

TRADICIONALIDADE EM PERFORMANCE: DISPUTAS EM TORNO DO CORDEL E DO BREGA

Performance traditionality: disputes around cordel and brega

Tradicionalidad en performance: disputas entre cordel y brega

Maria Gislene Carvalho Fonseca

Professora de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP.
Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.
E-mail: mgisacarvalho@gmail.com

Rafael José Azevedo

Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.
E-mail: rafaeljoseazevedo@gmail.com

Resumo

Este artigo é um ensaio teórico-conceitual e analítico que se molda a partir do brega paraense e da poesia de cordel, como manifestações culturais que convocam reflexões acerca dos conceitos de performance e tradição dentro do campo de conhecimento da Comunicação. Nosso entendimento parte de um trabalho de observação de campo e referencia-se em Ricoeur (2007, 2010), Zumthor (2010, 2014) e Hobsbawm (2012). Podemos compreender as relações dos fenômenos com o tempo pela dimensão da tradicionalidade.

Palavras-chave: Performance. Tradicionalidade. Comunicação. Cordel. Brega Paraense.

Abstract

This article is a theoretical-conceptual and analytical essay that is molded from brega from Pará and cordel poetry, as cultural manifestations that invite reflections on the concepts of performance and tradition within the field of knowledge of Communication. Our understanding starts from field observation work and is referenced in Ricoeur (2007, 2010), Zumthor (2010, 2014) and Hobsbawm (2012). We can understand the relationship of phenomena with time by the dimension of traditionality.

Keywords: Performance; Traditionality; Communication; Cordel; Brega Paraense.

Resumen

Este artículo es un ensayo teórico-conceptual y analítico que se moldea en el brega de Pará y la poesía cordel, como manifestaciones culturales que invitan a reflexiones sobre los conceptos de performance y tradición dentro del campo del conocimiento de la Comunicación. Nuestro estudio parte del trabajo de observación de campo y se hace con referencia en Ricoeur (2007, 2010) y Zumthor (2010, 2014) and Hobsbawm (2012). Podemos entender la relación de los fenómenos con el tiempo por la dimensión de la tradicionalidad.

Palabras clave: Performance. Tradicionalidad. Comunicación. Cordel. Brega Paraense.

Introdução

A poesia de cordel e o brega paraense, ainda que sejam fenômenos tão distintos, possuem eixos de entendimento que partem de referenciais comuns. Ao serem pensados a partir de suas dimensões de performance e de tradicionalidade, são articulados no campo da Comunicação. Este texto apresenta um caminho teórico-metodológico que permite traçarmos esse entendimento, para, em seguida, discutirmos as dimensões de memória, de inovação, de tradição nos ambientes em que se realizam esses fenômenos: a Feira Central de Campina Grande-PB e as festas na cidade de Belém-PA.

O cordel é entendido aqui a partir de Fonseca (2019), que considera que o termo é mais abrangente do que a definição que o aprisiona em um folheto. “O que socialmente se reconhece como cordel nem sempre está relacionado diretamente com o folheto impresso, mas inclui a estrutura dos versos, sejam impressas, digitais, declamadas e improvisadas, além das imagens com estética de xilogravura que são associadas a esta forma poética.” (Fonseca, 2019, p. 60). O que chamamos de cordel neste trabalho, além dos folhetos, inclui a declamação, a poesia oral, o improviso e as cantorias que acontecem na Feira Central de Campina Grande. Deste modo, podemos nos atentar às performances da tradicionalidade convocadas pelo cordel.

Carvalho (2002) entende o cordel como um fenômeno da tradição. Trata-se de uma manifestação que é, ela mesma, produto de memórias coletivas e individuais. Ao mesmo tempo em que é também uma mídia que transmite elementos da memória. Sua permanência em constante transformação e seus atravessamentos do tempo, configuram-lhe o caráter de tradição.

Entende-se o brega paraense, a partir de Vianna (2003), como um conjunto de expressões e práticas ligadas à música que apontariam para origens variadas como o rock da jovem guarda e até a “antepassados seculares da tradição romântica nacional” (Vianna, 2003, s/p) tais como o samba-canção e até mesmo a modinha. A expressão brega, comumente tomada como adjetivação pejorativa, circula nas regiões Norte, Centro-Oeste e Nordeste do Brasil a partir de um sentido positivo relacionando-se a “sociabilidades locais e à identidade regional” (Costa, 2013, p. 207).

No estado do Pará, mais especificamente em Belém, o brega “junto

com o carimbó e outros gêneros regionais, constitui-se como elemento simbólico da identidade local” (Costa, 2013, p. 207). Tomado como tradição musical, o brega paraense se apresenta como um emaranhado de derivações que se adensam em torno de novos apelidos articulados conforme vão se dando as sucessões no chamado circuito bregueiro (Costa, 2009).

