

Mídia: novo totem para um casamento dessacralizado

Media: new totem for an unsacred marriage

Carlos Velázquez Rueda*



Resumo

A representação metamorfoseada de um casamento singular. A homenagem, rendida por via da oferta dos mais preciosos produtos vernáculos, ao símbolo eleito da felicidade comunitária. Uma chuva de cores, sorrisos e sabores. O tudo, enquadrado pelo estrondo instrumental que expressa o que não foi dito, o que não foi dado em embrulho de presente. Música, dança, drama e literatura dão forma aos principais meios que expressam, organizam e renovam a própria existência em torno do sacramento matrimonial. A quadrilha junina brasileira é uma manifestação sincrética, própria de um povo herdeiro de magnífico legado cultural veiculado pela história. A observação introspectiva dos seus fatos constitui uma janela para descobrir a alma de quem olha de dentro. Partindo dos escritos publicados pelo dançarino francês Charles Compan, em Paris, no século XVIII, entendemos que a festa francesa de quadrille transcendeu as fronteiras européias em virtude da sua penetração na cultura das classes dominantes. Porém, desembarcada em terras brasileiras, essa festa despojou-se do seu invólucro patrimonial para reivindicar a sua autoridade ritual. Atualmente, a quadrilha brasileira encontra-se num processo de profanação midiática. Após haver se tornado encargo social com referência nos moldes de culturas dominantes, a festa de quadrilha no Brasil é, hoje, patrimônio cultural confrontado com a negação de qualquer guarda para as formas artísticas que o legitimam. O conjunto de modernos sistemas de comunicação de massa, dissolvendo a autoridade da arte na efemeridade da sua circulação banal, também esvazia o centro simbólico em que comungam homens e universo. Encontra-se a celebração da quadrilha brasileira no final do processo que a caracteriza como mais uma festa globalizada; mais uma festa pseudo-individualizada, servente à referência única do lucro, em detrimento da espiritualidade que a concebeu.

Palavras-chave: **Mídia. Forró. Quadrilha.**

Resumen

La representación metamórfica de una boda singular. El homenaje, rendido por vía de oferta de los más preciosos productos vernáculos, al símbolo electo de la felicidad común. Una lluvia de colores, sonrisas y sabores. El todo, enmarcado por el estruendo instrumental que expresa lo que no fue dicho, lo que no fue dado en envoltura de regalo. Música, danza, drama y literatura dan forma a los medios que expresan, organizan y renuevan la propia existencia en torno del sacramento matrimonial. La quadrilha junina brasileña es una manifestación sincrética, propia de un pueblo heredero de un magnífico legado cultural vehiculado por la historia. La observación introspectiva de sus hechos constituye una ventana para descubrir el alma de quien mira desde dentro. A partir de los escritos publicados por el bailarín francés Charles Compan en la París del siglo XVIII, entendemos que la fiesta francesa de quadrille transcendió a las fronteras europeas en virtud de su penetración en la cultura de las clases dominantes. Sin embargo, desembarcada en tierras brasileñas, la misma se despojó de su involucro patrimonial para reivindicar su autoridad ritual. Actualmente, la quadrilha brasileña sufre un proceso de profanación mediática. Después de tornarse encargo social con referencia en moldes de culturas dominantes, la fiesta de quadrilha del Brasil representa hoy un patrimonio cultural confrontado con la negación de cualquier tutela sobre las formas artísticas que lo autentican. El conjunto de modernos sistemas de comunicación en masa, disolviendo la autoridad del arte en la volatilidad de su circulación banal, también ahueca el centro simbólico en que comulgan hombres y universo. Encuéntrase la celebración de la quadrilha brasileña en el final de la trayectoria que la caracteriza como apenas otra fiesta globalizada. Apenas otra fiesta pseudo individualizada, sirviendo a la referencia única del lucro, en detrimento de la espiritualidad que la concibió.

Palabras-clave: **Media. Forró. Quadrilha.**

* Doutor em Música Antiga pelo “Concervare National de Musique de Raincy”, França. Professor de Estética e História da Arte da UNIFOR. E-mail: caveru@unifor.br

1. Assimilação dancística e musical da festa francesa de quadrilha

Em 1787, o célebre dançarino e coreógrafo Charles Compan publicou em Paris um dicionário de dança que contém um relato revelador da cultura do Brasil no mês de junho. Depois de definir quadrille (quadrilha) como uma pequena cavalaria magnificamente vestida que preside às “festas galantes” e fundamentar a origem da palavra no diminutivo do verbete italiano Squadra, descreve com detalhe uma destas celebrações, a qual traduzimos resumidamente a seguir:

Em julho de 1729, por motivo do casamento do duque de Bourbon com a princesa Caroline, que contava com catorze anos e era a terceira filha d’Ernest Léopold Landgrave de Hesse Rhinsfeld e Léonore Marie Anne de Louvestein, o senhor de Sarrobert, capitão de caça da floresta de Chantilly, acompanhado de seu tenente e vinte e quatro guardiões, escoltou a noiva através da floresta de Ermenonville até o castelo de Chantilly, onde foi recebida por sessenta burgueses montados, uma fanfarra de timbales, trombetas e oboés, a duquesa viúva de Bourbon e o duque de Bourbon.

Nessa noite, o castelo teve uma grande iluminação e duas mesas de vinte e cinco talheres, servidas num jantar de incomparável magnificência. No dia seguinte, por volta das cinco horas da tarde, uma grande tropa formada por burgueses e servidores, e dividida em seis quadrilhas, partiu da galeria dos cervos, atravessando os cultivos de laranja e entrando pela porta principal do castelo. Cada uma destas quadrilhas cumprimentou a princesa ofertando flores, peças de caça e produtos regionais, além de canções, poesias, músicas instrumentais e danças.

Tendo ofertado os presentes, o senhor de Sarrobert abriu o baile, do qual todos participaram entusiasmados e durante longo tempo...¹

(COMPAN, 1787, p. 306-314)

Esta tradição arraigou-se e espalhou-se tanto pela Europa que, na França, sob o reinado de Napoleão I, assim como na Inglaterra, em torno de 1815, a quadrille fez sua entrada nos bailes da corte como um conjunto de cinco danças de ritmos e andamentos contrastantes. Nesta quadrille européia do século XIX, dançavam-se a *polka*, o *schottische*, a *valse*, o *galop* e a *mazurka*

(GAMMOND citado em ARNOLD. 1988. Tome II, p.532).

A descoberta do Brasil provocou a eclosão de um povo mestiço, herdeiro de uma imensa cultura alimentada por três fontes imediatas: a indígena, a africana e a européia. Sendo essa última a cultura dominadora, a nova nação passou a se expressar majoritariamente por formas e códigos europeus, embora o conteúdo das próprias manifestações seja produto da miscigenação. Assim, além de ainda hoje celebrarmos, na quadrilha junina, uma boa reinterpretação da ritualística da quadrille européia, as danças que integravam a quadrille recobram fôlego, identidade e caráter, reestruturadas como “polca-choro”, “frevo”, “marcha de quadrilha” ou gêneros derivados como “xaxado” e “baião” (*polka*), “xote” (*schottische*), “valsa brasileira” (*valse*), “galope” (*galop*) e “mazurca-choro” ou “rancheira” (*mazurka*).

1.1 O baile

É um traço comum a várias e diversas culturas espalhadas pelos cinco continentes o fato de se tomar uma partícula de determinado fenômeno como significante da totalidade do conjunto. Também ocorre no sentido inverso: aplicar-se o apelativo do conjunto apenas a um dos seus elementos. Como exemplo do primeiro caso, podemos citar a *gigue* européia, que contém uma grande variedade de danças sob a designação de um dos instrumentos utilizados para a sua execução (VELÁZQUEZ. 1995, p.6). No segundo caso, o mariachi, que originalmente designava uma festa na região central do ocidente mexicano e atualmente é apelativo restrito a um tipo de conjunto musical que, embora essas festas não mais sejam celebradas, outrora as animava (OCHOA. 1992, p.110). No caso que nos ocupa, as formações de *quadrille* européias acabaram emprestando a sua designação para a integralidade da

¹ Tradução Livre

festa. Posteriormente, na versão brasileira, a palavra “quadrilha” passou a designar a festa, ao mesmo tempo em que conservou o seu significado expresso num tipo de dança: a “marcha de quadrilha”. Vale ressaltar que se trata precisamente da dança que mais semelhanças guarda com as danças centrais das festas ancestrais européias, como é o caso da *allemande* e da *polka*.

Compan menciona a abertura do baile para todos os participantes da festa, depois do rendimento de homenagens aos noivos. Tal abertura é formalizada pela dança dos anfitriões, a duquesa de Bourbon e o príncipe Alexandre, sobre um ar de *allemande* (alemã).

... a jovem duquesa de Bourbon e o príncipe Alexandre, seu irmão, dançaram uma *allemande* com precisão e graça tais que encantaram a todo mundo. Depois disto os moços e as moças que integravam as quadrilhas ocuparam a sala de baile e dançaram por longo tempo todo tipo de danças

(COMPAN. 1787, p.314).

Na mesma obra, a *allemande* é definida como uma dança muito comum na Suíça e na Alemanha, e muito antiga na França, já que vem dos alemães, de quem descendemos. O ar desta dança é muito alegre e marca-se a dois tempos²

(COMPAN. 1787, p.8).

Posteriormente, no século XIX, MM. Perrot e Adrien Robert declarariam: “[...]a *Polka* tem uma parte própria que tem direito de ser reivindicada por toda parte, uma parte cheia de poesia... a velha Alemanha”³

(PERROT et ROBERT. 1845, p.9).

