meninos ficam sentadinhos vendo TV e

saindo para brincar na rua

Menino trabalha no centro

Menina tem que trabalhar em casa

Pouca coisa é expressada sobre a

sexualidade.

As meninas são mais frias

Os meninos mais danados e namoram mais cedo.

Concluindo dirímos que a instituição está voltada para o conjunto da comunidade, mas sua pedra de toque é a criança e o adolescente. Enquanto representação do coletivo, ela se comunica com a cidade num

processo que a diferencia de outras instituições na cidade, no campo da cultura. E, sendo da criança, esta pode alçar vôos e constituir-se sujeito no mundo.

A instituição diferencia-se de outras casas tradicionais de cultura dirigida a crianças e adolescentes pobres. Esta defende aulas de dança, música, teatro - bem como aulas de folclore. Coloca a criança e o adolescente pobre face a face com a cultura geral, propiciando uma condição de diálogo e produção em grupo. Nesse sentido, contribuindo para a não perpetuação das diferenças e rompendo com o preconceito de que crianças periféricas são incapazes da apreensão de outros códigos fora do seu universo linguístico. Nesse sentido, o tipo de ação cultural descrita une a possibilidade por parte de um número de crianças e jovens, um maior acesso às linguagens da expressão cultural.

As crianças e adolescentes aprendem ações expressivas que dizem alguma coisa sobre o mundo como ele é ou como deveria ser. Elas sabem localizar-se na família específica e o que elas transmitem de valores do mundo. Têm a percepção das diferenças com outras crianças. E essa comparação refere-se a crianças que participam de outras ações, como uso repetitivo de drogas e problemas com pequenos furto. Mas dirímos que os limites entre eles e os outros são mais acentuados pela oportunidade que eles têm de integridade e expressividade da sua individualidade.

A importância, ou o que representam as experiências vividas, aparece na forma de um desejo:

"Eu quero ensinar para pessoas carentes".

É como se pensasse: *No que eu me transformei, outras também poderiam.*

Menino trabalha no centro. Menina tem que trabalhar em casa

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Nessa mesma época, coincidindo ou não, o Brasil passava por uma efervescência de discussões sobre as questões culturais. O que culminou na visita de Teixeira Coelho (1986) com a criação do Ministério da Cultura.
[2] Nessa ocasião, como integrante do NUPEC, participando com pesquisadores da "Pesquisa sobre Avaliação em gênero de Programas Sociais para crianças e adolescentes do Nordeste", sob a coordenação do UNICEF/FLACSO, cujos resultados deveriam apresentar a conclusão final das trabalhos, nunca tiveram acesso.
[3] Essa re-leitura é de autoria de Cecília Mendes adaptadas para leitura de bonecas. A parte musical, música e arranjo, é de Aurelio Melo.

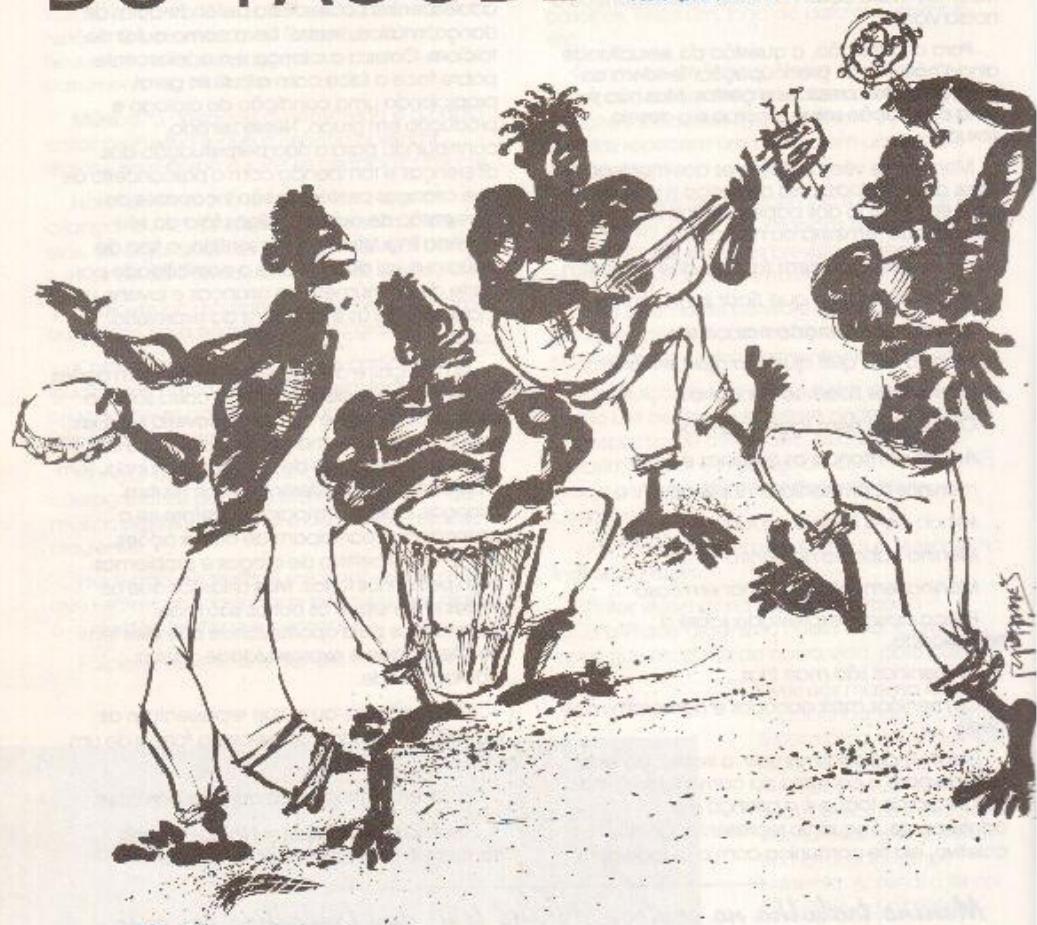
BIBLIOGRAFIA

- Artourouk, J.C. A entrevista com a silêncio. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
Berger, L. Peter e Berger, Brigitte. O que é uma instituição social. In: FORMACH, M.M. e Morais J. S (org.) Sociologia e sociedades. São Paulo, Livros Técnicos e Científicos, 1980.
Coelho, Teixeira. Usos da Cultura. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
Freitas, Chicoaldo. História de Teresita. Fundação Cultural Mons. Chaves, 1988.
Leach, Edmund. Cultura e Comunicação. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.

OS TAMBORES DO PAGODE

Uma Introdução à
Etnomúsica do Médio-
Parnaíba Piauiense

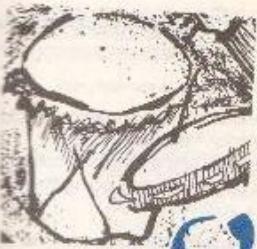
João Berchman de Carvalho Sobrinho*



Conde há povo, quer dizer, onde há vida popular razoavelmente articulada e estável, haverá sempre uma cultura tradicional, tanto material quanto simbólica, com um mínimo de espontaneidade, coerência e sentimento, se não consciência de sua identidade.

Alfredo Bosi

22



O campo de abordagem do presente estudo sobre a cultura piauiense, reflete dificuldades, algumas, de sentido amplo, decorrem do extenso trabalho etnográfico que necessita ser empreendido pelos especialistas de diversas áreas do conhecimento, tanto na direção das criações simbólicas, quanto materiais. Neste sentido, os primeiros passos estão sendo dados. Os historiadores piauienses vêm sistematicamente recompõendo a memória histórica de nossa formação étnica, social e econômica, daí julgarmos oportuno desenvolver estudos também no campo da etnomúsica: penetrar nos momentos expressivos das populações urbanas e rurais, portadoras, como bem disse Alfredo Bosi,

"[...] dessas expressões, tanto as primitivas como as de fronteira, tanto puras quanto mistas, tanto as proibidas quanto as toleradas ou estimuladas; e todas se equivalam antropológicamente. É papel da análise formal discernir os componentes (chamados em geral trabalho de interpretação histórico-social), colher os significados e os valores que organizaram essas criações simbólicas".¹¹

Imbuído dessas preocupações, diríamos que este trabalho pretende apresentar o resultado preliminar de uma pesquisa, iniciada há algum tempo, sobre a etnomúsica piauiense. Trata-se de uma primeira tentativa de encaminhar discussões nesta área, onde temos, ao longo dos últimos anos, investido na experiência etnográfica, coletando dados e documentos musicais que objetivam a realização de um estudo mais profundo no campo de produção etnomusicológica, fazendo parte de um projeto de dissertação para o mestrado em Linguagens e Educação do Centro de Ciências da Educação da UFPI.