O tecnobrega nasceu do brega tradicional, produzido nas décadas de 1970 e 1980, quando se formou o movimento do gênero no Pará. Na década de 1990, incorporando novos elementos à sua tradição, os artistas do estado começaram a produzir novos gêneros musicais, como o bregacalypto, influenciados pelo estilo caribenho. No início dos anos 2000, por volta de 2002, surgiu o tecnobrega. Mais recentemente, vieram o cyber-tecnobrega e o bregamelody, todos influenciados pela música eletrônica, que circula mundialmente na web. (Lemos; Castro, 2008, pp. 21-22)

Tendo em vista essas primeiras considerações em torno dos fenômenos, o que buscamos discutir neste texto é como podemos pensar, no campo da Comunicação, a partir de tradições performadas, os gestos de tradicionalidade em distintos fenômenos como o brega e o cordel?

I. Performances e tradicionalidade

Quando nos referimos aos fenômenos culturais e identitários discutidos nesse texto (o brega paraense e o cordel de Campina Grande), deparamo-nos com tradições que convocam sentidos de legitimidade. Legitimidade que pode conferir às manifestações um status de relevância por aqueles que as perpetuam e as vivenciam. Mas o que se entende como tradição nesses dois casos? Neste artigo, refletimos sobre como são performadas as tradições, tendo como referência os sentidos de tradição, tradições e tradicionalidade para o filósofo Paul Ricoeur.

Ricoeur (2010) diferencia os três termos tomando a tradicionalidade como encadeamento da continuidade que implica o “ser-afetado-pelo-passado” em uma dialética entre passado interpretado e presente

interpretante tomando essa mediação como uma “transmissão geradora de sentido” (p. 377). Tradições, por sua vez, são o conjunto de referências portadoras dos sentidos transmitidos, “as coisas ditas no passado que chegaram até nós por uma cadeia de interpretações e reinterpretações” (p. 379). Tradição, por fim, está relacionada a uma presunção de verdade no que se refere ao passado, a partir de proposições de sentidos, que aciona a memória coletiva.

Encarar fenômenos a partir da ideia de tradição nos convida a olhar como eles convocam o passado para se projetarem no futuro. Isso está relacionado a memórias materializadas de formas muito variadas, que se constituem como o acervo, o que nos termos de Ricoeur (2010) diz respeito às tradições. Por isso, interessa-nos discutir a ideia de tradicionalidade, pois é ela que pode ser acionada como performance ao referir-se a uma dimensão processual da relação das manifestações culturais com suas heranças. Segundo o filósofo, a tradicionalidade perpassa uma dimensão dialética entre sedimentação e inovação, expressa pela ideia de transmissão e perpetuação do passado. O que permite ao autor opor-se a uma ideia de tradição como coisa dada e encerrada; tal instância é, assim, campo de possibilidades abertas e que se relaciona ao espaço de experiência e ao horizonte de expectativas (Ricoeur, 2010).

Para pensar a tradição e suas pretensões de verdade (Ricoeur, 2010), é preciso entender a memória como um fenômeno resultante de embates ideológicos, ou seja, “uma forma artilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais do seu poder originário de narrarem a si mesmos” (Ricoeur, 2007, p. 455). Em um nível pragmático (Ricoeur, 2007), os “abusos de memória” referem-se a manipulação entre memória e esquecimento por detentores de poder e estão ligados a distorções que dependem no nível fenomenal das ideologias. Há um plano dialético instituído neste processo de manipulação da memória, cujos abusos são também abusos de esquecimento. Ao revelarem relações de poder, esses movimentos convocam uma dimensão ideológica que atravessa discursos historiográficos e também culturalistas.

Temos, então, que essa tradição está ligada a uma manifestação de poder enunciativo. É a tradição, por exemplo, do cordel como fenômeno cultural folclórico do Nordeste Brasileiro, que narra a seca e a vida difícil no Sertão. Ou os gestos de desvalorização a categorias como tecnobrega e

tecnomelody diante de um brega supostamente tradicional. Ambos, à primeira vista, poderiam sugerir desprezo pelos sentidos de transformação: os diálogos, as movimentações realizadas no presente, que desestabilizam esses fenômenos se encarados a partir de um conceito muito aprisionador de tradição.

Por isso nos parece pertinente recorrer à ideia de tradição como invenção, tal como discutida por Hobsbawm (2012):

[U]m conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (Hobsbawm, 2012, p. 8)

O historiador chama atenção a um aspecto pragmático e também ideológico da invenção da tradição: práticas ritualizadas e compartilhadas podem ser maneiras de selecionar o que, do passado, interessa para a perpetuação e continuidade. Arelados a tais escolhas, hierarquias, valores culturais, identitários e artísticos vão se organizando de acordo com as finalidades. Isso revela processos de sedimentação e estabilidade ao mesmo tempo em que gestos de desestabilização se atrelam à dimensão performática das tradições.

Deste modo, a tradição como invenção, como seleção de elementos do “passado histórico apropriado” e com pressupostos de verdade e hierarquizações, também está ligada ao esquecimento. O que será lembrado é definido a partir da escolha daquilo que deve ser olvidado. Trata-se de uma negociação permanente: e o esquecimento não é o oposto da memória, mas algo que a define, marcando suas formas e delimitações.