A possibilidade de a *polka* e a *allemande* serem dois gêneros de dança diferentes, apenas coincidentes na sua origem geográfica, não pode ser descartada. Parece-nos, porém, importante ressaltar a congruência semântica que se cifra no caráter binário⁴ destas danças, traço marcante no decorrer tradicional da festa como conjunto. Poder-se-á objetar o caráter ternário da walse ou da *mazurka*, que também integram o repertório das quadrilhas, mas não devemos excluir o acento pesado que é conferido às barras de compasso na valsa de dança. Tal acento confere um efeito de

compasso composto de seis tempos, integrado por dois compassos leves, de maneira muito semelhante a um compasso lento de dois tempos com subdivisões ternárias. Talvez por esta razão os citados Perrot e Adrien reconheçam a valsa como a “irmã mais nova da *polka*”^(1845, p.9). E pode ser ainda que sobre esta base Gammond pretenda situar as origens da walse no landler, dança rústica de caráter vigoroso que se praticava na Áustria e no sul da Alemanha

(citado em

ARNOLD. 1988. Tome II, p.869). No que diz respeito à *mazurka*, esta comparte a origem com a *polka*, já que deve seu nome aos *Mazurs* da Polônia. À maneira dos exemplos que encabeçam esta seção, a *mazurka* também é significativa para um conjunto de danças, principalmente a *kujawiak* e a *oberek*. A primeira, de maneira semelhante à walse, é uma dança rápida a três tempos. A segunda é uma dança de roda⁵ em ritmo de *mazurka*

(ARNOLD. 1988. Tome I et II).

A presença da *polka* na estruturação da cultura musical junina do Brasil, incluindo o entorno nela sincretizado, é inquestionável. No décimo sexto capítulo da obra de MM Perrot e Adrien Robert, *Leçons de polka*, descreve-se a maneira de executar os passos elementares para dançar a polka e a walse de forma praticamente análoga aos modos populares de dançar quadrilha no Brasil. Tais passos seriam aplicados a algumas noções coreográficas de dança de casais (*figures*), tais como *la promenade*, *la walse*, *la walse à rebours*, *la walse tortillée*, *le pas bohémien*, *le changement de bras*, *le changement de bras et en walsant*, *moulinet d’une main*, *moulinet en suivant sa danseuse et en la faisant tourner e passe double*⁶. No Brasil, enriquecidas e transformadas pela idiossincrasia local, praticam-se formas coreográficas semelhantes, como “o passeio” (*la promenade*), “a valsa” (*la walse*), “anarriê” (apropriação de *en arrière* em francês, que corresponderia à walse à rebours), “trocando de par” (descrevendo um caminho sinuoso formado pelos homens à espera da nova parceira, o que mantém uma analogia com a walse tortillée), “troca de braço” (*changement de bras*), “caracol” (*moulinet*), “o parafuso” (*moulinet en suivant sa danseuse et en*

² Tradução livre: “Danfe fort commune en Suiffe & en Allemagne, & très ancienne en France, puifque nous la tenons des allemands, de qui nous defcendons. L’air de cette Danfe a beaucoup de gaieté, & fe bat à deux temps.”

³ Tradução livre: “[...]la Polka a une partie à elle, qui a le droit de la revendiquer toujours et partout, une partie pleine de poésie...la vielle Allemagne.”

⁴ Um compasso binário é um grupo de duas pulsações regulares hierarquizadas, para o entendimento formal da música, por um acento na primeira pulsação. O espaço temporal que ocupa uma peça musical encontra-se preenchido por uma seqüência ininterrupta de compassos.

⁵ À maneira da ciranda brasileira.

⁶ Tradução livre: O passeio, a valsa, a valsa a contra-sentido, a valsa rebolada, passo boêmio, troca de braço, troca de braço valsando, moinho com uma mão, moinho seguindo à parceira e fazendo-a rodar e passo dobrado.

la faisant tourner) e a “grande roda”, que encontra perfeito correspondente na mencionada *oberek*⁷.

Podemos observar a questão da incorporação dos ritmos ternários por estruturas binárias na maneira de os brasileiros do Nordeste dançarem a marcha de quadrilha: alternam-se os pés sobre cada unidade de tempo, a começar pelo pé direito à frente. Em seguida, o pé esquerdo, sobre a ponta, recebe o peso do corpo para permitir que o pé direito pouse no plano posterior. Equilibrado o corpo sobre o pé direito, executa-se uma seqüência análoga a começar pelo pé esquerdo. Apesar de que os brasileiros nordestinos executam tais seqüências ininterruptamente sobre o compasso binário da marcha de quadrilha, trata-se, conferindo um acento a cada início de seqüência, de um procedimento ternário.

1.2 Forrobodó

Chama a atenção o fato de que na quadrilha brasileira tradicional se dançam o “xote”, a “valsa”, o “galope” e a “mazurca”, porém não se dança a “polca”. No seu lugar, dança-se o “forró”.

À maneira nobre, quase calcada na abertura ao baile descrita por Compan, consumada a celebração formal nas festas de quadrilha brasileira, abre-se o baile para todos os participantes. Diz-se então que está aberto o “forró”. Esta dançaria, que pode ser encarada como entidade independente das formalidades da festa, comporta um conjunto de danças interligadas por seu caráter binário. Segundo Gustavo Cortês (2000 p.23), “forrobodó” significa “festa de ralé, briga e confusão”. Assim, “forró” seria uma corruptela do nome original que hoje designa uma festa em que se dança o “baião”, o “xaxado”, o “xote” e a marcha de quadrilha. “[...] sempre tudo é forró, acontece, o forró é a marcha também[...]”, diz Almiros Floriano Pereira⁸.

É uma prática corrente entre os músicos a de unificar a base rítmica de acompanhamento dos diversos gêneros aludidos para estimular a continuidade da dança no forró. O sanfoneiro Virgílio Rodrigues explica: “[...] chama tudo forró, forró pé de serra é

quadrilha (...); a mesma melodia, só que bota ritmo diferente”⁹. E apressa-se a pedir um exemplo do seu colega pandeirista:



A *polka* polonesa apresenta formas melódicas, harmônicas e instrumentais (abstraindo a “zabumba”¹⁰) que sugerem fortemente as características das danças de forró. O instrumento principal nos conjuntos brasileiros de forró é a sanfona, cujo nome deriva do grego *symphonia*, que designava um instrumento medieval europeu também conhecido como *viola da rueda*, na Itália, ou *vielle à rue*, na França. Tal instrumento consistia em uma roda movida por uma manivela que fazia vibrar, por fricção, uma corda. O instrumentista modificava a altura do som produzido por esta corda através de um teclado. A *viola da rueda* ou *symphonia* foi um dos primeiros instrumentos portáteis de teclado. Talvez por esta razão seu nome seja utilizado, nos países de língua portuguesa, para designar o acordeão, que, por sinal, é também o principal instrumento nos conjuntos poloneses que tocam *polka*.



Tocador de viola da rueda (cinfonia), Georges de la Tour, 1593 – 1652. Musée de Beaux arts de Nantes. (ANDRÉS. 1995, p.316)

⁷ Fonte: Maria de Lourdes Araújo. Quadrilha de jovens de Viçosa, Ceará. Entrevistada em maio de 2003.

⁸ Entrevista realizada em Barbalha, Ceará, da ocasião do asteamento do pau da bandeira em homenagem a Santo Antônio. 01/06/2003

⁹ Idem

¹⁰ Tambor grande de secção cilíndrica, com o corpo de madeira e pele nas duas bases. O tocador dependura no ombro esquerdo com uma correia ou corda e toca-o com uma maceta, pedaço roliço de madeira com uma parte esférica, recoberta de couro, numa das extremidades. Também chamado bombo ou bumbo. Os exemplares usados pelo povo são geralmente de fabricação manual popular. É o mesmo instrumento empregado nas orquestras e nas bandas com o nome de grande caixa. (ALVARENGA, 1982, p. 359)

A principal diferença entre os dois gêneros musicais se concentra no deslocamento rítmico dos baixos. Enquanto na polka polonesa a pulsação do instrumento acompanhante de registro grave coincide com as unidades de tempo dos compassos binários, acentuando e explicitando a harmonia nos contratempos¹¹, no forró faz-se coincidir com o baixo unicamente a primeira das duas pulsações do compasso, antecipando a segunda batida de um quarto de tempo¹². Prevalece, porém, uma estrutura similar à polonesa no que diz respeito à batida secundária da zabumba (a vareta ou bacalhau), em comparação com os acordes executados no contratempo:

Polka

“Forró”

FORRÓ NO ZABUMBA. Parte superior: maceta ou marreta; parte inferior: vareta ou bacalhau. (MATTOS, 1999, p.51)

Este contratempo característico da polka também está presente na execução do triângulo. Neste instrumento, acompanham-se as melodias do forró com uma sequência de quartos de tempo, correspondendo um som aberto à terceira batida de cada grupo de quatro. Ou seja, obtém-se um som brilhante na segunda metade de cada tempo do compasso.

O padrão rítmico utilizado no acompanhamento do forró justifica-se, talvez, pela assimilação de algumas características da música africana. Helen Myers (cit. em ARNOLD, 1988, p.33) aponta o deslocamento de acentos e as divisões rítmicas assimétricas como características da música africana, além de salientar o fato do reencontro destes elementos transpostos na música afro-americana:

A hemiólia (sobreposição de um grupo de duas notas sobre um ritmo ternário) e a síncope (acento antes ou depois do tempo forte) são características dos ritmos africanos. Encontram-se também na música afro-americana. Enquanto na música de cultura ocidental as divisões rítmicas são efetuadas geralmente de maneira eqüitativa, na música africana tais divisões observam proporções desiguais...¹³

Tal observação nos leva a pensar que um compasso integrado por duas semínimas, nas culturas européias, teria uma divisão de 2 + 2 colcheias ou 4 + 4 semicolcheias, como na polka polonesa, enquanto nas africanas o mesmo compasso poderia apresentar organizações como 3 + 5 semicolcheias, estrutura que,

de maneira implícita, corresponderia à organização rítmica das batidas graves no “forró”.