23

Apresentação

Nesse sentido, abordaremos de forma introdutória aspectos ligados à construção do referencial teórico-metodológico e da pesquisa em etnomusicologia; também, o próprio objeto de estudo, a etnohistória das populações pesquisadas e suas criações musicais e, à guisa de conclusão, um breve comentário sobre os documentos musicais coletados.

Centralizamos nossa investigação a um tipo específico de criação musical do médio-parnaíba piauiense: o Pagode de Amarante, a forma musical mais presente e estável nesta região cuja análise buscaremos realizar à luz da etnomusicologia. Procuraremos conduzir o estudo do objeto numa perspectiva contemporânea, embora reconheçamos - e quando necessário recorremos - a relevância dos estudos históricos antropológicos para a reconstituição dos núcleos étnicos e das povocações "resistentes", de grande importância para a criação das formas de expressão simbólicas.

Foi através do contato com o Pagode, principalmente nos municípios de Regeneração e Amarante, que sentimos a necessidade de iniciar um projeto de estudo sobre a etnomúsica piauiense, sendo estes escritos uma amostra sucinta e de caráter preliminar resultante das análises até então desenvolvidas.





campo de estudo da etnomusicologia e sobretudo as questões metodológicas e concepções teóricas centrais desta disciplina tem-se caracterizado em diferentes linhas de estudo na área da pesquisa musical. Alguns pesquisadores, dentre eles Isabel Aretz, consideram a etnomúsica a base de todo o desenvolvimento musical, sendo objeto de estudo da etnomusicologia que define como a "clínica da música de tradição oral", significando que o "executante da sua própria versão de uma pieza breve, escuchada por él antes... aunque que produza variaciones".¹¹

Estamos, dessa forma, conscientes da amplitude e complexidade do que está sendo posto hoje para a investigação musical. A etnomusicologia é uma das muitas formas de abordagens teóricas aplicável ao estudo e análise principalmente, quando a preocupação é a música, ou melhor, os músicos, enquanto processo de criação e elaboração na cultura e sobre-tudo, o discurso musical como aporte fundamental para os grupos sociais e o seu rebatimento na sociedade. O "fazer musical", o "ouvir musical", os reflexos da participação coletiva neste processo, as performances individuais... Neste sentido, procura se através do discurso musical realizar um discurso sobre a música, ou sobre "as músicas", essencialmente de fora do eixo de gravitação da cultura ocidental cristã.

Este interesse despertado pelas "outras músicas" fora do âmbito da tradição ocidental, surgido principalmente no pós-Guerra, provocou algumas divergências quanto à metodologia e ao objeto de estudo, sobretudo, no aspecto a ser considerado pela pesquisa musical. Para uma melhor compreensão da abordagem etnomusicológica, procuraremos recuperar a memória histórica do surgimento dessa disciplina e expor com clareza as diferentes linhas de condução teórica, com o intuito de contextualizar e clarificar o referencial teórico que utilizaremos neste estudo.

A etnomusicologia foi, inicialmente, uma disciplina que direcionou o seu interesse de estudo para a produção musical não-occidental, isto num sentido mais amplo. Estritamente falando, significa o estudo da música fora da tradição europeia, compreendendo as músicas da Indonésia, do Japão, da África e dos índios americanos.¹²

P resença

Abordagem Etnomusicológica

Primeiramente, como uma sub-área - denominada Musicologia Comparada - da Musicologia Histórica ou Sistemática. O termo Etnomusicologia apareceu nos escritos de Jaap Kunst, por volta de 1950.

No início deste século, a figura mais proeminente foi a do alemão Erich von Hornbostel, tendo influenciado toda uma geração de etnomusicólogos americanos, entre os quais se destacaram Charles Seeger e Henry Cowell, fundadores da Sociedade Americana de Musicologia Comparada, a qual



"O som musical não pode ser produzido exceto por pessoas para outras pessoas, e, embora possamos separar os dois aspectos (o aspecto do som e o aspecto cultural) conceitualmente, um não está realmente completo sem o outro"

Integrou-se o próprio Hornbostel fugitivo da Alemanha nazista.¹³

A geração de etnomusicólogos do pós-Guerra é representada por Alan Merriam e Mantle Hood, com este sendo o fundador do Instituto de Etnomusicologia da UCLA e Alan Merriam, o autor do importante tratado "The anthropology of Music". Destaca-se também Bruno Nettl, que escreveu o livro "Theory and Method in Ethnomusicology" publicado em 1964, no mesmo ano do livro de Merriam. Coube a Merriam escrever a famosa frase que norteará o papel da etnomusicologia moderna, "como o estudo da música na cultura". Essa conceituação, ao nosso ver, inicia a proposição do método e anuncia a ruptura com a Musicologia

tradicional, onde o papel da Etnomusicologia não seria o estudo da música enquanto esferas isoladas ou estruturas autônomas.⁹

Para Merrilam, portanto,

"[...] o som musical é o resultado de processos compartilhados humanos que são mediados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compartilham uma determinada cultura. O som musical não pode ser produzido excepto por pessoas para outras pessoas, e, entendo, possuem impacto os dois aspectos [o aspecto do som e o aspecto cultural] concorrentemente, um não está realmente completo sem o outro".¹⁰

Mantle Hood colocava que a etnomusicologia "é dirigida para uma compreensão da música na sociedade" e Seeger dirá que:

"Não se pode esperar que qualquer disciplina académica relativamente independente, se insere à visão do mundo num contexto, como a escuta do colo, em si mesma".¹¹

Pode-se concluir, que a possibilidade metodológica de direcionarmos a pesquisa etnomusicológica para as duas esferas de abordagem, fai a preocupação presente nos teóricos que contribuíram para a constituição da linha teórica desta disciplina. Entretanto, Merrilam, Neff e Hood, não toleraram a polarização dentro da seia da própria etnomusicologia, temerosos de uma possível fragmentação dos estudos musicais.

Este parece ser o grande dilema da abordagem etnomusicológica: a concentração em um enfoque antropológico, histórico, que procura descrever as formas simbólicas produzidas pelos grupos sociais, ou a preocupação voltada para a análise dos sons em si, das estruturas intrínsecas da música, sistemas, escalas, instrumentos musicais.

Vale ressaltar que, apesar de não serem dois campos de estudo indissociáveis, observarmos que o vínculo música & cultura é fundamental e está inextricavelmente articulado desde o momento da criação da som sendo, por essa razão, importante para o pesquisador evitar a fragmentação.

O etnomusicólogo William Malm afirma que para o entendimento do que é música, é necessário destacar dois tipos de resposta musical: uma, "intracultural", com a música sendo definida pelos "membros conscientes da cultura", sem que leve em consideração o "ouvinte estranho", que chamariam de enfoque étnico. Outra, "potencialmente universal", que seria o estudo de "qualquer acontecimento sonoro "com o intuito de "comunicar algo emocional, estético ou funcional", mais voltado para a análise das categorias musicais, que denominariam "enfoque musicalógico".¹²

A esse respeito, posiciona-se também a pesquisadora María Ester Grebe Vicuña, criticando o caráter extremamente descritivo dos estudos etnomusicológicos e também as formas de analisar e perceber o tratamento que o pesquisador dá ao material coletado. Para ela, tem predominado o enfoque étnico: a visão de fora do pesquisador e a concepção que ele tem dos eventos musicais. De

outra maneira, a autora afirma que não se tem valorizado significativamente o enfoque étnico, as opiniões dos atores culturais - criador e intérprete - sobre a cultura musical a que pertencem.¹³

Malm irá então definir o marco conceitual da etnomusicologia como:

"... el estudio científico de la música en cualquier cultura o subcultura del mundo en función de sus sonidos y práctica interpretativa reunidos en su relación con una cultura determinada, o en comparación con otras culturas".¹⁴

Embora levando em consideração essa polarização acadêmica na abordagem etnomusicológica, entendermos que a criação musical de uma determinada sociedade ou grupo social, é fruto de um processo onde estão inseridas determinadas instâncias, sejam elas culturais, sociais, estéticas ou afetivas, que estão interligadas e que interagem no momento da situação. Dessa forma, procuraremos destacar na análise tanto os aspectos intrínsecos do objeto de estudo ("o que é", "como é a forma musical"), quanto os aspectos exteriores ("o porque da manifestação"), as relações sociais e culturais que estão envolvidas. Como coloca Ester Grebe Vicuña citando John Blacking, "las interrelaciones entre dicha situación musical associada a las interacciones y esquemas conceptuales del grupo humano".¹⁵

O Pagode de Amarante: a forma musical da cultura negra no Piauí.