As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de um outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, reconfigurando

diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. (Ricoeur, 2007, p. 455)

As tradições são, então, constituídas a partir dos recortes de memória que se materializam nas narrativas do tempo, definindo também o que será esquecido. O que se permite (ou é permitido) permanecer é reverberado como “uma tradição”. A tradição está relacionada a um exercício de poder que define “uma verdade” sobre o tempo e a seleção do que pode (ou deve) ser esquecido. É no deslocamento desse entendimento que o autor cunha a “tradicionalidade”, que “designa um estilo formal de encadeamento que garante a continuidade da recepção do passado” (Ricoeur, 2010, p. 387), essa tradição pode ser vislumbrada como campo de disputas, tendo em vista as manifestações e performances das memórias coletiva e individual.

As memórias compartilhadas que se manifestam no âmbito dos fenômenos que abordamos resultam do conjunto de experiências individuais perceptíveis quando dialogamos com aqueles que performam as tradições convocando modos de se relacionar com os passados. As memórias individuais possuem como um caráter próprio da experiência vivida pelos sujeitos; em co-presença que as lembranças podem ser transferidas entre atores e transformadas ao longo do tempo, ganhando novos contornos. No que se refere à memória individual é que ela oferece uma continuidade no presente aos eventos do passado, possibilitando que a tradicionalidade se dê a perceber nas performances da tradição (Ricoeur, 1999).

Por isso uma dimensão performática dos gestos de tradicionalidade deve ser levada em conta. Zumthor (2014, pp. 32-33), trata a performance como “não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora”. E segue: “porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso.”. Ao indicar um saber, colocando jogos de poder em evidência, a performance implica uma competência circunstancial.

Relações entre performance e tradicionalidade se insinuam em comportamentos “repetíveis indefinidamente, sem serem sentidos como redundantes. Essa repetitividade não é redundante, é da performance” (Zumthor, 2014, p. 35). E é o que se mostra como processo de transmissão, no sentido de vistas a um futuro com referências ao passado. São realizados

comportamentos, cenários, figurinos etc.: entendemos performance como forma de textualizar tradições aqui abordadas. Observamos nossos fenômenos a partir da ideia, apontada por Zumthor (2014), de que a performance é o que concretiza algo que está na dimensão da virtualidade.

Retomamos, então, a ideia de invenção de tradições (Hobsbawm, 2012), por considerarmos que um presente, que dialoga com o passado, se articula na tradicionalidade. Não se trata da “invenção de tradições novas”, tampouco da busca pelas “tradições originais”, mas referimo-nos ao que emerge nas relações temporais que são articuladas em performance tanto no cordel de Campina Grande quanto no brega paraense. Valer-se das origens de uma tradição, mesmo que não tão distantes, por vezes nos faz perceber um efeito legitimador: fala-se de um tempo, geralmente, rudimentar, não muito conhecido, impreciso. “Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial.” (Hobsbawm, 2012, p. 8).

Podemos encontrar dificuldades de se descobrir as origens, por vezes dissimuladas ao mesmo tempo em que rupturas são como momentos de gestação (Hobsbawm, 2012). O brega, por exemplo, não tende a ser associado a rupturas no campo das “revoluções” que perpassam a música popular no Brasil, mas o caso paraense aponta arestas que acabam gerando novas nomenclaturas que, por sua vez, sedimentam a tradição (calypso, tecnobrega, melody etc.). Tampouco o faz o cordel no universo da literatura, mas sugere fragmentações quando, por exemplo, é desestabilizado pelas produções de mulheres poetas.

Nesse sentido, e tendo em vista a tradicionalidade, as continuidades e reinterpretações do passado ajudam a firmar um amálgama de práticas, adaptações, ressignificações e mutações condicionadas por variáveis diversas de acordo com as demandas e ideologias que circundam a tradição. Em consonância com Zumthor, reiteramos uma espécie de ruptura intrínseca ao gesto de dar continuidade talvez a algo não lembrado, a um modo de se ritualizar, de performar memórias, “o próprio aparecimento de movimentos que defendem a restauração das tradições, sejam eles “tradicionalistas” ou não, já indica essa ruptura.” (Hobsbawm, 2012, p. 15).

Ricoeur pode se aproximar das considerações de Zumthor e de Hobsbawm à medida em que os autores apontam que mesmo os gestos de reificação e conservação são atravessados por rupturas ritualísticas,

linguísticas, performáticas: o gesto de tradicionalidade é que parece indicar os efeitos no que se refere a estabilidades e instabilidades. Uma dimensão acontecimental dos textos que se alinhe a uma determinada tradição acaba dando relevo às dimensões de produção, circulação e recepção. Desse modo, em ambos os casos de estudo, foi imprescindível um gesto etnográfico: vivenciar as performances do brega paraense e do cordel de Campina Grande em tempos recentes é exatamente o ponto a partir do qual discutimos essa dimensão comunicacional dos fenômenos, de suas tradições.

2. Tradição como fenômeno comunicacional

Neste trabalho, pensamos a performance como operação, por vezes estratégica, na qual se realizam e ganham forma as declamações, os improvisos, as danças, o canto etc.. Refletimos sobre os movimentos de tradicionalidade que emergem nas performances como textos em ação, segundo a definição de Ricoeur (2007). Para a definição de performance, retomamos Zumthor (2014).

