

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
Programa de Pós-Graduação em Antropologia - PPGA

Juliana Gonçalves da Silva

Criar, Cantar e Dançar: reflexões etnográficas do Guerreiro – folgado alagoano.

Orientador: Drº Bartholomeu Figueirôa de Medeiros

Co-orientador: Drº Jorge França de Farias Jr.

Recife
2015

Juliana Gonçalves da Silva

Criar, Cantar e Dançar: reflexões etnográficas do Guerreiro – folguedo alagoano.

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Drº Bartholomeu Figueirôa de Medeiros

Co-orientador: Drº Jorge França de Farias Jr.

Recife
2015

Universidade Federal de Pernambuco
Departamento de Antropologia e Museologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Criar, Cantar e Dançar: reflexões etnográficas do Guerreiro – folgado alagoano.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Antropologia.

Aprovado em: 11/02/2015

Banca examinadora:

Professor Drº Bartholomeu Figueirôa de Medeiros
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

Professor Drº Antonio Mota (Examinador interno)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

Professora Drª Rachel Rocha de Almeida Barros (Examinadora Externa)
Departamento de Antropologia- UFAL

Dedico este trabalho aos meus avós maternos: Sebastiana e Francisco Gonçalves (in memorian) e aos meus avós paternos: Madalena e Manoel Tomás. Guerreiros alagoanos.

Agradecimento

Agradeço a Deus por ter me dado uma família maravilhosa que sempre me incentivou nos estudos, me mostrando que eu sempre podia ir mais longe. Muito obrigada mãe e pai, por todos os ensinamentos e por todas as orientações. Agradeço as minhas queridas irmãs, Jéssica e Joyci por estarem sempre ao meu lado.

Agradeço a família do meu esposo por todo apoio e incentivo recebido durante estes dois anos de muito estudo. Agradeço ao meu esposo e companheiro, Felipe, por todas as conversas que tivemos sobre meu trabalho, fazendo com que meus dias se tonassem mais leves e felizes.

Agradeço aos bons professores que tive nesta longa jornada de estudo, com toda certeza todos colaboraram de forma positiva no desenvolvimento desta etnografia.

Agradeço a Karla Oliveira, colega e amiga de mestrado que durante estes dois anos, participou e acompanhou todo o processo da minha pesquisa, dando grandes sugestões.

Agradeço aos servidores do departamento de antropologia da UFPE, Carla, Ademilda e Juvenal, por toda ajuda, apoio e amizade que me deram durante o mestrado.

Agradeço ao meu orientador professor Tito, por todos os momentos de orientação na pesquisa.

Agradeço ao meu co-orientador, Professor Jorge de Farias, por todas as conversas que tivemos sobre o desenvolvimento do meu trabalho que me ajudaram amadurecer intelectualmente.

Agradeço à CAPES, que me concedeu uma bolsa de estudos.

Agradeço aos professores que aceitaram ser os avaliadores deste trabalho: Professora Rachel Rocha, professor Antonio Mota e professor Carlos Sandroni.

Aos mestres e brincantes de Guerreiro que me aceitaram em suas rotinas e com paciência me apresentaram seus cotidianos dentro e fora da brincadeira.

Exigir que alguém tivesse guardado tudo aquilo que já leu é o mesmo que exigir que ele ainda carregasse tudo aquilo que já comeu. Ele viveu do alimento corporalmente e do que leu, espiritualmente, e foi assim que se tornou o que é.

Schopenhauer

Resumo

O Guerreiro é um dos vários folguedos existentes no Estado de Alagoas. A princípio, foi classificado como auto natalino, no entanto, pode ser manifestado no decorrer do ano. O Guerreiro é considerado pelos mestres e brincantes uma *brincadeira* católica, possuindo cinco partes principais: Abertura de Sede, Louvação ao Divino, Peças, Embaixadas e Despedidas. Cada brincante é responsável por um personagem, sendo encontrados nesta pesquisa: Rainha, Palhaço, Mateus, Lira, Embaixadores e as figuras, além do mestre e do contramestre. Este estudo etnográfico teve como interesse conhecer a realidade de dois grupos de Guerreiros, localizados na cidade de Maceió/AL. Os objetivos foram analisar como mestres e brincantes organizam internamente esta brincadeira e como se estabelecem as relações dos grupos com a sociedade, através do Registro do Patrimônio Vivo e dos convites públicos de eventos e apresentações. Procuo, neste trabalho, conhecer e refletir sobre como esse folguedo se organiza na contemporaneidade, seus valores simbólicos e seus compromissos. O estudo dos Guerreiros a partir de sua organização interna, através de meu convívio com os sujeitos envolvidos na pesquisa, me fez conhecer e refletir sobre as decisões, desafios e interações cotidianas do folguedo.

Palavras-chave: Guerreiro. Folguedos. Brincantes. Patrimônio Vivo.

Abstract

Guerreiro is one of the many existing folguedos in Alagoas. At first it has been classified as a Christmas auto, although it may be manifested along the rest of the year. Guerreiro is considered by the masters and brincantes as a catholic brincadeira, possessing five main parts: Opening of the Headquarters, Worship to the Divine, Plays, Embassies and Farewells. Each brincante is responsible for a character, could be found in this research: the Queen, the Clown, Mateus, Lira, the Ambassadors and the figures, as well as the master and quartermaster. This ethnographic study took as interest getting to know the reality of two Guerreiro groups, located in the city of Maceió/AL. The objectives of this research were to analyse how the masters and brincantes do internally organize this brincadeira and how the relations between the groups and the society are established, through the Register of Living Patrimony and the public invitations to events and presentations. I aim, with this work, to know and to reflect about how this particular folguedo organizes on contemporaneity, what are its symbolic values and its commitments. The study of the Guerreiros from their internal organization, through my acquaintance with the subjects involved in this research, made me to get to know and to reflect about the decisions, challenges and daily interactions of this folguedo.

Keywords: Guerreiro. Folguedo. Brincantes. Living Patrimony.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1. Lista com nomes das pessoas que foram à Juazeiro do Norte.....	33
Foto 2. O palhaço, o palhacinho e seus pandeiros;.....	52
Foto 3. Preparação para a apresentação: os brincantes dando vez aos palhaços.....	53
Foto 4. A Rainha do grupo de <i>Guerreiro Vencedor Alagoano</i>	55
Foto 5. O traje da rainha, apresentado pela brincante.....	57
Foto 6. Antes das apresentações: a transição entre ser brincante e ser personagem...58	
Foto 7. Montagens dos Chapéus <i>suvenir</i> produzidos pelo mestre André.....	62
Foto 8. . O “combate” de espadas: os embaixadores.....	64
Foto 9. O “combate” de espadas: os embaixadores.....	65
Foto 10. A sede do “Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero”: a casa do Guerreiro.....	73
Foto 11. O pedaço do Guerreiro Vencedor Alagoano.....	75
Foto 12. : Manuscrito emplastificado do mestre André com a sequência de peças do seu Guerreiro.....	93
Foto 13. Gravação do segundo CD na sede do mestre.....	99
Foto 14. Apresentação do Guerreiro na véspera de São João.....	107
Foto 15. Apresentação do Vencedor Alagoano no Giro dos folguedos.....	110
Foto 16. O Guerreiro do mestre André, sendo entrevistado no palco do teatro.....	113
Foto 17. A nova geração de brincantes do Guerreiro do mestre André.....	127
Foto 18. Mestre André e o cumprimento de sua promessa no museu de padre.....	138
Foto 19. Maquete da Igreja que deveria ter sido construída no Horto – Museu PE.....	141
Foto 20. O caminho do Santo Sepulcro.....	143
Foto 21. A caminho de uma apresentação em Juazeiro do Norte.....	145
Foto 22. Brincantes aos pés da imagem de Pe. Cícero.....	146
Foto 23. O Guerreiro cantando, dançando em Juazeiro do Norte.....	148

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ASFOPAL – Associação dos Folguedos Populares de Alagoas;

CEASA – Centro Estadual de Abastecimento S/A;

CENART – Centro de Artes de Alagoas;

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular;

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional;

FMAC – Fundação Municipal de Ação Cultura;

MTB – Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore;

RPV- AL – Registro do Patrimônio Vivo de Alagoas;

Pe - Padre

SECULT-AL – Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas;

SESC - Serviço Social do Comércio;

UFAL – Universidade Federal de Alagoas;

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco;

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

Sumário

Introdução

.....14

Capítulo 1 -

Entre a teoria e a prática: os caminhos iniciais da pesquisa.....20

1.1.O Guerreiro na literatura.....21

1.2. Grupos estudados24

1.3.Metodologia, experiência e subjetividade.26

1.4.Cultura popular, folclore, patrimônio e *performance*: revisão conceitual.....54

Capítulo 2 -

Abrindo a sede: as pessoas por trás das figuras e os elementos formadores dos Guerreiros.....39

2.1. Por trás dos trajes: a importância de conhecer as pessoas envolvidas com os Guerreiros.....40

2.2. Conhecendo as pessoas que estão dentro dos trajes: considerações sobre a composição social do grupo: os brincantes.....45

2.3. O mestre Juvenal Leonardo e o seu *Vencedor Alagoano*.....47

2.4. Os personagens do Guerreiro.....49

2.5. Os personagens do *Mensageiros de Padre Cícero* do mestre André.....50

2.6. Os personagens do *Guerreiro Vencedor Alagoano*.....54

2.7. Os trajes do Guerreiro: a delimitação entre os ensaios e as apresentações.....55

2.8. A dança da espada.....63

2.9. O mestre como maestro: entendendo o uso do apito.....	66
--	----

Capítulo 3 -

Na sede dos Guerreiros: organização interna, ritual e transmissão do conhecimento.....	68
---	-----------

3.1. A sede, seu valor organizacional e suas finalidades: entrando no espaço dos Guerreiros.....	69
3.2. Reciprocidade e união entre o Vencedor Alagoano e o Mensageiros de Padre Cícero.	76
3.3. . Organização interna: os lugares dos mestres, brincantes e objetos no ritual..	77
3.4. . Vocação para ser mestre: compreendendo o seu significado.....	81
3.5. Os nomes dos grupos de Guerreiros e o que eles informam.....	85
3.6. . Os ensaios: brincar e aprender - repensando o tradicionalismo.....	87
3.7. O Guerreiro e suas peças: conhecendo as partes e letras do folguedo.....	89
3.8. . Gravando o cantar: a preparação de um CD do Guerreiro pelos brincantes....	97

Capítulo 4 -

o Guerreiro na rua: agendas de apresentações, patrimônio e compromissos dos brincantes fora das sedes.....	101
---	------------

4.1. Da sede para a rua: a preparação do Guerreiro para o espetáculo.....	102
4.2. . Os Guerreiros no dia de São João: entre fogueiras e bandeiras das cores verde e amarela.....	105
4.3. Um espetáculo a beira mar: o Guerreiro e o Giro dos folguedos.....	107
4.4. Uma encenação do auto: a entrevista concedida a uma emissora de TV de Alagoas.....	112
4.5. Os mestres são patrimônios: reflexões em torno do Registro do Patrimônio Vivo no estado de Alagoas.....	114

Capítulo 5 -

Brincantes-romeiros: rezar, cantar e dançar no Juazeiro do Padre

Cícero.....124

5.1. A Chegada.....130

5.2. As visitas – museus.....132

5.3. As visitas – igrejas.....134

5.4. Visitas – a subida para o Horto e o caminho do Santo Sepulcro.....136

5.5. As apresentações.....139

5.6. . As compras e a partida.....144

Considerações Finais (a

despedida).....146

Referências

Bibliográficas.....148

Introdução

(O cumprimento)

Bom dia senhor e senhora, sou o Guerreiro, que chegou agora



Por que ter o Guerreiro como objeto de pesquisa antropológico?

O Guerreiro é uma manifestação que sempre me inquietou muito por duas razões, a primeira por ter sido um folguedo que fez parte da vida de meus avós, maternos e paternos. Sempre escutei histórias sobre ele, meu avô paterno, inclusive, foi um mestre de Guerreiro muito respeitado em sua juventude. Por isso, quando escutava histórias sobre esse auto, procurava visualizar como era que ele se manifestava no ambiente rural. Segundo relatos de meu avô, o Guerreiro era considerado sinônimo de diversão nas folgas do intenso trabalho na roça. Sendo assim, procurei em estudos realizados por folcloristas, maiores detalhes sobre o folguedo estudado. O que encontrei foi uma descrição geral, mas sem um grande aprofundamento sobre esta manifestação (Brandão: 2003; Duarte: 2010).

É muito comum encontrar nesses trabalhos algumas letras das canções presentes no auto natalino, seguidas de partituras musicais e fotografias. Além destas informações importantes, a busca da origem e a preocupação em torno da autenticidade do guerreiro eram bem fortes nos trabalhos folclóricos produzidos. Renato Ortiz (1992) resume o objetivo de um manual de pesquisas folclóricas existentes, escrito por George Gomme: coletar dados. Não quero com isso dizer que os trabalhos realizados pelos folcloristas não foram relevantes. Além do mais, grandes reflexões foram desenvolvidas em uma época em que se buscava a essência da brasilidade. Conforme Ortiz (2006, p. 160) “a emergência do pensamento folclórico no Brasil está, como na Europa, também associada à questão nacional, uma vez que as tradições populares encarnam uma determinada visão do que seria espírito de um povo”.

A segunda razão do meu interesse pelo folguedo dos Guerreiros é o fato de sua imagem estar sempre presente em propagandas turísticas e políticas do Estado de Alagoas, sendo constantemente usado como símbolo de uma suposta identidade alagoana. Sendo assim, quis conhecer o que é esse Guerreiro e quem são as pessoas que estão por trás de sua organização. Como o Guerreiro sempre é representado através de propagandas, conhecer a realidade por trás do imagético foi o que me impulsionou a ter essa manifestação como objeto de reflexão dessa dissertação.

Como pesquisadora, aprendi a ‘exotizar o familiar’, pois só assim pude observar e entender algumas questões sobre o que é ser brincante e mestre de um folguedo. Assim como escreve o antropólogo Gilberto Velho (1978), o que nos é familiar pode ser algo que de fato não conhecemos. Com base no pensamento de Velho, procuro neste trabalho conhecer e refletir sobre como esse folguedo se organiza na

contemporaneidade, seus valores simbólicos e seus compromissos. O estudo de dentro dos Guerreiros me fez compreender as decisões, desafios e interações cotidianas que, como salienta Velho, “faz parte de um objeto relevante de investigação para a antropologia” (p. 46).

Passei dez meses, entre Janeiro e Outubro, fazendo a pesquisa de campo. Considerando o campo como o conjunto de experiências que se iniciam a partir do conhecimento através da literatura antropológica, até a pesquisa realizada dentro dos grupos. Conforme escreveu Vagner Gonçalves da Silva (2006), o campo não é só nossa experiência concreta,¹ sendo assim a pesquisa foi dividida em duas grandes etapas: a pesquisa bibliográfica e a pesquisa *in loco*. A pesquisa bibliográfica foi realizada nos acervos das bibliotecas da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE e do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore – MTB, em Maceió/AL. E também pela *internet*, concordando com Lilian França (2004) vejo a “internet como uma fonte interessante e necessária de pesquisa sobre cultura popular”, consultei o acervo eletrônico de revistas científicas: Scielo, Mana, Vibrant, além de blogs e sites de pesquisa sobre cultura popular, como os sites do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), do Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional (IPHAN) e da Secretaria Estadual de Cultura de Alagoas (SECULT).

A pesquisa *in loco* teve a observação participante como cerne. A convivência com os brincantes, a participação nos ensaios e apresentações, entrevistas, compartilhamento de experiências e muitas conversas sobre o universo do folguedo foram fundamentais. Em paralelo, apliquei um pequeno questionário com cada brincante sobre a vida deles no folguedo e também sobre seu(s) cotidiano(s). Nos momentos em que eu perguntava e o outro respondia, além de prestar atenção nas respostas, procurei entender aquela situação e o que estava acontecendo ao seu redor. Com os questionários, a sensação que eu tive foi que aquele trabalho era superficial, pois diante da grande objetividade das perguntas, as respostas eram dadas com muita rapidez. Enquanto as conversas, por outro lado, onde não se tinha nenhum roteiro exposto, mas apenas um guia mental planejado, começava em tempo previsto, mas não tinha previsão para terminar. Conversávamos sobre muitas coisas, momentos cruciais

¹ Não que eu pense que a pesquisa realizada em arquivos documentais não seja uma experiência concreta. Essa frase de Gonçalves me remete a ideia de que o campo antropológico não se remete apenas às nossas experiências com os nativos.

para conhecer as pessoas que dão vida aos personagens da brincadeira. Em campo, segundo Clifford Geertz (2001, p. 45) o antropólogo tem “que aprender a viver e a pensar ao mesmo tempo”. Foi assim que, vivendo com os brincantes, descobri e passei a pensar constantemente sobre como uma manifestação artística, considerada tradicional, ‘luta’ por seu lugar na contemporaneidade.

Neste trabalho etnográfico um dos meus objetivos foi conhecer, refletir e problematizar sobre as relações que são estabelecidas entre dois grupos de Guerreiros, dentre os vinte e oito cadastrados no banco de dados da Secretaria do Estado da Cultura de Alagoas e a sociedade.² Esse recorte foi pensado por conta das discussões em torno da Lei do Registro do Patrimônio Vivo – RPVA/AL. A lei, neste Estado, completou, em 2014, dez anos; as pessoas contempladas com o título foram/são aquelas que detêm algum tipo de conhecimento sobre os modos de *fazer* e *saber*, envolvendo entre elas as manifestações folclóricas. Atualmente são 40 mestres considerados Patrimônios Vivos Alagoanos, sendo seis mestres de Guerreiros³. Sabe-se que a partir do momento que o mestre(a) é registrado(a) ele(a) passa a ter direitos e deveres com o Estado.⁴ A lei deixa explícita quais são essas trocas, mas o objetivo aqui é entender como estas influenciam na estrutura do grupo e na sua rotina, levando em consideração as expectativas de cada mestre em torno do título recebido. O intuito em torno desse recorte é averiguar se para determinado grupo o RPV/AL contribui para a sua manutenção e quais foram às mudanças desde então. E a partir daí compreender o que significa ser patrimônio vivo para os dois mestres dos grupos pesquisados.

Na história da Antropologia, desde o seu início no século XIX, muitos antropólogos(as), de diferentes correntes teóricas, contribuíram para o amadurecimento teórico e metodológico dessa ciência. Apesar das divergências existentes entre as linhagens antropológicas, existia algo em comum: conhecer o universo do *Outro*, problematizando questões para a reflexão do objeto de investigação. Para a análise e aprofundamento do estudo do Guerreiro, as pesquisas realizadas por diferentes antropólogos me auxiliaram no entendimento de questões referentes à organização e composição social, religiosidade e produção artística dos grupos, levando em consideração a memória dos mestres e brincantes. Em relação à organização, ou a

² Ver informação no site: < <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco-es/mapeamento-cultural/cultura-popular/folguedos-dancas-e-tores/folguedos-natalinos/guerreiro>>. Lembrando que podem existir muitos grupos de Guerreiros que não são cadastrados na secretaria estadual de cultura.

³ Este número poderia ter sido maior, se não fosse o falecimento de cinco mestres de Guerreiro.

⁴ Pelo lei do Registro do Patrimônio Vivo em Alagoas o número de mestres e mestras registrados e beneficiados com o título não deve ultrapassar o número de quarenta.

estrutura social dos dois Guerreiros, procurei fazer relação com a concepção de Victor Turner (2012) que a compreende através das relações existentes entre as posições, funções e cargos de uma sociedade.

Os brincantes desta manifestação artística e religiosa são assim chamados por ser o Guerreiro considerado, também, uma brincadeira, mas conforme Victor Turner (2012) a brincadeira dentro de um determinado contexto deve ser levada a sério e dentro dos limites. Os participantes do Guerreiro, desde a sua entrada, são informados quais são os limites de cada brincadeira no momento das apresentações, pois esta deve “ser séria, com dimensões não sérias” (Turner 2012, p. 16).

Clifford Geertz (2013) escreve em seu livro ‘A interpretação das Culturas’ que a religião nunca é apenas metafísica, pois existe também uma profunda seriedade moral. O sagrado é visto por este antropólogo como uma obrigação, que não só encoraja, mas como também a exige. Esta afirmação nos faz pensar que em relação ao Guerreiro a questão da religiosidade pode ser relacionada com a obrigação e a devoção que os mestres e os brincantes dizem possuir com a manifestação. Fazer parte de um Guerreiro é praticar um a(u)to de fé. Com base ainda em Geertz, podemos pensar que o Guerreiro enquanto um ritual⁵ está ligado a uma crença religiosa, onde ambas são reciprocamente confrontadas e confirmadas. O símbolo do Guerreiro é o grande chapéu em um formato que lembra o estilo das catedrais católicas. Segundo Geertz, os significados são armazenados através dos símbolos. Pensando assim, o pesado chapéu que sempre fica sob a cabeça dos líderes dos grupos representa os valores que os integrantes dos Guerreiros possuem. Para Aldo N. Terrin (2004), autor do livro *Antropologia e Horizontes do Sagrado*, o simbolismo é o ponto fundamental de um grupo ou comunidade, pois é no símbolo que a religiosidade se concretiza. Os símbolos, além de objetos de estudo para este autor, devem ser apreendidos e compreendidos.

Através da etnografia o campo será desenvolvido, mas não basta escrever esta afirmativa, é necessário explicar o que isto significa para a antropologia e para este trabalho. A etnografia se dá através do constante diálogo entre a teoria antropológica e os dados empíricos relacionados ao campo. Mariza Peirano (1995, p. 123) escreveu que “a diferença fundamental entre a pesquisa teórica e empírica é inconcebível na antropologia, pois as duas estão intimamente associadas tanto para o iniciante quanto

⁵ Por rito, DaMatta (1997) percebe como momentos especiais que a sociedade constrói, sendo “situações que surgem sob a égide e o controle do sistema social, sendo por ele programadas (p.71).

para o etnógrafo consagrado”. O fundamento teórico deste trabalho está inserido na proposta de antropólogos como Clifford Geertz (2013), que pensava os estudos culturais como algo a ser interpretado e Franz Boas (2004), que, levando em consideração as perspectivas diacrônicas, observou como cada povo tem suas próprias concepções acerca de suas histórias. A partir dos pontos de vista destes antropólogos, acerca do trabalho de campo, e de suas análises sobre tal, o diálogo com demais antropólogos, entre brasileiros e estrangeiros, foi muito importante para o conhecimento e reflexão do Guerreiro alagoano. Peirano (1995, p. 132), sobre a relação indispensável entre os escritos clássicos e contemporâneos escreve que: “a boa reflexão antropológica deve levar em conta as discussões contemporâneas, ao mesmo tempo em que retoma os temas clássicos para lhes oferecer novas soluções”. Para o desenvolvimento de tal proposta, os conceitos chave que serviram de ponte entre a teoria e os dados de campo são: cultura popular, patrimônio e *performance*.

Esta etnografia está dividida em cinco capítulos,⁶ com o intuito de responder as seguintes questões: como grupos de folguedos se reinventam, diante de um mundo cada vez mais globalizado? Será que existe uma homogeneização das culturas populares? Assim, no primeiro descrevo as etapas metodológicas da pesquisa, dialogando com os conceitos que serviram de cerne para a reflexão do trabalho de campo. No segundo, apresento as pessoas que fazem parte do Guerreiro e os objetos rituais. Como sei que não se pode ser brincante e mestre 24h por dia, procurei conhecer as pessoas que estão por trás das fantasias: saber o que as motivam a fazer parte do grupo e suas contribuições internas. No terceiro capítulo apresento a reflexão sobre a organização interna do folguedo: como os ensaios são organizados, quais são as partes que compõem o Guerreiro, como o conhecimento é passado de mestre para brincantes e de brincantes para mestre. No quarto capítulo, o estudo será sobre como os grupos se relacionam com a comunidade, a cidade e o Estado, através das apresentações públicas e do Registro do Patrimônio Vivo de Alagoas. O quinto capítulo é a descrição sobre um acontecimento muito importante para muitos brincantes que são romeiros, a ida ao Juazeiro do Norte – CE, onde se canta, se dança e se reza para o padre Cícero.

⁶ . Na abertura de cada capítulo, optei por colocar fotos de *Suvenir que foram feitos* por artesãos locais. Normalmente eles são comercializados nos mercados de artesanatos da cidade de Maceió-AL. Os comerciantes não souberam informar os nomes dos artesãos que confeccionaram as peças.

Capítulo 1

Guerreiro, cheguei agora. Nossa Senhora é nossa defesa



Entre a teoria e a prática: os caminhos iniciais da pesquisa.

Juliana, você sabe o que é cultura?

Mestre André.

Este primeiro capítulo tem como objetivo apresentar uma revisão conceitual e metodológica em torno do desenvolvimento desta pesquisa. Este momento está dividido em cinco partes, cujo objetivo principal é dialogar, com as contribuições de outros pesquisadores sobre o Guerreiro, e refletir em torno dos conceitos que me serviram de base: cultura popular, patrimônio e *performance*. Além de apresentar os grupos de Guerreiros que escolhi como campo antropológico, descrevo como lidei com a minha subjetividade, presente em todas as etapas da pesquisa de e no campo.

1.1. O Guerreiro na literatura.

O presente trabalho tem como principal objetivo apresentar a etnografia de dois grupos de Guerreiros, do município de Maceió, capital do Estado de Alagoas. O Guerreiro é uma manifestação artística e religiosa que possui em sua estrutura influências de outras manifestações, como o Reisado e o Pastoril. Em diversas pesquisas (Cascudo: 1962; Vilela: 2008; Vaconcelos: 1998; Ramos: 1954) o Guerreiro foi classificado como um auto de natal e/ou folguedo natalino. A denominação folguedo possui o sentido de representação, característica considerada ausente nas danças (Rocha: 1984). Os indivíduos que fazem parte de algum folguedo precisam saber interpretar o personagem ao qual lhe foi incumbido, sendo este a fusão do teatro, do canto e da dança.⁷ Assim pode-se perceber que o conceito de folguedo está relacionado à diversidade de movimentos, gestos e canções. Na literatura folclórica é constante ver a afirmação de que o Guerreiro é um folguedo de origem alagoana (Cascudo: 1962; Vilela: 2008; Vaconcelos: 1998; Ramos: 1954), não cabe aqui discutir sua origem, no entanto, como será apresentado, cada mestre tem sua própria versão sobre a origem do Guerreiro.

⁷ Ver Rocha, José Maria. Folguedos e danças de Alagoas.

Considero o Guerreiro uma manifestação artística por conta do processo artesanal de criação dos objetos, da composição e constantes reinvenções das cantigas, peças e vestimentas. A arte produzida por mestres e brincantes é importante para o folguedo e suas diferentes formas de se movimentar. Os elementos base para a formação do Guerreiro são o canto e a dança, sendo a autoria das letras e coreografias comumente atribuídas ao próprio grupo. Os cantos, segundo o registro dos pesquisadores que descreveram este folguedo, têm como assuntos principais a época do natal, amor, ódio, política, vários tipos de agradecimento e provocações. Essas canções são iniciadas pelo mestre e interpretadas pelos brincantes durante as apresentações das peças e nos momento entre as cantigas.⁸

Além disso, a estética do folguedo Guerreiro é bem característica, o colorido das vestimentas, os acessórios espelhados, e os diferentes tipos de chapéus usados pelos personagens chamam a atenção do público diversificado. Cada detalhe que compõe os figurinos dos brincantes tem um sentido, como será apresentado no desenvolvimento desta dissertação. Pode-se afirmar que dentre todos os acessórios, o chapéu usado pelos mestres e mestras dos grupos é o símbolo de maior representatividade do folguedo. Através do grande chapéu que lembra o formato arquitetônico das Catedrais Católicas, pode-se compreender qual a importância e o sentido do Guerreiro para as pessoas que estão envolvidas direta e indiretamente na brincadeira.

Para o Guerreiro acontecer em suas diferentes formas e estilos é importante o corpo dos brincantes e o público dialogarem. O processo criativo dentro dos folguedos é um fato que precisa ser estudado com profundidade, pois é a partir dele que entenderemos e compreenderemos quais as razões de determinado grupo se manter ativo, mesmo com as intempéries de um mundo no qual as produções de massa são um determinante forte e os folguedos são, muitas vezes, vistos como uma reprodução de um passado distante.

Neste trabalho o Guerreiro será observado, também, como uma manifestação religiosa, por conta das várias referências bíblicas e do calendário católico que influi nos assuntos abordados nas apresentações e nas datas que elas acontecem. Pode-se afirmar, através dos relatos e da observação *in loco*, que a religiosidade não é o cerne do folguedo, mas é influxo importante. Esteticamente, o chapéu do mestre é um determinante para compreendermos a ligação deste folguedo com o cristianismo. Como

⁸ Esse assunto será aprofundado no capítulo dois deste trabalho.

o Guerreiro é considerado uma reinvenção dos Reisados, ou como denominou o pesquisador Théo Brandão – *um Reisado moderno*, compreende-se que o natal é o momento em que os participantes deste folguedo celebram e comemoram o nascimento de Jesus Cristo; encerrando-se as festividades no dia seis de Janeiro, dia lembrado pelo cristianismo como dia de Reis. Todavia, apesar dessa referência ao período natalino o Guerreiro é manifestado durante todo o ano. Em doze meses o Guerreiro tem o auge de apresentações em dois: Agosto e Dezembro. O primeiro por conta das comemorações e homenagens às manifestações folclóricas e o segundo por conta do Natal. Apesar do foco nos dois referidos meses, cada grupo de Guerreiro possui seu próprio calendário de ensaios e apresentações, cada grupo, desse modo, é um núcleo independente. A principal referência do Guerreiro é o Reisado e este é uma forma de fazer homenagens aos três Reis Magos, que levaram presentes para saudar o menino que tinha acabado de nascer, cuja principal missão era salvar a humanidade.⁹

O pesquisador Théo Brandão (2003, p. 81) observou que em alguns grupos de Guerreiros localizados em Maceió a influência das religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda, estavam presentes nas letras e nos ritmos classificadas como *tom xangô*. Este seria o ritmo dos instrumentos musicais tocados, como os tambores e ganzá, que lembram os sons escutados nos terreiros de candomblé. Na literatura existente, os pesquisadores perceberam que o xangô e o Guerreiro fariam parte do mesmo universo simbólico e performático. Arthur Ramos (1954), o primeiro pesquisador a fazer um estudo e registro do Guerreiro, no livro *O folclore negro do Brasil*, escreveu que o Guerreiro é uma fusão de festas africanas com os autos da península europeia, mesclado, ainda, com as tradições indígenas, por isso a presença dos caboclinhos, do índio Peri e da Lira.

Os grupos de Guerreiros escolhidos para o desenvolvimento desta dissertação são: *Guerreiro Vencedor Alagoano* e *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero do mestre André*. Antes de ir para Maceió-AL, para iniciar a pesquisa no campo e já ansiosa para entrar em contato com algum grupo, visitei o site da Secretaria de Cultura de Alagoas, para obter o telefone de algum mestre de Guerreiro. Como eu já havia sido informada

⁹ No livro sagrado do cristianismo, A Bíblia, esta passagem foi escrita da seguinte forma: “E eis que a estrela que tinham visto no Oriente, os foi precedendo até chegar sobre o lugar onde estava o menino e ali parou. A aparição daquela estrela os encheu de profunda alegria. Entrando na casa, acharam o menino com Maria, sua mãe. Prostrando-se diante dele, o adoraram. Depois, abrindo seus tesouros, ofereceram-lhe como presentes: ouro, incenso e mirra. Mateus, cap. 2, v. 09-12.

que neste espaço virtual eu poderia encontrar a relação de várias manifestações artísticas, religiosas, de patrimônios tombados e patrimônio vivo de Alagoas, procurei o contato de algum grupo que fosse relativamente perto da casa de minha família em Maceió-AL. Como deduzi que os ensaios seriam realizados à noite, preferi uma distância espacial curta para facilitar as minhas idas e vindas. Foi nesse momento que li a respeito do grupo *Vencedor Alagoano*, do mestre Juvenal Leonardo. Como os números telefônicos estavam desatualizados no site, resolvi ligar para a Secult-AL e uma funcionária me forneceu os contatos do mestre me falando que é um Guerreiro mundo bonito, e que os ensaios são realizados aos sábados a noite. Muito animada liguei para o número fornecido e quem atendeu foi a senhora Dolores, companheira do mestre Juvenal. Apresentei-me, falei que estava desenvolvendo uma pesquisa sobre o Guerreiro e que tinha um grande interesse em conhecer o *Vencedor Alagoano*. Percebi neste contato breve pelo telefone, que ela não me compreendeu bem, mas de toda forma foi passado o endereço do ensaio e a hora que o mesmo começaria.

1.2. Grupos estudados

O *Guerreiro Vencedor Alagoano* é coordenado pelo mestre Juvenal Leonardo e sua esposa d. Dolores. O grupo possui sede no conjunto Joaquim Leão, no bairro do Vergel do Lago, zona sul de Maceió. O bairro fica localizado às margens da lagoa Mundaú, formado pelos conjuntos Joaquim Leão, Virgem dos Pobres 1 e Virgem dos Pobres 2. O Vergel, como é conhecido pelos moradores de Maceió, é um bairro cujos moradores possuem um perfil socioeconômico diversificado. Como o objetivo deste estudo não é traçar o perfil dos moradores deste local não irei apresentá-lo. O mais importante neste espaço é afirmar que pela diversidade populacional existente no Vergel, conseqüentemente existem diversas formas de manifestações artísticas e religiosas. Há grupos desde os conhecidos como populares, incluindo pastoril, coco de roda, bumba meu boi e Guerreiro, até os conhecidos como alternativos como os de hip-hop.

O *Guerreiro Vencedor Alagoano* foi criado em 1985 no bairro Chã da Jaqueira, em Maceió, pelo mestre José Tenório. Quando este se ausentou, o senhor Juvenal Leonardo ficou responsabilizado pelo grupo. Depois de ficar parado por alguns anos, o grupo foi reativado no Joaquim Leão, com a iniciativa da d. Dolores e do mestre

Juvenal. Pela trajetória artística que viveu desde criança e pelo comprometimento com o folgado Guerreiro, no ano de 2005 o senhor Juvenal foi registrado como Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas. Sendo uma das nove pessoas que foram homenageadas com o título naquele ano.

O *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero*, foi criado em 1963 pelo mestre Manoel Venâncio de Amorim, na parte alta de Maceió, especificamente no bairro Tabuleiro dos Martins. Com o falecimento do primeiro mestre, seu filho Petrúcio ficou à frente do grupo, convidando, posteriormente, o senhor André para lhe auxiliar nas atividades do Guerreiro. Há seis anos o mestre André dos Santos formou um novo grupo no bairro do Santos Dumont, também parte alta da cidade. O grupo foi registrado como *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero do Mestre André*. O senhor André foi registrado como Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas em 2011. Seu grupo de Guerreiro está ativo, mas passa por diversos problemas, entre eles o mestre aponta que a falta de incentivo público, faz com que seu Guerreiro dependa principalmente do dinheiro do próprio mestre e dos cachês baixíssimos das apresentações. Apesar de receber uma bolsa mensal, por conta do RPV-AL, no valor de um salário mínimo e meio, ele afirma que diante dos atrasos no pagamento não se deve contar exclusivamente com este auxílio para arcar com as despesas do grupo.

Cada Guerreiro possui sua história, apesar de em algum momento elas se entrecruzarem. O objetivo, deste modo, não é comparar esses dois grupos, mas conhecer e compreender as suas formas de organização, perceber quem são os seus brincantes, entender o que significa ser Patrimônio Vivo para cada mestre e como essa titulação foi refletida internamente nesta manifestação. O trabalho etnográfico me apresentou respostas significativas diante das minhas inquietações, pois só convivendo com os grupos antes, durante e depois dos ensaios e apresentações, foi que conheci uma realidade diferente e difusa.

Ao estudar as manifestações artísticas que são vistas como tradicionais é importante o pesquisador (a) ter em mente que o ideal é perceber o que está além dos coloridos das vestimentas, das coreografias animadas e das cantorias cujos significados são múltiplos. Como escreveu Farias (2008) “é necessário participar das atividades destes grupos, integrar suas instâncias de produção, além de contribuir para uma reflexão interna acerca de seus planos e decisões”. É neste ponto que este trabalho pretende chegar. Ir além do que se vê é ideal nesse caso, pois o trabalho de campo antropológico me possibilitou analisar e refletir sobre as razões, dificuldades e

recompensas que estão presentes na história diária dos grupos. Para isso, conhecer as pessoas que dão vida aos personagens foi o primeiro passo nesse trajeto.

1.3. Metodologia, experiência e subjetividade.

Quando eu comecei a pesquisa do Guerreiro, com um grupo do interior de Alagoas, pensava que já conhecia este folguedo. Pelo fato de meus avós terem sido mestres da *brincadeira*, e de ter escutado muitas histórias sobre o folguedo, tinha a percepção que tudo era muito familiar. Compreendi, posteriormente, que eu não o conhecia o auto suficientemente. Comecei meus estudos, sobre este folguedo, indo ao campo com algumas ideias preconcebidas. Peirano (1995, p. 139) escreveu que o pesquisador não pode fazer seu trabalho de campo na condição de “tabula rasa: ele leva seus conceitos e suas expectativas ao campo, mas, por assim dizer, não pode trazê-lo de volta, sem alterações”. Foi o que aconteceu comigo, pois já tinha uma concepção deste folguedo, conhecendo, na verdade, apenas, o lado belo, colorido e agitado das apresentações.

Em 2010, iniciei por conta própria, um estudo de campo que tinha como objetivo conhecer um grupo de Guerreiro. A princípio eu queria um grupo do interior de Alagoas e que não fosse reconhecido pela Secretaria Estadual de Cultura de Alagoas. O grupo foi o Guerreiro *Vilelense Mimo do Céu*, da cidade de Teotônio Vilela. À medida que fui conversando com a mestra deste grupo, a senhora Cícera, e com seus pequenos brincantes, fui conhecendo o outro lado dessa manifestação. Esse lado estava relacionado com as dificuldades financeiras, com a falta de gente para compor a brincadeira, com a falta de espaço e o mais difícil para seu grupo: a falta de reconhecimento, não só por parte das políticas públicas, mas dos moradores de sua cidade. O Guerreiro da mestra Cícera há três anos está com as atividades suspensas, pois faltou o principal: pessoas para participarem das atividades do grupo. Assim, concordando com Maria Laura Cavalcanti (2003) o campo além das possíveis áreas familiares, também tem seus lados desconhecidos e obscuros. Em 2014, no segundo ano do curso de mestrado, conheci os grupos do mestre André e do mestre Juvenal Leonardo, além de receber muitas informações e uma grande colaboração do mestre

Benon, que atualmente, por problemas de saúde, suspendeu temporariamente as atividades do *Guerreiro Treme Terra de Alagoas*.