À guisa de introdução, é preciso que se diga que o termo pagode é aplicado a diversas manifestações da cultura popular brasileira, mais especificamente, às formas de batuque e de reuniões festivas onde é predominante a presença instrumental de percussão. Outra característica é que o pagode está intimamente ligado à tradição musical negra, sobretudo dos morros e favelas do Rio de Janeiro, onde historicamente se aglutinaram em comunidades os românticos do processo abolicionista, marginalizados do contexto urbano-industrial no início desse século.¹⁶

Especificamente com relação ao Piauí, o pagode representa uma forma de batuque, com danças e canções, inserida contextualmente e mais estavelmente articulada na região que compreende os vales dos rios: Canindé, Mulaça e Parnaíba.

Através de um levantamento bibliográfico no campo da etnografia musical, constatamos que diversos pesquisadores fizeram referências ao pagode, a maioria empregando significações genéricas, associando-o às manifestações populares.¹⁷ Uns, relacionando pagode a festa ou reunião festiva de caráter íntimo; outros, designando tipos de danças de roda "acompanhadas de forte instrumental de percussão"; e ainda outros, aproximando pagode ao samba, coco e partido-alto, sendo forma de batuque herdada dos escravos originários de Angola e Congo e executadas nos terreiros das fazendas coloniais, estando atualmente em processo de urbanização.¹⁸

José Ramos Tinhão, mais explicitamente, faz uma referência à penetração do lundu¹¹ na direção do nordeste brasileiro, onde, seguindo o rio São Francisco chegou até o Ceará com o nome de balano, isto na segunda metade do século XIX.¹²

Câmara Cascudo também comenta o balano ou balão, como:

[...] dança xapoteada, em que os personagens vestiam castanholas da começo do lito [...] em vez da vestimenta usava-se com os dedos um estúdio de castanholas na alegoria da pessoa escolhida.¹³

É interessante a aproximação do balano descrito pelo eminentíssimo etnógrafo brasileiro, com o Pagode de Amarante, sobretudo, em sua expressão coreográfica e utilização da castanholada, denominada na região que estudamos de gafanhoto, sendo utilizada pelos dançarinos. Esse instrumento possui dupla função no pagode: contribui para a pulsação rítmica no acompanhamento dos cantos e como recurso coreográfico em substituição à umbigada no momento da recusa ou aceitação do parceiro na dança.

Portanto, podemos afirmar que genericamente é aceito pela etnografia brasileira que esse complexo de danças - batuque, samba, lundu - tem a sua origem nas velhas rodas de danças africanas trazidas para o Brasil pelos escravos de Angola e Congo e praticadas nos terreiros das senzalas. Posteriormente, foram incorporando elementos específicos de cada região, perdendo outros, originais, construindo esse complexo cultural negro que tem como base as tradições culturais de origem.

Introdução Histórica.

As bases dos núcleos populacionais do Piauí foram as margens dos grandes rios, numa primeira etapa, o Canindé, o Piauí e o Curuá, e posteriormente, o Parnaíba, o Poti e o Longá. Ao longo do curso destes rios e seus tributários, implantaram-se as fazendas de gado, a principal forma colonizadora que irá impulsionar as povoações e o desenvolvimento da região. Dessa maneira, a estrutura da sociedade colonial piauiense estará contextualizada nos currais de gado, onde existia como sistema principal de produção, o tipo escravista ou semi-servil, esboçada em torno dos grandes latifúndios representados pelas fazendas de gado.¹⁴

Por outro lado, constatava-se também a incidência de pequenos sítios, ou "brejos", onde "uma pequena parcela da população se dedicava à agricultura de subsistência".¹⁵ Certamente, serão esses sítios que irão impulsionar, com a decadência da pecuária, uma nova característica na economia piauiense: o ciclo agrícola.

A região onde insere-se a nossa pesquisa situa-se na faixa denominada de médio-parnaíba, onde estão localizados os núcleos populacionais que delimitaremos para o nosso levantamento de dados: Regeneração e Amarante. É interessante destacarmos que essas duas cidades possuem origem comum, sendo fruto da mesma marca

colonizadora: o estabelecimento de um aldeamento indígena: Gueguês e Acarás, a Missão de São Gonçalo do Amarante, às margens do rio Mulato, criada por volta de 1700.

O objetivo dessa missão foi reunir em aldeamento indígenas de nações distintas que estivessem dificultando a implantação colonizadora do sul do Piauí. A forma de tratamento - na verdade, um aldeamento onde as diferentes etnias indígenas eram obrigadas a conviverem juntas, subjugadas à tirania de João do Rego Castello Branco, o ditador da missão - acabou por favorecer aos constantes levantes e fugas por parte dos indígenas, o que decidiu-se, de forma arbitrária, pelo total extermínio das etnias. Os cronistas da época e historiadores contemporâneos narram com detalhes este episódio sangrento de colonização portuguesa no Piauí. O município atual, por sua vez, não herdou na sua formação sócio-cultural, reflexos deste episódio a não ser, talvez por ironia, o nome de Regeneração.¹⁶

Em 1805, a antiga missão indígena de São Gonçalo do Amarante passa a freguesia, para em 1832, ser elevada a vila. Com o início da navegação do rio Parnaíba e o consequente desenvolvimento da povoação ribeirinha, transferiu-se, em 1861, a vila de São Gonçalo para as margens do rio Parnaíba, entre a foz do Canindé e a foz do Mulato. Esta nova vila já um importante ponto comercial - herda o antigo nome de São Gonçalo do Amarante e dará origem futuramente à cidade de Amarante. A antiga vila, originária da missão indígena, entra em um período de decadência, sendo, em 1871, estabelecida como freguesia de São Gonçalo da Regeneração, e posteriormente, em 1875, elevada à categoria de vila com o nome de Regeneração.



A História dos Negros; o processo de formação da cultura negra no Piauí.

As obras mais recentes sobre a historiografia piaulense têm abordado o problema da participação do elemento negro no processo de colonização do Estado, procurando dessa forma, questionar a tese aceita tradicionalmente de que as fazendas de gado eram estruturas econômicas e sociais que não necessitavam de um contingente numeroso de mão-de-obra escrava. Através de estudos mais sistemáticos e pesquisas cuidadosas, alguns historiadores tentam destacar a importância da etnia negra na formação sócio-econômica do Piauí.²¹

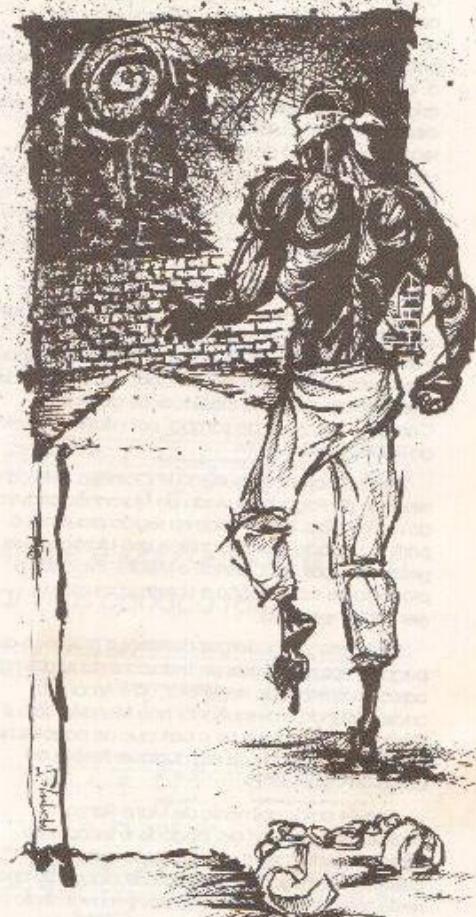
Segundo Mott, a intensificação do movimento migratório do escravo negro para o Piauí foi ocasionado por dois fatores: o desaquecimento da economia açucareira no litoral do nordeste brasileiro e a necessidade de mão-de-obra dificultada pela resistência indígena à escravidão. Vão ser a partir desses fatores que os fazendeiros piaulenses iniciarão o processo de introdução do negro africano nas fazendas estabelecidas.²²