No seu dicionário do folclore brasileiro, Luís da Câmara Cascudo diz que “o baião conserva elementos rítmicos e melódicos dos cocos” (2000, p.42). Ora, o “coco” é também uma dança binária que encontra origem nas celebrações de escravos africanos no Brasil, o que reforça a nossa idéia a propósito das particularidades rítmicas do baião e, por extensão, do forró.

2. O casamento

Embora nenhum documento em nossa posse nos dê a certeza de que a quadrilha napoleônica tenha sido uma festa tradicional de casamento, tanto os mais antigos quanto os mais recentes documentos e testemunhos de que dispomos a propósito desta festa

¹¹ O contratempo corresponde à segunda metade de uma pulsação musical. No caso específico da polka, os baixos são tocados em coincidência com a batida dos pulsos, enquanto a harmonia, em acordes, é executada e acentuada na segunda metade de cada pulso.

¹² A quarta parte de uma pulsação.

¹³ Idem. Tradução livre:

“L’hémiole (juxtaposition d’un groupe de deux notes) et la syncope (accent avant ou après le temps fort) sont caractéristiques des rythmes africains. On les retrouve dans la musique afro-américaine. Alors que, dans la musique occidentale, la division rythmique s’effectue généralement en sections (ou mesures) égales, la musique africaine observe une répartition inégale...”

remetem-nos a uma celebração do gênero. Na França do século XVIII, as quadrilhas descritas por Charles Compan ofertaram presentes e homenagens por ocasião do casamento de um dos elementos da família nobre, que constituía o centro da organização social e simbólica da comunidade de Chantilly. No caso do Brasil, provavelmente a primeira quadrilha celebrada na América lusitana tenha também sido por ocasião do casamento da sua representação nobre. Sabemos, segundo o depoimento de Peter Gammond, na primeira parte deste artigo, que a tradição da festa de quadrilha se espalhou pela Europa a partir e durante o período de liderança napoleônica na França, em proporção direta ao avanço de suas tropas pelos países circunvizinhos. Assim, embora Maribel Portinari, no seu livro “História da Dança”, não aluda nominalmente à quadrilha, as suas palavras fazem perfeito sentido assimiladas pelo nosso assunto:

Nas últimas décadas do século XVIII e primeiras do século XIX, Lisboa foi contagiada pela moda dos bailados à francesa. (...) quando Portugal festejou a vitória de seus aliados ingleses sobre Napoleão Bonaparte. Houve um ballet alegórico em honra de Wellington. A moda chegou ao Brasil quando Dom João VI veio com sua corte, fugindo da ameaça napoleônica. O casamento do príncipe herdeiro, nosso futuro Dom Pedro I, com dona Leopoldina, Arquiduquesa da Áustria, realizado no Rio de Janeiro em maio de 1818, foi comemorado com um ballet alegórico. Debret, que desenhou o cenário, descreveu o espetáculo em Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, fazendo muitos elogios ao coreógrafo, o francês Louis Lacombe.

(PORTINARI. 1989, p.77)

Do fato de que o casamento de Dom Pedro I com Dona Leopoldina aconteceu no mês de maio, quando, na tradição brasileira, as festas de quadrilha são celebradas em junho, impõe-se a necessidade de analisar a assimilação popular da festa de quadrilha nacional. Concentrando a nossa atenção no entorno do casamento de Dom Pedro I com Dona Leopoldina, no Rio de Janeiro de 1818, encontraremos uma

profusa diversidade étnica em pleno processo de transculturação. O povo, nessa época, compunha-se majoritariamente de negros, índios, mestiços (brancos¹⁴ com índios), mulatos (brancos com negros) e cafuzos (índios com negros) (ADAS. 1998, p. 454 – 477). Tais grupos de escravos e trabalhadores, que assistiam às quadrilhas só na qualidade de espectadores longínquos, revitalizaram este tipo de celebração após a perda de sua popularidade junto às esferas nobres, transformando-a no ponto forte das festas populares, principalmente as de cunho casamenteiro (MATOS, A. 2003, p.24).

Parece-nos perfeitamente possível a associação dos componentes da festa de quadrilha, como entorno ritual do sacramento matrimonial, com equivalentes ou similares oriundos dos grupos étnicos envolvidos. Exemplo disso é a utilização da zabumba nos conjuntos instrumentais que acompanham a quadrilha. Resguardamos este instrumento no discurso acima justamente por ser um remanescente do culto à divindade *Warakidzã* entre os indígenas cariris. Nesse culto, utilizavam-se tambores feitos de cabaça oca cobertos com couro de bode, de onde se origina o nome das bandas cabaçais (ASSUMPÇÃO. 2000, p.21). Embora o nome *zabumba* sugira uma influência européia em função da sua proximidade com a zambomba espanhola, tal instrumento corresponde mais propriamente a um tipo de cuíca¹⁵ feita de barro (ANDRÉS. 1995, p.492), o que confirma a tendência indigenista.

A concorrência das divindades dos grupos étnicos mencionados para a celebração do sacramento matrimonial parece ser bastante clara. Para os grupos de origem negra, mais especificamente nas tradições iorubanas, *Ogum*, a divindade das lutas e das demandas, é motivo de culto nas tradições juninas. A partir da Umbanda transculturada do Rio de Janeiro, sabemos que *Ogum* encontra adoração cristã como *São Jorge*, (PINTO. sd, p. 135) mas também como *Santo Antônio*, São Roque, São Paulo e São João, este último exclusivamente na cidade de Recife (CASCUDO. 2000, p.432).

2.1 Santo Antônio

Santo Antônio é festejado no dia 13 de junho e são de domínio popular os atributos casamenteiros que distinguem tal divindade. Acreditamos que o

¹⁴ Portugueses, açorianos e suíços até 1824 com a imigração alemã de 1824. (ADAS. 1998, p.477)

¹⁵ “Também chamada Omelê no Rio de Janeiro, Adufo em Alagoas, Tambor-Onça no Maranhão, Roncador, Fungador e Socador no Maranhão e Pará” (ALVARENGA. 1982, p.353).

Santo Antônio relacionado à Umbanda do Rio de Janeiro, pelo fato de ter pertencido à etnia negra, seja Santo Antônio abade, nascido em Qeman, no Alto Egito, em 251 d.C.(FORONDA. 2002, p.1110). Por outro lado, a Igreja Católica instituiu a festa de Santo Antônio à comemoração da morte de Santo Antônio de Pádua, importante teólogo português nascido em Lisboa, em 1192, e falecido em Pádua, Itália, em 1231 (BENJAMIN. 2003, p.32). De qualquer forma, no imaginário popular do Brasil sincrético Santo Antônio é, unânime e indiferentemente, um dos santos de maior devoção. Ele é, de maneira análoga a Ogum, o santo invocado para encontrar as coisas perdidas ou em falta. Nada que diga respeito à vida de um destes santos justifica aos nossos olhos o prestígio de casamenteiro. Entretanto, acreditamos que este santo é invocado quando a consumação matrimonial se torna uma causa perdida, o que justifica a devoção popular. Câmara Cascudo aponta o conjuro de Santo Antônio em qualidade de “arma de suprema eficácia nos momentos de comoção geral”(2000, p.17-18), noção igualmente conivente com a nossa proposta de comoção pelo solteirismo prolongado.

2.2 São João

Por outro lado, é possível reconhecer nas tradições européias outra instituição simbólica que nos remete ao mês de junho, tanto quanto ao sacramento matrimonial. São João é festejado no dia 24 do mês em questão, o que coincide com a data de solstício de verão no hemisfério norte ou solstício de inverno para nós¹⁶. Por essa ocasião, na Europa, tanto quanto na África e na Ásia, sendo que o sol se encontra na sua posição mais longínqua em relação à nossa percepção terrestre, os agricultores acendem fogueiras a fim de

afastar dos seus plantios os espíritos da infertilidade (CASCUDO. 2000, p.298).

“Assim como o Sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora”

(CHEVALIER e GHEERBRANT. 2001, p. 443) e é provavelmente a suas expensas que dentre o seu crepitar surge fortificada a instituição sacramental do casamento.

A instituição sacra do casamento preside à transmissão de vida pela união de um homem e uma mulher em qualidade de instrumentos ou canais transitórios. Ora, em relação às técnicas primitivas para a sua produção, o fogo está simbolicamente ligado

à consumação sexual pela imagem da fricção, de um contínuo movimento de vaivém. O fogo, na qualidade de elemento que queima, que consome, é também símbolo de purificação e regenerescência, em oposição “ao centro genital da sede matriarcal”, oposição entre a exaltação da luz celeste e o fogo que tudo consome na profundidade das trevas. Tal oposição faz dele uma representação microcósmica pela união de polaridades opostas e complementares, assim como um símbolo da intelectualização do cosmos, o deus vivente e pensante (CHEVALIER e GHEERBRANT. 2001, p. 197, 442 e 443). Artur Neiva e Belisário Pena, na sua “viagem científica”, registraram casamentos celebrados em noite de São João, na região localizada entre os estados de Piauí e Goiás. Tais sacramentos seriam validados unicamente pela fogueira acesa em louvor ao Santo, em virtude do isolamento em que tais comunidades se encontram e, abençoados, em ocasiões depois de muitos anos, por algum missionário passante (citado em CASCUDO. 2000, p.301).