A minha primeira ida ao campo foi para conhecer o ensaio do *Guerreiro Vencedor Alagoano*. Quando o mesmo terminou, em uma noite quente de sábado, do mês de Março de 2014, agradei ao mestre e aos brincantes por aquele momento cheio de música e ritmo. Falei das minhas intenções na pesquisa e se eu poderia realizá-la no universo de seu grupo. Perguntei ao mestre se eu poderia em algum momento da semana conversar com ele sobre a história do *Vencedor Alagoano*. Por desconfiança ou por realmente não ter tempo disponível, mestre Juvenal e dona Dolores falaram que passariam a semana toda indo ao médico e passariam o final de semana na casa de uma filha, em outro bairro. Esse fato me remeteu aos dizeres do antropólogo Roy Wagner (2012) quando ele afirma que existem vários problemas que o pesquisador, principalmente quando ele é iniciante, enfrenta no campo. Um dos obstáculos que Wagner exemplifica é a desconfiança que os ‘nativos’ sentem, quando um ‘forasteiro’ chega ao seu espaço querendo saber sobre sua vida.

Seria muito indelicado de minha parte ficar insistindo por esse momento (uma hora, ou mais) de conversa, já que percebi que para isso eu precisaria presenciar outros ensaios. No final de semana seguinte liguei para a esposa do mestre Juvenal, perguntando se eu poderia me encontrar com eles em algum dia da semana para falar dos meus objetivos na pesquisa. Dona Dolores, entretanto, me falou que estaria mais tarde na casa de sua filha, retornando apenas na segunda-feira. Assim que chegasse a sua casa ainda iria ao médico, retornando todos os dias da semana. Na quarta-feira, em seu único tempo aparentemente livre, teria uma reunião com o grupo do folclore. Antes de ficar desanimada com a indisponibilidade do mestre e da d. Dolores, me atentei para essa reunião do folclore. O que ela seria? Onde ela seria? Quem estaria presente? O que eles discutiriam? Sendo assim perguntei onde tal reunião se realizaria, peguei o endereço e a hora do encontro. Fiquei, diante desse fato, novamente animada. Estava sentindo que o grupo de meu interesse de estudo se abriria finalmente para a pesquisa. Para que o momento da nossa conversa se concretizasse, ficou claro que seria necessário eu me tornar ‘menos estranha’. Sáez (2013, p. 159) escreveu que: “a interlocução é o sangue de nossa pesquisa de campo, e tem que ser tratada com cuidado. É necessária uma certa familiarização até que a entrevista seja possível”. Ou seja, para eu sentar e conversar com o mestre e com sua esposa, deveria apresentar inicialmente as minhas intenções de pesquisa. Essa *reunião do folclore* seria uma boa oportunidade para uma

possível aproximação com estas pessoas. No dia da reunião, cheguei vinte minutos atrasada, mas não houve reunião, ela foi cancelada. Como eu não sabia o que fazer, assim que eu os vi sentados em um banco de madeira no corredor do prédio do Centro de Belas Artes de Alagoas - CENART, cinco pessoas já idosas, quatro homens e uma mulher, resolvi arriscar e perguntar se eles faziam parte da Associação dos Folguedos Populares de Alagoas - ASFOPAL. Um dos senhores falou que sim, então fui me apresentando e novamente me vi falando de forma bem sucinta do meu projeto de pesquisa e estudo com o Guerreiro. Fui muito bem recebida nessa roda de conversa e eles começaram a falar da situação de esquecimento por parte do poder público para com as manifestações populares; falaram dos problemas internos da associação e dos desejos em prol da chamada cultura popular.

Entre as conversas me atentei para o depoimento do mestre André, do *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero*. Ele me falou sobre seu grupo e suas atividades e opinou sobre o que é ser Patrimônio Vivo em Alagoas. Anotei, então, seu contato, seu endereço e os dias dos encontros do Guerreiro. Os ensaios de seu grupo acontecem semanalmente, das 15h às 20h no bairro de Santos Dumont, periferia de Maceió. Percebi, então, que nas duas primeiras semanas passadas em Maceió, o meu campo de pesquisa seria realizado em dois grupos de Guerreiros. Sendo o foco, além da organização interna e composição social, compreender como se relacionam estes grupos e o Estado, a partir das questões envolvendo o patrimônio vivo e imaterial em Alagoas.

Em certo dia, enquanto eu organizava novamente meu projeto de mestrado, antes de ir ao ensaio do grupo do mestre André, decidi que faria a pesquisa com base na realidade de um único grupo. Como o grupo do mestre Juvenal estava ainda não havia me dado um retorno positivo, resolvi optar pelo grupo *Mensageiros de Padre Cícero*. Depois de duas horas e meia esperando o ônibus para o bairro Santos Dumont, para conhecer o ensaio do Guerreiro, chego à sede e me deparo com algo completamente inesperado: vejo ali mestre Juvenal e sua companheira, dona Dolores. Ainda sem acreditar no que estava vendo, fui, bem discretamente, perguntar a uma das brincantes se aquela senhora era realmente a figura que eu pensava, ela disse que sim. Então recobrei a consciência e fui cumprimentá-los. Curiosamente, quando resolvo abrir mão de um grupo, o grupo vem a mim. Na verdade como os dois mestres, naquele momento, estavam cansados e com problemas de saúde, um grupo resolveu apoiar o outro.

Com o grupo do mestre André, o *Mensageiros de Padre Cícero*, que por sinal foi o que mais convivi, tive a oportunidade de conhecer de perto toda a organização,

divertimento e estresse que um grupo pode passar. Sobre isso Claudia Fonseca (1999) afirmou que sendo a etnografia uma ciência do concreto, o ponto inicial desta é a interação entre o pesquisador e seus objetos de estudos, “os nativos de carne e osso”.

Como pesquisadora, percebo que a cada vez que vou ao campo, novos questionamentos surgem. Por mais que eu ache tudo muito belo, tenho que me atentar para outras dimensões, além do que é imagético.¹⁰ Assim que conheci o mestre André, ele me disse que seria muito bom ter uma pessoa jovem interessada no Guerreiro e na realidade da cultura popular no Estado, entretanto, ao mesmo tempo eu sentia que eles esperavam algo de mim, que fosse além da minha admiração. Ao me apresentar aos mestres, sempre deixei claro que admirava muito todas as pessoas que faziam parte de manifestações artísticas como o Guerreiro. Sobre essa tentativa de conquistar o campo, Grossi (1992) escreve que conforme Elisete Schwade, “para descobrir o *outro* é preciso seduzi-lo”. Apesar de achar essa expressão um tanto ambígua, para que a porta de entrada do campo se abra, o pesquisador deve mostrar o seu ponto de vista, que no meu caso, especificamente, foi a admiração que sentia pelo folguedo. Assim, concordando com Rocha e Eckert (2008), percebo que as pessoas que pesquisamos precisam saber das intenções da pesquisa e do pesquisador, e somente com a disponibilidade dos sujeitos é que a pesquisa tem seu início e continuidade.

Sem perceber me tornei uma figura curiosa para os brincantes, pois como o mestre André afirmou: *os jovens não tem interesse em participar do Guerreiro*. Então minha presença nos ensaios e apresentações foi algo muito notado pelos sujeitos da pesquisa. Quando fui pela primeira vez para ensaio do mestre André, ele imaginou que aquela seria minha única vez. Quando fui para o segundo ensaio, todos ficaram surpresos. No terceiro, falei novamente que se eles permitissem, gostaria de ficar indo sempre para os ensaios e apresentações. E para a minha surpresa, depois de passar um mês sem ir aos ensaios, eles sabiam que eu morava em Recife-PE, no meu retorno os brincantes falaram que sentiram minha falta nos encontros: pois eu sempre ficava ali dando uma força para eles. E mesmo sem compreender de fato o que eu almejava, pude perceber que eles se identificavam com o que estava fazendo. A antropóloga Maria Laura V. C. Cavalcanti (2003), escreve que em seu campo de pesquisa “os espíritos identificavam-se

¹⁰ Como deixei claro meu objetivo é conhecer o que existe por trás das roupas coloridas e das performances bem elaboradas. Questões como porque ser mestre, por que manter um grupo de Guerreiro serão apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho.

com o seu estudo”. No meu caso, para o meu entusiasmo inicial, os brincantes deste grupo, também se identificavam com o que eu estava proposta a fazer.

A observação durante a pesquisa foi recíproca, a pesquisadora que é também observadora, se torna parte da observação (Durham: 1986, p.167), ou seja, ao mesmo tempo em que eu observava as muitas pessoas envolvidas, fiquei ciente que também era observada. Esse fato não me trouxe desconforto, fiquei em alguns momentos curiosa para saber o que eles pensavam de mim. Certo dia o menino Roni me perguntou: *por que você não se desgruda da sua bolsa?* Eu não soube responder, pois ficar com a bolsa sempre junto ao corpo se tornou um hábito que adquiri na faculdade, aquilo causou muito estranhamento no pequeno. Muitas perguntas sobre a minha vida pessoal e profissional foram feitas. Fui surpreendida com perguntas como: “Você já é casada? Você vai ter filhos quando? Seu marido não sente ciúmes de você? Ele deixa você passar tanto tempo longe? Você trabalha? Em quê? Onde? Você não sabe cozinhar? Será que um dia eu ainda vejo a Ju (eu) com um filho. Procurei responder todas as perguntas e a cada resposta que dava, percebi que os brincantes se chocavam um pouco, pois as respostas lhes eram *estranhas*. O fato de ser casada e de no momento não querer ter filhos, de estar distante do marido e de não saber cozinhar, era uma verdadeira novidade para se ouvir de uma mulher. Mas algumas atitudes sobre *coisas de mulher e coisas de homem* também me causaram estranhamento. Em Juazeiro do Norte-CE, quando acompanhei o grupo do mestre André na romaria de Nossa Senhora das Dores, estranhei o fato das mulheres fazerem as atividades domésticas, e os homens nem retirarem seus pratos das mesas; uma vez que imaginei que todos colaborariam de forma igual. A minha ideia era que se todos fizessem sua parte não teria tanto trabalho, sendo os serviços de limpeza logo concluídos. Mas era só uma ideia minha. Senti que falar demais sobre isso seria uma afronta e um possível atestado de preguiça que eu estaria assinando. Essa troca de informações e o estranhamento recíproco foram importantes para a construção e reflexão do meu objeto de pesquisa. Porém, informar o que eu fazia da vida foi o ponto mais difícil, pois é sempre complicado explicar o que é antropologia para um leigo. Então falei que fazia pós-graduação e que trabalho com pesquisa, este foi o caminho mais simples que encontrei para dizer a minha atual ocupação. Eu quis dar uma satisfação, uma vez que eu fazia esse tipo de pergunta para todos.

Com o Guerreiro do mestre Juvenal Leonardo, apesar de ter sido muito bem recebida, não tive chance de passar muito tempo. Por este grupo não ter sede própria, os encontros fora dos ensaios era complicado. Mas não quis forçar uma aproximação,

fui respeitando os limites que me eram impostos. De toda a forma, estive presente e pude conhecer o Guerreiro e suas múltiplas formas de se engajar na sociedade. Presenciei os ensaios e tive longas conversas com o mestre Juvenal e com a dona Dolores em sua residência, diálogos de grande importância e instigantes. Percebi, no andamento da pesquisa, como cada grupo de Guerreiro, apesar das semelhanças, tem uma personalidade e identidade própria.

Todas as vezes que eu chegava ao campo, cumprimentava as pessoas e ganhava um abraço. Com o passar dos ensaios, de menina do folclore ou da cultura, passei a ser chamada de Juliana, depois de Ju e até mesmo de Julia, por grande parte dos brincantes, aqueles com quem tive mais contato, e conseqüentemente mais intimidade. Notei que a partir dessa mudança nas formas de tratamento, eu estava ficando cada vez mais próxima das pessoas, a ponto deles esquecerem, em muitas ocasiões, que eu estava ali com o propósito da pesquisa. Muitas vezes esqueci, também, o que eu, na verdade, estava buscando. Como será apresentado mais adiante, os brincantes não são brincantes vinte quatro horas por dia, então conheci seus cotidianos e participei deles.¹¹

Durante os ensaios dos grupos, era algo muito comum as pessoas me olharem, talvez com o intuito de saber se eu estava acompanhando. Sáez (2013: 149) lembra que: “É bom que o pesquisador não pretenda viver na sua pesquisa uma relação plenamente normal. Ele é um pesquisador, um objeto estranho”. Por isso, todos, principalmente no início, procuravam me mostrar e explicar alguns detalhes essenciais do folguedo, apesar da aproximação, eu era uma pessoa *estranha*. O mestre André constantemente entre uma cantoria e outra, perguntava se eu estava entendendo, me explicava alguma parte ou alguma peça e também fazia versinhos em referência a mim. Como o seguinte trecho: *A Juliana é uma moça bonita. Ela veio pesquisar o folclore alagoano.*

Em Juazeiro do Norte, eu quis colaborar, ajudando no que estava ao meu alcance. Em determinado dia o mestre André pediu para eu marcar uma apresentação com o padre da matriz das Dores. Em Maceió-AL e em Juazeiro do Norte-CE, o mestre

¹¹ A dona Maria fez questão que eu conhecesse a sua família, fomos fazer uma visita a uma de suas filhas. Quando chegamos de Juazeiro, o Roni insistiu para que eu conhecesse sua casa e seus parentes. Comprei para ele livros infantis, duas caligrafias e uma tabuada, conversei com ele muito sobre seus estudos, mostrando a importância de não desistir da escola. Depois de um dos ensaios lhe mostrei como deveria ser feita a caligrafia. Mesmo o bairro do Guerreiro estar localizado em frente da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, existe uma distância muito grande diante da falta de perspectiva que muitos do bairro tem diante dos estudos. Eu já tão acostumada a viver num universo em que as relações entre as pessoas são cada vez mais mecânicas, não sabia que haveria troca de afeição e confiança.

sempre pedia que o ajudasse levando alguns cadernos com as anotações das peças. Sempre ofereci ajuda, pois além de não querer parecer, ou ter a sensação de ser, obsoleta, seria uma oportunidade de me aproximar mais de todos. As fotos que tirei, além de servirem para meu trabalho, tiveram algumas outras funções: revelei algumas, que dei para os brincantes e outras serviam para eu verificar, a pedido do mestre, quais brincantes deixaram de dançar em determinado dia, para que ele pudesse dar um *agrado* apenas às pessoas que dançaram na ocasião. Em Juazeiro do Norte fui nomeada secretária do grupo, pois sempre fazia anotações da pesquisa, e estas de alguma forma ajudavam o mestre nos momentos antes e depois da *performance* do Guerreiro.

Antes da viagem da romaria, o mestre André me convidou para dançar junto com o Guerreiro, uma vez que já tinha visto muitos ensaios. Mas depois de muito refletir, conversei com o mestre, agradei e falei que acharia mais conveniente fazer os registros das apresentações. Não me senti a vontade para dançar, pois eu sabia que não conseguiria me expressar de forma sincera, como os brincantes. Não quis fingir que era brincante. Em diversas ocasiões, entretanto, o mestre André falou que eu fazia parte do grupo sim, inclusive, depois das apresentações e em Juazeiro do Norte, ele quis me dar um pequeno *agrado*, como ele fazia com os integrantes do grupo, que não aceitei. Da última vez que falei com ele sobre pagamento, pedi para ele direcionasse a “minha parte” para a compra de algum tecido para o grupo.

Muitas conversas foram trocadas, com o passar das semanas me sentia em casa na residência da Maria, sede do Guerreiro. Em diversas vezes ela falou que eu era como uma filha. Em Juazeiro do Norte, o senhor Lau, que representa o palhaço, também me apresentava como uma filha. Eu, por outro lado, me afeiçoei muito ao menino Roni; em Juazeiro do Norte, formamos uma espécie de dupla. Segundo Clifford Geertz entre nossos informantes, devemos encontrar alguns amigos, isto não é algo planejado, mas acontece a medida em que o pesquisador se insere cada vez mais no cotidiano *nativo*.

Devemos encontrar amigos entre os informantes e informantes entre os amigos; devemos encarar as ideias, atitudes e valores como outros tantos fatos culturais e continuar a agir de acordo com aqueles que definem os nossos compromissos pessoais; devemos ver a sociedade como um objeto e experimentá-la como sujeito (2001, p.45).

Em Juazeiro do Norte, quando eu já havia auxiliado nos afazeres domésticos do rancho e não tínhamos visitas ou apresentações em vista, Roni e eu fazíamos curtos passeios na cidade: nesses momentos nossa principal diversão foi olhar os artistas de

rua. Ficávamos muito tempo fazendo parte de um público. Quando falei para o Roni da minha pesquisa e que eu estava perto de encerrar o trabalho de campo, ele me sugeriu: *Ah, não! Procure vá, tem muito mais coisas no Guerreiro para você pesquisar.* No momento posterior, já em meu *gabinte*, esta afirmativa do Roni não saiu da minha mente, de fato, quanto mais refletia e escrevia sobre o *Guerreiro*, percebia que tinham muito mais fatos, histórias e significados para se conhecer e analisar antropológicamente.

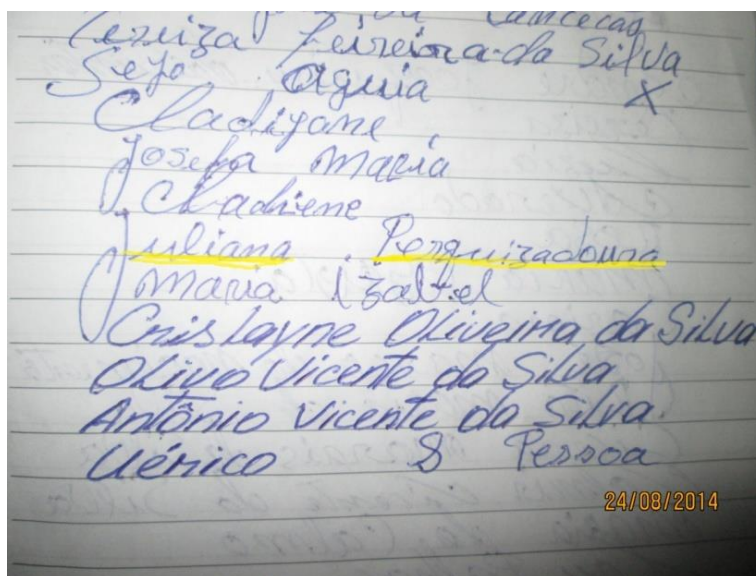


Foto 1: Parte da lista feita pelo mestre André com os nomes das pessoas que se comprometeram a ir para a romaria de Juazeiro do Norte. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

No campo, imagens fotográficas minhas também foram produzidas pelos brincantes, eu não era a única que fotografava. Em um dia de entrevista, dona Maria do Carmo do *Mensageiros de Padre Cícero*, ao me mostrar os trajes, pediu que eu os vestisse para ver como ficaria, eu aceitei a proposta. Ela pediu que eu a ensinasse a manipular a minha câmera, para que um registro de mim com os trajes fosse feito. Foram três cliques, cujas poses foram escolhidas por ela. Não tive, com isso, intenção nenhuma de me tornar nativa, ou seja, de me transformar em uma brincante. Como Wagner (2012) escreve, o pesquisador irá participar da cultura do grupo estudado, não como um nativo, mas como alguém que possui seu próprio mundo de significados. Tenho consciência que apesar do uso do termo *brincante*, os folguedos não são

brincadeiras, ou não são apenas brincadeiras. Muito além disso, pude perceber no campo que ser brincante é um dever e cada pessoa ali engajada passou por um processo de ensinamento para ficar ciente das regras, das obrigações e de seu lugar dentro do grupo.

1.4. Cultura popular, folclore, patrimônio e performance: revisão conceitual

Clifford Geertz (2012) escreveu sobre a relação entre o ponto de vista dos nativos e o ponto de vista da teoria científica, que um não é necessariamente melhor que o outro, o importante é saber relacioná-los. É o que este antropólogo chama de *experiência próxima*, que seria quando um *informante* da pesquisa usa palavras ou conceitos de fácil entendimento dentro de seu grupo, sem grande esforço para a compreensão do outro, ou seja, uma categoria êmica/nativa e *experiência distante*, que são conceitos usados por um pesquisador, por um etnógrafo, para o desenvolvimento da pesquisa científica e filosófica. Geertz escreveu que

[...] a diferença não é normativa, ou seja, um dos conceitos não é necessariamente melhor do que o outro, nem se trata de preferir um em vez do outro. Limitar-se a conceitos de experiência próxima deixaria o etnógrafo afogado em miudezas e preso em um emaranhado vernacular. Limitar-se ao de experiência –distante, por outro lado, o deixaria perdido em abstrações e sufocado com jargões (2012, p.62).

Sendo assim, como pensar e quais caminhos seguir ao pesquisar um folgado, levando em consideração os conceitos de cultura popular, patrimônio e *performance* e a realidade dos dois grupos pesquisados? Lembrando que os dois primeiros conceitos são constantemente mencionados pelos brincantes, eles têm suas próprias concepções sobre o sentido dessas palavras.

Gilmar Rocha (2009) aponta que desde fins do século XVIII, a cultura popular foi o cerne das atenções de muitos intelectuais da Europa, lembrando que neste período o referido continente passava por muitas transformações políticas, sociais e econômicas. Existem muitos questionamentos, posições e críticas sobre o conceito de cultura popular e folclore. O termo *cultura popular*, como Denys Cuche (2002) analisa, teve desde sua origem (século XIX) o que ele denominou de *ambiguidade semântica*, por conta das duas palavras que o compõe: cultura e popular. Sobre o sentido do conceito, Augusto

Arantes (1983, p.09) afirma que essas duas palavras juntas incomodaram por dois motivos: “os interesses políticos populistas e paternalistas, que a eles foram vinculados; e ao fato de que nada de concreto corresponder aos seus múltiplos significados”. Já Sérgio Ferreti (2007) analisa, que para muitos, cultura popular e folclore são sinônimos, sendo palavras confusas e cheias de significados, mas que: “a expressão cultura popular pode ser entendida como uma forma mais moderna de designar o folclore”. Para Elizabeth Travassos (2004) a cultura popular não deve ser apenas um tema do estudo em antropologia, mas um campo de experiências técnicas e também estéticas.

Os pesquisadores do folclore estavam em busca de uma autenticidade e em defesa das manifestações tradicionais do povo. Em 22 de Agosto de 1846, numa publicação da revista *The Atheneum*, William John Thoms, propôs um termo que tinha como origem duas palavras: *folk e lore*. A primeira significando povo e a segunda saber/conhecimento. Surgindo assim a expressão *folclore*, saber do povo. Carvalho (2000) escreveu que: “O saudosimo permeia as palavras de Thoms: ‘não é sem esperança que lhes peço ajuda para cultivar as poucas espigas que existem dispersas no campo (...) o interesse está se perdendo’”. As mudanças que inevitavelmente acontecem não eram vistas de bom agrado e o saudosismo era uma constante. Rita Carvalho (2000) ainda observa que o povo, termo muito usado pelos pesquisadores do folclore, é o que define um fenômeno folclórico. A autora destaca que: “e aqui se entra, inevitavelmente, na problemática inesgotável do que é ou não é povo no conjunto dos setores que compõem uma sociedade”. Souza (2005, p. 116) escreve que existem posicionamentos díspares sobre a ideia do que seria o povo, que vai a partir das relações de poder, até a ideia de tradição e passividade. O autor afirma: “Tomemos um truismo: a cultura popular é feita pelo povo. Verdade aparentemente sem rasuras, tal conclusão torna-se precária, insegura, quando buscamos definir o que é povo; portanto, quem faz a cultura popular, portanto, o que é cultura popular”.

Com base nestas reflexões, observo o conceito de cultura popular como uma manifestação artística, que preza principalmente por seus valores internos, do que pelo valor comercial. Podendo estar ligada ao passado, saudosismo; mas que tem seu foco no presente. Grupos considerados como representantes da cultura popular possuem múltiplas formas de se manifestarem. Mesmo diante do fenômeno da *espetacularização* dos folguedos, observei na realidade dos Guerreiros, que eles procuram não perder aquilo que chamam de essência do brinquedo. Como Lóssio e Pereira (2007) penso que

na era do capitalismo, a perspectiva da cultura popular está relacionada à sua inovação, que não significa descaracterização.

Entre vários caminhos teóricos, optei pelos estudos de Canclini (1983; 1997), Certeau (2013), Bakhtin (1987), Thompson (1998) e Burke (1989), que se refletiram nas análises de muitos outros estudiosos deste conceito tão denso, problemático e muitas vezes ambíguo. Para Canclini, os estudos da cultura popular devem levar em consideração as transformações que as manifestações populares enfrentam no capitalismo. Este antropólogo sintetizou o conceito de culturas populares da seguinte forma: “as culturas populares são o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, realizam uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos”. França (2004) escreveu que através do fenômeno da *espetacularização*, as culturas populares acabam se distanciando de suas raízes e perdendo suas forças. Não concordo com este posicionamento, pois observei no campo que manifestações como o Guerreiro são reinventadas, mas isso não significa que há uma perda de força diante da indústria cultural: entretenimento e turismo.

Certeau (2013, p. 82) escreveu que “não é possível prender no passado, nas zonas rurais ou nos primitivos os modelos operatórios de uma cultura popular. Eles existem no coração das praças-fortes da economia contemporânea”. Assim a cultura popular é constantemente ressignificada pelos agentes sociais. Souza (2005) sobre a relação dicotômica entre a chamada cultura popular e cultura de elite afirmou que: “ambas vivem em um jogo de espelhos, de reflexos, de intercomunicação permanente”. Para este autor a cultura popular deriva de um *complexo jogo de mutações* que a formata constantemente: *Presa ao passado, ela é feita no presente e sofre seu impacto (p.119)*. O conceito de cultura popular pode ser estritamente relacionado com o processo artesanal pelo qual comumente passa, em contraposição com a cultura de massa que segue com a ideologia do mercado cultural.

Os estudos da cultura popular através dos folguedos é um dos vários caminhos possíveis para relacionar o conceito com a prática popular. Segundo Cavalcanti:

[...] os folguedos expressavam a cultura popular como um todo integrado, inseparável da vida cotidiana. Era o folclore em ação, aberto e contraditório, ligado ao passado e continuamente adaptado ao presente; um caminho privilegiado para captar a originalidade do processo de formação da cultura brasileira e seu movimento. A abrangência dessa formulação mantém a atualidade (2001, p. 04).

Assim, fui percebendo como cultura popular e o conceito de patrimônio estão intrinsecamente relacionados atualmente. Patrimônio foi uma das palavras que mais escutei durante a pesquisa de campo. Por conta da lei Registro do Patrimônio Vivo de Alagoas, os dois mestres foram reconhecidos como tal. Patrimônio além de ser uma categoria política, se tornou uma categoria nativa. Gonçalves (2009, p. 28) esclarece que apesar da categoria patrimônio ser usada em diversos contextos, é preciso ter cuidado em seu emprego. O antropólogo escreve que: “É preciso contrastar cuidadosamente as concepções do observador e as concepções nativas”. Sendo assim, observei dois posicionamentos deferentes em torno deste conceito. Ser patrimônio vivo para os mestres é ser importante para o Estado Nacional, é ser alguém que possui responsabilidades e direitos. Além do mais, para eles ser patrimônio é ser reconhecido pelas práticas culturais que exercem.

Patrimônio, por outro lado, é uma categoria criada pelo Estado, que tem como objetivo a defesa, guarda, preservação e registros dos bens materiais e imateriais de uma população ou de um Estado Nação. Sobre as políticas em torno do Patrimônio Vivo no Brasil, Maria Acselrad afirma que:

As políticas de patrimonialização de pessoas ou grupos da cultura popular e tradicional, implementadas por diferentes estados brasileiros, surgem no rastro das discussões acerca da salvaguarda do patrimônio imaterial, ocorridas em âmbito local, nacional e internacional (2013, p. 89).

A proposta dessas políticas de patrimonialização de pessoas, por exemplo, pode estar relacionada, segundo Gonçalves (2009), com o registro das práticas culturais, cujo objetivo é observar a sua permanência, ao mesmo tempo em que acompanha suas transformações. No caso do Patrimônio Vivo, os indivíduos, reconhecidos de acordo com a lei, precisam ter uma trajetória dentro de uma tradição cultural e/ou religiosa e estarem aptos a transmitirem seus conhecimentos para outras pessoas, atendendo também as gerações mais novas. No capítulo quatro desta dissertação, discorro sobre os posicionamentos de antropólogos sobre estes conceitos e as políticas públicas em torno do RPV no estado de Alagoas.

Concomitantemente aos conceitos de patrimônio e cultura popular, os estudos de *performance* trouxeram grandes contribuições para as reflexões desta pesquisa. Segundo Esther Langdon (2007) os estudos que observaram a *performance* como um campo importante de reflexão, surgiram há muitas décadas internacionalmente. No Brasil, a

partir dos anos 90, os estudos da *performance* cresceram, com o retorno de pesquisadores brasileiros, que tiveram sua formação acadêmica no exterior.

Concordando com John Dawsey (2013), os estudos da *performance* estão relacionados estritamente com uma antropologia da experiência. Victor Turner (1982) deixou claro que esta é concretizada por meio de uma expressão. A experiência performática desta pesquisa está relacionada com as diferentes etapas que constituem os ensaios e apresentações dos dois grupos de Guerreiros: que se inicia com a chegada dos brincantes na sede e termina com a sua volta depois das apresentações públicas.

O conceito de *performance* surgiu das reflexões em torno dos estudos de interação social. A *performance*, nos estudos realizados, pode ser vista como dramaturgia da vida social, cujos representantes teóricos foram Goffman (1955) e Turner; e drama social: Turner (1987) e Geertz (1989/1997). Podendo ser vista até como um evento, como observou Richard Bauman (1989). Maria Laura Cavalcanti (2013) observou que a *performance* que é concretizada através do corpo do artista, deve ser vivida junto com o público. Dawsey (2006) já tinha avaliado que as *performances* devem ser pensadas, levando em consideração o nível de interação entre *performer* e público. Como observado em campo, às interações entre brincantes e plateia, constituem e completam a brincadeira/apresentação do auto.

Assim, o conceito de *performance* e a contribuição de diferentes teóricos deste tema, foram imprescindíveis para compreender como os brincantes se organizam e o seus valores: sejam simbólicos ou estéticos. De acordo com Turner (1987 apud Ligiero, 2004) a *performance* oferece um campo de reflexão empírico, através dos sentidos, dos valores e dos objetivos que são vistos em ação. Na ação cotidiana é que pude compreender o auto dos Guerreiros, como uma manifestação artística, em que todos os processos de organização e ensino-aprendizagem podem ser visto pelo prisma da teoria da *performance*. Como Diana Taylor (2003 apud Schechner 2013) penso que a *performance* é constituída por um ‘repertório de conhecimento incorporado’: uma aprendizagem que através do corpo dos brincantes dos Guerreiros, se dá uma forma de criar, cantar e dançar, ou como escreveu a autora: *criar, preservar e transmitir conhecimento*.

Capítulo 2:

“Guerreiro é Guerreiro, Reisado é Reisado. Sou mestre formado, veja eu rimar”.



Abrindo a sede: as pessoas por trás das figuras e os elementos formadores dos Guerreiros.

Este segundo capítulo tem como objetivo conhecer as pessoas que compõem os dois grupos de Guerreiros estudados. O olhar antropológico está direcionado para o que há por trás dos trajes coloridos dos personagens/brincantes. Nesse estudo em torno de uma manifestação artística e religiosa, saber quem são os participantes e sua colaboração dentro do Guerreiro é importante para compreender as razões, os interesses e os conflitos existentes internamente. Neste primeiro momento serão apresentadas e descritas as pessoas brincantes que fazem parte dos Guerreiros estudados, os personagens que são interpretados e os principais elementos formadores deste folguedo, pois entendo que só assim poderá ser compreendido como se dá a organização interna da *brincadeira* e as relações entre o folguedo, a comunidade e o Estado.

2.1. Por trás dos trajes: a importância de conhecer as pessoas envolvidas com os Guerreiros.

As pessoas envolvidas com os grupos de Guerreiros estudados nesta pesquisa possuem idade entre sete anos e oitenta e seis anos. A maioria dos brincantes não pertence ao bairro onde fica situada a sede do Guerreiro, muitos dependem do transporte público para poderem chegar ao local de ensaio. O intuito deste tópico é mostrar quem são as pessoas envolvidas com o folguedo, por que elas fazem parte, suas obrigações e motivações. Para isso começarei apresentando a trajetória das pessoas que lideram seus grupos, os mestres Juvenal Leonardo e André Santos. A partir deles, poderemos conhecer, além das pessoas que são brincantes, a trajetória dos dois Guerreiros. Como a pesquisa antropológica está sendo feita em dois grupos preferi, apesar da proximidade entre eles, apresentar a composição social dos brincantes de cada um separadamente. Considerando que os dois grupos possuem realidades diferentes, mostrando assim que apesar do folguedo ser o mesmo, existe diferentes formas de executá-lo.

2.1.1. Os integrantes do *Mensageiros de Padre Cícero do Mestre André*: O mestre e a história do seu grupo

O mestre e dono do *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero* é o senhor André Joaquim dos Santos, nascido na cidade de São Miguel dos Campos – AL, em 1947. O mestre André possui trajetória em folguedos desde criança, participando de grupos de Reisados no interior do Estado. Atualmente o mestre está afastado do trabalho, sua ocupação foi como pedreiro, e até recentemente era dono e vendedor de uma barraca de peixe na CEASA de Maceió-AL. No entanto, suas atividades como mestre continuam fortes, para entender como atualmente o mestre André organiza seu grupo de Guerreiro é preciso conhecer os caminhos que ele percorreu até a criação do *Mensageiros de Padre Cícero do Mestre André*. Podemos perceber através do seu relato que sua vida como mestre é mesclada com sua vida também fora do Guerreiro.

Quando criança o mestre André teve contato com grupos de Reisados, do interior de Alagoas. Seus primeiros contatos com esse folguedo foi na cidade de Olho d'Água das Flores e, posteriormente, na cidade de Palmeira dos Índios, sempre acompanhando seu pai. Foi nesta fase que passou a ter curiosidade e interesse em ver e se envolver com as manifestações folclóricas das cidades em que morou com sua família. Seu pai e alguns tios eram mestres de folguedo, a influência familiar e da comunidade foi bastante importante para a sua formação. Nesta fase, ainda moço, foi figurante dos Reisados da mestra, já falecida, Zefa Bispo. Sobre o fato, mestre André falou em entrevista: *comecei a dançar no Reisado como figurante, figura né?! Eu ficava na frente, mas era figura. Não tinha traje. Era aquela história não tinha patente ainda*¹². Conforme a explanação de Chaves (2013), nos grupos do catolicismo popular a subida na hierarquia no grupo depende dos caminhos percorridos nas manifestações e da trajetória de aprendizado. Os brincantes que se integram em grupos de folguedo começam pelo nível mais baixo da hierarquia grupal.

O mestre relata, ainda, que depois de mais ou menos cinco anos nesta posição, a então mestra achou que ele deveria brincar de embaixador, posição maior que a de figura. Desse modo, ele permaneceu nesta posição durante três anos, assumindo posteriormente a figura de Mateus por mais três anos. Pela eficiência nas atividades no Reisado, a mestra o convidou a ser contramestre do grupo, mas não pode exercer a

¹² Entrevista realizada na residência do mestre André, em Maceió-AL, no mês de Maio de 2014.

atividade de contramestre deste grupo, pois teve que se mudar para a cidade de Maceió por razões pessoais. Podemos perceber que até chegar a uma ‘patente’ mais alta do grupo, o então brincante André teve que ter um bom desempenho ao interpretar outros personagens.

Quando chegou à capital, em 1982, senhor André organizou uma sede na periferia da cidade, para formar, então, um grupo de Guerreiro. Como ainda não era mestre, chamou o mestre José Tenório para lhe ajudar. O grupo recém-criado no bairro do Eustáquio Gomes, parte alta da cidade, permaneceu sob a liderança do mestre Tenório durante quatro anos. Por problemas familiares, este se ausentou e o senhor André convidou o mestre de Guerreiro Jorge Ferreira para assumir o lugar, essa parceria durou dois anos. Alguns meses depois convidou o mestre Juvenal Leonardo que o apresentou ao mestre Artur Moraes, essa nova parceria durou quatro anos. Até então o grupo de Guerreiro, que o senhor André ajudava a coordenar, não era trajado, pois nem todos os mestres tinham condições financeiras de custear os figurinos, tampouco os brincantes tinham como ajudar. Foi quando um sargento da polícia, do bairro da Ponta Grossa, zona sul de Maceió, que possuía os trajes e um salão em sua residência, convidou o contramestre André e o mestre Juvenal Leonardo para fazerem ensaios semanais no seu espaço. No entanto o mestre André sugeriu que os ensaios fossem quinzenais na Ponta Grossa, assim o Guerreiro no seu bairro não ficaria muito tempo ausente.

Mestre André afirma que o início do seu trabalho no Guerreiro em Maceió foi uma fase bem complicada, pois não existia ajuda e nem algum tipo de apoio por parte do Estado. Então, apenas a partir da ajuda que recebeu do sargento Wilson foi que surgiu a oportunidade de vestir, finalmente, o seu grupo. Ele conta que o sargento chegou a sua residência falando que tinha muitos trajes e um salão para os ensaios, faltando as pessoas para brincarem. *Era um brincar por prazer de brincar*, conta o mestre. A parceria no Guerreiro sob a responsabilidade do mestre Juvenal Leonardo, do contramestre André e do sargento Wilson durou oito anos.

Nesta época, o senhor André precisava do auxílio dos mestres para que o seu grupo continuasse ativo, pois apenas o mestre tinha autoridade de guiar os ensaios e as apresentações. Apesar de o mestre André deixar claro que o contramestre desempenha a mesma função de um mestre, o primeiro só tem o poder de conduzir o grupo quando o mestre precisa se afastar por alguma razão.

O senhor André, antes de ser mestre de Guerreiro, foi responsável por outras posições dentro do folguedo. Foi embaixador, Mateus e contramestre de outros grupos. Trabalhou, inclusive, em parceria com outros mestres de Guerreiros. É muito comum na história de um mestre perceber que as relações entre outros mestres e seus grupos são bem estreitas. Comumente, antes de ser mestre, o mesmo foi brincante de outro grupo. Mestre André, por exemplo, foi brincante e parceiro de folguedo do mestre José Tenório, do mestre Jorge Ferreira, do mestre Juvenal Leonardo, do mestre Artur Moraes, do senhor Pedrinho (dono de um Guerreiro), mestre Benon e mestre Juvenal Domingos. Na época em que fez parte do Guerreiro do mestre Benon, mestre André fala que não se adaptou, porque o Guerreiro do senhor Benon tinha grande influência das religiões afro-brasileiras e por ele ser muito católico, não se sentia a vontade com a forma que o mestre guiava o seu Guerreiro.