Citando alguns dados demográficos, percebe-se que a presença do escravo foi importante neste período de colonização, onde, "em 1762, representavam 45,8% da população rural, estando presentes em 67,8% das domicílias".²³ O censo deste mesmo ano espelhava uma população livre de 8.102 pessoas, 4.644 escravos e 691 índios em aldeamentos.²⁴

Os primeiros grupos de escravos foram trazidos, no final do século XVII, pelos fazendeiros piaulenses que vinham da região do Rio São Francisco com seus rebanhos. Essa migração iria se concretizar com o estabelecimento das "Fazendas Nacionais", de Domingos Afonso Sertão e a "Casa da Torre", dos Carvalho D'Ávila, da Bahia.²⁵

A origem étnica desses escravos é tratada de forma genérica pelos historiadores, onde, na sua maioria, eram provenientes de Angola e Congo, ou seja, povos pertencentes ao grupo linguístico bantu, que compreendia um conjunto de povos dispersos em diversas regiões da África e com unidade cultural mais acentuada no antigo Reino do Kongo.²⁶ Aliás, estas foram as marcas características da escravidão brasileira: primeiro, a diversidade étnica e cultural dos povos africanos que vieram para o Brasil, segundo, a tentativa de desarticulação dos grupos sociais africanos nas cidades mercadorias das costas brasileiras, com o intuito de dificultar uma possível reconstituição de uma cultura tradicional. Reconhece-se as diferenças das nações africanas na diáspora, entretanto, os laços de solidariedade foram reestruturados estratégicamente pelos escravos e seus descendentes nas práticas festivas e religiosas, nos levantes e revoltas e na constituição de comunidades coesas onde se procurava a reconstituição dos elementos culturais de origem.

A Abolição foi outro fator que trouxe dificuldades, apresentando pelo menos dois problemas para os ex-escravos: primeiro, a dificuldade de vida auto-



suficiente no meio rural, pois não possuíam títulos de propriedade em que pudessem trabalhar a terra, ocasionando outro fluxo migratório em direção à cidade; segundo, no quadro urbano, o negro foi recusado como mão-de-obra qualificada no processo de industrialização que se iniciava. Aliado também às instituições urbanas, caracterizou-se todo um processo de segregação social, econômica e cultural, refletindo negativamente no enquadramento dessas populações no processo de desenvolvimento da sociedade brasileira.

Emerge deste quadro desfavorável, modelos de estratégia negra: a criação de espaços, "redutos", onde práticas alternativas pudessem ser desenvolvidas, exemplificadas nos "morros" e "favelas" das grandes cidades brasileiras e nos povoados e comunidades rurais. Foi, portanto, nestes locais "periféricos" que se reestruturaram as

formas simbólicas pertencentes a uma ordem cultural original, acrescida de novos elementos adquiridos na contata com o espaço urbano e com as características regionais. O samba, o pagode, o partido-alto o jongo, as congadas, os cucumbis, o candomblé, o tambor-de-mina, o tambor-de-craula... todas essas práticas simbólicas fazem parte deste complexo cultural negro-africano-brasileiro, rearticulado como patrimônio coletivo, como algo culturalmente pertencente a um grupo e como lugar em que se desenvola uma ação dos sujeitos em um espaço social distinto da forma social dominante.

O Pagode de Amarante.

Como afirmamos anteriormente, o pagode está articulado a um complexo cultural mais amplo, como dança e forma de batuque próxima em suas características internas, ao samba, coco e partido-alto, inserido, segundo classificação de Edson Carneiro, na zona do samba, por influência direta do vizinho Maranhão.⁽²⁷⁾

Essa demarcação cultural de Carneiro, reforça a hipótese do Pagode ter vindo do Maranhão através do rio Parnaíba, penetrando na região piauense a partir da cidade de Amarante, e daí, alastrando-se pelos vales dos rios Canindé e Mulato, iniciando o processo de estruturação e síntese com os elementos regionais.

Efetivamente, pudemos destacar a presença do pagode nos momentos de festa na zona rural e nos bairros periféricos da Regeneração e Amarante, onde, segundo o pesquisador Noé Mendes, "raro é o sábado que não se ouve o batuque do pagode nos arredores da cidade ou em qualquer terreiro da bacia do Canindé".⁽²⁸⁾

Através do depoimento de Mané Ramos - tradicional "puxador" de pagode e tocador de maracá (instrumento de percussão usado pelo "puxador" de Pagode) com mais de cinquenta anos nesta prática musical -, tornamos conhecimento de que nos anos de 1932, quando se instalou em Amarante, encontrou dezessete "puxadores" de Pagode. Mané Ramos, hoje perto dos noventa anos, reside atualmente em Regeneração e durante muito tempo realizou pagodes ao lado de famosos dançarinos e tocadores, tais como, Zabé, Fulô, Chica da Barriga, Justino, Jorge, dentre outros.

Um canto do Pagode, bastante conhecido na região e anotado e transscrito por nós, dá a referência geográfica da situação desta manifestação, e de certa forma denuncia a sua importância cultural para a região:

*Letra: Eu canto no Amarante/
Eu canto no Canindé
Eu canto no Brejo Grande/ Eu
canto onde Deus quisé.*⁽²⁹⁾



O Pagode inicia como uma prévia combinação, geralmente no "dia de feira", onde os pagodeiros recebem o convite para a realização de um pagode em determinado dia e local. Frequentemente, um terreiro já tradicional na promoção de pagodes. Com todos avisados da festa, o responsável pelo local "prepara" o terreiro com os dançarinos no centro e vão "esquentando" os tambores. Não existe preparação para o inicio da dança, que geralmente começa quando o "puxador" canta o primeiro retrô. Os dançarinos repelem o canto tocando os "gatanhos" e iniciando a coreografia. Toda a roda formada nos lados do terreiro toma parte na festa, que em movimentos coordenados e harmoniosos desenvolvem uma coreografia livre e desafiada, ressaltando através dos movimentos corporais, a sensualidade e riqueza das evoluções. Há um intercâmbio constante entre os dançarinos, não caracterizando pares formais, mas um contínuo revezamento entre os casais. Evidentemente, que os mais famosos dançarinos são os mais requisitados.

O acontecer do Pagode é um momento de congregação entre grupos de pessoas que assumem coletivamente sua realização. Uma união de pessoas que dançam, cantam, tocam seus instrumentos. É como a recriação de um território, simbolizado no terreiro, que reconstruisse as redes de solidariedade dos grupos remanescentes das comunidades rurais e com um elemento de aproximação, através da sedução da festa, de outros segmentos da sociedade global.

A estrutura do pagode compreende uma fila de "puxadores" - responsáveis pela condução dos cantos - e "tocadores" - os instrumentistas. O "puxador" mais experiente inicia uma estrofe que se desenvolve repetidamente, sendo seguido pelas outras músicas até que o "puxador" modifica ligeiramente a frase melódica, conduzindo para outro canto. Observe-se que não há interrupção entre as canções, que mudam de temática, variam a

melodia mas sempre ligadas entre si. Os versos ou pertencem a um repertório tradicional de pagode, ou são criados, improvisados no momento da festa. A temática reflete situações da própria vida dos grupos, ou se referem a fatos cotidianos. Exemplificaremos com dois cantos recolhidos por ocasião de um Pagode, no nosso trabalho de campo:

Eu mor - roé na beira do rio Que é lugá de po - bre mo - rá
Lu - ga de po - bre mo - rá Lá de trás da pe - dra fria

*Letra: Eu moro é na beira do rio/ Que é lugá de pobre mora
Lá de trás da pedra fria/ Vi as cabóca raiá*

Mas ô, ô Ma - ria Eu vim da Serra Pe - la
da Ma - da ô - o ho - me rendi - nhai zo sem mi -
e não vale ma - di ô - o Pi - la, Pi - la, Pi - la, Pi - la -
ô Pi - la, Pi - la -
Letra: Mas ô, ô Maria eu vim da Serra Pelada

Mas ô, ô Maria eu vim da Serra Pelada

O, o home sem dinheiro
Sem muié não vale nada
Pisa, pisa, pilão
Pilão Pisadô (repete)

Esses dois cantos foram "puxados" por Mané Ramos em um pagode a que assistimos na cidade de Regeneração.