São João é um santo visionário. O evangelho atribuído a ele conferiu à Igreja cristã uma nova linguagem capaz de incluir outras correntes filosóficas em princípio opostas. O discurso inclusivo do apóstolo João soube abandonar os esquemas do pensamento judaico para insinuar-se às estruturas de pensamento da cultura greco-romana do século II, conferindo à pequena seita emergente do cristianismo a possibilidade da expansão religiosa com que a identificamos hoje (ROSAY. 1992, p.190). É provavelmente em função deste mérito que a São João é reservado um papel de oráculo – oráculo que prevê, sobretudo, a sorte casamenteira de seus fiéis. Trata-se de uma faculdade de adivinhação talvez decorrente de crenças originadas na antiguidade greco-romana, permeadas durante a afirmação do cristianismo.

Em noite de São João, escreve-se em pedaços de papel o nome de várias pessoas, enrolam-se os papéis, e se põem numa vasilha com água; o papel que amanhecer desenrolado indicará o nome da noiva ou do noivo. Era o Oráculo dos Pálces, com templo em Palica, na Sicília, perto de uma fonte sulfurosa. Os papéis sobrenadavam ou iam ao fundo, ficavam abertos ou fechados conforme o pedido do consultante. Os gêmeos Pálces eram filhos de Júpiter e de Talia (CASCUDO. 2000, p.298).

¹⁶ Consideramos que algumas divergências de datas entre autores que nos são conhecidos não alteram a essência das crenças populares que aqui apresentamos.

Na assimilação brasileira, a tradição de acender fogueiras em noite de São João corresponde à crença de que o Santo dorme o tempo todo e o clarão das fogueiras seria o sinal para que a sua mãe o despertasse para a celebração do seu aniversário. De qualquer maneira, encontram-se no Nordeste, por exemplo, tradições como a de “passar fogueira”, que consiste em caminhar descalço por cima de brasas vivas e que são reservadas a iniciados religiosos, e que de maneira clara testemunham a presença, talvez no subconsciente coletivo, das simbologias preservadas na oralidade que inscreveu as festas de quadrilha no folclore nacional.

3. O totem

Se cortamos uma maçã no sentido transversal, verificaremos que, no seu núcleo, desenha-se uma estrela de cinco picos. Tal estrela, como traço comum entre muitas culturas, é símbolo do saber. A maçã é o fruto da árvore da vida e do conhecimento do bem e do mal (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 572). Talvez o conhecimento que foi simbolicamente assimilado por Eva e Adão, pela ingestão da maçã, não seja outra coisa senão a percepção significada que o homem, no seu devir, forjou a partir da sua necessidade de sobrevivência. O homem viveu no paraíso enquanto, na sua condição animal, apenas constituiu uma sustância maleável à deriva da vontade divina. Apenas conduziu-se instintivamente sob os estímulos ditados pelo fluxo universal. Este homem, consciente, traiu a vontade divina no momento em que se subtraiu dela para modificá-la.

De maneira simultânea à classificação de objetos destinados a suprir a fragilidade do corpo humano, um sistema de signos foi erigido para permitir a comunicação racional entre os membros da nova raça animal, desterrada do paraíso da inocência. Era necessário objetivar a realidade que se desvendava ao seu redor. Era necessário saber. O fardo pecaminoso que nos mantém humanos é “a consciência da nossa insuficiência, da nossa impotência, da nossa limitação diante do conjunto de condições entre as quais estamos colocados”¹⁷ (OTTO, 1949, p.30). É a nossa incompetência para conceber o universo no seu absoluto infinito e simultâneo.

Sendo o homem um animal extremamente frágil (sem pelo protetor, sem camuflagem, sem muita força, sem velocidade, sem grandes dentes), este cifrou sua sobrevivência na utilização de objetos externos a ele. Pedras, paus, ossos e peles tornaram-se aditamentos do seu corpo, capazes de suprir suas deficiências. À força de experiência, tais objetos foram classificados em função de suas características. Cada grupo característico tornou-se portador de um signo, e, em proporção direta à sua complexidade, um sistema de signos ergueu-se diante da percepção dos seus criadores, autoafirmando-se como realidade. Isto é, realidade *cons-ciente*. Os fundamentos da percepção significada do entorno, ou, da consciência humana, consistem no soterramento, por signos, da condição instintiva, animal.

Por outro lado, o sistema de signos pelo qual orientamos nossa existência não é, ainda hoje, suficiente para proporcionar certeza absoluta do que acontece à nossa volta. De fato, a crescente tendência científica à especialização confirma a incompetência humana para este efeito. Instintivamente, em consequência, sob diversas formas para além de qualquer implicação dogmática, sentimos a constante presença de uma inteligência superior, sobrenatural. Comparemos as citações seguintes, correspondentes, respectivamente, à teologia de Rudolf Otto e à teoria do totem e tabu de Sigmund Freud:

Ali (nas regiões semíticas) têm-se um nome que lhe é próprio (ao objeto de conceituação), o de Quadoch ao qual correspondem *Hagios* e *Sanctus* ou mais exatamente *Sacer*. Certamente, nas três línguas (hebreu, grego e latim), essas palavras implicam a idéia do bem e do bem absoluto, considerado no maior grau de desenvolvimento e maturidade; traduzimo-lo, em decorrência, por <<sagrado>> (OTTO,

¹⁸
1949, p.26 e 27).

Tabu é uma palavra polinésia de difícil tradução, já que a nossa língua não possui mais a noção que ela designa. Era uma noção familiar aos antigos romanos, o sacer deles era idêntico ao tabu dos polinésios. O acirs dos gregos, o kadosch dos hebreus deviam ter

¹⁷ Tradução livre do francês

¹⁸ Idem. O destaque é nosso.

o mesmo sentido que o tabu da Polinésia e designações análogas em muitos outros povos da América, da África (Madagascar), do norte e do centro da Ásia¹⁹ (FREUD. 1965, p.37).

No primeiro caso, Rudolf Otto tenta clarificar o sentimento do sagrado, uma instância de conhecimento que não pertence ao domínio da razão, mas à origem e à essência humana:

Da mesma forma que <<os conceitos puros de entendimento>> de Kant e as idéias e avaliações morais e estéticas, elas (convicções sem base na percepção sensível) revelam a existência, escondida na alma, de uma fonte de representações e de sentimentos independente de toda percepção sensível, uma <<razão pura>> no sentido mais profundo do termo, que difere, pelo seu conteúdo desbordante, tanto da razão pura, teórica, quanto da razão pura, prática, distinguidas por Kant, e forma algo mais elevado ou mais profundo²⁰ (OTTO. 1949, p.191).

Por sua parte, Freud reconhece no tabu (sagrado para Otto) uma instância inconcebível²¹, proveniente “da mesma fonte que os instintos mais primitivos e mais duráveis do homem”, e que constitui “a raiz das nossas prescrições morais e das nossas leis” (1965, p.45 e 46).

O nosso interesse por esta noção reside em dois aspectos fundamentais. Primeiramente: música, dança, drama e literatura dão forma às principais expressões que integram as celebrações de quadrilha. Parece-nos pertinente, em consequência, fundamentar um princípio norteador que nos permita analisar o conjunto de fenômenos artísticos que ali se congregam sem, portanto, ferir a natureza dos mesmos. Insatisfeitos com as tendências filosóficas que pretendem enquadrar a arte em parâmetros de gosto e prazer sensual, tendemos às idéias platônicas e às de seus seguidores modernos como Schelling, Hegel ou Tolstoi, dentre outros, nas quais encontramos respectivamente sugestões como “mundo das idéias puras”, “infinito no finito”, “idéia no ideal” ou “expressão da consciência

religiosa” como manifesto de atribuição da qualidade artística unicamente àquelas criações orientadas pelo sentimento inefável da consciência absoluta, original. No pensamento destes homens, as manifestações artísticas constituem formas de comunhão entre homens e universo. Representações microcósmicas nas quais o homem se reconhece na sua integralidade universal. Diz Leon Tolstoi: “Geralmente, quando uma pessoa recebe uma impressão verdadeiramente artística, parece-lhe que a conhecia todo o tempo, apenas era incapaz de expressá-la”^(2002, p.139). O próprio Rudolf Otto confirma esta noção quando declara que, “no domínio artístico, é o sublime o que representa o *numinoso*²² com a maior força”^(1949, p.124).

Em segundo lugar, interessa-nos o fato de que o tabu, na teoria freudiana, seja uma qualidade permanente entre ministros religiosos, chefes e reis e de que deles se desprenda a organização moral que regerá o seu entorno. Estes seres, reconhecidos e reverenciados pelos seus subordinados, estariam dotados de uma singular força interna – *Mana*, em polinésio – capaz de resistir por oposição à *Mana* proveniente do tabu propriamente dito. A particularidade desta força faz destes homens entidades sacras que podem ser interpelados por intermediários para comungar, sem grande perigo, com essa força insuportável para qualquer indivíduo comum^(FREUD. 1965, p.41 e 42). Em outras palavras, a proteção e a veneração de um monarca também constitui uma via de comunicação com o sagrado, em torno da qual se organizam comunidades.

Na mitologia grega, da qual se serviu Freud com grande eloquência, podemos localizar a noção de tabu na construção do pensamento e do comportamento ocidentais: Em um dos mitos gregos a propósito do nascimento de Dionísio, Semele, mortal fecundada por Zeus, morre fulminada ao tomar conhecimento da identidade do pai do seu filho. Zeus recupera o feto do seu filho dentre as cinzas da sua mãe e o esconde numa das suas coxas até completar os nove meses de gestação. Quando finalmente o deus Dionísio entra no Olímpio, os mortais são intermediados perante ele pelas ménades, as suas possesas^(PORTINARI. 1989, p.26).