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. (Zumthor, 2014, p. 51 [grifos do autor])

Nestes termos, Zumthor (2014) convoca a importância do conhecimento das formas para o entendimento de um dado fenômeno comunicativo. Os modos como as tradições tomam forma e são compartilhadas não são lineares ou apaziguados, mas apresentam-se como negociações de relações temporais, de discursos sobre memórias e relações de poder. Neste trabalho, ao observamos as tradicionalidades que são performadas no cordel de Campina Grande e no brega paraense, podemos alcançar essas negociações e disputas que emergem nos processos de interação e de troca naqueles ambientes.

Pensar sobre as formas e como elas articulam os sentidos e as afetações no momento em que acontecem é o que fazemos ao estudar a performance.

Metodologicamente, implica um desafio observar as tradições que são performadas em suas dimensões comunicativas, porque cada performance é única. Assim, em nossas reflexões analíticas, contemplamos o tempo, o espaço em que as performances são realizadas, seus autores e suas audiências.

A produção das tradições, a partir de um conjunto de performances, convoca as memórias que identificamos ao vivenciarmos os ambientes das festas e das declamações. Constituindo-se como um acervo, é a partir da memória que são acessados os conhecimentos sobre os quais a textualidade dos fenômenos se estabelece. Como uma poética de vozes e de corpos, dependemos constantemente daquilo que os atores envolvidos na performance lembram – ou demonstram lembrar. Nosso material de pesquisa decorre daquilo que nos é apresentado por essas pessoas.

A partir das experiências e memórias negociadas com as relações de poder que organizam o tempo em narrativas (Ricoeur, 2010) é que podemos compreender os modos como se formam as tradições. E estas, para que “não se percam”, são performadas com frequência, relembradas com vistas à construção de um futuro pré-concebido. Deste modo, é fundamental pensarmos a partir da perspectiva da tradicionalidade (Ricoeur, 2010), porque, diante de performances da tradição, vislumbramos processos que constituem os fenômenos com o passar do tempo.

Uma forma possível de olhar para essas performances da tradição é a partir de um ethos (Fonseca, 2019), ou seja, um conjunto de comportamentos mais ou menos padronizados, que caracterizam um determinado grupo cultural, profissional, político etc. No caso do cordel,

as performances, vividas a partir de um ethos poético que se constrói naqueles espaços, são marcadas por uma postura que porta uma viola, que defende uma métrica e uma rima precisas, que declama com um ritmo padronizado. Este ethos que comporta uma saudade do Nordeste do passado, que encena um personagem cujas características são pinçadas da memória e são compartilhadas na forma de tradição. (Fonseca, 2019, p. 205)

Ao olharmos para o brega paraense, nossos movimentos analíticos centram-se em articulações que envolvem a partilha de um repertório cancional comum que se apresentou em diversos shows e festas presenciados

e também em conversas que travamos entre outubro e novembro de 2016 em Belém. Foi emergindo daí um conjunto de linhas que tencionam organizar suas sucessões e que perpassam o fenômeno desde os anos 1970, quando surge a ERLA, primeira gravadora que deu vazão ao contingente paraense que se alinharia ao nome brega nos anos que se seguiram (Azevedo, 2019; Costa, 2013).

3. Tradicionalidade na poesia de cordel de Campina Grande

A Feira Central de Campina Grande é o ambiente em que se encontram semanalmente os poetas de cordel, sobre os quais tratamos aqui. A feira acontece de quinta a domingo, e sábado é o dia de maior movimento. É também o dia em que os poetas se reúnem no Bar da Tereza para declamarem seus improvisos e fazerem suas cantorias de viola.

Antes de sabermos sobre o dia e o local exato em que os poetas estariam na feira, fizemos alguns percursos livres pelo local. Experimentando o espaço, encontramos pessoas completamente diferentes entre si que começaram a dar as pistas de onde estava o cordel na Feira Central de Campina Grande. Nenhuma informação precisa quanto aos dias, horários e lugares onde os poetas se encontravam. Ainda assim, havia a certeza de que eles estavam lá. De algum modo, eles se tornaram parte do ambiente da feira e, mesmo sem encontrá-los, sua presença era parte definidora das características da feira – assim como o espaço da feira definia suas atividades.

Aos poucos, fomos percebendo uma dimensão de memória, quando as pessoas indicavam onde estariam os poetas. “Ouvi dizer”, “eu me lembro”, “eu já vi” que eles ficam ali. Mas a presença física não aparecia. A presença se fazia mesmo na ausência, conforme a definição de memória para Ricoeur (2007). Nessas memórias, em que individual e coletivo se articulam, havia a referência a uma recorrência: a de que os poetas estão na feira toda semana, desde que ela começou a acontecer.

Tal referência à memória é constitutiva daquilo que viemos chamando neste trabalho de tradicionalidade, ou seja, a dialética referente às

relações dos fenômenos do passado com sua experiência no presente. Deste modo, ao olharmos para uma performance da tradicionalidade, nosso entendimento parte dos movimentos da busca para encontrar os poetas, percebendo como suas figuras estão representadas para aqueles que constituem uma parcela importante de sua audiência, ou seja, os transeuntes da feira.

