

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES
PÚBLICAS, PROPAGANDA E TURISMO

Cultura material e consumo: perspectivas semiopsicanalíticas

MATHEUS LIMA SCHWAB

**A LINGUAGEM DIGITAL COMO MEDIADORA CULTURAL NA TRANSMISSÃO
DAS TRADIÇÕES DO CARNAVAL DE MARCHINHAS DE SÃO LUIZ DO
PARAITINGA**

São Paulo

2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES
PÚBLICAS, PROPAGANDA E TURISMO

Cultura material e consumo: perspectivas semiopsicanalíticas

MATHEUS LIMA SCHWAB

**A LINGUAGEM DIGITAL COMO MEDIADORA CULTURAL NA TRANSMISSÃO
DAS TRADIÇÕES DO CARNAVAL DE MARCHINHAS DE SÃO LUIZ DO
PARAITINGA**

Monografia apresentada ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em cumprimento parcial às exigências do Curso de Pós-Graduação – Especialização, para obtenção do título de especialista em “Cultura material e consumo: perspectivas semiopsicanalíticas”, sob orientação do prof. Oscar Cesarotto.

São Paulo

2020

Schwab, Matheus Lima

A linguagem digital como mediadora cultural na transmissão das tradições do carnaval de marchinhas de São Luiz do Paraitinga / Matheus Lima Schwab. São Paulo, 2020.

96 f.:

Orientador: Oscar Cesarotto.

Trabalho de Conclusão de Curso – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.

1. São Luiz do Paraitinga. 2. Marchinhas de carnaval. 3. Algoritmos de recomendação I. Cesarotto, Oscar, orient. II. Título.

A LINGUAGEM DIGITAL COMO MEDIADORA CULTURAL NA TRANSMISSÃO DAS
TRADIÇÕES DO CARNAVAL DE MARCHINHAS DE SÃO LUIZ DO PARAITINGA

MATHEUS LIMA SCHWAB

Aprovado em: __/__/2020.

BANCA EXAMINADORA

*A Catarina e Marlu,
por me mostrarem a beleza que há nos livros e o poder que há nas folias.*

AGRADECIMENTOS

A Camilo Frade, Leandro Barbosa, Nhô Frade e Paulo Baroni, por compartilharem comigo um pouco da arte que fazem e das histórias que contam.

Ao meu orientador, Oscar Cesarotto, pelos ensinamentos e por todo o suporte na orientação.

Aos amigos e foliões Larissa Calixto, Michel Nebonta, Daniela Fescina, Natalí Coelho, Mariana Rizzatto, Carolina Sugiyama, Pedro Brum, Luiza Uerlings, Guilherme Dias, Jacob e Agata, pelo apoio, incentivo e pela amizade de tantos carnavais.

Aos meus sócios e amigos, Daniel Bello, Henrique Bertolani, Leandro Lima e Waldir Ward, pelo suporte e pela parceria de todos os dias.

Aos professores do CMC, por todos os aprendizados, aulas e discussões.

Ao meu vizinho e amigo Augusto Iriarte, pela parceria e pelo auxílio na revisão deste trabalho.

À minha mãe, Raquel Schwab, pelo apoio incondicional em todas as horas.

RESUMO

Sendo a cultura dinâmica, também o são os mecanismos responsáveis por realizar a transmissão das tradições de uma determinada cultura. O objetivo deste trabalho é compreender se, com o advento da internet, a linguagem oral e a escrita dividirão com a linguagem digital o protagonismo na transmissão de tradições folclóricas e da cultura popular. Com base na obra de Canclini e Milton Santos, identificou-se que a lógica globalitária se apresenta como uma lógica distinta e oposta à lógica das tradições folclóricas e de cunho popular e se constitui, se configura e opera no mundo digital, em que um pequeno grupo de empresas é responsável pela concentração de conteúdos e de usuários em uma baixa diversidade de sites, softwares e aplicativos. Os ambientes controlados por essas empresas oligopolistas, como Facebook, Instagram, YouTube, Amazon e Spotify, utilizam algoritmos de recomendação para aumentar o tempo de permanência dos usuários em seus domínios. Nos últimos anos, tais algoritmos se tornaram muito relevantes e hoje, mesmo com questionamentos acerca de sua parcialidade, são considerados mediadores culturais que influenciam mercados, indústrias e até eleições. A partir desse cenário, foram levantadas algumas hipóteses sobre o futuro da transmissão das tradições: ela será cada vez mais mediada pelos meios digitais; ela deixará de ser geracional e passará a ser de nicho; ela contará cada vez mais com a participação da esfera corporativa. Para validar essas hipóteses a partir do contexto de São Luiz do Paraitinga, cidade que tem forte contribuição à cultura popular e folclórica brasileira, foram realizadas entrevistas com artistas locais. Detectou-se que dificilmente os meios digitais vão contribuir para o desaparecimento das tradições folclóricas, sendo a lógica capitalista, na realidade, a maior ameaça às culturas populares. Os meios digitais podem ser utilizados para proteger e valorizar o folclore e as tradições. Entretanto, grande parte dos artistas carecem de conhecimento acerca do funcionamento das principais plataformas digitais. Portanto, o investimento em educação digital se faz necessário para que os artistas possam digitalizar suas obras e, por meio delas e da web, manter vivas suas as tradições.

PALAVRAS-CHAVE: São Luiz do Paraitinga. Marchinhas de Carnaval. Carnaval. Cultura Popular. Algoritmos de Recomendação.

ABSTRACT

Every culture is dynamic, as well as the forms of transmission of its traditions. The objective of the essay is to understand if digital expression will be a way of transmitting folkloric traditions and popular culture. To the scholars Canclini and Milton Santos, globalization is opposed to folk and popular traditions. There is a group of companies that control sites, softwares and applications with a small diversity of content. Facebook, Instagram, YouTube, Amazon, Spotify use recommendation algorithms to extend the length of stay of users in their domains. These algorithms, despite current questioning of their partiality, are today's cultural, marketing, and political influencers. At this essay we seek to know how the future of popular cultural transmission will be like: Will it be through digital media? Will it stop being generational to be a “niche” of the corporate sphere? For such analysis, we conducted interviews with artists from São Luiz do Paraitinga, an important city in Brazilian popular culture and folklore. We find that it will be very difficult for digital media to produce the disappearance of folkloric traditions, the greatest threat is the capitalist system itself. Digital media can be used to enhance folklore and popular traditions. But the artists still do not have the knowledge for such use. A digital education will be necessary, so people can use the digital media as a way to strengthen and perpetuate their cultures and traditions.

Keywords: São Luiz do Paraitinga. Marchinhas de Carnaval. Carnaval. Folkloric Traditions. Recommendation Algorithms.

RESUMEN

Toda cultura es dinámica, así como las formas de transmisión de sus tradiciones. El objetivo del trabajo es comprender si la expresión digital será un medio de transmisión de las tradiciones folclóricas y de la cultura popular. A los estudiosos Canclini y Milton Santos, la globalización se opone a las tradiciones folclóricas y populares. Hay un grupo de empresas que controlan sites, softwares y aplicativos con una pequeña diversidad de contenido. Facebook, Instagram, YouTube, Amazon, Spotify utilizan algoritmos de recomendación para ampliar el tiempo de permanencia de los usuarios en sus dominios. Estos algoritmos, a pesar de los cuestionamientos actuales de su parcialidad, son los influenciadores culturales, mercadológicos y políticos de hoy. Niste escenario buscamos saber como será el futuro de la transmisión culturales populares: ¿Será por los medios digitales? ¿Dejará de ser generacional para ser de un “nicho” de la esfera corporativa? Para tal analice, hicimos entrevistas con artistas de São Luiz do Paraitinga, ciudad importante em la cultura popular y folclore brasileño. Encontramos que será muy difícil que los medios digitales produzcan el desaparecimiento de las tradiciones folclóricas, la mayor amenaza es el propio sistema capitalista. Los medios digitales poden ser utilizados para la valorización del folclore y de las tradiciones populares. Pero los artistas, todavía no tienen conocimiento para tal utilización. Se hará necesario una educación digital, para que tengan posibilidad de utilizar los medios como una forma de fortalecimiento y perpetuación de sus culturas y tradiciones.

Palabras clave: São Luiz do Paraitinga. Marchinhas de Carnaval. Carnaval. Cultura Popular. Algoritmos de Recomendación.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CULTURA, TRADIÇÃO, CULTURA POPULAR E FOLCLORE.....	15
2.1 Cultura	15
2.2 Tradição	16
2.3 Cultura popular	18
2.4 Folclore	19
3 DESAFIOS À CULTURA POPULAR.....	21
3.1 Paradoxo 1: a outra cultura que forma a identidade cultural da nação	22
3.2 Paradoxo 2: ritos inclusivos que refletem e legitimam as relações de poder	23
3.3 A globalização como desafio à cultura popular	24
3.3.1 A unicidade técnica	26
3.3.2 A mais-valia universal	28
3.3.3 O mito da ultravelocidade	29
3.3.4 A extinção do território	31
3.4 A informação e a cultura popular	33
4 A TRANSMISSÃO DE TRADIÇÕES NA ERA DIGITAL.....	37
4.1 Utopia digital versus digital real	37
4.2 Os algoritmos de recomendação: uma “novidade” imparcial?	40
4.4 Uma nova era para a transmissão de tradições: algumas hipóteses.....	43
5 SÃO LUIZ DO PARAITINGA	47
5.1 A cidade das mil festas	47
5.2 O último reduto caipira	48
5.3 Uma breve história do carnaval de São Luiz do Paraitinga	52
5.5 Mitologia e ritualidades do carnaval de São Luiz do Paraitinga.....	55
5.6 O carnaval das marchinhas	62

5.7 Símbolos do carnaval luizense presentes nas marchinhas.....	65
5.7.1 <i>Marchinhas que falam da cultura caipira.....</i>	66
5.7.2 <i>Marchinhas que falam do próprio carnaval.....</i>	66
5.7.3 <i>Marchinhas que falam das lendas da cidade</i>	68
5.7.4 <i>Marchinhas que falam dos causos da cidade</i>	70
5.7.5 <i>Marchinhas influenciadas pela reportagem do rabo e do chifre</i>	71
5.7.6 <i>Marchinhas que falam dos aspectos originais do carnaval.....</i>	73
5.7.7 <i>Marchinhas que têm influência de outras festas populares da cidade</i>	74
5.7.8 <i>Marchinhas que têm influências de outros gêneros.....</i>	75
6 PESQUISA DE CAMPO	77
6.1 Objetivos e metodologia da pesquisa de campo	77
6.2 Percepções extraídas a partir da pesquisa de campo.....	79
7 CONCLUSÃO	89
REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

As transformações provocadas pelo advento e pela popularização dos meios digitais são inúmeras. Diversos mercados e comportamentos do dia a dia dependem das redes para se tornarem reais. A esfera de influência da linguagem digital é tamanha que, nos últimos anos, esta tornou-se central nas estratégias de marketing de empresas e políticos. A divulgação de táticas controversas porém efetivas como, por exemplo, as utilizadas por Steve Bannon, conhecidas após o escândalo do vazamento de dados da Cambridge Analytica, motivou alguns setores da sociedade a compreender melhor a relação entre algoritmos, informação e poder.

Os mesmos sistemas de recomendação utilizados pelas plataformas digitais mais populares do planeta para aproximar as pessoas de conteúdos, produtos e notícias que elas consideram relevantes podem influenciar comportamentos, opiniões e posições políticas. Os sistemas de recomendação – e os meios digitais como um todo – ocupam uma posição de tanta relevância na sociedade atual que se faz necessário compreender melhor seu funcionamento e as motivações das empresas que monopolizam o mercado da internet.

Ao redor do mundo, surgem pesquisas, estudos, denúncias, documentos e questionamentos sobre a parcialidade dos algoritmos e das principais plataformas digitais. Suspeitas e indícios da sistematização de padrões discriminatórios por parte dessas empresas já circularam nos campos dos direitos humanos, da comunidade LGBTQIA+ e dos movimentos raciais. No campo da política, fake news, WhatsApp, o extremismo e a conexão que têm com os algoritmos já estão sendo estudados nas universidades de diversos lugares do mundo.

Entretanto, notam-se poucos esforços para compreender o impacto que as novas tecnologias terão, e já estão tendo, no campo da cultura popular e do folclore. Há que se estudar também a influência da linguagem digital como mediadora em manifestações, tradições e festejos de cunho popular. A proposta deste trabalho é apresentar reflexões, criar hipóteses, analisar dados e se debruçar sobre conceitos relacionados à transmissão dessas tradições.

Busca-se dialogar com a semiótica, ao estudar o papel das linguagens – principalmente as linguagens oral, escrita, musical e digital – e a função que desempenham no processo de transmissão das tradições. Assim como busca-se dialogar com a antropologia, ao estudar como são sentidos os impactos dos meios digitais pelas pessoas que fazem e vivem a cultura popular e folclórica.

Como estudo de caso e objeto de pesquisa, foi escolhida a cidade de São Luiz do Paraitinga, no interior de São Paulo, pequena em número de habitantes, porém com uma grande representatividade de festas populares. Para validar as hipóteses levantadas neste estudo, foram

realizadas entrevistas com músicos, artistas e compositores atuantes no carnaval da cidade, conhecido por sua tradição em marchinhas carnavalescas.

A apresentação e a definição dos conceitos de cultura, cultura popular, folclore e tradição são o ponto de partida. A partir daí, o estudo divide-se em duas partes. A primeira, mais teórica, vai elencar alguns desafios enfrentados por aqueles que vivem a cultura popular e discorrer sobre a atual configuração dos meios digitais, além de levantar hipóteses acerca de sua influência na transmissão das tradições. Compõem o quadro teórico dessa etapa do trabalho obras de Canclini e Milton Santos. A outra parte do trabalho é focada na cultura local de São Luiz do Paraitinga. Após a apresentação das manifestações da cidade e o enquadramento dos ritos carnavalescos em tradicionais, populares e folclóricos, investigaram-se alguns hibridismos e resíduos do passado para, a partir das entrevistas, se pensar no futuro. Por fim, constam as considerações finais, em que é apresentada a síntese do conteúdo do trabalho, com desdobramentos, aprendizados e o apontamento de possíveis caminhos para lidar com o problema.

2 CULTURA, TRADIÇÃO, CULTURA POPULAR E FOLCLORE

Como ponto de partida, é necessário não só apresentar os conceitos – assim como as definições, os autores e as bases teóricas – em que este trabalho se baseia, mas também distinguir tais conceitos entre si, uma vez que há grande proximidade e conexão entre eles. Muitas vezes entendidos como sinônimos, cultura popular e folclore apresentam definições próprias, que caracterizam um melhor ou um pior emprego de cada termo de acordo com a situação. Sendo a tradição uma característica quase que dominante para a formação e compreensão de tudo o que é popular e folclórico, faz-se necessário entender sua conceituação e definições também. É imprescindível que este estudo inicie sua trajetória, contudo, com breves reflexões sobre o conceito-mãe dos anteriormente citados, o qual o próprio nome “cultura popular” carrega, o de cultura.

O intuito deste trabalho, porém, consiste mais em dialogar e entender a relação das pessoas que vivem, produzem e atuam na cultura popular e nas tradições folclóricas com a linguagem digital do que em revisar as definições e conceitos de cultura, tradição, cultura popular e folclore, os quais não são cristalizados, como ressaltam os próprios teóricos em que nos baseamos. Partindo da premissa de que a relação entre mundo e pessoas, teoria e prática, passado e futuro é dinâmica, a formação de um quadro teórico para a produção deste estudo deve ser entendida mais como uma base para o surgimento de novos pensamentos e reflexões do que uma tentativa de reproduzir ou modificar conceitos já amplamente difundidos e aceitos pela academia.

2.1 Cultura

Talvez seja, entre os conceitos primários a serem explorados neste estudo, o que apresenta mais variações e o que mais foi objeto de estudos, discussões e revisões na comunidade científica. Embora haja uma convergência de ideias, no sentido contrário das definições etnocêntricas de Tylor, a compreensão do termo ainda difere a depender da base conceitual e teórica escolhida. Para a produção deste estudo, tomou-se como base o conceito e os estudos apresentados pelo antropólogo Clifford Geertz (1989, p. 4), que diz: “O homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, sendo a cultura estas teias”. Os indivíduos sentem, percebem, raciocinam, julgam e agem sob a direção de símbolos; a experiência humana é, assim, uma sensação significativa, interpretada e aprendida. São muitas

as interpretações e aplicabilidades extraídas da visão de cultura desse autor, porém quatro aprendizados destacam-se para a compreensão e sequência deste trabalho.

O primeiro deles é baseado justamente no que o Geertz chama de teia de significados. Se um conjunto de teias pode ser classificado como um sistema, pode-se interpretar que a cultura é um conjunto de símbolos que articulam significados.

Em segundo lugar, compreende-se que a cultura carrega de forma intrínseca os valores de uma sociedade. Aqui se faz necessário um adendo para diferenciar cultura e sociedade. Como referido pelo antropólogo brasileiro Roberto Da Matta (1981, p. 48): “entre as formigas (e outros animais sociais) existe sociedade, mas não existe cultura”, pois nas sociedades animais não existe uma tradição viva, conscientemente elaborada, que passe de geração a geração, nem há consciência sobre o estilo de vida que se leva.

Os valores de uma sociedade, quando coletivizados, traduzem o modo de vida, de pensar e de agir dos indivíduos que nela estão inseridos.

A cultura é um dos elementos que criam senso de pertencimento e medeiam as relações de um grupo. A relação entre indivíduos, sociedades e pessoas de culturas diferentes é pautada pela cultura, que abrange toda a estrutura social de um grupo.

Por fim, destaca-se o entendimento de que a cultura é dinâmica. É impossível datar o momento exato em que uma cultura começa ou termina. Assim como é impossível compreender absolutamente todos os efeitos que a cultura produz nos indivíduos. Pois todo e qualquer indivíduo inserido em determinada cultura é modificado por ela e a modifica de maneira inconsciente, porém incessante. A relação intrínseca, simbiótica e inseparável entre pessoas e cultura faz desta um tecido invisível que cerca a todos.

Para a compreensão deste estudo e da relação entre a cultura popular, as tradições folclóricas e a linguagem digital, é imprescindível a assimilação de conceitos “menores” retirados do conceito maior de cultura.

2.2 Tradição

A tradição é elemento fundamental na formação daquilo que se entende como folclore e cultura popular.

A primeira peça a ser colocada no quebra-cabeça formador de uma tradição é a questão territorial. Da interação entre o homem e o meio natural, surgem saberes, fazeres, técnicas, mitos, narrativas e costumes. O senso de pertencimento e a formação da identidade local são fruto de tradições, e comumente os indivíduos da localidade são identificados e associadas a

essas tradições. A tradição é elemento fundamental também na formação de outro conceito, o de regionalismo. Até por isso, muitas vezes, a compreensão de tradição é associada apenas à territorialidade; porém, a associação de uma tradição exclusivamente ao território em que ela se manifesta pode não nos trazer o total entendimento de seu significado.

Algo semelhante acontece no campo dos estudos da cultura popular: a associação exclusiva entre cultura popular e tradição não proporciona um entendimento profundo das características da cultura popular. É com base nessa constatação que destacaremos determinados aprendizados retirados do conceito de tradição.

Como diz Antonio Augusto Arantes (1981, p. 17):

Pensar a cultura popular como sinônimo de tradição é reinterpretar constantemente a ideia de que a sua Idade de Ouro deu-se no passado. Em consequência disso, as sucessivas modificações por que necessariamente passaram esses objetos, concepções e práticas não podem ser compreendidas, senão como deturpadoras ou empobrecedoras. Aquilo que se considera como tendo tido vigência plena no passado só pode ser interpretado, no presente, como curiosidade.

A dinamicidade é uma característica comum à cultura, à cultura popular e à tradição. Ao vermos, por exemplo, um grupo de dança tradicional, geralmente não nos atentamos ao fato de que, mais do que reproduzir uma dança antiga, as pessoas envolvidas nessa manifestação são responsáveis pela manutenção e ressignificação daquela tradição. Esse espírito de dinamicidade e de constantes ressignificações pode ser resumido na ideia de tradição como algo que sempre se renova, mas que sempre se preserva.

Comumente, aquilo que sobrevive ao tempo é chamado de clássico. De fato, ajuda-nos assimilar tradições como costumes sobreviventes e tentar compreender por que uns desaparecem e outros sobrevivem. Para Arantes (1981, p. 16): “Alguns pesquisadores mais sofisticados concebem essas manifestações culturais ‘tradicionalistas’ como resíduo da cultura ‘cultura’ de outras épocas (às vezes de outros lugares), filtrada ao longo do tempo pelas sucessivas camadas da estratificação social”. No mesmo sentido, diz Câmara Cascudo (1980, p. 18): “O povo é um clássico que sobrevive”. Pode-se interpretar que, assim como um povo, as tradições são conceitos clássicos que se ressignificam. São fragmentos teimosos, que voltam a emergir de tempos em tempos, em sociedades diferentes, em lugares diferentes e por meio de pessoas diferentes. As tradições são fruto de um processo de seleção natural que teima a sumir com determinados costumes, modos de fazer, de ser e de agir.

2.3 Cultura popular

Da fusão de tradições que resistem ao tempo e de um conjunto específico de símbolos e significados de determinado grupo, surge a cultura popular desse grupo. Certas palavras, como “povo”, “resistir”, “popular”, comumente são associadas à cultura popular e interpretadas como características apenas do “povo-massa”, e não da “alta sociedade”. Já faz tempo, porém, que a relação epistêmica e seus significados pré-conceituados são questionados por alguns autores que estudam cultura, cultura popular e a indústria cultural.

Muitas vezes, a palavra “cultura” (sem a adição de um qualificativo) é associada a um modo de vida refinado, eficiente, intelectual, civilizado, culto, ao passo que, segundo Arantes (1981, p. 13): “Repudiamos, qualificando de ingênuo, de mau gosto, indigesto, ineficaz, errado anacrônico ou, benevolmente, pitoresco, tudo aquilo que identificamos com ‘povo’”. Essa discriminação é parte de um complexo mecanismo pelo qual as classes dominantes aglutinam todas as classes inferiores (e que são diferentes) sob o mesmo guarda-chuva, justamente o da “inferioridade”. O povo é alheio, o povo é o outro. A cultura das elites, ainda segundo Arantes (1981, p. 12):

procura aproximar o que é efetivamente dissemelhante, legitimando a supremacia de alguns modos particulares de “saber” sobre os demais. Sob a ótica global, este conceito é (e foi) utilizado para marcar a distinção entre os “cidadãos civilizados” e os “povos primitivos” que por morar em aldeias ao invés de cidades são rotulados como “selvagens”, “bárbaros” e “exóticos”.

Essas marcações carregam em si preconceitos, mas também são resíduos de um pensamento maior, o de que a cultura popular contém alguma forma de saber de um povo – saber esse que pode ser uma tecnologia ou um conhecimento universal, como a técnica utilizada para fazer roupas ou preparar alimentos.

Se, de um lado, a cultura popular encontra o preconceito e as tentativas supressoras da cultura erudita, de outro ela se depara com a impiedosa indústria cultural, que, pautada pela lógica do consumo, concebe sincretismos pós-modernos que transformam manifestações populares, tradições clássicas e até as já citadas artes eruditas em coisas, produtos e entretenimento. O número em série é concebido a partir de uma lógica distinta da que produz a arte popular.

Talvez essas percepções e tentativas de deslegitimar e diminuir a cultura popular também contribuam para que ela se aproxime da ideia de resistência. Para elucidar a relação

entre cultura erudita, cultura popular e indústria cultural, um resumo das tensões entre elas foi aplicada na Tabela 1.

Tabela 1 – Relações de tensão entre cultura erudita, cultura popular e indústria cultural

CULTURA ERUDITA	CULTURA POPULAR	INDÚSTRIA CULTURAL
Elite	Povo	Massa
Trabalho intelectual/saber	Trabalho manual/fazer	Entretenimento
Cultura oficial/civilização	A outra cultura/classes subalternas	Cultura de massa/pop
Eu	Você	Nós
Arte	Manifestações folclóricas	Coisas/número em série

2.4 Folclore

Assim como a cultura popular, o folclore simboliza tecnologias, modos de fazer e o saber tradicional de um povo. Quanto à sua relação com o popular, pode-se dizer que nem tudo o que vem do povo é folclore, mas todo folclore vem do povo. São muitas as manifestações classificadas como folclores, trajes, músicas, danças, tecnologias, folguedos, verbetes, lendas, mitos e que recebem o nome de fatos folclóricos.

O folclore de um povo pode ser interpretado como sua “alma” e, assim como na cultura e na cultura popular, as pessoas que praticam, interpretam e reinterpretem ritos folclóricos seguem ressignificando as tradições. Fazem não porque gostam, nem simplesmente fazem, mas sim para não esquecer quem são. (BRANDÃO, 1983, p. 10).

As criações folclóricas são anônimas, ou quase. Alguém sempre precede a criação, mas, por causa da coletivização dos fatos folclóricos, o anonimato sucede ao criador. São músicas, melodias, passos de dança, poemas que, em alguns casos, até se sabe quem criou, porém esse crédito não importa tanto no universo folclórico quanto na indústria cultural. O mistério, o não saber quem fez e, principalmente, o sentimento de que, por exemplo, ao escutar uma música tradicional, “todo mundo sempre soube cantá-la” definem a relação entre criações anônimas e manifestações coletivizadas.

Elemento importante para a classificação e a definição do conceito de folclore é a transmissão, passível de modificações, dos saberes tradicionais que o compõem. Até a contemporaneidade, a transmissão desses conhecimentos deu-se por meio da linguagem oral e de pai para filho (e de mãe para filha). Nas conversas em volta da fogueira, na mesa de tear, na festa de celebração da lavoura e, especialmente, nos afazeres do dia a dia, os mais velhos sempre passaram o bastão aos mais novos por meio da repetição e da imitação. No que diz respeito a tradições de cunho popular, a escrita, mesmo no século XX, serviu mais como suporte do que como a principal linguagem pela qual os saberes tradicionais se conduziram, ainda que, por exemplo, a contação de histórias tenha transbordado as fronteiras da oralidade e alcançado os livros.

É por meio da linguagem que as tradições, independentemente de sua finalidade – seja porque se associam a uma melhor qualidade de vida, seja para enquadrar em determinadas regras morais –, são transmitidas e, assim, teimam em não desaparecer. Os fatos folclóricos, por serem símbolos vivos em meios não hegemônicos e por caracterizarem culturas, são eles próprios uma linguagem, a compor outros tipos de comunicação (podemos pensar, por exemplo, na folkcomunicação).

É válido destacar que, a partir do século XX, instituições como centros populares, conservatórios de música, projetos sociais e escolares surgiram como espaços em que a educação formal se vincula ao ensino e aprendizado de antigas tradições nos quais o professor cada vez mais divide com a família o papel de perpetuar e transmitir conhecimentos folclóricos e da cultura popular.