¹⁹ Idem. O destaque é nosso.

²⁰ Tradução livre do francês.

²¹ “as proibições do tabu não se fundamentam em nenhuma razão; a sua origem é desconhecida; incompreensíveis para nós, elas parecem naturais aos que vivem sob o seu império” (FREUD. 1965, p.38)

²² Numen, entidade sobrenatural sem representação exata. (OTTO. 1949, p.282)

²³ Tradução livre.

Para o historiador das religiões Mircea Eliade, (2001, p.38) o *Axis mundi* é uma coluna que comunica o céu com a terra e as regiões inferiores, isto é, uma abertura para o absoluto. Ergue-se a imagem de tal “coluna universal” no centro das sociedades tradicionais, pois a “totalidade do mundo habitável”, o “sistema do Mundo”, espalha-se e organiza-se em torno dela. Por sua parte, Freud afirma que o tabu constitui uma forma habitual de legislação, e que suas mais antigas proibições são representadas pelas leis fundamentais do totemismo (1923, p. 56-62).

Sem intenção de re-trazer à tona qualquer polêmica em torno do totemismo, parece-nos adequada aos nossos objetivos a imagem do totem como centro de orientação que define as obrigações sociais e orienta as produções simbólicas no seio de diversas sociedades. Servir-nos-emos, portanto, em analogia com o *Axis mundi* de Eliade e sob a designação de totem, da imagem do poste totêmico que em algumas comunidades indígenas da América do Norte²⁴ é talhado, pintado e erguido no centro sistêmico e organizacional do próprio universo. Doravante, a palavra totem designa a imagem simbólica de uma coluna central à volta da qual uma sociedade erige seu universo – uma coluna que confere ordem à vida ao seu redor pelo fato de religá-la à sua essência original.

4. A mídia

Enquanto sistema de sofisticados meios de comunicação de massa, a mídia também constitui-se centro referencial de organização para as sociedades modernas. Tecnologias como o rádio, a televisão ou o computador ocupam, no seio das sociedades contemporâneas, o ponto que determina as diretrizes organizacionais do tempo e do espaço em que os indivíduos se desenvolvem. Acreditamos que o fundamento de tal força centralizadora resida, primeiramente, na ilusão de uma democratização informativa.

Democratização informativa, porque o moderno sistema de emissores e receptores espalhados pelo mundo não conhece significativas limitações espaço-

temporais. Isto aumenta consideravelmente o número de indivíduos envolvidos nas experiências mediadas a partir de qualquer lugar do mundo, possibilitando respostas individuais ou coletivas.

Ilusão, porém, porque as modernas tecnologias de comunicação massiva, apesar dos seus impressionantes avanços, ainda encontram profundas limitações na transmissão dos fatos. De maneira nenhuma a televisão pode transmitir a experiência de um concerto sinfônico, por exemplo. A audição seria insuportável sem a amputação dos seus recursos dinâmicos, bem como das suas frequências extremas.²⁵ Isso acontece devido às limitações eletroacústicas dos sistemas de gravação e transmissão, bem como da maioria dos aparelhos receptores domésticos. Em consequência, a mídia proporciona, em muitos casos, imagens voláteis, desprovidas de contexto e de autoridade. Sobre este assunto, especificamente no terreno das artes, John Berger aponta:

O que os modernos meios de comunicação fizeram foi destruir a autoridade da arte e removê-la - ou melhor, remover as imagens que eles reproduzem - de qualquer guarda. Pela primeira vez na história imagens de arte passaram a ser efêmeras, ubíquas, insubstanciais, disponíveis, sem valor, livres. Elas nos envolvem do mesmo modo que uma linguagem nos cerca. Elas entram na corrente principal da vida, sobre a qual elas não têm mais poder por si mesmas.

Contudo, poucas pessoas se dão conta do que aconteceu porque os meios de reprodução são usados praticamente todo o tempo para promover a ilusão de que nada mudou exceto o fato de que as massas, graças à reprodução, podem agora começar a apreciar a arte como o fez certa vez a minoria culta (1999, p.34).

Ilusão, de igual maneira, porque a mídia acaba rendendo seu corpo essencial informativo à censura que serve a interesses alheios aos do seu objeto receptor. Ou seja, as informações assim veiculadas, na sua grande maioria, são censuradas e re-interpretadas

²⁴ Indígenas da costa noroeste do pacífico, entre Vancouver e Alaska (FORONDA. 2002, p. 986).

²⁵ Os recursos dinâmicos na música são aqueles que dizem respeito às variações da sua intensidade em decibéis. Uma orquestra sinfônica oscila entre 30 e 110 decibéis (JOURDAIN. 1997, p.70), o que resultaria, respectivamente, em sons inaudíveis ou saturados num aparelho de televisão. Ao falar de extremos de frequência, referimo-nos às frequências harmônicas constituintes dos tons fundamentais que precisariam de uma aparelhagem suplementar ao posto televisivo doméstico para serem ouvidas, mas que se fazem presentes em meios acústicos próprios a tais execuções musicais.

em favor dos interesses institucionais que financiam tais meios. No seu tratado sobre ideologia e cultura moderna, John B. Thompson declara:

Apesar de o conjunto de experiência mediada, criado pelo desenvolvimento da comunicação de massa, não estar mais sujeito à necessidade de um local comum, a natureza, porém, do impacto potencial dessa nova esfera de experiência é moldada pelas negociações institucionais e formas de poder que caracterizam os contextos em que as mensagens dos meios são produzidas, transmitidas e recebidas^{(THOMPSON, 1999, p.29).}

Depois da última cruzada, na Europa, a ascensão da burguesia colocou em pauta o direito universal de ser feliz. Idéias de *liberté, fraternité, égalité* culminaram nos múltiplos impactos da revolução francesa. O capitalismo industrial, porém, desenvolvia-se em paralelo para moldar essas idéias à sua forma “peculiar de liberdade, sob a forma de escravidão assalariada. Subordinava o prometido livre desenvolvimento das capacidades humanas individuais à lei das selvas da competição capitalista. Enquadrava a multifária personalidade humana em estreitas especializações”

(FISCHER, 1987, p.62). Diante destas perspectivas, o homem contemporâneo “vive na contradição entre o que ele é e o que gostaria de ser”^{(BERGER, 1999, p.150).} Na hipótese

em que os homens de uma sociedade qualquer tomassem consciência plena desta situação, o risco de desabamento do sistema capitalista diante de um protesto popular, coeso, em atenção a uma democracia plena, constituiria uma ameaça incontornável. Por esta razão, a alternativa que garante os privilégios da classe dominadora, diante da obsolescência da privação e da violência explícitas, praticadas por organismos sociais anacrônicos, é a da sedução. Sedução sensual “dominada pela aparência (HAUG, 1996, p.71). É a mídia a principal delegada na criação da ambiência em que sonhamos acordados, rodeados de fetiches e alienados dos nossos semelhantes.

Desta particularidade ilusória se desprende mais um atributo incorporador do sistema midiático: ergue-se o capitalismo industrial sobre a base da “produção pela produção” – uma dimensão industrial equilibrada na exaltação do valor de troca, sendo que a referência do valor de uso poria em evidência a impertinência de muitas produções seriadas em função da sua transgressão das reais necessidades para o bem-estar social. As técnicas e tecnologias aplicadas à indústria

têm por referência principal de desenvolvimento o lucro. Produzir mais, com o menor custo e o maior benefício. Questões referentes ao suprimento das necessidades básicas (na acepção mais abrangente) para a maioria da população figuram apenas sob moldes fetichistas. A astúcia que mascara as desvantagens de tal sistema cifra-se no condizente “consumo pelo consumo”, o qual repousa no apelo direto à dicotomia do “ser e querer ser”. A publicidade, cujo sucesso depende em muito do conjunto de tecnologias de comunicação em massa, revela-se hábil exploradora de tal princípio:

O abismo entre o que a publicidade realmente oferece e o futuro que promete corresponde ao abismo entre o que o espectador - comprador sente que é, e aquilo que ele gostaria de ser. Os dois abismos se tornam um; e, em vez do abismo individual ser ultrapassado pela ação ou pela experiência vivida, ele é preenchido com glamorosos sonhos acordados^{(BERGER,}

1999, p.150).

Mediante o processo alienatório nas relações humanas, e na relação do homem com o universo, que o consumismo por via de espetáculos publicitários engaja, aos poucos, as sociedades vão concentrando os seus valores em posturas sensualistas e pseudo-empiristas. A indústria cultural, sem pretensões de dar um exemplo exaustivo, é uma prova latente destas tendências. Por uma parte, a imensa maioria dos produtos pseudo-artísticos produzidos para o consumo massivo constituem-se fundamentalmente por apelos brutos aos prazeres dos sentidos. Sem esta característica, tais produtos não seriam passíveis de reciclagem comercial nos moldes de “introdução, crescimento, maturidade e declínio”^{(GADE, 1998, p.7).}

Por outro lado, a própria indústria aludida, nos seus círculos mais restritos como o da arte contemporânea, faz repousar o valor dos seus produtos no fetiche da intelectualidade, fazendo com que grandes explicações sejam necessárias para a apreciação de uma obra. Ao negar instâncias instintivas e sentimentais de conhecimento, apóia-se a existência na referência única do significado. Onde havia um ambiente entre homens, há, hoje, uma ambiência de objetos em torno de um homem. Ou, ainda pior, uma ambiência de signos que perpassaram o objeto e se materializam em fetiche^{(BAUDRILLARD, 1995, p.15).}

Evidentemente, a existência amputada de dimensões transcendentais não reconhece uma

referência totêmica. Contudo, da mesma forma que um psicótico reprimido na ritualística que organiza sua vida tende a criar um novo ritual, revolteiam as sociedades contemporâneas à volta do aparelho midiático. Aglomeram-se desprovidas de lógica interna em torno da ilusão, em torno de um novo totem dessacralizado.