O cordel da Feira Central de Campina Grande começa a ser performado pela memória coletiva de quem a localiza naquele ambiente, mas não se encerra nela. Essa memória refere-se a um conjunto de performances que emergem constantemente na feira e que são, na maioria das vezes, conduzidas pelos próprios poetas que colocam em suas performances os elementos que eles querem manter e, portanto, construir como tradição. Seguimos, então, para a observação das performances de declamações que acontecem no Bar da Tereza. Ali nos deparamos com um conjunto de situações de atravessamentos temporais como parte da tradicionalidade do fenômeno do cordel em Campina Grande.

No caso do cordel, da cantoria, do repente e das diversas manifestações poéticas identificadas em Campina Grande, há um aspecto interessante a ser considerado ao tratarmos das performances da tradicionalidade: são os próprios poetas que, fundamentalmente, contam a história do cordel em seus versos. A metalinguagem é um recurso muito recorrente na poesia de cordel e dela se utiliza para criar, reforçar e difundir aquele conteúdo que se pretende como verdade. Por isso, para entender a tradição, as tradições e a tradicionalidade do cordel, é preciso estarmos atentos às performances que a constroem.

Sendo um fenômeno entendido como tradicional, sua transmissão é aquilo que irá atribuir-lhe poder de permanência. Entretanto, muitos estudiosos, que vem desde Silvio Romero (1888), anunciam a morte do cordel. Isso assusta os poetas, que precisam reagir a essa ameaça, criando estratégias de continuidade. Uma forma encontrada para isso é a de segurar o fenômeno e não permitir que ele se modifique, correndo assim o risco de “a tradição morrer”.

Disso, decorre uma padronização e encenação de comportamentos como definidores da declamação que eles realizam. Há um movimento de repetição e de constante convocação do passado, de modo a reverenciá-lo, destacando a importância de sua manutenção. É o que compõe a cena do

improviso no bar de Dona Tereza. Um comportamento que convoca um passado de declamações, improvisos e peijas, refere-se constantemente a poetas considerados “clássicos”, retoma-se os temas idealizados, tentando, deste modo, legitimar e repercutir uma tradição.

Acontece, por exemplo, quando chegamos ao bar no sábado pela manhã e encontramos os poetas tomando seus cafés, suas cachaças ou curando suas ressacas com os caldos fortes preparados por Dona Tereza. Ao apresentarmos-nos como pesquisadores, aquele cotidiano é interrompido para, rapidamente, buscarmos suas violas e, assim, “parecerem” cantadores tradicionais. Entretanto, quando pensamos na performance da tradicionalidade, identificamos essa busca pela manutenção de um sentido do cordel como uma estratégia de permanência que, inclusive, atribui-lhes o poder de contar sua história e de assegurar-lhe a existência. E essa busca está vinculada às suas práticas cotidianas do presente, suas experiências no bar aos sábados, suas relações interpessoais e, inclusive, seus exercícios de performar a tradição.

Encontram-se semanalmente no bar de Dona Tereza os poetas Zé Balaieiro, Francisco Sales e Gabriel Oliveira. Este último é um jovem de 18 anos que acompanha os poetas desde os 13. Gabriel também nos coloca diante de uma performance da tradicionalidade, sendo ele uma promessa de continuidade do cordel na feira. Gabriel traz novas referências, insere naquele cenário o uso das redes sociais, grava as apresentações com o celular e proporciona algumas alterações consideradas possíveis, sem “descaracterizar” a declamação. Entretanto, sua renovação não desestabiliza o entendimento do cordel a partir de preceitos da tradição (no singular) tomada como verdadeira.

Para que ele fosse aceito naquele grupo de poetas, ele precisava representar uma continuidade e um modo de renovação, mas em momento algum questionar a narrativa autoritária que define a tradição do cordel como um espaço masculino, conservador, que convoca sempre uma disputa entre o rural e o urbano.

Em Campina Grande, se pensar a tradição como repetição, percebo um esforço por parte de alguns poetas em produzir versos que seguem uma mesma estrutura definidora. Daí, valoriza-se

tanto um jovem – que representa a continuidade do que foi aprendido – que não rompe, mas conserva o que aprende, segue as regras que são apresentadas e, a partir delas, é validado e aceito no grupo de poetas. Ou ainda poetas que valorizam o passado e suas marcas, rejeitando o que aparece como novidade e atribuindo “autenticidade” a um modelo específico – de poesia, de feira, de Nordeste. (Fonseca, 2019, p. 185)

Performar a tradicionalidade no caso do cordel de Campina Grande está nesse lugar dialético entre aquilo que se tenta conservar e as transformações que são inevitáveis com o passar do tempo. Trata-se de perceber o que se busca preservar e aquilo que é impossível de ser aprisionado, destacando-se as consequências desses exercícios para a transmissão, para as permanências e para as inovações no universo do cordel.