Nestes trechos apresentados, constata-se o uso frequente do ritmo sincopado, estando presente em grande parte das formas musicais brasileiras, principalmente, as que trazem uma relação estrutural com a rítmica herdada da cultura negra: samba, jongo, choro, lundu. Isto é, as formas originárias da "raiz do samba". Todas essas formas descendentes do batuque e samba, trazem incorporado a sincopa como elemento rítmico básico. É ela que incita o ouvinte ao "requebra", às palmas e menelos do corpo na dança, mais próximas nas músicas da cultura negra.¹²

Outra característica do Pagode é a improvisação tanto do canto, quanto da coreografia, onde os cantos "tirados" pelo "puxador" são herdados de tradição oral, mas no decorrer do Pagode vão sendo acrescidos de variações melódicas, novas refrões criados no momento satirizando situações cotidianas. A presença da improvisação e de refrão fixo e estrofe improvisada é comumente aceita como uma característica da influência africana no Brasil.

Tratando da improvisação, o pesquisador Mauro Costa diz que:

"... o ritual de cantar, verejalar, de improvisar, é o aspecto determinante da estética das formas populares. O fato de ser uma tradição de produção oral, isto é, não escrita. Nessa produção não escrita, toda criação é agora; é repente, seja a introdução de algo que já está na memória, de versos já conhecidos, seja coisa da inventiva do momento".¹³

Os instrumentos que compõem o Pagode são: tambores, feitos de madeira pesada e acados (cavados) com fogo. Utiliza-se couro de cabeça de boi por ser mais resistente. São tocadas à mão livre; maracás, feitos de lata com sementes de vegetais dentro; viola, sendo um violão comum de seis cordas. Antigamente este instrumento era confecionado por artesão da região. Atualmente, por dificuldades de obtenção da madeira apropriada, é adquirido no comércio. Frequentemente, acontece a participação de um "píte" (píano), instrumento de sopro feito de madeira à semelhança da flauta; os "gafanhotos", que são os únicos tocados pelas dançarinas. Constituem-se de duas partes de madeira ocada, presas por fio, sendo percuidos com os dedos, semelhante à castanholha ibérica. São muito utilizados, tanto pelas mulheres dançarinas, quanto pelos homens, e é interessante observar que o seu som é percebido de longe identificando a proximidade do Pagode.

Como conclusão, dirímos que o Pagode é muito mais que uma dança, uma manifestação cultural. Representa a própria identidade étnica e social; o lugar e o momento de continuidade de uma origem cultural original; simboliza a força e potência de um grupo historicamente marginalizado,

se fazendo presente como sujeito de uma ação social. É a reordenação em espaços intersticiais de práticas culturais e festivas das comunidades rurais estabelecidas na região, como sobras de uma ordem econômica escravagista. Sobraram esses "redutos marginais" onde essas populações construíram os seus "terreiros" como lugar de continuidade cultural simbolizado no Pagode, e que representa um dos elementos de reconstrução dessa ordem social e cultural. O Pagode, sendo a forma assumida pelas classes segregadas, marginalizados, de se fazerem presentes no espaço urbano dominante.

Nos aspectos intrínsecos, o Pagode é o elo de uma cadeia de danças e formas musicais que foram elaboradas pelos descendentes africanos no Brasil. Umbilicalmente preso à raiz do samba como forma antepassada, conserva em sua estrutura elementos da forma original: a improvisação livre das estrelas com o refrão fixo e reutilizada em outras temáticas; o uso básico de instrumentos de percussão, especialmente os "pesados" tambores herdados dos candombeiros do candomblé, a expressiva coreografia livre, com a sensualidade aflorando nos movimentos corporais das dançarinas à luz das lamparinas; o êxtase provocado pela longa duração dos batuques e pela participação coletiva, as pessoas se cruzando, as infiltrações intergrupais, isso tudo numa alegria contagiante; a prática no terreiro, espaço por excelência da cultura negra no Brasil. "Pagode tem que ser no terreiro", dizia um dos nossos depoentes, "esse que se leva para o clube, não é pagode".



NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- * Professor de Música do Departamento de Educação Artística da UFPI.
- (1) BOI, Almino. *Clássico da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.67.
 - (2) ALCETZ, Isobel. *Sintese de la Etnomúsica en América Latina*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, p.9-10.
 - (3) Cf. KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1987, p.04.
 - (4) Id. ibid. p.219-224.
 - (5) Id. ibid.p.222.
 - (6) KERMAN, Joseph. Op. cit. apud Alan Menken.
 - (7) Id. ibid. p.230. apud Charles Seeger.
 - (8) MAM, William. *Culturas Musicais do Pacífico*, el. Cercano Oriente y Asia. Madrid, Alarcón Editorial, 1985, n.24.
 - (9) VICUNA, María Estela Gómez. *Antropología de la Música: nuevas orientaciones y debates teóricos en la Investigación musical*. Revista Musical Chilena, 1981-2000, N° 183-185, p. 52-74.
 - (10) MADM, William. Op. cit. p.24.
 - (11) MCGUA, Mario Leifer Cebre. Op. cit.
 - (12) Para um maior aprofundamento: Cf. SODRE, Muriel. *O Terebina e a Cidade. A forma social negra brasileira*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1988; SODRE, Muriel. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro, Coderci, 1979; MOURA, Roberto. *Re-Criação e Requinta África no Rio de Janeiro*. FUNARTE, 1983; PRIOR, Mary del. *Recreio Olímpico no Brasil Colonial*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.
 - (13) Cf. ALVARENGA, Clenelly. *Típicos Populares Brasileiros*. São Paulo, Arquivo Dual, 1982. CARNEIRO, Edson. *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982. TAVARES, Alice. *Polícias Nacionais - História, Criminosos, Mitos e Lendas*. SE, Melhoramentos, 1964.
 - (14) CARNEIRO, Edson. Op. cit. p.32.
 - (15) Dança de Jezinho de origem africana. Pessoalmente, dança de rádio, por sét, amea das outras formas não oficial, nega o sonho num processo de empêzamento no âmbito da urbanização brasileira.
 - (16) INQUÍSICO, José Ruias. *Os sons do Rio*. Rio: Carlos, Danças, Músicas, círculos, s. n. s. p. 1981, p.56.
 - (17) NICOLINI, Luis do Camão. *Discursos da Favela Brasileira*. Rio de Janeiro, Edições do Outro, s.d., p.120.
 - (18) DAS, Cláudia Mônica. *Movimento Popular e Expressão Popularizada no RJ*. Dissertação de mestrado apresentada à UFF, Niterói, 1991, n.23.
 - (19) MOTT, Luiz. *O Rio Colonial. População, Economia e Sociedade*. Teresina, Projeto Petrônio Portela, 1985, p.54.
 - (20) Cf. NUNES, Manoel Paiva. *Um Episódio da Colonização Portuguesa*. In: *A Geração Fértil*. Rio de Janeiro, Ed. Atenová, Teresina, 1979.
 - (21) Cf. DAS, Cláudia Mônica. Op. cit.; BRANDAO, Janiva Maria Freitas. *O Escravo na Formação Social do Brasil: perspectiva Histórica do Século XVII*. Dissertação de mestrado apresentada à UFF, Rio de Janeiro, 1984; MOTT, Luiz. Op. cit.
 - (22) Cf. MOTT, Luiz. Op. cit. p.78.
 - (23) Id. ibid. p.79.
 - (24) OLIVEIRA, Maria Amélia Reis. Op. cit. p.41. apud Celso Nunes.
 - (25) Cf. CHAVES, Pe. Joaquim. *A Escravidão no Brasil*. Iemanja, s.d., 1971.
 - (26) MUKUNA, Kazadi via. *A Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ed. Global, s.d., p.11.
 - (27) CARNEIRO, Edson. Op. cit. p.32.
 - (28) OLIVEIRA, Noé Mendes. *Folclore Brasileiro*. O Paul. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1977, p. 25.
 - (29) Conto tradicionalmente presente nas Pagodes de Mano Ramas, figura de destaque como "padrão" de Pagode, originário de Amarante e que hoje reside na cidade de Regeneração.
 - (30) Cf. SODRE, Muriel. Op. cit.
 - (31) COSTA, Moacir Soárez. *Por uma Estética das Formas Populares de Performance: o caso das folhas de Reis*. Dissertação de mestrado apresentada à UFRJ, Rio de Janeiro, 1983, p.55.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, Clenelly. *Música Popular Brasileira*. São Paulo, Livraria Doca Cidense, 1992.
- ALF, Izabel. *Sintese de la Etnomúsica en América Latina*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.
- BOI, Almino. *Clássico da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BRANDAO, Janiva Maria Freitas. *O Escravo na Formação Social do Rio: perspectiva Histórica do século XVII. Dissertação de mestrado apresentada à UFF*, Rio de Janeiro, 1984.
- CARNEIRO, Edson. *Folguedos Tradicionais*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.
- CASCUDO, Luiz da Cunha. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, Edições do Outro, s.d.
- CHAVES, Pe. Joaquim. *A Escravidão no Rio Terebina*, s.d., 1971.
- COSTA, Moacir Soárez. *Por uma Estética das Formas Populares de Performance: o caso das folhas de Reis*. Dissertação de mestrado apresentada à UFRJ, Rio de Janeiro, 1983.
- DAS, Cláudia Mônica. *Movimento Popular e Repressão: a Raposa do Rio Paul*. Dissertação de mestrado apresentada à UFF, Niterói, 1991.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1987, p.04.
- MAM, William. *Culturas Musicais do Pacífico*, el. Cercano Oriente y Asia. Madrid, Alarcón Editorial, 1985.
- MAYNARD, Alice. *... e o Círculo Negociano. Festas, Sacrifícios, Myths e Legendas*. São Paulo, Ed. do Melhoramentos, 1954.
- MOTT, Luiz. *O Paul Caju*. População, Economia e Sociedade. Teresina, Projeto Petrônio Portela, 1985.
- MOURA, Roberto. *Re-Criação e Requinta África no Rio de Janeiro*. FUNARTE, 1983.
- MUKUNA, Kazadi via. *A Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ed. Global, s.d.
- NUNES, Manoel Paiva. *Um Episódio da Colonização Portuguesa*. In: *A Geração Fértil*. Rio de Janeiro, Ed. Atenová, Teresina, 1979.
- OLIVEIRA, Janiva Maria Freitas. *A Escravidão no Rio Paul*. Teresina, Projeto Petrônio Portela, 1985.
- OLIVEIRA, Noé Mendes. *Folclore Brasileiro*. O Paul. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1977.
- SODRE, Muriel. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro, Coderci, 1979.
- TINHOVÃO, José Ruias. *Os Sons dos Negros do Brasil*. Curitiba, Danças, Folguedos, o gênero. São Paulo, Art Editora, 1988.