3 DESAFIOS À CULTURA POPULAR

Cultura, tradição, cultura popular e folclore são nomes que damos a teias tecidas por tecnologias, mitos, ritos, modos de fazer, de pensar e de agir. Ligam-se a um grupo concentrado em (ou oriundo de) um território e que forma um espaço social. São antigos costumes que sobrevivem, muitas vezes por meio de expressões artísticas anônimas (ou quase), coletivas, cheias de símbolos e significados próprios. São, ao mesmo tempo, conceitos vivos, que se renovam e se preservam por meio daqueles que ainda hoje os reproduzem, e por aqueles que apenas os observam.

Ainda que sua expressão possa variar em cada canto do mundo, existem elementos fundamentais comuns aos quatro conceitos. Como diz o folclorista Brandão (1983, p. 107): “Qualquer que seja o tipo de mundo social onde exista, o folclore é sempre uma fala. É uma linguagem que o uso torna coletiva. O folclore são símbolos. Através dele as pessoas dizem e querem dizer”. Ou seja, o folclore, a cultura popular, a tradição e a cultura são uma fala de muitas vozes.

A cultura é viva, múltipla, dinâmica e está em constante transformação. Ela sempre significa algo – como o modo de viver, pensar e agir de indivíduos em determinada estrutura social (nas estruturas sociais, existem classes dominantes e dominadas, e tal relação de dominância também é perpetuada pela cultura).

As culturas populares, igualmente múltiplas e em constante transformação, existem aqui e agora, e é justamente na relação entre o tradicional e o aqui e agora que nascem e residem tensões que vão influenciar na forma de transmissão dos fatos folclóricos e conhecimentos populares às próximas gerações. Ademais, na atual sociedade de consumo, a indústria cultural, com sua influência massiva, legítima e perpetua diferenças e paradoxos.

Diz um folclorista norte-americano: “veremos o folclore [...] sempre em ação, vivo e mutável, sempre pronto a agarrar, a assimilar novos elementos em seu caminho. [...] É o adversário do número em série, do produto estampado e do padrão patenteado”. (Francis Lee Utley *apud* BRANDÃO, 1983, p. 23). A partir dessa fala, podemos deduzir que a lógica do capital e da globalização é operada de uma forma distinta, e antagônica, da lógica do folclore e da cultura popular. Em um cenário em que a primeira é hegemônica e a segunda é marginalizada, é natural que da lógica capitalista provenha uma certa ameaça aos saberes tradicionais e às manifestações folclóricas, assim como existam reações de ambos universos. Se, por um lado, temos a massiva influência de uma cultura industrial que, mesmo inconscientemente, contribui para a descaracterização e o desaparecimento de certas tradições

– seja por falta de interesse ou pelo esvaziamento dos vínculos de sentido entre os atores e os modos de fazer de seus antepassados (essa “esquizofrenia” entre o fazer e o por que fazer é notada, por exemplo, nos grupos descolados da zona rural que se aglomeram nas periferias das grandes cidades) –, por outro temos a ascensão de um saudosismo, uma nostalgia e uma romantização do universo tradicional e popular. Em uma sociedade que sofre de mal-estar, o modo tradicional por vezes é apontado como um retorno essencial e necessário, como a salvação das mazelas provocadas pelo consumo. Esse pensamento beira a utopia, uma vez que o lugar para onde se quer voltar não existe mais.

Este trabalho não tem como objetivo pregar a polarização, a rivalidade nem a sobreposição de dois mundos diferentes, e sim entender como signos distintos convivem e como os meios, classes, saberes, linguagens e técnicas hegemônicas influenciam e são influenciados por seus opostos complementares marginalizados. Cremos que ir além do pensamento segregador e dualista que classifica lógicas opostas como rivais, compreendendo e discutindo a dinâmica das relações e tensões nas quais se inserem, é de mais valia para o bem-estar de grupos, estudiosos e atores marginalizados.

Para tanto, há de se levar em conta a questão da territorialidade, uma vez que os saberes e tecnologias, e conseqüentemente a “alma dos povos”, se desenvolveram de maneira espelhada aos recursos naturais do meio em que se originaram. Os desafios à cultura popular serão abordados a partir de dois paradoxos inerentes ao seu desenvolvimento.

3.1 Paradoxo 1: a outra cultura que forma a identidade cultural da nação

A mesma ótica polarizadora que tentaremos evitar se faz presente quando comparamos cultura popular e cultura erudita. Ao se interpretar a cultura popular como a cultura do outro, do não semelhante, do povo do qual não se faz parte, produz-se automaticamente uma conotação diminutiva de suas manifestações e expressões artísticas. Entretanto, ao analisar os símbolos que compõem a identidade cultural das nações, quase sempre se observa grande presença de símbolos folclóricos, tradicionais e/ou populares. Como bem apontado por Antonio Augusto Arantes (1981, p. 14-15):

É justamente manipulando repertórios de fragmentos de “coisas populares” que, em muitas sociedades, inclusive a nossa, expressa-se e reafirma-se simbolicamente a identidade de uma nação como um todo ou, quando muito, das regiões, encobrindo a diversidade e as desigualdades sociais efetivamente existentes no seu interior.

O futebol, o carnaval, o samba, a feijoada, as festas populares são símbolos formadores da identidade cultural brasileira. Da citação acima, nos chama a atenção e é digno de destaque o uso consciente do termo “manipulação”. Manipular e interpretar a cultura popular como uma colcha de retalhos, na qual encaixam-se peças sólidas, fechadas e não conectadas entre si para formar um grande quadro cultural homogeneizante e identificador contribui para uma falsa sensação de representatividade real e pertencimento de diferentes povos, sob o guarda-chuva da cultura-mãe, a cultura nacional.

Aí reside um paradoxo muito representativo para diversas questões do nosso tempo: a “cultura nacional única” foi formada, também, por diversas culturas com particularidades e não necessariamente conectadas entre si, de modo que, ao mesmo tempo que conecta, não nos deixa esquecer as diferenças que existem entre os cidadãos de uma grande nação.

3.2 Paradoxo 2: ritos inclusivos que refletem e legitimam as relações de poder

Quando pensamos em alguma festa popular, não associamos a festividade à compra de ingresso. Entretanto, a ausência de uma troca comercial que transforme o observador em participante não significa que ela é imune à influência do capital. Muitas vezes, as relações monetárias materializam-se na estrutura do próprio grupo organizador da festa. Como um tecido fino que encobre, confunde e nos impede de ver não a realidade por trás da festa, mas a realidade de dentro da festa, as palavras que associam os festejos a algo do povo, aberto a todos, do tipo “quem quiser, pode chegar” parecem nos bastar, e acabamos não conhecendo histórias como as que conta Carlos Rodrigues Brandão (1983) em seus estudos sobre a Festa do Divino:

Durante muitos anos o Imperador do Divino, quase sempre um fazendeiro ou um comerciante capaz de arcar com a maior parte dos vultuosos gastos da festa, paga o sustento das bandeiras do Divino, que por sua vez, recortam os cantos do município em busca de esmolas e prendas (novilhas, bezerros, porcos, frangos, pratos de comida, colchas de fiadeiras) as quais, leiloadas ajudam o festeiro a saldar as dívidas que contrai com a festa. Poucos foliões são proprietários rurais e raros são fazendeiros. Quase sempre eles são a gente pobre do lugar, a quem o próprio “ofício da folia” ajuda a viver. Assim, pobres e “peões” subordinam-se, também nos festejos rituais, a ricos e “patrões”. (p. 95).

Não raro, coronéis, fazendeiros, professores, produtores e agitadores culturais utilizam-se de sua posição para conquistar prestígio, votos e poder. O autor detectou isso não só na Festa do Divino, como também em outras festas religiosas ao redor do Brasil. Ele ainda afirma:

As grandes festas religiosas reproduzem simbolicamente a desigualdade social da vida cotidiana e, assim, consagram e legitimam com os símbolos coletivos do sagrado a diferença desigual, os rituais que misturam sujeitos e grupos de diferentes classes sociais (fazendeiros e “peões”, autoridades e súditos, patrões e empregados) acabarem sendo situações de simbolização da própria ordem desigual. (BRANDÃO, 1983, p. 96).

Nesse exemplo, vemos que a igreja, o coronel e a hierarquia *de fora* (da sociedade) também são refletidos, vividos e assimilados *dentro* dos ritos. O paradoxo reside na reprodução e legitimação das diferenças na própria cultura popular, embora esta seja comumente referida como inclusiva, horizontal, democrática e resistente às ações capitalistas e desiguais.

3.3 A globalização como desafio à cultura popular

Por se tratar de um campo extremamente amplo e já muito estudado por grandes pesquisadores e teóricos, nos limitaremos aqui a destacar alguns pontos que julgamos primordiais para iniciar a compreensão da cultura popular vivida no aqui e agora. Nesta etapa do estudo, as reflexões sobre a globalização desempenharão um papel híbrido: além de evidenciar alguns desafios, vão contextualizar os cenários em que emergem e circulam as tradições e manifestações folclóricas e de cunho popular. Interpretemos a palavra “globalização” como sinônimo do *modus operandi* e do modo de viver hegemônico no fim do primeiro quinto do século XXI. Justamente por serem autores que apresentam visões muito abrangentes e que não se limitam a pensar a globalização puramente como um fenômeno econômico, as ideias utilizadas para a composição desta parte do trabalho foram extraídas da obra de Milton Santos e Néstor García Canclini. A partir deste ponto do estudo, quase sempre a palavra “local” representará também a cultura popular, as tradições e o folclore, pois, como visto, são comumente manifestados pela relação entre os habitantes de determinado grupo social e o meio no qual convivem.

Começemos pela visão trazida por Canclini (2007) de que existem duas globalizações: uma vivida e uma imaginada. Em sua obra, o autor apresenta os elementos fundamentais do mundo globalizado, com destaque para o intercâmbio cultural e a relação entre o global e o local. É na coexistência dos movimentos global e local e nas tensões entre suas lógicas que se vive e se imagina a globalização. Diz Canclini (2007, p. 32):

Portanto, as tensões entre globalização e interculturalidade podem ser concebidas como uma relação entre épica e melodrama. As cisões que hoje separam as ciências sociais ocorrem, em grande medida, entre quem procura

montar relatos épicos com as conquistas da globalização (na economia, em certa parte da sociologia e na comunicação) e os que constroem narrativas melodramáticas com as fissuras, as violências e as dores da interculturalidade (na antropologia, na psicanálise, na estética). Quando os primeiros admitem, nas margens do relato, os dramas interculturais, como se fossem resistências à globalização, logo tratam de garantir que estas serão eliminadas pela marcha da história e pela sucessão de gerações. Para os segundos, as profundas e persistentes diferenças e as incompatibilidades entre culturas mostrariam o caráter parcial dos processos globalizadores, ou seu fracasso, ou os novos deslocamentos gerados pela precipitada unificação do mundo, pouco atenta a tudo o que discrimina e separa. Nos últimos anos, alguns narradores da globalização e alguns defensores das diferenças locais e subjetivas começaram a se escutar uns aos outros: para além da preocupação por contar uma épica ou um drama, interessa aqui entender o que acontece quando ambos os movimentos coexistem.

Ainda sobre esse tema, o autor discorre:

O capitalismo desenvolve suas tendências expansivas necessitando, *ao mesmo tempo*, homogeneizar e aproveitar a multiplicidade. [...] A afirmação de tradições específicas conduz à inserção no global ou em suas margens, de maneiras diferentes que na simples “*macdonaldização*”, mas não de um único modo, nem como simples oposição. [...] Há no nosso futuro muitas mais oportunidades do que a opção entre McDonald’s e Macondo. (CANCLINI, 2007, p. 47).

Em 2003, ano em que a primeira edição do livro foi publicada, ainda não vivíamos a popularização dos *smartphones*. Segundo dados da consultoria IDC, somente em 2019 foram vendidos mais de 100 mil *smartphones* por dia. (BRIGATTO, 2020). Esses aparelhos podem ser interpretados como uma janela, ou uma espécie de portal, que conecta pessoas de lugares e civilizações remotas a outras pessoas, assuntos e à vida vivida nos grandes centros. “A comunicação já não se dá em volta do fogo da aldeia, e sim diante da aldeia construída pela rádio.” (GRIMSOM, 1999 *apud* CANCLINI, 2007, p. 51). Portanto, em um mundo em que as fronteiras entre o local e o global estão cada vez mais finas, se fazem necessários, mais do que nunca, a escuta e o entendimento entre os narradores da globalização e os defensores das diferenças locais.

Ao longo da obra, Canclini (2007) alerta-nos sobre os perigos da polarização dos discursos e enaltece a presença de uma verdadeira transcendência do local e do papel do imaginário, que, segundo ele, é uma dimensão da realidade e uma articulação entre o objetivo e o subjetivo.

Ainda segundo o autor, para a elaboração de uma boa análise sobre as influências da globalização no cotidiano vivido e imaginado das pessoas, é necessário aliar duas visões, a macro e a micro:

Não conheço melhor maneira de enfrentar esses riscos do que trabalhando com números e outros dados duros, macrosociais, que indicam as grandes tendências da globalização e, ao mesmo tempo, com descrições socioculturais que captam processos específicos, tanto em sua estrutura objetiva como nos imaginários que expressam o modo como os sujeitos individuais e coletivos representam seu lugar e suas possibilidades de ação em tais processos. Trata-se de reunir o que tantas vezes foi cindido nas ciências sociais: explicação e compreensão. Ou seja, articular as observações telescópicas das estruturas sociais e olhares que falam da intimidade das relações entre culturas. Creio que essa tarefa é um recurso-chave para que o futuro da globalização seja decidido por cidadãos multiculturais. (CANCLINI, 2007, p. 33).

É a partir dessa recomendação que, neste capítulo, vamos nos aprofundar nos aspectos constituintes da lógica globalizadora e suas relações com os movimentos folclóricos e de cultura popular e, nos capítulos finais, vamos observar os relatos íntimos de pessoas que vivem no dia a dia as tensões geradas por esse contexto. A escolha do local objeto do estudo, a cidade de São Luiz do Paraitinga, também foi influenciada pela obra de Canclini na medida em que é um ambiente propício para a elaboração de estudos como este por ser intrigante, por estar entre aqueles “espaços de interação em que as identidades e os sentimentos de pertencimento são formados com recursos materiais e simbólicos de origem local, nacional e transnacional”. (CANCLINI, 2007, p. 153).

Da obra *Por uma outra globalização*, de Milton Santos, retiramos quatro conceitos constituintes da lógica da globalização e que são responsáveis por gerar tensões entre o global e o local. São eles: a unicidade técnica; a mais-valia universal; o mito da ultravelocidade; e a extinção do território, os quais esmiuçaremos a seguir.

3.3.1 A unicidade técnica

Sobre a questão da unicidade técnica, Milton Santos (2004, p. 24-27) aponta que:

O desenvolvimento da história veio de par com o desenvolvimento das técnicas. [...] A cada evolução técnica, uma nova etapa histórica se torna possível. [...] Em nossa época, o que é representativo do sistema de técnicas atual é a chegada da técnica da informação, por meio da cibernética, da informática, da eletrônica. Ela vai permitir duas grandes coisas: a primeira é que as diversas técnicas existentes passam a se comunicar entre elas. A técnica

da informação assegura esse comércio, que antes não era possível. Por outro lado, ela tem um papel determinante sobre o uso do tempo, permitindo, em todos os lugares, a convergência dos momentos, assegurando a simultaneidade das ações e, por conseguinte, acelerando o processo histórico. Ao surgir uma nova família de técnicas, as outras não desaparecem. Continuam existindo, mas o novo conjunto de instrumentos passa a ser usado pelos novos atores hegemônicos, enquanto os não hegemônicos continuam utilizando conjuntos menos atuais e menos poderosos. Quando um determinado ator não tem as condições para mobilizar as técnicas consideradas mais avançadas, torna-se, por isso mesmo, um ator de menor importância no período atual. Na história da humanidade é a primeira vez que tal conjunto de técnicas envolve o planeta como um todo e faz sentir, instantaneamente, sua presença. Isso, aliás, contamina a forma de existência das outras técnicas, mais atrasadas. As técnicas características do nosso tempo, presentes que sejam em um só ponto do território, têm uma influência marcante sobre o resto do país, o que é bem diferente das situações anteriores. [...] Antes havia técnicas hegemônicas e não hegemônicas; hoje, as técnicas não hegemônicas são hegemônicas. [...] [O] sistema técnico dominante no mundo de hoje tem uma outra característica, isto é, a de ser invasor. Ele não se contenta em ficar ali onde primeiro se instala e busca espalhar-se, na produção e no território. Pode não o conseguir, mas é essa sua vocação, que é também fundamento da ação dos atores hegemônicos, como, por exemplo, as empresas globais. [...] Há uma relação de causa e efeito entre o progresso técnico atual e as demais condições de implantação do atual período histórico. É a partir da unicidade das técnicas, da qual o computador é uma peça central, que surge a possibilidade de existir uma finança universal, principal responsável pela imposição a todo o globo de uma mais valia-mundial. Sem ela, seria também impossível a atual unicidade do tempo, o acontecer local sendo percebido como um elo do acontecer mundial. Por outro lado, sem a mais-valia globalizada e sem essa unicidade do tempo, a unicidade da técnica não teria eficácia.

A partir desse trecho, podemos chegar, entre outras, à conclusão de que, assim como a cultura, as técnicas são elementos fundamentais na constituição da identidade, do pertencimento e dos modos de viver de determinado grupo social, e de toda a humanidade. A tensão entre o global e o local, o erudito e o popular, o civilizatório e o folclórico é mais acentuada no mundo de hoje do que era no passado; convivemos não só com a unicidade técnica, mas também com uma técnica unificada que *ao mesmo tempo* se expande de forma a desvalorizar as demais técnicas. Devido a seu grande poder e influência, no mundo globalizado, as técnicas industriais sobrepõem-se às técnicas arcaicas e tradicionais comumente valorizadas pela cultura popular e folclórica, que, como visto, também são expressões pelas quais o conhecimento técnico é transmitido. Se a linguagem digital, simbolizada pelo computador, empodera, une e permite o diálogo entre pessoas e técnicas de diferentes localidades, também é por meio dela que se perpetua a lógica de sobreposição de técnicas globais-industriais (tecnociência) a técnicas locais-tradicionais. Atualmente, o método de fazer pamonha com o pilão, por exemplo, pode ser tachado pelos mais jovens de “burro”, “vagaroso” e até mesmo “careta”, ao passo que, se

feito por meio de técnicas industriais, com o uso de máquinas, inteligência artificial e automação, será considerado “moderno”, “produtivo” e “inteligente”. Entretanto, nos cantos, ritos, festejos, versos e *dentro* das manifestações folclóricas e da cultura popular, a técnica elegida como protagonista seguramente será a do pilão. A unicidade técnica, assim como os demais conceitos apresentados neste capítulo, pode ser um presságio de que, por influência da lógica global, gradualmente diminuirá o interesse das pessoas nas culturas populares. Por isso, consideremos a unicidade técnica como um desafio à cultura popular.

3.3.2 A mais-valia universal

O conceito de mais-valia universal é apresentado por Milton Santos no capítulo “O motor único” e refere-se também à unicidade das motivações da lógica global. Ele diz sobre a mais-valia universal:

Esta tornou-se possível porque a partir de agora a produção se dá à escala mundial, por intermédio de empresas mundiais, que competem entre si segundo uma concorrência extremamente feroz, como jamais existiu. As que resistem e sobrevivem são aquelas que obtêm a mais-valia maior, permitindo-se, assim, continuar a proceder e a competir. [...] A atual competitividade entre as empresas é uma forma de exercício dessa mais-valia universal, que se torna fugida exatamente porque deixamos o mundo da competição e entramos no mundo da competitividade. O exercício da competitividade torna exponencial a briga entre as empresas e a conduz a alimentar uma demanda diuturna de mais ciência, de mais tecnologia, de melhor organização, para manter-se à frente da corrida. [...] estamos impelidos a oferecer às grandes empresas possibilidades ainda maiores de aumentar sua mais-valia. Novos laboratórios são chamados a encontrar novas técnicas, os novos materiais, as novas soluções organizacionais e políticas que permitam às empresas fazer crescer a sua produtividade e o seu lucro. [...] a mais-valia agora universal na verdade se impõe como um dado empírico, objetivo, quando utilizada no processo da produção e como resultado da competitividade. (SANTOS, 2004, p. 29-31).

O conceito insere elementos como matéria-prima, produção e capital nas tensões entre o global e o local. Em suma, a lógica globalitária, sustentada pela unicidade técnica e perpetuada pelo sucesso dos atores transnacionais (empresas globais), se sobrepõe às demais, caracteriza-se como normativa. Por seu caráter homogeneizador, seus efeitos transcendem os da própria produção e da relação entre materiais e mão de obra, atingindo também as esferas políticas. Em oposição a essa realidade, se encontram as comunidades tradicionais nas quais a produção ainda é feita *por e para* seu povo. Comunidades como as caipiras, em que, como abordaremos em outro capítulo, a solidariedade se sobrepõe à competitividade. Nas manifestações folclóricas e

de cunho popular, a tensão consequente da mais-valia universal global e sua ausência local se concretiza na presença do capital; há de se refletir: não fosse a troca monetária, direta ou indireta, presente em festejos populares, seriam estes ainda hoje festejados? A necessidade real em lucrar para alcançar o bem-estar social opõe-se à essência das expressões populares e dos festejos folclóricos, que não visam o fazer para obter lucro. O capital, a mais-valia universal e a influência do *mindset* da competitividade certamente compõem um dos principais desafios à cultura popular contemporânea.

3.3.3 O mito da ultravelocidade

Em diversos momentos da obra, Santos (2004) discorre sobre a velocidade, ou melhor, a percepção da passagem do tempo e sua íntima relação com a forma como percebemos o mundo e suas narrativas, incluindo-se aí tanto as globais quanto as locais. Em determinado momento, ele afirma que o “computador é o instrumento de medida e, ao mesmo tempo, o controlador do uso do tempo” (SANTOS, 2004, p. 34) e que, além da unicidade técnica, vivemos a unicidade do tempo: “A unicidade do tempo não é apenas o resultado de que, nos mais diversos lugares, a hora do relógio é a mesma. Não é somente isso. Se a hora é a mesma, convergem, também, os momentos vividos”. (p. 27). A unicidade do tempo é o mecanismo pelo qual temos a falsa sensação de que sabemos de tudo o que acontece, no imediato instante em que acontece, de que “tornamo-nos capazes, seja onde for, de ter conhecimento do que é o acontecer do outro”. (p. 28). E é justamente essa falsa sensação que suporta o conceito do mito da ultravelocidade, assim detalhado:

A história é comandada pelos grandes atores desse tempo real, que são, ao mesmo tempo, os donos da velocidade e os autores do discurso ideológico. Os homens não são igualmente atores desse tempo real. Fisicamente, isto é, potencialmente, ele existe para todos. Mas efetivamente, isto é, socialmente, ele é excludente e assegura exclusividades, ou, pelo menos, privilégios de usos. Como ele é utilizado por um número reduzido de atores, devemos distinguir entre a noção de fluidez potencial e a noção de fluidez efetiva. (SANTOS, 2004, p. 28-29).

Na obra, emerge também o aspecto do imaginário da globalização, mais precisamente o imaginário da velocidade:

somente algumas pessoas, firmas e instituições são altamente velozes. [...] Na verdade, o resto da humanidade produz, circula e vive de outra maneira. Graças à impostura ideológica, o fato da minoria acaba sendo representativo

da totalidade, graças exatamente à força do imaginário. [...] O mundo do tempo real, do *just-in-time*, é aquele subsistema da realidade total que busca sua lógica nessa mencionada racionalidade única, cuja criação é, todavia, limitada, atributo de um pequeno número de agentes. O mundo do cotidiano é também o da produção ilimitada de outras racionalidades, que são, aliás, tão diversas quanto as áreas consideradas, já que abrigam todas as modalidades da existência. [...] No caso das atividade *just-in-time*, uma só temporalidade é considerada: é a fórmula de sobrevivência no mundo da competitividade à escala planetária. Como dado motor, uma só existência, a dos agentes hegemônicos, é, ao mesmo tempo, origem e finalidade das ações. A vida cotidiana abrange várias temporalidades simultaneamente presentes, o que permite considerar, paralela e solidariamente, a existência de cada um e de todos, como, ao mesmo tempo, sua origem e finalidade. [...] A cidade, pronta a enfrentar seu tempo a partir do seu espaço, cria e recria uma cultura com a cara do seu tempo e do seu espaço e de acordo ou em oposição aos “donos do tempo”, que são também os donos do espaço. [...] Na realidade, uma coisa são as organizações e os movimentos estruturados e outra coisa é o próprio cotidiano como um tecido flexível de relações, adaptável às novas circunstâncias, sempre em movimento. [...] Os movimentos organizados devem imitar o cotidiano das pessoas, cuja flexibilidade e adaptabilidade lhe asseguram um autêntico pragmatismo existencial e constituem a sua riqueza e fonte principal da veracidade”. (SANTOS, 2004, p. 121, 126-127, 132, 134).

Diferente da sugestão de Milton Santos, ao final do trecho, de que os “movimentos organizados devem imitar o cotidiano”, a cultura popular e as manifestações folclóricas *refletem* o cotidiano. A abrupta mudança da temporalidade, da fluidez e da noção de percepção do tempo, como apresentado, impacta de forma radical o imaginário da humanidade. Povos ricos em tradições como os indígenas, caiçaras, caipiras e sertanejos vivem há séculos em um outro tempo, pautado pela natureza, pela colheita, pelos astros e pelas marés; hoje, porém, já não estão imunes ao *just-in-time*, à ultravelocidade exercida pelos narradores da globalização. Neste contexto, os povos que ainda hoje reconhecem-se como individuais por meio de seus ritos e festejos folclóricos podem já não estar representando em suas ritualidades o tempo *que de fato vivem*.

A imposição ideológica globalitarista manifesta-se também no mito da ultravelocidade, que, na medida em que se opõe ao tempo das tradições, representa também um desafio à cultura popular. A tensão entre o *tempo de antes* e o *tempo de agora* pode ser vista e sentida, por exemplo, na exacerbada produção via *smartphone* de vídeos nas apresentações folclóricas e parafolclóricas em todos os cantos do Brasil. Não estão imunes a sua influência e efeitos nem os fazedores nem os expectadores do folclore da cultura popular.