O mestre André possui vinte e dois anos de mestre e conta que antes de se tornar mestre teve que enfrentar alguns problemas em alguns grupos que ajudou a liderar. Ele relatou que no grupo de Guerreiro que fazia parte, o *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero*, do mestre Venâncio, teve que ser firme com as pessoas envolvidas, pois muitas só queriam ir para as apresentações, mas não compareciam aos ensaios. Ele fala, ainda, que a decisão de montar o seu grupo de Guerreiro no conjunto Santos Dumont, bairro em que reside, foi por conta da falta de compromisso das pessoas dos outros bairros, montando, assim, um Guerreiro perto de sua casa, poderia cuidar melhor do grupo. Em diversas reportagens e na própria secretaria de cultura de Alagoas a afirmação que sempre escuto sobre este fato é que o mestre André decidiu dar continuidade ao grupo do mestre Venâncio depois do seu falecimento. Não obstante, o mestre André afirma que seu grupo não é uma continuação, pois as figuras e a forma de organizar são outras.

Foi ao formar um novo grupo em seu bairro, somado com a experiência que tinha com este folguedo, que o senhor André se tornou mestre do Guerreiro. Pela narrativa do mestre André, percebi que para ser mestre de folguedo é necessário somar a experiência com a autonomia sobre o espaço e sobre os objetos do grupo. Ele conta que se tornou mestre quando deu início ao seu próprio Guerreiro. Sobre o seu papel de mestre, o senhor André conta que, em determinado momento, falou para os brincantes: *Se eu sou o professor tenho que ensinar vocês, vocês não sabem da minha peça. Vocês sabem a peça do finado Venâncio, mas não sabia das minhas. Então vocês tem que treinar as minhas peça para as apresentação fora, porque ao cantar as peças vocês respondem [sic].*

No conjunto Santos Dumont, o mestre montou a sede em frente à residência da dona Maria, Rainha do grupo. A nova formação, registrada como *Mensageiros de Padre Cícero do mestre André*, teve o nome do mestre André acrescentado para deixar claro que este não era uma continuação do grupo anterior. Era, assim, um novo Guerreiro que estava sendo criado. Para iniciar seu grupo de forma independente, mestre André comprou alguns trajes, que já não estavam sendo utilizados, do Guerreiro do mestre Venâncio, como também alguns instrumentos para que os ensaios pudessem ser começados e os convites para apresentações fossem surgindo.

O *Mensageiros de Padre Cícero* possui, atualmente, ensaios quinzenais na sede do grupo. Os ensaios deixaram de ser semanais por conta de uma decisão do mestre; quinzenalmente o mestre e os brincantes interessados participam dos ensaios do mestre Juvenal Leonardo, do outro lado da cidade, no conjunto Joaquim Leão. A razão da ajuda entre os dois grupos pode ser vista como uma relação recíproca de apoio. Os dois mestres estão debilitados por conta da saúde, então, o apoio é uma forma encontrada de fortalecer ambos os lados. E, além desse fator, os ensaios semanais geram muitas despesas, assim encontros quinzenais foram uma saída para diminuir os gastos do Guerreiro.

O mestre André foi reconhecido como Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas em 2011.¹³ Ele conta que ao se candidatar ao Patrimônio Vivo Estadual, seu principal desejo *foi continuar botando seu grupo na ativa*. Ou seja, que o grupo não encerrasse as atividades por razões financeiras. Foi graças ao Patrimônio Vivo que ele construiu a sede do Guerreiro e comprou mais trajes para o seu grupo. Ele conta, ainda, que fica um tanto quanto decepcionado, diante do atraso de quatro meses¹⁴ no pagamento referente ao Patrimônio vivo. Esses atrasos atrapalham a agenda do seu grupo, pois as ideias não podem ser realizadas sem o dinheiro. Ele queria comprar, por exemplo, uma van para transportar seus brincantes nos dias de ensaios e melhorar a estrutura da sede, algo completamente inviável neste momento. Além das despesas com materiais, o mestre tem que pagar, ainda, o sanfoneiro e o tambozeiro, nos ensaios e apresentações. O mestre André paga, também, um valor simbólico para as figuras nos ensaios,

¹³ **Registro:** Livro de Tombo nº 05, à folha 21 verso, a partir de 03 de agosto de 2011, conforme a [Lei nº 6.513](#), de 22 de setembro de 2004, alterada pela [lei 7.172](#) de 30 de junho de 2010.

¹⁴ Esta informação foi falada no mês de Junho de 2014.

normalmente é o valor de uma passagem de ônibus. Nas apresentações, o valor do cachê das figuras depende do valor pago ao grupo.¹⁵

2.2. Conhecendo as pessoas que estão dentro dos trajes: considerações sobre a composição social do grupo: os brincantes.

O *Mensageiros de Padre Cícero do Mestre André* possui, segundo o mestre, dezoito brincantes, mas o número de pessoas que participam cotidianamente dos ensaios fica entre dez e quinze. Por essa razão, não é interessante fazer uma reflexão sobre a quantidade exata de pessoas participantes, já que esse número varia muito. Essas pessoas possuem idade entre nove anos e oitenta e cinco anos. A maioria das pessoas fixas que integram o Guerreiro são mulheres, apenas três homens fazem parte do grupo. Poucos brincantes residem no próprio bairro do grupo, boa parte reside em bairros distantes: Benedito Bentes, Cleto Marques Luz e Farol. Nenhum brincante concluiu o ensino fundamental, pude perceber em diversas conversas na sede que o estudo foi interrompido na infância por conta dos trabalhos na roça. Foi enfatizado em diversas vezes que os pais precisavam do auxílio dos filhos nos trabalhos da enxada. Todos os adultos são de origem do interior de Alagoas, exceto uma senhora que é pernambucana. Observei, também, que os adultos deste Guerreiro, quando mais jovens, fizeram parte desta manifestação, ou de outra semelhante. As quatro crianças que fazem parte do grupo estão estudando nas séries indicadas para a suas idades.

Os integrantes mais novos são duas meninas: Gisele e Fátima e dois meninos: Roni e Felipe. As meninas e Felipe moram em outro bairro, Benedito Bentes; já o Roni reside no mesmo bairro da sede. Eles entraram no grupo sob a influência e incentivo de suas avós, que também são figuras deste Guerreiro. As duas garotas afirmam que o momento mais prazeroso do grupo é quando acontecem as apresentações, pois é a chance de vestir os trajes e se mostrarem para o público. Elas alegam que o mais difícil durante os encontros é aprender as peças e as embaixadas, pois é preciso ter atenção para acompanhar os demais integrantes. Apesar de algumas dificuldades, as meninas afirmam que entraram no Guerreiro por achar a dança bastante bonita. Quando comparamos a trajetória das crianças com a dos brincantes mais antigos, percebemos

¹⁵ Sobre as relações externas do grupo e a agenda de apresentações ver o terceiro capítulo deste trabalho.

que elas entraram nesta faixa de idade por conta do incentivo de um parente, ou um amigo da família, que lhes apresentou o folgado. Sendo assim, elas são vistas pelo mestre como um possível futuro para a brincadeira.¹⁶

Como um dos objetivos neste trabalho foi saber quem são as pessoas que fazem parte do Guerreiro do Mestre André, no decorrer da pesquisa, procurei conversar com elas e conhecer as razões que as fazem participar do grupo, bem como as maiores dificuldades e ocupações quando não estão na brincadeira.

2.2.1 A Rainha Maria e o Guerreiro

Dona Maria do Carmo faz parte do Guerreiro há dezoito anos. Ela é aposentada, mas trabalha como costureira e com reciclagem. Antes de ser brincante de Guerreiro, apreciava bastante a brincadeira, época em que não sabia muito sobre este folgado. Ela começou a observar o Guerreiro escondida do ex-marido, depois que os filhos ficaram maiores de idade houve a separação do seu companheiro. Foi neste momento que, o mestre José Tenório, do conjunto Chã da Jaqueira, a convidou a participar do seu grupo. Agora que estava separada, poderia, enfim, participar da brincadeira sem se preocupar com a opinião do marido. Posteriormente, participou do grupo do mestre Juvenal Leonardo e do mestre Juvenal Domingos.

Foi, ainda, integrante do *Mensageiros de Padre Cícero*, quando o mestre, já falecido, Venâncio era o líder. Continuou no Guerreiro quando o mestre André fez um grupo novo no bairro em que reside. Algumas vezes ela participa do grupo de baianas, mas seu maior compromisso é com o Guerreiro. Antes de ser rainha, dona Maria foi figurante dos grupos os quais participou. Dentro do Guerreiro, ela é considerada o braço direito do mestre André. Enquanto o mestre fica responsável pela parte administrativa do grupo, dona Maria é responsável pela sua organização e pelo zelo do patrimônio. É responsável pelos trajes, pelo equipamento de som, pelos chapéus, pela sede que foi construída na sua casa. Além de auxiliar na coordenação do grupo, ela confecciona os trajes e quando necessário fica responsável por tocar o tambor nos ensaios.

O responsável pelo seu aprendizado em torno dos ensinamentos sobre o Guerreiro foi o mestre André. O mestre fala que a d. Maria exerce as funções de uma contramestra, pois, em sua ausência, ela está capacitada para conduzir o grupo. Dona Maria é analfabeta, mas isso não a impediu de aprender as peças do Guerreiro. Assim, a

¹⁶ No terceiro capítulo será abordado como se dão as relações entre os brincantes, os mestres e a transmissão do conhecimento.

memorização é um ato importante, saber decorar as cantorias é essencial para subir na hierarquia do grupo. Durante os ensaios e apresentações ela e o mestre André cantam juntos. O aprendizado se dá nos momentos de cantoria, tendo a transmissão oral como cerne.

Apesar de sentir várias dores nas pernas e nas mãos cotidianamente, durante os ensaios e apresentações ela não se queixa. Depois da apresentação do dia vinte e três de Junho de 2014, perguntei a ela sobre como estava se sentindo fisicamente, a resposta de d. Maria foi *que só saberia no dia seguinte, pois enquanto o corpo está quente ela não se sente mal*.

2.3. O mestre Juvenal Leonardo e o seu *Vencedor Alagoano*

O mestre Juvenal Leonardo nasceu na cidade de Anadia-AL, em 1933, no povoado de Palmerinha. Na cidade de Pilar-AL, aos dez anos, entrou no grupo de Guerreiro do mestre Artur Bozó. A sua primeira função no grupo foi de Mateus, depois foi palhaço. Perguntei-lhe sobre a distinção existente entre estes dois personagens, ele contou que o Mateus serve para cobrir as mentiras ditas pelo palhaço. Depois foi um dos bandeirinhas de um dos cordões do Guerreiro. Apesar de não ter tido parentes brincantes, seus familiares não o impediram de brincar no Guerreiro. Nesta época ele fala que os ensaios e apresentações tinham início às 20h e terminavam de madrugada. Normalmente, eram os donos de engenhos que convidavam os grupos para as apresentações. Atualmente, os ensaios devem começar cedo e terminar cedo, pois a vizinhança pode reclamar do barulho, ele afirma. Quando morava no interior, trabalhava em engenho, em atividades diversas, como no corte de cana de açúcar e na pecuária.

Antes de formar seu grupo de Guerreiro no conjunto Joaquim Leão há cinco anos, em Maceió-AL, o senhor Juvenal Leonardo foi mestre de outros grupos e teve contato com outros mestres: como o mestre Benon e o mestre José Tenório. Com o senhor José Tenório formou pela primeira vez o *Vencedor Alagoano*, em 1985, em Maceió-AL. Brincou Guerreiro, também, nos municípios alagoanos de Viçosa e Coqueiro Seco, onde dançou trajado com o Guerreiro pela primeira vez. Já em Maceió, brincou na Ponta Grossa, junto com o mestre André. Foi neste momento que a história de mestre do senhor Juvenal Leonardo e do senhor André dos Santos foi cruzada pela primeira vez. Podemos observar que os mestres de folguedo procuram se ajudar: em

todas as conversas que tive com os dois mestres, eles falam da importância dos outros mestres para a sua formação de líder de Guerreiro.

Há cinquenta e dois anos o senhor Juvenal é mestre de Guerreiro. Ele fala que ser mestre não é só pegar o apito, a atividade do mestre deve ser de agrado do público. O mestre tem que ter memória para conduzir o folgado, e, além disso, tem que saber improvisar e ser autor das próprias peças. Não ter sido alfabetizado não foi um empecilho, ele sempre criou e memorizou as peças: *Fui criando a vontade às rimas (...) palavras que case com outra*¹⁷. O mestre Juvenal afirma que o mestre tem que saber controlar o Guerreiro, se não o grupo fica desorganizado: *O mestre tem que ter autoridade*. Tem que saber ensinar os passos da dança, as cantorias do folgado e o ritmo dos instrumentos. Sua principal queixa em relação ao Guerreiro é sobre a falta de compromisso de alguns brincantes, ele conta que muitos não têm responsabilidade. Não basta, assim, o mestre quebrar a cabeça ensinando, pois o primeiro passo tem que vir de quem está disposto a aprender. Ele fala que, apesar da correria do dia a dia, as pessoas envolvidas com o grupo devem ter tempo para brincar, pois este é um compromisso. Mestre Juvenal lembra, ainda, que o Guerreiro é uma dança da Igreja Católica, que por essa razão os mestres têm que fazer a saudação a Deus e a Nossa Senhora: *A sede só é aberta com a ordem do Criador*. Essa também é uma das razões que motivam as pessoas que se convertem para o protestantismo a deixarem o folgado.

O *Vencedor Alagoano* foi recriado no Joaquim Leão há cinco anos com a iniciativa da d. Dolores, companheira do mestre Juvenal Leonardo, ela conta que o tempo que ele ficou parado, sem dançar, foi de muita tristeza; então, ela saiu em busca de pessoas no bairro que tivessem interesse em participar do folgado. Os integrantes do seu grupo têm a faixa etária entre os dez e setenta anos, a maioria faz parte da comunidade onde é localizada a sede. Poucos são os integrantes fixos, grande parte deles, eu classifiquei como brincantes temporários, pois aparecem eventualmente, quando o mestre os chama. Os *brincantes temporários* afirmam que não possuem tempo de participar sempre das atividades do grupo, comparecendo aos ensaios apenas quando é possível.

Em 2005 o mestre Juvenal foi reconhecido como Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas.¹⁸ Ele conta que, apesar do reconhecimento através do título que recebeu, não se conforma com os atrasos no pagamento da bolsa. No dia em que realizei a primeira

¹⁷ Entrevista concedida a autora deste trabalho em Maio de 2014.

¹⁸ **Registro:** Resolução nº 01/2005, Livro de Tombo nº 05, à folha 07 frente, a partir de 13 de maio de 2005.

visita a sua residência, ele e dona Dolores falaram que na manhã daquele mesmo dia haviam ido ao Ministério Público Estadual, denunciar o atraso de quatro meses do pagamento que está determinado pelo Estado. Esse dinheiro serve como incentivo ao mestre, para que não seja necessário parar com o folguedo. Entretanto, os atrasos sempre atrapalham o grupo, pois, diante dessa situação, o mestre não tem como fazer as melhorias necessárias. As apresentações do grupo, por sua vez, são muitas, mas o valor do cachê é muito baixo. Muitas vezes o cachê só serve para *dar um agrado* aos brincantes, que funciona como uma pequena ajuda de custo, e para pagar sanfoneiro e tambozeiro.¹⁹

2.4. Os personagens do Guerreiro.

O Guerreiro é um folguedo que possui grande diversidade de personagens (Vilela: 2008). Os personagens, além de cantarem e dançarem, interpretam histórias cujos temas podem variar conforme as escolhas do mestre do grupo. Os personagens registrados pelos folcloristas e antropólogos em pesquisas de campo são vários, mas cada grupo possui a liberdade de acrescentar ou diminuir conforme suas necessidades, condições financeiras e demanda interna.²⁰ Os personagens principais que os mestres de Guerreiro e os pesquisadores sempre mencionam são: Rei, Rainha, Lira, Índio Peri e seus vassalos, Mestre e Contra Mestre, General, Catirina, Estrela Republicana, Estrela Brilhante, Estrela de Ouro, Sereia, Caboclinho, Palhaço, Mateus, Borboleta, Banda da Lua, Boi e por fim as figuras, que cantam e dançam para dar beleza ao Guerreiro.

Nos dois Guerreiros estudados, os mestres afirmam que devido à falta de compromisso das pessoas dos grupos, muitos personagens tiveram que ser cortados de suas brincadeiras. Uma das queixas é que atualmente poucas pessoas querem dançar sem receber alguma ajuda financeira em troca. Conforme o mestre Juvenal informou, um mestre não tem condições de prosseguir com o Guerreiro sozinho. Ele afirma que os entremeios, que são as partes entre as cantorias, no qual são apresentados os bichos e outros personagens, são difíceis de encontrar em um Guerreiro, *pois falta pessoal nos grupos*. O mestre Juvenal ainda fala que antigamente nos grupos de Guerreiros existia o

¹⁹ Sobre como as apresentações são organizadas e contratadas ver o terceiro capítulo desta dissertação.

²⁰ Os trabalhos consultados sobre o Guerreiro foram: VILELA, José A. Brandão. Coletânea de Assuntos folclóricos. Edufal: Maceió, 2008. CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro – A/I. 2ª Ed. Instituto Nacional do Livro: Rio de Janeiro, 1962. VASCONCELOS, Pedro Teixeira. Andanças pelo folclore. Maceió: Edufal, 1998. RAMOS, Arthur. O folclore negro do Brasil. 2ªed. Ed. Casa: Rio de Janeiro, 1954.

entremeio da Lira, uma índia, que também era rainha, e é morta pelo índio Peri, por causa do ciúme sentido por este. Atualmente, a parte da Lira foi suprimida, pois, além deste entremeio durar mais de uma hora, os atuais brincantes não tem paciência de aprender e durante as apresentações, como o tempo destinado aos grupos é reduzido, ficaria impossível algum grupo apresentar esta parte na íntegra. No seu grupo a Lira é representada por uma das brincantes, mas a sua história não é mencionada e nem apresentada.

O tópico seguinte visa apresentar os personagens que fazem parte da rotina de ensaios e das apresentações dos grupos estudados. Foi levado em conta que, apesar da vontade dos mestres ser grande, uma série de problemas torna inviável o objetivo de resgatar essas antigas personagens do Guerreiro.

2.5. Os personagens do *Mensageiros de Padre Cícero do mestre André*.

O grupo de Guerreiro do mestre André possui como personagens, atualmente, a rainha, dois palhaços, dois embaixadores e as figuras, que serão apresentadas neste tópico.

2.5.1. A Rainha

A rainha, seguindo a hierarquia dos personagens, está abaixo do contramestre. Neste grupo o mestre André fala que a mulher que faz o papel de Rainha também desempenha a função de contramestra - auxiliando o mestre na organização do folguedo. O mestre André, com a ajuda da dona Maria do Carmo – a rainha, consegue organizar e tornar ágil as demandas de atividades do grupo. A Rainha tem como dever, dentro do grupo, ajudar o mestre a organizar os dois cordões, por isso que ela fica no meio do brinquedo. A sua responsabilidade é fazer com que os personagens não saiam de suas posições. O mestre André afirma que antigamente existiam mais duas rainhas, a rainha dos caboclos e a rainha dos vassalos. Como todos os entremeios não são ensaiados e apresentados não faria mais sentido permanecer com três rainhas dentro do grupo²¹. Com apenas uma rainha o mestre consegue fazer com que o auto do Guerreiro seja realizado, levando em consideração que ainda existem dois embaixadores para lhe

²¹ A dona Ló representa uma das Rainhas, mas não atua.

auxiliar no que for preciso. A Rainha é o personagem que acompanha o mestre na cantoria. É muito comum ver o mestre passando o microfone para a Rainha para que ela inicie alguma peça. O mestre pergunta alguma coisa, a rainha, por sua vez, deve responder. Para ser Rainha, a mulher deve ter um bom desempenho no grupo, sabendo, inclusive, improvisar durante as músicas. Além da trajetória, deve-se saber cantar as peças do Guerreiro e também dançar. A Rainha deste grupo é quem auxilia o mestre nos momentos antes dos ensaios, durante os ensaios e nas apresentações.

2.5.2. Os Palhaços

Os palhaços são os personagens cômicos do folguedo. A função deles é animar o auto, contando piadas, divertindo as figuras e interagindo com o público e com o mestre. Uma das artimanhas dos palhaços é caçoar dos demais brincantes e do próprio mestre. Neste sentido, o palhaço é o único personagem que tem permissão de brincar até com a pessoa que ocupa a posição de líder do grupo. As pessoas que foram gozadas pelos palhaços não devem se ofender ou levar para o lado pessoal, pois tudo não passa de uma brincadeira, ou como Radcliffe-Brown (2013) escreveu sobre o parentesco por brincadeira dos Ojibwas:

(...) um deve procurar atrapalhar o outro. Trocam chacotas entre si, fazendo as mais vulgares afirmações, tanto do nosso modo de ver quando do deles. Mas sendo relações “amistosas”, ninguém pode se ofender. (...) os que não brinquem desse modo são considerados grosseiros, porque não participam do jogo social (p.88).

Os brincantes falam que um grupo que tem um palhaço que saiba animar é muito bom para o sucesso das apresentações. O palhaço ajuda o mestre a prender a atenção do público, principalmente através das anedotas contadas. Em um ensaio que aconteceu no conjunto Joaquim Leão, o mestre interrompe a cantoria para conversar com o palhaço. O mestre pergunta a ele: - *Palhaço você gosta de mulher?* E a resposta é: - *Eu não. As mulheres que tem que gostar de eu [sic]*. Quando o mestre apita para dar fim a uma peça e os músicos por alguns breves instantes suspendem o som dos instrumentos o palhaço reclama: *“Acabou?! Vou dançar mais não ou “Parou por que”? “Por que parou”? É muito comum nos ensaios e apresentações os palhaços darem gritos como: “Oia a pisada”. Pedindo para os brincantes acelerarem os passos ou então: “Oia o balanço” pedindo para os brincantes ficarem atentos aos ritmos dos instrumentos.*

Os palhaços são responsáveis por tocarem o pandeiro no *Mensageiros do padre Cícero*. Atualmente são dois brincantes que são responsáveis por esse personagem. O palhaço Lau, senhor de setenta anos, sendo que há quarenta anos faz parte de grupos de Guerreiros, e o palhacinho Roni, garoto de onze anos, há quatro anos passou a ser integrante do grupo. Para desempenhar a função de palhaço, o brincante deve estar atento ao que o mestre fala e canta, pois seus improvisos dependem muito da situação criada pelo mestre. Saber improvisar é uma das características que o brincante palhaço deve ter e aperfeiçoar.



Foto 2. “O palhaço, o palhacinho e seus pandeiros. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

No caso deste grupo pude ter contato com duas gerações diferentes de palhaços. O brincante mais velho é quem deve ensinar ao mais novo como ele deve se portar. Durante os ensaios, e nas apresentações, o palhaço mais novo imita os mesmos gestos e expressões do palhaço mais velho. Antes das apresentações, o palhaço mais velho mostra ao mais novo como deve pintar a face. A pintura facial é importante para o palhaço, pois é uma forma de camuflar a identidade do ator. É para deixar claro que a partir daquele momento quem fala é o palhaço e não o brincante.



Foto 3. “Preparação para a apresentação: os brincantes dando vez aos palhaços”. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

O palhaço ao mesmo tempo que ajuda o mestre a animar o grupo, possui uma característica subversiva. Em muitas peças ele fica teimando com o mestre falando que não vai rezar ou que não vai dançar, mas o mestre o convence falando que aquilo é importante para o Guerreiro, se tornando uma brincadeira séria. A pessoa que se torna palhaço do grupo deve ter compromisso com a função desempenhada. Assim como a Rainha, a participação nos ensaios é muito importante, pois como podemos perceber, eles têm uma posição central no folgado.

2.5.3. Os embaixadores

Os embaixadores ficam ao lado do mestre, em frente dos cordões. Suas principais responsabilidades são cantar junto com o mestre e conduzir os brincantes quando os cordões trocam de lugar. Quando o embaixador erra, os demais integrantes também erram. O embaixador é o representante dos mestres nos cordões. O mestre é o líder do grupo como um todo, mas é o embaixador que simbolicamente representa o poder em seu cordão. No Guerreiro do mestre André os embaixadores são dois homens: Manoel, trinta e seis anos, primo do mestre, faz parte do Guerreiro desde os sete anos. O segundo embaixador era o senhor Messias, mas com sua saída, o mestre André sempre chama algum brincante conhecido para fazer a substituição.

2.5.4. As figuras

As figuras não possuem uma posição central no grupo. Elas compõem as duas fileiras de pessoas, chamadas de cordões. Cada brincante que fica na posição de figura deve cantar junto com o mestre, deve dançar o tempo todo e saber fazer as embaixadas: este é o momento da brincadeira que com as espadas em punho os brincantes rezam para algum santo pedindo proteção. As figuras são importantes para o grupo, pois a apresentação se torna mais dinâmica se o mesmo tem muitas figuras. Vale salientar que todos no grupo devem ter responsabilidade com o que se está fazendo, ainda assim, mestre André se queixa que muitas pessoas não procuram colaborar com o grupo. Muitas pessoas faltam os ensaios, comprometendo, dessa maneira, o bom desempenho do todo. Em um dos ensaios realizados no mês de Junho de 2014, na sede do Guerreiro, mestre André afirmou para os brincantes que o ensaio terá início com a quantidade de figuras que estiverem presentes, pois não pretende mais ficar chamando pessoas que não querem se comprometer.

2.6. Os personagens do *Guerreiro Vencedor Alagoano*.

O grupo de Guerreiro do mestre Juvenal Leonardo possui como personagens a rainha, a estrela de ouro e as figuras. O grupo passou por alguns problemas. Muitos brincantes saíram por problemas de saúde, por isso que a quantidade de pessoas é menor se comparado aos outros grupos existentes em Maceió. Atualmente o grupo está sem palhaço, por que o brincante que exercia esta função teve um infarto. O mestre conduz sozinho a brincadeira. Seus principais ajudantes são a Rainha e a dona Dolores, sua companheira, coordenadora e também dona do grupo.

2.6.1. A Rainha

A Rainha, personagem de destaque do *Vencedor Alagoano* é a dona Benedita, que faz parte de Guerreiros há mais de trinta anos. Durante os ensaios e apresentações ela fica entre os dois cordões. É a principal porta voz do grupo, pois o que o mestre canta ela tem como dever responder. A dona Benedita conta que além de cantar as

peças do mestre Juvenal também cria as suas próprias peças, que acabam contribuindo para o grupo. Ela me informa que as músicas que aprende e cria é através da memorização das mesmas. Decorar as peças é de suma importância para uma boa apresentação do grupo. A responsabilidade de dona Benedita enquanto rainha é servir de mediadora entre o mestre e as figuras e estar sempre presente nos encontros do Guerreiro. Dona Benedita também possui seus próprios trajes e chapéus.



Foto 4. A Rainha do grupo de *Guerreiro Vencedor Alagoano* do mestre Juvenal em ensaio na sede realizado dois dias antes da apresentação de São João, no período das festas juninas. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

2.7. Os trajes do Guerreiro: a delimitação entre os ensaios e as apresentações.

Durante os ensaios os trajes são dispensados, mas durante as apresentações o figurino dos brincantes é de uso obrigatório. Só podem fazer parte da apresentação os brincantes que possuem traje. No grupo *Mensageiros de Padre Cícero*, a pessoa responsável pela criação, confecção e guarda dos trajes é a dona Maria do Carmo, que, dentro do folguedo, é a rainha do grupo. No *Guerreiro Vencedor Alagoano*, os trajes são encomendados e a guarda e manutenção dos mesmos são de responsabilidade da dona Dolores. Este tópico tem como objetivo descrever esses trajes e como eles são importantes, sendo estes considerados um dos patrimônios dos grupos. Entendendo aqui

a palavra patrimônio como algo que possui uma relação intrínseca com a história e o cotidiano destes dois Guerreiros.

Os trajes são constituídos de cinco modelos: do mestre, que é parecido com o do contramestre - dos embaixadores, da rainha, dos palhaços e das figuras. Os trajes dos mestres, além do chapéu e do apito, são constituídos de calça comprida e uma camisa. Dona Dolores compra, muitas vezes, o tecido para mandar a costureira confeccionar as calças e as camisas das apresentações para o mestre Juvenal Leonardo. Ela fica, ainda, responsável pelos enfeites; quando já prontas, coloca rendas, lantejoulas e brilhos nas laterais das calças, o mesmo processo se dá com as camisas. O objetivo é deixar tudo muito enfeitado para as apresentações. A roupa do mestre, que é o líder do grupo, precisa estar sempre impecável nos eventos.

Os trajes do mestre André foram confeccionados pela dona Maria do Carmo. Ela trabalhou, durante muitos anos, como costureira, em sua casa, e nas horas vagas se dedicava a fazer as roupas de todos os personagens do grupo. O mestre André fica responsável pela compra dos materiais, como os tecidos, brilhos, linhas, fitas e lantejoulas. Ela fica responsável pela criação das peças e pela sua manutenção. Depois das apresentações ela tem o cuidado de verificar as peças que precisam ser reformadas.

A roupa da rainha é constituída de um vestido, uma saia de fitas (ou saiote) e um bolero. O vestido deve possuir cores vibrantes; assim como o mestre e o contramestre a rainha ocupa um espaço importante na brincadeira. A saia de fitas é colocada por cima do vestido, as fitas são coloridas e tem cerca de 30 cm de comprimento. O bolero é pequeno e possui muito brilho, sendo ele fechado por uma fita de cetim. Na imagem abaixo, dona Maria do Carmo mostra como o seu traje deve ser montado durante as apresentações. Esse registro visual foi feito porque a fotografada viu que não fazia sentido fotografar as peças separadamente, era necessário mostrar como fica o traje completo. Ao fundo da foto percebe-se a máquina de costura no chão, apoiada sob dois tijolos.



Foto 5. O traje da rainha, apresentado pela brincante. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

As roupas do Palhaço e do Mateus possuem o modelo de um macacão, sendo uma peça única. Assim como os modelos dos outros personagens, estes possuem muitas cores. O tecido de sua veste é de chita, possui muitos desenhos coloridos. É uma roupa muito simples, se comparada a dos outros brincantes. Um item muito importante na roupa do palhaço e do Mateus, além, é claro, do chapéu, é a face pintada. O intuito da pintura na face é fazer com que o público não confunda a figura do brincante com o personagem que este representa.

As roupas das figuras são iguais, não distinguidas hierarquicamente, compostas de vestidos, saias feitas com fitas de cetim e boleros. O modelo é idêntico ao usado pela rainha.

Os sapatos não são padronizados, cada brincante escolhe o que quer calçar. Nas apresentações, observei brincantes com sapatilhas, sandálias ou ainda tênis. Dona Maria fala que o mais importante na parte inferior do corpo são os pares de meias brancas até os joelhos, e não o modelo ou cor dos calçados.

Antes das apresentações, as mulheres se maquam. Na sede do grupo do mestre André, antes de uma apresentação que ocorreu no dia 23 de Junho, as mulheres levaram

muitos estojos de maquiagens e batons. Elas se penteiam muito bem, sendo que o penteado não deve atrapalhar a posição do chapéu que é colocado sob a cabeça na hora que o Guerreiro está apresentando. As brincantes se ajudam muito nesta hora. Assim como os trajes coloridos e brilhosos, as mulheres falam que a face também deve estar condizente com o figurino usado.



Foto 6. Antes das apresentações: a transição entre ser brincante e ser personagem. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

Os trajes são elementos que definem dois momentos diferentes. Pensando no momento antes das apresentações, a ocasião de vestir os trajes é estabelecida pela transição, usando a referência de Van Gennep (2013). É o momento em que os sujeitos estão entre o universo do ensaio, em que eles são eles mesmos, e o momento das apresentações, quando eles ‘incorporam’ um personagem. Durante os ensaios é muito comum os brincantes adotarem uma postura dispersa e desinteressada, na hora da apresentação isso não ocorre. A responsabilidade de usar o traje completo não dá espaço para o cansaço físico. O momento limininar, se pensarmos o conceito de Victor Turner (2013), onde os sujeitos sociais estão entre dois estados diferentes, é estabelecido no momento antes das apresentações; os brincantes se encontram na sede do Guerreiro e se

pintam, mudam suas roupas e seus cabelos. Ao vestir os trajes, fica estabelecido dentro dos grupos que a vida do personagem é o que importa naquele momento. Inclusive, muitos brincantes afirmam que possuem muitas dores nas pernas, problemas de reumatismo, mas que durante os ensaios, principalmente nas apresentações, as dores não são sentidas ou consideradas. Assim, foi percebido que a *performance*, para ser bem executada, precisa do constante diálogo entre o figurino completo e o corpo dos brincantes.

2.7.1. Os chapéus do folguedo Guerreiro

Os personagens do Guerreiro levam em suas cabeças um chapéu²². Cada personagem é proprietário de um modelo específico. O chapéu é um símbolo de distinção deste folguedo, pois em conjunto com os trajes pode-se identificar qual personagem o brincante representa. Câmara Cascudo (1962, p.358) descreveu o chapéu dos Guerreiros, afirmando que: “Eram dois grupos de Guerreiros, que se exibiam sucessivamente, com chapéus maravilhosos, imitando catedrais, coroas, tiaras, mitras, espelhos, aljôfares, miçangas, fitas prateadas, num conjunto policolor e sugestivo”. O chapéu é de uso obrigatório nas apresentações, porém nos ensaios os brincantes não consideram necessário o seu uso, por se tratar de um encontro casual. Através dos chapéus, pode-se compreender a hierarquia de um grupo de Guerreiro, bem como seus valores, pois é a partir deles que são entendidas as posições dos personagens e suas expressões corporais.

Os personagens dos dois grupos estudados que precisam obrigatoriamente do chapéu para completar os trajes são: A Rainha, o Rei, o Índio Peri, o Palhaço, o Mateus e os dois Embaixadores. O mestre e o contramestre não são personagens, mas usam um grande chapéu em formato de igreja católica, para reafirmar a sua posição central e o poder dentro do grupo.

Quando me refiro aos chapéus do Guerreiro, estou apresentando um dos objetos de maior destaque dentre os figurinos. Não são estes apenas acessórios, além da representação eles figuram os ideais do folguedo concretizados. Podemos perceber que

²² Conversando com os meus parentes mais antigos fui informada que no interior de Alagoas existiam muitos grupos de Guerreiros de crianças, que eram considerados Guerreiro de brincadeira. A minha tia Cícera, que atualmente está com sessenta anos, fala que quando era criança, na fazenda do Pirajá, do município de Atalaia, ele participou de um destes grupos que tinha como organizador o mestre João. Ela conta que os chapéus eram feitos de palha de coqueiro. Tirava-se a palha do coqueiro e iam entrançando até ficar no formato desejado.

os significados do Guerreiro são armazenados no chapéu do mestre, símbolo maior do folgado. Clifford Geertz (2013, p.93), escreve que é no símbolo que os significados são armazenados. O sentimento de respeito pelo chapéu dentro do Guerreiro é evidente, principalmente diante do uso deste pelo mestre. Quando eu perguntei ao mestre André, em uma entrevista em sua residência, sobre crença religiosa do seu Guerreiro, ele me disse que pelo formato do chapéu dá para saber que são pessoas católicas e fortemente devotas aos santos da Igreja.

O que caracteriza os chapéus do Guerreiro são os brilhos, as fitas coloridas, os espelhos, os tamanhos e os formatos. Cada detalhe possui um significado. Por isso, o trabalho manual para a composição de cada chapéu é de suma importância, pois cada detalhe é significativo para que o resultado final seja perfeito. Mestre André é o responsável pela criação dos chapéus de seu grupo e leva de dois a cinco dias para terminar um modelo simples de chapéu, usado pelas figuras. Os mestres que não trabalham no fabrico do chapéu, precisam encomendar de algum artesão, como faz o mestre Juvenal Leonardo do *Guerreiro Vencedor Alagoano*.²³

Além de ser tido pelos grupos como a marca de distinção do folgado Guerreiro, o chapéu em formato de igreja é transformado em *suvenir*, que mestres e/ou brincantes vendem, especialmente para turistas. Os pequenos chapéus possuem em média vinte centímetros e possuem os mesmos detalhes dos chapéus usados pelos brincantes. A diferença percebida é o valor simbólico atribuído ao chapéu usado nas apresentações e o chapéu comercializado. Enquanto o chapéu usado pelos brincantes nas apresentações possui um valor religioso, de respeito pelo folgado, o vendido aos turistas possui valor comercial, cujo objetivo principal é colaborar com a renda do folgado, uma vez que o pagamento referente à lei do Patrimônio Vivo atrasa constantemente. Os preços dos chapéus *suvenir* são variados, o mestre André, por exemplo, fala que depende muito do modelo. O mais simples que é o modelo usado pelas figuras, custa dez reais. Os demais

²³ Na pesquisa de campo percebi como os mestres possuem um grande apego pelos chapéus do Guerreiro. Em três grupos que visitei, os chapéus são guardados com muito zelo. Na casa do mestre Benon, na sala existe uma estante com mais de dez chapéus expostos. Ele não dança mais, parou em Fevereiro de 2014 por problemas de saúde, sua esposa disse que estava com vontade de vender cada peça para os museus de Maceió. Perguntei-lhe a razão e o valor que ela venderia. Ela disse que eles ali não estavam mais tendo serventia e o valor que comercializaria seria em média de R\$ 250,00. Foi quando perguntei para o mestre Benon se ele estava interessado em vender as peças, ele disse que não, pois elas representam a história do seu grupo e a sua própria história.

modelos variam entre vinte e trinta reais, depende muito do tamanho da peça e da qualidade dos materiais utilizados.

O material que serve como base para a criação dos diferentes modelos de chapéus do Guerreiro é o papelão. Os mestres informaram que o corte bem feito no papelão é o que garante o formato certo do chapéu. Os modelos dos chapéus são variados. Existe o do mestre, que é o chapéu maior e em formato de Igreja; o dos embaixadores, que possui três torres em formato de Igreja, sendo um pouco menor que o do mestre; o da Rainha, que possui formato de coroa; dos palhaços, que possui um formato quadrangular, constituídos de três andares que lembram um bolo e o chapéu das figuras, que é um chapéu menor e mais simples. Na parte interna do chapéu, normalmente os mestres colocam uma esponja para não machucar a testa durante as apresentações. Como o chapéu possui algumas partes presas por grampos, a esponja serve como uma proteção e também para ajustar o modelo na cabeça dos brincantes. Aparentemente, o chapéu, principalmente o usado pelo mestre, parece ser muito pesado, mas na verdade ele é bastante leve. As pessoas que não conhecem como se dá o processo de confecção deles, não conseguem perceber a matéria prima usada.