I - OBRAS: "Ulisses entre o Amor e a Morte", "Rio Subterrâneo", "Somos Todos Inocentes".

II - NOTÍCIA BIOGRÁFICA

Orlando Geraldo Régo de Carvalho nasceu no dia 25 de janeiro de 1930, em Oeiras. Lecionou Literatura no Liceu Piauiense e foi um dos editores da revista "Caderno de Letras Meridiana", juntamente com o ensaísta e crítico literário Manoel Paulo Nunes e o poeta Hindemburgo Dabal Teixeira. É membro da Academia Piauiense de Letras.

III - "SOMOS TODOS INOCENTES"

Após o enorme sucesso alcançado com "Ulisses entre o Amor e a Morte" (1953) e "Rio Subterrâneo" (1967), ambos de natureza introspectiva, que é o traço mais marcante e comovente da ficção ogereguiana, - surge "Somos Todos Inocentes", romance escrito entre o primeiro e o segundo livros mencionados, mas publicado posteriormente (1971).

Na "Vila da Mocha", criada em 1712, depois primeira capital da capitania; na Oeiras de "velhas casas penumbrosas, oprimidas entre quintais" ("Rio Subterrâneo"); na antiga capital de inúmeras tradições históricas, artísticas e religiosas, - é que se desenvolve a ação do romance, cujos principais personagens são Dulce, Raul, Pedrina, seu Ernesto, dr. João Mendes, Padre Miguel, Ananias. Através desses personagens, deparamo-nos com a burguesia oeirense do final da década de 20: o magistrado, o padre, o médico, o farmacêutico...

Na opinião de Mário da Silva Brito, o romance é "uma comovente história de amor, de desencontros e traições passionais, de violência e ambíguos sentimentos, vividas por personagens de alma complexa, trabalhados pelo ódio e a exaltação, pela mesquinhice e a dúvida. Não se trata de um romance histórico ou de costumes. É antes uma indagação, em profundidade, sobre os contraditórios conflitos humanos, as imprevisíveis e misteriosas direções impressas pelo destino a cada vida."

Presença

IV - RIO SUBTERRÂNEO

a) ENREDO

Principal obra de O.G. Régo de Carvalho e apontada pela crítica como uma das obras-primas da literatura brasileira, "Rio Subterrâneo" é um romance que, segundo o próprio autor, "situá-se por volta de 1950, com reminiscências que vão a 1940, e até antes."

A crítica já lembrou que em "Rio Subterrâneo" o enredo não tem relevância. Mas nas páginas 16 e 17 do grande romance o enredo chega a ser esboçado:

"- Deixe de história, Lucílio. Onde você ouviu?

- Odete que me contou.

Ela não vai querer. Há muita solidão aqui na quinta. Talvez fosse melhor ir morar em Teresina com tia Dulce. Pelo menos não atravessará o rio todas as manhãs.

- Sim, eu sei. Mas prefiro tê-la perto de mim. Ser-nos-á útil. Além disso, é sua prometida; não fala sonho em casar-se com você.

- Ora, mamãe. Isso foi há anos. Éramos meninos, e eu nem me lembro disso. Além, a única recordação que guardo de minha permanência em Oeiras é do sobrado em que vivi uns tempos. Quantas semanas foram mesmo?"

No texto transcrito aparecem os personagens centrais e as cidades em que a ação se desenvolve: Lucílio, que vivia numa quinta em Timon; d. Marieta, que gostaria de ver o filho Lucílio casado com a prima Helena (residente em Oeiras) e a tia Dulce, com domicílio em Teresina.

b) ESTILO

Sem deixar de ser ele mesmo, senhor de uma linguagem inconfundível, O.G. Régo de Carvalho assimilou o estilo de José de Alencar e de Machado de Assis. A vinculação machadiana se assenta na tendência para a análise introspectiva e para a sobriedade de linguagem, enquanto a presença alencariana se prende ao gosto pela prosa harmônica, ritmada, poética. Em entrevista publicada na revista "Cadernos de Teresina" (Ano I, n.3 - dez/87), declarou O.G. Régo de



O.
Rêgo de



BIBLIO

CARVALHO, O.G.Régo de. "Ulisses e de Jônio". Ed. Civilização.

CARVALHO, O.G.Régo de. "Rio Subterrâneo". Civilização Brasileira S.A., 1976.

CARVALHO, O.G.Régo de. "Somos Todos Inocentes". Civilização Brasileira S.A., 1971.

GOLDSTEIN, Norma. "Do Penumbra à Luz". Ática, 1983. 193 págs.

MOURA, Francisco Miguel de. "Linguagem de Carvalho". Rio de Janeiro. Revista "CADERNOS DE TERESINA".

eratura

G. Carvalho

*Flávio Pandisca Filho**

Carvalho: "o que tenho procurado fazer na minha obra é fundir Alencar e Machado - o romanismo de Alencar, sua linguagem poética, com o realismo e o estilo um tanto sóbrio de Machado".

Para exemplificar esse procedimento de fusão ou contração dos estilos aliados, transcrevemos este trecho da pag. 8:

"Tudo o céu estava envolto de nuvens cinzentas e fecundas, prontas a despejar. Nenhuma estrela; nenhuma esperança. Só a noite impenetrável e densa. Figuras sombrias ao lado - espíritos de troncos, de galhos e folhas e frutas agitando-se no espesso véu das águas."

c) UNIVERSO DE RIO SUBTERRÂNEO

No mais importante ensaio já publicado sobre a obra de O.G.Rêgo de Carvalho, "- Linguagem e Comunicação em O.G.Rêgo de Carvalho" - Francisco Miguel de Moura analisa com profundidade os principais aspectos lingüísticos e estéticos do notável escritor, reportando-se também à ação e ao enredo de cada obra.