3.3.4 A extinção do território

É possível deduzir que a somatória dos três processos citados anteriormente contribuiu para uma requalificação, descaracterização, fragmentação e até mesmo para a extinção do território. Trazemos a definição do conceito de território e de sua relação com o conceito de lugar feita no artigo “O conceito de território segundo Milton Santos”, compilado do livro *Território, globalização e fragmentação*:

Antes, era o Estado que definia os lugares. O Território era a base, o fundamento do Estado-Nação que, ao mesmo tempo, o moldava. Com a globalização, passamos da noção de território “estatizado”, nacional, para a noção de território “transnacional”, mundial, global. [...] O autor propôs que o “espaço geográfico” (sinônimo de “território usado”) seja compreendido como uma mediação entre o mundo e a sociedade nacional e local, e assumido como um conceito indispensável para a compreensão do funcionamento do mundo presente. Ele chama atenção para o novo funcionamento do território, através de horizontalidades (ou seja, lugares vizinhos reunidos por uma continuidade territorial) e verticalidades (formadas por pontos distantes uns dos outros, ligados por todas as formas e processos sociais). [...] Assim, o lugar é o espaço do acontecer solidário. Estas solidariedades definem usos e geram valores de múltiplas naturezas: culturais, antropológicos, econômicos, sociais, financeiros, para citar alguns. [...] O lugar – não importa sua dimensão – é a sede dessa resistência da sociedade civil, mas nada impede que aprendamos as formas de estender essa resistência às escalas mais altas. Para isso, é indispensável insistir na necessidade de conhecimento sistemático da realidade, mediante o tratamento analítico desse seu aspecto fundamental que é o território (o território usado, o uso do território). Antes, é essencial rever a realidade de dentro, isto é, interrogar a sua própria constituição neste momento histórico. Seu entendimento é, pois, fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda do sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao futuro. (O CONCEITO, [2015]).

Essa definição evidencia algumas interseções entre o conceito de território e a cultura popular, o folclore e as tradições. É na mediação entre indivíduos, técnicas e o espaço geográfico que se geram os valores, as manifestações culturais e as ritualidades que reforçam o vínculo do sentido da existência individual e coletiva dos grupos sociais que ocupam o território. Nesse sentido, a sobreposição das verticalidades sobre as horizontalidades pode vir a contribuir para a descaracterização e a perda do sentido e da motivação para manifestar e representar ritos, festejos e tradições.

De fato, tal descaracterização é entendida por Santos (2004) como um dos efeitos da fragmentação do território:

Os lugares repercutem os embates entre os diversos atores e o território como um todo revela os movimentos de fundo da sociedade. [...] Os territórios tendem a uma compartimentação generalizada, onde se associam e se chocam o movimento geral da sociedade planetária e o movimento particular de cada fração, regional ou local da sociedade nacional. Esses movimentos são paralelos a um processo de fragmentação que rouba às coletividades o comando do seu destino. [...] Mas o território não é um dado neutro nem um ator passivo. Produz-se uma verdadeira esquizofrenia, já que os lugares escolhidos acolhem e beneficiam os vetores da racionalidade dominante mas também permitem a emergência de outras formas de vida. Essa esquizofrenia do território e do lugar tem um papel ativo na formação da consciência. O espaço geográfico não apenas revela o transcurso da história como indica a seus atores o modo de nela intervir de maneira consciente. (p. 79-80)

Ao indicar – como o faz também Canclini (2007) – que a *realidade* acontece na tensão do global com o local, do objetivo com o subjetivo, Milton Santos utiliza-se do termo “esquizofrenia”. É justamente a partir dessa esquizofrenia que as manifestações folclóricas e de cultura popular são ressignificadas, já que, como diz o próprio autor ao esmiuçar a lógica do mundo pré-global, marcada por territórios compartimentados: “Até recentemente, a humanidade vivia o mundo da lentidão, no qual a prática de velocidades diferentes não separava os respectivos agentes”. (SANTOS, 2004, p. 82). Foi sob o governo desse ritmo lento que se consolidou grande parte das tradições, dos ritos e das manifestações folclóricas e da cultura popular brasileira. Ainda sobre o tema, o autor aponta a influência das técnicas nesse fenômeno:

No século XVIII, aconteceram dois fenômenos extremamente importantes. Um é a produção das técnicas das máquinas, que revalorizam o trabalho e o capital, requalificam os territórios, permitem a conquista de novos espaços e abrem horizontes para a humanidade. Esse século marca o reforço do capitalismo e também a entrada em cena do homem como um valor a ser considerado. O nascimento da técnica das máquinas, o reforço da condição técnica na vida social e individual e as novas concepções sobre o homem se corporificam com as ideias filosóficas que se iriam tornar forças da política. (SANTOS, 2004, p. 63).

O conceito de descaracterização e fragmentação dos territórios permite detectar indícios de uma série de fenômenos que podem contribuir para a extinção dos territórios. As incompatibilidades entre o mundo das tradições e o mundo globalizado são muitas: de sua parte, as tradições remetem a técnicas arcaicas ligadas ao espaço geográfico e a recursos disponíveis na natureza local, ao empirismo, ao tempo da natureza, a diferentes tempos que convivem no mesmo cotidiano, à solidariedade, ao coletivo e à representação de ritos para afirmar e reafirmar os vínculos sociais e identitários; já a lógica globalizante remete à tecnociência, à ultravelocidade, ao tempo único do *just-in-time*, à competitividade e ao consumo como

balizadores dos vínculos sociais e identitários. Com o desaparecimento dos territórios, fatalmente desaparecerão suas tradições, seu folclore e a cultura de seu povo, ao menos na forma como os conhecemos hoje.

3.4 A informação e a cultura popular

Por fim, a discussão dos desafios à cultura popular não estaria completa sem a abordagem da questão da informação. Mais uma vez, recorreremos à constatação das incompatibilidades entre o mundo das tradições e o mundo globalizado para detectar que é nas tensões entre essas duas diferentes formas de se comunicar que emergem hoje as manifestações folclóricas e de cunho popular. Segundo Santos (2004), vivemos na época da “tirania da informação”, que conduz

à aceleração dos processos hegemônicos, legitimados pelo “pensamento único”, enquanto os demais processos acabam por ser deglutidos ou se adaptam passiva ou ativamente, tornando-se hegemônicos. Em outras palavras, os processos não hegemônicos tendem seja a desaparecer fisicamente, seja a permanecer, mas de forma subordinada, exceto em algumas áreas da vida social e em certas frações do território onde podem manter-se relativamente autônomos, isto é, capazes de uma reprodução própria. Mas tal situação é sempre precária, seja porque os resultados localmente obtidos são menores, seja porque os respectivos agentes são permanentemente ameaçados pela concorrência das atividades mais poderosas. (p. 35).

Nesse trecho, podemos visualizar a hierarquia em que hoje se organizam os meios de comunicação, cujos grandes grupos possuem mais recursos técnicos e produtivos, que conferem uma maior circulação e penetração de seus conteúdos na sociedade. Os jornais locais, as publicações independentes, as rádios comunitárias e uma série de outros veículos comunicacionais da sociedade civil e de grupos locais foram suprimidos ou, salvo raras exceções, são subordinados aos grandes conglomerados transnacionais de comunicação.

A mudança na forma como recebemos e nos relacionamos com a informação foi, talvez, uma das maiores presenciadas pelo século XX. A reprodutibilidade técnica e o advento das tecnologias em rede são fatores-chave para o já referido fenômeno da fragmentação dos territórios. É também por meio dessa nova formatação da comunicação em massa que as interações territoriais verticais hegemônicas aglutinam e suprimem as interações horizontais do cotidiano e da comunidade. Como abordado por Canclini (2007), os efeitos da lógica da informação globalizada transcendem as questões territoriais e são, segundo Santos (2004), sentidos também na realidade intrínseca dos homens. Realidade esta que, durante séculos, fora

habitada por mitos, lendas e códigos morais atrelados à cultura e ao espaço geográfico dos grupos sociais. Hoje, alerta-se para uma substituição de tais *mitos essenciais* pelos *mitos globais* criados, reproduzidos e veiculados pelos agentes da comunicação global. Esse fenômeno é sintetizado por Santos (2004) como a violência da informação. Segundo ele:

nas condições atuais, as técnicas da informação são principalmente utilizadas por um punhado de atores em função de seus objetivos particulares. [...] O fato de que, no mundo de hoje, o discurso antecede quase obrigatoriamente uma parte substancial das ações humanas – sejam elas a técnica, a produção, o consumo, o poder – explica o porquê da presença generalizada do ideológico em todos esses pontos. Não é de estranhar, pois, que realidade e ideologia se confundam na apreciação do homem comum, sobretudo porque a ideologia se insere nos objetos e apresenta-se como coisa. [...] O evento já é entregue maquiado ao leitor, ao ouvinte, ao telespectador, e é também por isso que se produzem no mundo de hoje, simultaneamente, fábulas e mitos. [...] Quando essa comunicação se faz, na realidade, ela se dá com a intermediação de objetos. A informação sobre o que acontece não vem da interação entre as pessoas, mas do que é veiculado pela mídia, uma interpretação interessada, senão interesseira, dos fatos. (SANTOS, 2004, p. 39-41).

A ideologia, ou os mitos da globalização – como, por exemplo, o da aldeia global, o da humanidade desterritorializada, o do tempo único da mais-valia universal, o do planeta unido e o do desenvolvimento técnico-científico-informacional como condutor da humanidade rumo a uma melhora no bem-estar geral das nações – colocam-se, nesse contexto, como desafios à cultura popular, tanto do ponto de vista técnico, objetivo e material, quanto do intrínseco, subjetivo e imaginado.

A obra de Milton Santos data de 2000; já nessa época, o autor detectava e indicava a informática, o computador e a cibernética como peças-chave para o desenvolvimento e a expansão da lógica global sobre a lógica local. Passadas duas décadas da publicação, de fato vivemos hoje em um mundo intermediado pelas interações digitais. Pouco a pouco, muitos aspectos do modo de viver ocidental foram transformados pelos meios digitais. Assim como houve a sobreposição da lógica da competitividade à lógica da solidariedade, do tempo único aos tempos simultâneos e dos mitos globais aos mitos tribais, vivemos um período de sobreposição de linguagens. Antes de abordarmos em profundidade a relação do digital com a cultura popular, o folclore e a tradição, citamos mais uma vez Milton Santos para destacar a importância, a influência e o papel das linguagens em nosso mundo global e os tantos desafios que se colocam às culturas locais:

Sem essas fábulas e mitos (da globalização), esse período histórico não existiria como é. Também não seria possível a violência do dinheiro. Este só

se torna violento e tirânico porque é servido pela violência da informação. Esta se prevalece do fato de que, no fim do século XX, a linguagem ganha autonomia, constituindo sua própria lei. Isso facilita a entronização de um subsistema ideológico, sem o qual a globalização, em sua forma atual, não se explicaria”. (SANTOS, 2004, p. 43).

4 A TRANSMISSÃO DE TRADIÇÕES NA ERA DIGITAL

Já que hoje a linguagem digital ocupa cada vez mais o protagonismo nos espaços em que circulam a informação e a cultura, tentaremos neste capítulo entender a influência que ela tem, ou terá, na transmissão das tradições. Antes de focar esse quesito, porém, se faz necessária uma breve reflexão sobre as principais características do meio digital.

4.1 Utopia digital *versus* digital real

Partiremos do princípio de que hoje as esferas *micropúblicas*, *mesopúblicas* e *macropúblicas* fundiram-se e acontecem todas *ao mesmo tempo e no mesmo lugar*: no digital. A partir da obra de John Keane, Canclini (2007, p. 175-176) apresenta uma breve explicação desses conceitos:

as esferas *micropúblicas* [são] locais em que intervêm dezenas, centenas, ou milhares de participantes. Exemplos: as reuniões de vizinhos, as igrejas, bares e, claro, os movimentos sociais que funcionam como laboratórios locais de comunicação e cidadania. Em segundo termo aparecem as *esferas mesopúblicas*, de alcance nacional ou regional, em que milhões de pessoas debatem sobre o poder, por exemplo, em jornais como *The New York Times*, *Le Monde*, *Folha de S. Paulo*, *Clarín* ou *El País*, e meios eletrônicos de alcance similar. Nos últimos anos, o predomínio desses meios sobre a comunicação local e sua administração por empresas privadas mostra o papel declinante dos “serviços públicos” ou paraestatais e a hegemonia de atores privados nas controvérsias sobre o poder. Os processos de globalização levam a reconhecer também a existência do *macropúblico*. Esse terceiro circuito é representado por agência de notícias que cobrem todo o planeta e por transnacionais multimídia (Time-Warner, MTV, Bertelsmann). A forma como essas empresas concentram o talento jornalístico e criativo, as inovações tecnológicas e os canais de difusão faz delas as grandes administradoras de informação e entretenimento mundial.

A partir do estabelecimento desses conceitos, é possível realizar uma breve adaptação e atualizá-los para o mundo de hoje. A esfera *macropública* continua sendo dominada pelos grupos multimídia transnacionais, mas atualmente eles dividem o protagonismo com as empresas chamadas de “gigantes da internet”, como Google, Facebook, Netflix e Amazon. Isto porque é por meio das plataformas sociais delas que o público se conecta ao conteúdo dos jornais e canais de entretenimento. Não é necessário fazermos muito esforço para lembrar de algum vídeo viral sobre o qual tenhamos comentado em alguma mesa de bar (esfera *micropública*) e que tenha sido noticiado em veículos jornalísticos (esfera *mesopública*). A

internet é hoje um meio confuso, cujas fronteiras são imperceptíveis, em que as esferas se sobrepõem e a distinção entre o público e o privado, o popular e o estatal, a notícia e o entretenimento é, a cada dia que passa, mais difícil de delinear.

Em seu último livro, *La Civilisation du Poisson Rouge*, Bruno Patino, ensaísta e desde 2015 presidente do canal de TV franco-alemão Arte, diz que: “A utopia digital começou a dar errado no momento em que a economia se convidou para a festa”. (VICENTE, 2020). A ideia principal do livro é alertar sobre a queda da capacidade de atenção, que é, segundo Patino, efeito colateral da dinâmica em que consumimos as redes sociais e conteúdo na internet. Aqui, destacamos o emprego do termo “utopia digital”; de fato, é possível captar uma mudança no espírito que acompanha os avanços tecnológicos e as transformações comportamentais da nossa semiosfera digitalizada hoje em comparação àquele observado no fim dos anos 1980: o otimismo e a esperança de antes foram substituídos pela desconfiança e pela falta de esperança.

O advento da grande rede e sua domesticação, no fim da década de 1980, eram carregados da expectativa de que o ambiente digital seria livre, democrático, um lugar em que o conhecimento seria amplamente compartilhado e circulado de maneira gratuita, ou, ao menos, mais acessível a todos. Ao espírito que caracterizava esse momento, Patino chamou de “anarquia positiva”. (VICENTE, 2020). Se parte dessa anarquia se consolidou, como visto, por exemplo, em sítios como a Wikipedia, consolidou-se também um ambiente controlado por grandes empresas privadas, regido pela lógica da hiperpublicidade em que a censura, a espionagem e a manipulação da informação foram normatizadas.

Chama-nos a atenção também a segunda metade da citação de Patino, segundo a qual as coisas começaram a mudar a partir do momento em que a economia entrou na festa. É ilustrativo desse fato o comportamento de navegação dos brasileiros: numa grande rede que tem como características fundamentais a diversidade, a descentralização e a heterogeneidade de sítios e conteúdos, essa navegação é cada vez mais concentrada. Um estudo divulgado em 2018 mostra que aproximadamente 50% do tráfego da *web* brasileira se concentra em *sites*, plataformas e aplicativos de grandes conglomerados transnacionais, o que atesta a existência de um oligopólio digital. (INTERVOZES, 2018).

Apple, Google, Amazon, Facebook e Microsoft estão no topo das empresas mais valiosas do mundo, ganhando continuamente posições dominantes em diversos mercados e impactando cada vez mais negócios. A consolidação e a perpetuação dos oligopólios de empresas digitais têm características distintas das das empresas “analógicas”, uma vez que os parâmetros que lhes atribuem valor também são distintos. No oligopólio digital, o valor de suas empresas reside no tempo e no número de usuários conectados a suas plataformas – quanto

mais, melhor. Os números de usuários e de tempo de conexão aumentam na medida da ampliação das conexões pertencentes à plataforma, o que impulsiona o líder de mercado e torna sua posição progressivamente mais avançada em relação aos concorrentes. A partir da concentração de usuários, captam-se dados, que por sua vez são utilizados para endossar a venda de espaços publicitários a anunciantes. O ciclo fecha-se com o reinvestimento da verba originada na publicidade na produção de novos conteúdos ou de mecanismos para potencializar o aumento do tempo de permanência na plataforma e conquista de novos usuários. Sobre a concentração dos conteúdos e da renda na *web*, os autores Ariel Ezrachi e Maurice Stucke (*apud* INTERVOZES) ressaltam: “Mercados podem ser dinâmicos, mas ainda são dominados por poucas empresas. Neste ecossistema controlado, os tradicionais indicadores de uma maior competição – notavelmente transparência no mercado, maior chance de entrada e escolha dos consumidores – podem ser meramente uma miragem”.

A formação de tal contexto, chamado pelos autores de *digital real*, impacta não só a economia e os mercados, como o cotidiano geral. Segundo Renata Mielli, coordenadora geral do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação (FNDC), em entrevista ao Núcleo de Informação e Coordenação do Comitê Gestor da Internet no Brasil (NIC.br-CGI.br):

Há um consenso e um reconhecimento internacional de que o cenário de monopólio prejudica a livre circulação de informação e está até na Constituição. No capítulo da Comunicação Social da Carta Magna, que estabelece a proibição, nunca cumprida, de monopólio na radiodifusão, jornais e revistas. [...] Você identifica o problema porque sabe quais são as regras do jogo. As regras não são boas para a maioria da população, que tem vozes silenciadas, mas a gente sabe como o jogo funciona. [...] O problema é que essa seleção não é feita a partir de critérios transparentes. É feita a partir de decisões algorítmicas que não sabemos como funcionam, políticas internas da plataforma a que não temos acesso. Qual a linha editorial do Facebook? Qual a linha editorial do Google? [...] Há uma série de fatores que determinam como é feita a seleção e distribuição de conteúdo pelos novos monopólios digitais, sobre os quais não há transparência e, por não ter transparência, não tem controle. Então estamos jogando um jogo sem regras, ou pelo menos com regras que não dominamos. [...] Por ser um jogo sem regras, você não sabe como combater os danos, não sabe que tipo de propostas e políticas pode ter para mitigar situações de violação da liberdade de expressão. Essa é a situação que temos hoje quando se comparam os danos que o monopólio analógico causa na livre circulação de ideias com os danos causados pelo monopólio digital.

A conhecida frase “Se você não está na internet, você não existe” já não nos parece ser totalmente acertada, já que hoje é praticamente inevitável que, para ter sucesso na disseminação de determinada informação, esta necessite circular pelos *sites* do oligopólio digital. Assim, uma

possível atualização da frase seria: “Se você não está no ambiente digital controlado por algumas poucas, mas grandes empresas, você não existe”. A livre circulação de informação, a liberdade de expressão, a concentração da renda, do consumo e da produção do conteúdo são desafios localizados no âmago do meio digital, em cuja estrutura corporativa, da mesma forma que na publicidade e na indústria cultural, é possível enxergar indícios da atuação da lógica global que sobrepõe a concentração à pluralidade. De tal modo que o meio digital, talvez não em sua essência, mas na forma como se configura hoje, pode se somar à lista de desafios à cultura popular e às manifestações folclóricas, principalmente no âmbito da transmissão das tradições.

4.2 Os algoritmos de recomendação: uma “novidade” imparcial?

Um instrumento comum a muitas das empresas que compõem o oligopólio digital são os algoritmos de recomendação, que têm por objetivo aumentar, a partir de decisões algorítmicas, o tempo de permanência do usuário no mesmo ambiente digital. Uma breve introdução sobre os algoritmos de recomendação é feita por Rose Marie Santini e Debora Salles (2020, p. 84-85):

Alguns autores, como Resnick e Varian (1997), Ansari, Essegaier e Kohli (2000) e Adomavicius e Tuzhilin (2005), explicaram o surgimento de Sistemas de Recomendação (SR) como resposta ao excesso de informações disponíveis na Internet. Estes sistemas, no entanto, não apenas ajudam a pesquisar, classificar e recuperar informações, mas também apresentam e representam o conteúdo de maneiras específicas que moldam as descobertas dos usuários (MORRIS, 2015).

Nas ciências da computação e da informação, os sistemas de recomendação são geralmente definidos como sistemas que classificam e recomendam produtos culturais. Seus algoritmos funcionam a partir de dados sobre as práticas e o comportamento dos usuários. Baseando-se em aprendizado de máquina e inteligência artificial, os SR registram buscas e hábitos de usuários para fornecer recomendações de produtos semelhantes ou relevantes em plataformas comerciais online de acordo com cada perfil. Como os sistemas de recomendação não são possíveis sem os algoritmos de recomendação, esses dois termos são usados como sinônimos (KARAKAYALI; KOSTEM; GALIP, 2018).

Para as ciências sociais, esses sistemas são considerados mediadores que moldam a comunicação entre os usuários e o ecossistema cultural. Karakayali, Kostem e Galip (2018) argumentam que, combinando o papel de intermediários culturais com a personalização algorítmica, os sistemas de recomendação não podem ser reduzidos a um mero código ou plataforma: é preciso considerar seu poder mediador de organizar e dar sentido as informações culturais.

Por se tratar de uma problemática relativamente recente, é impossível afirmar quais são os impactos que os algoritmos de recomendação de fato causam em nossa sociedade. Entretanto, é consensual a compreensão de seu papel e de sua função como mediadores culturais. A *playlist* Descobertas do Dia, do Spotify, as notificações do YouTube prefixadas sob o já popular “Recomendado para você” ou as *push notifications* que sugerem os pratos preferidos que o receptor ainda desconhece coexistem atualmente com outras formas de mediação; entretanto, há indícios de que, pouco a pouco, a função que antes era exercida pelos meios de comunicação tradicionais, por amigos, familiares e pelos espaços públicos está sendo transferida, tanto do ponto de vista prático quanto do simbólico, para os sistemas de recomendação. Esse fenômeno pode corroborar a tese apresentada anteriormente de que o digital transita simultaneamente nas esferas macro, micro e mesopúblicas.

Uma de suas consequências é, como também apontado, o silenciamento daquelas vozes que as plataformas classificam como não relevantes. É justamente o critério de relevância exercido pelas plataformas, imposto *pelas próprias plataformas*, que começa a ser amplamente questionado. Sobre isso, Santini e Salles (2020, p. 91) dizem:

Várias plataformas fornecem serviços de recomendação que identificam conteúdos “relevantes” para cada usuário, influenciando diretamente as escolhas e os comportamentos dos consumidores de música. No entanto, a determinação do que é relevante é um julgamento fluido, baseado em métricas parciais de acordo com os interesses dos desenvolvedores dos algoritmos. Portanto, os donos dos algoritmos definem os resultados que desejam e os engenheiros ajustam o algoritmo para atingir tal resultado (GILLESPIE, 2014). Os sistemas de recomendação foram desenvolvidos como uma sofisticada solução sócio-técnica e econômica, não apenas para lidar com o excesso de informação, mas também para a gestão e controle dos mercados culturais. Como uma nova classe de serviços que trata bens culturais como software, Morris (2015, p. 452) os chama de infomediários: “entidades organizadoras que monitoram, coletam, processam e reembalam dados em uma infraestrutura informacional que molda a apresentação e representação de bens culturais”.

Embora desenvolvedores, CEOs, engenheiros de *software* e entidades organizadas, ao se posicionarem sobre a orientação desses algoritmos, rotineiramente afirmem que a inteligência é artificial, neutra e não atua a partir de nenhum centro de comando, os questionamentos sobre a parcialidade dos sistemas de recomendação só fizeram crescer nos últimos anos. A crítica sobre sua parcialidade, ou imparcialidade, baseia-se em duas hipóteses: a primeira é a de que os algoritmos *favorecem* a distribuição orgânica de alguns conteúdos em detrimento de outros; a segunda é a de que os sistemas *não interferem* na ampla distribuição

orgânica de determinados conteúdos, principalmente aqueles que incitam o ódio, a violência e a manipulação da informação. Essa interferência ou não na disseminação de conteúdos pode ter forte relação com o viral, mais precisamente com o viralizável, e, sendo as críticas comprovadas, é possível afirmar que são as empresas proprietárias dos espaços em que a informação e o conteúdo são veiculados as responsáveis por determinar o que será viral e o que não será, o que nos coloca diante de novas problemáticas.

Um estudo mostrou que o algoritmo de publicidade do Facebook reproduz padrões discriminatórios na oferta de vagas de empregos, priorizando a exibição de anúncios a públicos específicos sem o consentimento dos anunciantes – por exemplo, vagas de assistente corporativo e de caixa de supermercado foram mais veiculadas para mulheres do que para homens –; o mesmo estudo alertou para o fato de que anúncios de moradias em determinadas áreas foram mais veiculados a pessoas brancas do que a pessoas negras. (ANGWIN; PARRIS JR, 2016). Na esfera internacional, houve uma série de acusações ao Facebook de conivência com *fake news* e ditaduras, de interferência nos rumos de eleições presidenciais e de contribuição com casos de genocídios, como o ocorrido em Myanmar.

Já o TikTok, rede social que se tornou mundialmente popular a partir de 2019, é acusado de instruir seus moderadores a esconder vídeos de pessoas consideradas feias ou deficientes e de casas consideradas pobres; uma série de documentos vazados mostrou também que os moderadores eram instruídos a censurar conteúdos políticos que prejudicassem a “honra nacional”. Nos documentos, a empresa chinesa alegava que a supressão de *uploads* de usuários com “forma corporal anormal”, “muitas rugas”, “barriga de cerverja óbvia”, ou “problemas nos olhos” era parte da estratégia de retenção e atração de novos usuários para a plataforma. A orientação aos moderadores era que “deixassem os vídeos de fora da indicação algorítmica”. Apesar dos fortes indícios de veracidade do documento, o TikTok negou as acusações e declarou em nota que “Como em todas as plataformas, nós temos políticas para proteger nossos usuários, proteger a segurança nacional, por exemplo banir qualquer conta que promova discurso de ódio ou terrorismo, como detalhado nas nossas Diretrizes da Comunidade”. (BIDDLE; RIBEIRO; DIAS, 2020).

No caso do YouTube, a crítica é direcionada à permissividade e ao favorecimento a um processo de radicalização política em diversos países. Em estudo de Manoel Horta Ribeiro publicado pela UFMG em 2019, sob orientação dos cientistas da computação Wagner Meira Jr. e Virgílio Almeida, foram analisados 331.849 vídeos de 360 canais de diferentes orientações políticas e 79 milhões de comentários na plataforma. Os resultados revelaram que os canais supremacistas brancos são beneficiados pela migração de apreciadores de canais politicamente

conservadores de conteúdo menos radical. Segundo Wagner: “Rastreamos a trajetória dos usuários que comentavam vídeos de canais conservadores e descobrimos que, com o passar do tempo, eles comentavam vídeos dos canais mais radicais. Havia uma migração consistente dos conteúdos mais leves para os mais extremos”. (TUNES, 2019). Em 2017, a jornalista Wendy Yu (2017) também publicou um estudo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em que sugeria padrões discriminatórios dos algoritmos do YouTube à comunidade LGBTQIA+.