4. O brega paraense em disputa

Um dos aspectos que chamam atenção no universo do brega paraense é que encontramos dificuldades para fazer um levantamento digamos mais preciso daqueles que poderiam ser os elementos que dariam lastro à tradição. No universo da música popular, é muito comum que se façam listas, se elejam cânones, se narrem acontecimentos e se estabeleçam os artistas “clássicos do gênero”. São formas de fazer circular documentos que acabam por dar legitimidade a determinado fenômeno de música popular.

Para falar de algo mais específico, podemos pensar na prática de compor playlists em plataformas de streaming de fonogramas. Prestar-se a fazer algo do tipo relacionado ao brega paraense em ambientes como Spotify ou Deezer é algo que fica sempre pela metade: canções e artistas que seriam canônicos para informar sobre as origens e sedimentações do brega paraense, por exemplo, sequer se encontram disponíveis. A título de exemplo comentamos “Ao pôr do sol”, canção composta por Firmo Cardoso e Dino Souza, que ficou bem conhecida na voz do cantor paraense Teddy Max ainda nos anos 1980. No ano de 2015, o portal GI Pará e a TV Liberal fizeram uma enquete tendo em vista o aniversário de 400 anos de Belém: dentre diversas

canções concorrentes, ela se tornou a que representaria a cidade na efeméride (Azevedo, 2019).

Sua ausência, na versão “clássica” e “original”, de Teddy Max, nessas plataformas é um dado instigante para os nossos propósitos. Walmir Melo, um DJ aposentado que trabalhou em diversas aparelhagens ao longo dos anos 1980, disse em nossa entrevista: “Teddy Max, né? Quer dizer, o Teddy Max.... Eu posso até dizer quem abriu muito a porta pra essa música brega tocar em rádio foi Teddy Max. Porque não tocava em rádio FM, brega”.

O gesto etnográfico tornou-se algo imprescindível para se pensar como o brega paraense se tradicionaliza no presente: a canção mencionada foi ouvida em todos os shows de banda que presenciamos ao longo do trabalho de campo. Acreditamos, assim, que as performances vivenciadas nesse tipo de ocasião cumprem uma função que não se estabelece através do consumo e circulação de música em mídias “convencionais”. Se não há o relançamento e remasterização dos clássicos, em compensação há a performance incorporada do brega como o principal modo de se forjar tradição: na falta do arquivo e de seu posto de relevância, e diante do gesto excludente nas narrativas “hegemônicas” em torno da história da música popular feita no Brasil (Facina, 2011), o repertório se compartilha através das mais variadas práticas festivas na capital paraense e também pelos interiores do Pará (Costa, 2009).

Tendo em vista o trabalho de campo, abordamos o gesto de tradicionalidade do brega paraense na intenção de compreender o que é selecionado no passado e encontramos diversos adensamentos interessantes. Um brega nordestino e a indicação de Reginaldo Rossi como cânone são indicações muito comuns na fala de entrevistados com os quais lidamos como se vê na fala do famoso cantor Wanderley Andrade, “o ídolo loiro do brega”: “O brega surgiu comigo com um cidadão que já tá no céu hoje, chamado Reginaldo Rossi. O homem do ‘Garçom’, ‘Raposa e as uvas’, que tive o privilégio de conhecê-lo e tê-lo como amigo.”.

Em segundo lugar, temos as matrizes caribenhas que teriam adentrado a paisagem sonora de Belém em meados do século XX (Costa, 2019) através da sintonia de emissoras radiofônicas de países como Guianas, Martinica, Guadalupe e também através da circulação de discos e fitas de forma nem sempre legal sobretudo a partir dos anos 1970 (Lamen, 2013). Kim Marques, músico muito conhecido a partir dos anos 1990 após o lançamento de sua “Dança do brega”, nos falou disso:

E, a minha influência com a nossa música que nós fazemos hoje, ela é muito devido às rádios, onda, ondas tropicais, né, as antigas rádios da Guiana Francesa, que entravam, na época, muito forte aqui, principalmente da Guiana Francesa mesmo. Com o zouk, o merengue, a lambada e o calipso...

A lambada bem como o carimbó, que também dialoga com esse imaginário caribenho (Tinhorão, 2013), mostram-se como elementos de comparação e, disso é possível fazer as seguintes asserções: ao se equiparar ao carimbó, o brega paraense se sugere como algo até mesmo próximo de acepções mais folclóricas de tradição no que se refere a uma identidade musical local; em relação à lambada, fenômeno paraense que se tornou global na virada para os anos 1990, ele parece ganhar contornos mais cosmopolitas almejando se alastrar para outras regiões sem medo da descaracterização. Hermano Vianna fala desse desejo de desterritorialização do brega paraense, sob o signo do calypso, ao final do século passado.