5. ...e foram felizes para sempre.

Apesar de não termos remontado de maneira contundente às origens da festa de quadrilha, o corpo de informações que aqui apresentamos permite-nos o estudo comparativo entre quatro momentos circunstanciais de celebração dessa festa. Esta análise permitir-nos-á, sem abandonar a intenção exaustiva apontada acima, entrever o impacto que o conjunto tecnológico de comunicação de massa exerce sobre a identidade e o caráter do nosso sujeito. Para este efeito, confrontaremos a quadrilha francesa do século XVIII, a quadrilha napoleônica do século XIX e a quadrilha junina tradicional brasileira, com as observações de campo levantadas nas celebrações juninas deste ano de dois mil e três.

5.1 Quadrilha cortesã

*Dans ces lieux tout vous adore;
A vos yeux tout vient s'offrir;
Les fruits font prompts à murir;
Les fleurs s'emprefent d'éclore:
Fruits charmans, aimables fleurs,
Renaiffez à chaque aurore.
Fruits charmans, aimables fleurs,
Sécondez nos tendres coeurs.*

Tudo por aqui a adora;
aos seus olhos se oferece;
o fruto que amadurece;
a flor que apressada brota:
Charmoso fruto, amável flor,
Renasçam a cada aurora.
Charmoso fruto, amável flor,
corações tenros acudam²⁶.

(COMPAN, 1787, p. 310)

Podemos observar nos versos acima, compostos e cantados para a princesa Carolina por ocasião do seu casamento com o duque de Bourbon, em julho de 1729, na França, a felicidade e a proteção que o povo de Chantilly cifra na sua esfera nobre por via da recém-chegada e assumida mediadora do *Mana*²⁷ que distingue aquele núcleo. Oferece-lhe, em adoração, a totalidade do ambiente em que é recebida – ambiente expresso em frutos, como símbolo de abundância e prosperidade, mas também em flores que, em função do curto período de tempo em que condensam o ciclo de nascimento, vida e morte, se constituem como representações da natureza em seu auge. (TRESIDDER, 2003,

p.147 e 152).

A hipótese do mero formalismo no caráter de tal oferecimento não nos é satisfatória. Acreditamos que a estrutura cerimonial da festa de quadrilha relatada por Compan corresponde a perspectivas muito mais profundas que as da diplomacia e do divertimento puros. A dita festa constituía-se como ritual de renovação e afirmação da sociedade erigida em torno do Rei. Rei-Totem, no qual se deposita a existência daquela sociedade por intermédio dos personagens que compunham a esfera monárquica. A este respeito convém analisar os pontos a seguir:

a) Os versos são encerrados por uma prece de socorro aos corações tenros, de proteção para a fragilidade dos corações do povo demandada à natureza – a mesma natureza que se rende em adoração à figura nobre.

b) Pela expressão do sexto verso, espera-se a renovação cíclica do universo que está sendo ofertado. Segundo Mircea Eliade^(2001, p.73), é característico das sociedades que se organizam à volta de um totem (*Axis mundi*) a regeneração cíclica do “Tempo sagrado”, coincidente com o *illud tempus* ou tempo original. É na recriação do cosmos, após o fim de um ciclo (anual, por exemplo), que o homem recomeça sua existência, se torna contemporâneo do *illud tempus*, conservando desta maneira intacta sua reserva de forças vitais. Nos versos cantados por Charpentier para a princesa, espera-se que flores e frutos renasçam a cada aurora. Ou seja, espera-se que as flores e frutos renasçam ao

²⁶ ITradução livre dos versos cantados por Monsieur Charpentier para a princesa Caroline à ocasião do seu casamento com o duque de Bourbon em Chantilly, França, em julho de 1729.

²⁷ Ver página 18

término de cada ciclo inerente a eles, regenerando a abundância que constitui uma força vital para aquela comunidade.

c) Embora a possibilidade de uma coincidência não deva ser descartada, a abundância, ou força vital, é oferecida à princesa no mês de julho, portanto, logo após o solstício de verão em que se regenera a fertilidade da mãe terra com a presença do sol ao término do seu ciclo longínquo. Para as nossas referências modernas, logo após a data instituída pela Igreja Católica para homenagear São João pelo mesmo motivo cíclico.

d) A homenagem do povo à princesa é organizada em núcleos dispostos segundo a formação das quadrilhas militares. A quadrilha que encabeça o cortejo, a da burguesia, aproxima-se a pé em sinal de submissão, e expressa-se nos seguintes termos:

Vimos testemunhar a Vossa Senhoria nossa alegria pela sua feliz chegada; nossos votos são consumados pelo casamento contraído com seu augusto esposo. Conceda-nos Deus a graça de vê-los realizados por uma feliz fecundidade; reconhecemo-la, SENHORA, nossa ama, ser-lhe-emos fiel e inviolavelmente submissos pelo resto das nossas vidas. Eis o povo deste lugar que vem render-lhe homenagem e presenteá-la com suas pequenas oferendas²⁸ (COMPAN. 1787, p.308 e 309).

É sabido que o poder nacional da monarquia francesa dependia em muito das suas relações com a burguesia e que, em função da sua postura, esta última constituiria o núcleo gerador das idéias liberais que pouco mais tarde enfrentariam tal poder. O conhecimento das ditas relações nos inclinaria a pensar que havia apenas um formalismo cerimonial, desprovido de qualquer sinceridade, na declaração dirigida à princesa por parte da burguesia. Sigmund Freud^(1923, p.83), contudo, analisando as relações entre súditos e monarcas, identifica o confinamento inconsciente dos sentimentos adversos para com um Rei, em troca de um mui sincero servilismo consciente por parte dos subalternos. Ou seja, o Rei é o portador do *Mana* que vem de instâncias supra-humanas. Ele é,

portanto, Deus encarnado. O Rei é um ser onipotente que protege o universo erigido à sua volta, por este motivo, e, em proporção direta à sua benevolência, ele próprio é objeto de cuidados extremos e de proteção. Por outro lado, a postura paternal que lhe é atribuída confere-lhe também uma autoridade legisladora, limitadora, o que faz com que este Rei protetor seja também objeto de respeito fundado no medo. Na superfície consciente, adora-se o Rei sem restrições; mas, nas profundezas do inconsciente, repele-se sua autoridade e procura-se vingança pelos privilégios rendidos ao homem que ocupa tal posto. No seio da burguesia, as idéias humanistas, confinadas à razão pelo iluminismo, sem dúvida transcenderam este tipo de relacionamento com a monarquia. Reside aqui o princípio motor das transformações que analisaremos mais adiante. No entanto, no que diz respeito ao caso de Chantilly relatado por Compan, o símbolo monárquico estendia-se a instâncias irracionais que lhe conferiam um status totêmico. O Rei era adorado na superfície racional, tanto quanto repelido no inconsciente, de maneira análoga ao totem que se estende comunicando o céu com a terra e as regiões inferiores.²⁹

A Revolução de 1789, na França, foi talvez a eclosão de uma reação em cadeia provocada pelas reformas de pensamento inculcadas pela burguesia nascente no declínio da Idade Média. Com intensidade crescente, cifra-se o poder em parâmetros materiais. Em proporção direta à capacidade de capitalizar bens materiais, pode-se adquirir uma linhagem outrora reservada a autoridades supra-humanas. Antes da Revolução Francesa, tem-se uma festa de extenso porte no que diz respeito às classes sociais. Obedece-se a um ritual que exige comprometimento e preparo por parte dos participantes. Fundavam-se os sentimentos de prazer na adoração coletiva ao princípio da própria existência. O que vem depois são restos rituais diante da expulsão do objeto de adoração.

5.2 *Quadrilha napoleônica*

O homem é, antes de tudo, um animal. Um animal frágil resguardado na razão. E é a razão, por

²⁸ Tradução livre:

Nous venons témoigner à V. A. S. notre joie fur fon heureufe arrivée; nos voeux font accomplis par le mariage que vous venez de contracter avec votre augufte époux. Dieu nous faffe la grace de les voir accomplis par une heureufe fécondité; nous vous reconnoiffons, MADAME, pour notre Maitreffe, nous vous ferons fidèlement & inviolablement attachés toute notre vie. Voici le peuple de ce lieu qui vient vous rendre fes hommages, & vous préfenter fes petites offrandes.

²⁹ Ver página 18.

sua vez, o atributo que o faz desafiar o conhecimento absoluto e simultâneo que arquitetou e que rege o infinito à sua volta, e do qual, por outras instâncias, ele mesmo faz parte. Em nome da razão, a humanidade deu um passo determinante na eclosão da Revolução Francesa, de cujas conseqüências ainda não temos uma avaliação clara. Em 1789, espectador apreensivo e desgostoso da revolução na França, Edmund Burke escreveu em carta para o seu filho:

O prodigioso estado francês - onde os elementos que compõem a Sociedade Humana aparentam estar todos dissolvidos, foi substituído por um mundo de monstros - onde Mirabeau preside como o Grande Anárquico, e o antigo Grande Monarca se transforma em uma figura ridícula e merecedora de pena

(BURKE, 1982, p.5).