Em julho de 2020, o movimento Stop Hate for Profit teve papel de destaque na mídia de todo o mundo. Uma série de empresas multinacionais, como Disney, Colgate, Microsoft e Puma, retirou os investimentos em anúncio das plataformas do Facebook a fim de pressionar a empresa de Mark Zuckerberg a ser mais eficiente na moderação e remoção de conteúdos discriminatórios em suas redes sociais. Na primeira semana do boicote, mais de 240 marcas aderiram ao movimento. O exato prejuízo que o Stop Hate for Profit causou aos cofres do Facebook é impreciso, porém, logo nos primeiros dias, circularam notícias de poderia ser de até 74 bilhões de dólares. (STOP, 2020).

Esse movimento emergiu cerca de dois meses depois de o Facebook anunciar a criação de um comitê internacional, composto por especialistas multidisciplinares, com o intuito de intensificar o monitoramento e o debate de casos sensíveis como os apresentados acima, assim como de casos que envolvam o vazamento de dados pessoais; o comitê é uma instituição independente, e foi declarado que o próprio Facebook vai investir 130 milhões de dólares para a eficácia da iniciativa. (LOPES, 2020).

O conhecimento desses casos, estudos e pesquisas em que se revelam fortes indícios da existência, produção e reprodução de padrões discriminatórios pelos algoritmos de recomendação de grandes plataformas digitais levanta algumas reflexões. Nota-se que há uma incoerência na narrativa apresentada pelas empresas oligárquicas, que, como já visto, alinham-se à lógica globalitarista, mas, quando se trata dos algoritmos, adotam o emprego de uma lógica supostamente neutra, imparcial e voltada ao usuário. A partir desse raciocínio, é possível somar os algoritmos de recomendação e seu influente papel de novos mediadores culturais à lista de desafios, já composta pela lógica da globalização e pelas próprias empresas que compõem o oligopólio digital, à cultura popular, ao folclore e à transmissão de suas tradições.

4.4 Uma nova era para a transmissão de tradições: algumas hipóteses

Na história, a transmissão, de uma geração para a outra, de tradições, técnicas, ou de todo e qualquer tipo de conhecimento, se deu em um primeiro momento por meio da oralidade.

Com o advento da escrita, os diferentes povos do mundo passaram a valer-se das duas linguagens para perpetuar suas culturas. Neste século XXI, uma nova linguagem se apresenta como veículo: a digital. O cerne deste trabalho se inicia neste ponto, depois de as seções anteriores contextualizarem o *modus operandi* do que denominamos “linguagem digital”. Essa terceira linguagem, a digital, atualmente é marcada pela concentração da emissão, circulação e recepção de seus conteúdos em ambientes em que a lógica regente se aproxima da ideologia globalitária.

Enquanto os meios de comunicação transnacionais, ultravelozes, hegemônicos e capitalistas caracterizam-se pelo emprego de técnicas e linguagens híbridas, a transmissão das tradições de cunho popular e folclórico acontece, majoritariamente, pela oralidade. Ao menos, até agora. O historiador Jan Vansina (2013) discorre sobre o mecanismo da oralidade:

poucas pessoas sabiam escrever, ficando a escrita muitas vezes relegada a um plano secundário em relação às preocupações essenciais da sociedade. Seria um erro reduzir a civilização da palavra falada simplesmente a uma negativa, “ausência do escrever”, e perpetuar o desdém inato dos letrados pelos iletrados, que encontramos em tantos ditados, como no provérbio chinês: “A tinta mais fraca é preferível à mais forte palavra”. Isso demonstraria uma total ignorância da natureza dessas civilizações orais. [...] A tradição oral foi definida como um testemunho transmitido oralmente de uma geração à outra. Suas características particulares são o verbalismo e sua maneira de transmissão, na qual difere das fontes escrita.

Por séculos, foi em volta do fogo e sob a luz da lua que boa parte das tradições se transmitiu de pai para filho, de mãe para filha, de avó para neto – sendo o parentesco, portanto, elemento-chave na reprodução dos costumes, modos de vida e tecnologias de um determinado grupo social. A palavra ouvida na noite era materializada em gesto durante o dia; pela observação, imitação e repetição, as novas gerações absorviam o conhecimento da geração anterior. Com o advento da escrita, a tinta passou a dividir com a oralidade a função e o protagonismo como linguagem responsável pela perpetuação ou pelo desaparecimento de tradições. Já há muito tempo que diversos povos e etnias têm o registro escrito de sua história e identidade cultural.

Igualmente, o parentesco ganhou a concorrência de novas instituições no espaço de transmissão das tradições: escolas, conservatórios musicais, projetos sociais, pontos de cultura, espaços de convivência, de debates e de resgate cultural e histórico – ainda que não seja possível sentenciar o grau de influência de cada um no armazenamento e na difusão dos conhecimentos identitários, uma vez que pode variar muito entre os grupos sociais.

Considerando as heranças vivas de um passado que ainda é presente – a oralidade, o parentesco, a escrita, as instituições –, faz-se necessária, para a criação de hipóteses que insiram o meio digital na problemática da transmissão de tradições folclóricas e da cultura popular, a compreensão dos desafios que o mundo contemporâneo lhes apresenta. Será nessas tensões, nesses desafios, que os elementos envolvidos na transmissão serão ressignificados. Até aqui, nossas reflexões levaram às seguintes hipóteses:

- a) A linguagem digital terá mais influência e dividirá com a linguagem oral e a linguagem escrita o protagonismo na transmissão das tradições folclóricas e da cultura popular, desempenhando um papel decisivo na perpetuação ou no desaparecimento dessas tradições.
- b) O capital, por meio da esfera corporativa, dividirá com a família e as instituições o protagonismo na transmissão das tradições folclóricas e da cultura popular.
- c) O aspecto da observação, imitação e repetição na transmissão das tradições folclóricas e da cultura popular se manterá, porém mediado por interfaces digitais.
- d) Devido à sua lógica, distinta da lógica regente dos meios digitais hegemônicos atuais, com seus algoritmos de recomendação a desempenhar o papel de mediadores culturais, as tradições folclóricas e da cultura popular não serão classificadas como viralizáveis, mas se tornarão gradativamente um conteúdo de nicho no ambiente digital, transmitido não mais de geração em geração, mas de interessados para interessados (seguindo a lógica do “recomendado para você”).

Para exemplificar esses pensamentos, a Tabela 2 apresenta características de três momentos na transmissão de tradições, sendo a transmissão clássica referente ao passado, a atual, ao presente, e a “futura” contendo as hipóteses levantadas acima.

Tabela 2 – Características da transmissão de tradições em três momentos no tempo

TRANSMISSÃO CLÁSSICA	TRANSMISSÃO ATUAL	TRANSMISSÃO FUTURA
<ul style="list-style-type: none"> • Por meio da oralidade e escrita • Parental/familiar (de pai para filho) • De geração para geração • Por observação, imitação e repetição 	<ul style="list-style-type: none"> • Por meio da oralidade e escrita • Parental/familiar (de pai para filho/família) e institucional (de professor para aluno) • De geração para geração • Por observação, imitação e repetição 	<ul style="list-style-type: none"> • Digital • Corporativa • Nicho • Por observação, imitação e repetição (mediadas pelo digital)

Caberá ao tempo confirmar, ou não, essas hipóteses em sua totalidade. Entretanto, uma breve pesquisa histórica, semioantropológica e etnográfica com indivíduos atuantes de uma determinada manifestação de cultura popular pode apontar indícios acerca das hipóteses e das reflexões presentes neste trabalho. É com esse intuito que a próxima parte deste estudo vai abordar a influência da linguagem digital como mediadora da transmissão de tradições folclóricas e da cultura popular de São Luiz do Paraitinga.

5 SÃO LUIZ DO PARAITINGA

5.1 A cidade das mil festas

Localizada na Serra do Mar, entre as cidades de Taubaté e Ubatuba, no interior de São Paulo, São Luiz do Paraitinga é uma cidade pequena. Segundo o Censo 2010, são 10.404 habitantes que moram em meio ao “mar de morros” – como comumente a paisagem da cidade é referida –, dos quais cerca de 40% residem na área rural, fato importante para se compreender a história da cidade e a alcunha de “cidade das mil festas”. Hoje, o município é estância turística, mas, assim como muitas outras cidades do Vale do Paraíba, sua história começa como um entreposto de tropeiros, que subiam e desciam a Serra do Mar transportando ouro e outros recursos durante a exploração das Minas Gerais.

Sua fundação oficial data de 8 de maio de 1769, mas apenas em 1857, durante o ciclo da cultura e produção cafeeira que se disseminou no leste paulista, elevou-se à condição de cidade. Foi na segunda metade do século XIX que, impulsionada justamente pela economia do café, São Luiz do Paraitinga começou de fato a se desenvolver cultural e politicamente. Paralelamente à consolidação das instituições, à chegada dos meios de comunicação e dos automóveis e ao deslocamento do centro da economia cafeeira para o oeste do estado de São Paulo, a mata atlântica deu lugar aos pastos, e surgiu a nova principal fonte de renda do município: a pecuária.

Embora hoje a criação de gado e a produção de leite e de tudo o que é “da roça” ainda sejam muito presentes na vida socioeconômica e cultural do luizense, desde os anos 2000 o turismo – um misto entre o turismo ecológico e o turismo cultural – ganhou protagonismo no modo de viver dos habitantes da cidade. Com suas trilhas, escaladas, cachoeiras e corredeiras, a exuberante natureza da cidade e o clima ameno de serra tornam-na atrativa para turistas de todo o Brasil. Ainda assim, as responsáveis por grande parte do movimento em São Luiz do Paraitinga são as festas populares.

A Festa do Divino, o carnaval, o arraial junino, o encontro de violeiros, a Festa do Saci, a Semana da Canção, a folia de reis, o festival de marchinhas carnavalescas, os encontros de jongos, congadas, moçambique, fanfarras e as homenagens a um de seus filhos mais pródigos, Elpídio dos Santos, na Semana Elpídio dos Santos, são apenas alguns dos principais festejos da cidade. O calendário de festas populares é cheio durante todo o ano e, além de atrair públicos de diferentes perfis, é fundamental para definir e rearranjar a identidade sociocultural e a participação política de todos os habitantes. Pois, como já visto, as festas populares reproduzem,

sim, mas também ressignificam as relações de hierarquia e de poder dos locais. Na cidade das mil festas, tem taxista que é vencedor do concurso de marchinhas, inspetores escolares que têm papel de destaque durante o carnaval e fiscais da prefeitura que se tornam as autoridades máximas do município durante a Festa do Divino.

Nesse título da cidade – a cidade das mil festas –, que sintetiza a diversidade, a pluralidade e a quantidade de festejos populares, percebe-se outra das questões apresentadas nos capítulos anteriores na medida em que é um exemplo concreto de ressignificações geradas pelas tensões entre o global e o local: o orgulho de uma pequena cidade e seus habitantes por manter vivas suas tradições transformou-se em *slogan* que posiciona São Luiz do Paraitinga como um atrativo destino turístico.

Há quem diga que a cidade é um oásis e que a maioria de sua população convive em harmonia, que as desigualdades sociais são menos sentidas em São Luiz do Paraitinga, e que muito disso deve-se à pluralidade viva de seus festejos populares. Marco Rio Branco (1997), grande poeta local, assim representou esse sentimento: “A cidade, um dia já foi dos barões do café. / Hoje ela é da barra da cultura arqui-arquitetura. / Hoje ela é da barra da cult cultura musical. / Hoje ela é minha, ela é sua... / Hoje ela é nossa!”. Os sentimentos de apropriação e de empoderamento somados a uma consciência da possibilidade de atuação plena da população no campo político e social podem ser notados em diversas manifestações artísticas criadas por e para os luizenses.

Há quem diga também que a cidade parou no tempo e que é um retrato vivo de um Brasil que já não existe mais. Uma coisa é certa: São Luiz do Paraitinga é diferente.

Essa pequena introdução histórica se faz necessária para contextualizar o luizense e tentar compreender o que faz da cidade e de sua cultura tão particulares. Ao longo deste capítulo, será apresentado com mais detalhes o contexto das festas populares da cidade, especialmente do carnaval, que é o objeto principal de nossa análise.

5.2 O último reduto caipira

Esse é mais um dos apelidos de São Luiz do Paraitinga: o último reduto caipira. De fato, ao visitar a cidade, é possível ver, sentir, provar e experienciar a forte presença da cultura caipira. O jeito do caipira de falar, se comunicar e ver o mundo é, ao mesmo tempo, o espelho e o reflexo de sua culinária, sua moda, sua música, suas lendas, seus códigos morais, suas tradições, suas técnicas, seus meios de comunicação e toda sua cultura. Como bem dito por Brandão (1983, p. 21):

O modo de vida camponês estrutura formas de sentir, pensar, de representar o mundo, a vida e a ordem social, de trocar entre as pessoas bens, serviços e símbolos, de criar e fazer segundo as regras da sabedoria tradicional e os costumes que as pessoas seguem com raras dúvidas. Situações, relações, representações e objetos atuais e, no entanto, vindos de uma tradição perdida no tempo.

Uma das principais características do modo de vida caipira, como de tantos outros grupos sociais, é reflexo de sua relação com o trabalho: *o que* ele faz é sabido, é o trabalho da roça, o cultivo da terra e a criação de animais (principalmente gado); mas é no *como* ele faz que se encontra um aspecto essencial e que permeia toda a vida caipira: a solidariedade. Como já abordado, para Milton Santos (2004), a lógica da industrialização, das cidades e da globalização é opositiva à lógica do rural, do campo e do popular, pois na primeira a solidariedade dá lugar à competitividade. Esse aspecto também foi comentado por Brandão (1983) ao descrever uma situação que ocorria em Santo Antônio dos Olhos d'Água, município essencialmente rural no estado de Goiás:

Na roça os homens tocavam o dia todo o trabalho do “eito”, mas quando o marido mediu com os olhos o feito e o por fazer, descobriu que nem com a ajuda das mulheres da casa conseguiria terminar a tempo o preparo do terreno para o plantio. As primeiras chuvas “das águas” começavam a cair e ainda faltava um bom pedaço pra limpar e arar. Nessa noite se falou pouco num dos ranchos de lavradores do patrimônio de Santo Antônio dos Olhos d'Água. Sem que um dissesse nada ao outro, marido e mulher fizeram promessas aos seus padroeiros. Ele a Santos Reis, de quem é devoto e folião desde menino. Ela a São Sebastião. Se o voto fosse válido ele afinal haveria de “pegar o encargo” da Folia do outro ano e no dia 6 de janeiro faria a “festa do santo” na sua casa. Mas na madrugada de um outro dia as pessoas da família foram de repente acordadas com toques de viola e sanfona. [...] Um vizinho e um “cumpadre” percebera que a família não teria tempo de preparar o terreno da roça para a lavoura do ano. Ele visitou alguns outros vizinhos, e juntos, combinaram a “traição”, treição”, como alguns dizem. Um tipo de “mutirão”, um “ajudatório” de surpresa. Um dia inteiro de trabalho coletivo e não-remunerado, pra que o “dono do mutirão” ponha em dia as suas terras e salve o tempo de semear. (p. 15-17).

Mesmo sendo esse relato sobre um passado já não tão próximo, fragmentos desses tempos ainda são encontrados e valorizados na cultura caipira. A produção artística caipira representa e ressignifica um tal modo de agir, fruto da herança e da prática na relação entre o homem e seu objeto de trabalho, a terra.

Além de *o que* faz e de *como* faz, é necessário entender *quem* faz. Quem é o caipira? Para reconhecer a identidade caipira em São Luiz do Paraitinga, é necessário investigar a matriz

étnica da cidade. Assim como praticamente toda a população do Brasil, o caipira nasceu da mistura e do hibridismo entre o branco português, a população escravizada africana e o índio originário. Essa matriz étnica primordial e constituinte da população rural do Vale do Paraíba também sofreu com o racismo e as práticas colonizadoras; a origem negra e indígena foi aos poucos esquecida, apagada e esvaziada. Provavelmente, no imaginário dos habitantes da região, a imagem original do caipira aproxima-se mais dos brancos europeus do que dos Puris – uma das primeiras populações indígenas a habitar o Vale do Paraíba – ou do povo Bantu – população africana escravizada e forçada a migrar para o Brasil. Porém, como as tradições populares contêm em si fragmentos de modos antigos – ou clássicos – de viver, e ainda hoje é possível detectar nas ritualidades dos festejos populares de São Luiz do Paraitinga a ligação entre brancos europeus, negros africanos e indígenas.

O último reduto caipira também é conhecido por ser um reduto das práticas de moçambique, congada e jongo. Está aí um claro exemplo do hibridismo e da ligação entre o caipira e a África; grande parte dos agentes desses festejos populares são negros *e também* caipiras. A existência de uma série de festejos, coletivos, coletâneas, instituições, grupos e músicas sob o nome de “Parahytinga” em vez de “Paraitinga” reafirma a conexão com os índios. Do ponto de vista semântico, a própria identidade do território luizense é constituída a partir do tupi antigo e não do português; a palavra *paraitinga*, que significa “rio ruim e claro”, tem na língua indígena a sua origem: *para*, “rio grande” + *aib*, “ruim” + *ting*, “branco”. Também no campo semântico, se nota a presença dos brancos europeus, afinal a cidade foi “entregue” a São Luiz (santo católico italiano). *São Luiz do Paraitinga* metaforiza o sincretismo das matrizes originárias do caipira, pois se inicia com rio batizado pelos indígenas de “Parahytinga” e termina com a chegada dos portugueses, que traziam com eles a sua religião, a católica.

Religião que desempenha papel importante na compreensão dos festejos caipiras e rurais de todo o Brasil. Tomemos como exemplo a Folia de Reis:

Desde a época da Colônia são conhecidos atos de bispos e padres com visitas a controlar ou mesmo proibir expressões populares durante as cerimônias litúrgicas. As acusações ao que o povo fazia dentro do ritual da Igreja iam da inadequação à sensualidade inaceitável. Uma parte muito importante na história das relações entre o catolicismo oficial e o catolicismo popular no Brasil tem a ver com as lutas de ataque e resistência, de lado a lado, pela defesa do controle da produção e distribuição do cerimonial do sagrado. A Igreja romanizada dos fins do século passado renova e amplia muito os seus atos de controle e proscricção dos rituais populares. Assim, uma sequência de medidas “purificadoras” da liturgia religiosa aos poucos transforma o Ciclo do Natal em um conjunto de atos litúrgicos oficiais com missas e pregações de onde são varridas as dramatizações, os cortejos festivos, os cantos populares e,

sobretudo, as danças. Do mesmo modo como aconteceu a partir de então com outros rituais para-litúrgicos e populares de ciclos festivos do catolicismo brasileiro, cantos, dramas e danças natalinos migraram do interior das igrejas para os seus adros, dos adros para as ruas, para as praças das cidades, a periferia e, finalmente, as áreas camponesas. Ali, entre lavradores caipiras e outros tipos de roceiros, desde muito cedo na Colônia havia festejos que, em escala rural, reproduziam festas de santos padroeiros. Outra luta sustentada há pelo menos 250 anos por alguns bispos de todo o país foi contra as capelas e capelães, isolados ou reunidos em irmandades, que ao seu culto de povoado quase bastavam com os serviços de leigos do povo: rezadores, foliões, folgazões, especialistas de culto específicos, chefes de outros tipos de grupos rituais. Longe da presença e do controle direto de agentes eclesiásticos o ritual votivo da Folia de reis constituiu pequenas confrarias de devotos: mestres, contra-mestres, embaixadores, gerentes, foliões distribuídos segundo seus tons de voz e os instrumentos que tocavam. Com base em uma mesma estrutura cerimonial, ampliaram o circuito das visitas de casa e casa, o “giro da Folia”; introduziram novos personagens, como os “palhaços”, “bastiões” ou “bonecos” que acompanham a maior parte das Foliás de Reis até hoje. Acrescentando uma série de novos elementos aos do mundo camponês, tornaram aos poucos o ritual parte de sua cultura e hoje, em muitos lugares a Folia é uma prática comunitária que redefine todo um vasto território de sua passagem, envolve um número imenso de pessoas durante o “giro” e retraduz, com os símbolos do sagrado popular, aspectos tão importantes do modo de vida camponês, marcados essencialmente por trocas solidárias de bens, serviços e significados. (BRANDÃO, 1983, p. 62-64).

Há séculos que a Igreja Católica enfrenta em suas entranhas um dilema acerca da rigidez das práticas de seus cultos, o qual se manifesta numa certa alternância cíclica: ora a Igreja é mais conservadora, ora é menos conservadora. Na segunda metade do século XIX, com o intuito de aumentar ainda mais a difusão da fé nas ex-colônias europeias, a Igreja Católica tomou uma série de medidas “democratizantes”, sendo uma das mais marcantes a celebração da missa nas línguas locais, e não mais em latim. Nesse período, a santa igreja também se aproximou, acolheu e ressignificou os ritos locais. Devido a seu envolvimento com a comunidade, celebrações como a Paixão de Cristo, festejos como a Folia de Reis e procissões como o Círio de Nazaré foram essenciais para a manutenção e penetração da fé católica apostólica romana no Brasil. Entretanto, tempos depois, quando a Igreja voltou a assumir uma postura mais conservadora, esses ritos foram sendo gradualmente afastados do centro das cidades (onde encontravam-se as igrejas) para as zonas periféricas (rurais). Esse afastamento imposto pelos padres aos foliões simboliza o afastamento entre centro e campo, entre erudito e popular. Com a industrialização e consolidação das políticas civilizatórias nos grandes centros, coube ao campo e à população rural a guarda das antigas tradições.

Em São Luiz do Paraitinga, onde esse processo também ocorreu, a baixa industrialização e a alta concentração de habitantes na zona rural talvez expliquem em parte o

fato de a cidade ser um verdadeiro caldeirão cultural que anualmente envolve seus habitantes e turistas em suas festas populares.

Os demais fatores históricos e culturais apresentados aqui – a cultura caipira, a matriz étnica da cidade, a influência do catolicismo – são outras peças que podem justificar a vivacidade e a pluralidade das manifestações populares em São Luiz do Paraitinga. Ademais, podem ser observados, em suas relações e sincretismos, nas representações contemporâneas que os agentes culturais da cidade seguem reproduzindo e ressignificando, como veremos ao analisar a folia, não a de reis, mas a carnavalesca.

5.3 Uma breve história do carnaval de São Luiz do Paraitinga

A história do carnaval de São Luiz do Paraitinga se passa em dois tempos. Inicia-se no fim do século XIX e tem um hiato de 58 anos, de 1922 a 1947 e de 1948 a 1981. Assim como em muitos locais do Brasil, o carnaval na cidade teve sua origem ligada ao entrudo:

uma forma de divertimento público que também era chamado de “jogo”. De origem portuguesa em tempos remotos, seu nome é derivado do latim *introitus*, que traz o significado de “entrada”, era o início das preparações da Quaresma, ou seja, acontecia nos três dias do período carnavalesco. Foi trazido ao Brasil por nossos colonizadores ainda em meados do século XVI, mas somente em 1640 chegou à cidade do Rio de Janeiro, estabelecendo-se pouco a pouco em toda a Colônia. Tratava-se, na realidade, de uma diversão que apresentava características bastante grotescas, cenas de violência e situações agressivas de muita correria pelas ruas, onde eram utilizados baldes de água suja, vassouradas, ovos, goma, pó-de-mico, alvidade, farinha, vermelhão, laranja podre, restos de comida e tudo mais que pudesse molhar e sujar as pessoas, fossem escravas ou brancas. (SILVA; VIEIRA, 2012, p. 44).

Tratava-se de uma ritualidade típica da população rural do Brasil na época. A influência do carnaval veneziano, aliada a uma política de europeização encabeçada pelo Estado brasileiro e concebida nos salões de festa da então capital nacional, o Rio de Janeiro, fez que as guerras de água, farinha, ovos e toda a festividade do entrudo fossem pouco a pouco substituídas pelos bailes de salão. No início do século XX, os bailes de carnaval em São Luiz do Paraitinga iniciavam-se na sexta-feira e acabavam na terça-feira, embalados pelas marchinhas cariocas que chegavam à cidade pelas rádios, até que o padre italiano Ignácio Monsenhor Gioia mudou os rumos dessa história.

Nascido em Castelluccio Inferiore, província de Potenza, Gioia assumiu a paróquia da cidade em 1912 e, segundo relatos, já desde os primeiros anos mostrava-se inquieto com a

celebração do carnaval pelos fiéis da cidade. Duas ocorrências são apontadas como decisivas para que o padre decidisse proibir os fiéis de foliar. A primeira era o fato de que, na missa de quarta-feira pela manhã, ao colocar as cinzas na cabeça dos fiéis, o que ele via eram vestígios de confetes; a outra foi o acontecimento em que, durante uma celebração de carnaval, um grupo de foliões assou uma leitoa, cobriu-a com um pano azul e saiu pelas ruas clamando que era a Virgem Maria. Segundo relato de Olga Pires Fontes, a Dona Olguinha:

Tem um episódio um pouco mais antigo, que a minha sogra e os mais velhos contavam há muitos anos, é o caso da leitoa. A minha sogra morreu com noventa anos, porém com a cabeça muito boa. Ela falou que aquele senhor Luiz Baptista junto com toda a rapaziada da época, assaram uma leitoa e colocaram sobre ela um manto azul de Nossa Senhora da Aparecida, no último dia de carnaval. Aí correram com ela por todas as ruas da cidade, mas só na quarta-feira, ou seja, no dia seguinte é que eles iam comer a leitoa. E era uma bebedeira, muito confete, serpentina... naquele tempo usavam lança-perfume também, era bem cheirosa e embriagava todo mundo. O carnaval era forte mesmo, dizem que esse caso da leitoa foi mesmo de lasciar... daí o pessoal abusou, né? É claro que o Monsenhor Ignácio Gíóia ficou sabendo disso. Na quarta-feira de cinzas, o senhor Luiz Baptista foi “tomar cinzas” com a cabeça ainda cheia de confetes. Antigamente a pessoa se ajoelhava para isso, hoje em dia tem uma fila, em pé. Então, na vez dele, o Monsenhor o pulou, não colocou as cinzas na cabeça do folião Luiz Baptista. Cerca de uma semana depois, segundo diziam os mais velhos, houve uma enchente do rio Paraitinga que chegou até à escadaria da Igreja Matriz, só que não foi tão forte como essa que ocorreu há pouco, que arrasou com tudo por aqui. Mesmo assim, foi uma grande enchente e por isso todos passaram a dizer que fora um castigo divino, motivado pela brincadeira com a leitoa”. (SILVA; VIEIRA, 2012, p. 62-63).

Ainda hoje não há registros de que o padre de fato proibiu o carnaval na cidade, porém é sabido que foi a sua figura a que mais influenciou na não celebração do carnaval durante tantos anos. Como já visto, na época, a influência do catolicismo em cidades do interior era enorme. A palavra da Igreja era lei, e seu poder confundia-se com o próprio poder executivo local. Independentemente de sua real causa, o fato é que o carnaval não ocorreu na cidade durante 58 anos.