Hoje Belém é a capital do novo brega. Centenas de CDs são lançados anualmente, em princípio para um consumo regional, mas que começa a se alastrar para o Nordeste. Os músicos locais já nem chamam o que fazem de brega, dizem que é “calipso”, música mais “sofisticada”. (Vianna; Baldan, 2000, s/p)

Algumas características se desprendem de assertivas variadas em torno do que há de específico no brega paraense e derivações como o calypso e, seu sucessor, o tecnobrega: percebemos uma ânsia pelo presente, pela novidade, pela evolução e pela tecnologia. Os gestos de tradicionalidade do fenômeno, em suas múltiplas e complexas faces, revelam, assim, uma constante mutação (inovação) como forma de permanência (sedimentação). O depoimento do compositor Marquinho Pará revela essa dialética.

Porque, assim, foram surgindo vários artistas, bandas e cada uma delas tentando dar uma identidade nova pro ritmo brega que,

passaram-se já cerca de 40 anos e vai passar mais 50, ele vai continuar sendo brega. Pode inventar o nome que quiser, pode dar a rotulação que quiser, mas vai continuar sendo o brega, que é originado do rock, né, lá dos anos 60, de Elvis Presley.

Forja-se, assim, uma tradição vivida no presente e que é performada em ocasiões como festas de aparelhagem, mas também no carnaval, em festas juninas e nas festas relacionadas ao Círio de Nazaré (Costa, 2009). Há, como já dito, os shows de bandas que sempre mesclam “clássicos” de épocas variadas em meio aos seus repertórios autorais: tais resgates insinuam uma espécie de acordo subentendido quanto às autoridades da tradição. E, em meio a isso há a dança. O investimento com o corpo no baile – saber “marcar o brega” como dizem – é uma forma de vivenciar a tradição como algo encarnado, performado alcançando contornos ritualísticos.

Não se abre mão, entretanto, de um caráter de autoridade no que se refere ao presente e ao passado do brega no Pará. E isso se tornou evidente ao abordarmos algumas categorias que se prestam a uma espécie de demarcação de elementos do passado a serem referenciados nas festas de aparelhagem e nas canções selecionadas. Referimo-nos a significantes como marcantes e saudade. A primeira, embora possa se adequar a variadas realidades no sentido de algo que marcou um tempo, uma geração ou a vida de uma pessoa, em 2016 tinha como referência um conjunto de produções mais locais relacionadas ao melody e ao tecnomelody que datam, mais ou menos, de meados do primeiro decênio. Em uma festa de marcantes, escutamos diversos nomes que se destacaram nessa época como Banda AR-15, Bruno & Trio, Os Brothers, M-Synck, Banda Amazonas etc. Entretanto, havia muita disputa em torno da concepção quando perguntávamos o que eram “as marcantes”, questões que eram respondidas na defensiva por diversos artistas em favor de uma ou outra geração – ou mesmo vertente – que seria a detentora do direito de ter marcado a cultura brega local em certa época.

A saudade, por sua vez, tem ares mais inequívocos no que diz respeito à temporalidade de referência, inclusive posicionada “mais distante” do presente. Nos “bailes da saudade”, escutamos canções não apenas locais que pareciam ter sido produzidas e lançadas entre 1960 e 1980: há muita jovem guarda, boleros antigos e também produções paraenses “propriamente bregas” nas vozes dos veteranos Francis Dalva, Juca Medalha, Mirian Cunha e

Mauro Cotta. Entretanto, a saudade se contrapôs às inovações que se projetaram desde o “boom” do tecnobrega e de seus sucessores mais diretos a partir de 2002. Marquinho Pará tratou dessas mudanças no cenário festivo no fim dessa primeira década dos anos 2000.

As festas começaram a, festa de aparelhagem, de música altamente frenética, acelerada, louca, começaram a perder público pra baile da saudade. Baile da saudade começou a lotar, lotar... E tu começou a olhar "O que que tá acontecendo?". [...] Porque, a aparelhagem contemporânea não tá tocando mais isso, tava tocando só o frenético.

O gesto de resgate das canções mais lentas, mais antigas tornou-se uma espécie de revisão do passado do brega no tipo de festa em que ele mais faz sentido. O comentário ainda realça a importância da performance corporal como elemento distintivo para o brega paraense. A possibilidade de se dançar a dois e de forma menos “frenética” é o que permite aos defensores da saudade criticar as músicas das novas gerações em favor de uma “era de ouro” que merece ser resguardada.

A tradição do brega paraense pode, assim, ser comparada a um campo de disputas entre atores, gerações, vertentes, detentores do saber, testemunhos e, também, olvidados. O resgate de distintas linhagens aponta para uma sobreposição de temporalidades as quais ajudam a compor esse emaranhado que se reconhece, por vezes de forma dissimulada, no brega: a sedimentação da tradição parece se apoiar exatamente na mudança, na inovação ou, para usar outro termo nativo, na evolução. E, nesse movimento, elementos distintivos o configuram para justamente serem reconfigurados performaticamente.

Considerações finais

Poesia e a canção popular parecem ter um mesmo desejo de permanecer, de sedimentar-se. Observamos em nossas análises que há um eterno retorno que se enuncia na entoação, no canto nos corpos. Vontade em potência de ser imortal. Para isso, cria-se uma série de estratégias que são

impostas em relações poder. Essa vontade de permanecer, de projetar-se para o futuro é o que percebemos como a tradição no singular: ao selecionar passados, ao delegar o saber aos performers, ao negociar transformações, percebemos que esse apego e o temor da morte da manifestação gera uma série de negociações que culminam na relação do passado com o presente, o que viemos chamando aqui de tradicionalidade.

