

III ENECULT

TERCEIRO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

Trabalho apresentado no III ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

FOLIA DE REIS: UM “AVATAR” DA CULTURA SUBALTERNA

Katia Maria Roberto de Oliveira Kodama¹

Resumo

Este texto é o resultado de uma reflexão acerca das manifestações culturais oriundas nas comunidades subalternas, focalizando o folguedo Folia de Reis, em Ourinhos/SP e cidades vizinhas, assim como uma análise das produções plásticas do acervo do “Museu de Arte Primitiva de Assis Nazareno Mimessi”. Observaram-se as características estéticas e simbólicas, suas possíveis descaracterizações e os processos de assimilação e acomodação das informações. Os registros feitos apontam para festas que envolvem extratos culturais e sociais que aglutinam e mobilizam de 5 a 15 mil pessoas, número de participantes muito significativo em relação aos habitantes das cidades da região que variam entre 3.000 a 15.000. Estudar, portanto, as culturas subalternas é uma forma de conhecer os mecanismos que permitem a sobrevivência e adaptação de tradições gêneses de nossa brasilidade.

Palavras-chave: Culturas Subalternas, Folia de Reis, Representações Imagéticas, Processos Comunicacionais.

Todo ser humano tem consciência do passado (definido imediatamente anterior aos eventos registrados na memória de um indivíduo) em virtude de viver com pessoas mais velhas.

Provavelmente todas as sociedades que interessam ao historiador têm um passado, pois mesmo as colônias mais inovadoras são povoadas por pessoas oriundas de alguma sociedade que já conta com uma longa história.

¹ Integrante do grupo de pesquisadores do Celacc - Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação - ECA-USP, onde assume as seguintes funções: Prof. Ms. do Curso de Gestão e Processos Comunicacionais, coordenadora da Linha de pesquisa “Identidade Cultural e Turismo” e participação como pesquisadora no Projeto Integrado “Festas Populares, Resistência e Cidadania”, financiado pelo CNPq desde março de 2006. Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade Integrada de Ourinhos. Email: katiakodama@gmail.com

Ser membro de uma comunidade humana é situar-se em relação ao seu passado (ou da comunidade), ainda que apenas para rejeitá-la.

O passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana. O problema para os historiadores é analisar a natureza desse “sentido do passado” na sociedade e localizar suas mudanças e transformações.

Eric Hobsbawn,

Sobre História, 1998.

Para uma reflexão acerca das artes pertencentes às culturas subalternas, nas suas relações com conteúdos de ordem ideológica numa sociedade historicamente dada, fazem-se estudos e pesquisas sobre o folgado Folia de Reis, no bairro rural de Ribeirão Grande em Ourinhos/SP e cidades vizinhas, e uma breve análise das produções plásticas do acervo do “Museu de Arte Primitiva de Assis Nazareno Mimessi”, que representam a festa analisada, como produto das culturas subalternas. Observaram-se as características estéticas e simbólicas, suas possíveis descaracterizações e os processos de assimilação e acomodação das informações.

O estudo em desenvolvimento foi possível após registros feitos das festas vinculadas às manifestações das culturas subalternas para documentar as características da região no seu aspecto de patrimônio cultural resultando na classificação de festas cíclicas, fixas, móveis, religiosas e profanas que envolvem diferentes extratos culturais e sociais como nas Festas do Divino, Congadas e Folia de Reis aglutinando e mobilizando de 5 a 15 mil pessoas, número de participantes muito significativo em relação aos habitantes das cidades da região que variam entre 3.000 a 105.000.