E em resposta a de Pont, no mesmo ano:

“[...]da sepultura da monarquia francesa assassinada brotou um espectro grande, tremendo e sem formas, numa roupagem muito mais assustadora de que qualquer outra que já tenha tomado conta da imaginação do homem e vencido a felicidade humana: partindo diretamente para o seu objetivo, não intimado pelo perigo, não paralisado pelo remorso, desprezando todas as máximas comuns e todos os meios comuns, aquele odioso fantasma dominou a todos que não acreditavam ser possível a sua existência. Convencidos mais pelo hábito que pela natureza, tais pessoas acreditavam em sua existência apenas baseada em princípios necessários para o seu próprio bem-estar e para os seus modos ordinários de ação

(BURKE, 1982, p.3).

De maneira nenhuma acreditamos que Burke tenha sido favorável aos abusos praticados pelo monarca francês sobre o seu povo. Sua própria trajetória rejeita esta hipótese. Acreditamos que as preocupações do pensador britânico diziam respeito à maneira brutal com que, em busca da liberdade, o povo francês acabou amputando parte de si, tornando-se incompetente para assumir seu estado livre. Da

nossa parte, 114 anos depois, sabemos que a liberdade instituída a partir dos ideais franceses e espalhada pelo mundo reside na aparência – aparência que serve aos abusos da classe dominante e dissimula a falta de preparo humano para ser realmente livre. Diz Stephen Kanitz ^(2003, p.20): “Deputados e senadores que nunca elegemos nunca nos consultam sobre coisa alguma. Eles nem sabem a quem representam, nem ao menos têm os nossos e-mails. Sob esse aspecto nem uma república de fato somos”.

Acerca de Napoleão III, Marx ^(citado em BAUDRILLARD, 1995, p.103) afirmava que, às vezes, os mesmos acontecimentos repetem-se na história. A primeira vez, esses possuem um real alcance histórico; mas, a segunda, trata-se de evocações caricaturais e grotescas. Certamente Marx comparava Napoleão III com o seu tio, Napoleão I. Da nossa parte, acreditamos que tal apreciação é extensível à família Bonaparte. Embora saibamos que o cuidado com a aparência com fins de dominação por parte dos imperadores da Antigüidade romana, com quem Napoleão I gostava de comparar-se, era uma prática instituída, é difícil desconhecer a autoridade totêmica que se desprendia daqueles homens. A estátua equestre de Marco Aurélio³⁰ condensa o acúmulo cultural que erigiu aquele povo, enquanto a estátua nua de Napoleão, feita por Antonio Canova sobre modelos romanos, representa o prazer simultâneo da recusa histórica e da sua ressurreição fetichista. Assim, quando Peter Gammond ^(em ARNOLD, 1988, p.532) nos diz que, sob o reinado de Napoleão I, a quadrilha tradicional foi assimilada pelos salões de baile, também observa que a “moda” degenerou para uma versão simplificada diante da dificuldade dos passos de dança, em função dos aportes musicais vindos das composições da família Strauss. Tem-se então uma festa de quadrilha que procura atender ao prazer dos seus participantes, sob os desígnios da moda, na recusa da dialética da tradição. Nega-se qualquer complicação no cerimonial da festa, pois não há totem para louvar. Trata-se de aparência. O fetiche da tradição ao serviço do puro divertimento.

5.3 Quadrilha brasileira

Em contrapartida, quando a festa de quadrilha nos moldes napoleônicos desembarcou no Brasil, a

³⁰ 161-80 d.C Bronze, Piazza del Campidoglio, Roma.

população do novo continente estava conformada por uma diversidade de tradições arrancadas dos seus contextos – diversas tradições órfãs que procuravam erigir um novo centro totêmico unificador de diferenças. Fora de questão reconhecer tal referência totêmica numa monarquia desprovida de nexos culturais com a maior parte da população. O sacramento matrimonial louvado é protagonizado pelo próprio povo. É o remanescente povo brasileiro que se auto-protege, que se coloca no centro dele mesmo. Em última instância, por imposição, adotaram-se os moldes da Europa dominante.

Não vale a pena insistir na estrutura da quadrilha tradicional brasileira. Visualizamos na primeira parte deste estudo a diversidade de fontes que a constituíram revitalizando as formas impostas pela cultura européia. É, porém, fundamental para as inclinações que motivam este trabalho destacar a fascinante complexidade sincrética que define a quadrilha como uma das festas mais tradicionais do Brasil. Um encontro de sacralidades até então desconhecidas entre si, mas edificadas sobre semelhanças transcendentais que as conduziram fatalmente à identificação. Um novo totem que se ergueu unificado com força renovada e redobrada pelo sincretismo. Com certeza, uma extraordinária forma de resistência à recusa histórica que assedia os tempos modernos.

5.4 Quadrilha midiaticizada

O romantismo europeu “foi um movimento de protesto, de protesto apaixonado e contraditório contra o mundo burguês capitalista, contra o mundo das <<ilusões perdidas>>³¹, contra a prosa inóspita dos negócios e dos lucros” (FISCHER. 1987, p.63). Sem oposição aparente, o romantismo brasileiro foi o primeiro momento em que o Brasil deu-se à tarefa de construir sua identidade. Enquanto que o folclorismo nacionalista da Europa romântica tentava desesperadamente reter a essência que sustentava suas produções simbólicas, as mocidades brasileiras manifestavam-se nas notas de Chiquinha Gonzaga e Alberto Nepomuceno³² com o frescor de um caráter pleno. Infelizmente, porém, esse Brasil coeso e impetuoso que nascia parece não ter se apercebido da grandiosidade que lhe era inata.

A Europa sofria o luto da sua transcendentalidade ao cifrar sua organização à volta da pura materialidade lucrativa. Erguia-se um novo totem industrial-capitalista que, desprovido de qualquer fundo transcendental, encontrou na comunicação de massa uma forte aliada para construir, aos poucos, a ilusão que preencheria suas lacunas. Na segunda metade do século XIX, Friedrich Hegel expressou-se assim a propósito da arte:

A arte é, pois, incapaz de satisfazer à nossa última exigência de absoluto. Já, nos nossos dias, se não veneram as obras de arte, e a nossa atitude perante as criações artísticas é fria e refletida. Em presença delas sentimo-nos livres como se não era outrora, quando as obras de arte constituíam a mais elevada expressão da idéia (HEGEL. 1999, p.43).

E José Ortega y Gasset, em 1925, estudando justamente a recusa humana na arte do primeiro quarto do século XX, publicou uma série de ensaios sob o título “A desumanização da arte”, na qual conclui o seguinte:

Dir-se-á que a nova arte não produziu até agora nada que valha a pena, e eu estou muito próximo de pensar o mesmo. Das obras jovens procurei extrair sua intenção, que é o substancial, e não me preocupei com a sua realização. Quem sabe o que dará esse nascente estilo? A empresa que acontece é fabulosa - quer criar do nada. Espero que mais adiante se contente com menos e acerte mais (ORTEGA Y GASSET. 1999, p.84).

A escola de Frankfurt é frequentemente rotulada de “apocalíptica” em função das suas “previsões” em matéria cultural. Acreditamos, no entanto, que tal escola concentrou seus esforços em atestar estágios históricos vigentes (previstos ou casuais pouco importa) à própria época. Nenhuma previsão, simplesmente a procura de alternativas a partir da aceitação e do conhecimento do problema. Francisco Rüdiger comenta a este respeito:

O entendimento simplista de suas idéias (as da escola frankfurtiana) como expressão de um pensamento apocalíptico vai passando.

³¹ Fischer refere-se aqui à frustração dos ideais revolucionários franceses pelas imposições do capitalismo industrial.

³² A menção destes dois músicos é apenas um exemplo. Sabemos que a lista de personalidades participantes de tal processo histórico é muito extensa. Acreditamos, porém, desnecessária para os nossos fins uma abordagem mais aprofundada do assunto.

As pessoas mais lúcidas e críticas começam a ver que muitas das teses frankfurtianas valem hoje em dia muito mais do que no tempo em que foram formuladas, embora precisem ser revisadas e atualizadas em vários aspectos

(RÜDIGER, 2001, p.144).

Walter Benjamin ^(1996, p.176 -190) precedeu à escola de Frankfurt subsidiando determinadamente suas críticas a propósito da indústria cultural. Exageros ou radicalismos encontrados na crítica cinematográfica benjaminiana obedecem provavelmente às vivências do filósofo perante a utilização deste recurso pela propaganda nazista. Ou, de outro ponto de vista, pode também tratar-se de uma lucidez baseada em atrozes experiências diluídas pela comodidade dos nossos aposentos de leitura. Como quer que seja, consideramos que a simples observação do nosso tempo corrobora muitas das teses elaboradas por este autor: Embora existam hoje numerosos exemplos que dizem respeito a um verdadeiro comprometimento artístico no âmbito cinematográfico, resulta complicado não partilhar as preocupações do pensador alemão a propósito da maior parte da produção cinematográfica norte-americana. Sobretudo quando constatamos que a cultura remanescente de tal indústria de entretenimento é de profunda vigência nos dias que correm.

Em entrevista concedida à revista “Época” a propósito do filme norte-americano *Matrix reloaded* e publicada em junho de 2003, Jean Baudrillard, interrogado sobre seus estudos da cultura dos Estados Unidos Americanos, declarou o seguinte:

“[...]a(cultura) americana, com seus dualismos maniqueístas, um país que se construiu a partir de simulações, um deserto da cultura no qual o vazio é tudo. Os Estados Unidos são o grau zero da cultura, possuem uma sociedade regressiva, primitiva e altamente original em sua vacuidade”

(BAUDRILLARD, 2003).