As cores das fitas não fazem sentido se observadas de forma isolada. O mestre André esclareceu que o chapéu tem que ser colorido por conta da referência ao Natal e ao nascimento de Cristo. Como o Natal é uma época de cores, o Guerreiro tem que ser também. Por isso tantas fitas, as cores de preferência dos grupos são o verde, azul, laranja, vermelho, amarelo, sendo sempre cores fortes. As fitas são coladas na parte inferior do chapéu e possuem, em média, trinta centímetros de comprimento, elas são cuidadosamente costuradas para não ficarem de tamanhos diferentes no mesmo chapéu.

Os brilhos e os espelhos fazem uma referência à estrela que guiou os três reis magos na noite de natal. Para o mestre André, estes materiais são indispensáveis para o Guerreiro. O chapéu não seria o mesmo sem estes brilhos, pois seria uma falta de respeito a Deus se estes enfeites não estivessem nos chapéus. Os mestres lembram, ainda, que não basta estes acessórios estarem presentes, é preciso que eles sejam colocados com perfeição; a ideia é não aparentar que o material que sustenta toda a alegoria do chapéu é o papelão, um objeto sem valor e sem glamour²⁴.

²⁴ Observei que nos chapéus o sentido religioso e estético são elementos fundamentais. O mito de criação do folgado pode ser explicado através dele. O mestre André me contou duas histórias importantes sobre a origem do Guerreiro. A primeira está relacionada ao formato do chapéu, sendo o Guerreiro uma dança católica, considerado um ato de devoção a Deus, aos santos reconhecidos pela Igreja Católica e aos santos populares como Padre Cícero Romão Batista e Frei Damião: é preciso deixar evidente a crença

Esteticamente, o chapéu precisa mostrar poder e beleza. Os brilhos e as cores são para chamar a atenção dos brincantes e do público durante as apresentações. O valor estético do chapéu é grande, pois através dos chapéus os grupos podem ser classificados como bonitos ou não tão belos assim. Por isso os chapéus sempre estão em manutenção; devido aos movimentos intensos nas apresentações, os brilhos e lantejoulas podem cair. Depois dos eventos, é comum uma pessoa responsável fazer algum reparo, caso necessário. Os dois grupos que apresento nesta dissertação fazem a manutenção anual dos chapéus para as grandes apresentações e os reparos são constantes.²⁵



Foto 7. Montagens dos Chapéus *suvenir* produzidos pelo mestre André, sua intenção é fazê-los para vender na Romaria para Juazeiro do Norte-CE. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

religiosa. Na segunda história é relatado que o formato de Igreja dos chapéus foi criação dos índios na época da colonização. Esse formato era para se opor aos Reisados que na época estavam ligados aos reis portugueses. Os nativos da época da colonização com esse formato queriam mostrar que eram mais fortes que os reis europeus. Com essa afirmação do mestre foi percebido que o Guerreiro é um auto de fé católico. O qual, como já foi realçado, é concretizado no chapéu do mestre.

²⁵ Quando eles possuem recursos financeiros eles adquirem mais chapéus, no caso do mestre Juvenal Leonardo como ele não confecciona, a sua aquisição é mais limitada, pois um chapéu tem um valor alto se levarmos em conta a realidade sócio-econômica dos brincantes. Um chapéu encomendado custa de R\$ 250, 00 a \$S 400,00. Para o mestre André que trabalha em sua criação os custos estão relacionados às compras dos materiais, o custo médio de cada chapéu é de R\$ 300,00 por conta do material utilizado. O modelo de chapéu do mestre, por exemplo, para ser feito precisa de três a quatro semanas, pois são muitos detalhes que precisam ser colocados. Dificilmente um mestre faz dois chapéus iguais, pois os enfeites são postos conforme a criatividade do mestre ao confeccionar o objeto.

O valor religioso e estético do chapéu do mestre do Guerreiro está intrinsecamente ligado à concepção religiosa dos brincantes. No entanto, vale salientar que é muito comum ver o chapéu do mestre representado em trabalhos publicitários, sendo esta uma forma de relacionar o chapéu deste folguedo com o que seria a identidade do estado de Alagoas: “tornou-se marca de forte apelo turístico e institucional” (Cavalcanti & Rocha: 2007). É comum, depois das apresentações, o público pedir permissão aos mestres para tirar fotos usando o seu grande chapéu; sendo esta uma das formas de prestigiar este folguedo.

2.8. A dança da espada.

A espada é o objeto que todos os brincantes carregam, excetuando-se palhaço e Mateus. A espada está presente nos dois momentos mais importantes dos grupos: os ensaios e as apresentações públicas. Como já foi ressaltado, nos ensaios o uso dos trajes é dispensado, uma vez que o interesse é colocar em dia os encontros do grupo e repassar as cantigas e as danças. Diferente dos trajes e dos chapéus, que precisariam de um maior cuidado em relação à sua organização e arrumação durante os ensaios, a espada não necessita de nenhum esforço para ser transportada, por ser um objeto leve.

A espada, durante os ensaios e apresentações, simboliza a encenação de uma guerra entre os dois cordões do Guerreiro. Mas os mestres afirmam que atualmente o sentido da guerra entre os cordões inimigos não existe mais. Na maior parte do tempo os brincantes apenas seguram este objeto, sem interpretar nenhuma coreografia elaborada. Sua utilização no folguedo é o teor simbólico que carrega, a espada é a representação de um drama; segundo os brincantes, o nome do folguedo vem desta referência. O mestre André, em entrevista concedida a mim, em Maio de 2014, afirmou que o Guerreiro teve início com uma guerra na época de Pedro Álvares Cabral: entre os nativos indígenas e a corte portuguesa. A briga seria para decidir qual seria a dança mais forte, se o Reisado que pertenceria aos reis, ou o Guerreiro, que foi criado pelos indígenas. Podemos perceber na narrativa do mestre André que a luta de espadas é para apresentar o conflito existente entre o Guerreiro e o que representaria os seus rivais. Atualmente, pouquíssimos Guerreiros ainda performatizam o combate com esse sentido, pois o número de brincantes e o tempo das apresentações são reduzidos.

As espadas podem ser feitas de madeira, ferro ou alumínio. Cada brincante do *Guerreiro Vencedor Alagoano* possui sua própria espada, elas são decoradas com fitas coloridas. No momento em que se simula um combate de espadas, os brincantes se

dividem em duplas, para que a disputa comece. As demonstrações normalmente são dos brincantes encostando as espadas e declamando uma pequena poesia sobre as razões do confronto encenado. No entanto, o auge deste momento é quando os brincantes mais dispostos fisicamente fazem uma coreografia bem variada - se jogando no chão, como se estivessem em um combate, se levantando e girando muitas vezes, sempre com a espada em punho.

No entanto, deve-se compreender que a utilização das espadas durante os ensaios ocorre para legitimá-lo. A espada é um componente importante para a encenação do auto, o drama da luta de espadas, pode ser visto como uma tentativa, conforme Goody (2010), de juntar o sagrado e o secular. Isso porque o combate é marcado pelas rezas e pela intriga, esta última uma ação profana. A *performance* dos atores-brincantes é diversificada. A luta das espadas é o momento de ruptura do auto, é o momento em que o fluxo contínuo é rompido, pelo combate. Saber dançar e manusear a espada é importante para que as pessoas, de dentro e de fora da apresentação, percebam o que está acontecendo.



Figura 8. O “combate” de espadas: os embaixadores. Apresentação realizada no mês de Junho no conjunto Joaquim Leão. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

O movimento corporal é muito importante, pois neste momento os brincantes devem incorporar a essência de um combate. Isto remete ao que Rita Gusmão escreveu:

“O corpo cumpre um importante papel neste momento, materializando a relação entre saber e fazer” (p. 159). O saber e o fazer podem ser visualizados com mais clareza nesta parte do Guerreiro. Nos ensaios do *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero do Mestre André*, o mestre se aproxima dos brincantes para lembrar e demonstrar o que deve ser realizado e de que forma. Uma das queixas de dona Dolores e do mestre Juvenal Leonardo do *Guerreiro Vencedor Alagoano* é que muitos brincantes não tem habilidade para manusear a espada. A dança é ensinada para as pessoas durante os ensaios, mas ela fala que a razão para não aprender é a falta de interesse. Quando eu estava em sua residência, o mestre Juvenal me mostrou como é que deve ser feita a *performance* das espadas. Segundo ele, não é só bater as espadas, mas dançar no ritmo da música tocada.

Durante os ensaios e apresentações, o uso das espadas é de suma importância para o momento das embaixadas. A embaixada é a ocasião em que os brincantes expressam sua devoção para algum santo. Os brincantes se dividem em duplas e se defrontam, com a espada em punho, encostam suas espadas e cada um faz uma oração para seu santo. Depois que a dupla fez a oração, eles batem as espadas e voltam para a posição que ocupavam dentro dos cordões do Guerreiro.



Foto 9. O “combate” de espadas: os embaixadores. Ensaio na sede do “Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero do Mestre André”. Autora: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

2.9. O mestre como maestro: entendendo o uso do apito.

O apito é um componente dos ensaios e apresentações. O som do apito é o que dá início a um ensaio ou apresentação. O soar do apito funciona como um código de comunicação, pois é a partir dele que os demais integrantes do grupo recebem a sinalização de quando se deve começar, intensificar e/ou terminar o ato performático. Conforme Bateson (1998), esta sinalização sonora indica aos brincantes o que deve ser realizado através dessa mensagem emitida. Os atos performáticos, como salientou Langdon (2007), são estruturados, sendo os movimentos e interações os seus resultados. Através dos sons emitidos os brincantes sabem como se expressar e os músicos sabem em qual sintonia devem tocar. A comunicação entre mestre e brincantes, nos ensaios e apresentações, tem como meio o apito, não sendo este apenas um objeto, mas um ato de comunicação, distinguindo dos outros atos da fala, por conta da sua função expressiva (Langdon, 2007, p. 08).

Nos ensaios que presenciei, percebi que o apito é um objeto muito significativo. Ao soprar o apito, o mestre está dando início ou término a uma peça. O mestre, durante as apresentações, pode ser comparado ao maestro de uma orquestra: assim como o regente o mestre é o responsável por conduzir a música e a dança no Guerreiro. O apito, desse modo, tem como função marcar os passos dos brincantes e conduzir o ritmo dos instrumentos.

No momento dos ensaios, o mestre deve prestar muita atenção no desempenho dos brincantes, a utilização do apito serve, assim, como guia para o grupo. Se algum passo não for bem realizado, ou se algum brincante se atrapalhar ao cantar alguma música, poderá prejudicar o grupo durante as apresentações. O mestre é quem dita o tempo de cada peça, que se inicia quando o som do apito é emitido, da mesma forma acontece em seu término.

Cada mestre fica com o seu apito pendurado em um cordão ou corrente envolto ao pescoço, ou pulso. Normalmente, durante os ensaios e apresentações, o objeto não é largado, até mesmo quando o mestre utiliza o microfone, o apito não pode ser esquecido. Como ele é o responsável pelo grupo, apenas ele tem o poder de se utilizar do mesmo. No entanto, muitas vezes o contramestre possui seu próprio apito, para que possa ajudar o mestre nos ensaios e apresentações. O apito é um instrumento indispensável e pessoal. Podemos assim observar que o apito e a sua utilização tem um

lugar importante para a organização da brincadeira.²⁶ No entanto, antes de atribuir a responsabilidade de ficar com o apito apenas ao mestre de um grupo, o mestre Juvenal deixa claro que ser mestre não é apenas saber usar o apito. Na verdade, saber usar o apito é uma pequena parte de toda responsabilidade que o mestre possui.

O objetivo deste capítulo foi expor o universo do folguedo através da realidade dos dois grupos estudados. Através de uma descrição minuciosa, foram apresentadas as pessoas, os objetos e os personagens dos grupos pesquisados. Esta parte me fez compreender que o Guerreiro é manifestado conforme a realidade social dos grupos e pela trajetória de brincante e líder dos mestres. Além disso, a dinâmica existente internamente me fez observar o Guerreiro como uma dança de mobilidade, onde vários sentimentos e predisposições fazem parte do seu cotidiano.

²⁶ No Guerreiro do mestre Benon, o grupo *Treme Terra de Alagoas* o mestre relata que apito foi o primeiro passo para a formação de seu grupo. O mestre conta que há mais de sessenta anos, a cabocla Iracema apareceu para ele. Neste primeiro encontro a cabocla lhe falou que a partir daquele momento ele seria mestre de um grupo de Guerreiro e ao tocar no folguedo ele deveria lembrar primeiramente de Deus e depois dela. Uma semana depois foi marcado um encontro entre eles em que ela lhe entrega um apito com o aviso de quando o apito parasse de funcionar ele jogasse fora. Há muitos anos o apito deixou de funcionar, o mestre substituiu por outro, no entanto ele não se desfez daquele que recebeu da entidade. O mestre Benon afirma que já brincou muito no Guerreiro com o primeiro apito. Ele relata que o Guerreiro foi uma missão que recebeu. A missão que o mestre Benon fala que recebeu está relacionado com a fé que os brincantes possuem. Cada mestre vê sua trajetória como uma missão que apesar de difícil não deve ser abandonada. Ao pegar o apito para dar início aos ensaios e apresentações o mestre acredita que dar continuidade ao brinquedo é o respeito que tem pela religião. É uma forma de intensificar sua fé. Apenas o mestre tem a sabedoria de guiar o Guerreiro, porém outras pessoas foram preparadas para guiar o Guerreiro em caso de algum imprevisto. Estes imprevistos podem estar relacionados aos momentos que o mestre estiver impossibilitado de ensaiar por alguma razão.

Capítulo 3:

Abre-te sede divina. Para meu Guerreiro brincar.



07/11/2014

Na sede dos Guerreiros: organização interna, ritual e transmissão do conhecimento.

O terceiro capítulo deste trabalho tem como objetivo refletir sobre como os dois grupos estudados são organizados. Esta parte está dividida em três momentos: No primeiro momento será apresentado como os brincantes se agrupam internamente; os momentos dos ensaios e antes das apresentações foram importantes para perceber como uma manifestação artística se organiza. No segundo ponto, a reflexão será em torno do processo de ensino-aprendizagem entre os mestres e brincantes. No terceiro tópico, as partes do Guerreiro serão apresentadas e poderemos compreender e perceber o Guerreiro como uma manifestação religiosa e artística.

3.1 A sede, seu valor organizacional e suas finalidades: entrando no espaço dos Guerreiros.

Cada grupo de Guerreiro possui uma sede, local para os ensaios e encontros. O espaço da sede varia em tamanho entre os grupos. A importância desses lugares para os Guerreiros é grande, pois o objetivo destes espaços é manter a ordem e a rotina dos ensaios e possíveis reuniões. Nos grupos estudados, as sedes ficam no mesmo bairro dos mestres, nas proximidades de suas residências. Existem grupos de Guerreiros, como o do Mestre Benon, da cidade de Maceió, e da Mestra Cícera, da cidade de Teotônio Vilela, interior de Alagoas, cujas sedes ficam ao lado de suas casas, onde eles possuem um total controle do local. A sede, para os Guerreiros estudados, possui a função de manter ativo o grupo e as suas atividades. Um grupo sem sede é um grupo com problemas. Como já observei em outros Guerreiros, este espaço, mesmo sem nenhum atrativo específico, é o lugar no qual mestres e brincantes podem interagir sem pressa de ir embora, porque sabem que outro grupo ou pessoa não pediria o espaço, para outras finalidades, nos momentos dos encontros.

A sede do Guerreiro é um local de respeito, nela os brincantes não podem falar palavras de baixo calão, ou entrar com bebidas alcoólicas. Não devem existir, tampouco, provocações pessoais entre os brincantes. A sede é o lugar mais importante para os grupos de Guerreiros, pois, independentemente da demanda de convites para

apresentações externas, é na sede que o núcleo é organizado pelo mestre. Podemos pensar assim, que a sede é, na verdade, a casa do Guerreiro. Conforme salientou DaMatta (1997), é na casa onde as coisas são controladas e postas nos seus devidos lugares. No caso das sedes dos Guerreiros, além dessas questões é neste lugar que o mestre organiza seu grupo, transmitindo os conhecimentos do folguedo. São nas sedes que os assuntos relacionados ao Guerreiro e seus brincantes são comentados e informados pelos mestres. A sede, sendo a casa de cada grupo de Guerreiro, é o lugar em que as relações sociais entre os brincantes são vivenciadas, onde os indivíduos se aproximam, passando a existir laços de amizade, diminuindo a distância entre as pessoas, como afirma DaMatta (1997) sobre a questão da casa em oposição a rua. O lugar da sede possui um sentido, suas referências só podem ser compreendidas se levarmos em conta o conjunto de significados e usos que lá acontecem (Certeau: 2013). Não é possível desenvolver uma reflexão antropológica do Guerreiro sem, primeiramente, a entrada do pesquisador na sede, pois, diferente do palco e das praças onde normalmente as apresentações são realizadas, é na sede que conseguimos guiar o nosso olhar para além das vestimentas dos brincantes. Na sede é que entendemos como cada grupo de Guerreiro se organiza, conhecendo assim seu cotidiano, seus valores e a organização do ritual.

A sede é um local com muitos sentidos para as pessoas que estão envolvidas nas atividades do grupo. Como lugar, usando um dos conceitos discutidos pelo antropólogo Marc Augé (2004: 53), a sede é onde se conjuga a identidade e a relação dos grupos, passando a existir *uma estabilidade mínima*. A sede para o *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero* e para o *Guerreiro Vencedor Alagoano* é o lugar onde se ensina e se aprende. Os ensaios que acontecem nestes lugares são momentos de encontros, entre todos os envolvidos no folguedo, e de festa, uma vez que o Guerreiro é celebrado.

3.1.1. A sede do *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero do Mestre André*.

A sede do *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero* fica localizada no conjunto Santos Dumont, nas proximidades da residência do mestre do grupo. Uma das brincantes, a dona Maria do Carmo – Rainha do grupo, cedeu o espaço em frente à sua casa para a construção da sede. Mestre André, em uma conversa, me informou que ele

não paga o aluguel da sede, mas que mensalmente ‘dá um agrado’, ou seja, uma quantia em dinheiro à dona Maria do Carmo, não sendo esta uma exigência da proprietária. Essa ajuda de custo, referente à sede, é retirada da bolsa do patrimônio vivo que o mestre recebe, ele afirma que quando a bolsa não atrasa, consegue ajudar as pessoas envolvidas com o grupo.²⁷²⁸

Na sede, antes dos ensaios, os brincantes ficam conversando sobre diversos assuntos. O ensaio começa quando o mestre está presente e, além disso, quando possui uma quantidade mínima de seis pessoas. Os encontros na sede, que variam de semanais a quinzenais, são cruciais para a organização do grupo, pois é nos momentos dos ensaios que o mestre tem a chance de saber quem de fato está participando das atividades do Guerreiro. Os ensaios, levando em consideração o conceito de cultura, proposto por Marshall Sahlins (1994, p. 07), é o momento em que os brincantes pensam e repensam criativamente os esquemas do folguedo: “A cultura é alterada na ação”. Mestre André alega que fica muito aborrecido com as pessoas que são do grupo, mas que comparecem aos ensaios apenas quando querem. Ele fala que esse tipo de atitude acaba influenciando e prejudicando as apresentações. Nos ensaios tudo que acontece é o que aconteceria exatamente em uma apresentação. Desde o cumprimento ao público, até a sua despedida. Oswald Barroso (2004, p.80), escreve, sobre os grupos de Reisados do Ceará, que: “Brinca-se como se fosse em uma apresentação, só que ainda mais à vontade, sem o figurino completo (...)”.

Durante os ensaios a porta da sede fica aberta, pois a intenção é que as pessoas que queiram assistir se sintam a vontade para entrarem. No entanto, mestre André me disse que as pessoas da comunidade não sentem vontade de ver o Guerreiro. Entre os motivos apontados pelo mestre, é citada a presença da religiosidade protestante no

²⁷ Em entrevista o mestre André me informou que um de seus maiores desejos em relação ao seu Guerreiro é melhorar a realidade da sede. Uma de suas expectativas ao receber o título de patrimônio vivo de Alagoas era ter apoio por parte do poder público para organizar o local dos ensaios, melhorar principalmente o aspecto visual, construindo a parede que está faltando, pintando as paredes e arrumando a frente da sede. Comprar cadeiras para os brincantes e para as pessoas que estivessem presentes pudessem se sentar. Algumas cadeiras de plástico que estavam no primeiro ensaio que presenciei estavam quebradas, podendo causar acidente se alguma pessoa desavisada sentasse. Ele afirmou que se o pagamento da bolsa fosse garantido todos os meses, ele iria fazendo as mudanças precisas aos poucos, mas nem com isso pode contar.

²⁸ O espaço da sede é grande, nela existe um sofá, algumas cadeiras, um tanque de lavar roupa, usado nos momentos que não tem ensaios e duas lâmpadas. O telhado é enfeitado com bandeirinhas coloridas e no alto de uma das paredes existem quatro personagens de Guerreiro pintados, antecedidos pelo nome do grupo. Essa pintura é para deixar claro que ali é o lugar do Guerreiro. O chão é de cimento. Possui um banco também de cimento e algumas plantas perto da porta de entrada

bairro: o Guerreiro sendo *uma brincadeira católica, não é visto com bons olhos pelos evangélicos* e a ausência de interesse da *juventude pelos assuntos do folclore*. Essas são as razões as quais a sede permanece sem público. Em um dos ensaios que presenciei, três pessoas entraram, ficaram por alguns minutos e se retiraram. Em comparação com os ensaios que organizava na década de oitenta em Maceió, o mestre afirma que as pessoas gostavam de ver o Guerreiro, e quando não tinha ensaios aos sábados a comunidade se queixava sobre o cancelamento.

Na sede do *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero*, mestre André deixa claro que não admite bebidas alcoólicas, brigas e namoros entre os adolescentes. Foi contado em uma conversa que uma das adolescentes que fazia parte de seu grupo, em um ensaio chegou com um rapaz cheio de tatuagens, ficando abraçada com ele. Não admitindo essa postura, o mestre pediu para que ela se retirasse do local, pois não admitia “maloqueiro”, cheio de pinturas no corpo, no seu Guerreiro. Assim, foi notado que os conflitos na sede acontecem quando perturbam a autoridade do mestre e o bem estar do grupo. No caso do acompanhante de uma das brincantes, é preciso lembrar-se dos conflitos existentes entre as gerações. Os brincantes do Guerreiro, como já foram apresentados, são na maioria pessoas idosas que possuem opiniões conservadoras sobre o uso de tatuagens e piercings²⁹, mas saliento que, na situação apresentada, o principal problema apontado pelo mestre foi o desvio de concentração da jovem brincante, por conta da presença do seu namorado. Apesar da porta da sede permanecer aberta durante os ensaios, é preciso que o visitante compreenda as normas do grupo, mesmo que elas não estejam escritas e nem sejam constantemente mencionadas.

²⁹ Inclusive em algumas ocasiões o mestre me questionou sobre o uso do “brinco no nariz” se referindo ao meu piercing. Em um dia antes de um ensaio ele me disse em tom de brincadeira: “Eu não me conformo com esse negócio no nariz da Juliana”. E começou a rir. Isso trouxe um pequeno desconforto para mim, mas decidi não tirar o piercing só por conta do campo. Apesar da saia justa, o estranhamento do mestre comigo por conta da perfuração no nariz foi importante para o desenvolvimento do campo. O estranhamento com o Outro foi recíproco.



Foto 10. A sede do “Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero”: a casa do Guerreiro. Ao fundo nota-se a entrada para a casa da d. Maria. A sede é uma extensão da sua casa. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

3.1.2 A sede do *Vencedor Alagoano*: usos do espaço público.

O *Guerreiro Vencedor Alagoano*, do mestre Juvenal Leonardo, não possui sede própria. Os ensaios acontecem em um coreto, localizado em uma via pública. O coreto é iluminado à noite e possui um espaço amplo. Três cadeiras de plástico são emprestadas de uma lanchonete que fica em frente ao local de ensaio. O espaço foi cedido pela prefeitura da cidade, localizado em frente ao prédio da guarda municipal. Mesmo não sendo um espaço privado, como ocorre no grupo do mestre André, as pessoas envolvidas possuem respeito pelo espaço que se tornou uma espécie de lar temporário do grupo de Guerreiro e de Baianas, este último coordenado pela dona Dolores. Apesar do espaço dos ensaios ser aberto, do constante movimento de veículos nas ruas, muitos passando com o som em alto volume, e de pessoas transitando o tempo inteiro no local, os integrantes não perdem o foco do ensaio.

O espaço do coreto, no cotidiano do bairro, é usado para diversos fins, como aulas de capoeira, ginástica, ensaios de coco de roda e encontros de grupo de hip-hop. No dia onze de Junho de 2014, fui me encontrar com dona Dolores para ir a sua residência e conversamos sobre o seu grupo de Guerreiro. Quando cheguei ao coreto, vi um grupo de quatro rapazes que estavam escutando, em um aparelho de som, músicas estrangeiras de rap, enquanto dançavam de forma aleatória no chão. Um desses garotos estava com um lenço com a bandeira dos Estados Unidos da América amarrado na cabeça. Aquela cena chamou a minha atenção, pois pude perceber como grupos diferentes atribuem sentidos distintos para aquele espaço. Quando dona Dolores chegou ao coreto, por volta das 16h30, perguntei-lhe sobre as atividades que acontecem nesse ambiente. Ela disse que o espaço foi feito pela prefeitura e que vários grupos do bairro o utilizam para fazer alguma atividade. Segundo dona Dolores, o espaço, inicialmente, era destinado para os idosos fazerem exercícios, mas ela esclareceu que, aos poucos, outros grupos foram ocupando o lugar. Isso me remete a José Guilherme Magnani (2009) e sua noção de pedaço. O pedaço é uma categoria que ficaria entre a casa e a rua, dicotomia analisada por Damatta (1979). No pedaço, os vínculos não são restritos aos laços de sangue ou afetivo, como acontece na casa, a socialização é entre pessoas que compartilham os mesmos códigos e valores. Então se pode afirmar que o espaço do coreto é o pedaço do Guerreiro nos horários dos ensaios, pois é o ponto de encontro entre as pessoas que compartilham, naquele dia e horário, um objetivo em comum. No espaço urbano, Magnani percebe que existem vários pedaços. O coreto é um pedaço enquanto espaço físico, que serve de encontro para outros pedaços, como o grupo de Guerreiro e o grupo de hip-hop. Conforme Magnani (2009, p. 86), o pedaço

[...] evidencia outro plano, o dos “chegados” que, entre a casa e a rua, instaura um espaço de sociabilidade de outra ordem. Assim se desvelou um campo de interação em que as pessoas se encontram, criam novos laços, tratam das diferenças, alimentam, em suma, redes de sociabilidade numa paisagem aparentemente desprovida de sentido ou lida apenas na chave da pobreza ou exclusão.

Quando eu telefonei para dona Dolores e mestre Juvenal com o intuito de saber os dias e o local dos ensaios, ela me informou que a sede é localizada em frente à guarda municipal de Maceió, muito fácil de encontrar, pois é um ponto de referência da zona sul da cidade. Eu imaginava que o referido espaço seria alguma casa, não tinha passado pela minha cabeça que os encontros aconteciam em espaço aberto.

Acontecendo em um espaço público, que possui várias atividades no decorrer da semana, localizado entre dois pontos de ônibus, o líder e os brincantes do Guerreiro não possuem autonomia sobre o espaço, no sentido de não poderem decorá-lo ou modificá-lo conforme os desejos e necessidades do grupo. No entanto, percebe-se que o *Vencedor Alagoano* não é um grupo que não possui chão. Mesmo não havendo um lugar exclusivo para guardar os objetos do grupo, como aconteceria se o grupo tivesse uma sede própria, e estes não poderem decorar o espaço conforme o seu estilo, o mais importante é que eles possuem um lugar onde podem promover os encontros, dando ao grupo um valor coletivo. Isso é tão claro na realidade do grupo que o próprio mestre fala que ali é a sede do seu Guerreiro. O mestre Juvenal e a dona Dolores alegam que desde a nova formação deste grupo, eles ensaiam sempre neste mesmo local. Os ensaios só são cancelados nos dias de chuva, pois mesmo o local sendo coberto, a água, levada pelo vento, deixa o piso escorregadio.



Foto 11. O pedaço do Guerreiro Vencedor Alagoano, no bairro Vergel do Lado, zona sul de Maceió.
Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

O espaço do coreto, nos dias de ensaios, é ressignificado pelos brincantes, por algumas horas a apropriação do espaço permite que haja um sentimento de pertencimento com o lugar, por duas horas o espaço público se torna um espaço exclusivo do Guerreiro. Um vendedor de batatas fritas, que tem seu comércio em frente, falou: *Todos os sábados os velhinhos aí*. Podemos perceber através da fala do comerciante que mesmo que não havendo um público presente, as pessoas da comunidade sabem que aos sábados à noite o Guerreiro se reúne. Possuir um lugar certo para os encontros é essencial. Observei outro grupo de Guerreiro que não possuía sede própria, a busca de um lugar para promover os ensaios era exaustiva. Segundo mestre Juvenal, o estabelecimento de uma espacialidade para o grupo, possibilita a organização de uma agenda completa de ensaios. Em relação ao espaço da sede, pude constatar que quando um grupo encerra as atividades, o nome dado ao fato é: *Aquele mestre fechou sua sede*. Significando, assim, que seu Guerreiro acabou.

3.2 Reciprocidade e união entre o Vencedor Alagoano e o Mensageiros de Padre Cícero.

Os dois grupos estudados nesta pesquisa, até o mês de Abril de 2014, faziam seus ensaios separadamente, no entanto, a partir do mês de Maio os dois grupos passaram a fazer os ensaios juntos. Em sábados alternados, o mestre André ensaia na sede do mestre Juvenal, e vice-versa.

Os dois mestres tomaram essa iniciativa para que um grupo passasse a apoiar o outro, uma vez que eles consideram que se isso não acontecer o Guerreiro ficará cada dia mais enfraquecido a ponto de chegar a se desfazer. Mestre André afirma que mestre Juvenal está muito fraco por conta da idade e de problemas cardíacos, por isso não consegue mais fazer o trupé.³⁰ O mestre Juvenal afirma que o mestre André está se recuperando de uma cirurgia que fez recentemente. Assim sendo, a solução encontrada foi que os grupos estreitassem as relações, compartilhando experiências, principalmente durante os ensaios. O que também motivou a junção de ensaios foi o fato dos dois grupos se verem à margem das políticas de incentivo a cultura. Então o apoio entre

³⁰ Batidas rápidas com os pés.

mestres e brincantes, respeitando a rotina de cada grupo, se tornou importante para que as atividades de cada um não fossem suspensas, por razões diversas.³¹

Pensando nas motivações que os mestres tiveram ao dividir entre si os momentos dos ensaios de seus grupos, é interessante observar que as motivações inconscientes também devem ser levadas em consideração. Mesmo sem perceber, um mestre ao ajudar o grupo de outro mestre, está ajudando o seu próprio grupo. Isto se torna bem visível nos momentos dos ensaios, no qual o estreitamento das relações foi um fator decisivo de motivação entre a própria liderança e os brincantes. Conforme escreveu Eunice Durham (1986, p. 167):

Isto não significa, obviamente, restringir a investigação à descoberta das motivações conscientes dos agentes, mas implica em levar em consideração as motivações tanto conscientes quanto inconscientes, ao tentar desvendar as relações existentes entre a produção da vida social e o significado subjetivo que as ações possuem para os membros de uma sociedade determinada.

Apesar de cada grupo possuir sua própria dinâmica, um ponto importante que foi observado está relacionado às soluções encontradas pelos mestres, diante de uma sociedade que, conforme o mestre André afirma, não valoriza a cultura popular. Nesse sentido, quando afirmo que os grupos estão se apoiando, não estou me referindo, em circunstância alguma, ao material, mas exclusivamente ao apoio imaterial. Apesar das inúmeras dificuldades econômicas, o que mais aflige os dois grupos é a ausência de pessoas que queiram se comprometer com a rotina do folguedo. Os mestres reclamam que o número de brincantes diminui a cada dia.

3.3. Organização interna: os lugares dos mestres, brincantes e objetos no ritual.

Nos dias de ensaios, precisam estar presentes, obrigatoriamente, na sede, o mestre ou uma pessoa indicada por ele, como o contramestre, por exemplo. No entanto, raramente os mestres se ausentam dos ensaios, quando eles não podem comparecer, por conta, geralmente, de doença, o ensaio, normalmente, é cancelado. Além disso, os instrumentos e pessoas responsáveis por tocá-los são indispensáveis, sem música o

³¹ Entre as razões que seria determinante para a suspensão de um ensaio a ausência de pessoas-brincantes é o que mais preocupa os mestres.

Guerreiro não tem como acontecer - através das músicas é que os passos e as preces são executados. Por isso que semanalmente, ou quando tem ensaio, os mestres pagam ao sanfoneiro e ao tambozeiro pelo trabalho executado.

Os dois mestres, desde que passaram a juntar os ensaios de seus Guerreiros, revezam a liderança das peças durante os encontros semanais. Quando um está cansado a responsabilidade é passada para o outro. No entanto, nos ensaios quem está à frente do conjunto é apenas um mestre, o dono da sede em que o Guerreiro está reunido. Nos dias em que os encontros são realizados o mestre precisa organizar o espaço, checar as caixas de sons e os instrumentos e verificar se é preciso comprar ou pagar algum serviço do brinquedo.³² Os ensaios acontecem aos sábados, à tarde e a noite, porque esse é o único dia e horário que os brincantes têm disponibilidade, como já apresentado no capítulo anterior, uma pessoa não pode reservar tempo para ser brincante em todos os dias.

Em alguns dias os mestres começam o ensaio de imediato, sem esperar um número maior de pessoas, mas nestas ocasiões a quantidade de brincantes é pequena. Quando muitos brincantes comparecem, o mestre posiciona os integrantes para a formação dos dois cordões, ou filas – um do seu lado direito e outro do lado esquerdo. Esta atividade exige agilidade dos mestres, quanto mais brincantes nos ensaios, mais tempo eles precisarão ter para posicionar as pessoas nos seus lugares. Este fato é muito interessante, conforme relatado pelos mestres, pois quanto mais pessoas para brincar, mais animado o folguedo fica.

A divisão dos participantes é feita da seguinte forma: são organizados dois cordões, ou fileiras, onde o primeiro de cada lado faz o papel de embaixador, os demais integrantes são as figuras. Entre os dois cordões ficam os personagens, como as rainhas, os palhaços, o Mateus e a Lira. Na frente do grupo é onde se posiciona o mestre e o contramestre. Nos momentos dos ensaios os instrumentistas tocam de frente para o grupo. No caso do grupo do mestre Juvenal, *O vencedor alagoano*, a dona Dolores esclarece que: “*como o grupo não tem embaixador, no lugar deles fica duas mulher fazendo esse papel*”[sic].

Durante a pesquisa de campo, percebi que quando uma apresentação estava se aproximando o número de pessoas nos ensaios aumentava, a presença mais jovem se fez bem ativa nestas ocasiões. Quando eu perguntava aos mestres sobre essas pessoas que

³² Como fazer algum reparo nos instrumentos ou pagar, *dar um agrado*, a algum colaborador do grupo.

eu nunca tinha visto nos encontros dos grupos, eles falavam que é importante chamar as meninas mais novas quando tem uma apresentação próxima, pois assim o visual do folguedo fica mais bonito.

Na realidade dos dois grupos, os mestres falaram que as meninas mais novas, se referindo as crianças e adolescentes, participam quando tem apresentação por conta do cachê ou do *agrado* que eles pagam. A dona Dolores afirma que, atualmente, poucas pessoas dançam sem receber *alguma coisinha*. Assim sendo, podemos considerar essas pessoas como brincantes temporárias, pois elas não participam das atividades do Guerreiro durante o ano todo, mas apenas quando solicitado pelo mestre. Por essa razão, se torna difícil obter um número exato de brincantes dos dois grupos, os próprios mestres dão um número que varia entre quinze e vinte e cinco, mas nunca presenciei essa quantidade em um dia comum de ensaio.³³

Observar a quantidade e a qualidade dos brincantes é uma das funções dos mestres. A quantidade está relacionada diretamente ao número de integrantes que os grupos possuem, a qualidade, por sua vez, está ligada ao desempenho do brincante e sua *performance*. Aqueles que o mestre considera fracos ou cansados são posicionados nos finais dos cordões, respeitando a altura, que é da maior pessoa para a menor. Um brincante que possui um bom desempenho é aquele que durante os ensaios, e principalmente nas apresentações, sabe dançar corretamente, manusear a espada e cantar junto com o mestre. Os mestres e brincantes mais antigos ficam atentos na desenvoltura dos mais novos.

Nas apresentações públicas, os brincantes devem manter a postura, mesmo se o corpo já estiver cansado. Clifford Geertz (2012) chama atenção para a capacidade de manter a ilusão estética em um espetáculo. O possível ‘nervosismo de ator’ não pode atrapalhar a apresentação. Mesmo que isso ocorra, o mestre e os demais brincantes devem saber improvisar, para que a brincadeira continue. Segundo Geertz: “a arte de improvisar suponha, neste e em outros casos, um domínio proveniente de uma longa aprendizagem” (p.38).

Os dois mestres, apesar de não organizarem seus grupos da mesma forma, se respeitam e respeitam a forma com que o companheiro de folguedo guia o seu Guerreiro. Quando o mestre convidado está na sede do mestre anfitrião, sabe que quem dá à ordem para começar ou terminar a brincadeira é o mestre dono do espaço. Em

³³ Um dia comum de ensaio foi usado aqui como referência aos encontros que não tem como objetivo uma apresentação.

muitas ocasiões, percebi que quando um mestre ensaia na sede do outro grupo, ele sai antes do encerramento das atividades, por conta do horário da volta para casa, apesar do ensaio não terminar. O que motiva o encerramento dos ensaios é, principalmente, o horário. O mestre André preferiu mudar o horário dos ensaios para as 14h dos sábados, para às 18h *fechar a sede*. O medo de assaltos também foi decisivo, como muitos brincantes moram em bairros distantes, o término dos ensaios para depois do tempo estipulado se tornou inviável.

Muitas vezes os mestres e alguns brincantes relatam como as atividades dos folguedos eram vivenciadas no passado. Era uma época em que as brincadeiras não tinham hora para terminar, como todos afirmam, pois os ensaios aconteciam em comunidades pequenas no interior, como em sítios e fazendas, onde todos se conheciam e a distância das residências não era grande e nem perigosa. Não existia, assim, uma razão para o encerramento ser antes da meia-noite. Quem ditava o tempo dos encontros, como muitos falam, era o nível de cansaço do corpo. Por essa razão, em todas as vezes que estive com os dois grupos eu sempre escutava expressões como: “Antigamente era assim”, “Antes é que era bom”. O passado saudosista sempre é lembrado e mencionado por todos, como um ponto de comparação com o presente.

Na pesquisa de campo, através de conversas com os mestres dos dois grupos e de vários brincantes, percebi que, atualmente, não é novidade grupos de Guerreiros se apoiarem. O mestre Juvenal Leonardo e o mestre André procuram, constantemente, conversar com outros mestres de folguedos, principalmente nas reuniões quinzenais da Associação dos Folguedos Populares de Alagoas - ASFOPAL, que acontecem no centro de Maceió.³⁴ Antigamente, conforme as observações pessoais de alguns mestres, existia uma disputa entre os grupos de folguedos para saber qual era o melhor e/ou mais bonito grupo. Atualmente, essa vaidade ainda existe, pois é muito comum ver brincantes ou mestres falando que os seus ensinamentos e seu Guerreiro são os que mais se destacam, nos lembrando dos debates clássicos da antropologia, no qual o etnocentrismo se faz presente. O antropólogo Everardo Rocha escreveu sobre a ideia central do etnocentrismo (2009, p. 09) que: “O grupo do ‘eu’ faz, então, da sua visão a única possível ou, mas discretamente se for o caso, a melhor, a natural, a superior, a certa. O grupo do ‘outro’ fica, nessa lógica, como sendo engraçado, absurdo, anormal ou ininteligível”.

³⁴ As reuniões da Asfopal acontecem no prédio do Centro de Belas Artes de Alagoas. A associação não possui sede própria.

No entanto, essas “disputas” só podem ser observadas nas apresentações, as quais um mestre pode desafiar o outro na cantoria. Dentro das sedes, entretanto, os laços de amizade entre os grupos têm que prevalecer, pois como já foi observado, um serve de apoio para o outro. Antes dos ensaios, os mestres posicionam as figuras em seus lugares, poucas pessoas ocupam a mesma ordem nos cordões. Quando perguntei aos dois mestres a respeito do posicionamento das figuras, eles afirmaram que depende muito da quantidade de pessoas presentes nos ensaios. Um brincante que em um ensaio era o segundo da fila direita, no ensaio seguinte pode ser o terceiro da fila esquerda. Excetuando-se os embaixadores que sempre estão na dianteira e os personagens que ficam entre os dois cordões.

O funcionamento dos dois grupos, para ser eficiente, além da liderança dos mestres, precisa do apoio de suas auxiliares, que no caso dos grupos não são contramestras, mas exercem a posição de coordenadoras. No grupo do mestre Juvenal, a dona Dolores, sua companheira, apesar de não ser brincante é a responsável pela agenda de apresentações e compromissos do grupo. No Guerreiro do mestre André, dona Maria do Carmo, a rainha, é responsável pela organização dos brincantes e dos objetos do grupo. Enquanto a primeira toma a frente do Guerreiro fora da sede, a segunda fica cuidando do lar do Guerreiro.

Quem está acima da hierarquia de cada grupo é o mestre. Até chegar a posição de mestre, normalmente, as pessoas desempenharam outras funções dentro de determinado grupo. Como já destacado, os dois mestres começaram a brincar no folguedo na infância, desempenhando funções ‘sem patente’ como afirmou o mestre André, se referindo as funções de figuras, e posteriormente de Mateus e palhaço. Conforme o amadurecimento e comprometimento com os grupos foram aumentando, eles subiram na hierarquia do Guerreiro, até chegar o momento propício para formarem seus próprios grupos. O que eu observei como amadurecimento e aperfeiçoamento na arte dos folguedos, os dois mestres chamam de vocação para o Guerreiro. Mas o que seria essa vocação? Como compreendê-la levando em consideração suas trajetórias particulares e suas lideranças em seus grupos de folguedo?

3.4. Vocação para ser mestre: compreendendo o seu significado.

Ao conversar, com os mestres e brincantes dos folguedos, sobre como foi que estes começaram a participar das atividades de determinado grupo e como foi que

aprenderam as suas funções dentro do folguedo; as pessoas me relataram que aprenderam sozinhas, pois possuíam o que eles chamam de vocação. As palavras vocação e dom são sempre mencionadas pelos brincantes, que as consideram sinônimas. Através dos discursos dos brincantes, observei que quando eles se referem à vocação, o sentido expresso é que o aprendizado foi realizado sozinho e sem grandes dificuldades. Enquanto o dom está relacionado a uma aptidão considerada natural, dada por Deus.

Para se tornar mestre ou mestra de Guerreiro é preciso ter três características, observadas por mim enquanto acompanhei os mestres Juvenal e André. Estas foram ditas por eles no momento em que eu os perguntava sobre o que é ser mestre: a primeira característica é conhecer o Guerreiro, ponto de fundamental importância para que o brincante possa saber a proposta do auto. O mestre ou mestra é a pessoa que com o passar dos anos foi adquirindo experiência e conhecimento empírico a respeito da manifestação da qual é líder.

Cada grupo tem sua própria forma de se organizar, mas existem os elementos comuns que os Guerreiros possuem: como a organização do auto em três cordões; o uso do apito pelo mestre e os trajes coloridos e brilhantes. Cada mestre pode transformar seu Guerreiro, no entanto, deve-se respeitar a sua essência. Por essência os mestres consideram aquelas características que fazem com que o Guerreiro não seja confundido com outra manifestação e que de seus pontos de vista não podem ser mudados. As mudanças ocorrem sim, mas lentamente, pois a forma com que os mestres organizam seus grupos atualmente e a maneira como eles brincavam antigamente são diferentes, como eles mesmos percebem. Os dois mestres observam essa dinâmica como um fator negativo, pois consideram que antes existia mais compromisso por parte de todos que dançavam e assistiam o Guerreiro.

O mestre Juvenal Leonardo defende que ser mestre não é só usar o apito durante os ensaios e apresentações, além disso, ser mestre é conhecer a fundo o Guerreiro e saber guiar o grupo. Clifford Geertz (2012) observou, quando apresentou reflexões sobre os *poetas do Corão*, no oriente médio, que conforme as pessoas iam adquirindo conhecimento, mostrando habilidades para declamar os versos do livro sagrado, elas passavam a ser respeitadas por isso e levavam reconhecimento para seus pais.³⁵ Podemos

³⁵ A citação do trecho completo é a seguinte: Quase todos os meninos (e, mais recentemente, muitas meninas) são enviados a uma escola específica, onde aprendem a recitar e a decorar versos do Corão. Se a criança for competente e estudiosa conseguirá decorar todos os 6.200 versos e tornar-se-á um *hāfiz* ou decorador trazendo uma certa fama para seus pais. In: A arte como sistema cultural (GEERTZ, 2012, p.115).

pensar, assim, a respeito do que os mestres falam sobre as suas inserções no Guerreiro. Nos dois discursos, os mestres ressaltam que decorar as peças e saber cantá-las é o primeiro passo para desenvolver a aptidão de ser mestre e se tornar notável para os demais brincantes e para o público.

A segunda qualidade necessária, para se estar apto a ser mestre(a) e folguedo, é ter criatividade para criar as peças do Guerreiro e saber memorizá-las. Mestre André afirma que as peças tem como base a rima, salientando, em entrevista, que *uma palavra tem que casar com outra*. As suas peças têm como estrutura a seguinte sequência composicional: ABAB. Mestre Juvenal, por sua vez, é analfabeto, logo todas as peças que criou e que ainda cria precisam ser memorizadas, para que possa ensinar aos brincantes durante os ensaios. Ele aprendeu as peças através da observação e escuta atenta. Isso pode ser relacionado ao que Thompson (1998) escreveu sobre a importância da transmissão oral para a perpetuação das tradições. Ele fez suas análises levando em consideração as características das culturas plebeias do século XVIII na Europa, onde, nas sociedades rurais e nas áreas onde os trabalhos na manufatura estavam se tornando fortes, os costumes culturais foram relevantes para a propagação oral da tradição entre os plebeus. Fazendo um paralelo com o meu objeto de pesquisa, podemos perceber que a oralidade e a observação são essenciais para o sucesso do aprendizado no brinquedo.

Através do discurso do mestre Juvenal, percebi que a ‘falta de leitura’ não teve grande influência para o seu desempenho no Guerreiro. No entanto, atualmente, deve-se levar em consideração que os mestres e brincantes não fazem suas atividades isoladamente. No passado, quando faziam parte de folguedos no interior, por exemplo, ser brincante era algo que muitas vezes estava limitado a apresentações na própria cidade, ou em cidades vizinhas. Atualmente, muitas apresentações são pagas através de recursos públicos, sendo assim, os contratos e recibos/relatórios de pagamentos para apresentações precisam ser assinados. Além disso, muitos brincantes ficam atentos às aberturas de editais culturais, que possam beneficiar o grupo. A leitura é importante não apenas no que toca nos ensinamentos entre mestre e brincantes, mas é essencial para que os mestres não sejam prejudicados/ludibriados em suas relações sociais. Por essa questão, os mestres sempre procuram tirar dúvidas e obter informações com a secretaria estadual de cultura em Alagoas e com pessoas que possam lhes dar algum suporte na leitura destes documentos. Nos meses em que convivi com o grupo do mestre André, este sempre pedia que eu o orientasse na parte burocrática, mandando, por exemplo,

alguns e-mails para o contratante com a intenção de esclarecer alguma dúvida. Fui chamada por ele, inclusive, de secretaria do seu grupo.

As manifestações tradicionais têm como grande característica o ensino através da oralidade, mas no campo percebi que existem aqueles que fazem seus manuscritos cujos conteúdos são as peças do Guerreiro, como o mestre André, que durante os ensaios e apresentações leva consigo umas folhas de papéis emplastificadas; ele também possui um caderninho com as peças escritas. O mestre conta que as anotações são importantes, que a qualquer eventual esquecimento, pode-se recorrer aos escritos. O *esquecimento* eventual existe, no entanto, os mestres diante de tal, precisam ser criativos para improvisação de uma nova peça, surgindo assim novas cantorias. Segundo Goody (2012), o esquecimento exige a invenção e a criação, sendo essas duas características das culturas orais. Por este motivo, os mestres têm muitas peças escritas e, muitas vezes, parecidas.

O mestre André possui duas formas distintas para ensinar as peças aos brincantes. Aos mais antigos, o aprendizado se dá através da repetição oral. O que o mestre fala, os brincantes repetem ou respondem. Esse processo também acontece no grupo do mestre Juvenal Leonardo. A repetição se dá quando os brincantes falam ou cantam exatamente o que o mestre falou ou cantou. A resposta acontece quando o mestre canta um verso e os brincantes cantam outro verso em seguida, em resposta ao que o mestre cantou. Como os ensaios duram no mínimo duas horas, podendo este tempo variar, em média são cantadas vinte peças por ensaio. O que acho muito interessante é o fato dos brincantes decorarem tantas peças sem o recurso da escrita. Não que esse fato já não tenha sido apresentado em diversos estudos em torno das manifestações da cultura popular, mas em uma sociedade complexa em que o saber está relacionado basicamente ao ler e ao escrever, pude refletir sobre as diferentes formas de conhecimento e como elas são transmitidas no contexto urbano, onde o recebimento de várias informações ao mesmo tempo é necessário.

A terceira característica, que um mestre deve possuir, é saber organizar o seu grupo. O mestre não pode perder o controle das pessoas que são brincantes. Por isso, os mestres cobram das pessoas envolvidas, compromisso com o Guerreiro e presença nos ensaios. Como já foi enfatizado, são nos encontros quinzenais que o mestre aproveita para brincar o Guerreiro e conversar com os brincantes. Antes das apresentações públicas, os mestres procuram reunir os participantes para que as peças sejam repassadas.

Então, ao pensar na vocação que os mestres tanto falam, é preciso analisar esta como uma série de atividades a qual o mestre precisa estar apto, para poder ficar a frente de um grupo de folguedos, como no caso dos Guerreiros estudados. Somado a isto, a criatividade dos mestres para organizar a brincadeira é bastante importante. A criatividade para criar peças, trajes e interagir com o público durante as apresentações é fundamental para o grupo ser considerado, pelos brincantes e mestres, como um Guerreiro bonito. Os participantes do Guerreiro são chamados de brincantes por ser o folgado considerado, também, uma brincadeira, mas conforme Victor Turner (2013, p. 16), a brincadeira, dentro de um contexto, deve ser levada a sério e dentro dos limites. No momento das apresentações, os participantes, desde a sua entrada, são informados quais são os limites de cada brincadeira: *ser séria, com dimensões não sérias*.

3.5. Os nomes dos grupos de Guerreiros e o que eles informam.

Os dois grupos estudados nesta pesquisa, como já foram apresentados, tem como nomes: *Guerreiro Vencedor Alagoano* e *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero do mestre André*. Através dos nomes, os grupos mostram sua identidade. Os nomes informam os ideais e a singularidade de cada Guerreiro. Não existe um nome sem intenção. Deve-se lembrar que entre os brincantes dos grupos e, até mesmo entre os colegas de outros grupos e manifestações, os folguedos são mais conhecidos pelo nome do mestre. Por exemplo: o Guerreiro do André, ou o Guerreiro do Juvenal Leonardo.³⁶ No entanto, fora do círculo dos brincantes, mestres e da comunidade a qual pertencem, ou seja, para o público externo, os grupos são conhecidos e reconhecidos pelos seus nomes.

O mestre Juvenal Leonardo, líder do *Vencedor Alagoano* escolheu este nome para o grupo com o propósito de informar sua imponente no universo das manifestações artísticas, ou do folclore, como os colaboradores desta pesquisa costumam dizer. Mas esta não é uma intenção exclusiva deste grupo de Guerreiro, ou da cultura popular. Cada grupo percebe sua trajetória como à frente das demais, apesar de

³⁶ Em muitas ocasiões fiquei confusa sobre a qual grupo de Guerreiro os brincantes falavam nas conversas antes dos ensaios. Como em Maceió existem dois mestres com o nome Juvenal. Eu procurava perguntar se era o Juvenal Leonardo ou o Juvenal Domingos. Quando eu não perguntava ele falavam, o Juvenal mais alto (Leonardo). Ou então o Juvenal outro (se referindo ao Domingos que está com problemas de saúde). O outro usado pelos brincantes para me esclarecer sobre qual mestre falavam é porque eu ainda não tinha visto ele na sede, o meu contato foi com o mestre Juvenal Leonardo.

alguns problemas internos, a legitimação da tradição é o que faria com que um grupo fosse melhor que o outro.

O *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero do mestre André*, tem esse nome por conta da devoção a Padre Cícero do Juazeiro do Norte-CE, cidade santuário que recebe anualmente romeiros de várias cidades nordestinas.³⁷ Como já foi dito no capítulo anterior, mestre André acrescentou o seu nome na referência do grupo para deixar claro que o grupo não é uma continuidade do Guerreiro do falecido mestre Venâncio. Por ser romeiro, senhor André quis que o seu Guerreiro fizesse uma homenagem a padre Cícero, então acrescentar o seu nome foi a solução encontrada para as pessoas não confundirem seu Guerreiro com o grupo do outro mestre.

Os nomes dos grupos possuem grande força simbólica para os mestres e brincantes. Nomear o grupo é o primeiro passo que um mestre deve dar ao querer formar um Guerreiro. Nos dois casos pesquisados o nome veio antes da própria formação do grupo. Como escreveu Pierre Bourdieu (2004, p. 72): “na própria realidade os agentes sociais estejam lutando por aquilo que chamo de poder simbólico do qual uma das manifestações mais típicas é esse poder de nominação constituinte, que ao nomear, faz existir”. Nomear um grupo, mesmo que ele ainda esteja dando os primeiros passos, é essencial, pois a partir do nome o grupo passa a ter identidade. O grupo passa, assim, a existir oficialmente.

Assim como Geertz (2012) identificou as *nisbas* no Marrocos, ou seja, uma classificação incorporada ao nome da pessoa, que identifica da onde ela vem, sua procedência familiar, o mesmo ocorre nos Guerreiros, cujos nomes estão carregados de informações sobre os grupos. O nome dos Guerreiros faz com que cada grupo seja único. Sendo o nome do grupo muitas vezes incorporado espontaneamente ao nome dos brincantes. É muito comum escutar dos brincantes, quando eles se referem a outra pessoa, também brincante, o seguinte comentário: A fulana do Juvenal ou a sicrana do Mensageiros do mestre André.

Lembrando que a questão do nome dos grupos atingiu grande força recentemente com as políticas públicas, diante da necessidade de cadastrar o Guerreiro na secretaria de cultura, seja ela municipal ou estadual, sendo este procedimento importante para o recebimento de convites e possíveis auxílios. Os dois mestres sempre deixam claro que os seus grupos são reconhecidos pelo Estado, e que, além de seus

³⁷ No terceiro capítulo o santuário de Padre Cícero será apresentado.

grupos, eles também possuem o registro individual do Patrimônio Vivo. Para os dois grupos estudados, as relações estabelecidas com o Estado através das políticas de incentivo cultural são importantes para a manutenção do Guerreiro. Apesar dos problemas existentes nesta relação, os mestres e os brincantes percebem que se essa relação fosse rompida a situação poderia ser mais complicada e os grupos poderiam ficar invisibilizados nos circuitos de apresentações da cidade.³⁸

3.6. Os ensaios: brincar e aprender - repensando o tradicionalismo.

O conhecimento e o aprendizado do Guerreiro se dão nos momentos dos ensaios nas sedes. Pelo ambiente descontraído e informal destes encontros, no qual não existe a tensão da apresentação, mas apenas a expectativa diante dela, ou da sua possibilidade, os mestres e os brincantes mais experientes dão contribuições relacionadas às possíveis modificações nos conteúdos das peças e suas coreografias. Como poderão ser observadas no próximo tópico, as variações temáticas das canções são bem evidentes. Pode-se cantar sobre tudo o que os mestres e brincantes desejarem, através da inspiração criativa surgida no momento. Mesmo fazendo constantes referências ao passado, os mestres têm consciência que a mudança de época não é sinônimo de algo ruim, sendo esta, por vezes, boa para seus grupos. Sobre isso Gilmar Rocha (2009) escreve que: “É sólido que para uma tradição permaneça existindo ela deve modificar-se”.

Não é apenas, inclusive, o mestre que compõe, é muito comum ver os brincantes fazerem suas próprias letras, que podem compor parte do repertório do grupo. Os passos durante todos os ensaios são dançados livremente, sem seguir uma coreografia padronizada, segundo minhas observações diante das práticas dos dois grupos. Para uma pessoa aprender todas as partes do Guerreiro, os mestres afirmaram que se leva, em média, de quatro a seis meses, isso a atividade for levada a sério. Aqueles que encaram o Guerreiro como compromisso são os brincantes fixos, como já observado, estes são aqueles que os mestres sempre esperam nos ensaios e apresentações.

Os passos do Guerreiro são diversos, enquanto um(a) brincante pisa para a esquerda, outra pessoa pode dar dois passos para a direita. O ideal é seguir o ritmo da sanfona e do tambor. Dona Dolores, inclusive, mesmo não fazendo parte do *Vencedor Alagoano*, contribui significativamente na organização do folguedo, mostrando para

³⁸ O aprofundamento da relação entre mestres e o Estado ver o 4º capítulo deste trabalho.

algumas pessoas, principalmente as mais novas no Guerreiro o que pode ser feito na dança e o que não pode. Através do corpo de cada brincante é que se materializa a relação entre o processo do saber e do fazer. Rita Gusmão (2004) escreveu que “o corpo cumpre um importante papel (...) dando respostas às necessidades estéticas, rituais e sensoriais da produção do conhecimento”.

As mudanças no folguedo acontecem de forma lenta, mas elas não devem ser desconsideradas. O grande referencial para os mestres e brincantes é o passado. Deve-se fazer o possível para resgatar algumas coisas do Guerreiro de outrora. Nos ensaios, em conversas breves com algumas participantes dos dois grupos, foi-me alertado que não se dança mais como antigamente, mas que, apesar disso, não se pode abandonar o Guerreiro. Quando os mestres ensinam uma música, têm consciência de que apesar de participarem da manifestação há mais de cinquenta anos, ela não é a mesma. E a principal razão para as mudanças são as pessoas e o dinamismo de se viver no contexto urbano. As vidas particulares afetam, seja de forma positiva ou negativa, a forma em que o Guerreiro se encontra.

Mas quais seriam estas mudanças, que acontecem de forma lenta, que menciono? As mudanças mencionadas estão diretamente relacionadas a criatividade, do conjunto, em lidar com a redução de brincantes e do tempo de ensaios. Por exemplo, em relação ao número de brincantes, os mestres devem ter a perspicácia de se organizar com a quantidade de pessoas que estiverem presente, apesar da variação nos ensaios. O Mestre André, em alguns momentos, falou que o mínimo de presentes para o ensaio acontecer deve ser de seis pessoas, no entanto, em outra ocasião ele relatou que essa quantidade não seria tão relevante, pois o ensaio ocorreria com as pessoas que chegassem, independente do número mínimo. Por conta disso, os mestres constatarem a falta de interesse de pessoas para brincar o Guerreiro, por isso o número de personagens nos grupos foi reduzido significativamente. O tempo foi outro ponto que os mestres tiveram que aprender a lidar; tempo para ensaios, reuniões e apresentações. Eles foram percebendo, aos poucos, a indisponibilidade de tempo das pessoas, desse modo elas foram deixando de participar até que na formação recente do grupo, foi decidido que os ensaios ocorreriam apenas uma vez por semana, posteriormente houve uma reformulação, ficando decidido que aconteceria quinzenalmente. A todo instante os mestres afirmavam que a tradição funcionava como um grande suporte para o Guerreiro, percebe-se, no campo, que o dinamismo é algo tão presente quanto a recordação pelo passado. Conforme o estudioso e folclorista Pellegrini (1982), a

estagnação não é uma realidade nestes fenômenos considerados tradicionais. Ele afirmou que: os fenômenos culturais, em geral, e, portanto os folclóricos, são dinâmicos pela própria natureza (o que não constitui novidade mas se o estamos lembrando é porque muitas pessoas veem no tradicional uma imutabilidade que na realidade não ocorre (p.28).

O mestre tem como objetivo guiar as pessoas na brincadeira. Para os mestres André e Juvenal, um bom mestre é aquele que sabe ensaiar o seu grupo, independentemente dos fatores externos a ele. Por exemplo, se não há apresentação prevista, ou se o pagamento das bolsas de incentivo ao Patrimônio Vivo atrasa, os ensaios não devem ser cancelados, pois estes são cruciais para aprender. Conforme Edson Farias (2004) defende, é na divulgação e na transmissão dos saberes que a relação entre o fazer e o saber se dá, através do corpo. Essa afirmação foi nítida em campo, pois quando eu perguntava para as pessoas como elas aprenderam a brincadeira, estas falavam que apenas olhando, ouvindo e tentando fazer igual. O aprendizado, além da observação, vendo o mestre como um espelho, se dá também através da oralidade. Conforme Mauss (2003), a transmissão através das técnicas e da oralidade é o que distingue a espécie humana, dos outros animais. Gusmão (2004), acrescenta que é através do corpo físico que o ser desenvolve um canal que possibilita relações com a sociedade.

Os ensaios no grupo do mestre Juvenal são mais objetivos, por acontecerem no coreto, em meio a uma avenida movimentada na zona sul de Maceió, e seu encerramento ser entre às 21h30m e 22h00. A prosa é rápida entre os integrantes deste grupo, pois quando o ensaio termina as pessoas vão direto para as suas casas. As brincantes não possuem o hábito de conversar longamente no local, seja antes ou depois dos ensaios.

3.7. O Guerreiro e suas peças: conhecendo as partes e letras do folguedo.

O Guerreiro é um folguedo classificado como auto natalino, mas não são só assuntos referentes aos festejos de final de ano a que ele se refere. Antes de apresentar as peças que os dois grupos de Guerreiros pesquisados cantam, é importante entender como o Guerreiro é dividido nos ensaios. Segundo os mestres, todas as partes do

Guerreiro são importantes e devem ser executadas, pois senão a brincadeira ficará descontrolada. Quando o mestre André e o mestre Juvenal falam da importância de controlar o Guerreiro, o receio de o folguedo desaparecer é evocado em suas falas. Apesar deste compreensivo receio, deve-se entender que as atividades mudam com o passar do tempo, não sendo efetivamente um desaparecimento. As partes cantadas, dançadas, rezadas e tocadas pelos brincantes do Mensageiros de Padre Cícero e pelo Vencedor Alagoano são: abertura de sede, louvação ao Divino, peças, embaixadas e fechamento de sede; estas partes, como pude constatar durante o campo, são manifestadas apenas nos ensaios, pois nas apresentações o tempo é curto demais para contemplar tudo. Apesar das mudanças ocorridas, a manifestação continua sendo tradicional pelos brincantes. Para os atores sociais desta pesquisa, a tradição seria uma longa linha que liga o presente diretamente ao passado. Para Albernaz (2006, p. 01), uma manifestação é tradicional quando possui uma longa permanência no tempo, cuja reprodução de conteúdos é semelhante com a de outrora. Percebi que os dois mestres e os brincantes já se adaptaram às circunstâncias impostas para uma apresentação. Apesar de muitos não gostarem da redução de tempo e espaço, não presenciei reclamações sobre o fato. Quem escolhe o que será dançado e cantado, nos momentos de apresentação, é o mestre. A *performance* de um ensaio semanal, nas respectivas sedes dos grupos, são distintas da executada em uma apresentação e isso não ocorre por conta, exclusivamente, dos trajes, pois estes constituem uma pequena parcela dessa diferença.

3.7.1. Abrindo a sede

Quem deve abrir a sede é o mestre ou o contramestre. Eu imaginava que o ato de abrir a sede se resumiria ao sentido literal do termo: entrar na sede, quando todos os brincantes estivessem chegando ao espaço. Abrir a sede, no entanto, é o ato de cantar a primeira peça. As letras cantadas, normalmente, pendem permissão a Deus ou a algum santo para o ensaio começar. Mestre Benon, do *Treme Terra de Alagoas*, esclarece, em uma conversa que tivemos, que ao abrir a sede ele deve pedir permissão para Deus e para a Cabocla Iracema, uma vez que são eles quem protegem e guiam o seu grupo.

Para o mestre André, abrir a sede é: *quando a gente entra, os “cordão” tão tudo ali. O abrimento de sede é esse aqui: vou abrir a minha sede/ com os poder de Jeová/ Uma força do Divino/Que é nosso pai celestiá/ Abrir a sede para o Divino/Para o meu Guerreiro brincar*. O mestre Juvenal Leonardo, observa o ato de abrir a sede como um dos mais importantes, pois sem abrir a sede o Guerreiro não brinca. Todos os mestres

que conversei consideram o Guerreiro uma brincadeira católica, por isso que eles enfatizam que este só é dançado diante da permissão divina. Na literatura antropológica, muitos antropólogos deram contribuições significativas sobre a relação humana e suas divindades (Geertz (1973); Levi-Strauss (1958); Marcel Mauss (1954)). Desde os clássicos evolucionistas (Frazer (1980); Morgan (1976) e Tylor (1958)), nos quais questões relacionadas ao modo de vida dos homens considerados primitivos, estão intrinsecamente relacionadas às suas concepções com os mitos e suas divindades.

O ato de abrir a sede dura em média cinco minutos, desde este primeiro momento os brincantes ficam posicionados em seus lugares, permanecendo assim até a brincadeira terminar. Em apresentações, esta parte é rapidamente cantada pelo mestre e dançada pelos brincantes.

3.7.2. Louvando ao Divino

Louvar ao Divino é o ato de rezar cantando para diversos santos católicos, chamado de Bendito, uma prática comumente realizada pelos Romeiros de padre Cícero. Para Oscar Saéz (2009), a categoria santo precisa ser bem definida, pois existem diferentes sentidos para essa conotação. A respeito desta questão este autor escreve que:

É preciso assim, definir o que estamos nomeando como o termo “santo”: refiro-me, provisoriamente, aqueles personagens que ocupam um espaço entre as divindades e os fieis, e também, muito especialmente, entre a eternidade das primeiras e o tempo histórico dos segundos (p.198).

A primeira parte da Louvação ao Divino deve ser feita com os brincantes ajoelhados, pois é o momento dedicado a adorar a Deus e rezar aos santos. No Guerreiro do mestre André, o seguinte trecho é cantando no início desta parte: *Vamo rezá meu figurá/ Quem manda é ele/ Guerreiro ajoelhá [sic]*. Durante dez minutos, ou mais, aqueles que puderem se ajoelhar permanecem nesta posição, cantando. No Guerreiro do mestre Juvenal Leonardo, as pessoas não têm mais condições de se ajoelharem, por conta de problemas na coluna e no joelho, elas ficam, então, em pé. O próprio mestre Juvenal Leonardo não consegue mais executar esta parte do auto, por conta da idade avançada e dos seus problemas de saúde. O ato de se ajoelhar e depois de levantar exige um grande esforço físico, conforme me esclareceu todos os brincantes. Durante o Divino, referências a diversos santos católicos e a passagens bíblicas, como o nascimento de Cristo e a arca de Noé, são transformadas em peças.

Mestre André explica que, primeiramente, se deve louvar a Deus. Podemos perceber que a relação dos brincantes com a divindade e os santos, obedece a seguinte hierarquia: Deus (o supremo), os santos (aqueles que estão mais próximos) e os próprios brincantes, fieis. Durante as falas, mestre André menciona que a primeira referência deve ser a Deus, pois os santos nada fazem sem a autorização Dele. Conforme Oscar Saéz (2009), a relação dos brincantes com Deus é diferente da relação que eles têm com os santos. Eliade (1992), escreveu, sobre a relação homem e Deus, que:

O mesmo acontece entre a maioria das populações africanas: o grande Deus celeste, o Ser supremo, criador e onipotente, desempenha um papel insignificante na vida religiosa da tribo. Encontra-se muito longe, ou é bom demais para ter necessidade de um culto propriamente dito, e invocam-no apenas em casos extremos. Assim, por exemplo, o Olorum (“Proprietário do Céu”) dos iorubas, depois de ter iniciado a criação do mundo, confiou a um deus inferior, óbatala, o cuidado de concluí-lo e governá-lo. Quanto a Olorum, retirou-se definitivamente dos negócios terrestres e humanos, e não há templos, nem estátuas, nem sacerdotes deste Deus supremo. Todavia, é invocado, como último recurso, em tempos de calamidade (p.62).

No entanto, a proximidade que as pessoas possuem com os santos é bem forte. Cada brincante possui um santo que faz devoção, os santos para eles são os representantes mais próximos de seu Deus. Os temas cantados na Louvação são, inclusive, essencialmente ligados mais aos santos e santas. São feitas preces, pedindo fortemente proteção, para os brincantes e para o Guerreiro. Como se pode ver na seguinte passagem: *Ofereço este bendito à virgem da Conceição/E a nossa mãe das Dores/ E a padre Frei Damião*. Mestre André conta que o divino no seu Guerreiro é constituído de sete peças, estas são imprescindíveis para o Guerreiro ficar completo.

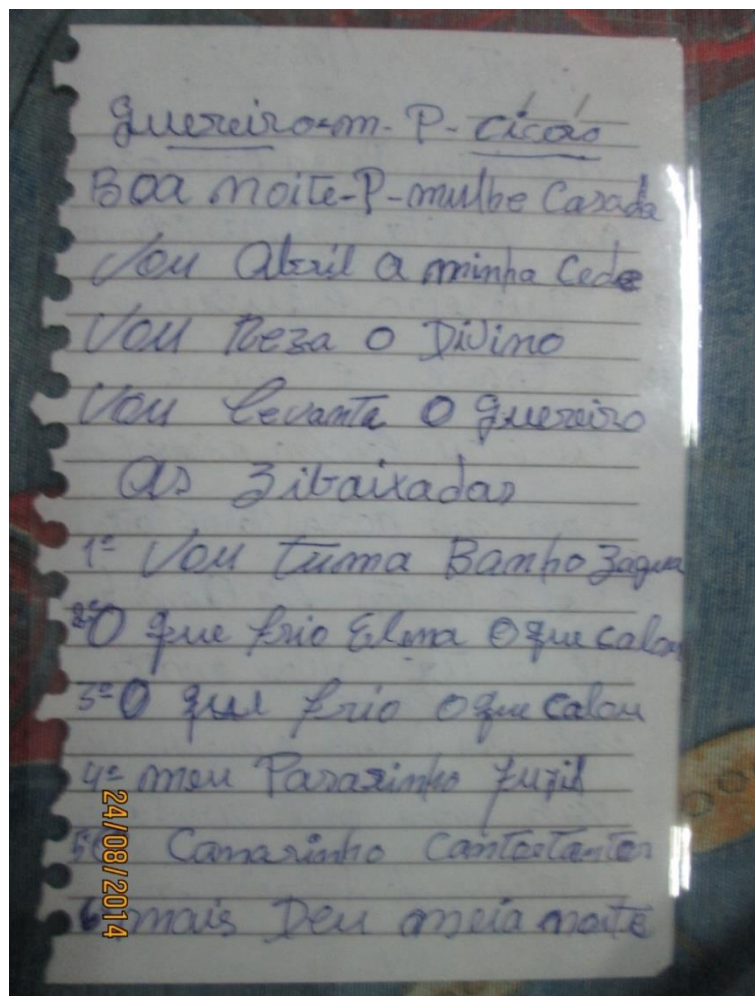


Foto 12: Manuscrito emplastificado do mestre André com a sequência de peças do seu Guerreiro. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

3.7.3. Cantando as peças

Por peça, os brincantes se referem às canções cantadas e/ou declamadas em seus grupos; essa expressão é muito comum nos grupos de manifestações artísticas das culturas populares. Cada peça é constituída por um conjunto de estrofes (no mínimo dois), cada estrofe possui quatro versos. As peças, de assuntos diversos, são cantadas depois das peças de Louvação ao Divino.

Cada mestre de Guerreiro tem a sua própria forma de criar e guardar as suas composições. Mestre Juvenal Leonardo contou-me, em entrevista, que o processo de criação é feito mentalmente: ele cria uma frase, depois cria outra. Se uma rima é formada, juntamente com um sentido, então deu certo. Caso os primeiros passos do processo composicional não dêem certo, o mestre experimentará outras palavras. Ele afirma que um mestre tem que ser capaz de criar peças em qualquer situação, com qualquer objeto. Ressalta, ainda, que se uma pessoa pedir uma peça sobre uma mesa, ele

faz. Se ele não soubesse fazer, seria sinal de que ele não é um mestre verdadeiro. Como o senhor Juvenal já tem mais de cinquenta anos como brincante de folgedos, perguntei-lhe se ele não esquece o que compõem, já que é somente na sua memória que guarda as informações. Ele disse que não tem como esquecer, às vezes a memória falha, mas sempre acaba lembrando. A questão da memória é tão importante para o mestre Juvenal Leonardo que ele ainda não se acostumou com o fato de alguns mestres usarem a escrita para a criação e para o auxílio e consulta nos ensaios.

Mestre André cria suas peças com o auxílio da escrita, possuindo diversos cadernos com anotações de suas peças. Ele afirma que escreve quando está criando, mas como mestre tem que ter tudo memorizado. Em uma das várias conversas que tive com o mestre André, em sua sede, ele explicou que: *Eu é que composito as músicas. Eu faço os bendito. Eu faço na hora as rimas* [sic]. No campo, quando presenciei os ensaios do mestre André e suas apresentações, percebi que ele sempre leva consigo folhas emplastificadas com a sequência de peças. No entanto, percebi que nas apresentações ele dificilmente olha este material. Quando perguntei a ele porque faz questão de levar as anotações, ele disse que é bom ser precavido. O seu grande receio é que sua memória falhe. Como observei, a capacidade de memorizar do líder do grupo é fundamental, é através da memória que se aprende e se ensina. Este ponto foi observado pelo antropólogo Chaves (2013) em sua pesquisa de campo, realizada em um grupo de Folia de Reis, em Minas Gerais, onde o primeiro passo para ser mestre folião está relacionado com a capacidade de armazenar na memória os versos da folia. Ele escreve que

Outro ponto importante na aprendizagem de um mestre folião é a sua capacidade de memorização. Não basta ter cópias, por mais completas que sejam, se ele não tem boa memória (...) A capacidade de armazenar grande quantidade de versos sequenciados, que compõe a memória de um mestre folião, é passo fundamental na sua formação (p.91).

O mestre André tem cuidado com o material escrito por duas razões: a primeira é em relação à guarda da memória do grupo. Em várias conversas que tive, ele se refere ao futuro do Guerreiro, logo guardar esses escritos é uma forma de preservar a história do grupo. A segunda razão é sobre o ensino, como já foi escrito, o ensino se dá principalmente através da observação: o brincante novo deve olhar e escutar os mais antigos, para poder aprender as peças e as danças.

A estrutura das peças e dos versos declamados, nos momentos das embaixadas, pelos dois grupos, é em formato de quadra, podendo ser ABAB, AABA e ABBC. O

curioso sobre este fato é que em 1951, o pesquisador Théo Brandão (2014, p.14) observou em suas pesquisas de campo, e nos trabalhos realizados por outros pesquisadores, como, L. Mota e C. Cascudo que esta estrutura estava “em plena decadência”. Ele escreve que: “a sua utilização ou a sua invenção estão reduzidas às rodas infantis ou às danças rurais, mesmo neste último caso, somente quando aqueles que as dançam não são cantadores dignos de tal nome ou têm apenas escassos dotes poéticos”. Com isso, pode-se pensar e refletir sobre como os grupos das manifestações consideradas tradicionais possuem liberdade para criar, recriar, reinventar e trazer à tona uma característica que há mais de sessenta anos estava ultrapassada por formas consideradas mais modernas de cantar.

Uma das estruturas comumente usadas pelo *Mensageiros de Padre Cícero* e pelo *Vencedor Alagoano*, é esta que escrevo a seguir:

Guerreiro é Guerreiro

Reisado é Reisado

Sou mestre formado

Veja eu rimá [sic]

Diante dos versos, uma das minhas questões foi: o que é mais importante? A estrutura das peças ou os seus temas? Em várias ocasiões os mestres falam que a rima é mais importante do que o assunto cantado. Existem peças que mencionam a ida dos brincantes a lugares como Fortaleza-CE, Penedo-AL e o Estado de Goiás. Numa das peças do mestre André, ele canta que nasceu em Goiás; perguntei a ele se já tinha ido a este Estado, já que eu sabia que ele tinha nascido no interior de Alagoas. Contudo, ele contou que nunca esteve lá, mas usou Goiás para rimar com o verso seguinte, a rima se torna mais importante que o sentido da letra.