Referindo ao universo do grande romance, diz Francisco Miguel de Moura (ob.cit., p.53):

"Rio Subterrâneo se adentra na análise profunda de uma realidade que o vulgo só conhece epidêmicamente: o homem a caminho da loucura. [...] Lucília e Helena são criaturas comuns, com quem poderíamos encontrar na rua: pernaiatos, excêntricos, medrosos, mas capazes de viver em sociedade. O ambiente, como já foi dito, é a família que tem suas raízes em Oeiras, a do primeiro; família que vive na antiga capital, a do segundo. Outros, como Hermes e Afonsina [...] apresentam características acentuadas de psique doentia tal como as primeiras, o que bem demonstram seus casos amorosos."

d) PENUMBRISMO

"Sonhos ou estudos crepusculares são a maior parte de Rio Subterrâneo" - declara Francisco Miguel de Moura (ob.cit., p.57). Pena que o crítico tenha apenas "triscado" na palavra crepuscular, sem qualquer aprofundamento no assunto. É preciso lembrar que o termo "crepuscularismo" (usado na Itália) corresponde mais ou menos ao que no Brasil se convencionou chamar de "penumbismo" - tendência poética que representa uma espécie de transição entre Simbolismo e Modernismo, reunindo importantes poetas brasileiros: Manuel Bandeira (apenas em "A Cinza das Horas"), Mário Peixoto, Ronald de Carvalho, Murilo Araújo, Guilherme de Almada, Olegário Mariano.

O penumbismo tende para a ternura, o confidencial, o nostálgico, o melancólico, o lamuriente, o evocativo, o isolamento.

Norma Goldstein, no importante ensaio "Do Penumbismo ao Modernismo", aponta as principais características dessa tendência poética: (p.13):

intimismo, temas relacionados ao quotidiano, sentimentos melancólicos, gosto pela penumbra e pelo crepúsculo, evocação, sugestão, mistério, tudo composto em versos cujo ritmo em liberação o cujo melo-tom musical se opõe à eloquência parnasiana em meda."

Em "Rio Subterrâneo" é fácil colher passagens de sabor penumbrista:

"Cores nostálgicas adormecem a retina, e se acinzentam, e logo se embranquecem como o gelo, dando-lhe sentimentos frios, de solidão e esquecimento" (p.11)

"As ruas afogavam no misterio, com ilhas de penumbra à distância (...) A solidão do ambiente constrangia a todos: nem falavam." (p.47)

"As velhas casas penumbrosas, oprimidas entre quintas, tinham um quê estranho e mágico. Que mistério não guardariam as suas paredes, e as janelas sem rótula? Que solidão!" (p.61)

"Interior desabitado. Afora um ganso emitindo grasnadelas (...) nenhuma outra voz se destacava na solidão do ambiente." (p.133)

* Professor de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade Federal do Piauí. Campus Ministro Ron Velloso - Parnaíba.

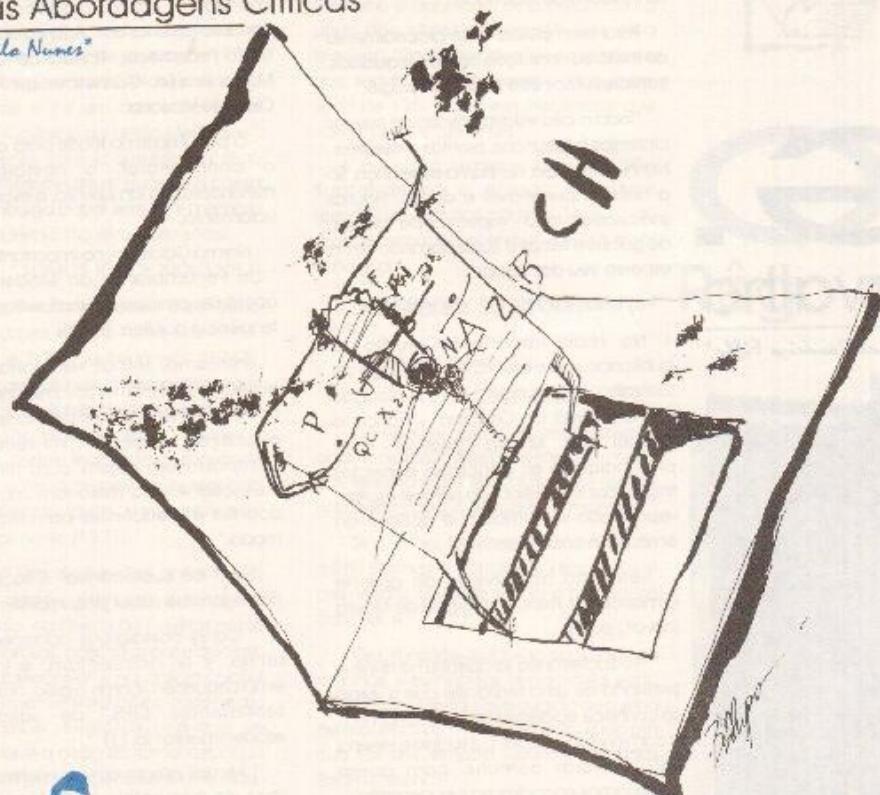
Membro da Academia Parnaibana de Letras

53

O.G. Rêgo de Carvalho:

Duas Abordagens Críticas

M. Paula Nunes*



felizes os escritores ou os artistas que conseguem em vida assistir à própria glória intelectual. No passado, deles foram participes um Victor Hugo, um Balzac, um Flaubert e em nossa língua, um Egó de Queiroz, um José de Alencar, um Machado de Assis, um Euclides da Cunha, a despeito de sua tragédia pessoal, e modernamente, um Gilberto Freyre, um Jorge Amado, uma Rachel de Queiroz, um Carlos Drummond de Andrade, um João Cabral de Melo Neto e, entre os portugueses, um José Saramago, que vem suscitando os maiores debates com o seu novo livro - *Ensaio Sobre a Cegueira*. Não puderam atingir este patamar um Marcel Proust, um dos maiores romancistas de todos os tempos, que teve o seu livro recusado pela editora Galimard, mediante o parecer de André Gide, um Joyce e, entre nós, um Manuel Antônio de Almeida, autor daquela obra-prima que é *Memórias de um Sargento de Milícias*, um Lima Barreto, sistematicamente excluído até há pouco tempo, das histórias da literatura, um Graciliano Ramos, um dos maiores romancistas da língua portuguesa.

O Piauí possui uma rica literatura, com nomes representativos, na poesia, no romance, no conto, no ensaio, na história, gênero que, participando da arte literária, também poderá ser incluída na história da literatura. Dentre esses nomes, força é reconhecê-lo, se destaca o de O.G. Rêgo de Carvalho, um dos grandes romancistas da língua portuguesa, com uma obra apreciada nacionalmente.

Hoje, aqui e agora estamos reunidos, no âmbito desta conceituada instituição universitária, que tão assinalados serviços já há prestado à cultura piauiense, para homenageá-lo, no instante em que recebe o título de doutor "honoris causa", distinção que vinha tardando a ser-lhe conferida, mas a que o sentimento de justiça do magnífico Reitor Charles Silveira e do Egrégio Conselho Universitário desta Casa não poderia faltar e ora a concedem nesta cerimônia singela, mas rica de profunda significação, no panorama de nossa cultura, como a sinalizar aos vindouros o seu alto apreço aos valores do espírito, que são aqueles que dão real dignidade à vida.

Paralelamente a este ato são aqui lançadas duas importantes obras, pois resultam de ponderável contribuição trazida por esta Casa às letras piolenses. Trata-se dos ensaios de Fabiano de Cristo Rios Nogueira - O Mundo Degradado de Lucínia, - a incomunicabilidade em Rio Subterrâneo, e Maria Gomes Figueiredo dos Reis - Rio Subterrâneo - Estrutura e Intertextualidade, em que a obra de O.G. Rego de Carvalho é estudada de forma exaustiva.

Tendo utilizado largamente na abordagem da obra literária o chamado método impressionista que, seguindo a linha de Sainte-Beuve, consiste no estudo da obra literária em relação ao meio social e às reações do temperamento ou da personalidade do autor e impregnou a fortuna crítica de escritores como Álvaro Lins, Mário de Andrade, Tistão de Alhayde e Antônio Cândido, que se constituiram nos luminares da crítica literária em nosso país, confesso-me um tanto despreparado para a apreciação de estudos que vêm dando ênfase aos valores estéticos, vendo a obra de arte, "por si", desligada dos fatores extrínsecos, que a influenciaram. Tem sido este, a meu ver, o espírito da crítica universitária, produzida a partir da racional anti-impressionista e esteticizante empreendida entre nós por críticos e historiadores da literatura como Afrânia Coutinho e Eduardo Portella, para falar apenas naqueles de quem partiu esta nova abordagem do fenômeno literário, que remotamente se radica em De Sanctis, Benedetto Croce, Dámaso e Amado Alonso e posteriormente continuada pelos estruturalistas ou pelos formalistas russos, como Jakobson, Adorno, Roland Barthes e outros que tais.