Eis um exemplo por excelência de uma organização social estruturada à volta do totem industrial-capitalista que referimos acima. Só que, à diferença das culturas européias, a sociedade estadunidense não conta sequer com a lembrança da tradição, está construída sobre a pura ilusão. O problema não seria nosso se a estratégia de expansão econômica

desta potência não estivesse tão firmemente alicerçada no espalhamento mundial da sua virtualidade cultural pelos meios de comunicação de massa.

As instituições da mídia já deixaram faz tempo de operar dentro dos limites de um único estado-nação. O caráter transnacional das formas de transmissão, associado à tecnologia de satélites, representa apenas o estágio mais recente, ou talvez o mais dramático, de um processo de globalização que o desenvolvimento da comunicação de massa não só promoveu, como também refletiu

(THOMPSON, 1999, p.30).

No Brasil, a sedução *fashion* norte-americana é tão forte que expressões como “Os beninianos conservam uma espécie de brasilidade, uma vontade de ser brasileiros, tão grande quanto a dos brasileiros de serem estadunidenses” ^(CLÁUDIO, 2002) são celebradas como escritas “bem humoradas”. Entre pesquisadores, inclusive, é comum ouvir dizer que o nome da dança forró é uma corruptela do *for all*, pronunciado pelas tropas norte-americanas baseadas no Nordeste brasileiro, durante a Segunda Guerra Mundial, com intuito de partilhar suas festas com todo mundo. Primeiramente, a expressão seria muito mais condizente com o caráter da dita ocupação. Em segundo lugar, a noção de “Forrobodó”, da qual também presume-se que forró seja uma corruptela, data do século XIX e designa um divertimento, um pagodeiro, uma festança, de maneira análoga à festa atual

³³
(MATOS, 2003)

Para a Europa, a tradição é um lastre em virtude do esvaziamento da sua essência. Para os Estados Unidos Americanos, não passa da volubilidade de um signo itinerante. Para o Brasil, a tradição é uma força caracterizadora que se esvai.

A Bossa nova foi talvez o primeiro gênero musical brasileiro que resultou da entrega brasileira diante do “glamour” estadunidense. Como primeira experiência, resultou num gênero fortemente beneficiado pelos aportes afro-brasileiros. O seguimento do processo, contudo, resultou na inserção fetichista de alguns elementos do folclore brasileiro no *Rock and roll*. No caso que nos ocupa, o forró não só assumiu-se nos padrões “rocanroleiros” como procura vitalmente seu espaço no fantasma da globalização.

³³ Ver também página 6.

Bandas como Calcinha Preta, Mastruz com Leite e Capim com Mel, entre outros, fazem parte do denominado <<forró eletrônico>> (teclados, guitarra, baixo, bateria³⁴ e, em alguns casos, sanfona) que despontou em meados dos anos 1990 e que permanece sucesso em espetáculos por todo o Nordeste. Para o cantor Silvério, o que se chama de <<forró de vaquejada>> e <<forró eletrônico>> é <<qualquer coisa, menos forró>>. Argumenta: <<Nas bases percussivas, um toca ritmo quatro por quatro, outro faz bateria de lambada. Há identidade musical muito maior com o Centro-Oeste do país do que com o Nordeste. Mas também não dá para chamar de vaquejada porque não tem a poesia do vaqueiro. Na forma de se vestir, usam chapéus de cowboys, calças de grife. Não é fácil de classificar o que é isso>>

(NASCIMENTO. 2003).

À ocasião da festa do hasteamento do pau da bandeira de Santo Antônio, no município de Barbalha, Ceará, fizemos algumas observações de campo em junho deste ano. Em entrevista a um jovem casal participante de um grupo de quadrilha recolhemos o seguinte testemunho: “[...]hoje tem música mecânica, antes era na base do xote e da sanfona...só da zabumba. É mais estilizado, mais moderno, a gente gosta.”

O “Jornal do Cariri” do primeiro de junho de 2003 contém um artigo titulado “O profano e o religioso se misturam na festa do pau da bandeira”, no qual, dentre previsões de lucro comercial e turístico, as medidas do pau transportado a pé desde o sítio da família Téles, o corpo efetivo das polícias militar e civil responsáveis pela segurança durante as celebrações, a programação das apresentações das bandas de “renome” no parque da cidade, e as providências tomadas para aumentar as vagas de estacionamento, resgatamos o trecho a seguir:

Uma outra festa é realizada simultaneamente ao lado da Matriz. São as quermesses, com barracas armadas, vendendo bebidas e comidas típicas, mantendo vivas as raízes da nossa terra

(AIRTON. 2003).

As festas de quadrilha tradicionais estão sendo soterradas por um conjunto de atitudes orientadas pelo totem industrial-capitalista que veio, pela influência da comunicação massiva principalmente, substituir a orientação sincrética que nasceu com o Brasil. O trecho que mostramos acima é tão manifesto a propósito deste fato, como a extinção que presenciamos da festa tradicional no átrio da igreja matriz, ao meio dia, cedendo a totalidade do espaço a uma série de atividades arquetípicas de qualquer festa globalizada. A fotografia que mostramos a seguir, correspondente às jovens de classes econômicas favorecidas de Barbalha à espera do pau da bandeira para formar cortejos de torcidas publicitárias³⁵, explica por ela mesma o teor da celebração em louvação a Santo Antônio.



Barbalha, Ce. 01/06/2003. Foto: Carlos Velázquez

O estado de Pernambuco abriga, no seio das festas juninas tidas como “mais tradicionais”, opiniões divergentes a propósito do que os folcloristas chamam de “espetacularização” das quadrilhas. A pergunta em torno dos debates para a proteção das festas de quadrilha tradicionais é: “Que período da história da quadrilha, que passou por diversas modificações desde que chegou ao Brasil como imitação do modismo europeu, deve servir de parâmetro para ser considerada uma manifestação popular legítima?”(MATOS.2003) Nossa resposta é: a festa de quadrilha não é tradicional em função dos seus aspectos formais, mas da integralidade humana que a orienta.

³⁴ Ver também página 6.

³⁵ As camisetas dos diferentes cortejos eram patrocinadas por empresas comerciais da região.

Referências

- ADAS, Melhem. **Panorama geográfico do Brasil**. São Paulo: Moderna, 1985.
- AIRTON, Francisco. O profano e o religioso se misturam na festa do pau da bandeira. **Jornal do Cariri**, Cariri, CE, ano 7, n. 1743, maio 2003.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANDRÉS, Ramón. **Diccionario de instrumentos musicales de Píndaro a J. S. Bach**. Barcelona: Vox, 1995.
- ARNOLD, Denis. **Dictionnaire encyclopédique de la musique de chambre**. Paris: Robert Laffont, 1988.
- ASSUMPTÃO, Pablo. **Irmãos Aniceto**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. **A verdade oblíqua**. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg.../estilos.cs>>. Acesso em: 23 out. 2003.
- BENJAMIN, Roberto. Festejos juninos: origens. **Revista Continente**, Recife, v. 1, n.10, out. 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BURKE, Edmund. **Reflexões sobre a revolução em França**. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1982.
- CÂMARA CASCUDO, Luis. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2001.
- CLÁUDIO, José. Mãe África. **Revista Continente**, Recife, n. 4, abr. 2001.
- COMPAN, Charles. **Dictionnaire de la danse de 1787**. Genève: Minkoff Reprint, 1979.
- CORTÊS, Gustavo. **Dança, Brasil!** Belo Horizonte: Leitura, 2000.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.
- FORONDA, Eladio Pascual. **El pequeño Larousse ilustrado**. México: Larousse, 2002.
- FREUD, Sigmund. **Totem et tabou**. Paris: Payot, 1923.
- GADE, Christiane. **Psicologia do consumidor e da propaganda**. São Paulo: EPU, 1998.
- HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica da estética da Mercadoria**. São Paulo: UNESP, 1996.
- HEGEL, Friedrich. **Hegel**. São Paulo: Nova cultural, 1999. (Os pensadores).
- HOHLFELDT, Antonio; MARTINHO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2001.
- JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- KANITZ, Stephen. Somos de fato uma democracia? *Veja*, São Paulo, v. 36, n. 28, p. 20, abr. 2003.
- MATOS, Adriana. Todos cantam e dançam. **Revista Continente**, Recife, v. 1, n.10, p. 23-31, out. 2001.
- MATTOS, Márcio. **O forró dentro das universidades em Fortaleza**. Fortaleza: UECE, 1999.
- MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.
- NASCIMENTO, Débora. Uma pequena história do forró. **Revista Continente**, Recife, v. 1, n.10, p. 13-18, out. 2001.
- OCHOA SERRANO, Álvaro. **Mitote, fandango e mariacheros**. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1992.
- OTTO, Rudolf. **Le sacré**. Paris: Payot & Rivages, 1949.
- PERROT, M. M.; ROBERT, A. **La polka enseignée sans maitre, son origine, son developpement, et son influence dans le monde**. Paris: Aubert, 1845.
- PINTO, Altair. **Dicionário da umbanda**. Rio de Janeiro: Eco, 1971.

PORTINARI, Maribel. **História da dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ROSAY, Jean Mathieu. **Dicionário do cristianismo.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna.** Petrópolis: Vozes, 1999.

TOLSTOI, Leon. **O que é arte?** São Paulo: Ediouro, 2002.

TRESIDDER, Jack. **O grande livro dos símbolos.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VELÁZQUEZ RUEDA, Carlos. **Autour de la gigue.** 1995. 96 f. Tese (Doutorado em Diplome Supérieure 2 de Guitare Et Musique Ancienn) - Conservatoire National de Musique Du Raincy – CNMR, França, 1995.