Esses movimentos são performados como mediação de passados, como modos que se pretendem registrar nas narrativas historiográficas, por exemplo: "o estudo dessas tradições esclarece bastante as relações humanas com o passado e, por conseguinte, o próprio assunto e ofício do historiador. Isso porque toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento de coesão grupal. (Hobsbawm, 2012, p. 21).

Deste modo, consideramos a tradição a partir de suas dimensões ideológicas, que são transmitidas e negociadas em performances do cordel e do brega, tidos como "referenciais". Mas essa imposição nunca garante uma permanência imutável das práticas, porque elas estão condicionadas às suas relações com o tempo presente, além do tempo da memória.

Como uma ação ideológica, muitas vezes, atores envolvidos nessa "tradição" se apegam a narrativas que engessam: cristalizam-se manifestações, dando a elas um caráter até mesmo sagrado. Assim, pode-se fazer quase qualquer coisa em nome da manutenção da tradição. Em muitos casos, encena-se uma permanência que sequer dialoga com o cotidiano e com as experiências das pessoas envolvidas. Tudo para que a tradição não se perca, não se descaracterize. Mas, a despeito desse exercício autoritário que define tradição como algo fechado, as práticas e memórias compartilhadas fogem àquilo que se tenta aprisionar. Ainda que haja um movimento em defesa da fixação, a experiência transborda e aponta para os processos que definem a tradicionalidade de Ricoeur (2010).

A sedimentação, assim, se alimenta da inovação, que, por sua vez, proporciona vivacidade àquilo que pode se sugerir, à primeira vista, invariável. A cada show, a cada cantoria um novo campo de possibilidades se instaura, pois é na situação comunicacional que mediações do passado, afinal, se efetivam. E nessa ordem da realização das tradições, os protagonistas são os aqueles que, com suas vozes e seus corpos, se prestam a romper com o passado, propor algo novo; ao mesmo tempo em que resguardam práticas – ritualizadas

– a serem multiplicadas no futuro. A cada nova situação, novos contornos, mas também dentro de um campo de possibilidades que a idealização de sua perpetuação consegue incorporar. Na performance das tradições, futuro e passado estão sempre em jogo.

Referências

Azevedo, R. J. (2019). Derivas do brega paraense: escutas em tempos e lugares múltiplos. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Brasil.

Carvalho, G. (2002) Cordel, cordão, coração. Revista do GELNE (UFC), v. 4, p. 285-292.

Costa, A. M. D. (2009). Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará. 2. ed. Belém: Eduepa.

Costa, A. M. D. (2015). Cidade dos sonoros e dos cantores: estudo sobre a Era do Rádio a partir da capital paraense. Belém: Imprensa Oficial do Estado.

Costa, T. L. (2013). "Música de subúrbio": cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará. 2013. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Facina, A (2011). Vou fazer você gostar de mim: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco.

Fonseca, M. G. C. (2019). Novelo de verso: fios de memória, tradição e performance tecendo a poesia de cordel. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Brasil.

Fonseca, M. G. C. & Carvalho, C. A. (2018). Entre memória forjada e lugar de memória: Feira de São Cristóvão e tradição. Contracampo, Niterói, v. 37(3).

Fonseca, M. G. C. & Carvalho, C. A. (2017). Cordel e performance: o texto em ação no 'Cordel com a corda toda'. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, v. 13(25).

Hobsbawm, E. (2012). A invenção das tradições. In: Hobsbawm, E.; Ranger, T. (orgs.). A invenção das Tradições. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra.

Lamen. D. (2013). Claiming caribbeanness in the Brazilian Amazon: lambada, critical cosmopolitanism, and the creation of an alternative Amazon. Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Austin, v. 34, n. 2, p. 131-161, 2013.

RICOEUR, P. (2010). Tempo e narrativa. Tomo I. São Paulo: WMF Martins Fontes.

Ricoeur, P. (2007). A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp.

Ricoeur, P. (1999). La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Arrecife.

Ricoeur, P. (1991). Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II. Porto: Res.

Ricoeur, P. (1988). O discurso da ação. Lisboa: Edições 70.

Romero, S. (1888). Poesia popular do Brazil. Rio de Janeiro: Typografia Laemmert y Cia.

Tinhorão, J. R. (2013). Pequena história da música popular: segundo seus gêneros. 7. ed. São Paulo: Editora 34.

Vianna. H. (2003). A música paralela. Folha de S.Paulo, São Paulo, 12 mar. 2003. Mais+. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1210200306.htm>. Acesso em: 15 abr. 2014.

Vianna, H.; Baldan E. (2000). Música do Brasil. São Paulo: Editora Abril.

Zumthor, P. (2014). Performance, Recepção, Leitura. São Paulo: Cosac Naify.

Zumthor, P. (2010). Introdução à poesia oral. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Zumthor, P. (1993). A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras.