

Canção popular como processo comunicacional:

aproximações preliminares a partir do cotidiano marajoara

*The popular music as a communication process:
preliminary approaches through the Marajó Island's everyday life*

Marcelo Monteiro Gabbay | marcellogabbay@uol.com.br

Mestre e doutorando em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Pesquisador do Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária (LECC/UFRJ), fez estágio sanduíche na Université Paris-Descartes (Sorbonne V), com Michel Maffesoli. É músico e compositor..

Resumo

O presente texto apresenta parte de pesquisa de doutorado em andamento, procurando salientar o papel comunicativo da canção popular de origem rural, na região amazônica do Brasil. O carimbó do Marajó é aqui apresentado como fenômeno sociológico e comunicacional, o que procuramos salientar a partir de relato etnomusicológico, seguido de uma análise teórica para aproximação entre a prática do carimbó e os processos comunicacionais comunitários na região.

Palavras-Chave: Comunicação; Música; Carimbó; Etnomusicologia; Marajó

Abstract

The following paper brings a part of a doctorate research in progress, searching for overview the rural originated popular song's communicative role, in the amazon region of Brazil. The carimbó from Marajó is here presented as a sociological and communicative phenomenon, which we try to stress from a ethnomusicological report, followed by a theoretical analysis to approach the carimbó practice and the community communication processes in this region.

Keywords: Communication; Music; Carimbó; Ethnomusicology; Marajó

Música como comunicação: uma introdução

Desafiar o papel do pesquisador e do método. A proposição final deste trabalho é a contaminação da pesquisa em Comunicação Social pela Etnomusicologia, sabendo que todo processo comunicacional se dá a partir de complexas redes mediadoras que envolvem a cotidianidade, as dinâmicas culturais e os contextos socioeconômicos e políticos, dentre tantos outros fatores. Apresentamos aqui um primeiro relato etnomusicológico extraído de pesquisa corrente sobre o valor comunicacional da música do carimbó do Marajó, no Estado do Pará, mais especificamente na cidade de Soure¹

Compreender a expressão musical de uma localidade como processo comunicacional orgânico parte, então, do entendimento da música como *medium*, como processo mediador, o que se classifica em alguns casos como “comunicação sonora não-verbal” (ARAÚJO, 1999). Mário de Andrade (1983, p. 44) já articulava tal compreensão ao entender a música como a força “mais socializadora e dinâmica, a mais dionisíaca e hipnótica”, especialmente em formas e contextos muito locais, onde há forte predominância do ritmo. A música produzida como forma de expressão em grupos, comunidades, localidades, se realizada a partir da experiência cotidiana concreta, pode atuar como instrumento organizador da cultura – o que podemos considerar a partir do contexto gramsciano do termo, até uma visão sociológica mais contemporânea ligada à noção de cultura como a variedade complexa de fenômenos cotidianos, materiais e simbólicos – na medida em que estabelece ou representa o diálogo originário das formas de expressão oral, ou seja, a música formula um discurso social atravessado por uma rede de circunstâncias sociais, culturais, territoriais, econômicas, dentre outras.

Este trabalho pretende traçar um possível caminho teórico para o processo de *comunicação popular gerativa*, ou seja, formas de comunicação orgânicas fundadas no laço comunitário e inseridas no contexto sociocultural globalizante, podendo, portanto, atuar como alternativas aos equipamentos hegemônicos de mídia. Tal processo, grosso modo, se dá a partir do resgate da memória coletiva, da ritualidade como forma de vinculação social e da cultura popular como ferramenta de fala politizada em grupos ou comunidades brasileiros, em especial da região amazônica, onde tais aspectos são latentes e históricos. No momento em que surgem diversos tipos de veículos de comunicação comunitária nas grandes cidades, como o Rio de Janeiro; e em que as questões locais ressurgem no cenário globalizado de forma estandardizada, encontramos também uma esperança de emancipação de tais localidades nas brechas da lógica globalizante pós-moderna, que, pondo “fim” à história, busca nos valores primitivos a garantia do futuro, no que Maffesoli (2010, p. 43) denomina “enraizamento dinâmico”, o paradoxo próprio da pós-modernidade.

Portanto, faz-se necessário resgatar os aspectos vinculativos, gerativos, e potencialmente comunicacionais do carimbó, enquanto recorte da cultura popular local, sob uma perspectiva metodológica historicizante e aberta às micronarrativas, aos múltiplos pontos de vista.

Existem muito poucos registros históricos sobre a formação do gênero, sua trajetória é dispersa. Salles e Salles (1969, p. 260-276) colecionam as poucas referências bibliográficas ao carimbó, referido como “samba de roda do Marajó”, “baião típico de Marajó”, ou “dança popular muito divulgada na ilha de Marajó”. Sabe-se que a música e a dança de carimbó representavam a relação com o trabalho e a desigualdade social; o nome deriva do instrumento de percussão indígena, principal artefato para a realização dos encontros em terreiros, o *curimbó*, feito de tronco de madeira e pele de animal, que é um marco simbólico desta manifestação popular, caracterizada por sua função comunicacional e vinculativa em torno dos rituais religiosos, festas populares e reuniões sociais.

O estudo de Sennett (2009, p. 22; 55; 124) sobre o artesanato e a relação sujeito-objeto na composição do todo social se debruça precisamente no modo de produção artesanal como processo de mediação que vincula razão e espírito, mão e cérebro; e provoca, a partir da experiência tátil, da irregularidade, e do engajamento, um processo de estranhamento positivo. A permanência do *curimbó* na prática do carimbó, mesmo em formatos mais modernizados (em flertes com a música eletrônica, por exemplo), aponta e revela o papel desse artífice e da prática artesanal – na figura do *luthier* – na materialização dos fluxos comunicacionais estabelecidos pelo carimbó, debruçados, como já vimos, na experiência tátil, orgânica, e local, mas também nas complexas relações de memória e sociabilidade estabelecidas com o objeto-instrumento.

As festas populares, guiadas pela dança e pela música percussiva, apresentavam desde os primeiros registros do período colonial aspecto cômico reprimido pelo colonizador. Os diários do jesuíta João Daniel (século XVIII) já associam o batuque à “bebericagem” e a uma ameaça a ordem e a moral cristãs (DANIEL, 2004, p. 260-289). A repressão oficial seguiu por séculos, chegando à forma jurídica no “Código de Posturas de Belém”, de 1880, em Capítulo específico, sob o título “Das bulhas e vozeiras”.

O resgate da memória ancestral é importante para a compreensão dos processos comunicativos orgânicos, mediados pelas relações mais básicas, pela oralidade e pela corporeidade, o que se dá por meio da reflexão crítica acerca do tempo, que na região do Marajó ganha nova dimensão, o chamado “tempo marajoara” está ligado diretamente à ocupação do território e à definição de uma ordem espacial calcada nas durações da natureza, do plantio, da colheita, das chuvas. O tempo do terreiro (SODRÉ, 1988, p. 13-17) estabelece relações de proximidade. Daí a importância de compreender a arte e a cultura popular como processos comunicacionais alternativos ou radicais, diferentes formas de expressão popular com a finalidade comum de abordar e colocar em questão expressões culturais normalmente excluídas dos meios tradicionais de difusão e comunicação. Estas manifestações possibilitam o estabelecimento de esferas públicas alternativas baseadas no diálogo e no descentramento de pressupostos, estereótipos e tabus.

No cenário atual, no entanto, o processo de vinculação comunitária se enquadra num contexto de curto-circuito entre mundialização e tribalismo,

o que favorece o ressurgimento ressignificado da comunidade em seu sentido mais primitivo, o da paixão partilhada, cujo projeto é essencialmente a perduração do ser-em-comum, que resulta na experiência ética da vida em comum. Portanto, a vinculação social está relacionada ao resgate da memória coletiva, das formas mais remotas de associação grupal que repousam na ritualidade dos povos amazônicos, mas também na história da constituição da cultura brasileira como um todo.

O que visamos, em última instância é a proposição de uma alternativa mais orgânica e dialógica em relação aos processos comunicacionais hegemônicos, amparados na moral mercadológica globalizante. O caráter publicitário, próprio das narrativas midiáticas e jornalísticas dos grandes conglomerados de comunicação, atua na representação sobre a cultura amazônica a partir do agendamento de interesses publicitários vinculados à divulgação jornalística de algum empreendimento local, tal como hotéis fazenda (que geralmente convergem mais de uma atividade econômica, como hotelaria, produção agrícola, pecuária e culinária), agências de turismo ou restaurantes da região. É, portanto, necessária e urgente a investigação sobre alternativas comunicacionais que possibilitem uma ação coletiva voltada ao interesse comum e à afirmação dialógica das culturas locais, dos diferentes “brasis”.

Segue-se, portanto, um primeiro relato de campo na cidade de Soure, Marajó, Estado do Pará, com vistas a observar a prática do carimbó em meio à comunidade de músicos, artistas, e pesquisadores locais, ao longo de um período de 60 dias, no início do ano de 2010. O tratamento analítico da vivência de campo se deu por influência da Etnomusicologia e da Sociologia do Cotidiano, esta em sua base literária francesa e brasileira.

Em busca de uma prática comunicativa: diários de viagem

Foi muito oportuno chegar a Soure precisamente no momento em que se aproximava a tão sonhada gravação de um DVD dos Mestres do Carimbó de Soure. O jovem estudante de Música da Universidade Federal do Pará, do campus de Soure, Anderson Barbosa era o capitão e maestro dessa empreitada. No último ano do curso, tendo realizado uma pesquisa de Graduação sobre o *lundum marajoara*², Anderson botava a mão na massa carregando caixas amplificadas, desenrolando cabos, procurando uma fonte de energia elétrica no meio da distante praia do Mata-Fome. Era papel dele também reger a orquestra de músicos experientes. Percussão com curimbós, maracás, caxixis, violões, clarinete ou flauta doce, dependendo da disponibilidade de um ou de outro; e, além de tudo isso, era ele quem tocava o cavaquinho, instrumento que ocupava – ao menos provisoriamente – o lugar do banjo marajoara³.

Pois na primeira semana de incursão a Soure tive a oportunidade de acompanhar um ensaio dos Mestres. O primeiro encontro com o pesquisado é, em geral, escorregadio, não há intimidade e, portanto, não há confiança. O maior obstáculo entre pesquisador e o ambiente parece ser a técnica ou o método de pesquisa explícito. Portar uma câmera filmadora pode ser um código de desenhaixe mais forte do que qualquer outro.

Até que o ensaio comece propriamente, o clima ainda é tenso, seja entre os músicos que aguardam a chegada dos atrasados e faltosos, seja para Anderson que desbrava a estrutura precária de som, seja para os passantes que ainda não sabem ao certo o que vai se desenrolar. O ensaio começa sem se anunciar. Aos poucos as músicas vão se formatando e se encadeando uma na outra. Os percussionistas ausentes são substituídos por outros presentes. Depois que o carimbó toma forma – quando o grupo já está entrosado –, o público bebe cerveja, come camarão seco e começa a conversar com um pescador que me ofereceu um lugar na mesa. A câmera filmadora registra o que pode no tripé e já confere ao seu portador um status especial.

O mesmo equipamento que desencaixa o pesquisador do ambiente se mostra limitado na captura da experiência de campo. O ponto alto da noite veio quando finalmente o ensaio se aproximou de um cenário de ritual. A emenda de canções sobre uma base percussiva quase ininterrupta e linear, aliada ao cair da noite no ambiente aberto com chão de areia, estabelece um tipo de transe, de experiência comum entre passantes diversos – havia um pescador que, de volta do trabalho, viu a aglomeração, uma família de moradores da cidade, a família proprietária do pequeno barracão de palha, que servia a cerveja, alguns amigos dos músicos, artesãos, estudantes, trabalhadores, senhoras – e os músicos.

Faz-se necessário um breve apêndice quanto à estruturação orgânica de um sítio expressivo, o lugar da comunicação sonora, o espaço/tempo ritualístico. A esse respeito, Mário de Andrade (1983, p. 35) apresenta um relato interessante. A rítmica linear e monótona marcada em maracás é destacada na experiência do escritor paulista quando esteve no centro do ritual de fechamento do corpo e sofreu, como descreve cautelosamente, de extasia e privação das “forças de reação intelectual”, um “estado de hipnose” que se devia “ao excesso de música entorpecente, e à monotonia dos ritmos batidos e repetidos com insistência maníaca” (ANDRADE, 1983, p. 37, 41-43, 49). A música ritualística, para Andrade, atua poderosamente sobre o físico, *dionisiando-o*, uma qualificação que aí designa um entorpecimento, caráter de embriaguez, precisamente como apontado por Egberto Gismontí⁴ em relação à forma de interpretação dos músicos brasileiros. A “sombra de Dionísio” na música, em uma leitura filosófica, diz respeito à permanência de um querer-viver coletivo que reage ao processo de atomização econômico-teconocrático, e que concebe a música como fonte da vitalidade, da vontade de potência (NIETZSCHE, 2007, pp. 53-55, 80). Eis então a configuração de um processo mediador, cuja linguagem se apresenta eminentemente sonora, codificada a partir da experiência estética do ritmo hipnótico, da cadência do carimbó.

No delineio do transe, e em favor da continuidade da cantoria, as maracás e curimbós são revezados. Próximo ao final da segunda fita MiniDV⁵, já completamente absorvido pelo fechamento do circuito comum ali estabelecido, fui convidado a assumir as maracás.

Era o momento especial do trabalho de pesquisa. Interagir diretamente, perder a medida distintiva tão incômoda. A única marca visível – consideramos muito improvável a total invisibilidade do pesquisador, uma vez marcada sua posição distintiva de início, em formas de abordagem, linguagem corporal, verbal, sotaque, aparatos adjacentes, como a própria câmera – de tal distinção era a filmadora dependurada no tripé em mira para o grupo musical.

Ao pegar as maracás a integração começou a se estabelecer, era como se eu pudesse dizer que também sabia falar aquela língua, jogar aquele jogo, participar do ritual, travar o diálogo. Alguns mais tímidos olham ainda desconfiados, outros mais relaxados e mais experientes olham com aprovação, como que dando uma benção de boas vindas. Enquanto acompanhava o grupo não conseguia deixar de pensar na câmera, no valor das imagens que estava registrando. Era o fim da fita, mas houvesse, pelo menos, dois minutos daquele momento, já valeria a pena. Pensando isso relaxei também. E não demorou para que chegasse onde queria: o curimbó. Depois que alguém levantou de um dos três tambores deitados eu assumi a montaria e descobri – como instrumentista harmônico – que a percussão é dura, cansa a musculatura, envolve o corpo inteiro, e que para não perder o andamento é preciso mesmo entrar numa linearidade rítmica quase de transe. O ensaio terminou por ali. Enquanto eu ainda estava no curimbó. Já haviam se passado quatro horas, era alta noite, e lá o povo dorme cedo. Mestre Diquinho, um tipo de celebridade local, era um dos condutores de repertório, no violão e no canto, revezava com Mestre Regatão, na outra ponta, a autoria das canções. Foi ele que me olhou do fundo e agradeceu com simpatia no microfone a minha participação.

Após a saída dos mestres, pude conversar um pouco com Anderson, que insistiu de pronto na distinção estética entre o carimbó do Marajó e aquele originário da região do Salgado, que compreende principalmente os municípios de Marapanim, Capanema, Maracanã. A diferença autoproclamada é recíproca por parte dos signatários do Salgado e, segundo Anderson, é marcada, dentre outras coisas, pelo andamento mais lento no carimbó marajoara, marca da vida e do tempo “arrastados” da região, da cultura e do imaginário do pescador. Mário de Andrade (1983, p. 39-40) classifica esse “andamento lerdo” como característico da música ritualística. O tempo do terreiro de carimbó se estabelece a partir da experiência coletiva no território, a lentidão e vagareza aparentes fazem parte de uma “partilha do sensível”⁶, que funda uma outra ordem temporal circunscrita da “ação lúdica”, que, como afirma Sodré (1988, pp. 126, 146), é um “espaço de proximidade entre vida cotidiana e produção simbólica”.