A região tem como característica histórica populações autóctones que remontam a dois mil anos vinculados à cultura indígena dos coroados, caigangues e xavante sendo que a partir do século XVII houve predomínio dos índios guaranis. No começo do século XVIII iniciou-se a exploração de ouro da região, marcada pela presença de escravos; e a partir do século XIX a mineração entra em declínio, com os garimpeiros remanescentes passando a exercer atividades agrícolas, abrindo as matas e novas rotas que levaram para o centro-oeste e Vale do Tietê. Na metade do mesmo século inicia-se a lavoura do café e pecuária, trazendo trabalhadores imigrantes que foram utilizados como colonos nas grandes fazendas que caracterizaram a região dando origem aos núcleos urbanos. A lavoura do café tem seu auge nas três primeiras décadas do século XX e em decorrência desse processo, muitos

municípios se desenvolveram ou foram criados, o que conferiu à região um destaque especial no Estado de São Paulo principalmente após a construção da Estrada de Ferro Sorocabana, iniciada em 1872.

A imigração de diferentes nacionalidades de colonos com predomínio de italianos, japoneses, sírio-libaneses, espanhóis conferiu à região um caráter multicultural, onde diferentes tradições fundiram-se com a cultura mestiça própria do período colonial- índios, portugueses e negros.

São essas as características básicas da formação das comunidades que abrigam em sua origem a abertura para o novo que influenciaram os seus primeiros 50 anos, tornando a região hospitaleira e aberta à recepção e aceitação de novas formas culturais, principalmente aquelas que se estruturaram depois da II Guerra Mundial com a expansão da cultura de massa.

Estudar, portanto, as culturas subalternas promovidas pelos diferentes grupos, é uma forma de conhecer os mecanismos e os veículos comunicacionais que permitem a sobrevivência e adaptação de tradições que sustentam a cultura mestiça do país com os processos massivos de comunicação.

A pesquisa busca informações de como se processam as formas de comunicação que permitem às comunidades formadoras de cultura subalterna da cidade de Ourinhos e região preservar e vivenciar seus eventos, como comprova a citação abaixo que faz considerações explicitando o propósito e relevância do estudo:

“Tomando-se a cultura em seu sentido amplo, pode-se considerar que é no espaço cultural, na cotidianidade, portanto, que se dão as relações da classe subalterna com o mundo material e com as classes hegemônicas; as exposições dos valores modernizadores da cultura hegemônica; as manifestações das formas adaptativas, de resistência e de recriação do uso das mensagens que recebem, gerando formas peculiares de participar do mundo. Considerando ainda que o espaço da manifestação cultural é um espaço de manifestação de conflitos, entende-se que a cultura das classes subalternas só pode ser entendida a partir do processo ambíguo e conflitivo no qual ela está mergulhada na atualidade...

Nesse espaço conflitivo e adaptativo, a cultura subalterna refuncionaliza as mensagens recebidas, adaptando-as ao seu cotidiano. Daí resulta que as classes subalternas estruturam o seu mundo a partir de uma coexistência não harmoniosa, mas nem sempre conflitiva, com outras culturas e ideologias. Como resultado desse exercício de sobrevivência, a cultura das classes

subalternas não é homogênea, pois nela convivem a influência das classes hegemônicas e dos valores civilizatórios ancestrais...”¹²

A região abriga ainda, na cidade de Assis, um museu de arte – “Museu de Arte Primitiva de Assis José Nazareno Mimessi”, que leva o nome de seu fundador, mineiro de Caxambu. Corretor de seguros e imóveis, poeta e autodidata como pesquisador da Pintura Popular, doou obras de seu acervo para articular o início do museu, fundado em 18 de Outubro de 1982 e regulamentado pela Lei Municipal nº 2.180.

Hoje o Museu pertence à Fundação Assisense de Cultura “Joshey Leão” e está localizado em um parque ecológico-Parque “João Domingos Coelho”, conhecido como Parque do Buracão, na rua Antônio Zuardi, 895, e funciona em prédio próprio, de 517m² de construção, inaugurado em 26 de Setembro de 1999, patrocinado pela Telesp, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura. Sua estrutura compõe-se de três salas, duas para exposições temporárias e uma permanente com obras de seu acervo.