No entanto, existem controvérsias em torno desse hiato. O carnaval não ocorreu de forma oficial durante todos esses anos, porém isso não significa que não houvesse festividades isoladas. A mais destacada era a promovida por Dito Bento, que ficou conhecida como Espanta Vaca”. Segundo o historiador luizense João Rafael Cursino:

O Espanta Vaca é o bloco que tem a correspondência mais antiga na história da comunidade. Na década de 1920, o saudoso “Dito Bento” – Benedito Campos – já reunia em sua chácara, no espaço hoje ocupado pelo bairro da Várzea dos Passarinhos, muitos amigos e organizava festas imensas. Alojava-

se em cima de sua carroça e ia tocando concertina por toda a noite, enquanto mulheres da cidade dançavam ao redor, todas de branco com flores na cabeça, caracterizando a origem da inserção das flores nas fantasias do bloco atual. Na verdade, é o bloco que mais marca a origem dos ranchos, ou cordões típicos do início do carnaval de São Luiz do Paraitinga. É fácil também buscar similaridade com manifestações como a do folclórico reisado baiano: encenação de uma caminhada de pastores e pastoras até Belém, marcante nas primeiras décadas do século XX. Não se poderia deixar de registrar a presença de uma jardineira vermelha na cidade, também na mesma época, segundo os relatos, seja pela buzina característica ou pela própria atenção que chamava com sua cor berrante, era a diversão da população, espantando todo o gado pelo caminho que percorria. É dessa época também a primeira versão da música do bloco, modificado com o advento do Carnaval de Marchinhas, adquirindo o formato atual que encontramos em suas alegres apresentações. (SILVA; VIEIRA, 2012, p. 61).

A estrutura de ritualização dessa manifestação pode ser entendida como uma precursora do carnaval atual na qual se identificam sincretismos e resíduos dos carnavais passados. Relacionamos aqui a presença do automóvel com o curso (manifestação popular do início do século XX que consistia em um desfile de automóveis pelas ruas das cidades durante o carnaval) e as procissões católicas europeias. A realização da festa na zona rural, onde décadas antes manifestava-se o entrudo, reverbera o dilema global da Igreja Católica, aqui personificada no padre Gioia, a qual acabou por afastar os ritos pagãos à zona rural.

Desde 1996, existe o Bloco Espanta Vaca, que homenageia o resistente suspiro carnavalesco que os foliões deram em meados dos anos 1920. Essa autorreferência a mitos, símbolos, personalidades, acontecimentos e fatos históricos da própria cidade é uma forte característica da atual forma do carnaval luizense em sua esfera simbólica, mitológica e semiótica.

Outro fato que merece destaque é o de que, em 1947, moradores mobilizaram-se para a realização do carnaval, que aconteceu de forma “tímida”, até que, para a infelicidade dos organizadores, uma forte enchente assolou a cidade e desabrigou cerca de um terço dos moradores. Esse incidente fez aumentar ainda mais a crença entre os habitantes de que o carnaval era coisa do diabo, que assim assimilaram definitivamente as palavras proferidas na paróquia, e o carnaval luizense adormeceu!

Até que uma reportagem na televisão mudou tudo...

O ano era 1980. Os habitantes assistiram a uma reportagem de menos de um minuto e meio no *Jornal Hoje*, da Rede Globo, que abordava o curioso fato de que a cidade estava havia sessenta anos sem carnaval. Sem entrevistar os locais, a jornalista Maria Christina Pinheiro cravou o motivo pelo qual São Luiz não tinha a festividade: uma “maldição” rogada pelo padre

Gioia; segundo a reportagem, os luizenses acreditavam que, se a festa fosse celebrada, nasceriam chifres e rabo em quem foliasse. A reportagem repercutiu imediatamente entre os cidadãos luizenses, que ficaram ofendidos ou, no mínimo, tiveram seu ego ferido. Foi assim que se iniciou um movimento popular para a organização do carnaval na cidade. A repercussão da reportagem e sua influência na revitalização do carnaval é tema do trabalho *Do rabo e chifre às marchinhas: como uma reportagem da Rede Globo interferiu na criação do carnaval de São Luiz do Paraitinga (SP)*, de Stela Guimarães de Moraes.

A resposta dos habitantes não demorou a acontecer e, mesmo com alguns percalços, o carnaval voltou a ser celebrado em São Luiz do Paraitinga. Primeiro, no salão do Clube Imperial Luizense e, posteriormente, nas ruas da cidade. Seguindo o modelo carioca, havia desfiles, escolas e premiações; esse modelo importado não agradava a todos os foliões, entretanto, que buscavam outras formas de foliar. Nesse contexto, dois blocos pioneiros se destacaram e foram importantes para a consolidação da fórmula atual do carnaval na cidade: o Bloco Enkuka Kuka e o Bloco do Juca Teles.

5.5 Mitologia e ritualidades do carnaval de São Luiz do Paraitinga

Para a plena compreensão dos aspectos da celebração do carnaval de São Luiz do Paraitinga em seus moldes atuais, é necessário conhecer a história desses dois blocos que foram os responsáveis por diferenciar o modelo da festa do carioca. A história da formação deles é contada brilhantemente no livro *São Luiz do Paraitinga: sem rabo e sem chifre*, de Degiovani Lopes da Silva e Maria Alice Ferreira do Amaral Vieira; o nosso objetivo neste trabalho é tentar compreender o *significado* dessas manifestações.

Como já abordado, a cultura caipira, a matriz étnica da cidade, o catolicismo e a baixa industrialização formam um terreno rico e diverso para as manifestações culturais e populares da cidade. De certa forma, toda essa riqueza não era vivida durante a celebração dos primeiros anos do novo carnaval de São Luiz. Embora as músicas tratassem de temas locais e as pessoas envolvidas na organização fossem da cidade, a identidade luizense não era representada em sua totalidade durante o carnaval. Foi nesse contexto que os dois blocos surgiram, com o intuito de manifestar oposição à lógica da importação e celebrar a própria cultura. Vale destacar, contudo, que essa oposição não era feita, segundo relatos, de forma competitiva ou que indicasse algum tipo de rivalidade entre os dois grupos.

Causos, lendas, figuras do folclore, personalidades da cidade, bairros, acontecimentos, ditados populares, saberes caipiras, gastronomia, tecnologias: esses elementos passaram a

compor a mitologia do carnaval de São Luiz do Paraitinga com a fundação do Bloco Enkuka Kuka, que a princípio realizava um desfile alternativo ao oficial, e somente depois que este acabava. Em seu primeiro ano, o bloco trouxe a figura da Cuca como tema do desfile e da música-tema. Nos anos seguintes, foi conquistando apoio popular até se tornar, por vários anos, o mais populoso da cidade. É possível creditar tal sucesso a três fatores: a temática, a fantasia e a ritualidade.

Na obra de Roberto da Matta (1997) sobre o sentido, a ideia e a representatividade do carnaval, destaca-se a reversão como uma das principais características da festa. Desde sua incerta origem até as ruas do Rio de Janeiro, esse aspecto está presente. Talvez fosse a única data do ano em que os pobres do início do século XX podiam andar de pés descalços na nobre rua do Ouvidor; em que os homens podiam se vestir de mulher sem serem julgados pelo machismo de outros homens; e em que a chave da cidade era entregue pelo prefeito eleito a um desconhecido promovido a Rei Momo. Vista na maior parte das vezes como uma brincadeira, a festa apresenta, de forma reversa, os sintomas da desigualdade e as relações de poder em nossa sociedade.

Em uma cidade de fé católica como São Luiz do Paraitinga, seria impensável que a população adorasse personagens, símbolos e aderisse a vestes obscuras a não ser no carnaval. A junção da matriz religiosa com a reportagem da TV fez que, entre os carnavais de 1982 e 1995, milhares de luizenses saíssem às ruas no Enkuka Kuka para adorar um corvo negro em vez da pomba branca do Espírito Santo, seguindo porta-estandartes com imagens do capeta, carregando bonecos de cobras, de serpentes, de bruxas, de assombrações e de tantas outras entidades “terríveis”.

A mídia de massa deixara os luizenses encucados, e foi a liberdade poética reversa do carnaval que acendeu o caldeirão cultural de São Luiz do Paraitinga, cujos diversos elementos de sua identidade cultural passaram a ser ressignificados durante os cinco dias de folia.

Assim como a própria volta do carnaval, a criação desse bloco também teve o motivo refutatório pela divulgação da já mencionada reportagem na televisão, às vésperas do período carnavalesco de 1980. Somado a isso, sem dúvida, estava a percepção dos seus idealizadores quanto à necessidade de adotarem um estilo de folia mais adequado às condições históricas e culturais da cidade, diferente portanto daquele formato que haviam observado até o momento. Com a fundação do bloco, deu-se também a criação da Cuca, primeiro boneco gigante do bloco e também do carnaval de São Luiz do Paraitinga. Assim inserida no universo luizense, ela assumia a representação da própria “cabeça” das pessoas, bem como a sua capacidade de criarem fantasias especiais, inclusive macabras [...]. A sua importância pode ser ressaltada ainda pelo resgate cultural propiciado, bem como pela efetiva contribuição para a total

consistência do carnaval das marchinhas. [...] O surgimento do Reino Encuca a Cuca ocorreu sob a inspiração de diversos aspectos do folclore luizense. Dessa rica fonte cultural, o embasamento enfocou eventos como Moçambique, Congada, Jongo, Folia de Reis, enfim, todas as festas populares ou as atividades de fé realizadas na sua forma mais pura. Do mesmo modo, os propósitos idealizados para o Encuca a Cuca foram buscados em larga escala nas lendas e nos principais mitos classificados como primários ou secundários. Além destes foram também aproveitadas as crendices ou superstições em geral, “sussurradas ao longo dos tempos no ouvido secular das gerações.” [...] A sobrenaturalidade era de fato bem ressaltada no ambiente do Reino Encuca a Cuca e assim argumentavam os “encucadores” sobre essa abordagem preferencial: – “É o lado ‘gostoso’ do sobrenatural, ou seja, são as histórias contadas ao pé do ouvido por nossos ascendentes e transmitidas dentro de uma ética religiosa de Céu/Inferno, tendo como intermediário o Purgatório. Essa história, somadas às influências africanas, dá o caráter afro-religioso-brasileiro de nossa formação”. [...] Nos primeiros carnavais do Encuca a Cuca era fácil perceber que a maioria das máscaras e fantasias eram confeccionadas pelos próprios foliões. [...] Destacando-se na folia, tanto na penumbra quanto na claridade, movimentavam-se os bonecos representando os personagens Cuca, Cabrá, Corpo-seco, Boiatá, Cabra-cega, Lobisomen, Bicho-papão, Juca Espanta, Mula-sem-cabeça, Diabo, Cobra-grande, Porca dos 7 Leitões, Corvo e outros. Abrindo o desfile, com simbologia e curiosidades, um carrinho manual, queimador de pólvora e três estandartes seguiam à frente do bloco. O primeiro, conhecido por “fuminho atômico” é considerado como “repelente de capeta”, servia para dispersar os fluidos negativos que irradiassem durante o itinerário, deixando assim o Reino Encuca a Cuca livre para vivenciar a mais pura folia. Já os estandartes, os dois menores traziam a figura do Diabo com uma interrogação na cabeça, com a intenção de representar “a própria filosofia do bloco, a capacidade criativa das pessoas”. E o estandarte principal continha frase indagativa e diversos ícones, traduzidos como a “manipulação da ordem, o pecado consumado, a fragilidade do sistema, a maldição do Paraíso, a especulação do lucro, a produção em escala” e outras encucações. Todos os anos, repleta de encucados e assombrações horripilantes, essa “coisa maluca” chamada Encuca a Cuca descia a Rua Monsehor Ignácio Gióia rumo à Praça Dr. Oswaldo Cruz, para garantir a diversão e o sucesso de mais um carnaval dos encucados. (SILVA; VIEIRA, 2012, p. 117-118, 129).

Vale destacar o fato de que esses mitos, lendas e causos antigos eram a princípio instrumentos para comunicar a moral da época. A lenda da Porca dos 7 Leitões, que fala sobre uma jovem que foi amaldiçoada por cometer adultério, era uma forma de dizer à população que trair é errado. Atualmente, com a mudança da moral, o sentido dessas narrativas se perdeu, e nisto podemos ver mais um exemplo do caráter reversivo do carnaval: o que antes era utilizado para comunicar a moral e os bons costumes passou a ser pano de fundo da festa que celebra a alegria e o prazer: o carnaval.

A relação entre o catolicismo há séculos praticado na cidade e a folia provocadora do Enkuka Kuka representa a tênue fronteira entre a crença cega, opressora e moralizante e o questionamento, a ironia e a liberdade de brincar com a própria crença, suas narrativas e seus símbolos. Um caso contado por Alfredo Fontes, o Jacaré, um dos fundadores do bloco, além

de expressar essa relação, traz à tona o segundo fator que podemos considerar determinante para o sucesso do bloco.

O bloco representava mesmo uma cabeça bem alucinada, em relação às credences populares, inclusive tinha o Fumanchu, uma pessoa que gostava de trabalhar com macumba e por isso ele fazia com a gente alguma encenações curiosas, antes da saída do bloco. Mas na verdade tudo aquilo era somente um carnaval bem sadio, divertido e o povo todo gostava. Era um carnaval bem familiar, onde as pessoas da sociedade luizense também iam brincar. As pessoas se produziam, se mascaravam e saíam no meio do nosso bloco. Alguns ali conseguiam se passar como anônimos, porém geralmente nós conseguíamos reconhecer uma boa parte dos mascarados. Às vezes era pelo jeito de andar, ou pela voz ou mesmo pelos seus gestos. Eu sei de casos aí até de pessoas que eram “carolas” da Igreja e no nosso bloco acabavam pulando o seu carnaval. (SILVA; VIEIRA, 2012, p. 128).

Não caberia a reflexão de que, simbolicamente, a fé católica também coloca máscaras? De caráter, comportamento e moral? Seria tão descabido pensar que a materialidade das máscaras, fantasias e adereços fantasiosos são elementos constituintes de uma outra religião? A religião do carnaval?

Ainda que o carnaval não seja uma religião, há aspectos semelhantes nos dois universos, como os ritos. Como imaginar o sucesso de um festejo popular em um contexto católico, abundante de ritos (inclusive durante o carnaval, como aquele em que cinzas são jogadas pelos padres na cabeça dos fiéis, as missas que celebram o início da quaresma e as já extintas procissões da Quarta-feira de Cinzas), que não apresentasse ele próprio uma série de ritualidades?

Durante os catorze carnavais do Enkuka Kuka, sempre ocorria antes de sua saída o ritual da encucação:

Antes de ser iniciado o grande desfile dos encucados mascarados, realizava-se um ritual bem característico da concepção carnavalesca do Encuca a Cuca, principalmente por tratar-se de um bloco essencialmente noturno. Seus idealizadores consideravam “o grande fascínio exercido pela noite no ser humano e ao mesmo tempo um forte estimulante da imaginação”. E acrescentavam: – “Quando a noite era mais noite, o homem contava com a lua, depois com a lua e com o fogo, depois lua-tocha, lua-vela, lua-lamparina, lua-lampião e, finalmente, com a lua-elétrica. E foi dentro destas conjunturas que as lendas credibilizaram verdades para os olhos humanos...”. Portanto, em frente à Casa de Oswaldo Cruz, ocorria a queima de 7 foguetes de vara, número místico ligado à superstição popular, estourados com pequenos intervalos entre cada um. Os foguetes tinham a finalidade de “afugentar os diabos” e deixar o ar propício ao regresso dos personagens lendários para o Reino Encuca a Cuca. Simultaneamente, o Encucador-mor “Fumanchu” dava início à invocação dos personagens, encucando aqueles que iam chegando

para tomar os seus devidos lugares nas carcaças dos bonecos. O Encucador-mor era “escolhido a dedo”, posto que deveria primar “pela sua fé mental e força de resgate”. Era uma figura diferenciada que tinha a difícil missão de “buscar os personagens de outras bandas do mundo e canalizá-los para as carcaças, orientando aos mesmos que posteriormente, ao retornarem avisassem a outros e novos personagens que se preparassem para o outro carnaval, pois que aqui poderiam chegar.” Pouco depois, estourado o sétimo e último rojão, os bonecos começavam a se locomover diante dos encucados, “comemorando juntos numa algazarra contagiante, a chegada ao mundo contemporâneo, mais especificamente à sua terra natal, São Luiz do Paraitinga. E após o contato inicial entre os encucados e a presença honrosa dos velhos personagens, todos juntos desciam morro abaixo a festejar carnavalescamente pelas ruas da cidade”. (SILVA; VIEIRA, 2012, p. 119).

Ainda sobre o ritual da encucação, destacamos na íntegra a “Invocação atijadora”:

Encuca a Cuca, abra o teu espírito
 Como o zóio numa lupa
 Com todo o respeito
 Abaixando a nuca, peço que não refutas
 E traga na garupa, num “vupt” instantes
 Ante quatro dias
 De confetes e serpentinas cintilantes
 As figuras lendárias, viajantes dos tempos
 Em oferenda, ao mundo novo
 Rogo presença, luz e lendas
 Que se abra no espocar dos foguetes
 Uma fenda positiva nos céus
 E se materialize na terra
 Em meio aos escarcéus do carnaval
 Todos os personagens de outrora
 Agora ridentes
 Por quatro dias em todo coração
 Aqui nestes sertões, presentes.”
 – Se movimentem!

Uma curiosidade acerca do bloco é que seu nome tem duas grafias: Enkuka Kuka e Encuca Cuca. Segundo a tradição encucadora, apenas quem não tem medo das entidades do Enkuka é que pode escrever o nome com c ao invés do k.

Talvez residisse na ausência de tais ritos e características que dialogassem com a própria população de São Luiz a inquietude em aderir a um carnaval importado, o grande fator que distinguiu o Enkuka Kuka dos demais blocos.

Outro bloco da cidade que também carrega uma forte ritualidade e uma sólida simbologia é o do Juca Teles. A história de sua fundação se confunde com a história de um jornal alternativo: *O Chicote*. Em 1978, o Brasil vivia a censura imposta pelo regime militar, mas isso não impediu que um grupo de amigos em São Luiz do Paraitinga concebesse uma

publicação independente que, além de conter opiniões acerca do contexto político e social da cidade, resgatasse a identidade cultural e histórica e a imagem de personalidades da cidade. Uma das personalidades mais lembradas pelo grupo era Juca Teles, um funcionário público que era visto como excêntrico. Além do cargo público, que exerceu por quarenta anos, entre 1912 e 1952, Juca Teles era poeta e agitador cultural. Era ele o responsável pela malhação de Judas e pelo famoso Café do Juca, em que dividia com os moradores pobres da cidade café com queijo, sem nada receber em troca.

Além do reavivamento dessa forte simbologia e das ritualidades, o Bloco do Juca Teles deve a outro fator seu sucesso e continuidade ao longo de quase trinta anos: os bonecos. Como já abordado neste estudo, os festejos de cultura popular contêm em si, seja nas entrelinhas ou de forma aparente, alguma técnica ou técnicas. No caso do Bloco do Juca Teles, uma técnica pode ser percebida a muitos metros de distância, pois materializa-se de forma bem aparente: os bonecos gigantes de papel machê, nomeados João Paulino e Maria Angu, que são produzidos por um dos fundadores do bloco, o artesão, poeta, escritor, compositor, produtor cultural, contador de causos, *designer* gráfico, pesquisador de folclore e da cultura popular, artista plástico e folião Benito de Campos. Sua motivação foi, assim como a dos idealizadores do Enkuka Kuka, se opor ao modelo de carnaval importado do Rio de Janeiro e incorporar na celebração do carnaval, como já fazia em *O Chicote*, elementos da identidade cultural de São Luiz do Paraitinga:

Arregaçando as mangas, tomado pela alma e munido do capeta da criação “Fogos Delirius”, passei a produzir, espontaneamente, diversos bonecos artesanais inspirados no folclore regional, bem como as máscaras, respaldadas nas tradições em processo de desaparecimento, como Cavalhadas e Folias de Reis, adaptando-as à folia carnavalesca. O meu objetivo maior, naquela ocasião, era estimular e, promover a conscientização do resgate cultural e da preservação das tradições da nossa cidade, envolvendo nisso tanto a população quanto as autoridades locais”. (SILVA; VIEIRA, 2012, p. 240-241).

Benito também participava da produção dos bonecos do Enkuka Kuka, e sobre essa experiência ele conta que:

A ideia era promover a criação de artesãos de máscaras e, com isso, tornar São Luiz do Paraitinga a cidade dos bonecos artesanais. E muita gente já havia começado a produzir máscaras de papel machê, as quais, no entanto, foram trocadas mais adiante, por máscaras de borracha. A famosa Cobra Grande, por exemplo, era feita de balaios, ou seja, o material era o bambu amarrado com pedaços de câmaras de ar e borrachas para dar a flexibilidade necessária. E isso deu bom resultado, porque a criançada saía correndo com ela, fazendo todas aquelas curvas durante o desfile. O bambu era uma das tradições do

artesanato local, com as cestarias, mas agora isso já se perdeu no tempo. (SILVA; VIEIRA, 2012, p. 126).

Hoje, os bonecos são marca registrada de praticamente todos os blocos do carnaval; durante os dias de festa, é possível ver, caipiras, sacis, canários, corujas, vacas, lobisomens e até mesmo ETs acompanhando o caminhão que transporta os músicos, infestando as ruas da cidade de alegria e paixão.

São muitas as ritualidades presentes no antes, no durante e no depois do Bloco do Juca Teles, como a caminhada da indagação, o café da manhã do Juca Teles, o megafone de lata, o estandarte, o guarda-sol, o chitão, as águas da sacada e o célebre discurso que marca o início do carnaval de São Luiz do Paraitinga:

Respeitável público do Sertão das Cotias,
 Hoje estamos aqui para convidá-lo a participar das festividades de Momo!
 Nas curvas das orelhas vos digo:
 Da vida nada se leva,
 A não ser o sabor
 E a certeza de tê-la vivido intensamente
 E parte dela, em plena alegria e festa.
 Vos pergunto, vos pergunto:
 Como viver sentindo a passagem do tempo?
 Do céu
 Do purgatório
 E do inferno.
 Ninguém, ninguém escapa.
 Sabem por quê?
 Porque hoje é Carnaval!

No Bloco do Juca Teles, mais do que proteger os foliões do forte sol do meio-dia, as coloridas sombrinhas de chita ou de retalho protegem símbolos da cultura popular e das tradições folclóricas locais. A chita, aliás, ao lado das temáticas e das ritualidades, é outro elemento que compõe a simbologia do carnaval de São Luiz do Paraitinga que vale destacar. Em muitos lugares do Brasil, é um tecido comum entre as populações de menor poder aquisitivo e muito utilizado na roça. Não só durante o carnaval, mas em todo o ano, as bancas do mercado municipal da cidade ficam repletas de camisas, saias, bermudas e vestidos de chita para vender. Ela é o uniforme oficial do carnaval, utilizada pelos músicos e artistas e pela população local. Assim como acontece em muitos festejos populares, a economia local impulsiona e é impulsionada pelo carnaval.

Além da chita, formam uma tradição as calças, saias e chapéus de retalho. Tanto a chita quanto o retalho se apresentam em muitas cores, presentes não só nas vestimentas, como

também nos acessórios como as cartolas e as sombrinhas que compõem a fantasia oficial do Bloco do Juca Teles. No figurino da folia luizense, o colorido não poderia ficar de fora.

Desde o fim dos anos 1980, os blocos que seguem o modelo luizense tornaram-se cada vez mais populares, suas músicas ficaram marcadas no repertório da cidade e seus fundadores são reconhecidos como verdadeiros guardiões da cultura local. Demonstrando uma identidade única, e uma grande capacidade de reinventar e conservar tradições, ano após ano os blocos luizenses fazem a alegria dos habitantes de São Luiz do Paraitinga e de turistas de todas as partes do Brasil e do mundo. Com a consolidação dos blocos Enkuka Kuka e do Juca Teles, nasceram diversos novos blocos e bandas com características semelhantes, com chitas, marchinhas, bonecos e temáticas que remetem à cultura luizense. Mesmo que cada um tenha suas particularidades, é possível encontrar elementos comuns entre eles. O título desta seção baseia-se na harmonia de símbolos diferentes e comuns que existem sob o mesmo guarda-chuva cultural gestado e celebrado desde o começo dos anos 1980, que configura uma verdadeira mitologia foliã-luizense.

Hoje, a celebração oficial das festividades do carnaval na cidade, que se iniciam às 21 horas da sexta-feira e encerram-se por volta das 14 horas da Quarta-feira de Cinzas, conta com o apoio da prefeitura e de diversos órgãos públicos. Durante o carnaval de 2020, passaram pelas ruas do centro de São Luiz do Paraitinga 25 blocos: Lençol, Rei Canário, Lobisomem, Juca Teles, Maria Gasolina, Saúde, Bicho de Pé, Etesão, Coruja, Maricota, Misto Quente, Saci, Pé na Cova, Balacobaco, Barbosa, Pai do Troço, Caipira, Cruz Credo, Caetê, Encuca Cuca, Pipoca, Espanta Vaca, Casarão, Pé na Cova e Bico do Corvo. Segundo dados da prefeitura, eram esperados 80 mil foliões para celebrar os cinco dias do carnaval de 2020 na cidade.

5.6 O carnaval das marchinhas

As marchinhas são a trilha sonora oficial de São Luiz do Paraitinga e a razão de uma de suas alcunhas: a capital das marchinhas. Segundo matéria do *The New York Times*, em 2008 já existiam mais de 1.500 marchinhas compostas única e exclusivamente pelos moradores de São Luiz do Paraitinga. (KUGEL, 2008). Hoje, doze anos depois, esse número é muito maior, segundo estimativa de Paulo Baroni, músico, compositor e um dos maiores ícones do carnaval luizense, para quem esse número deve girar em torno de 3 mil. A popularidade das marchinhas na cidade é um verdadeiro fenômeno; atualmente existem diversas bandas luizenses especializadas nesse ritmo. Em 2020, a festa contou com a apresentação de doze bandas locais: Los Cunhados, Arriba Paraitinga, Quar' de mata, Estrambelhados, Tânia Moradei e banda,

Loukomotiva Kabereka, Lume de Paraitinga, Charanga do Quadô, Concreto, Despirocadas, Sincopado e Grupo Paranga, sendo este último um dos grupos mais tradicionais e influentes da cidade não só no gênero da marchinha, como também no caipira. Além dessas, há A Grande Banda do Sertão, uma *big band* formada por dezesseis músicos que faz versões em *swing* clássico e *jazz* das marchinhas mais populares e tradicionais.

Nesta seção, abordaremos os motivos que levaram a cidade ao encontro desse ritmo, sua origem e consolidação.