Os temas das peças são diversos, um Guerreiro pode cantar sobre tudo que o for permitido, menos ofensas graves e palavras de conotação sexual. Também não se deve fazer menção a entorpecentes e nem de incentivo a violência. No entanto, todo tipo de brincadeira é permitida. Além das músicas religiosas, fortemente cantadas no momento da Louvação ao Divino, peças sobre viagens, amor, política e homenagens são cantadas. Uma das estrofes de uma peça, cantada pelo mestre André, em homenagem ao pesquisador Ranilson França, pesquisador e incentivador do chamado folclore alagoano canta:

*Professor Ranilson,
Partiu para o infinito
Foi morar com Jesus Cristo
Deixando seu familiar.*

Entre as peças, os entremeios são cantados. Por entremeio os brincantes se referem às partes onde os personagens fazem uma encenação, podendo ser um drama, como a morte da Lira, ou comédia, com personagens de bichos para assustar o público, principalmente as crianças. Por falta de brincantes para assumir estes personagens nos entremeios, apenas o palhaço e o palhacinho fazem sua atuação. Em um momento não específico o mestre pergunta ao palhaço: *Ô palhaço, por que o boi baba?* O palhaço responde, batendo fortemente no pandeiro: - *Por que ele não sabe cuspir!* Esta parte é chamada de adivinha, pois o mestre começa a fazer vários questionamentos ao palhaço e ao palhacinho. A resposta do palhaço tem que ser cômica, pois a intenção deste momento é fazer o público rir, o conteúdo da piada não basta para fazer o momento engaçado, mas a maneira que o palhaço a faz contribui para a comicidade desejada.

A *performance*, conforme salientou Langdon (2007), é um evento situado em um dado contexto, onde os participantes possuem maneiras específicas de falar e agir. Um dos pontos que constituem uma *performance*, para Bauman (1977), é a responsabilidade ao talento e a técnica de agir apropriadamente. As peças do Guerreiro, para serem completas, não precisam apenas da voz do mestre e dos instrumentos tocados, mas o corpo e os seus trajes de cada brincante são fundamentais para a qualidade do grupo e de suas apresentações. Os mestres dos dois grupos são bastante críticos, em relação aos seus Guerreiros, sendo muito comum presenciar um mestre falando que o ensaio em determinado dia não foi legal ou a apresentação em tal lugar poderia ter sido melhor.

3.7.4 As embaixadas.

As embaixadas são marcadas pela dança das espadas. Foram dois os momentos que observei: o primeiro, quando os brincantes, em dupla, encostam suas espadas e recitam um pequeno poema de quatro versos. Dona Maria, dois dias antes de uma

apresentação recitou um desses poemas: *O que caminho tão longe/ Tão cheio de Pedra e Areia/ Valei-me meu padrinho Cícero/ E a mãe de Deus das Candeias*.

Durante vários ensaios do grupo do mestre André, pude observar o mestre ensinando as crianças essas embaixadas. Quando a criança ficava tímida, o mestre alertava que dentro do Guerreiro não se deve ter vergonha, pois o guerreiro é ‘respeito’ e ‘cultura’. O mestre e os brincantes mais velhos falam aos mais novos que é necessário prestar atenção nos ensaios e falar alto e claro suas partes durante as embaixadas. Estas são consideradas um dos pontos mais importantes do auto, no entanto, ela só é manifestada durante os ensaios, pois como as apresentações são breves, os mestres optam por tirar esta parte, uma vez que elas estão voltadas para o Guerreiro enquanto devoção, e até mesmo religião, como já escutei do mestre André e do mestre Juvenal Leonardo.

O segundo momento das *embaixadas* é caracterizado pela *luta* ou dança que eles representam. Dançando no ritmo dos instrumentos os brincantes batem suas espadas e alguns se jogam no chão. Eu perguntei aos mestres qual é o significado desta parte, eles falaram que representa a batalha contra o mal, pois ali todos são Guerreiros.

O Guerreiro é encerrado com o fechamento da sede, neste momento o mestre de cada grupo agradece a presença do público, e, se no ensaio ou na apresentação alguma pessoa importante para o grupo estiver presente, o mestre faz uma referência ou um agradecimento especial. Presenciei isso algumas vezes, sendo inclusive mencionada. Fiquei muito lisonjeada no momento, pois as pessoas que eles homenageiam são aquelas que dão algum tipo de apoio para o grupo. A peça da despedida, cantada pelos dois grupos menciona a hora em que o Guerreiro precisa se despedir, deixando claro que voltará em breve.

3.8. Gravando o cantar: a preparação de um CD do Guerreiro pelos brincantes.

O *Mensageiros de Padre Cícero* do mestre André, assim como outros grupos, produzem materiais para divulgar as atividades do grupo. Como já foi apresentado, o próprio mestre André faz *suvenir* de chapéus para comercializar e angariar dinheiro para a caixinha do grupo. Depois de um ensaio, que aconteceu na sede do mestre André, no dia 14 de Junho de 2014, o mestre reuniu algumas pessoas para gravar um CD, o segundo gravado pelo grupo. Antes da maioria das figuras irem embora, eu escutei o

mestre falando da gravação. Eu imaginava que seria em um estúdio, mas o mestre esclareceu que seria na própria sede com um captador de som que ele tem. Eu perguntei a finalidade da gravação e ele contou que é para entregar na Rádio Difusora de Alagoas, um apresentador pediu para divulgar o Guerreiro na programação desta emissora de rádio.

O primeiro CD foi gravado quando eu não estava presente, este teve participação do mestre Juvenal Leonardo e da d. Dolores, mas, segundo o mestre André, a qualidade não ficou boa, pois houve muitas falhas ao cantar algumas peças. Por isso, ao encerrar o ensaio, neste dia, o senhor André chamou a d. Maria, o tambozeiro Petrúcio, o rabequeiro José Bosco e o palhacinho Roni para gravar pela segunda vez.

A gravação teve início com o mestre André apresentando os instrumentistas, a rainha e o palhacinho. O mestre esclareceu que todos tinham que fazer o máximo para não errar, pois caso contrário a gravação ficaria perdida, também me advertiu a não fazer barulho. A caixa de som é bem simples, o áudio registrado ficou armazenado em um *pen drive*. Entre algumas peças, observei os envolvidos fazerem expressões de preocupação ao cometer uma pequena falha. O mestre André chamava a atenção dos brincantes com gestos e falando muito baixo, para a gravação não ficar prejudicada. A gravação durou uma hora e seis minutos, sem intervalo. Achei muito interessante, foi o primeiro momento da pesquisa que percebi como as relações externas podem ser estabelecidas; ao gravar o áudio para passar para um CD, o mestre e os brincantes passam os limites da sede para ir em busca de reconhecimento público, tão importante e cheio de reflexos na organização interna do Guerreiro.

O áudio do CD foi muito importante para a minha pesquisa, pois pude compreender as letras das peças e como estas se estruturam. Antes de fechar a sede, o mestre fez uma homenagem para o pesquisador Ranilson França, para o radialista da Difusora e para a pesquisadora presente. Mesmo que eu quisesse, não conseguiria nunca ficar invisível no campo, pois com o passar dos ensaios me acostumei a escutar meu nome em algumas peças. Mestre André pediu, inclusive, para eu participar do áudio, mas eu não achei necessário. Quando a gravação foi finalizada, o mestre falou que dará uma cópia para cada um que esteve presente no momento. De espectadora tinha apenas eu. Na semana seguinte recebi a gravação, perguntei ao mestre se ele não iria comercializar o material e ele disse que possivelmente em Juazeiro do Norte, durante as romarias, *pois lá vende muito*.

Depois de três semanas ausente do campo, fiquei surpresa com a terceira gravação do CD. O mestre André e a d. Maria falaram que foi solicitada uma nova gravação, pois algumas partes estavam confusas, segundo foi informado pela rádio. Em uma visita que fiz a d. Maria, ela reproduziu os três CD's. De fato, no primeiro eu escutei os brincantes falando o que deveria ser feito em determinada peça, no segundo houveram partes que ficaram confusas e o terceiro ficou com uma qualidade considerada perfeita pelos brincantes. Através da organização do conteúdo presente nas peças (a sequencia dos três CDs foi a mesma), ficou notório como eles são exigentes com a qualidade de seus trabalhos artísticos.



Foto 13. Gravação do segundo CD na sede do mestre André. Fonte: Juliana Gonçalves (2014)

Na Romaria à cidade de Juazeiro do Norte, o mestre André me deu uma responsabilidade, que não tive como negar: filmar o Guerreiro dançando e gravar em um DVD, para comercializar. Tive vários problemas com os cartões de memória, mesmo assim, consegui um registro de pouco mais de quarenta minutos. Todas as vezes que mestre André me telefonava, perguntava como estava indo a produção do material

audiovisual que fiz. Mesmo não tendo experiência e nem técnica de uma profissional, não recusei o pedido, apesar das minhas limitações na área, deixando claro que o trabalho poderia não sair com a qualidade esperada. O mestre André pensou, no entanto, que eu estava sendo modesta. Percebi, através do posicionamento do mestre, que o que valia para as pessoas envolvidas na brincadeira, era a recordação de mais uma romaria realizada.

Capítulo 4:

Vamos dançar, meu figurá! Quem manda é Ele, Guerreiro ajoelhar.



Guerreiro na rua: agendas de apresentações, patrimônio e compromissos dos brincantes fora das sedes.

O quarto capítulo deste trabalho tem como objetivo apresentar e refletir sobre as atividades que os dois grupos de Guerreiros estudados exercem fora de suas sedes. Foram quatro momentos importantes durante os meses que fiz a pesquisa de e no campo: as festas juninas; projeto Giro dos Folgedos, no mês de Agosto; as entrevistas a jornais e apresentações em congressos. Quando finalizei a pesquisa, continuei mantendo contato com alguns brincantes e fiquei sabendo de apresentações realizadas em *shopping centers*, hotéis e no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore. Essas apresentações são importantes para os grupos, tanto do ponto de vista financeiro, como do ponto de vista de entretenimento. O último ponto deste capítulo visa apresentar a política em torno do Registro do Patrimônio Vivo em Alagoas e seus reflexos nos Guerreiros do mestre André e do mestre Juvenal.

4.1. Da sede para a rua: a preparação do Guerreiro para o espetáculo.

Os mestres pedem sempre para os brincantes ficarem atentos, as letras das músicas e as coreografias das danças do Guerreiro, durante os ensaios, pois assim nos momentos das apresentações a possibilidade de se cometer grandes erros diminui. Nas apresentações, como já foi dito anteriormente, não se pode apresentar tudo o que é ensaiado, por conta do tempo que, geralmente, não ultrapassa os trinta minutos, mas deve-se manter o máximo de empenho, como previsto nos momentos de ensaio.

Durante os quase dez meses que fiz a pesquisa de campo, acompanhei os dois grupos nas apresentações. Percebi que existem dois tipos de convites para a realização dos espetáculos, o realizado pelas secretarias de cultura do Estado ou do Município, e o realizado pelas empresas, públicas ou privadas, ligadas ao turismo. Em Maceió/AL, entre os meses de Junho e Setembro, oito apresentações foram realizadas, sendo cinco em hotéis e na rua; duas realizadas pela Fundação Municipal de Cultura, no projeto Giro dos Folgedos, e uma entrevista no Teatro Deodoro, localizado no centro de

Maceió/AL.³⁹ Como todos os brincantes querem receber um cachê quando se apresentam, os mestres precisam explicar para todos quando os atrasos no pagamento acontecem, e quando estes recebem, é preciso dividir o valor para todo o grupo, não sendo esta uma tarefa fácil. O valor dos cachês, geralmente, é de quinhentos reais. Cada figura recebe em média trinta reais, os instrumentistas recebem entre cinquenta e cem reais. Conversando comigo antes de uma apresentação, mestre André disse que: *Hoje a pessoa vai fazer [uma] apresentação e não é nem uma hora [de duração]*. Essa situação descrita difere bastante da realidade dos ensaios, que podem chegar a três horas de duração. O mestre Juvenal Leonardo também se queixa desse tempo: *em comparação com as apresentações de antigamente que viravam a noite, hoje em dia não dura nada*.⁴⁰

Nos dias de apresentações, os brincantes chegam às respectivas sedes com no mínimo uma hora de antecedência, para vestir os trajes e definir as posições. Os mestres também aproveitam para repassar as informações sobre o local da apresentação, quais peças serão cantadas e dançadas e os possíveis valores e a previsão para o pagamento.

Os mestres ficam bastante tensos durante esse período que antecede os espetáculos, pois são muito exigentes em relação à qualidade da apresentação de seu grupo, por esse motivo, os brincantes precisam ficar atentos em relação às músicas e passos da dança. A qualidade de uma apresentação, para os mestres, está relacionada diretamente com a organização de todos os brincantes e do ritmo tocado pelos instrumentistas. Nessas apresentações, o palhaço tem uma grande relevância, pois, como pôde ser visto no capítulo anterior, ele exerce o papel de ponte entre o Guerreiro e o público presente.

O que marca uma apresentação, além dos trajes, é a quebra de rotina, do que é habitual. A mudança de um ambiente para outro, que a princípio é novo, propicia aos brincantes a chance de ter contato com outros tipos de pessoas e novas situações. Estas

³⁹ Como já explicitado no capítulo dois deste trabalho, os pagamentos dos cachês demoram a ser pagos quando é o Estado ou o Município quem convida. Por isso, um dos meus informantes me disse que passaria a recusar os convites feitos por estes órgãos, pois o valor além de ser baixo, demora a ser repassado para os grupos.

⁴⁰ Durante as apresentações a minha responsabilidade era fotografar e filmar, o mestre André dos Santos e os demais brincantes sempre me pediam para fazer o registro visual das apresentações. Eu também procurei registrar os preparativos, e percebi como é tenso para os mestres organizarem os brincantes nos momentos que antecedem uma apresentação.

novas experiências são levadas para a sede, seja através das constantes conversas, seja pela produção de fotos que eles tiram de seus aparelhos celulares e câmeras digitais.

Com base nestas informações, levando em consideração os estudos de Geertz (2013) e Turner (2013) sobre a teoria da *performance*, as apresentações do Guerreiro podem ser analisadas *como uma expressão da experiência* (apud Dawsey: 2013). O dia de apresentação pode ser dividido em sete partes. Conforme Schechner, sobre *a sequência total da performance* (1985 apud Dawsey 2005), estas partes são relacionadas com as divisões do rito de passagem pensadas por Van Gennep (2013): separação, transição e reagregação. Em Schechner, a sequência da performance ocorre da seguinte maneira: treinamentos e oficinas; ensaio; aquecimento; *performance* propriamente dita; esfriamento e desdobramentos. Com base nestes pontos, a proposta foi relacionar as reflexões destes estudiosos com a realidade empírica dos grupos etnografados. Nos dias de apresentações, os brincantes que participaram dos ensaios - momento relacionado ao treinamento e oficina - se encaminham para a sede de seus respectivos grupos para se organizarem – o que pode ser visto como o momento de aquecimento, no qual os trajés são distribuídos e vestidos. Os mestres falam rapidamente com os brincantes para informar sobre a apresentação e posicionam-nos, para que na apresentação cada um saiba qual é seu lugar. O lugar de cada um é marcado pela posição que o outro brincante ocupa. Mestre André sempre deixa claro que o erro de um brincante prejudicará o grupo todo.

A *performance* propriamente dita pode ser relacionada com o momento da apresentação em si, o contato dos grupos com o público, no qual tudo aquilo que foi ensaiado e dito, é concretizado. Os ensaios sempre visam uma apresentação, apesar de estes dois momentos serem bem distintos, como já foi salientado. O esfriamento é o momento pós-apresentação, em que os brincantes fazem outras coisas, que não necessariamente estejam relacionadas ao folguedo, momento de comer e beber algo, de descansar. O desdobramento da apresentação, ou seja, uma espécie de autoavaliação, acontece assim que uma apresentação termina: são muitas conversas entre os brincantes, e eles procuram saber a opinião do público presente sobre a apresentação. Minha opinião, nesse momento avaliativo, também passou a ser importante para o grupo. Durante as apresentações eu ficava numa dupla posição: ao mesmo tempo em que eu era expectadora, também era uma espécie de “membro”, pois de certa forma estava constantemente presente, ajudando em pequenas atividades.

4.2. Os Guerreiros no dia de São João: entre fogueiras e bandeiras das cores verde e amarela.

O mês de Junho foi bem intenso, pois, além das típicas festas juninas, em 2014 aconteceu a copa mundial de futebol, organizada pela FIFA. Este ano a seleção brasileira jogou visando o sexto título do mundial. Muito comum ver as cores verde e amarela nas roupas, decorações, brinquedos, carros, nas lojas e principalmente nas ruas e nas fachadas de casas e prédios. O clima de copa sempre muito forte; até quem não acompanha futebol no cotidiano ficou na torcida, como a dona Maria e a dona Dolores. Ambas falaram que não gostam de futebol, só assistem quando é o Brasil que joga, se referindo à seleção masculina de futebol de campo.

No dia 23 de Junho de 2014, véspera de São João e dia de ‘jogo do Brasil’, foi dia de apresentação do Guerreiro. O *Vencedor Alagoano* e o *Mensageiros de Padre Cícero* dançaram juntos, na rua em que o grupo do mestre Juvenal Leonardo sempre ensaia. O convite foi realizado por um comerciante do bairro, que montou um palco em frente a seu estabelecimento. Inicialmente, o convite tinha sido feito apenas para o grupo do mestre Juvenal, mas este chamou o grupo do mestre André para se apresentarem juntos.

Foi essencial ir para a sede do Guerreiro ainda pela manhã, apesar de saber que a apresentação só ocorreria no período da tarde. Foi de fundamental importância chegar com antecedência para observar e refletir sobre como se dá a transformação dos brincantes em personagens. Colocar os trajes do folguedo significa, a partir daquele momento, que o brincante é uma parte do todo, tudo que fizer deve ser de acordo com a atmosfera do Guerreiro. Os corpos dos brincantes, que incorporam os personagens, devem agir de acordo com a proposta do folguedo, ou seja, o que é pedido pelos mestres é que os brincantes ajam com respeito: não demonstrando cansaço físico, sede, fome, raiva. Marcel Mauss (2003, p.374), escreveu que entre os pueblos, determinado clã é constituído por certo número de pessoas que são personagens, “e o papel destes é figurar, cada um por sua parte, a totalidade prefigurada do clã”. Assim, nos grupos de Guerreiros, cada um é responsável por seu papel, e cada um sabe de sua posição dentro da hierarquia do auto, não se pode ir além do que lhe é passado. Uma figura, ‘personagem sem patente’, como afirma o mestre André, não pode tentar ser uma rainha. Este fato nos remete ao conceito de *Performance*, proposto por Schechner,

“performance suscita uma experiência liminar. Trata-se do estranhamento de um ‘eu’ que, no entanto, não se transforma simplesmente em um ‘outro’” (1985 apud Dawsey 2005). Os brincantes têm consciência disto, por isso que o momento da apresentação é de extrema importância, sendo muito esperado por todos. Na sede, existe uma espécie de aquecimento, tudo deve ser lembrado e repassado pelo mestre e seus brincantes. Dona Maria é a responsável por organizar tudo e todos, pois quando o transporte chega para levar o grupo para o local da apresentação, tudo já deve estar pronto: pessoas devidamente vestidas, instrumentos, objetos da dança - como as espadas e os chapéus, o apito do mestre e também o chá de gengibre para fazer o gargarejo.

Como a seleção brasileira tinha ganhado o jogo naquele dia, os brincantes foram festejando e comemorando para o local da apresentação, que ocorreu em uma festa de bairro, sendo um momento de bastante improviso e liberdade para os grupos. Tinha um palanque no local, mas este foi usado brevemente pelo Guerreiro do mestre Juvenal, os dois grupos preferiram dançar no chão, para os passos da dança serem executados de forma mais livre. A apresentação começou às 20 horas, primeiro seria o grupo *Vencedor Alagoano*, depois o *Mensageiros de Padre Cícero*, mas os grupos resolveram fazer uma única apresentação, juntando os brincantes dos dois Guerreiros. O mestre André e o mestre Juvenal passaram a alternar o comando das peças e os instrumentistas também começaram a alternar sua vez na apresentação.

O público não era grande, mas era muito ativo. Como não existia uma delimitação física do Guerreiro para a plateia, este dançava junto com os grupos e também aproveitava para tirar fotos com os brincantes. Foram mais de duas horas de apresentação, lembrando que além de ser véspera de São João, as pessoas queriam festejar a vitória do jogo do Brasil, contra a seleção da República dos Camarões, como eles me falaram.

Em uma apresentação, nem todas as partes do Guerreiro são executadas, por conta do tempo reduzido. Por isso, os mestres escolhem as peças que servem para entreter uma platéia. No entanto, peças com referências aos santos não são esquecidas, existindo uma preocupação em escolher as que são mais rápidas e animadas. Depois desta primeira apresentação, o contratante ofereceu um lanche junino, com as comidas típicas desta época: milhos, pamonhas, bolos, canjica e mungunzá. Depois de muitas fotos tiradas pelo público, houve o pagamento do cachê, que foi dividido para os dois grupos. Depois desta primeira apresentação, o grupo do mestre André foi convidado para se apresentar em outro arraial no mesmo bairro, mesmo estando cansados, os

brincantes dançaram até meia noite. Novamente, após a apresentação, tiveram disposição para tirar, ainda, foto com o público. Percebi que a apresentação não termina quando eles param de cantar e dançar, pois as fotos e filmagens que as pessoas pedem para fazer com os brincantes passam a fazer parte da brincadeira do folguedo. Com base em Clifford Geertz (2012), o artista trabalha com a capacidade de seu público. É de suma importância para os brincantes esta interação nas apresentações, conforme me falaram e como constatei no campo: essa interação é uma grande fonte de motivação para os brincantes.



Foto 14. Apresentação do Guerreiro na véspera de São João. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

4.2. Um espetáculo a beira mar: o Guerreiro e o Giro dos folguedos.

O mês de Agosto é conhecido no Brasil como o mês do folclore. O dia 22 de Agosto foi decretado dia do folclore em 17 de Agosto de 1965, sob a lei Nº 56.747. Proclamado em plena ditadura militar, o objetivo deste decreto era/é proteger as manifestações de criação popular, pois estas são consideradas o elo entre o presente e o passado, além de uma busca pelo espírito da nacionalidade.

Magnani (1998, p. 26), escreveu que as manifestações da cultura popular eram consideradas por muitos como algo autêntico a ser preservado, e toda mudança vista como um elemento de desagregação. Sobre proteger as ‘antigas tradições’, Cavalcanti escreveu que o folclorista Mário de Andrade via nas danças “uma solução brasileira e original da cultura popular” (2004, p. 54). É muito comum as escolas de ensino básico, neste mês, se organizarem para comemorar o dia do folclore, muitas cidades convidam representantes de grupos folclóricos para apresentações em espaços públicos. Em Maceió não houve grandes comemorações, os grupos se queixaram bastante com o descaso com a cultura do folclore no Estado.

O Giro dos folguedos é um projeto organizado pela Fundação Municipal de Ação Cultural de Maceió (FMAC), e tem como objetivo levar diversos grupos de folguedos e danças para se apresentarem na orla marítima de Maceió. Em algumas ocasiões o projeto também é estendido para os bairros da periferia e ruas do centro da cidade. O giro funciona da seguinte forma: cinco pequenos palanques são distribuídos em um trecho de algum bairro, no mês de Agosto foi na orla da praia de Ponta Verde. A ideia é que cada grupo se apresente durante dez minutos, para seguirem caminhando para o próximo palanque; com isso os grupos têm a chance de interagir entre si e também com o público. No site da FMAC existe uma breve descrição do Giro dos Folguedos⁴¹:

O projeto GIRO DOS FOLGUEDOS tem como principal objetivo divulgar e incentivar a cultura popular de Maceió. A ação consiste em promover exhibições de folguedos e outros grupos típicos da cultura popular maceioense e alagoana em minipalcos dispostos ao longo de uma rua, praça ou calçadão.

Os grupos do mestre André e do mestre Juvenal Leonardo foram convidados para participarem da grade de programação do evento. Em 2014, o Giro dos Folguedos foi realizado em apenas dois sábados. Nas edições anteriores o projeto foi executado em todos os sábados do mês. Foi alegado, neste ano, que devido aos recursos escassos da prefeitura, o ideal seria reduzir a quantidade de apresentações. Não posso afirmar se, de fato, os recursos estavam baixos, pois esta afirmação não está ao meu alcance. De toda forma, os cachês dos grupos demoraram mais de dois meses para serem pagos.

O segundo dia de apresentação ocorreu no dia 23 de Agosto de 2014, a FMAC encaminhou ônibus grandes para as sedes de diversos grupos, possibilitando a chegada

⁴¹ Consultado no seguinte endereço: <http://www.maceio.al.gov.br/fmac/programas-e-projetos-fmac/>.

desses ao local do evento. Em todas as apresentações, os contratantes são encarregados pelos transportes dos brincantes. Durante todos os ensaios, que presenciei, os brincantes e mestres dos dois grupos sempre me perguntavam se eu iria ver a apresentação do Guerreiro na praia, pois a apresentação neste local é muito especial para eles, por dois motivos: o primeiro está relacionado com o próprio local. A praia de Ponta Verde é considerada um lindo cenário para os brincantes, apesar de não terem acesso a microfones e caixas de som neste local, a paisagem entusiasma os grupos; o segundo é por conta do público, formado em sua maioria por turistas, para eles fazer uma apresentação para pessoas que não conhecem o folguedo é muito importante. O assédio do público é bastante notório, muitas fotos são tiradas por estes, muitas conversas depois das apresentações, muitas explicações sobre as roupas e os adereços são presentes, pois os turistas querem saber mais um pouco sobre o folguedo, esta interação é muito importante, sendo sinônimo de prestígio para os grupos. Conforme Dawsey (2006), *a performance é constituída da interação entre performer e público*. Apesar da interação existente, a plateia formada por turistas ou organizada por agentes de turismo, se diferencia da plateia formada pelas pessoas do mesmo bairro dos brincantes. Canclini (1983, p. 125), escreve que é aí que: “são separados os espectadores dos atores e é entregue a profissionais a organização dos divertimentos”.

Por conta de problemas de saúde, mestre Juvenal Leonardo não dançou no último dia, quem ficou a frente foi sua companheira, d. Dolores. Enquanto seu grupo se apresentava ele ficava sentado em uma cadeira bem próxima ao palco. Ele me disse que só podia fazer o que o seu corpo aguentava, naquele momento ele não estava bem. Inclusive, enquanto os grupos caminhavam de um palanque para outro, mestre Juvenal andava apoiado no braço do seu filho, pois estava se sentindo muito fraco. Durante a mudança de palanques, os mestres conversaram muito brevemente; o mestre André me perguntou, posteriormente, como o mestre Juvenal estava, uma vez que eu também estava acompanhado seu grupo naquele dia. Foi uma tarefa um pouco complicada para mim, pois como estar em dois lugares ao mesmo tempo, uma vez que as apresentações ocorriam no mesmo momento? A única saída foi acompanhar durante um tempo um grupo e depois o outro.

As apresentações dos dois grupos atraíram uma platéia significativa, não obstante, pude perceber como a ausência de um mestre na brincadeira mexeu com a estrutura de um dos grupos. O mestre, em uma apresentação, serve como guia para os

outros brincantes, uma vez que é ele quem controla as peças, o ritmo e os passos, através de seu apito.



Foto 15: Apresentação do Vencedor Alagoano no Giro dos folguedos. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

O *Mensageiros de Padre Cícero*, chamou muita atenção do público por conta da quantidade de brincantes que estavam se apresentando. Além disso, o grupo estava muito animado, no entanto, observei o desconforto dos grupos diante do curto tempo de cada apresentação, que foi estipulado pela organização. Como o mestre André afirmou: *tudo tem que ser muito rápido no giro*. Apesar de sempre escutar que o tempo reduzido das apresentações prejudica, de certa forma, a apresentação do folguedo, o mestre André, em outras ocasiões, falou que *quando o tempo é curto, o esforço também é, então não é de todo mau*. Durante a última apresentação, que aconteceu no quinto palanque, o mestre sempre falava para as pessoas da organização do evento: *Gente, quando der o tempo da brincadeira podem avisar*.

O Giro dos Folguedos me fez refletir sobre a ideia de *espetacularização*, proposta por José Jorge de Carvalho (2010), na qual a ideia é que as partes dos folguedos sejam apresentadas para um grupo que não faz parte da comunidade dos brincantes, em forma de espetáculo, destinada principalmente para os turistas, sendo uma forma de entreter quem caminha na praia quando. Uma das brincantes, na volta para sede, em uma conversa, falou que: *a apresentação foi muito boa, mas a praia é muito longe de muita gente, ninguém vai à praia no sábado à tarde*. Apesar da ideia do Giro dos Folguedos ser muito interessante, as apresentações são reduzidas a ‘cartão postal’ da cidade. Conforme Cooper et al (2001, p. 211):

[...] cerimônias e rituais são muitas vezes levados a uma postura de exploração, reduzidos, tornados mais coloridos, mais dramáticos e mais espetaculares para capturar a atenção e a imaginação de uma audiência que, muitas vezes, não possui o conhecimento e a experiência básicos que tornariam atraente a versão não-adaptada.

Apesar do uso, que a secretaria de turismo faz, da imagem das apresentações dos grupos de Guerreiros, os mestres e brincantes não ficam chateados com isso, pelo contrário, eles gostam de ver suas fotos em propagandas de turismo. Na verdade, o que os aborrece é a falta de apoio e estrutura que é deficiente. Depois das apresentações, foi oferecido ao grupo, e a seus acompanhantes, um copo de refrigerante, um copo de água e uma coxinha fria para. A organização do evento foi embora antes de alguns grupos de folguedos, o que não deveria ter acontecido, pois a meu ver até os grupos entrarem nos ônibus, o contratante é o responsável direto pela segurança dos brincantes e pelo patrimônio dos grupos.

Assim, podemos ver que ter uma agenda de apresentações e compromissos é importante para os grupos, os próprios brincantes falam que o Guerreiro deve ser divulgado na imprensa e na internet, para que mais convites apareçam. Como uma das brincantes me falou, *é preciso fazer apresentações, é importante para o Guerreiro não ficar esquecido pela população*. Os cachês, mesmo baixos, são considerados formas de incentivo para se continuar na brincadeira, como alguns me falaram.

Existe uma discussão sobre a natureza dessa ‘espetacularização’, se é boa, ou nociva (Carvalho: 2010; Augé: 1997; Canclini : 1983) para os grupos. Observo este fenômeno como uma faca de dois gumes, podendo ser interessante, uma vez que os grupos querem, e precisam, sair de suas sedes para que continuem ativos, do ponto de vista simbólico e financeiro; e nocivo quando não existe um esclarecimento sobre o

formato da apresentação, os valores pagos, o horário definido e a devolução, dentro do combinado, de objetos do grupo que são emprestados para exposições temporárias. Fazer parte de uma programação, se apresentar para um público, é tão importante, que o mestre André pediu que quando fosse publicado um edital ou uma chamada, relacionado à apresentação de grupos folclóricos, eu não esquecesse de inscrever seu grupo, especialmente no edital que será lançado em 2015 no SESC do Cariri, na cidade de Juazeiro do Norte-CE, pois além das apresentações com o apoio estrutural do SESC, partes das despesas das romarias seriam diminuídas.

4.3. Uma encenação do auto: a entrevista concedida a uma emissora de TV de Alagoas.

*Preste atenção meu Guerreiro amado,
Vou dançar trajado.
Na televisão.*

Mestre André

No dia 22 de Agosto de 2014 não houve apresentação de Guerreiro, mas os dois grupos, representados por seus mestres, foram procurados pela imprensa local para darem suas opiniões a respeito desta data em Alagoas. Os brincantes do *Mensageiros de Padre Cícero* concederam uma entrevista ao vivo no Teatro Deodoro, no centro da cidade. Eles foram trajados, quando eu os vi descendo do ônibus eu até imaginei que seria uma apresentação que eles fariam no local. Mas era só uma breve entrevista. Até a equipe de TV chegar, foram mais de quarenta minutos em pé no rol de entrada do teatro, nenhum responsável pelo Teatro ofereceu lugares para as pessoas aguardarem sentadas. Muitos estavam ali pela primeira vez, então tudo era uma grande novidade. Depois que a equipe de reportagem chegou, os brincantes foram posicionados no palco do teatro, com as portas fechadas e ninguém presente, a jornalista pediu que eles dançassem como se fosse numa apresentação, pois no momento certo a entrevista começaria. A matéria jornalística quis mostrar que os grupos, apesar das dificuldades ainda estão ativos. A escolha, pela imprensa, do teatro Deodoro, o mais antigo da cidade, foi para mostrar que o teatro está de portas abertas para os grupos de folguedos. Entretanto, notei que o teatro estava, na verdade, de portas fechadas, pois não houve uma boa recepção.

A entrevista foi uma tentativa de encenar, para mostrar que tudo está caminhando bem, por ser dia do folclore. A intenção foi mostrar o Guerreiro se apresentando no palco do teatro, coisa que na verdade não ocorreu, até mesmo porque eu era a única pessoa em meio do teatro vazio. Os brincantes acharam desnecessário o deslocamento para o teatro, que fica à uma hora de ônibus da sede do Guerreiro, para uma entrevista que durou pouco mais de seis minutos. Mas não acharam negativo, pois ali o Guerreiro, na concepção do grupo, foi divulgado. No jornal exibido a noite na mesma emissora, o mestre Juvenal Leonardo foi entrevistado em sua residência, denunciando a falta de apoio para os folguedos alagoanos e os constantes atrasos de pagamento da bolsa do patrimônio vivo.



Foto 16. O Guerreiro do mestre André, sendo entrevistado no palco do teatro Deodoro. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

4.4. Os mestres são patrimônios: reflexões em torno do Registro do Patrimônio Vivo no estado de Alagoas.

Patrimônio Vivo é para ensinar as pessoas que não sabem.

Mestre André dos Santos

A lei do Registro do Patrimônio Vivo foi assinada pelo governo de Alagoas em 2004, desde então foram mais de quarenta pessoas que receberam o título de patrimônio vivo alagoano e uma bolsa mensal, vitalícia, no valor de um salário mínimo e meio. Este auxílio financeiro tem como objetivo incentivar o trabalho realizado pelos mestres (as) contemplados. Entre os deveres dos registrados está a transmissão do conhecimento para as gerações mais jovens, para que elas possam conhecer e viver as diversas formas de manifestações populares e tradicionais. Essa discussão em torno da valorização, transmissão e reconhecimento das pessoas que detêm algum tipo de conhecimento, de saber-fazer não é recente.

O programa “Tesouros Humanos Vivos” da UNESCO (1993) foi pensado como um meio de incentivar os Estados Nacionais a valorizar os mestres de práticas culturais distintas, para que suas referências não fossem esquecidas ou ofuscadas diante de um mundo cada vez mais globalizado. O programa teve como base a legislação do Japão que, desde a década de 50 do século XX, é uma das principais referências sobre a preservação e manutenção das culturas orais e tradicionais (Iphan, 2005, p.124). Assim, as manifestações culturais de diferentes lugares poderiam ser sempre lembradas e vividas, mas para isso acontecer o conhecimento dos mestres e mestras deveriam ser transmitidos para outras pessoas, principalmente as mais jovens. Essa foi a grande ideia do programa, incentivar os mestres a ensinar aquilo que eles sabiam fazer: seu ofício. Conforme Abreu (2004), alguns países reconhecem o valor dos seus mestres, dando subsídios para a prática do ensino entre estes e seus aprendizes. Abreu ressalta, ainda, que o objetivo desse programa foi “valorizar fontes essenciais de identidades culturais ancoradas no patrimônio cultural imaterial ou intangível” (p.84).

No Brasil, quatro Estados possuem a Lei do Patrimônio Vivo, além de Alagoas são: Ceará, Paraíba e Pernambuco. Cada um destes Estados possuem seus próprios

mecanismos de seleção e acompanhamento das pessoas e grupos que receberam o título de patrimônio vivo e foram registrados junto aos órgãos estaduais de cultura.

4.4.1. Do patrimônio material ao imaterial no Brasil: entendendo as concepções e seus usos.

Atualmente, a palavra patrimônio está sendo muito mencionada, dentro e fora do ambiente universitário. No entanto, o uso da palavra é muito antigo. Etimologicamente, a palavra patrimônio pode ser relacionada à herança. Choay (2006), escreveu que a expressão *patrimônio histórico* é uma designação dada aos bens culturais que antes eram do usufruto de uma comunidade, mas que atingiram, pela sua proclamação, dimensões estaduais, nacionais e, inclusive, planetárias. Quando se fala sobre patrimônio, questões como a história, memória e identidade são debatidas (Oliveira: 2008). Os patrimônios históricos e artísticos representam a identidade e a memória de um lugar, através de um conjunto de bens: monumentos, objetos antigos e cidades consagradas como históricas. A noção de patrimônio, conforme Gonçalves (2009), é confundida com propriedade, pois os bens e os proprietários são a todo instante relacionados: “Constituem, de certo modo, extensões morais de seus proprietários”.

No Brasil, o debate público e político em torno do patrimônio teve início no começo do século XX, especificamente no ano de 1934, com a criação da Inspetoria dos Monumentos Nacionais. O objetivo desta, que foi o primeiro órgão federal de proteção ao patrimônio, foi restaurar monumentos de cidades coloniais, como a cidade mineira de Ouro Preto, considerada neste período a principal relíquia do país. A criação das inspetorias estaduais⁴² foi o primeiro passo para proteger os monumentos históricos brasileiros. Em 1937 foi criado o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN)⁴³, órgão federal eficaz para a salvaguarda patrimonial. O SPHAN atuava através do tombamento de monumentos históricos que eram ameaçados pela urbanização e pela comercialização de objetos antigos. Nessa primeira fase, a preocupação era com o patrimônio de “pedra e cal”, o chamado patrimônio edificado, o que importava neste momento era a conservação material, principalmente dos edifícios antigos e

⁴² As inspetorias estaduais foram criadas nos estados de Minas Gerais (1926), na Bahia (1927) e em Pernambuco (1928).

⁴³ O SPHAN foi criado pela Lei nº 378, de Janeiro de 1937, e pelo Decreto-Lei nº25, de 30 de Novembro do mesmo ano.

considerados de extrema importância para a preservação da história do Estado brasileiro. Laraia (2004), defende que por mais importante que tenha sido a preocupação em preservar os monumentos históricos, a expressão da arte e a arquitetura barroca, o desinteresse pelas culturais imateriais foi muito notório. Sendo este reconhecimento uma manifestação tardia por parte do Estado.