Talvez seja esta a posição dos dois autores estudados que, sem renunciarem de todo à antiga abordagem do fenômeno literário, ao analisar a obra de O.G. Rego de Carvalho, servem-se das contribuições mais atualizadas no domínio da crítica literária, de corte estruturalista, resultando desse esforço uma interpretação rica, lúcida e aliciante.

No caso do Prof. Fabiano Nogueira, seu estudo parte de uma percutente análise dos personagens de Rio Subterrâneo, ao estudar a doença, no caso a loucura, esta parte malata da razão acidental, no dizer de Foucault, criando o herói problemático da proposição de Lucien Goldman. Inspirado em Lukács, e dando-nos um estudo dos mais perfeitos da personalidade humana em seu momento de crise que é, em consequência, o seu momento agônico. Que eu salvo, ninguém crê hoje, fez da obra de O.G. uma interpretação tão exata.

Além da introdução, em que salienta o método utilizado naquela abordagem, o estudo se divide em três capítulos: 1. Fortuna Crítica de Rio Subterrâneo, 2. Enfoque teórico e 3. A incomunicabilidade em Rio Subterrâneo, a que

acrescenta um outro de Considerações finais.

No capítulo final, realiza ele aquilo que poucos intérpretes inteligentes fêm feito, ao surpreender na obra os momentos em que o clima de tensão do personagem torna também sombrio o ambiente exterior, conforme descreve à pag. 52 desta edição.



O.G. Rego de Carvalho

"A medida que o próprio fantasma do passado e os dos demais jovens somados à convivência com o pai doente, preenchem os momentos de solidão de Lucínia, ele interioriza o ambiente, tornando-o escuro, acinzentado, fechado, em conformidade, portanto, com o seu interior. Assim, as noites que o tomam à solidão, às visões do passado, aos pensamentos sombrios são escuros, com chuvas, trovoadas e relâmpagos". (pag. 52)

Transcreve a seguir o texto da obra em que este ambiente é descrito:

"Assim no escuro, sem se ver, aumentava a sensação de emagrecimento e traqueza que a todos possuía, e se acentuava, de modo estranho, a cada novo relâmpago, especialmente se vinha depois de um estampido mais forte, do ralo que se desprendia e endoidava" (R.S. p.6).

Ou neste outro trecho da obra, também transcrito no estudo:

"Lucínia detém-se à porta do quarto, ebria pela magia das sombras que o envolvem; ruídos estranhos dominam a noite: chuva no telhado, blakeiras coindo na pedra, fara das latas; ressonâncias de toras que se agitam, de porcos que grunhem, pião de aves agoruntas, soluços perdidos (quem chorá?); cabeças-de-crisa que gemem à flor das águas inquietas - assombrações do rio. Cores nostálgicas adormecem a retina, e se acinzentam, e logo se embranquecem como o gelo, dando-lhe sentimentos frios, de solidão e esquecimento". (R.S. p.11).

O drama da incomunicabilidade dos personagens, que na obra de O.G. Rego de Carvalho constitui um microcosmo e é determinado pela doença, simboliza o macrocosmo que é a tragédia da condição humana de hoje e de sempre e em relação à qual este livro de Fabiano Rios Nogueira é emblemático.

O livro da Profª Maria Figueiredo é mais fiel ao modelo da crítica estruturalista.

Partindo do modelo de Algirdes Julian Greimas, para quem, a narrativa de ficção apresenta três níveis de representação: - o manifesto (leitura linear), o das estruturas narrativas (nível latente) e o nível da estrutura profunda, em que se efetivam, ao mesmo tempo, as leituras sintagmática e paradigmática, procede à abordagem das mais ricas de toda a obra de O.G. Rêgo de Carvalho. Analisando-lhe as estruturas de parentesco entre os diversos personagens que participam da trama narrativa para relacioná-la com o problema da lacuna, que constitui o nódulo central da narrativa, a qual se superpõe em vários planos na obra analisada, através da qual procura surpreender o fio condutor do processo narrativo, e a intertextualidade, com que surpreende a superposição de vários textos ao longo da obra de O.G., realiza a autora, com profundidade, estudo dos mais minuciosos da trama novelística da obra de O.G. Rêgo de Carvalho.

Quanto ao problema da intertextualidade a abordagem se nos apresenta das mais perfeitas.

"Considerando que o texto literário [só] palavras do autor] guarda em si numeros significados, em razão de ser escrito numa linguagem poética, procuraremos apontar em Rio Subterrâneo algumas relações intratextuais e tentaremos comprovar que este texto de O.G. Rêgo de Carvalho remete-nos, igualmente, a outros textos do próprio autor, os quais, pontilhados no tempo, guardadas no inconsciente, entre agem-se, constituindo um tecido intratextual". (pág. 46).

A seguir, ainda continuando a linha de raciocínio, seguindo a qual o prazer de escrever se soma ao da realização de um texto perfeito, preocupação que constitui o cerne da realização literária de O.G. Rêgo que, dia a dia, de edição para edição, modifica substancialmente o texto escrito, afirma a seguir a autora, seguindo, no particular, a lição de Barthes:

"Analizando a significância do ato da criação e o prazer inherente ao ser criado, que o leva a diferentes leituras do seu texto, em busca da perfeição, Barthes considera que estas ações sucessivas conduzem a escrita à fruição, à realização plena, pela prática textual. Para ele, o prazer da escritura nasce do prazer da leitura. Escrever é ler somam-se e ocorrem simultaneamente, e o principal leitor do texto é o seu próprio criador. O hábito da leitura conduz ao prazer da escritura". (pág. 46)

No mesmo passo refere uma opinião de Lotman, ao argumentar em seu estudo, A Estrutura do Texto Artístico, que "criados como obras distintas, funcionam posteriormente como sendo as partes de um texto mais amplo da mesmo autor, de outros autores ou de um autor anônimo". (Pág. 47).

Para exemplificar e ainda segundo as palavras da autora, o primeiro trabalho de O.G., "Ulisses Entre o Amor e a Morte" reaparece, na edição de Amor e Morte, que é dividido em duas partes. A primeira - Contos, está constituída de sete narrativas; a segunda - Novelas - consta de duas histórias. Ao termos os contos e novelas da obra, confirmamos

que, já a partir do primeiro livro, O.G. Rêgo entrelaça uma narrativa na outra". (Pág. 48).

Passando da "intertextualidade", que é a absorção da experiência literária dos grandes textos da literatura brasileira e universal, como Machado de Assis, Shakespeare ou os grandes dramaturgos gregos, como Sófocles, que abordou em sua obra-prima Édipo-Rei, o problema do incesto, de que exaustivamente trata a autora neste livro, a propósito das ligações de parentesco existentes na obra agerregiana, realiza a Professora Maria Figueiredo uma abordagem das influências parenturais dominantes ou da similitude de processos de composição literária, acrescentamos nós, entre a estética literária de O.G. e a dos mestres da arte literária, em escala universal, como os já citados.

Mas, é forçoso concluir, pois a nossa tala já vai além do previsto, talvez pela magnitude do tema e da forma como foi tratado nestes dois grandes livrinhos:

De minha parte, congratulo-me sinceramente com os dois eminentes professores desta Universidade por se haverem, de forma tão brilhante e eloquente, realizado obras tão valiosas para a nossa cultura e que chegariam como mais uma pedra na construção do pedestal da glória literária deste amado escritor da nossa terra, o mais alto de minha geração e um dos maiores do Brasil.

Desejo particularmente expressar o quanto me sinto gratificado em traçar o breve perfil desses dois livros de autores sapiente com os quais convivo diuturnamente em nossas discussões intelectuais e dos quais devoto, de modo especial à minha estimada ex-aluna do Liceu e da FAFI, Profª Maria Figueiredo, a maior amizade e a mais alta admiração.

*Palestra feita na Universidade Federal do Piauí em 10.11.1995.