Para compreender a grande popularidade da marchinha na cidade, é necessário compreender primeiro a história musical da própria cidade. Como visto, uma das manifestações da cultura caipira sempre foi a música; do modão à catira, a música popular caipira é um artefato cultural que representa e ressignifica a cultura rural do Brasil. Violeiros e sanfoneiros sempre embalaram os bailes luizenses, e a eles somaram-se grupos de jongo, congadas e moçambique, gerando um hibridismo de instrumentos caipiras e tambores africanos. Para formar a base de uma banda de marchinhas luizense, os instrumentos de corda e de percussão juntam-se aos metais, principalmente o trombone e o trompete, incorporados ao universo musical da cidade por meio das fanfarras e da Corporação Musical São Luis de Tolosa – tradicional instituição de ensino de música da cidade.

Outro ponto a ser destacado no percurso das marchinhas em São Luiz do Paraitinga é o fato de que um dos maiores símbolos da cidade, Elpídio dos Santos, o Maestro, um dos maiores expoentes da música caipira no início do século XX, também compunha marchinhas. Suas músicas, além do vínculo identitário com a cidade, são didáticas e, por isso, comumente são as primeiras canções ensinadas às crianças da cidade que estão iniciando os estudos musicais. Mais uma vez, é possível recorrer à matriz étnica e musical da cidade para encontrar eventuais hibridismos e sincretismos que levaram ao desenvolvimento do fenômeno, muito embora os próprios compositores e atores do ecossistema das marchinhas da cidade creditem o surgimento e a popularização delas a um acaso. Segundo Nhô Frade, renomado percussionista da cidade: “*Um dia a gente se sentou no bar [do Sérgio] e alguém começou a tocar marchinha, a turma gostou, e aí foi surgindo, uma depois da outra. Não teve um começo, foi uma coisa natural*”. (Informação verbal). Nesse sentido, as marchinhas de São Luiz do Paraitinga respeitam a já mencionada característica da origem das manifestações folclóricas, ao mesmo tempo anônima e coletivizada.

A partir dessa noite no bar do Sérgio, algumas figuras, bandas e acontecimentos foram decisivos para a popularização e manutenção da paixão da cidade pelas marchinhas. Dois nomes merecem destaque: Negão dos Santos e Galvão Frade. Negão dos Santos é integrante do grupo

Paranga e um dos grandes responsáveis por criar as melodias, harmonias e arranjos das marchinhas; do ponto de vista rítmico, os arranjos de Negão contribuíram muito para consolidar as marchinhas de São Luiz do Paraitinga como um ritmo único. Já Galvão Frade, cidadão luizense, músico e produtor cultural, é responsável por compor a letra de mais de uma centena de marchinhas nos últimos quarenta anos. Suas letras inspiraram e continuam inspirando incontáveis aspirantes e conhecidos compositores de marchinha pelo Brasil afora.

Se, por um lado, como é comum em diversas manifestações culturais, há aqueles que se destacam e têm sua assinatura reconhecida em diversas composições, por outro as marchinhas são um fenômeno descentralizado, e em São Luiz do Paraitinga não é raro encontrar taxistas, enfermeiros, donos de restaurante, donos de bar, professores, oficiais de justiça e motoristas de ônibus no “*hall da fama*” das marchinhas compostas na cidade.

O *frisson* e a grande adesão popular ao ritmo na cidade tiveram outro catalisador além das influências musicais históricas e da atuação de alguns grupos: a criação do Festival de Marchinhas de São Luiz do Paraitinga.

Ao perceber que as marchinhas ganhavam cada vez mais os ouvidos dos moradores da cidade, os principais músicos e compositores idealizaram, em 1984, um festival para estimular ainda mais a criação e disseminação do ritmo. Nas 35 edições completadas em 2020, ele reuniu milhares de músicas e inscritos. Muito mais do que premiar os melhores, o festival contribuiu para a formação de uma nova tradição. A recorrência, o *status* adquirido e, claro, a festa em torno de sua realização são alguns dos fatores a que podemos atribuir o seu sucesso. Sobre a importância do festival e das marchinhas na cidade, destaca-se uma fala de Suzana Salles (2010), música, ativista, produtora cultural paulistana, que frequenta São Luiz do Paraitinga há trinta anos e é atuante na cena cultural da cidade:

Fui chamada para ser jurada no festival de marchinhas em 1990. Nesse festival eu não entendi que o que todos cantavam efusivamente eram músicas só deles. Até nos intervalos, eles cantavam músicas e todo mundo cantava junto. [...] Eu achava que eram músicas de domínio nacional, pelo jeito que eles cantavam. Foi só alguns anos depois que entendi que aquilo que eles cantavam efusivamente em grandes massas pela rua era repertório próprio. A força dessa expressão cultural de um lugar que tem no máximo 10.000 habitantes, até hoje me arrepiam, é uma coisa muito forte. Eu fui percebendo aos poucos, eu acompanhei alguns outros festivais e fui percebendo que o primeiro lugar era o chefe de gabinete do prefeito, o segundo lugar era o dono da farmácia, o terceiro lugar era o motorista de taxi, e assim vai. Isso cria uma rede coletiva, um corpo coletivo de vida que não tem hierarquia que sobreviva. É como se eles vivessem em um estado sempre pleno de cidadania através de criação musical. Eles tendo essa facilidade de comunicação fora das esferas de hierarquia facilita a vida deles de uma maneira e provoca coisas muito fortes e muito ricas culturalmente. Cada um ocupa o seu lugar com muita

propriedade, porque ele é o motorista de taxi, mas ele é o primeiro lugar do festival de marchinha. Isso cria um outro tipo de relacionamento. [...] Eles vivem em torno de uma vivência cultural antiga e nova. Eles trazem o arcaico para o presente e transformam. Essa cidade, São Luiz do Paraitinga, não é uma cidade normal, ela é uma cidade que foge aos padrões do que é uma cidade do interior de São Paulo. Ela é um resumo, o suprassumo de um Brasil condensado em várias instâncias, no que tem de mais arcaico e no que tem de mais moderno.

Ainda assim, até o início dos anos 2000, o ritmo não havia se consolidado como o principal do carnaval, porque havia pouco material gravado, de modo que, nos intervalos das apresentações dos blocos e bandas, o som era dominado por músicas de axé, samba e pagode. O cenário mudou somente com a gravação em CD de um número maior de marchinhas; os responsáveis pelas gravações são os próprios músicos, que até hoje utilizam recursos próprios e a colaboração de amigos e conhecidos para realizá-las em estúdios de outras cidades. Atualmente, durante todos os dias de carnaval, nos alto-falantes das praças, das ruas, nos palcos e nos blocos, ouve-se apenas marchinhas compostas em São Luiz do Paraitinga. Entretanto, a grande maioria da obra musical da cidade continua existindo apenas na memória dos músicos, profissionais ou não.

5.7 Símbolos do carnaval luizense presentes nas marchinhas

Nosso objetivo até aqui neste capítulo foi evidenciar a relação entre a sociedade luizense, sua origem e sua identidade cultural e a história do próprio carnaval para estabelecer que: a) trata-se de fato de uma manifestação de cultura popular; b) é uma manifestação dinâmica, que a cada ano que passa se reinventa por seus atores internos (moradores) e externos (turistas). A cada carnaval, surgem novas músicas, bandas e amantes da folia luizense. Essa complexa relação entre o arcaico, o presente e o futuro, intrinsecamente presente no âmago de todas as manifestações populares brasileiras, é justamente o que motivou a produção deste estudo. Até então, a perpetuação da tradição carnavalesca de São Luiz do Paraitinga havia se dado, em grande parte, pela oralidade, pela observação e pela repetição, transmitida pela família. A partir de agora, abordaremos, pela análise de algumas letras, exemplos e aplicações da simbologia, das narrativas, das ritualidades, das técnicas e dos saberes luizenses no repertório autoral de marchinhas da cidade.

5.7.1 *Marchinhas que falam da cultura caipira*

A letra da música do Bloco do Caipira, composta por Pedro Moradei, é: “Boto o pé na bota, e vou pra cidade do carnaval / Vou extrapolar porque é feriado, decreto nacional / A rua tá infestada de alegria e de paixão / Eu largo da minha roça, mas o meu broto eu não esqueço não”. Nela é possível apontar aspectos da cultura caipira como solidariedade – na rua infestada de alegria e de paixão – e a tensão com a urbanização, já que o autor levanta a hipótese de um dia a se afastar de sua origem rural.

Já o Bloco do Caetê traz em sua composição uma técnica gastronômica caipira, comumente praticada pelas mulheres: a produção da pamonha: “Mulherada panha milho, nós vamos fazer pamonha / Dê uma raladinha mas o seu dedo não ponha / Rala, rala, rala, você vai ralar sem medo / Rala, rala, rala até a ponta do dedo / Quero ver você embrulhada na folha do caetê, eu quero ficar grudado na cintura de mecê”. A folha do caetê é utilizada para embrulhar a pamonha. Essa marchinha apresenta também uma forte característica do gênero, não só de São Luiz do Paraitinga, mas de todo o Brasil, que é o duplo sentido. Para muitos, a “ralação” faz alusão ao ato sexual.

Na música “Poema bucólico”, da banda Quar’ de Mata, detecta-se já no “bucólico” do título um certo saudosismo do campo e, por extensão, a ideia de cultivo, do trato com a terra, dos campos e da vida na roça. Além disso, a música trata de um tema muito presente no repertório da cidade: o amor: “Com tua merda reparei nos campos / futuras primaveras nascerão com teu perfume / nascerão com teu perfume / Eu já vejo um mar de flores minha Dolores / Mais de mil novos odores ai ai cada pétala um amor”.

Já o tema da solidariedade pode ser encontrado na música “Carnavália”, de Marco Rio Branco. Como já visto, a solidariedade é um traço característico da cultura caipira, e é sentida como um aspecto geral do carnaval – ao menos em São Luiz do Paraitinga –: “Vamos pular direito essa marcha engrenada / De um vem um vem mais que um, sá moçada / que não sabe nada / Toda sincopada escrita em brasa, em brasa / Pedra sobre Pedro, o canto e a fala / Ludo um jogo tão lúdico e o toque no tambor / bate-pé, bate louça e o canto do cantor uô ôôô uô ôôô / Viva todo o povo do mundo todo, somente todo o povo / a cara, a cara, a carnavália”.

5.7.2 *Marchinhas que falam do próprio carnaval*

Logo no início da canção “Arremate”, da banda Estrambelhados, há uma referência à retomada do carnaval na cidade, mais especificamente ao conflito entre a lógica importada do

Rio de Janeiro e a realidade local, representado na escolha da fantasia de carnaval: “Tanta fantasia igual a sua / produção em série me cansou / Vou te contar que pro meu lado é sem dedal, enrola a linha coisa e tal, se o nó atara eu desconcerto / Nem vem tesourar meu caseado / Meu bem deixa de fogo cruzado afinal é a sua linha que arremata o meu bordado”. A música suporta a tese das diferenças e das tensões entre a lógica globalizante e a da cultura popular. A originalidade se relaciona à expressão artística da cidade, sendo que as fantasias iguais representam as fantasias que copiavam as cariocas. Outro aspecto presente é o do poder aquisitivo, uma vez que as fantasias de plumas eram feitas por costureiras (que utilizam o dedal), enquanto as fantasias de chita e retalho são comumente confeccionadas pelos próprios foliões, com técnicas simples de costura, como o caseado.

A música-tema do Bloco Espanta Vaca, de mesmo nome, faz alusão ao movimento que ocorreu na zona rural da cidade durante o hiato na realização do carnaval oficial. A letra também lança mão de um duplo sentido sexual: “Mamar na vaca você quer, quem que não quer? Ié Ié Ié / Mamar no boi você não quer, quem é que quer? / Deixa de moleza e engravata o nó / Pega a jardineira Espanta Vaca e o quê? / Eu não tô só iô iô iô iô”. Outro aspecto interessante a ser observado nessa marchinha é a sua característica política; segundo Paulo Baroni, coautor da letra, a vaca é uma metáfora para a prefeitura. A crítica se direciona ao aparelhamento da máquina pública: “*A jardineira é uma grande democracia que espanta a massa de manobra*”. A marchinha foi regravada em 2008 pela banda Estrambelhados, e na nova versão apresenta influências rítmicas da lambada, num movimento que mostra que, ademais das autorreferências, o carnaval luizense é influenciado por movimentos e expressões artísticas de outras localidades, mas os quais, quase sempre, são também relacionados a movimentos do folclore e da cultura popular.

A música “Is it São Luiz” – “Deu no New York Times / Eu quase não consegui ler / Era tudo americano / Actually prohibits more modern rhythms like samba and axé / It is São Luiz, it is São Luiz / It is São Luiz, it is São Luiz / Nas pedras da saudade / Nas janelas da memória / Morada da história” – é inspirada na reportagem feita pelo *The New York Times* em 2008 que listava os melhores carnavais desconhecidos do Brasil. Como já disse alguém em algum momento de algum carnaval, em São Luiz tudo vira marchinha. A reportagem foi um marco na história da cidade e ainda hoje enche de orgulho seus habitantes.

Muitas marchinhas fazem referência ao histórico Bloco do Juca Teles, como “Águas da sacada”: “Tem gente na rua / Vai ter arruaça / Vem ver o que te espera / Reúne na praça / Eu vou porque não sei / Eu tô o que não sei / Juca Teles meio-dia / Jogam águas da sacada / Vem debaixo cai de cima / Eu tô cansado eu tô que nada / Eu vou”. Além da menção ao horário em

que o Bloco do Juca Teles inicia o seu desfile – sempre ao meio-dia –, alude-se à tradição de acordo com a qual os habitantes da cidade jogam água nos foliões que passam embaixo ou em frente a suas casas. É interessante fazer um adendo sobre a força dessa imagem, que pode indiciar uma herança coletiva da semioesfera do imaginário folião brasileiro: o entrudo em que realizava-se, entre outras coisas, a guerra de água.

Já na música “Ie-Ié”, do grupo Paranga, além de serem feitas referências a diversos momentos, símbolos e ritualidades do carnaval luizense, é narrado um dia inteiro de folia em São Luiz do Paraitinga:

Meio-dia Juca Teles
 o sol tá a pino
 Pinga pra beber
 Chega três horas da tarde
 o bloco pega fogo
 E a pele a arder
 Lá prá cinco, cinco e meia
 o tempo refresca
 Pra nós perceber
 Senta nessa mesa
 Toma uma cerveja
 pra garganta umedecer
 Quando a noite cai pra trás
 Eu não aguento mais
 Que toada de beber
 Tome café forte quente
 ande para frente
 Vai melhorar você
 Já escutei o bum do surdo
 que me deixa doido
 o bloco vai descer
 É o Encucacuca
 Que coisa maluca
 Faz a gente enlouquecer

Como certa vez disse um grande folião: “‘Ie-Ié’ é um clássico, é uma verdadeira epopeia do folião luizense”.

5.7.3 Marchinhas que falam das lendas da cidade

Na música do Bloco do Saci, composta por Ricão Moradei, Ditão Virgílio, Zizi e Marquinho Santa Casa, a temática, é claro, gira em torno da lenda do saci: “Pula de lá, pula de cá, pula dali / quem vem chegando é o bloco do Saci / ô ô ô o Saci chegou / No bloco do Saci é assim que a gente faz / Um pulo para frente e outro para trás / Vem saci de longe, vem saci

de todo lado / Nesse carnaval? Todo mundo ensacizado!”. São Luiz do Paraitinga também é conhecida como a terra do saci, sendo a cidade-sede da Sociedade dos Observadores de Saci, uma Organização Não Capitalista (ONC) que tem como objetivo a preservação da cultura brasileira. Um de seus fundadores, o jornalista Mouzar Benedito, em uma série de reportagens do programa *No Coração do Brasil*, da TV Bandeirantes, falou um pouco sobre a lenda em entrevista ao apresentador José Luiz Datena:

O Saci é uma essência do Brasil. Como os padres gostavam de demonizar tudo quanto é mito indígena para acabar com a mitologia indígena e introduzir o catolicismo, eles transformaram o Saci em um demônio. Mas o Saci, na realidade, como mito indígena, era o protetor das matas. Todos os mitos indígenas brasileiros são ecológicos, eles sempre têm um sentido de equilíbrio das pessoas com o meio ambiente. Porque o índio não tem a figura do mal. Além disso, as próprias negras eram contadoras de causos, então elas assimilaram também o Saci. Ao mesmo tempo que os padres também transformaram os Sacis em um negro. Entre se manter escravo e optar pela liberdade, ele preferiu cortar sua própria perna para se libertar. Ele tem elementos do negro, do índio e do branco, ele é um símbolo do Brasil. (SÃO LUIZ, 2017).

O mito do saci, portanto, compartilha com a cidade uma matriz étnica, e talvez se deva a isso sua aderência em São Luiz do Paraitinga. Outra lenda conhecida nacionalmente dá origem a uma marchinha, “Tar de Lobisome”, música-tema do Bloco do Lobisomem: “Dizem que ele é um tar de lobisome / Esse bicho ataca, esse bicho mata, esse bicho come / Em noite de lua cheia, é que a coisa fica feia, quando sai uivando assim / Passou a noite no chiqueiro, depois foi pro galinheiro, do quintal do São Joaquim / Foi ele, foi ele sim / Foi ele que contou pra mim”. Além da referência óbvia à lenda do lobisomem, a marchinha alude a outro elemento de forte presença nas sociedades do interior do estado de São Paulo: o fuxico.

Paulo Baroni, vocalista da banda Loukomotiva Kabereka, também foi influenciado pelas lendas locais; na música “Eva/Minhocão”, o trecho “A cauda no rosário, com a cabeça na matriz / Eu não posso mais dormir / Ninguém pode ser feliz” faz referência à cobra-grande, lenda segundo a qual São Luiz do Paraitinga foi construída sobre uma grande cobra, que está viva, porém dorme há séculos. No local onde está a sua cabeça, teria sido construída a Igreja da Matriz e, no local onde está a cauda, a Igreja do Rosário. Essa música também canta a mistura intensa entre o sagrado e o profano, presente não só no carnaval – “invenção do diabo que Deus abençoou”, como diz Caetano Veloso –, mas em outras festas populares.

5.7.4 Marchinhas que falam dos causos da cidade

Não são só os fatos históricos do carnaval, as lendas e os mitos que estão presentes nas marchinhas da cidade; elas também cantam acontecimentos banais. A música “Que mico”, de Galvão Frade, faz referência ao evento em que o responsável por transportar um boneco de macaco que seria destaque no Bloco Enkuka Kuka deixou-o cair na estrada, levando ao desespero os organizadores do bloco.

Que mico o macaco fugiu
 Saiu de cena se escondeu e deu no pé
 Será que tá com medo da Coruja já?
 Será que tá com medo do Cabrá?
 Da Cobra Grande, Enkuka Kuka, Cabra-cega e o Corvo de Noé
 Que mico! O macaco fugiu!
 Eu já passei por isso
 Meu vô contava história de assombração
 Vou contar o meu segredo
 Eu quase morria de medo, mas fingia que não tava, não
 Mas na hora de dormir
 Era um sufoco, um novo drama
 Entrava debaixo da coberta, deixava a porta aberta e fazia xixi na cama
 Quem é? Quem é? Quem é?
 No Bloco Enkuka Kuka
 Que pula de galho em galho
 Lá na arca de Noé?
 Quem é? Quem é? Quem é?
 No Bloco Enkuka Kuka
 Eu tive um pesadelo com o macaco chimpanzé!

Essa marchinha também apresenta de forma literal diversos elementos do Bloco Enkuka Kuka, como as entidades do mundo da assombração – cabrá, cobra-grande, cabra-cega e o corvo de Noé –, assim como a própria temática do pesadelo e da assombração, e posiciona o macaco chimpanzé como um novo integrante do Enkuka Kuka.

A música “Magda”, da banda Quar’ de Mata, relata o incidente em que alguns músicos da cidade se atrasaram para um bloco porque o fusca que os levava, poeticamente batizado de Magda, quebrou: “Magda, que dá, que vai que dá / Já não sei mais o que faço sempre foi tão fácil te fazer pegar / Mas cê não sai desse lugar, assim nunca vamos chegar / Ao menos ande devagar, por favor meu bem, estamos perdendo o Carnaval”.

Um acontecimento não precisa ser cômico, dramático ou coletivo para se tornar marchinha em São Luiz do Paraitinga. Galvão Frade compôs a música “Eu, mamãe e Nhô” para cantar a sua infância ao lado do irmão Nhô Frade:

Perê perê perê
 Carnaval já sei no que vai dar
 Vai levantar poeira, deixa a poeira levantar
 Vai levantar poeira, vai levantar poeira
 Eu, mamãe e Nhô. Papai na mamadeira. Ama d’eu mamá
 Botei meu breque longe, velocipe eu vim pegar
 Eu, mamãe e Nhô. Papai na mamadeira. Ama d’eu mamá
 Tem curva no caminho magnólia eu vou tirar
 Eu, mamãe e Nhô. Papai na mamadeira. Ama d’eu mamá
 Enquanto a quarta-feira não chegar
 Vai levantar poeira, deixa a poeira levantar
 Cheguei no fim da linha. Marcha lenta eu vou parar.

Uma das marchinhas mais famosas da cidade e que também foi motivada por um caso é a do Bloco do Barbosa. Durante uma temporada no final dos anos 1990, vários músicos de São Luiz do Paraitinga foram convidados para tocar em São Paulo. Nessas viagens, como forma de homenagear o motorista Barbosa, os seguintes versos foram compostos: “Ô ô ô Barbosa / Essa curva é perigosa / Sigo em frente nessa linha, eu vou falar pra Tia Rosa / ô ô ô Barbosa, ai que dor no coração / ô ô ô Barbosa mete o pé nessa bondão / One, Two, Three, Four / ô ô ô Barbosa”. A música é uma criação coletiva, cuja autoria é inexata. Um fato curioso é que o motorista virou cantor, e há mais de doze anos é possível vê-lo em cima do caminhão de seu bloco fazendo a alegria de milhares de foliões.

5.7.5 Marchinhas influenciadas pela reportagem do rabo e do chifre

Como contamos, a reportagem da Rede Globo sobre a “maldição” que impedia o carnaval na cidade e a influência da fé católica e seu imaginário acenderam uma faísca criativa para que os músicos luizenses respondessem com... música.

Alguns blocos, principalmente os que saem no período da noite, têm como temática, como já dito, a assombração. Uma das músicas mais populares produzidas pelo Enkuka Kuka, e que atualmente é tema do Bloco do Urubu, diz: “É uma ave que encuca a cuca, usada por Noé / Ave preta que enfeitiça, gosta muito de carniça, seu feitiço é muito especial / Essa ave carniceira dá de bando na sujeira e também dá no nosso carnaval / Quem é? Quem é? / É uma ave que encuca a cuca”. Destacam-se nela o aspecto da reversão do carnaval, estudado por

Roberto da Matta (1997), e a própria mitologia criada pelo bloco. Em uma cidade de fé quase que exclusivamente católica, somente no carnaval a imagem de Noé com um urubu no lugar da pomba branca do Espírito Santo não seria tomada como blasfematória ou profana.

Na mesma linha da assombração, destaca-se a marchinha cantada no Bloco do Cruis Credo, composta por Galvão Frade: “Cruis Credo, sarrei de banda / Virou feitiço eu nunca vi coisa igual / Eu quase caí da cama, levei um susto e gritei no Carnaval / Iê Iê Iê ô, o Bloco do Cruis Credo chegou / Na madrugada, eu vou sair, vou por aí vou me encantar / Se eu acabá na encruzilhada na reza braba e no Cruis Credo eu chego lá”. O principal traço da cultura local que se percebe é o da superstição; a cultura caipira, indissociável de certo mundo mítico, carrega superstições como o azar de parar numa encruzilhada ou a salvação possível por meio da reza braba.

Já o Bloco Pé na Cova sai do cemitério da cidade, localizado no bairro do Benfica, e tem como símbolos caveiras e caixões. “Entre nesse bloco, amigo / Vem pular junto comigo / Vem que o negócio é sério / É transa de cemitério / Entre nessa onda, essa moda é nova, a moçada toda submete à prova, feito alucinados com o Pé na Cova / Puxa-puxa que puxando estica / Essa gente boa veio do Benfica”. Nesse bloco, o aspecto da solidariedade como que se materializa, uma vez que os caixões utilizados no desfile são emprestados pela funerária da cidade.

Por fim, há o bloco que decreta o fim do carnaval: o Bico do Corvo. Sua marchinha, também composta por Galvão Frade, mistura o ritmo da folia de São Luiz do Paraitinga com a clássica marcha fúnebre de Chopin. Sua letra representa o cansaço que os foliões sentem após pular, dançar e cantar durante todos os dias de carnaval, já que a expressão “estar no bico do corvo” significa “estar muito cansado”; além disso, o urubu usado pelo Noé do Enkuka Kuka é muitas vezes referido como o corvo. Mas, mais do que isso, ela é simbolicamente representativa por encerrar o carnaval com a temática da assombração, aquele que deu ao festejo os contornos que tem hoje. Esta marchinha, que também nasceu de uma provocação midiática, brinca com o aspecto da reversão (já que a alegria, a festa e a vida são celebradas ao som da marcha fúnebre) e a fé católica (identificada na crença no além):

Mas o que é que eu vou dizer lá em casa?
 Que eu tô no bico do corvo! Que eu tô no bico do corvo!
 No bico da cegonha eu vim, dormindo num sono profundo
 No bico do corvo, agora eu vou
 Direto pro outro mundo
 Até no além, carrego você comigo
 Até no além, carrego você comigo meu bem
 Até no além

Esse bloco ainda exhibe uma ritualidade particular: quando a marcha fúnebre é tocada, todos os foliões deitam-se no chão (imundo) e, quando a marchinha volta a ser tocada, todos levantam-se e começam a pular e dançar freneticamente. Mais um indício de que a presença de ritos durante a celebração desse carnaval é um dos principais fatores que fazem dele tão único e popular.

5.7.6 Marchinhas que falam dos aspectos originais do carnaval

Há marchinhas que abordam de forma única e exclusiva os elementos do próprio carnaval. Na música “Balacobaco”, de Marco Rio Branco, os foliões cantam que “Ninguém é de ninguém, mas todo mundo, é de todo mundo, no carnaval”. A Colombina e o Pierrô também são figuras que aparecem nas letras, como em “Colombina voadora” e “Nos braços dela”, de Galvão Frade: “O Pierrô quando encontrou a Colombina no bar / bebeu de mais, bebeu, bebeu / Se extrapolou mas não deixou transparecer seu triste olhar / Aquela para ele já morreu / E a Colombina já não era mais o amor de sua vida como em outros carnavais”.