Mário de Andrade, autor do anteprojeto de criação do SPHAN, era um dos poucos que tinha interesse pela cultura imaterial. No seu livro *O turista aprendiz*, ele apresenta situações cotidianas que juntas formam a chamada cultura brasileira. Mário de Andrade foi em busca de conhecer a língua falada, os folguedos, os livretos de cordel etc. Laraia (2004), escreve que: “Ao se preocupar com nossa cultura, Mário de Andrade acreditava que deveria preservar aquilo que fora inventado, criado e transformado pelo povo” (p.13). No Brasil, conforme Oliven (2009), a legislação em torno do patrimônio é da década de 1930 do século XX, momento cuja busca estava fundada na brasilidade. Neste primeiro momento, a arquitetura, como as catedrais barrocas e os edifícios de estilo clássico, era o ideal patrimonial a ser preservado. Porém, em 1936, o pesquisador e folclorista Mário de Andrade propôs um projeto em que o folclore, contos, lendas e a medicina popular fossem incluídas na lista das preocupações patrimoniais do Brasil. Ideia inovadora, uma vez que era no imaterial que as concepções em torno da memória e preservação estavam contidas. Apesar dos argumentos de Andrade, o então ministro da educação e da cultura, Gustavo Capanema, privilegiou o patrimonial material edificado.

No ano de 1988, a política em torno do patrimônio é marcada por uma grande mudança. Alguns pontos relevantes estão nos artigos 215 e 216 da Constituição de 1988. Nessa fase, o chamado patrimônio imaterial ou intangível, que está relacionado a lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, se tornam importantes e o seu registro passa a ser necessário para compreender esse novo tipo de patrimônio. O artigo 215 da referida lei decreta que: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. O artigo 216 completa afirmando que: constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. Fica evidente, desse modo, que o campo dos itens considerados patrimônio foi ampliado. Nestes dois artigos, a imaterialidade (intangível), o universo cheio de

diversidades que são criadas, recriadas e reinventadas cotidianamente, passou a ser visibilizado no discurso oficial.

Além do mais, não se tombam manifestações religiosas e culturais, uma vez que a cultura é dinâmica e uma tentativa de congelar o que é considerado tradição é uma ilusão. O registro é um meio importante para acompanhar as transformações desses patrimônios intangíveis. Como podemos perceber, o patrimônio imaterial é constituído de bens culturais vivos, como escreveu a pesquisadora Lucia Lippi de Oliveira (2008, p.133), sua salvaguarda envolve muito mais o registro de seu saber do que a preservação de objetos. O registro é um reflexo do valor atribuído às expressões culturais do Brasil.

No ano 2000, o decreto nº 3.551, instituiu que os bens culturais de natureza imaterial fossem inventariados e registrados. O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) foi desenvolvido pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional (IPHAN) como um instrumento técnico para inventariar os bens culturais. Esse inventário é o cerne importante para que as definições e os objetivos das políticas patrimoniais fossem realizadas. O registro de bens culturais imateriais deve ser feito em quatro livros: o livro de Registro e Saberes, o livro de Registro de Celebrações, o livro de Registro das Formas de Expressão e o livro de Registro de Lugares. Laraia (2004, p. 18), observa que o registro é um ponto positivo no que tange o reconhecimento, valor e referência de nossa identidade por parte do Estado: “E este reconhecimento pode significar que o Estado e a sociedade assumem a responsabilidade pela sua preservação, sem com isto assumir o papel de intervenção (...)”. Ana Gita de Oliveira (2004, p. 40), escreve sobre o registro que o decreto de 2000 é:

Registro, instrumento legal e político de reconhecimento, pelo Estado, de bens culturais de natureza imaterial foi criado para dar visibilidade ao conjunto de bens culturais que estiveram fora do escopo legal estabelecido pelo Decreto-Lei nº 25/1937, que organiza o tombamento. Ao Registro do patrimônio imaterial se estendem também os conhecimentos tradicionais produzidos, especificamente, por povos indígenas, por populações locais, além de todos os grupos sociais formadores da nacionalidade.

Podemos, assim, perceber que a noção do que é patrimônio cultural foi revista e ampliada. Para Cecília Londres (2004), esta aconteceu a partir da aproximação, no Brasil, da antropologia e das políticas culturais, principalmente relacionadas às áreas do patrimônio e da cultura popular nos anos setenta, momento que novos interesses e valores passaram a ser definidos, diante da crise do regime militar no Brasil. Entre as décadas de 70 e 80, do século XX, duas linhas patrimoniais divergiram sobre os

propósitos dos seus trabalhos: O SPHAN, já mencionado, e o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), criado em 1975, por Aluisio Magalhães. Cecília Londres Fonseca (2005, p. 24), escreve que: “A hegemonia do grupo de referência, na verdade, se limitou ao plano discursivo; na prática, foi através dos tombamentos efetuados pelo SPHAN que continuou a ser construído o patrimônio histórico e artístico nacional”.

Assim, podemos perceber conforme o material produzido pelos pesquisadores do assunto, que o intangível só foi reconhecido como patrimônio, quando se percebeu que, em manifestações culturais, os valores, a memória e a identidade estavam tão presentes, quanto na arquitetura. Não que isso não tivesse sido percebido, mas a partir de 1988, o reconhecimento destas passou a ter atenção do Estado. Mariza Veloso (2004, p. 31), escreveu que:

A institucionalização da ideia de patrimônio imaterial no Brasil permitiu a introdução de novas problemáticas e reflexões na discussão sobre o tema e ampliou a visibilidade e a incorporação de riscos e variadas manifestações culturais de grupos sociais também extremamente diferenciados.

Com isso, fica evidente que não só o sentido do que vem a ser patrimônio foi ampliado, mas também seu campo de atuação. Além do mais, essa ampliação conceitual e funcional e o conceito de valor que antes estava estritamente ligado ao objeto, agora se refletem no sujeito.

Este trabalho etnográfico tem como um dos objetivos, refletir sobre o sentido prático deste título para os mestres André e Juvenal Leonardo e seus grupos de Guerreiros, localizados na cidade de Maceió/AL. O mestre André foi contemplado com o título em 2011, mas ele observa que os folguedos e seus mestres continuam a mercê da sorte, em muitas ocasiões. Uma de suas queixas é em relação aos atrasos nos pagamentos da bolsa de incentivo, que os *patrimônios vivos* recebem do Estado de Alagoas. Em diversas ocasiões, ele se queixa que precisou fazer dívidas para que seu Guerreiro pudesse sair da sede para as brincadeiras nas ruas. Sua última grande dívida foi em época natalina, do ano de 2013, momento em que gastou mais de dois mil reais com diversos tipos de materiais para as vestimentas e acessórios dos personagens do folguedo. Para o mestre André, o investimento que ele faz, enquanto mestre e líder, não têm retorno, pois os cachês das apresentações demoram a ser pagos, isso quando existem. Quando são pagos, o valor não dá para custear os materiais comprados. Para o mestre Juvenal Leonardo, a bolsa do patrimônio vivo deve ser destinada para auxiliar na

sobrevivência dos mestres, mas como não existe outros recursos os mestres precisam deste dinheiro para ajudar na manutenção do folguedo.

Ser mestre e patrimônio vivo é ter a missão de transmitir seus conhecimentos para as outras pessoas. Por isso, apesar da falta de incentivo, os dois mestres percebem como um dever manter seu grupo ativo. O objetivo desse estudo é conhecer a rotina de um grupo de Guerreiro, sua organização interna e composição social para compreender como a política em torno do patrimônio vivo é visualizada pelo mestre e seus brincantes. O trabalho etnográfico me fez compreender esse universo, pois não basta realizar a pergunta: “Para o senhor o que é ser patrimônio vivo?” e obter uma resposta. Na verdade, o trabalho no campo me propiciou alcançar essa questão através do cotidiano dos dois grupos de Guerreiros.

4.4.2. O que diz a lei do Patrimônio Vivo em Alagoas e os reflexos internos nos grupos.

No Estado de Alagoas a Lei do Patrimônio Vivo, Lei nº 6.513, de 22 de Setembro de 2004, dividida em seis capítulos, foi alterada em 30 de Junho de 2010. O principal objetivo da lei estadual é conceder o título de patrimônio vivo para os mestres e mestras que foram selecionados através da abertura de um edital público e apoiá-los financeiramente com o auxílio de um salário mínimo e meio por mês.

O primeiro capítulo da lei: “Da Instituição do Registro de Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas – RPV-AL e da Definição de Patrimônio Vivo”, informa que:

Art. 1º Fica instituído, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas – RPV-AL a ser feito em livro próprio a cargo da Secretaria Executiva de Cultura, assistida, neste mister, pelo Conselho Estadual de Cultura.

Parágrafo único. Será considerado como Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas, apto, na forma prevista nesta Lei, a ser inscrito no RPV-AL, **a pessoa natural que detenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e para a preservação de aspectos da cultura tradicional ou popular de uma comunidade estabelecida no Estado de Alagoas.**

O mestre Juvenal Leonardo foi reconhecido e registrado como patrimônio vivo alagoano em 2005, já o mestre André em 2011. Mestre Juvenal faz parte do primeiro grupo de pessoas que receberam este título. Neste primeiro momento, nove pessoas foram selecionadas e inscritas no RPV-AL, conforme o artigo 10 desta lei; nos anos subsequentes apenas três inscrições foram realizadas. O total de inscritos deve ser de

quarenta pessoas, pois o Estado não tem como arcar com as despesas além deste número, segundo informado pela Secretaria Estadual de Cultura de Alagoas.

Ao se candidatarem ao RPV-AL, os dois mestres, assim como tantos outros, tinham certas expectativas. Apesar destas de não estarem escritas na lei são completamente justificáveis, pois, a possibilidade de mudança da realidade de seus grupos de reconhecimento pela sociedade foi somada ao benefício financeiro que os inscritos passaram, ou passariam, a receber mensalmente. Mais especificamente, na realidade desses dois grupos pesquisados, pude compreender como a lei e as práticas divergem em alguns pontos. Além de procurar um possível culpado por essa falta de compromisso com os mestres “patrimonializados”, faz parte desta pesquisa, saber como os mestres tentam superar algumas adversidades.

O capítulo II da lei, “Dos Requisitos para Habilitação à Inscrição no RPV-AL” (tirei o negrito), deixa claro quais são as pessoas que podem se candidatar. Antes de tudo, o candidato deve estar vivo e os benefícios recebidos só têm validade enquanto durar a sua vida. Nos itens II - ser brasileiro residente no Estado de Alagoas há mais de 20 (vinte) anos, contados da data do pedido de inscrição e III — ter comprovada participação em atividades culturais há mais de 20 (vinte) anos, contados da data do pedido de inscrição, os interessados devem comprovar através de três testemunhas ou através de trabalhos que foram publicados sobre suas produções, a sua trajetória como brincante, artesão, curandeiro, músico ou mestre. O item IV é o cerne da lei, é importante que, ao se inscreverem, os candidatos estejam conscientes que ensinar o que se sabe para outras pessoas é de extrema importância para a continuidade de suas artes e/ou conhecimento. No parágrafo único deste capítulo, é ressaltado que os mestres e mestras que por problemas de saúde estiverem incapacitados de dar continuidade às suas atividades serão dispensados destas obrigações, se for comprovado mediante exame médico-pericial. Os mestres André e Juvenal Leonardo já passaram por a situação de ficarem impossibilitados de realizarem apresentações e ensaios em seus bairros. Há sete meses, o mestre André passou por um processo cirúrgico e as atividades do seu Guerreiro ficaram suspensas por alguns meses. O mestre Juvenal tem problemas cardíacos, entretanto não pode ser operado. Desde que eu entrei em contato com o mestre Juvenal Leonardo, percebi o quanto a sua saúde está fragilizada. Desse modo, as atividades do seu Guerreiro estão ficando cada vez mais reduzidas.

O capítulo III da lei explicita os direitos dos registrados no PV de Alagoas, sendo o primeiro deles, poder usar o título de patrimônio vivo de Alagoas. Quando eu

comecei a fazer a minha pesquisa de campo, escutava com frequência os mestres falando que são patrimônios. Até então, eu não tinha percebido como essa questão estaria presente em todos os momentos do meu estudo. Quando eu questionava para os mestres o que era ser patrimônio vivo, cada um, da sua forma, respondia que era fazer parte do folclore e da cultura. Eu percebia que eles encaram o título como uma forma de reconhecimento e prestígio. Geralmente, em seguida, eles falavam do principal problema de um patrimônio vivo alagoano: os atrasos constantes nos pagamentos das bolsas. Quando a lei foi decretada, o valor estipulado do benefício era de R\$500,00, quando a lei foi alterada, em 2010, o valor pago passou a ser de um salário mínimo e meio.

Apesar de ser lei, a realidade difere do que foi planejado por esta. Os mestres reclamam muito da falta de compromisso do Estado de Alagoas diante dos pagamentos que são constantemente atrasados. D. Dolores e mestre Juvenal Leonardo, já foram ao mistério público do Estado de Alagoas fazer uma denúncia diante destes atrasos. Quando lhes pergunto sobre o pagamento, eles respondem que um mês foi pago, mas que ficaram três meses atrasados. Perguntei ao mestre André se ele tinha ido pedir explicações, sobre esses atrasos, na secretaria de cultura, ele me disse que lhe informaram que o pagamento deve ser feito primeiro para as pessoas que estão em atividade e só depois para os patrimônios vivos. Ele informa que não são todos os funcionários do estado que dão as informações corretas e necessárias, diante das dúvidas surgidas. No último dia do folclore, em entrevista cedida a uma das principais emissoras de televisão de Alagoas, o mestre Juvenal Leonardo falou que os atrasos nos pagamentos refletem uma triste realidade. A secretaria de cultura justifica os atrasos, afirmando que são provenientes da demora do governo no repasse da verba. Será que as manifestações da cultura popular continuam sendo negligenciadas? Segundo Mansur (2010), o patrimônio, enquanto distinção, é destinado as pessoas ou grupos, que, além dos conhecimentos, possuem uma vida dedicada as expressões culturais. Segundo esta pesquisadora, “a relação destas com o termo patrimônio é ainda mais íntima” (p.20). Patrimônio é uma categoria política que distingue, delimita e possui um campo de interesse muito forte, dentro e fora do ambiente universitário. O que deve ser patrimônio? O que patrimonializar? Tudo é patrimônio? Diante desses questionamentos, critérios devem ser escolhidos pelos estados para classificar o que é patrimônio e por quê. No entanto, patrimônio, no sentido geral da palavra, é entendido de formas diferentes pelos mestres de Guerreiros com os quais conversei. A relação que eles

possuem com essa categoria é bastante íntima. Como salienta Mansur, ser patrimônio, para eles, é ser importante e fazer um trabalho em prol da cultura do Estado. Por isso, nas letras de suas peças, os brincantes falam muito de Alagoas, ressaltando que aqui é a terra do folclore.

A discussão acadêmica, política e até mesmo nativa sobre o que de fato está relacionado ao conceito patrimônio é imprecisa. Londres Fonseca (2009, p. 77), escreve que é “imperioso passar da teoria à prática, na esperança de que as experiências vinham como de costume, enriquecer a reflexão, numa dialética do processo de produção do conhecimento e de transformação da realidade”.

Os deveres das pessoas registradas como PV de Alagoas, decretados no capítulo IV, são: participar de programas de ensino e de aprendizagem dos seus conhecimentos e técnicas, organizados pela Secretaria Executiva de Cultura, cujas despesas serão custeadas pelo Estado (art. 5, inciso I). Os mestres e mestras registrados devem ceder, conforme o inciso II, do art.5, ao Estado, os direitos patrimoniais de autor sobre os conhecimentos e técnicas que possuem. É de responsabilidade da secretaria executiva de cultura acompanhar, conforme o artigo seis, se os deveres dos inscritos estão sendo bem executados, prestando algum tipo de suporte técnico e administrativo caso seja necessário.



Figura 16. A nova geração de brincantes do Guerreiro do mestre André. Acervo da autora (2014)

Diante de tantas dúvidas surgidas sobre a lei, fui à secretaria de cultura de Alagoas, conversar com os servidores e tentar entender o que de fato estava havendo com o RPV-AL. Ficou nítido, nessa visita, que a cultura e a educação são as últimas preocupações que o Estado e o Município de Maceió em relação a investimento e zelo. Não existe estrutura, não existe quantidade suficiente de servidores para acompanhar os grupos registrados, não existe transporte próprio e, principalmente, não existe vontade de querer mudar, através de incentivos culturais, esta realidade. Em relação aos pagamentos da bolsa do Patrimônio Vivo, a informação que obtive é que essa despesa não faz parte da folha de pagamento mensal do Estado. O dinheiro é repassado para a conta dos contemplados do RPV/AL, apenas quando não foi usado por outro setor. Apesar de todos os problemas, perguntei na secretaria estadual de cultura, qual balanço pode ser feito sobre estes dez anos do patrimônio vivo em Alagoas. Eles falaram que o registro possibilitou que mestres e mestras que estavam parados, em suas práticas culturais e/ou religiosas, pudessem reorganizar suas atividades, mantendo seus ofícios. Através dos arquivos da secretaria, pude observar que muitas pessoas se candidatam a uma vaga a patrimônio vivo, quando o edital do RPV-AL é lançado. Este ano, por exemplo, foram 48 inscritos, mas apenas dois receberam o título.⁴⁴

Diante desses dados, afirmo que, apesar de toda falta de suporte, os mestres não desanimam. Muitos ficam aborrecidos com a falta de informação, de atenção e dos atrasos nos pagamentos. Mas o que lhes dá ânimo é a própria brincadeira. Se não fosse a importância que o Guerreiro tem em suas vidas, e a responsabilidade em liderar seus grupos, ser patrimônio vivo seria apenas um título, que não teria relevância prática em suas vidas.

⁴⁴ No ano de 2014 duas pessoas foram registradas no RPV-AL: _____, santeiro da cidade de Penedo e _____, mestra de Pastoril da cidade de Marechal Deodoro.

Capítulo 5:

*O que caminho tão longe/ Tão cheio de Pedra e Areia/ Valei-me meu padrinho Cícero/
E a mãe de Deus das Candeias.*



Brincantes-romeiros: rezar, cantar e dançar no Juazeiro do Padre Cícero.

*A matriz de Juazeiro, é voltada para o Norte. No meio tem um sacerdote, que faz o povo feliz.
Feliz aquele que vai à Matriz de Juazeiro.*
Mestre André

A ida para Juazeiro do Norte – CE é uma das épocas mais esperadas pelos brincantes, por isso, meses antes da viagem, mestre André já começa a conversar com os integrantes, sobre a possibilidade deles de viajar junto ao grupo. Na primeira entrevista que fiz com o mestre André, no mês de Maio de 2014, ele me perguntou se eu teria interesse em acompanhar o grupo. Completou dizendo que essa viagem tem uma grande importância, uma vez que o nome de seu Guerreiro é em homenagem ao Juazeiro de Padre Cícero. Lima (1995), afirma que: “O encanto de Juazeiro é o grande foco de atração das romarias e também de muitos romeiros, que sonham com o dia de sua aposentadoria para ir morar na terra do padrinho”. São poucos os romeiros que não tem esse desejo, mas os muitos que não podem fazer a grande mudança para Juazeiro do Norte - vêm as épocas de romarias como uma oportunidade de pagar promessas, fazer pedidos, visitar os vários locais considerados sagrados e, claro, fazer as compras no comércio de feira livre. Mestre André, em diversas ocasiões, explicou que, na época do mestre Venâncio, o *Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero* nunca tinha ido a Juazeiro. Apesar do antigo mestre sempre planejar essa ida, ao chegar o mês, a viagem era impossibilitada: *Quando eu peguei (o Guerreiro) passei a levar o meu Guerreiro para Juazeiro. Lá faço minhas devoções.* Sobre as romarias Campos (2013, p. 144), escreveu que:

Juazeiro do Norte é um dos maiores santuários em território brasileiro, atraindo anualmente milhares de penitentes e romeiros de várias regiões do Brasil. A sua própria fundação como cidade deu-se em função das romarias e da devoção a Padre Cícero Romão Batista. Muitos de seus moradores chegaram como peregrinos, para lá se fixar, contribuindo para a expansão populacional e vocação comercial do lugar.

Mesmo sem nunca ter ido a Juazeiro do Norte, o local para mim era um pouco familiar, pois escutei várias histórias da minha avó Madalena, que, enquanto romeira, fez mais de sessenta e cinco viagens ao Juazeiro; também ouvi muitos relatos dos brincantes do Guerreiro, durante nosso tempo de convivência. Eu imaginava o que encontraria e o que faria na cidade, no entanto, a experiência que vivi junto com os

brincantes, foi inimaginável. Essa ‘experiência etnográfica’, usando as palavras de Magnani (2009), não estava prevista em meus planos. Foi algo que aconteceu; deixei-me levar, nesse sentido, pelo que estava acontecendo no grupo. Aceitei o convite do mestre André e fiquei até aliviada por este ter sido feito, pois durante alguns ensaios eu já tinha escutado o mestre conversar com algumas pessoas sobre essa viagem. Fiquei pensando em como seria conviver dia e noite, durante dez dias com o grupo.

A viagem estava marcada para o dia sete de Setembro de 2014, o ônibus partiria da sede às 22 horas. Cheguei na hora do almoço, Maria me convidou para almoçar com ela, dessa forma eu aproveitaria e ajudaria no preparo da alimentação e organização dos trajes do grupo, para a viagem. Depois de algumas horas, os brincantes foram chegando à sede, com suas várias malas, com muitas roupas, lençóis e toalhas. Cada um ficou responsável pelo seu almoço do dia seguinte, que seria feito na estrada. Comprei, uma semana antes, três vasilhas de tamanho médio para esse momento, dei uma para dona Maria, outra para o mestre André, uma delas ficou para o meu uso. Como dona Maria disse que faria o meu almoço, eu quis colaborar de alguma forma.

Na parte da tarde, à medida que as pessoas foram chegando, mais coisas tinham para se fazer, entre elas distribuir os trajes e os chapéus era a atividade mais difícil. A dona Maria só conseguiu organizar suas coisas quando o trabalho referente a organização das coisas do grupo estava encerrado. A noite todos jantaram,, eu ajudei a limpar a cozinha, e por volta das 21 horas os motoristas chegaram, pai e filho dividiram o volante até Juazeiro do Norte. Mestre André pediu para eu servir a refeição noturna aos dois, uma vez que dona Maria estava ocupada e as outras brincantes estavam fora da cozinha. Servi um pouco contrariada, pois não seria grande esforço se cada um colocasse o seu prato, procurei, no entanto, não demonstrar a minha posição contrária. Depois que terminamos a refeição, fiz uma coisa que foi repreendida, delicadamente, por dona Maria. Pedi para os dois homens jogarem os restos de comida que deixaram em seus pratos no lixo e para que colocassem os pratos na pia. Não consegui me controlar, uma vez que não falaram nem ‘obrigado’ diante de um serviço executado apenas por mulheres. Sem sombra de dúvidas, eles não agiram propositadamente, mas é uma prática comum, em muitas casas, a mulher, além de servir os alimentos aos homens, ser a responsável por limpar toda a sujeira depois. Eu fugi da regra, que já estava ali, até mesmo antes de muitos nascerem. E, assim, percebi nitidamente a lógica do local. A figura feminina está para servir. Não percebi nenhuma diferença de gênero no folguedo em si, pelo contrário, as posições se configuram de acordo com a

experiência e o comprometimento dos brincantes, não pela diferença entre gêneros. No dia a dia, a partir da repreensão de dona Maria, percebi que existe essa divisão no cotidiano. Eu começaria, desde já, a perceber e a viver isso durante o período da romaria.⁴⁵

Depois da difícil tarefa de colocar todas as malas, sacolas, trajes e chapéus do Guerreiro no ônibus⁴⁶, que por sinal não tinha bagageiro, todos se acomodaram, como podiam, no transporte. O veículo não tinha nenhum conforto, muitos bancos estavam quebrados e tínhamos que dividir o espaço com as malas. Eu fiquei em um banco, com minhas quatro bagagens, sendo que duas estavam com um colchonete e um edredom. Do meu lado ainda tinha uma grande sacola com as panelas que a dona Maria usaria para fazer o almoço durante a semana. Depois de dez minutos, quando pegamos a estrada, dona Maria lembrou que tinha deixado o dinheiro da viagem em casa, como já estava tarde resolvi acompanhá-la, o motorista falou que não iria retonar para a sede, o mestre André nos acompanhou debaixo de uma forte chuva, ficamos todos encharcados. Quando retornamos, como não existia um banheiro para eu colocar uma roupa seca, fiquei molhada durante parte da madrugada. Com as luzes apagadas, finalmente seguimos viagem. Antes, porém, quando todos já estavam acomodados, o mestre deu um breve aviso:

Quem for rezando vai rezando, e as pessoas que não souberem rezar acompanham, e quem não quiser ir acompanhando vai cochilando ou dormindo. Eu só não quero que as pessoas soltem palavões, nem andem com isso ou com aquilo outro, pois estamos numa romaria, certo?(...) Não é todo mundo que sabe o que é uma romaria. Que é para pedir para Deus, para a mãe de Deus, para a gente ir e voltar em paz. Ta joia?!Vamos com Deus.

As orações durante a viagem foram feitas através dos cantos dos benditos. Conforme Lima (1995, p. 92), os benditos são cânticos religiosos que, quase sempre, se iniciam com esta palavra: “Quase sempre anônimos são compostos de quatro versos de

⁴⁵ Nota do diário de campo: A Maria antes que eu colocasse os pratos na mesa foi verificar quais partes da galinha eu tinha colocado no prato. Ela disse: Mas Ju, como é que você coloca só esses pedacinhos nos prato dos homi”. Eu sem graça e insatisfeita dei um sorriso com vergonha. Quando eles terminaram de jantar, não agradeceram e ainda deixaram restos de comida nos pratos. Não me agüentei, pedi que eles jogassem os restos no lixo. Atitude que a Maria não gostou, ela chamou a minha atenção falando que eu não poderia ter falado aquilo. Eu tentei lhe explicar que não iria custar nada para eles fazerem isso. Que era até um forma de ajudar, mas ela desaprovou a minha ação. Mas uma vez fiquei com vergonha e com uma pequena raiva diante de tanta submissão. Eis aí um choque de costumes.

⁴⁶ Começamos a colocar as coisas no ônibus a partir das 21:30, coloquei primeiro a minha mala e mochila. Fiquei no banco alto, na fila do lado esquerdo do ônibus. Antes da porta traseira. A Maria ficou no banco baixo na minha frente. Eu imaginava que o transporte seria de um ônibus de viagem, mas o pior ônibus municipal que roda em Maceió ou Recife não chega nem próximo deste que era péssimo. Assim que entrei no ônibus percebi que aquela seria uma viagem longa e difícil.

sete sílabas, ritmadas numa métrica de caminhada. O autor acrescenta que: o processo de execução coral do Bendito é repetitivo. O “puxador” do bendito canta de dois em dois versos e depois o povo repete. Dessa forma, mesmo os analfabetos podem cantar os benditos que ainda não conhecem, repetindo sempre os versos ‘puxados’ pelo cantador”. Braga (2007: 281), analisou o fenômeno da cantoria dos benditos durante a viagem, relacionando com plano simbólico religioso, para reafirmar o sentido das romarias e, assim, para diferenciar de outros tipos de viagens, realizadas, por exemplo, por retirantes.

A viagem não foi fácil, pelo menos para mim e para alguns presentes, pois estávamos fazendo nossa primeira romaria. Pelo que observei, através da postura e relatos das pessoas, não era para a viagem ser fácil, pois não era um lazer, mas uma penitência. Mestre André, por exemplo, viajou vestido com roupas pretas, confeccionadas por dona Maria, como pagamento de uma promessa. No ônibus, tinha um garotinho, que não era do Guerreiro, vestido com uma túnica de cor preta. A escolha do preto faz referência à cor da batina de padre Cícero, como está presente no imaginário dos romeiros, concretizado nas diversas imagens existentes. O objetivo é deixar esta roupa no museu de padre Cícero, em Juazeiro do Norte. No meio da madrugada foi feita uma breve parada em uma estrada deserta para as pessoas fazerem suas necessidades entre os caminhões estacionados. As mulheres ficaram de um lado da rodovia e os homens do outro. Aproveitei a oportunidade para colocar uma camisa seca e um casaco. A madrugada estava muito fria. Os romeiros não pararam para comprar lanches, as pessoas levaram pacotes de bolachas, doces e salgadas, pipocas, pães, margarinas, garrafas térmicas com água, garrafas de cafés e pacotes de açúcar ou adoçante. Por volta das três e meia da madrugada, o motorista, já em Garanhuns-PE, interrompeu a viagem para dormir, ele disse que seguiria viagem quando amanhecesse. Ficamos parados na estrada escura, em meio de uma forte neblina. Todos tentaram se acomodar, algumas pessoas colocaram lençóis no piso do transporte para dormir, outros tentaram dormir sentados, como eu. Como adoeci no meio da viagem, a espera para que o dia amanhecesse foi difícil, depois de muito conversar com as pessoas que estavam próximas, o cansaço por fim nos venceu, e me vi acordando quando o dia estava amanhecendo.

Tomamos o café da manhã no ônibus mesmo, seria feita uma parada obrigatória, no Santuário de Santa Quitéria, em Garanhuns – PE. Chovia e fazia muito frio. Chegamos ao Santuário às cinco e meia da manhã, os locais das visitas estavam

fechados, mas mesmo depois de saber que só seriam abertas as sete, mestre André insistiu que alguém abrisse ao menos uma espécie de memorial das promessas realizadas para a santa Quitéria. Outros grupos de romeiros começaram a chegar. Devido à quantidade de pessoas aumentando, as lojas começaram a abrir e por fim o memorial também abriu. Quando entramos, uma banda de pífanos, devidamente trajada, começou a tocar dando boas vindas aos visitantes. O local tinha muitos retratos nas paredes, objetos representando partes do corpo e bens materiais: como uma forma de agradecimento, por algum pedido alcançado. Mesmo sem trajes, os brincantes e demais romeiros fizeram suas devoções, individualmente. A visita foi muito breve, pois ainda tínhamos muito caminho pela frente. Este santuário é mencionado em algumas peças de Guerreiro cantadas por mestre André: *“Eu estou saindo de Maceió, no meu carro de Romeiro. Avisitar Santa Quitéria, de lá vou para Juazeiro”*. Mestre André fez um bendito dedicado a esta santa. A reza cantada pede, além de proteção, bênçãos para que a viagem seja tranquila. Como pode ser lido a seguir:

O que Santa Milagroza
Todos mundo quer ver Ela

E a Santa de flexeira
Rainha Santa Quitéria

Noz Somo das Zalogois
Viemos lhe avizita

Rainha Santa Quitéria
Queira nos abensual

Daqui vamos o Juazeiro
E queira nos acumpunha

Vizita nossa mãe Dasdoure
E meu padinho mandou chamar

E o fereijo Este Bendito
A Santa Quitéria no autar

Ser Deus quizer Para o ano
Voltaremo lhe avizita.

5.1. A chegada:

Eu já tinha sido preparada que em Juazeiro do Norte ficaríamos hospedados nos conhecidos *ranchos* e que seria interessante levar colchonete, porque não haveria camas para todos. Este tipo de hospedagem é muito simples: pode ser em uma casa, cujos proprietários alugam para grupos de romeiros, ou um local já construído para abrigar as pessoas que vão para as romarias. Este tipo de hospedagem é muito mais barata que um hotel ou pousada, os preços em Setembro de 2014 variavam entre sessenta e cinco e cem reais, a temporada. Enquanto nas pousadas, por exemplo, o valor da diária, é normalmente o que se paga para ficar durante dez dias nos ranchos. No entanto, não existe conforto e nem privacidade nesse tipo de hospedagem, o mestre André escolheu o rancho mais barato para o grupo ficar. Eu tinha duas opções, já que a princípio eu estava ali para registrar as apresentações que o Guerreiro faria, poderia ficar em uma pousada ou hotel, mas perderia a chance de conhecer e conviver com as pessoas do Guerreiro, me distanciando dos meus objetivos de pesquisa.

Na literatura antropológica, dos mais clássicos até os mais contemporâneos, temos vários exemplos de como a convivência entre os *nativos*, apesar de não ser fácil, por razões diversas, é extremamente necessária e importante. Como Geertz (2013), que compartilhou um momento adverso com os nativos balineses, no famoso episódio da briga de galos; Evans-Prichard (1978), que teve que se acostumar e saber lidar com as adversidades do campo, escrevendo que: “se se escolhe morar em um acampamento nuer, é preciso submeter-se ao costume nuer” (p.20). Wacquant (2002), que apesar de nunca ter praticado boxe, se inscreveu em um clube desta modalidade, e com o passar dos dias, além de conhecer a realidade social de grupos daquela comunidade, os laços de amizade e confiança, foram se estreitando: “A amizade e a confiança que os frequentadores de Woodlawn concederam-me fizeram com que eu pudesse me fundir com eles, no interior da academia, mas também que pudesse acompanhá-los em suas peregrinações cotidianas” (p.20). E Malinowski (1976), que na introdução do *Argonautas do Pacífico Ocidental*, escreveu que o mergulho na vida *nativa* é uma forma de compreender o seu comportamento e sua maneira de ser em vários tipos de situações. Sendo assim, ficar no rancho, com os brincantes-romeiros, a princípio foi um recurso metodológico, mas com o passar dos dias, aprendendo a compartilhar experiências, fui-me adaptando àquela situação.

Descemos do ônibus por volta das 16 horas, do dia 08 de Setembro, colocamos todas as bagagens em uma calçada, para podermos ir para o rancho. Como a rua era muito estreita, o ônibus não entrava. As pessoas que não podiam carregar peso ficaram, então, na calçada, olhando as dezenas de coisas, enquanto as demais levavam o que podiam para o rancho. Até tudo ficar organizado, demorou cerca de uma hora. Eram três quartos na localização, apenas um tinha um beliche e um pequeno ventilador de parede, este era o menor quarto. Os demais não tinham camas, mas tinham espaço para as pessoas se acomodarem no chão; em cada quarto dormiram em média oito pessoas. Lembrando que Juazeiro do Norte é uma cidade muito quente e seca, o clima não era um bom companheiro. Duas pessoas tiveram que dormir no estreito corredor, e uma na cozinha, em frente ao banheiro, onde tinham os ganchos de rede. Eles não tiveram muita opção.

Os grupos que ficaram nos quartos foram divididos levando em consideração os laços de amizade, de parentesco ou de simpatia. No primeiro quarto, ficaram os romeiros que residem no conjunto Santos Dumont, bairro do Guerreiro do mestre André. No segundo, ficou o grupo que tinha maior proximidade com o mestre André, fiquei neste quarto, onde se alojaram, além de mim, dona Maria, dona Janda, mestre André e o menino Roni. Dona Maria e o Roni dormiram no beliche, o restante em camas improvisadas no chão. No terceiro quarto, ficaram os demais brincantes. No corredor dormiu um senhor do Santos Dumont, o senhor Bosco do Violino, mas depois ele foi dormir no terceiro quarto; na cozinha dormiu o senhor Petrúcio que relatou que teve noites péssimas, por conta das pessoas que batiam em sua rede quando se dirigiam ao banheiro.

Tinha uma cozinha, como uma mesa de madeira, duas cadeiras e um pequeno banco, uma televisão, uma geladeira e um fogão. Cada grupo ficava responsável pela sua refeição; no caso do grupo que eu estava inserida, dona Maria, com o auxílio da dona Janda, cozinham para sete pessoas. Existiam dois banheiros, cujas portas sanfonadas estavam com o trinco para fechar quebrados, foi colocado um cordão improvisado para tentar fechar, mas a solução final era bater na porta, para saber se estava vazio ou ocupado. No final da casa tinha outro quarto, onde a família mora em época de romaria, e um tanque, que servia para tudo: preparar comida, lavar roupa, lavar louça, escovar os dentes. Além, de um mal cheiro muito forte e a presença de muitas moscas. Foi nesse ambiente que moramos por oito dias.

A rotina no rancho era basicamente a seguinte: as mulheres acordavam muito cedo para fazerem o café da manhã, como só tinha um fogão, este era muito disputado, lembrando que cada grupo tinha seus próprios utensílios de cozinha. O tambozeiro e o violinista aproveitaram os dias para ficarem tocando no espaço da cozinha, que servia como uma espécie de sala onde todos ficavam, quando não estavam nos quartos. No dia seguinte, fizemos uma pequena feira no mercado público da cidade, foram comprados alimentos: arroz, feijão, açúcar, café, verduras e carnes; bem como produtos de limpeza básicos: uma esponja de lavar louças e um sabão em pedra. Durante os dias que passamos em Juazeiro do Norte, aprendi uma verdadeira lição de economia, andamos muito, porque eles sempre procuravam os itens mais baratos. A divisão das tarefas domésticas era bem clara: os homens davam o dinheiro para a compra e acompanhavam as mulheres nas idas ao mercado, enquanto estas preparavam as refeições e limpavam o local. Não muito diferente da realidade deles, na qual as mulheres são as donas de casa, enquanto que os homens entram com o dinheiro. Estranhei até o fato dos homens não se servirem, a dona Maria era quem colocava a refeição nos pratos de todos do nosso grupo. Como eu não sei cozinhar, fiquei responsável por lavar a louça suja diariamente, falaram para eu não me incomodar, mas ao mesmo tempo eu não queria me sentir obsoleta, enquanto as outras mulheres faziam as atividades. De alguma forma, eu senti que era preciso ajudar. Duas das crianças do Guerreiro, o Roni e o Felipe, passavam a maior parte do tempo em frente ao rancho; muitas vezes, Roni ficava conversando comigo enquanto eu estava no tanque, e acabava ajudando, levando a louça limpa para dentro da casa.

5.2 . As visitas – museus.

O romeiro, quando vai à Juazeiro do Norte, tem como objetivo fazer suas visitas, aos muitos locais considerados santos. Lima (1995), escreveu que essa caminhada aos lugares santos é onde os romeiros sentem a presença e a benção do padre Cícero. Além das Igrejas católicas, o destino são os museus, o Horto, o Santo Sepulcro e para a minha surpresa, uma fábrica de refrigerantes, a conhecida Cajuína.

A primeira visita que fiz, no dia 09 de Setembro de 2014, acompanhei o mestre André e a dona Maria, o menino Roni foi conosco. Em todas as minhas caminhadas, estava acompanhada por eles. Fomos a Casa Museu Padre Cícero, muito próxima do rancho. Neste museu, apesar do acervo bem variado, o principal atrativo era a cama que

pertenceu a padre Cícero. Mestre André deixou a roupa preta que vestiu durante o percurso da viagem em cima desta cama. Os fieis se ajoelhavam para fazer suas orações ao padre santo. ⁴⁷ Em um dos vários benditos dedicados ao padre Cícero, o mestre André canta: *Quando eu for pra Juazeiro, um Ruzario Vou Rezar. Na cama de meu Padinho, a onde eu vou mim ajueia. Na cama de meu Padinho, mim a jueiá eu vou.* Lima (1995) constatou que: Os romeiros tem um verdadeiro encanto pelo museu do Juazeiro (...) *Nos museus, o romeiro constrói um mapa de crenças que lhe traz a esperança de amparo na contemplação dos poderes de padre Cícero* (p.152).



Foto 18. Mestre André e o cumprimento de sua promessa no museu de padre Cícero. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

⁴⁷ No local tem muitos objetos que pertenceram ao padre, como louças, livros, moedas e cédulas antigas. Também existem muitos animais empalhados, como macaco, cobras e tatus. Muitas fotos nas paredes e objetos representando partes do corpo, como pagamento de promessas. Atrás tem um viveiro, com um pavão real. A pedido do Roni, tiramos muitas fotos, em formato de *selfie*, espécie de autorretrato. O mestre André e a d. Maria sempre pede para eu fotografa-los, fazendo poses. .

5.3 Visitas - Igrejas

Visitamos três Igrejas, a Igreja de Nossa Senhora das Dores, a Igreja de São Francisco e a Igreja do Horto, em dias diferentes. É interessante notar que apesar de Padre Cícero não ser reconhecido como santo pela Igreja Católica Apostólica Romana, a Igreja passou a receber esses romeiros. Não obstante, o fenômeno religioso, em Juazeiro do Norte, teve início em fins do século XIX e a princípio tinha o apoio de padres⁴⁸, passou a ser realizado sem o consentimento da Igreja Oficial. Mas esse fato não faz diferença para os romeiros, que são católicos; o padre Cícero é Santo, independentemente da decisão da Igreja. O paradoxo é notório, mas o que se percebe, de alguns anos para cá, é um constante diálogo entre os romeiros e as Igrejas. Apesar de não existir oficialmente a romaria de Padre Cícero, a Igreja Católica sabe que as centenas de visitantes estão ali por conta da fé no santo do catolicismo popular, sendo assim, diferente de outrora, a Igreja incorpora esses romeiros nas programações locais das Igrejas: missas, reza de terços e apresentações de grupos musicais católicos, que acontece no pátio da Matriz das Dores. Braga (2007), observou que agentes do catolicismo oficial, como os sacerdotes, se posicionam como “aliados e promotores de um espaço de tolerância religiosa”.⁴⁹

Por ser mais próximo ao rancho, quase todos os dias, passávamos pela Igreja da mãe das Dores, inclusive, o ciclo das romarias, tem início com sua festa. Participamos de algumas missas neste local. A Igreja de São Francisco ficava muito distante, fomos até ela no ônibus em que viajamos. Achei interessante a chegada dos ônibus dos romeiros ao local, pois, com sons ininterruptos de buzina, dão entre três e sete voltas em torno de um mastro que fica no centro do pátio desta Igreja. Perguntei a razão desta prática, os brincantes falaram que é uma forma de anunciar sua chegada ao local. Fizemos o caminho das almas e escrevemos nossos nomes em uma parede em que os

⁴⁸ Braga (2007) em sua tese de doutorado escreveu que: a primeira romaria a Juazeiro, ocorrida em Julho de 1889, foi estimulada, idealizada e coordenada, por Mons. Monteiro, o pároco do Crato (Nota de rodapé, p. 288).

⁴⁹ Para saber mais sobre as relações entre o chamado catolicismo popular e o catolicismo oficial consultar a extensa bibliografia sobre este assunto, indico os seguintes trabalhos: AZZI, Riolando. Catolicismo e autoridade eclesiástica na evolução histórica do Brasil: Religião e Sociedade. Rio de Janeiro, n.1, p. 125 -149, Maio de 1997. CAVA, Ralpf Della. Milagre em Joazeiro. 2º Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. PAZ, Renata Marinho. Para onde sopra o vento: a Igreja Católica e as romarias de Juazeiro do Norte. Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC, Fortaleza, 2005. (mimo).

fieis fazem pedidos, essa prática é uma forma de receber bênçãos, como me relatou dona Maria.

A terceira Igreja, na verdade um santuário, que visitamos foi a do Horto⁵⁰. Neste local o padre Cícero tinha costume de ir descansar. Existe uma Igreja que começou a ser levantada 1890,⁵¹ cuja construção não foi finalizada.⁵²⁵³ Porém, este lugar tem uma grande importância simbólica para os romeiros. Dentre todos os lugares de Juazeiro do Norte, é considerado o mais sagrado, pois era o lugar que o padre Cícero recebia os vários romeiros que iam a sua procura. Braga (2007), sobre o Horto, afirma que ali se constituiu um lugar de memória coletiva dos romeiros. Além da Igreja inacabada, existe o museu do Padre Cícero, várias lojinhas que comercializam as lembrancinhas de Juazeiro do Norte e a estátua de 28 metros de padre Cícero, onde os romeiros dão três voltas ao seu redor, passando por debaixo de seu cajado. Dizem que só passam pelo cajado as pessoas que não têm pecados graves. Segundo Neto (2009, p.312): “É por ali que os romeiros se espremem, passando pela fresta, com a intenção de se livrarem das tentações e dos pecados”. Todos os brincantes passaram e comentaram durante horas este fato.

⁵⁰ Esse nome é um referência ao local bíblico, Horto das Oliveiras, onde Jesus passou suas últimas horas numa espécie de retiro espiritual.

⁵¹ Como pagamento de promessa de Padre Cícero e outros padres, a graça alcançada foi que chovesse no semiárido.

⁵² Ver: Braga (2007).

⁵³ Assim como a igreja do Horto, as obras haviam sido paralisadas por ordem de dom Joaquim, sob a justificativa de que a capela seria apenas mais um ponto de encontro de fanáticos ignorantes (p.182).



Figura 19: Maquete da Igreja que deveria ter sido construída no Horto – Museu PE. Cícero. Autora: Juliana Gonçalves da Silva.

5.4. Visitas – a subida para o Horto e o caminho do Santo Sepulcro.

Na quarta-feira, dia 10 de Setembro de 2014, às 3h30 da madrugada, todos no rancho começaram a despertar, pois aquele era o dia de visitar o Horto e o Santo Sepulcro. Saímos do rancho por volta das 4h da manhã, todos foram para esta caminhada, menos dona Janda que, por conta de uma operação na perna, preferiu ficar no rancho preparando o almoço do grupo. Até chegar ao topo da ladeira, andamos por mais de uma hora, mas como o mestre André falou: *aquilo era uma penitência*. Os romeiros vão subindo, no ritmo que suportam. A ladeira estava dividida em estações da via sacra. No pé da ladeira, diante da primeira estação, as pessoas pegavam uma pedrinha do chão, e trocavam por outra que estava no espaço da primeira estação. Em cada estação, as pessoas faziam uma breve oração, trocando, sempre, as pedrinhas. O caminho é repleto de pedintes, mestre André saiu do rancho com uma pequena bolsa, cheia de moedas, ele disse que é para ajudar, e que, assim, também é ajudado. Ao colocar a moeda na vasilhinha dos pedintes, estes agradecem em forma de oração. É uma troca: enquanto uns ajudam com alguns trocados, outros ajudam com bênçãos.

Mauss (2003) observa o fenômeno de dar esmolas, como uma noção moral de dádiva, fortuna e sacrifício. A lógica é: aquele que ajuda, mais na frente será recompensado. Lira Neto (2009, p. 312), escreveu que:

Tantos anos depois, em vez de exigirem provas científicas contra ou a favor do decantado milagre, os romeiros estão mais interessados nos prodígios que afirmam receber eles próprios, do Céu, por obra e graça do *Padim Ciço*. Por isso, estão no Juazeiro. Por esse motivo, sobem a pé a colina do Horto, alguns descalços, outros levando pedras à cabeça, em sinal de penitência. Há os que carregam pesadas cruzes de madeira às costas, para repetir na pele os sofrimentos de Cristo. De um modo ou de outro, chegam ao topo da montanha esbaforidos, mas felizes, por ter cumprido a promessa feita.

Quando já estava clareando, paramos na pedra do joelho, onde as pessoas são bentas por uma senhora. Aqueles que podiam, colaborava dando um trocado em agradecimento a oração recebida. O grupo que seguia com o mestre André foi convidado para tomar café da manhã, em um ponto de cultura, próximo a pedra do joelho. Comemos, descansamos um pouco e seguimos a caminhada, já dava para ver a estátua de padre Cícero próxima, mas ainda faltava muito chão. Quando chegamos ao Horto, visitamos a Igreja que não foi terminada e quando eu pensava que iríamos visitar a estátua, o mestre disse que o destino, agora, seria o caminho do Santo Sepulcro. Lima (2009), escreveu que: “No Horto, os mais fervorosos não dispensam uma nova caminhada de 45 minutos ao sol, agora por uma trilha aberta no mato, até chegarem ao chamado Santo Sepulcro. Lá, creem, que Jesus Cristo foi crucificado. Grandes formações rochosas em granito bruto pontilham o lugar”. No entanto, andamos muito mais que quarenta e cinco minutos.



Foto 20: O caminho do Santo Sepulcro. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014)

O caminho ao santo sepulcro tem muitas barracas de ervas, parávamos a todo instante para descansar, além do cansaço físico e do sol forte que impedia que andássemos rápido. O caminho nos levaria para as grandes pedras, que, segundo os romeiros, as pessoas que conseguissem passar por elas, estão sem pecados ou foram perdoadas de alguma falta. Como as dezenas de pessoas que estavam presentes estavam passando, fui passar também. A primeira era muito baixa, sendo necessário passar rastejando, no entanto, posteriormente, dona Maria me falou que aquela não era a pedra *certa*. Diante do equívoco, fui para a pedra *certa*. Poucas pessoas se arriscavam a passar, pois o espaço de passagem é muito estreito. Só fui descobrir isso quando os dois meninos do Guerreiro tiveram que me auxiliar para eu conseguir sair, pois eu tinha ficado presa, por conta da mochila nas costas e do cuidado com a câmera que eu estava segurando. De acordo com Neto (2009): “Passar pela chamada ‘Pedra do Pecado’ — um dos trechos de ultrapassagem mais difícil, por causa do pequeno espaço aberto por uma fissura na rocha — constitui um desafio a que só os mais arrojados (e os mais místicos) se arriscam”.

No santo sepulcro também tem alguns pequenos santuários e barracas de madeiras com lanches, ervas e água. Mesmo debaixo de um sol forte e no meio da caatinga, havia muitos pedintes no chão. Já no final do percurso, em algumas grandes rochas, percebi que estavam grafadas algumas letras e, segundo a crença dos romeiros, estas foram feitas por padre Cícero. Os romeiros passavam os dedos dentro das letras presentes nas pedras, consideradas sagradas. Sobre isso, Neto (1995, p. 150) escreveu que: “No Santo Sepulcro, estão gravadas algumas letras e dizem que foi o padre Cícero quem as esculpiu com o dedo, como se as pedras fossem de cera”.

Depois de um breve descanso, pois todos nós estávamos bem cansados, retornamos para o Horto. Lá chegando, fomos visitar a estátua de Padre Cícero, o mestre André pediu para eu fazer um retrato dele, em determinado ângulo, para parecer que ele estava pegando na mão do padre Cícero. Fomos visitar o museu do padre Cícero, onde estão representados em figuras de cera, em tamanho natural, as figuras de Padre Cícero, Floro Bartolomeu e beata Mocinha, ambos personagens importantes da história de Juazeiro do Norte. As visitas são sagradas pelos romeiros, porém nem sempre fáceis. O caminho é árduo, mas necessário para os fieis, que veem a prática como uma forma de ser abençoado por Nossa Senhora e por padre Cícero. Isso, de acordo com Durkheim (1978), quando escreveu que a primeira ideia de fé, é a crença na salvação pela fé. Nesses locais santos, na terra de padre Cícero, o mestre André disse que ali se dança e brinca Guerreiro apenas por devoção.

5. 5 As apresentações

Em Juazeiro do Norte, o Guerreiro teve muitos compromissos. Foram quatro apresentações, três nos espaços externos das Igrejas e uma contratada pelo Sesc Cariri. Mestre André afirma que sente prazer em levar o Guerreiro para a romaria, mas sente falta do apoio da secretaria de cultura, para ajudar em algumas despesas.



Foto 21: A caminho de uma apresentação em Juazeiro do Norte. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

No dia 11 de Setembro voltamos para o Horto, sendo este um momento de apresentação do grupo. Mestre André pediu permissão ao padre responsável, logo que a autorização foi dada, ficou combinado que o grupo se apresentaria em quinze minutos antes da missa e mais quinze depois desta. Mestre André pediu para eu filmar a brincadeira. O grupo chamou atenção dos fieis, que interagiam bastante nas apresentações. Houve a missa, todos nós participamos da celebração e assim que terminou, o grupo voltou a se apresentar. O padre tinha falado para o mestre André não vender nada ali, pois no ano anterior o grupo tinha levado alguns CDs e DVDs do grupo para serem vendidos no Horto, sem permissão. Esse fato foi bastante curioso, pois no local é notória a presença de muitos vendedores ambulantes.

Depois da apresentação, o grupo foi tirar fotos na estátua do padre Cícero, em seguida, o público pediu para ser fotografado com os brincantes. Nestas manifestações tradicionais, como já observado, a *performance* é constituída na relação entre artistas e espectadores, estes passam a exercer uma espécie de co-autoria nestas apresentações, como observou Gusmão (2004). A autora escreve que nesta relação entre *atuantes* e *espectadores*, o que ambos buscam é uma aproximação emocional.

Este jogo objetiva uma experiência no tempo-espaço a partir dos corpos em relação nele, advindas dos movimentos destes corpos estimulados coletivamente a tomar atitudes e decidir sua participação no ritual. Seu ideal estético é a harmonização de uma multiplicidade de linguagens, artísticas e não-artísticas, para atingir todos os sentidos dos participantes.

Assim, as apresentações do Guerreiro, no contexto das romarias, foram devoções cantadas e dançadas não só pelos brincantes, mas também pelo público. O mestre André, constantemente em suas peças, fazia menções a sua trajetória de romeiro, a sua devoção e agradecia a padre Cícero por estar ali naquele momento.



Foto 22: Brincantes aos pés da imagem de Pe. Cícero. Fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

De volta ao rancho, almoçamos rapidamente, pois haveria outra apresentação, agora na Matriz de Nossa Senhora das Dores, que aconteceria antes de uma missa vespertina. A apresentação durou, entretanto, apenas quinze minutos, pois houve um

pequeno atraso, por conta de problemas com o microfone e com a caixa de som. Mestre André não avaliou aquela apresentação como boa. Após esse momento, não houve tempo para descansar, pois uma rádio de Alagoas, que todos os anos cobre as romarias, convidou o grupo para se apresentar no espaço improvisado por eles, parte do pátio da Igreja. Quem participou destas apresentações foram: dona Benedita, a rainha do Guerreiro do mestre Juvenal Leonardo, ela disse que não sabia que ia dançar, mas que todas as vezes que está em Juazeiro do Norte, vai com os trajes de rainha, porque as pessoas gostam de tirar fotos com ela. Percebi que, quando trajadas, as pessoas incorporam um personagem. Conforme Geertz (2012), os papéis desempenhados compreendem a substância das coisas, inclusive de si mesmo. Naquele momento, por exemplo, quem deve aparecer não é a personalidade de dona Benedita, mas a da rainha que está interpretando.

Como o pátio da igreja tinha grandes dimensões, a apresentação não teria como atrapalhar a missa que acontecia dentro da matriz. O grupo fez uma longa apresentação, foi quase uma hora de cantoria e dança, um grande público assistia, entre uma peça de Guerreiro e outra, o radialista entrevistava os brincantes. Foi um clima de descontração, aquela forma totalmente diferente das apresentações que são contratadas, pois ali os brincantes se sentiam mais livres para criar e improvisar. Não que o processo criativo não se manifeste nas demais apresentações, mas ali, podemos dizer, de forma abrangente, que eles estão mais independentes. A ideia de espetacularização da cultura popular não cabe a essa situação, pois ali a brincadeira tem uma lógica diferente para os grupos: eles não estão ali porque alguém contratou, mas porque simplesmente querem.



Foto 24: O Guerreiro cantando, dançando e sendo entrevistado em Juazeiro do Norte. fonte: Juliana Gonçalves da Silva (2014).

O grupo não ganhou dinheiro com as apresentações desse dia, mas os dois meninos do grupo: Roni, o palhacinho, e Felipe, o Mateus, colocaram em prática o que o mestre André ensinou em Maceió, no dia do Giro dos Folguedos: pedir a sorte ⁵⁴ com o pandeirinho. Trajadas, as duas crianças andavam em torno do local da apresentação, abordando as pessoas, falando: *Quem quer dá um dinheirinho para ajudar o palhaço.*

Dois dias depois, o Guerreiro fez outra apresentação no mesmo lugar, mas a diferença é que o grupo tinha sido convidado pelo SESC e receberia um cachê desta apresentação, ocorrida em espaço público, junto com outros grupos de folguedos. Esta apresentação durou trinta minutos. Todas as apresentações se encerraram com o soar do apito pelo mestre e com as salvas de palmas do público. A interação entre público e brincantes é de suma importância para a apresentação de um Guerreiro, ambos são os dois lados de uma mesma moeda.

⁵⁴ Ato de pedir dinheiro para o público. Ao dar dinheiro ao palhaço e ao Mateus, acredita-se que estes dão sorte às pessoas.

5.6. As compras e a partida

Os romeiros que seguem para Juazeiro do Norte fazem outras coisas, além das visitas aos locais sagrados. As compras, nas feiras livres, constituem outro atrativo importante. É o momento de comprar produtos mais baratos e de, ainda, *pechinchar* o quanto podem. Com toda certeza, o ônibus, no dia de nossa partida estava muito mais cheio, se comparado com o dia de nossa chegada. Além dos próprios objetos, diversas pessoas estavam com uma lista com encomendas de vizinhos e parentes, e, claro, a lembrancinha para os que ficaram em Maceió não deveria ser esquecida. Neto (2009, p. 313), escreveu que:

[Na] feira livre que toma conta das ruas próximas à matriz de Nossa Senhora das Dores. Ali, na babel de barraquinhas abarrotadas de quinquilharias, vende-se de tudo: panelas, roupas, relógios, bijuterias, baldes, bacias, chapéus, rádios, sapatos, quadros, rapadura, mel de abelha, óculos de sol.

Foi nesse trajeto, localizado entre os locais sagrados e os locais para as compras e lazer, que observei um fluxo muito grande de artistas e grupos de artistas de rua. Perguntei-me sobre a razão de tantos artistas de rua. Por conta do menino Roni e da dona Maria, que adoravam ver as *performances* destes sujeitos, é que comecei a refletir sobre os vários sentidos que essa cidade possui, para diferentes pessoas. O grupo de Guerreiro do mestre André, fez suas apresentações, fez cortejos pelas ruas, e assim como estes artistas, atraía a atenção dos transeuntes. Juazeiro do Norte, de um vilarejo, se tornou uma cidade grande, que recebe anualmente mais de dois milhões de pessoas, por conta das romarias. E, cada pessoa, ressignifica os espaços da cidade. A cidade de Juazeiro do Norte, além de ser um lugar de devoção, serve como “palco” para muitos grupos de artistas: folguedos, imitadores, estátuas vivas, cantores. Mas só através de um aprofundamento etnográfico poderemos saber as motivações, os interesses e os objetivos dos demais grupos que utilizam os espaços públicos para fazer arte. Será que como os integrantes do Guerreiro, eles são romeiros?

No último dia, houve a missa de encerramento da Romaria da Mãe das Dores, centenas de romeiros, com seus banquinhos e chapéus de palha, assistiam no pátio da matriz. Vários ônibus, que transportariam esses romeiros de volta para suas cidades, aguardavam nas proximidades. Depois da benção final, houve uma intensa queima de fogos, momento muito aguardado pelos romeiros, porque além de ser visualmente bonita, a queima representava o fechamento de um ciclo. Apesar das adversidades, os

romeiros terminaram sua romaria, já visando às próximas. Quando por fim os fogos cessaram, uma multidão de pessoas foi em direção a seus ônibus. Ao som de muitas buzinas, os romeiros se despediam de Juazeiro do Norte. Os que estavam nas calçadas acenavam para os que estavam no transporte. Mestre André, por conta da garganta já falha, colocou um CD com benditos para tocar durante a viagem e as pessoas foram acompanhando o áudio. Como o ônibus tinha pouco espaço, além de dividir o banco com as minhas bagagens, tive que acomodar o Roni, pois o único espaço que tinha sobrado para ele era um pneu que estava defronte a porta traseira do veículo. A volta não foi fácil também, mas descobri, através da experiência com estes brincantes-romeiros, que a dificuldade e o sacrifício são elementos sempre presentes nas romarias. O Guerreiro, por fim, tinha cumprido sua obrigação religiosa anual.

Considerações finais (a despedida)

*É tarde, é tarde, é tarde! É Hora, é hora é hora!
Guerreiro eu vou embora, não posso mais demorar.
Adeus pessoa, adeus e boa sorte. Tirei o meu
transporte, até outro dia que eu voltar.*

Esta dissertação teve como pretensão conhecer dois momentos, de dois grupos de Guerreiros. Através da observação da organização interna e dos constantes diálogos com mestres e brincantes, pude conhecer e compreender como se dá o processo de ensino-aprendizagem de grupos considerados *tradicionais*, como os Guerreiros; ficando perceptível como diferentes grupos de brincantes se manifestam na contemporaneidade. O que ficou claro no desenvolvimento das duas etapas da pesquisa, que aconteceram no *campo* e no *gabinete*, foi o dinamismo existente nas atividades das manifestações das culturas populares. Foram dois grupos pesquisados, cada um com sua maneira particular de ensinar os brincantes e de se relacionar com a comunidade/sociedade.

Cada grupo procura se reorganizar diante dos obstáculos existentes. As dificuldades dos dois grupos podem ser divididas em duas categorias: financeira e estrutural. O financeiro está relacionado com a falta de apoio desta ordem que os mestres enfrentam, pois é necessário arcar com os custos da *brincadeira*: compras de materiais para roupas e tecidos, manutenção dos instrumentos e dos objetos, pagamento dos instrumentistas e gastos com a sede. O de ordem estrutural está relacionado, principalmente com o número cada vez menor de brincantes. Diante desses empecilhos, os mestres e seus brincantes, procuram soluções para que as atividades dos grupos não parem. Por essa razão é que, mesmo se todos do grupo quisessem, seria impossível deixar o Guerreiro sem mudanças, uma vez que estas fazem parte do cotidiano dos grupos. No corpo da dissertação, o cerne está relacionado com a discussão em torno do Registro do Patrimônio Vivo de Alagoas e como esta *patrimonialização* causa impacto na rotina dos grupos, uma vez que a partir do recebimento deste título os mestres passaram a possuir direitos e deveres com a Secretaria Estadual de Cultura de Alagoas – SECULT.

Os capítulos desta dissertação seguiram uma sequência. Antes de começar a apresentar a realidade dos dois grupos, optei por fazer no primeiro capítulo uma revisão

literária sobre os escritos de outros pesquisadores que tiveram o Guerreiro como objeto de estudo. Neste momento inicial, procurei traçar os dilemas, os caminhos e as trocas metodológicas existentes entre a minha pessoa e os brincantes dos grupos. Apresentar tal parte foi deveras importante para ficar claro que a pesquisa no campo é constituída de um jogo constante entre o que é considerado *familiar* ou *exótico*. No último tópico, apresento as minhas referências conceituais para o desenvolvimento do problema da pesquisa: como grupos de folguedos se reinventam, diante de um mundo cada vez mais globalizado? Será que existe uma homogeneização das culturas populares? Assim, através dos conceitos: *Patrimônio, Cultura Popular e Performance*, analisei os Guerreiros, para tentar responder essas questões.

No segundo e terceiro capítulos, procurei apresentar os brincantes e suas responsabilidades dentro da *brincadeira*. Mostrando, assim, as partes do Guerreiro e os objetos importantes para a sua realização. Neste momento, o olhar reflexivo esteve voltado para dentro da sede do folguedo. E foi de dentro da sede, nos momentos dos ensaios, reuniões e viagens que pude entender que até chegar o momento de uma apresentação existe um longo caminho. Os mestres, ao mesmo tempo em que são líderes dos grupos, precisam saber administrar, ou *controlar* os brincantes, como eles mesmos falam.

O quarto e quinto capítulo tiveram como foco apresentar os Guerreiros fora de suas sedes. Apresentei, pois, as atividades dos grupos, as agendas de compromissos, as apresentações e como elas acontecem. Percebi quão cruciais são estas para um grupo, não importa se o evento é para um grupo de turistas, ou se será realizado no calçadão da orla marítima. O que é importante é o contato dos grupos com pessoas diferentes, e a sua consequente divulgação.

Depois de conviver com os dois grupos, pude responder a questão do problema proposto: os grupos se reinventam a partir de suas realidades; a criatividade é o que faz os grupos continuarem ativos. Apesar da indústria do entretenimento, onde o consumo massivo da cultura é uma forte realidade, a homogeneização dos folguedos populares está longe de ser concretizada. Por uma razão, cada grupo é um núcleo independente de arte, canto e dança. Essa pesquisa sobre o Guerreiro está longe de estar finalizada, muitos pontos importantes não foram por mim discutidos, como, por exemplo, a relação dos guerreiros com o sagrado. Todavia, como um dos meus pequenos amigos de pesquisa disse-me, em tom de crítica: *Tem muito mais coisas no Guerreiro para você pesquisar. Procure vá!*

Referências bibliográficas

ABREU, Regina. Performance e Patrimônio Intangível: os mestres da arte. In: João G.L.C Teixeira, Marcus Viníciu C. Garcia e Rita Gusmão. Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UNB, 2004. p. 58-67.

ACSELRAD, Maria. O patrimônio vivo em questão: uma perspectiva comparada das experiências de registro de pessoas e grupos culturais. In: Patrimônio cultural em discussão: novos desafios teórico-metodológicos. Org. Sandroni e Salles. Recife: Edfpe, 2013.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Algumas dimensões de gênero no bumba meu boi maranhense: reafirmação da mulata brasileira? . In: Seminário Internacional FAzendo Gênero 7: Gênero e preconceitos, 2006, Florianópolis. Seminário Internacional FAzendo Gênero 7: Gênero e preconceitos. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2006. v. 1. p. 1-7.

ARANTES, Antonio Augusto. O que é cultura popular. 4º ed. São Paulo: brasiliense, 1983.

AUGÉ, Marc. Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 4º ed. Tradução: Maria Lucia Pereira. Campinas: Papirus, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 1987.

BARROSO, Oswald. Incorporação e memória na *performance* do ator brincante. In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UNB, 2004. p. 68 – 87.

BATESON, Gregory 1998. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In Ribeiro, Branca Telles e Pedro M. “Garcez (orgs). Sociolinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso. Porto Alegre: Editora Age, 1998. pp. 57-69.

BAUMAN, R. Verbal Art as Performance. Rowley, Mass, Newbury: House Publishers, 1977.

BOAS, Franz. A Formação da Antropologia Americana: 1883-1911.; antologia/Franz Boas. Tradução: Rosaura M. C. Eichenberg. Rio de Janeiro: contraponto/EdUFRJ, 2004.

BOURDIEU, Pierre. Coisas Ditas. Tradução: Cássia R. Silveira e Denise M. Pegorin. São Paulo: brasileiresense, 2004.

BRAGA, Antonio M. costa. Padre Cícero: Sociologia de um padre. Antropologia de um santo. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BRANDÃO, Théo. Trovas Populares de Alagoas. 2º Ed. Maceió: Edufal, 2014.

_____. O Reisado Alagoano. Maceió: Edufal, 2007.

_____. Folgedos Natalinos. 3º ed. Maceió: Edufal, 2003.

BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna: Europa – 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Roberta Bivar C. Quando a tristeza é bela: o sofrimento e a constituição do social e da verdade entre os Ave de Jesus – Juazeiro do Norte – CE. Recife: Edufpe, 2013.

CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. Culturas Populares no Capitalismo. São Paulo: brasiliense, 1983.

CARVALHO, José Jorge. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 14, vol.21 (1): 39-76 (2010).

CARVALHO, Rita L. Segato. Folclore e cultura popular uma discussão conceitual. In: Seminário, Folclore e Cultura Popular. As várias faces de um debate. 2º ed. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 2000.

CASCUDO, Luis Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro – A-I. 2º ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. sociologia&antropologia | rio de janeiro, v.03.06: 411 –440, novembro, 2013.

_____. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. Revista Brasileira de Ciências Sociais – VOL. 19 nº 54. Fevereiro de 2004.

_____. Conhecer desconhecendo: a etnografia do espiritismo e do carnaval carioca. In: Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico. Org. Velho, Gilberto e Kuschnir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial. Org. Londres, Cecília. Out-Dez, nº147. pp. 69-78. Rio de Janeiro, 2001.

CAVALCANTI, Bruno & BARROS, Rachel. Maceió, cidade negra, diversidade e especialidade de manifestações, bens e serviços afro-brasileiros. In Bruno Cavalcanti, Rachel R. A. Barros e Clara S. Fernandes (orgs). Afroatitudes. Maceió: NEAB/Edufal, 2007. p. 63-74.

CHAVEZ, Wagner Diniz. Na jornada de Santos Reis: conhecimento, ritual e poder na folia do Tachico. Maceió: Edufal, 2013.

CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. Lisboa: edições 70, 2006.

CERTEAU, Michel de. A cultura no plural. 7º Ed. Tradução: Enid A. Dobránsky, 2013.

COOPER, C. et al. Turismo, princípios e práticas. 2.ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas Ciências Sociais. 2º Ed. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002. pp. 146-157.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e heróis: para uma sociologia do dilema. 6º Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAWSEY, John C. O teatro dos “bóias-frias”: repensando a Antropologia da performance. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2005.

_____. O teatro em aparecida: A santa e o lobisomem. MANA 12(1): 135-149, 2006.

DUARTE, Aberlado. Folclore Negro das Alagoas: áreas da cana de açúcar, pesquisa e interpretação. 2º ed. Maceió: Edufal, 2010.

DURHAM, Eunice. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In: CARDOSO, R. (org.). Aventura antropológica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

DURKHEIM, Émile. As formas elementares da vida religiosa. São Paulo: abril cultural, 1978.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EVANS-PRITCHARD, E. E. Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas do povo nilota. Tradução: Ana M. G. Coelho. Perspectiva: São Paulo, 1978.

FARIAS JR, JORGE FRANCA DE . Cultura Popular no Nordeste do Brasil: Narrativas de Identidade Social. Studies in Latin American Popular Culture, v. 27, p. 207-221, 2008.

FARIAS, Edson. (Re) tradicionalização ou (re) significação de tradições. In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UNB, 2004. pp. 146-156.

FERRETI, Sérgio. Dimensões da cultura popular e da cultura erudita. Disponível em: <www.gpmina.ufma.br/pastas/doc/Dimensoes%20da%20Cultura.pdf>. Acesso em: 26 de Jul. 2012.

FONSECA, Claudia. Quando cada caso não é um caso: pesquisa etnográfica e educação. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr 1999 Nº 10. pp. 58-78.

FRANÇA, Lilian C. A *internet* como fonte de pesquisa para o estudo da cultura popular. In: In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UNB, 2004. pp. 139-145.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. 12º Ed. Tradução: Vera Joscelyne. In: O saber local. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

_____. Nova luz sobre a Antropologia. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GOODY, Jack. O mito, o Ritual e o Oral. Tradução: Vera Joscelyne. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012. (Coleção Antropologia).

GONÇALVES, José Reginaldo. O patrimônio como categoria de pensamento. In: Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GROSSI, M. P. . Na Busca do Outro Encontra-Se A Si Mesmo. TRABALHO DE CAMPO E SUBJETIVIDADE, Florianópolis, p. 7-18, 1992.

GUSMÃO, Rita. A retomada do corpo. In: João G.L.C Teixeira, Marcus Viníciu C. Garcia e Rita Gusmão. Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UNB, 2004. pp. 157 – 160.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. In: Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. Patrimônio imaterial: conceitos e implicações. In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UNB, 2004.

LIGIERO, Zeca. *A performance afro-ameríndia: tradição e transformação*. Patrimônio e performance: uma relação interessante. In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UNB, 2004.

LIMA, Salomão. *O romeiro do Padrinho Cícero: privação e êxtase no catolicismo popular*. Maceió: Edufal, 1995.

LONDRES FONSECA, M. Cecília. Patrimônio e performance: uma relação interessante. In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UNB, 2004.

_____. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRJ/Minc/IPHAN, 2005.

LÓSSIO, Rúbia & PEREIRA, César. A importância da valorização da cultura popular para o desenvolvimento. Disponível em: <
http://www.cult.ufba.br/enecult2007/RubiaRibeiroLossio_CesardeMendoncaPereira.pdf>. Consultado em: 22 de Jul de 2012.

MAGNANI, J. G. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *A antropologia urbana e os desafios da metrópole*. Tempo social, vol.15 no.1 São Paulo Apr. 2003, p.86-95.

_____. *Etnografia como prática e experiência*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009.

_____. *No meio da trama: A antropologia urbana e os desafios da cidade contemporânea*. Sociologia, problemas e práticas, n.º 60, 2009, pp. 69-80.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril, 1976.

MAUSS, Marcel. *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”*. In: Sociologia e antropologia. 4ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. In: Sociologia e antropologia. 4ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NETO, Lira. *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Ana Gita. *Diversidade Cultural como categoria organizadora de políticas públicas*. In: Patrimônio imaterial, *performance* cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UNB, 2004.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Patrimônio como política cultural. In: cultura e patrimônio: um guia. Rio de Janeiro: editora da FGV, 2008.

OLIVEIRA, Márcia Mansur. Vidas dedicadas, A lei do registro do patrimônio vivo: transmissão, reconhecimento e tradição. Dissertação de Mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE, Recife, 2010.

OLIVEN, Ruben George. Patrimônio intangível: considerações iniciais. In: Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. 2ªed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: brasiliense, 2006.

_____. Românticos e folcloristas: cultura popular. São Paulo: Olho d'água, 1992.

PEIRANO, Mariza. A favor da etnografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

RADCLIFFE-BROWN, A.R. Os parentescos por brincadeira. In: Estrutura e Função na Sociedade Primitiva. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Petrópolis: Vozes, 2013. (Coleção Antropologia).

RAMOS, Arthur. O Folclore Negro do Brasil. 2º ed. Rio de Janeiro: ed. da Casa, 1954.

ROCHA, Everardo. O que é etnocentrismo. São Paulo: Ática, 1976.

ROCHA, Ana L. Carvalho & ECKERT, Cornélia. Etnografia: saberes e práticas. In: Ciências Humanas: pesquisa e método. Porto Alegre: EdUFRGS, 2008.

ROCHA, Gilmar. “Cultura popular: do folclore ao patrimônio”. Mediações: Revista de Ciências Sociais, 14, nº 1: 218-36, 2009.

ROCHA, José Tenório. Folgedos e Danças de Alagoas: sistematização e classificação. Maceió: Comissão Alagoana do Folclore, 1984.

SÁEZ, Oscar Calavia. Esse obscuro objeto da pesquisa: um manual de método, técnicas e teses em Antropologia. Ilha de Santa Catarina: edição do autor, 2013.

_____. O que os santos podem fazer pela Antropologia? Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, 29(2): 198-219, 2009.

SAHLINS, Marshall. Ilhas de História. Tradução de Bárbara Sette. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SCHECHNER, Richard. 1988. "Selective inattention". In: Performance theory. New York and London: Routledge. pp.187-206 (publicado, pela primeira vez, em 1977, com o título Essays in performance theory, por Ralph Pine, para Drama Book Specialists).

_____. "Pontos de contato" revisitados. revista de antropologia, são paulo, usp, 2013, v. 56 nº 2.

SILVA, Rita de Cácia Oenning. Performances de rua. (Projeto de Doutorado). 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves. O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. São Paulo: Edusp, 2006.

SOUZA, Ricardo Luiz. Festa e cultura popular: a ruptura e a norma. Revista Antropológicas, ano 9, volume 16(2): 99-132 (2005).

TERRIN, Aldo Natale. A parábola da antropologia e o seu movimento simbólico. In: Antropologia e Horizontes do Sagrado: culturas e religiões. São Paulo: Paulus, 2004.

THOMPSON, E. P. Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a *performance* como um modo de conhecimento da cultura popular. In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UNB, 2004. pp. 110-116.

TURNER, Victor. O Processo ritual: estrutura e antiestrutura. 2º ed; Tradução: Nancy C. de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. The anthropology of performance. Nova York: PAJ Publications, 1987.

_____. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications, 1982.

VASCONCELOS, Pedro Teixeira. Andanças pelo folclore. Maceió: Edufal, 1998.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In E. Nunes (org.). A aventura sociológica. Rio de Janeiro: Zahar. 1978.

VELOSO, Mariza. Patrimônio Imaterial, memória coletiva e espaço público. In: In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UNB, 2004.

VILELA, José A. Brandão. Coletânea de Assuntos Folclóricos. Maceió: Edufal, ano.

WACQUANT, Loïc. Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Tradução: Angela Ramalho. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WAGNER, Roy. A invenção da cultura. Tradução: Marcela C. de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Sites consultados:

Fundação Municipal de Ação Cultural. Disponível em: <
<http://www.maceio.al.gov.br/fmac/programas-e-projetos-fmac/>>. Acesso em: 12 de Jun de 2014.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional. Disponível em: <
<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10&sigla=Institucional&retorno=paginaIphan>>. Consultado em: 20 de Out de 2014.

Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas. Disponível em: < <http://www.cultura.al.gov.br/>>. Consultado em: 13 de Out de 2014.

Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura. Disponível em: < <http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/>>. Consultado em: 20 de Ago de 2014.

Decretos:

Alagoas. Lei Nº 6.513, de 22 de Setembro de 2004. institui, no âmbito da administração pública estadual, o registro do Patrimônio Vivo do Estado de ALAGOAS – RPV-AL e dá outras providências. Disponível em: < <http://www.cultura.al.gov.br/legislacao/leis-de-patrimonio/Lei%20do%20Registro%20do%20Patrimonio%20Vivo-RPV.pdf>>. Consultado em: 12 de Abr de 2013.

Brasil. lei Nº 56.747, de 17 de Agosto de 1965. Será celebrado anualmente, a 22 de agosto, em todo o território nacional, o Dia do Folclore. Disponível em: < <http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/116176/decreto-56747-65>