Fiquei honrado. A noite fora perfeita. Ao chegar em casa – numa carona de bicicleta – antes de dormir, liguei a câmera na tomada, voltei a fita, e qual não foi minha surpresa: eu não estava no quadro. A câmera filmou, como eu previra, ainda coisa de dois ou três minutos desde que assumi as maracás, mas o enquadramento não era amplo o suficiente para me incluir no registro. A câmera registrou o acontecimento, mas não a minha experiência. O equipamento de pesquisa não deu conta do todo da experiência.

O próximo passo era então se desprender da necessidade do registro. No ensaio seguinte dos Mestres, as proporções eram mais sérias. Havia um caráter estrito de preparação para o DVD que seria filmado em breve. Não pude me juntar ao grupo, mas pude ficar para a viagem de bicicleta que antecede a chegada em casa. Com a súbita falta de energia elétrica, tivemos de nos juntar a uma parte dos músicos, dentre eles o jovem Anderson, para pedalar na escuridão profunda das trilhas do Pacoval, bairro distante de Soure. O bate-papo ao som dos bichos se estendia quando era preciso descer da bicicleta para passar por caminhos de terra fofa, e o trajeto rendeu um estreitamento e um convite aberto por parte de Anderson. “Passa lá em casa”. Foi o que fiz.

A visita da tarde em Soure é assim. Encostar a bicicleta no portão, bater palmas e chamar por alguém de casa. A tarde passada na Quarta Rua⁷ foi marcada por uma aproximação comunicativa que teve como código ou como linguagem comum a música. Não tocamos juntos, mas falamos de música juntos, falamos de carimbó, travamos interesses e trocas comuns. Recebi de Anderson cópias de algumas partituras de carimbós transcritas por ele, dentre elas, *O sereno*, atribuída a Francisco de Assis e Neno, o primeiro lundum marajoara gravado; e pude ver também, na tela do computador, o texto da monografia que ainda iria defender pela UFPA. O momento alto da tarde foi compartilhar do banjo marajoara que o jovem pesquisador conseguiu resgatar nas andanças pelo Marajó. Trata-se de um instrumento artesanal e muito antigo, pesado, grosseiro, um artífice da história que, como vemos em Sennett (2009, pp. 30-35), é elemento que também determina os modos de sociabilidade, as relações com o tempo e com o território e detona o engajamento coletivizante. O compromisso que estabelecemos ali aparece como um dispositivo de vinculação e de engajamento que se funda na confiança, na segurança que traz o pensar em comum, a aderência ao território comunitário, que, segundo vemos em Töennies (1995 [1887], p. 231), é uma forma de partilha e de experiência conjunta. *O espírito comum* que estabelecemos ou que podemos florescer enquanto pesquisadores e enquanto co-atuantes de uma prática, seja ela qual for, diz respeito a uma coerência de pensamento calcada em engajamentos humanistas práticos (TÖENNIES, 1995 [1887], p. 239). Estabelecer uma linguagem comum, portanto, seria uma marca das mais fortes do *espírito comum* e sua ressonância concreta, como explica Paiva:

A linguagem constituiria um elo espiritual, por meio do qual os indivíduos se acham em condições de expressar seus pensamentos, repassar fundamentos, vivificar as normas, enfim, eternizar o grupo. Mas a linguagem é também o elo concreto, na medida em que graças a ela se consegue definir um grupo, uma comunidade, um território (PAIVA, 1997, p. 92).

A linguagem que vamos utilizar nesse engajamento e que vai sustentar o processo comunicativo em seus desdobramentos políticos concretos é a música em seu todo material e imaginário, e entendida como potência comunicativa prática.