A temática do amor de carnaval é abordada de várias perspectivas: da libertinagem, da perda, da superação e do amor romântico, este último presente na marchinha “Vamos ver no que é que dá”, composta por Camilo Frade e Caio Frade:

Mas não me deixe só, nem deixa pra depois
 Só quero tua voz, num bloco de nós dois
 Sua saliva escorre com gosto de carnaval
 Aqui eu e você, jogados sob o sol, sustentando o tempo, despertando a folia
 em movimento
 Meu amor o tempo é de folia, pôr do sol ao meio-dia, e a cidade a nos levar
 Me carimba um beijo no meu resto, vai descendo até o pescoço e vamos ver
 no que é que dá
 Vai seguindo o racho do alvoreço vem se perder no meu bloco pra gente poder
 se achar
 Faz de mim a minha fantasia e vamos ver no que é que dá
 Máscara abre o peito bate martelada ao som do tambor
 Hoje o som ecoa sem segredo no suor desse amor
 Deixa arder e prova do veneno das notas que eu trago no violão
 Vem pro meu bloco, entre pro meu cordão

A representação do amor por meio de elementos carnavalescos não é uma novidade no repertório da cidade, já que ainda em 1984 a música “D’ba quebrada”, de Galvão Frade, foi vencedora no primeiro festival de marchinhas da cidade: “Pego o meu chapéu de aba quebrada, e saio pelo meio do salão / Eu quero fantasia batucada, serpentinas, colombinas com amor / Enrosca no meu peito, e para no meu coração / Se amarra até de madrugada, esse ano eu juro, carnaval pra mim, é você ou nada”.

5.7.7 Marchinhas que têm influência de outras festas populares da cidade

A Festa do Divino é, ao lado do carnaval, a festa mais popular da cidade, e diversas marchinhas fazem referência a elementos dela – como a bandeira e as companhias –, assim como a ritmos – a marcação da música “Maricota”, tema de um dos principais e mais tradicionais blocos da cidade, é a batida da congada, sendo que é durante a Festa do Divino que se apresentam os grupos de congada, jongo e moçambique. Antigamente, a marchinha era tocada inclusive com o acompanhamento da sanfona, instrumento muito comum nas praças, coretos e palcos da cidade que são ocupados pelos músicos para celebrar o Divino.

Outro festejo popular que é referenciado em algumas marchinhas é a folia de reis, como, por exemplo, na música “Moçambique”, de Tar e Galvão Frade, que diz: “Nossa vida é passageira / Carnaval n’ é todo dia não / Vou no pique das traiá que a vida me faz, ai, ficar tão feliz, ai ficar tão feliz, ai ficar tão feliz / Rainha glória da companhia levanta bem alto a nossa bandeira / Pra alegria de um folião, minha rainha, pra espantar a tristeza / e esquecer a quarta-feira”. No caso, há um hibridismo entre as duas folias, a carnavalesca, representada pela Quarta-feira de Cinzas, e a de reis, representada pela bandeira, pela companhia e pela rainha da

companhia. Há também uma referência ao bloco Pique das Tráia, que saía pela cidade nos anos 1990, mas que hoje não existe mais.

5.7.8 Marchinhas que têm influências de outros gêneros

Como qualquer manifestação de cultura popular, as marchinhas de São Luiz do Paraitinga não são cristalizadas mas, ao contrário, dinâmicas, passam por constantes ressignificações. Isso ocorre também no nível da melodia e dos arranjos, como já vimos com marchinhas como a do Espanta Vaca, que tem uma versão com influência da lambada, ou a “Maricota”, que tem influência da congada. Há também marchinhas com influência do *reggae*, como “Águas da sacada”, e do *rock*, como “Aquela requenguela”, da Loukomotiva Kabereka, que na realidade é uma versão da música “Proud Mary”, de John Fogerty, do Creedence Clearwater. Em “Nego”, da banda Quar’ de Mata, há um trecho inteiro da melodia de “I Will Survive”, de Gloria Gaynor. A banda Estrambelhados também já fez versões em *dub* de suas músicas. O *single* de 2020, “Serpentinamente”, aproxima-se da estética musical da nova música popular brasileira e da sonoridade produzida por Daniel Ganjaman. Há também a presença de músicas de domínio público, como “Vomitara no trem”, que é tradicionalmente cantada em ritmo de marchinha pela Loukomotiva Kabereka, e também a música que embala o Bloco Pai do Troço: “Sonhei com a imagem tua / saí da cama e caguei na rua / o troço endureceu, passou um carro e furou o pneu”.

6 PESQUISA DE CAMPO

Em primeiro lugar, a pesquisa de campo buscará uma *explicação compreensiva* do fato folclórico de forma integrada aos sistemas de trocas de bens, serviços e símbolos da própria cultura e da vida social à qual ele pertence. O segundo objetivo é identificar quais são as tensões entre o global e o local, tanto do ponto de vista objetivo quanto do subjetivo, que estão presentes na manifestação. Por fim, a pesquisa tem como objetivo colher depoimentos e percepções referentes às quatro hipóteses levantadas sobre a influência da linguagem digital no futuro da transmissão das tradições folclóricas e de cunho popular.

6.1 Metodologia da pesquisa de campo

O método principal para alcançar esses objetivos foi a entrevista. Devido à pandemia do novo coronavírus, que impediu a realização de entrevistas *in loco*, estas foram feitas via videoconferência, com duração média de três horas. Por influência da obra de Medina (2008), o instrumento de condução das entrevistas não foi o questionário, e sim o roteiro.

Entre os dias 4 e 28 de setembro de 2020, foram entrevistados quatro músicos, compositores ou intérpretes de marchinhas de carnaval de São Luiz do Paraitinga. A escolha dos entrevistados teve como critério sua participação como agentes ativos e representativos dessa manifestação da cultura popular local. Todos os quatro entrevistados, além de participarem no coração do movimento, se apresentam nas praças, palcos e blocos de São Luiz do Paraitinga e também em outras cidades. Eles materializam, por meio de suas músicas e composições, boa parte da mitologia foliã luizense e do modo de vida local. São vetores, são a voz das muitas falas que representam quando sobem ao palco; são eles que de fato ressignificam e dinamizam a cultura local, não só durante o carnaval, mas em todos os dias do ano. A fim de ter uma visão complementar e fomentar diferentes pontos de vista sobre o tema, selecionamos propositalmente entrevistados de idades muito distintas; a faixa de idade deles variava entre 23 e 60 anos. Segue abaixo um breve perfil dos entrevistados:

- a) Álvaro José Frade, conhecido como “Nhô Frade”, 59 anos, natural de São Luiz do Paraitinga: é músico, percussionista nas bandas Estrambelhados, Sopros Caipira e Quar’ de Mata. Foi um dos fundadores do grupo Paranga, tendo tocado com muitas bandas de marchinhas da cidade, como Tânia Moradei e Banda” e Baroni e a Loukomotiva Kabereka, além de ser presença certa nas apresentações do irmão, Galvão Frade. Ao longo de mais de quarenta anos de carreira, Nhô já participou da

gravação de 37 álbuns. É pai dos também músicos Caio e Camilo Frade. A obra musical e o trabalho de Nhô não se limitam às marchinhas; ele atua também com MPB, músicas tradicionais e caipiras.

- b) Camilo Frade, 23 anos, natural de Taubaté, mas residente em São Luiz do Paraitinga desde que nasceu: é músico, intérprete e compositor, além de graduado em ciências sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Filho de Nhô Frade e sobrinho de Galvão Frade, pertence à segunda geração de uma família de músicos – além deles, seu irmão e sua tia são músicos. Camilo estreou nos palcos com 9 anos e lançou seu primeiro álbum com apenas 14; nesse disco de estreia, há participações e faixas compostas para ele por artistas renomadas, como Karina Buhr e Teresa Cristina. Em julho de 2020, Camilo lançou o terceiro álbum, exclusivamente por meio das plataformas digitais. Seu trabalho é autoral e, segundo ele, do gênero nova MPB. Durante o carnaval, Camilo canta em alguns blocos e se junta com a banda Los Cunhados para apresentar e interpretar marchinhas luizenses aos foliões.
- c) Paulo Baroni, 60 anos, natural de São Paulo, mais precisamente do bairro da Casa Verde, residente em São Luiz do Paraitinga desde 1979: há vinte anos, é o *front man* da banda Loukomotiva Kabereka, que se apresenta em todos os carnavais e em outros eventos da cidade. Baroni orgulha-se de ter introduzido a guitarra nas marchinhas de São Luiz do Paraitinga, assim como de fazer parte da primeira geração de compositores de marchinhas, nos anos 1980, e de estar até hoje na ativa. Ele também apresenta um *show* de *stand-up comedy* em que conta a história e curiosidades do carnaval e das marchinhas de São Luiz do Paraitinga.
- d) Leandro Barbosa, 36 anos, natural de São Luiz do Paraitinga: é vocalista da banda Estrambelhados, que existe há mais de quinze anos e é considerada por muitos uma das principais bandas de marchinhas da cidade. É uma das poucas bandas locais que se apresentam fora de São Luiz do Paraitinga durante o carnaval. Leandro também é professor de arte e história na rede pública de ensino da cidade e, ao lado da irmã, desenvolve o projeto Lâmpião e Lamparina Palestra Show, em que recebe grupos escolares ou de turistas para contar, por meio de prosa, viola caipira e danças típicas, a história e a cultura popular da cidade. Entre 2013 e 2016, ocupou o cargo de diretor de cultura na Secretária de Cultura do município.

O roteiro utilizado para a condução das entrevistas continha cinco pontos principais a serem discutidos com os entrevistados:

- a) Detectar como foi (no passado) e como é feita (no presente) a transmissão das tradições.
- b) Detectar as tensões entre o local (por que São Luiz do Paraitinga é a terra das marchinhas? Qual é a cultura local e quais são suas manifestações folclóricas?) e o global (qual é a relação da cidade e seus habitantes com o turismo, a indústria cultural e o corporativo?).
- c) Detectar como foi (passado) e como é feita (presente) a produção, circulação e divulgação da obra e da imagem do artista.
- d) Entender em que medida o artista está familiarizado com o mundo digital para produzir, circular e divulgar sua imagem e obra.
- e) Entender a visão do artista sobre como será feita a transmissão de tradições folclóricas e da cultura popular de São Luiz do Paraitinga para as próximas gerações e sobre como o digital vai influenciar nesse processo.

6.2 Percepções extraídas a partir da pesquisa de campo

O contato dos artistas com a música e as tradições locais se deu majoritariamente por meio do parentesco, da imitação e da oralidade. Sobre as tradições, Leandro Barbosa destaca a importância da oralidade e do fogão a lenha durante o processo de assimilação e compreensão de sua própria identidade:

Eu que sou caipira com muito orgulho, sempre tive presente na minha vida a questão da roça e a gente sempre ia pra lá. Lá na roça, em frente ao fogão a lenha, que sentava a minha avó, minha tia e meu tio pra contar histórias, causo lendas e coisas que aconteceram com a nossa família. O fogão a lenha é muito marcante pra mim por ser um espaço de trocar ideia, de histórias, de oralidade, de conhecimento. (Informação verbal).

Já sobre o contato com a música, o avô de Baroni, por exemplo, era maestro em um grupo italiano e o pai, percussionista. Nascido e criado em uma família de músicos, Camilo Frade afirma que para ele a música: “*Não foi uma escolha muito racional. Eu já cresci cantando, ouvindo Paranga, Elpídio e as músicas do meu tio Galvão Frade dentro de casa. A música em minha vida foi algo natural*”. (Informação verbal). Já para o seu pai, Nhô Frade, o contato com a música aconteceu por meio da Corporação Musical São Luis de Tolosa: “*Todo sábado a minha mãe ia visitar uma amiga que morava em frente à corporação. Eu ficava lá na porta vendo eles tocar e escutando as músicas. Um dia faltou um cara da caixa e me chamaram*

pra tocar no lugar dele porque eu já sabia assoviar todas as músicas. A partir daí, eu não parei mais". (Informação verbal).

Os entrevistados corroboraram a tese segundo a qual as instituições desempenham papel de destaque na valorização e transmissão das tradições da cultura popular local. Em São Luiz do Paraitinga, já é consolidada uma espécie de rota musical das crianças, como conta Nhô Frade:

Normalmente a criança começa pequena no Projeto Guri. Ela tem contato com os primeiros instrumentos, e com a educação musical. Depois ela vai pra fanfarra, aí ela pode, além de tocar, competir e se apresentar em várias cidades do estado e do Brasil. Isso porque a nossa fanfarra aqui de São Luiz é multicampeã, já ganhou vários prêmios e campeonatos pelo Brasil afora. Aí se a criança leva jeito e gosta mesmo de música, ela acaba indo para a Corporação Musical, onde ela vai se especializar e terminar a sua formação. Depois da corporação, aí ela toma o rumo dela e pode desenvolver seu trabalho autoral após ter tido uma ótima formação. (Informação verbal).

É importante destacar também que, nessas instituições, os próprios artistas luizenses são utilizados objeto de estudo. Segundo Paulo Baroni, um dos fundadores do Projeto Guri na cidade, as músicas de Elpídio do Santos são ótimas para o ensino musical de crianças, pois: *“as formações melódicas e harmônicas são didáticas, mas também muito modernas. Elpídio era à frente do tempo”*. (Informação verbal).

Nesse sentido, outras instituições merecem ser citadas, como a Associação dos Blocos de Carnaval de São Luiz do Paraitinga (Abloc) e a Sociedade dos Observadores de Saci. Entretanto, essas duas instituições são mais restritas e de nicho. De forma opositiva e ao mesmo tempo complementar, o Festival de Marchinhas de São Luiz do Paraitinga, de acordo com os entrevistados, influencia positivamente em diversos aspectos da tradição local; para muitos, o festival estimula novas composições. As primeiras experiências de Camilo Frade como compositor foram no festival; por duas ocasiões suas marchinhas foram escolhidas como as melhores. Para Baroni, a maior contribuição do evento é o crescimento do repertório autoral local:

O festival aconteceu pela primeira vez em 1984 e desde 1988 que não é interrompido. Em média, são inscritas entre 80 e 100 músicas por festival. Esse ano foi realizada a 35ª edição. Só eu já compus cerca de 200 marchinhas aqui na cidade. Grande parte disso é por influência do festival, mas a verdade é que São Luiz do Paraitinga é uma usina de composições, em que há marchinhas e boatos em profusão. (Informação verbal).

É também motivo de orgulho para os entrevistados o fato de que outras cidades da região criaram festivais de marchinhas após o sucesso do festival luizense.

No que diz respeito à relação entre o global e o local, as entrevistas buscaram, numa primeira etapa, a compreensão do aspecto identitário. Leandro e Nhô, antes mesmo de serem perguntados, declararam seu orgulho em ser caipiras. Baroni é paulistano, e Camilo Frade se autointitulou “caipira *millenium*”. É perceptível a existência de uma ruptura entre a imagem do caipira e o caipira tal como ele realmente é hoje. Os dois entrevistados mais velhos lembraram que há trinta anos era mais fácil distinguir entre um caipira e alguém da cidade, fosse pela roupa, pela fala ou pelo jeito. Hoje em dia, a autodeclaração de caipira parece estar mais ligada ao local de nascimento e de criação do que a características comportamentais e estéticas.

Chamou a atenção que o jovem Camilo Frade afirmou que, na geração de seu pai, Nhô, existia o caipira *hippie*, tipo corroborado por Paulo Baroni ao descrever as suas impressões sobre São Luiz do Paraitinga quando a visitou pela primeira vez, em 1979:

Logo na minha primeira noite aqui em São Luiz, eu já encontrei a galera do Paranga. Eu fiquei surpreso porque tinha muitos compositores aqui na cidade, mas muitos mesmo. Naquela época nós éramos todos cabeludos, vivíamos na cachoeira, era ditadura militar. A arte tem que ser inventiva, objetiva, dialogar com a contemporaneidade. Essa onda das marchinhas no início tinha um grito muito popular, nossa base sempre foi as marchinhas tradicionais antigas e aos poucos fomos inserindo a nossa identidade. Foi em cima disso que eu me identifiquei com a cidade e vim morar aqui. (Informação verbal).

Sobre a questão identitária do caipira, podemos afirmar, então, que, ao longo do tempo, diferentes tipos de caipira conviveram em São Luiz do Paraitinga – o caipira *hippie*, o forasteiro, o tradicional e agora o *millenium*. A existência de diferentes perfis ao longo do processo de formação, manutenção e ressignificação das tradições contribui para que as manifestações populares sejam mais plurais, diversas e inclusivas. De certa forma, todos esses tipos de caipira ainda estão à sombra da imagem do caipira clássico, que talvez seja o denominador comum e o fator aglutinador das tradições da cidade – talvez seja possível afirmar mesmo que a questão identitária em São Luiz do Paraitinga coletiviza e individualiza pessoas, ritos e culturas. Tanto que, para Nhô Frade, até hoje a cultura caipira é refletida na obra dos músicos da cidade: “A música caipira tem um jeito de tocar só dela. É uma linha mais simples, só que sem deixar de ser bonita. É sem pose, parece que é tocada sem muita pretensão além da de fazer música mesmo. Parece que a técnica de tocar reflete o jeito de ser caipira”. (Informação verbal).

Questionados sobre a influência e possível descaracterização de outros gêneros, instrumentos e técnicas na música caipira e, mais especificamente, nas marchinhas – cuja tensão com outros gêneros pode metaforizar a tensão entre o global e o local –, os músicos não só acreditam que a mistura é positiva, como também têm muita segurança de que a essência da tradição não vai mudar. Sobre a inserção da guitarra nas marchinhas, por exemplo, promovida pioneiramente por Paulo Baroni, ele considera:

Eu queria colocar um pouco de rock 'n' roll nas marchinhas daqui. Trazer um pouco da minha paixão que comecei a ter lá em São Paulo. E consegui, hoje eu acho que a Loukomotiva é o grupo que mais representa a “marcha rock”. Algumas pessoas acharam que isso ia descaracterizar o movimento, mas São Luiz é um verdadeiro reduto caipira. As tradições, os ocultismos, as lendas urbanas, tudo isso é preservado no traço caipira, no retalho, no chitão, nas festas. O caipira guarda a sua tradição, ele não perde a sua memória. Eu como artista sei da responsabilidade, é por isso que as lendas, por exemplo, são inseridas no contexto cultural como forma de divulgação das ideias, diversidade e característica de cada banda. (Informação verbal).

Entre as potenciais forças que poderiam descaracterizar a tradição local impostas ou influenciadas pela lógica global, sem dúvida estão o turismo e o corporativo. Sobre o turismo, todos os entrevistados são unânimes em valorizar o reconhecimento da cidade como polo e referência de cultura popular. O carnaval é importante para os artistas divulgarem seu trabalho e realizarem apresentações remuneradas. Não se percebe neles saudosismo nem uma vontade de realizar um carnaval mais exclusivo, menor e sem turistas. Sobre os turistas, nota-se ainda que há um desejo intrínseco de fazê-los conhecer e se apropriar dos símbolos, das narrativas e da cultura local. Nhô Frade diz: *“Mais vale cem pessoas gente boa curtindo, do que mil nada a ver causando. A enchente de 2010 parece até que veio pra dar um breque, porque em 2009 foi demais, nossa senhora! A cidade não tem estrutura pra receber tanta gente, naquele ano veio muita gente pra cá, muito mais do que a cidade consegue comportar”*. (Informação verbal). Mesmo afirmando que todas as suas lembranças de carnaval já são de um carnaval “bombado”, Camilo Frade, que em 2009 tinha pouco mais de 10 anos, espera que *“as pessoas também possam experimentar o transe do carnaval através da cultura”*. (Informação verbal).

Na relação com as marcas, um incidente ocorrido em 2013 é ainda hoje lembrado para ilustrar a relação dos artistas locais com a esfera corporativa. Em janeiro daquele ano, a então parceira da prefeitura (responsável pela organização do carnaval de marchinhas) e patrocinadora do carnaval, a Skol, anunciou que iriam se apresentar no carnaval da cidade o DJ Bob Sinclair, o Bonde do Tigrão, a Turma do Pagode e Jorge Ben Jor. Após forte pressão dos luizenses contra essas atrações, elas se deram em cidades integrantes do circuito carnavalesco

da Skol com exceção de São Luiz do Paraitinga. Nas palavras dos entrevistados, existe, sim, um bairrismo poderoso, porém necessário para proteger as tradições e os costumes locais. Camilo pensa que “*flertar com um ritmo é diferente de trazê-lo para o protagonismo do carnaval*”. (Informação verbal). Sobre o incidente, é consensual hoje que um desfecho positivo teria sido um que promovesse o diálogo entre as renomadas atrações de fora e a tradição local, como, por exemplo, “*Jorge Bem tocando uma marchinha ou cantando num bloco*”. (Informação verbal).

Essa discussão nos gerou algumas percepções: se, por um lado, a mistura é um aspecto constituinte do processo criativo musical, por outro existe um limite para que a tradição *em si* misture-se com outras manifestações; além disso, a fórmula de parceria público-privada, isto é, entre prefeitura-organizadora e empresas-patrocinadoras, não é questionada *desde que* a marca banque a não descaracterização do carnaval da cidade. No plano simbólico, identifica-se uma disputa de poder na condução da ritualidade do carnaval, em que o aspecto monetário se mostra relevante, porém não é o principal. Transparece-nos um sentimento de que muitas concessões podem ser feitas às “forças de fora”, mas a centralidade da criação e da organização e o protagonismo da cultura popular local devem sempre estar nas mãos, ou manifestar-se pelas mãos, dos luizenses.

No que diz respeito à produção e divulgação da obra e da imagem dos artistas, é consenso entre os entrevistados que, hoje em dia, a produção é mais fácil já que o artista não depende mais de grandes gravadoras e que os equipamentos necessários para a gravação de um álbum são mais acessíveis, podendo essa produção ser feita até em casa. Assim, táticas antes comuns para arrecadar fundos para a produção dos discos e divulgação da obra, como venda de rifas ou de cupons, confecção de lambe-lambes ou propaganda boca a boca em intervalos de faculdades, já não são essenciais. Além dessas facilidades, os instrumentos públicos como as leis de incentivo também são vistos com bons olhos pelos artistas locais. Entretanto, há um aspecto negativo nessas mudanças, conforme relatou Leandro Barbosa:

Hoje em dia está mais fácil fazer música que antigamente. Você não precisa tá numa gravadora pro seu som tá no mundo todo. Se você tem o privilégio de contar com internet e dinheiro, você pode fazer um álbum inteiro no seu quarto. Mas, pra mim, o lado negativo é que acaba sobrando pro artista fazer tudo. A não ser que você tenha alguns amigos que topem entrar nessa junto com você, o artista acaba tendo que fazer o papel do design, do arranjador, do produtor, captor de áudio, enfim... Isso acaba sobrecarregando o artista. Eu acho péssimo quando eu tenho que vender meu trabalho ou fazer algo além de cantar, compor e tocar, que é o que eu gosto, para mim é muito maçante ter que fazer essas outras partes. Agora com a pandemia então, fomos obrigados a nos familiarizar mais com os meios digitais. Tivemos que nos

adaptar, nos reinventar, aprender a mexer em programas, em aplicativos de celular. No fundo foi bom, porque a gente aprimorou a nossa capacidade de divulgação, pra mim não só como artista, mas também como professor. Entretanto, mais do que nunca, o artista tá sobrecarregado. (Informação verbal).

A sobrecarga também foi apontada por Camilo, que classificou o processo de produção de seu segundo álbum, *Dente de leão*, como “superdesgastante”:

Pela falta de recurso, eu demorei quatro anos pra gravar o álbum. Juntando dinheiro, chorando desconto para fazer a mix, a masterização... Quando eu lancei, eu já estava tão desgastado que nem realizei um trabalho de divulgação. No meu próximo trabalho, eu pretendo trabalhar com uma assessoria e uma equipe especializada para divulgar. (Informação verbal).

Apenas o músico mais jovem, que tem menos de 25 anos, diz sentir-se familiarizado com o meio digital, porém aponta o grande empecilho para a evolução de sua presença digital, principalmente nas redes sociais: a falta de recursos financeiros. Já os artistas mais velhos dizem não ter conhecimento técnico para manuseio das ferramentas digitais, embora compreendam o potencial que elas têm na divulgação da obra e da imagem do artista.

Como apontado por Paulo Baroni, estima-se que o repertório musical de marchinhas luizenses é em torno de 3 mil composições. Entretanto, ao realizar uma busca nas principais plataformas digitais voltadas à música, como YouTube, Spotify, Deezer e SoundCloud, não encontramos mais do que trezentas. Ao serem questionados sobre a enorme discrepância entre o número de marchinhas compostas na cidade e o disponibilizado nas plataformas digitais, os entrevistados apresentaram alguns motivos para o fenômeno: o primeiro é a falta de interesse dos próprios compositores em divulgar suas músicas, uma vez que boa parte das composições não foi feita por músicos profissionais; o segundo é que a grande maioria das marchinhas nunca teve a melodia escrita nem foi gravada, devido às dificuldades técnicas e monetárias em realizar gravações no passado.

Emerge nesse ponto uma das características mais marcantes do povo luizense e da tradição folclórica: a oralidade. Retomando a matriz étnica da cidade, Leandro ressaltou a importância da oralidade na cultura tropeira, caipira e indígena e sua relação com a consolidação da identidade cultural de São Luiz do Paraitinga:

Os tropeiros tinham, assim como a cultura indígena, uma ligação muito forte com a oralidade. Eles traziam as violas, contavam causos e lendas durante as suas viagens, que duravam dias. Tanto é que a folia de reis se origina com as tropas. A moda de viola também é herança dos tropeiros. Por exemplo, as

letras das músicas das modas de viola são verdadeiros tratados, falam sobre economia, ecologia, sobre natureza, sobre a vida do caipira. Ao escutar as músicas da moda de viola tradicional, é possível conhecer a sociedade da época em que viviam. O caipira não tem muito costume de registrar o seu registro em livros. A forma como o caipira achou, acredito eu, naturalmente de registrar o seu conhecimento é tocando e cantando suas músicas. Através da canção da oralidade, dos costumes... Enfim tudo o que o caipira achava que devia ser passado para as tradições foi passado em forma de verso e de música. (Informação verbal).

Ainda sobre a herança da oralidade, Nhô Frade complementa: *“Tem muita marchinha que nunca foi gravada, e tem até alguns compositores que já faleceram. Mas, se a gente sentar no bar agora e começar a tocar, na hora a gente vai lembrar de um monte, pode ter certeza”*. (Informação verbal).

Há ainda um terceiro motivo para a discrepância entre o todo das composições e sua parcela disponibilizada, que é a falta de conhecimento técnico para realizar a digitalização. Mesmo os artistas que detêm tal conhecimento alegam sentir “preguiça”, pois trata-se de um processo desgastante; e, justamente por eles estarem sobrecarregados, a digitalização da obra musical nem sempre é encarada como prioridade.

Por fim, a falta de recursos financeiros foi apontada como algo que dificulta, e muito, a gravação e a digitalização das obras, principalmente das antigas. Segundo os entrevistados, já circularam inúmeros projetos com esse intuito, como a criação de um *songbook* com as vinte marchinhas finalistas do festival de cada ano, mas os quais não tiveram sucesso por falta de investimento.