Carimbó como comunicação

Portanto, é neste contexto que se busca reunir os aportes necessários para sustentar a hipótese do carimbó como processo comunicacional orgânico, que nasce e se dá por meio da “energia” coletivizante, o estar-junto, o valor estético dos processos sócio-comunicativos. Tal valor vitalizante se manifesta na música, como transparece e transborda no texto de Nietzsche sobre o nascimento da tragédia como o estado dionisíaco. A *canção popular* em Nietzsche pode ser o fundamento mesmo da “potência subterrânea” em seu contorno dionisíaco, que, no olhar da cultura brasileira, se manifesta na percussividade, no transe e no ritual invocados pela música cabocla, como o samba e o carimbó. O transe, aliás, a embriaguez coletiva, o estado de suspensão da ordem moral, são, para Maffesoli⁸, o movimento próprio de entrega ao prazer da experiência estética comum, uma saída, mesmo que momentânea, do sentimento estritamente privado para o coletivo. E essa vinculação sensível é capaz de gerar uma solidariedade comum, um tipo especial de resistência contra o que há no exterior. A música enquanto processo comunicativo estabeleceria então uma coexão profunda, segundo o sentigo hegeliano⁹. Se a “música dionisíaca” consegue conceder ao mito um retorno à vida após seu ressecamento ocasionado pela sistematização dogmática da verdade (NIETZSCHE, 2007, p. 80), a canção popular – entendida como expressão comunicativa – pode atuar no cerne desse ressurgimento do comum no mundo da tecno-mediação. Eis aí o germe do processo comunicativo popular e gerador de vitalidade, de vinculação social.

A máxima nietzscheana, estampada em cartões postais e souvenirs nas tabacarias, papelarias, e bancas de jornal, provém dos últimos textos confessionais do filósofo alemão, cujo subtítulo – “como filosofar a golpes de martelo” – revela a crueza e crueldade que havia alcançado o pensador no exercício de sua arte. A frase-clichê, recolocada em seu breve contexto, designa o estado de bonança e de felicidade, assim como a magia e o imaginário em torno de Deus, tendo ambos na música uma forma de representação maior: “*Combien peu de chose il faut pour le bonheur! Le son d’une cornemuse – sans musique la vie serait un erreur. L’Allemand se figure Dieu lui-même en trains de chanter des chants*”¹⁰.

Neste contexto, o ritual como re-apresentação e como lugar de experiência é um processo essencialmente orgânico que não deve e nem pode se dissociar do universo mítico, do imaginário, que entendemos como um tipo de “materialidade simbólica”, ou seja, uma relação direta entre mito e realidade concreta, onde o conjunto de representações do imaginário popular participa da realidade material, exerce influência sobre as relações e visões de mundo do cotidiano, e ainda mais sobre a construção da memória coletiva (PAES LOUREIRO, 2001, pp. 38, 42, 47, 67). O valor estético do imaginário está, então, tanto no que ele transcende o mundo empírico, quanto no que ele tem de subterrâneo, conforme já aponta a teoria estética tardia adorniana¹¹.

A exemplo dos rituais de corporificação da memória na liturgia judaica, e nas religiões afro-brasileiras, como a umbanda e o candomblé, o carimbó ultrapassa um papel exclusivamente folclórico ou artístico quando engendrado

num contexto ritualístico. O que marcaria tal contexto seria uma relação coletiva especial com o território e com o tempo.

O tempo do terreiro, que difere do tempo urbano em seu ritmo arrastado e nas características de suspensão das marcações objetivas do tempo, estabelece, para Sodré (1988, p. 13-17), uma “ordem existencial” marcada pelas relações de proximidade. Assim, o tempo do terreiro de carimbó é resultante de uma experiência do coletivo e das relações orgânicas. O tempo ritualístico é o tempo do jogo de re-apresentação do passado, conforme se vê em Huizinga (2007, p. 18), cujo efeito produzido não é de mera figuração ou imitação, mas sim de efetiva participação, envolvimento no “ato ritual”, ou seja, a evocação da experiência coletiva como dispositivo vincutivo.

A ritualização como uma experiência – bakhtiniana – da fronteira entre o cotidiano e a representação estabelece um duplo da vida e da história, o que na visão de Schechner (1988, p. 175) se classifica como um estado de “transe”, tal qual o autor observou nas festas de dança balinesas. O transe não designa um estado de inconsciência, mas justamente uma duplicidade de estados na fronteira entre o cotidiano e a representação; um status de evocação de códigos, entidades, linguagens e condutas do passado no tempo presente, o que marca fortemente, por exemplo, os rituais afro-ameríndios e as diversas práticas deles derivadas, como o carimbó de terreiro.

Os encontros a que assistimos em nosso trabalho de campo em ensaios e rodas de carimbó realizados fora do contexto turístico urbano revelam o estabelecimento de um tipo de transe, que nasce da experiência comum entre passantes diversos envolvidos pela emenda de canções sobre uma base percussiva quase ininterrupta e linear, aliada ao cair da noite no ambiente aberto com chão de areia.

O transe como evocativo da memória coletiva em um contexto ritualístico – que já caracteriza uma prática de re-apresentação – é o que confere ao carimbó, em seu contexto mais orgânico, um status especial como experiência comum, coletivizante e vinculativa, já que, como vimos, este é um fenômeno dinâmico e vivo, que se constrói no fechamento da experiência grupal ou local, mas existe como abertura, ou seja, como possibilidade sempre latente da negação da História, da transformação social, do duplo e da contradição, propriedade que Marcuse (2007, p. 19) atribui ao caráter catártico da dimensão estética da arte, que se encontra, propriamente, como seu potencial comunicativo.

Portanto, pensar o carimbó do Marajó como processo comunicativo requer que levemos em conta os códigos, linguagens, estruturas mediadoras, e visões de mundo estritamente locais, e as formas de embate destas com certo grau de consenso global. Trata-se de uma racionalidade própria do ambiente territorial, que estabelece modelos particulares de comunicação, aquilo que Maffesoli (2010, pp. 44-45) por fim denomina a “razão sensível”,

diferente do racionalismo iluminista por abarcar saberes incorporados pela experiência, pela memória e por valores específicos, por vezes marginalizados.

A questão não é simples assim, mas a organicidade com que atua o elo comunitário, o valor social de determinado grupo, é fundamental para a permanência de uma série de códigos, condutas, pontos de vista, estruturas, e processos diante de transformações ou embates dos níveis mais diversos, cultural, econômico, político, social etc.

Por outro lado, o altruísmo contemporâneo forçado pelas novas formas de associativismo em rede é algo que corrobora o devir comunicacional das sociedades contemporâneas. A necessidade crescente de estabelecer trocas, criar processos de comunicação, simular realidades, avatares, estender-se nas redes de relacionamentos sociais, são todos efeitos de uma “lógica comunicacional” ainda baseada no exercício de (re) invenção de fronteiras comunitárias.

O embate com o outro, aquele que está fora do fechamento comunitário tem a função criativa de estabelecer um “comércio” de afetos e de falas, um sistema de trocas que Simmel (*apud* MAFFESOLI, 2001, pp. 9-10) alegoriza na figura do comerciante estrangeiro, o “passante” que representa e reafirma a fluidez do nosso ser social. O comércio, praças públicas, centros de encontro social, desde as civilizações mais remotas, assumem-se como cenário de uma circulação de afetos, causos, narrativas, trocas simbólicas. Este papel Maffesoli nomeia “animação”, processo sempre plural, conflitivo, criativo. É bem este o papel da fronteira comunitária: provocar o dissenso, dissimular as verdades ao mesmo tempo em que protege os pontos de vista, as visões de mundo internamente cultivadas. É no encontro com o estrangeiro que podemos exercitar a capacidade sempre criadora do estranhamento, pensamento desenvolvido no seio da escola crítica de Frankfurt, por Horkheimer, já em 1935.

Aqui, comunicar é, de todo modo, um “ato de guerra”. O processo criativo entranhado nos fluxos comunicacionais, nas relações comunitárias, na sociabilidade não será, aqui, um processo pacífico, mas constantemente turbulento, provocador do embate com o outro. A criação pacífica, solitária e confortável é, para Artaud (2004, p. 734), uma forma a mais de manifestação do espírito de propriedade, de aprisionamento individual do gozo. A criação é, portanto, um processo sempre coletivo, instável, complexo. Criar, comunicar-se, é deixar o conforto para se aventurar no embate com o outro. A comunicação não será então um processo *a posteriori* da linguagem, mas um exercício relacional capaz de se estabelecer sobre diversas formas e repertórios de expressão, capaz, portanto, de formular e reformular linguagens.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1983.
- ARAÚJO, Samuel. Brega, samba, e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia. *Revista Opus*. Rio de Janeiro: ANPPOM, n. 6, 1999.
- ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2004.
- DANIEL, João, pte. *Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2004, vol. 1.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. *Matrimonium: petit traité d'écologie*. Paris: CNRS, 2010.
- _____. *Une lecture de George Simmel*. *Revue Sociétés*. Paris: De Boeck Université, v. 4, n. 74, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Ed. Escala, 2007.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- PAIVA, Raquel. *O espírito comum: comunidade, mídia e globalismo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1997.
- SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, n. 9, set./dez. 1969.
- SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York, London: Routledge, [1977] 1988.
- SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- TÖENNIES, Ferdinand. Comunidade e sociedade. In: MIRANDA, Orlando de (org.). *Para ler Ferdinand Töennies*. São Paulo: Edusp, [1887] 1995.

Notas

1. Soure é a principal cidade do Arquipélago de Marajó, no Estado do Pará. A cidade tem acesso apenas fluvial, a partir de Belém. Com cerca de 20 mil habitantes, é considerada a “capital do Marajó” por estar localizada às margens do Rio Paracauary. A economia da cidade gira em torno da pesca, fruticultura, gado bovino e bubalino, e do turismo cultural, o que influenciou o surgimento de grupos folclóricos de carimbó, o mais difundido gênero musical e de dança da região.

2. Anderson Barbosa Costa cursava o último semestre do curso de Educação Artística, com habilitação em Música, pela Universidade Federal do Pará, campus de Soure, na época de nosso último encontro. Sua pesquisa de conclusão de curso era sobre o lundum marajoara.
3. O banjo marajoara, instrumento artesanal feito em madeira maciça e com afinação específica, está quase extinto na região, tendo sido substituído pelo banjo industrializado, muito usado nos grupos de samba e pagode. Anderson Barbosa inicia pesquisa sobre o instrumento.
4. Anotações de reportagem realizada pelo autor durante apresentação de Egberto Gismonti em São Paulo, em maio de 2009.
5. As fitas MiniDV utilizadas gravam uma hora cada, ao final do que é preciso para a gravação para trocá-las manualmente.
6. A partilha do sensível, texto de Jacques Rancière (Editora 34, 2005) encontra curioso eco nos textos póstumos daquele que foi um dos mais difundidos teóricos do teatro político brasileiro, Augusto Boal, colecionados em *A estética do oprimido* (Editora Garamond, 2008).
7. As ruas e travessas na cidade de Soure são numeradas, não possuem nomes. A maioria dos moradores atribui o fato a uma inspiração europeia, outros à mera praticidade por parte dos primeiros gestores do município.
8. Anotação em aula de Michel Maffesoli, da série de Seminários *L'Erotique Sociale*, Université Paris-Descartes, 9 de março de 2011.
9. Termo extraído dos cursos de estética de Hegel, publicados em português pela Editora Martins Fontes, 2010, p. 298.
10. “Como são poucas as coisas necessárias para a felicidade! O som de uma flauta – sem música a vida seria um erro. O alemão se figura Deus ele mesmo cantando cânticos”. Tradução livre do autor para a versão francesa do texto. Extraído de NIETZSCHE, F. *Crépuscule des idoles: ou comment philosopher à coups de marteau*. Paris: Folio, 1998. *Maximes et pointes*, § 33, p. 9.
11. Vale ressaltar que a Teoria Estética de Adorno (Lisboa: Edições 70, 2008, p. 23) ressalta, tardiamente, o aspecto subterrâneo da cultura, aquilo que permeia as relações estritamente materiais.