A percepção é que, nesse sentido, parte dos artistas locais encontra-se em estado de inibição, pois, embora saiba *o que* deve ser feito – a digitalização das obras –, não sabe *como* fazer. Outro aspecto que nos chama a atenção é que, mesmo reiterando a necessidade da preservação da tradição e da cultura local, nenhum dos entrevistados apontou voluntariamente a digitalização do repertório musical luizense como uma possibilidade de preservação do patrimônio imaterial da cidade. É válido constatar que, assim como o próprio desenvolvimento do carnaval na cidade a partir de 1981 esteve muito ligado a uma série de ritualidades que precisam ser desempenhadas, as marchinhas de São Luiz do Paraitinga compõem um gênero que, de certa forma, depende da experiência presencial. Sobre isso, Paulo Baroni nos trouxe uma visão interessante:

A plataforma digital acaba sendo um mal necessário. Ela será necessária porque acabou a gravadora e a gente vai acabar se rendendo. Na arte e na música, o que é fundamental é a origem, a essência, o dia a dia. Onde cada

autor é ungido pelo espírito da música. A arte é um organismo vivo que fica pulsando, o artista precisa tomar o controle desses algoritmos da mesma forma que a música toma controle dele quando ele está compondo ou cantando. Eu gostava do CD e do LP, porque de certa forma a gente conseguia passar um pouco da experiência do show, da gravação, do processo criativo ali na capa, no encarte, agora não tem mais isso. A experiência de consumo de música digital parece que tá a cada dia mais longe da sua real essência. (Informação verbal).

O objetivo final das entrevistas foi colher a opinião dos artistas sobre a influência da linguagem e dos meios digitais na transmissão das tradições folclóricas e da cultura popular local. Ainda que o foco das entrevistas fosse o universo das marchinhas de carnaval, os entrevistados acreditam que os mesmos pensamentos valem para outras formas de manifestação. A partir das conversas, destacamos três aspectos principais que foram apontados por eles. O primeiro é a existência de uma consciência da necessidade e ao mesmo tempo da incapacidade de barrar as dinâmicas mudanças e ressignificações da cultura local. Os artistas têm medo daquilo que não muda, e há um consenso tácito de que, a longo prazo, o efeito das mudanças será a adaptação a um novo cenário a fim de tornar a tradição mais plural e mais inclusiva.

O segundo aspecto é a segurança na força da essência da tradição. Existe um enorme sentimento de reverência entre os mais novos pelos mais velhos, expresso nos *shows*, nas músicas ou nas falas do dia a dia. Segundo Camilo Frade:

Reverência é uma lição de casa que a nova geração tem que fazer. A gente tem sempre que falar da onde a gente veio. Porque se hoje a gente tá trabalhando, é consequência de uma cena forte que foi criada há trinta, quarenta anos atrás. Eu mando releases já falando que eu sou de São Luiz do Paraitinga. Isso explica muita coisa A gente tem uma referência do que seria uma música da Bahia. Aqui também rola a construção de uma narrativa musical através da identidade da cidade. A minha música já traz referências e influências de compositores que vieram antes de mim. Independente pra onde eu vou eu levo isso comigo. Foram eles que trouxeram milhares de pessoas pra conhecer a nossa cultura, é um privilégio estar nesse berço, crescer nesse berço. A gente foi criado em uma cultura muito rica, e o carnaval de 2020 é tão resistente quanto no passado. Se a gente tiver o conhecimento pra lidar com as novas ferramentas e a consciência da reverência, a tradição não vai se perder, vira material de memória. Quando apareceu a luz elétrica, falaram que as lendas da cidade iam sumir, mas tá aí, hoje a gente tá falando disso e no carnaval tá todo mundo cantando sobre elas. As coisas vão e devem mudar, mas essa essência eu acho que a gente não vai perder. (Informação verbal).

A soma desses dois primeiros aspectos resulta numa tendência à manutenção do equilíbrio entre uma essência tradicional e os meios e as linguagens modernos.

Também é importante destacar o fato de que nenhum dos entrevistados acredita que a transmissão por parentesco ou por meio das instituições vai desaparecer, pois trata-se de vínculos muito fortes. Ainda assim, e este é o terceiro aspecto a ser destacado, em São Luiz do Paraitinga acredita-se que esse veículos já dividem com a televisão e a internet o protagonismo na transmissão.

Nesse sentido, a fala de Leandro Barbosa, consciente da lógica que rege a televisão brasileira e da configuração do meio digital, se faz muito relevante, pois sintetiza a preocupação de que, na realidade, mais do que o meio em si, é o conteúdo apresentado pela indústria cultural que pretende ditar o que é padrão ou relevante e que, portanto, apresenta-se como uma ameaça ao futuro das tradições locais e, conseqüentemente, à sua forma de transmissão:

Ainda acredito que a oralidade é responsável por grande parte da transmissão das tradições daqui. Mas agora tem outras influências que estão competindo com o bate-papo. [...] Os padrões criados pela indústria de massa começam a ser naturalizados e é aí que está o problema. Esses padrões fazem a gente, mas principalmente os jovens, pensar que a gente precisa ter um celular novo, uma roupa de marca, de que gostar da cultura da nossa própria cidade ou da música que nossos avós tocam não é legal, é careta. O padrão é top, o fora do padrão não serve. Isso é o que mais prejudica na valorização das tradições. [...] Hoje em dia, tem o santo Google que vai ser beatificado, por que que eu vou perguntar pro meu tio, se o Google sabe tudo? Às vezes, até muito mais que o meu vô, a minha avó, que a minha própria família e a minha própria tradição. [...] A partir desse momento em que está todo mundo conectado, acredito que não será mais a avó, o avô, o mestre da congada ou o mestre da folia que vai tá passando o seu conhecimento e, conseqüentemente, o jovem não irá ter contato com uma parte muito importante das tradições, que é a própria história de vida dos mestres anciões. Acredito que a TV e a internet irão cada vez mais influenciar no futuro da transmissão das tradições. [...] Muito embora que, com consciência, o jovem pode pegar um celular e gravar a congada tocando ou o avô tocando acordeom, criando uma música nova pra moçambique ou jongo. O jovem com consciência consegue utilizar também esse mecanismo pra valorizar e divulgar a sua tradição e a sua cultura. Mas é óbvio que as forças são diferentes. Um jovem tentando valorizar sua cultura não tem como bater de frente com a força da indústria de massa que tá aí pra vender uma roupa, divulgar uma marca ou o que quer que seja. [...] É comum você ver os jovens da roça que nasceram no meio dessa tradição maravilhosa, seja na congada, no jongo, no moçambique, na moda de viola, na folia de reis ou na catira, chegar na escola com vergonha disso. Mas, por exemplo, quando a Rede Globo vem aqui cobrir algum evento cultural e que mostra essa tradição, aí ele se interessa e participa porque quer aparecer na TV. [...] Por mais que seja algo ruim ele estar lá só pra aparecer na TV, eu considero isso como algo positivo. Porque pode ser que naquele momento em que ele esteja se apresentando ele comece a gostar e se apaixone por aquela tradição. A participação do poder público também é importante. Porque às vezes aquele jovem que tem vergonha dos pais, ao ver o pai e a mãe no palco durante um evento cultural tocando moda de viola e sendo aplaudido por uma multidão de turistas de São Paulo, do Rio de Janeiro, da Bahia e do Brasil inteiro, é

nesse momento que ele começa a mudar a sua percepção e começa a valorizar a sua própria cultura. (Informação verbal).

7 CONCLUSÃO

Tão logo foram definidos os conceitos de cultura, cultura popular, folclore e tradição a serem utilizados na produção deste estudo, fez-se necessário encontrar uma metodologia de condução da pesquisa. Com base na obra de Canclini (2007), buscou-se a compreensão de fenômenos a partir não só do ponto de vista real, como também do imaginado, ou, como referido por Milton Santos (2004), a realidade intrínseca. Foi justamente do entendimento da necessidade de entender sentimentos, e não só dados, que a proposta deste estudo culminou em uma pesquisa de campo. Também foi a partir do estudo da obra desses dois autores que se concebeu a compreensão de que globalização, folclore, cultura popular e tradição apresentam tensões e interseções entre si.

Apesar das tentativas de não polarizar o discurso, de não apresentar a lógica da globalização como rival da lógica local, já não nos parece impensável que elas estabeleçam uma relação de oposição. Isso porque, como já citado, os vetores que conduzem as duas forças apresentam muitas diferenças entre si. Em determinado momento do estudo, foi possível mesmo imaginar dois mundos: o mundo das tradições e o mundo da globalização, cada um com origens, tempos, mitos, linguagens, meios, técnicas e códigos próprios. Entretanto, a diferença mais marcante entre as duas lógicas talvez diga respeito à classificação e à percepção do que tem valor para cada uma. Devido à enorme disparidade de força entre as duas lógicas, assumiu-se que é a globalização que impõe desafios à cultura popular.

Não bastassem os conflitos sempre identificáveis na tensa relação entre o global e o local, eis que surge um meio confuso, escrito em linguagem binária, que concentra *em um só lugar* diversas interações sociais, pessoais e culturais: o digital. Embora o seu espírito essencial fosse, ao menos inicialmente, o de uma anarquia positiva, alinhado às narrativas de democratização, inclusão e pluralidade, o meio digital hoje se configura de forma muito distinta. A presença dos conglomerados de mídia e a formação de um oligopólio digital acentuam a concentração de público e de investimentos de publicidade entre poucos agentes corporativos e transnacionais. Concentração essa que cada vez mais é impulsionada e ressignificada pelos sistemas de recomendação. Alçados à posição de mediadores culturais, os algoritmos de recomendação, movidos pela inteligência artificial e com características infomediárias, não só sugerem, mas atuam, nas bases, no presente, no passado e no futuro dos mercados culturais.

Ainda que a inteligência seja artificial, são os desejos e a vontade humana que a movem. Diante das inúmeras denúncias, estudos, pesquisas e dos demais fortes indícios da parcialidade dos sistemas de recomendação, e de sua influência em diversos mercados, torna-se possível a

concepção de que esses sistemas possam vir a influenciar também a transmissão das tradições folclóricas e de cultura popular. Foi para comprovar, ou não, essas suspeitas que a pesquisa de campo inspirada em abordagens canclinianas se fez necessária.

Assim que se pisa no território simbólico luizense, detecta-se que as festas das ruas se tornaram em *slogan* – a cidade das mil festas. O carnaval se mostra uma grande tradição reinventada: criadora e ressignificadora de mitologias herdadas dos cantos das três raças que formam a matriz étnica da cidade. Percebe-se que a influência da multirritualista Igreja Católica hibridizou-se com ritos carnavalescos para transformar em folia o que antes era blasfêmia. Reconhecem-se tecnicidades que atravessam as festas, ouvem-se vozes ancestrais e versos de duplo sentido da boca de bonecos artesanais. Como dito pelo músico, compositor e professor Paulo Baroni: “*Aquele que entende São Luiz do Paraitinga entende o Brasil*”. (Informação verbal). É no reflexo da pluralidade da cidade que o moderno e o arcaico convivem. Marchando em ritmos acelerados, os artistas e representantes da cultura local parecem não temer que as mudanças tecno-científico-informacionais descaracterizem a matéria-prima da arte que vivem. Protegida por uma ordem social única, em que a hierarquia tradicional é, muitas vezes, ressignificada por meio de um transe cultural, a criação musical coletivizada da cidade se impõe como resistência. Em tempos de extinção de territórios, sombrinhas coloridas protetoras de símbolos devem ser cada vez mais valorizadas, posto que raras.

As marchinhas carnavalescas de São Luiz do Paraitinga apresentam-se como uma rica metáfora que permite detectar as tensões, práticas e desafios que cercam a cultura popular, as tradições e as manifestações folclóricas. Entre o flerte com outros gêneros e a descaracterização de elementos que as tornam únicas, delimitam-se fronteiras protetivas à essência genuinamente luizense. Por exemplo, na incorporação, apropriação e ressignificação da guitarra e no veto à realização do circuito carnavalesco promovido pela cerveja Skol, é possível concluir que não são os meios, e sim as lógicas que ameaçam o futuro da cultura popular. O cerne da questão é o capital, o número em série, a indústria cultural, a lógica global hegemônica impositiva de mitos, padrões e comportamentos de massa, que, esses sim, podem ameaçar o futuro da transmissão das tradições.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, algumas questões foram se apresentando com clareza, como a da marginalização da cultura popular. Apesar de carregar em seu nome a palavra “popular”, ela não é *pop*. Sua classificação como algo de nicho é mais natural do que prevíamos antes do desenvolvimento deste estudo. Também saltou aos olhos a tenacidade de resíduos de outras épocas. Nos chamaram a atenção a repetição de determinadas imagens ao longo do tempo e a conexão do passado com o futuro vivenciada no presente – como a tradição

de jogar água das sacadas durante o desfile do Bloco do Juca Teles ou a simplicidade do caipira no jeito de tocar e de fazer música. Ao mesmo tempo, consolidou-se a compreensão de que a cultura popular é feita no dia a dia e por pessoas. A necessidade da experiência física, do estar presente, da troca *off-line* é uma forte característica que já afasta essas manifestações de algumas linguagens, que as diferencia, digamos, de um grande evento esportivo, cujos fãs, milhares deles, espalhados pelo mundo, podem nunca tê-lo assistido presencialmente. A paixão pelo futebol, por exemplo, e sua constituição como símbolo nacional brasileiro muito se devem às narrativas criadas pelos meios de comunicação de massa. Nas manifestações folclóricas e na cultura popular, isso é mais difícil de acontecer: elas *acontecem* de fato no corpo de quem faz e *ao mesmo tempo* no olhar de quem assiste.

Quando da concepção deste trabalho, por causa da pandemia do novo coronavírus, as entrevistas nas casas dos artistas e nas praças da cidade foram canceladas. Por meio das videoconferências, algumas portas da percepção dos envolvidos fecharam-se, enquanto outras se abriram. A constante transformação e o dinamismo são características humanas, de modo que a capacidade adaptativa das manifestações folclóricas e de seus atores devem ser consideradas ao se confrontarem as hipóteses sobre o futuro da transmissão das tradições e a influência do meio digital sobre ela.

De uma forma ou de outra, a concretização de cada uma das hipóteses é plausível. Corroborados pelo estudo teórico e pelas entrevistas, podemos afirmar que o digital terá mais influência e dividirá com a linguagem oral e a linguagem escrita o protagonismo na transmissão das tradições folclóricas e da cultura popular de São Luiz do Paraitinga. O que se desconhece é o seu grau de influência nesse processo. Se o papel do digital será decisivo para a perpetuação ou para o desaparecimento dessas tradições, cremos ser difícil de afirmar. Pois, como visto, o território, o parentesco, a oralidade – resíduo da matriz étnica indígena e tropeira –, as instituições, a observação, imitação e repetição – mesmo que mediadas por meios digitais –, a ritualidade *in loco* e, ao mesmo tempo, a própria lógica que rege o meio digital – que prioriza a viralização do *pop*, e não do popular –, todos exercem grande influência na cidade.

Acreditamos que as empresas dificilmente serão inseridas, ao menos de forma direta, no cenário digital da transmissão das tradições locais, até mesmo pelo fato de grande parte da população da cidade ser rural e, ao menos por enquanto, não ser muito conectada. Entretanto, é possível que as transformações digitais impulsionem a presença corporativa em diferentes aspectos da cidade – nas interações sociais, na política e na economia – de forma tão avassaladora que reconfigurem o território em sua totalidade, tornando-o, por exemplo, um polo

de tecnologia, e não mais uma estância turística, uma cidade rural. Mas no momento esse é um cenário remoto no horizonte de São Luiz do Paraitinga.

Por outro lado, durante os meses de concepção deste estudo, e em decorrência da pandemia, cristalizou-se a percepção de que a cultura popular e suas manifestações podem se valer do uso das ferramentas e dos meios digitais para potencializar, proteger e fomentar sua perpetuação. Nesse período, uma série de iniciativas de valorização da cultura de São Luiz do Paraitinga se concretizaram graças a meios digitais. O Arraiá do Chi Pul Pul, festival de músicas juninas realizado anualmente na cidade, teve uma versão virtual; para mapear os artistas da cidade aptos a receber o auxílio emergencial durante a pandemia, um mapa de artistas luizenses foi criado, divulgado e utilizado de forma digital; como ocorreu em muitos mercados culturais, as *lives* se tornaram uma constante entre os artistas luizenses, que, sozinhos ou acompanhados, com apoio de patrocinadores ou com recursos próprios, realizaram uma série de *streamings*. A cidade até mesmo realizou um festival *on-line* e digitalizou alguns dos eventos mais importantes do calendário cultural da cidade, como a Semana Elpídio dos Santos. Entre as iniciativas digitais, o projeto Caminhos do Divino, idealizado pela artista visual Andrea Goldschmid, merece bastante destaque: trata-se de um *website* interativo no qual são apresentados textos, vídeos, fotos e depoimentos históricos e pessoais de mestres da congada, de historiadores e de habitantes da cidade sobre a Festa do Divino. De certa forma, a pandemia acelerou o processo de familiarização dos atores da cultura popular local com o meio digital e nos forneceu um bom exemplo de que essas ferramentas, se manuseadas da maneira “correta”, podem contribuir positivamente para a preservação das tradições locais.

Entretanto, constata-se que os desafios para a divulgação da obra dos artistas locais ainda são grandes. À falta de recursos, de conhecimento técnico, à sobrecarga dos artistas que desempenham inúmeras funções além da principal, somam-se os sistemas de recomendação, que priorizam a entrega de conteúdos da indústria cultural, e não da cultura popular. Acreditamos em alguns caminhos possíveis para enfrentar esses desafios. O primeiro deles é a educação. No contexto atual, julgamos ser de extrema importância que os artistas e todos os envolvidos com o folclore e a cultura popular local tenham conhecimento sobre o funcionamento dos meios digitais. Neste caso, é relevante não apenas o conhecimento prático, mas também o conceitual. Cremos que o artista popular se beneficiaria se compreendesse o funcionamento de um algoritmo de recomendação, ou aprendesse a postar no Instagram. O entendimento real de como o meio digital está configurado hoje – oligopólio, concentração de conteúdos em plataformas específicas, políticas de publicidade, monetização e captação de dados – é essencial não apenas para os profissionais, como também para os cidadãos. A

aquisição desse tipo de conhecimento poderia se mostrar válida, por exemplo, em um impasse com um patrocinador. Estando os artistas locais na mesma página de profissionais de *marketing* digital de grandes empresas que porventura sugerissem ações descaracterizadoras do carnaval ou de outras manifestações populares, os primeiros poderiam cocriar estratégias que preservassem a cultura local e fossem benéficas ao patrocinador. Em uma perspectiva nacional, políticas governamentais que promovessem o acesso da população rural também seriam um fator importante no contexto atual, uma vez que, como visto, o campo possui um rico patrimônio imaterial de manifestações tradicionais.

Solidificando-se um tal conhecimento sobre o digital, é possível incentivar a criação de um mecanismo mínimo para que as obras, a história e a fala de cada artista sejam digitalizadas. Mas, sobretudo, para que o passado, o presente e o futuro da cultura popular local sejam contados por quem a vive, e não por terceiros. Os mediadores culturais digitais não distinguem criador e criatura. Para ilustrar, imaginemos o seguinte: um influenciador digital – classificado como extremamente relevante pelos algoritmos de recomendação do YouTube, TikTok, Facebook e Instagram – posta um vídeo sobre o carnaval de São Luiz do Paraitinga no qual apresenta apenas visões negativas, preconceituosas e estereotipadas da cultura local, e esse conteúdo se torna viral e muito popular em grupos radicais; nesse caso, a imagem da cultura local pode ser prejudicada por ter sido contada por um terceiro. Nessa situação hipotética, caso já houvesse nessas plataformas conteúdos contados pelos próprios agentes da cultura local, tais conteúdos poderiam até mesmo ser mais acessados. Para além do número de acessos ou de visualizações, a criação de uma documentação, de um material de memória autêntico e acessível contribuiria para o controle da narrativa e para a permanência das tradições. O trabalho a ser cumprido é facilitar o encontro entre a cultura local e quem busca saber mais sobre essa cultura. Na prática, mais do que almejar ser viral – e, após um grande *buzz*, tornar-se um conteúdo obsoleto –, deve-se almejar o nicho e a permanência.

No caso específico de São Luiz do Paraitinga, julgo ser de extrema importância e urgência que se tomem ações para digitalizar o repertório musical autoral das marchinhas carnavalescas. Esse movimento poderia encabeçar outros de resgate, documentação e registro dessa manifestação cultural. Mais do que suas composições, os músicos, produtores, compositores, todos os envolvidos nessa criação podem ter seu nome, sua história e sua experiência registrados e compartilhados digitalmente. E tal material poderia, eventualmente, ser utilizado em atividades pedagógicas, uma vez que o acesso a ele seria facilitado com sua digitalização e inserção nas plataformas que compõem o oligopólio transnacional. Spotify, Deezer, SoundCloud, Netflix, Amazon Prime são plataformas em que o repertório de

marchinhas e sua história poderiam estar disponíveis. Aí reside, talvez, a grande metáfora da tentativa de não rivalizar lógicas distintas, o global e o local: as plataformas digitais que formam o oligopólio digital, regidas por uma lógica totalmente oposta à da cultura popular, do folclore e das tradições locais, são as que têm o maior potencial de entregar visibilidade e representatividade aos artistas que vivem a cultura popular.

Esperamos que os caminhos e desdobramentos apresentados possam de alguma forma contribuir para um melhor convívio das pessoas que vivem a cultura popular brasileira com a linguagem digital. Para finalizar, citamos novamente Canclini (2007) e o professor Milton Santos (2004). O autor argentino diz na conclusão de seu livro *Uma globalização imaginada*: “[são necessárias] ações que representem os movimentos multiculturais na mídia em que as maiorias se informam, para que a concepção e a comunicação das imagens em que nos reconhecemos ou nos rejeitamos não dependa apenas de interesses mercantis”. (CANCLINI, 2007, p. 213).

Já Santos (2004), no início do capítulo “A transição em marcha”, do livro *Por uma outra globalização*, diz:

A gestação do novo, na história, dá-se frequentemente, de modo quase imperceptível para os contemporâneos, já que suas sementes começam a se impor quando ainda o velho é quantitativamente dominante. É exatamente por isso que “a qualidade” do novo pode passar despercebida. Mas a história se caracteriza como uma sucessão ininterrupta de épocas. Essa ideia de movimento e mudança é inerente à evolução da humanidade. É dessa forma que os períodos nascem, amadurecem e morrem. (p. 141).

REFERÊNCIAS

- ANGWIN, Julia; PARRIS JR, Terry. Facebook Lets Advertisers Exclude Users by Race. *ProPublica*, 28 out. 2016. Disponível em: <https://www.propublica.org/article/facebook-lets-advertisers-exclude-users-by-race>. Acesso em: 25 set. 2020.
- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- BIDDLE, Sam; RIBEIRO, Paulo Victor; DIAS, Tatiana. Censura invisível. *The Intercept Brasil*, 16 mar. 2020. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/03/16/tiktok-censurou-rostos-feios-e-favelas-para-atrair-novos-usuarios/>. Acesso em: 25 set. 2020.
- BRANCO, Marco Rio. *Parahytinga SLD*. [S. l.]: [s. n.], 1997.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense. 1983.
- BRIGATTO, Gustavo. Venda de celulares avança 3,3% no Brasil em 2019, diz IDC. *Valor*, 12 mar. 2020. Disponível em: <https://valor.globo.com/empresas/noticia/2020/03/12/venda-de-celulares-avanca-33percent-no-brasil-em-2019-diz-idc.ghtml>. Acesso em: 25 set. 2020.
- CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore do Brasil*. Natal: Fundação José Augusto, 1980.
- GEERTZ, Clifford. *Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- INTERVOZES. Concentração e diversidade na internet. *Monopólios Digitais*, 2018. Disponível em: <http://monopoliosdigitais.com.br/site/>. Acesso em: 25 set. 2020.
- KUGEL, Seth. Carnival on a Smaller Stage. *NYTimes*, 27 jan. 2008. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2008/01/27/travel/27journeys.html>. Acesso em: 25 set. 2020.
- LOPES, André. Facebook cria ‘tribunal’ internacional para casos controversos. *Veja*, 15 maio 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/economia/facebook-cria-tribunal-internacional-para-casos-controversos/>. Acesso em: 25 set. 2020.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MATTA, Roberto da. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- MEDINA, Cremilda Araújo. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 2008. Série Princípios.
- MORAES, Stela Guimarães de. *Do rabo e chifre às marchinhas: como uma reportagem da Rede Globo interferiu na criação do carnaval de São Luiz do Paraitinga (SP)*. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- O CONCEITO de território segundo Milton Santos. *Mobilizadores.org*, [201?]. Disponível em: <http://www.mobilizadores.org.br/wp-content/uploads/2015/03/texto-conceito-de-territorio.pdf>. Acesso em: 25 set. 2020.
- SANTINI, Rose Marie; SALLES, Debora. O impacto dos algoritmos no consumo de música: uma revisão sistemática de literatura. *Signos do Consumo*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 83-93, jan.-jun. 2020

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

SÃO LUIZ DO PARAITINGA – DOCUMENTO. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (36min05). Publicado pelo canal neu Costa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WbRTycD6sdc&t=30s>. Acesso em: 25 set. 2020.

SILVA, Degiovani Lopes da; VIEIRA, Maria Alice Ferreira do Amaral. *São Luiz do Paraitinga: sem rabo e sem chifre*. São Paulo: Edição do Autor, 2012.

STOP Hate for Profit: ativistas pressionam empresas brasileiras a aderirem ao boicote contra o Facebook. *GQ*, 3 jul. 2020. Disponível em: <https://gq.globo.com/Prazeres/Poder/noticia/2020/07/stop-hate-profit-ativistas-pressionam-empresas-brasileiras-aderirem-ao-boicote-contra-o-facebook.html>. Acesso em: 25 set. 2020.

SUZANA SALLES AT TEDXVILAMADÁ. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (18min46). Publicado pelo canal TEDx Talks. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=umFUoJTQm7c>. Acesso em: 25 set. 2020.

TUNES, Suzel. Algoritmos parciais. *Pesquisa Fapesp*, 15 nov. 2019. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/algoritmos-parciais/>. Acesso em: 25 set. 2020.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. *A Cor da Cultura*, 25 set. 2013. Disponível em: <http://www.acordacultura.org.br/artigos/25092013/a-tradicao-oral-e-sua-metodologia>. Acesso em: 25 set. 2020.

VELLEDA, Luciano. Monopólio digital: um jogo sem regras dominado por grandes plataformas. *Rede Brasil Atual*, 12 maio 2018. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2018/05/monopolio-digital-um-jogo-sem-regras-dominado-por-grandes-plataformas/>. Acesso em: 25 set. 2020.

VICENTE, Alex. Bruno Patino: “Estar conectado o tempo todo será tão absurdo quanto fumar num avião”. *El País*, 19 jul. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/televisao/2020-07-19/bruno-patino-estar-conectado-o-tempo-todo-sera-tao-absurdo-quanto-fumar-num-aviao.html>. Acesso em: 25 set. 2020.

YU, Wendi. *É tudo nosso: Um relato trans a partir de relatos de pessoas trans no YouTube*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.