Durante alguns anos o acervo do museu permaneceu sem local definido e foi alojado em diferentes instituições. Nos vários deslocamentos, muitas obras foram danificadas, necessitando de cuidados e manutenção. Atualmente, a Fundação tenta resgatar obras que se extraviaram nos sucessivos empréstimos e mudanças. No momento, as obras precisam ser catalogadas, fotografadas e documentadas, trabalho que necessita de recursos financeiros e de mão-de-obra especializada.

As pinturas e os objetos do Museu são fontes iconográficas que registram as danças, instrumentos musicais, formas de devoção, paisagem, arquitetura, costumes e as organizações sociais, que explicitam valores estéticos, simbólicos e didascálicos, onde se vislumbram as origens transregional e pluricultural que distinguem a formação dos modos viventes do Sudoeste Paulista. Registram ainda, como são elaborados os processos de transmissão e recepção da cultura globalizada difundida pela presença dos meios midiáticos.

Mimesi também manteve uma extensa correspondência com pintores, museus, críticos de arte, galerias, *marchants* e estudiosos de todo o Brasil, documentando a

² FERREIRA, Maria Nazareth e Colab. *Globalização e Identidade Cultural na América Latina*. Centro Brasileiro de Estudos Latino Americanos-CBELA: São Paulo, 1995.

trajetória e vida dos artistas pertencentes ou não ao Museu. Após sua morte, essas cartas e outros documentos e textos foram doados ao CEDAP - Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa, da UNESP de Assis, que mantém três linhas de pesquisa complementares: Memória Local e Regional, Cultura e Literatura e Memória Nacional.

No CEDAP, o arquivo de Mimesi encontra-se entre os documentos de Cultura e Literatura, não tendo sido totalmente catalogados e higienizados. Os documentos estão agrupados em dossiês de artistas, onde cada artista possui um envelope que contém cartas trocadas com Nazareno, recortes de jornais, textos de livros pesquisados, cartazes de exposições, folhetos e folders de apresentação, cartões de visitas e outros registros. Os conteúdos usados para subsidiar este texto encontram-se nas trinta pastas já higienizadas de um montante de aproximadamente noventa caixas do arquivo.

O interesse em compreender as manifestações plásticas dos pertencentes às culturas subalternas - que são fonte de conhecimento e informações para avaliar como se constituem, sobrevivem, processam e recriam-se as formas comunicacionais e estéticas desta cultura, também representante da cultura do Brasil - faz-se necessário para contribuir e constituir um referencial teórico que subsidie o entendimento da dinâmica da sociedade atual. Igualmente é preciso depreender esforços no sentido de registrar e documentar as manifestações portadoras do ideário e tradições que remontam a formação da cultura brasileira presentes nas obras dos artistas do Museu, detentor de um acervo de 1.300 peças.

Estudar, portanto, as manifestações plásticas do museu como fontes e registros iconográficos é uma forma de conhecer os mecanismos que permitiram e permitem, ainda, a conservação, adaptação e transmutação de tradições mantidas nas festas que se realizam na região e que sustentam a cultura do país. Renato Ortiz “diria que a consciência popular opera por bricolagem, ao contrário da cultura burguesa, que é global e unitária”.(Ferreira, 1985, p.45).³ Esta idéia estrutura a base que constitui a formação e o desenvolvimento da região.

A diversidade cultural mencionada impõe, por conseguinte, a necessidade da utilização de uma fundamentação teórica que contemple toda a riqueza e diversidade produzida e encontrada nas festas registradas.

³ FERREIRA, Wilson Roberto Vieira. *Revista Comunicações e Artes*. Ano II, nº 14, 1985. São Paulo: ECA/USP.

Para abarcar essa dinâmica de multiculturas em coexistência na região far-se-á uso do termo de origem gramsciana de cultura subalterna ou cultura das classes subalternas. Ortiz infere, ainda, “O pensador italiano Antônio Gramsci, ao criar esta expressão, empregava-a no sentido de diferenciar patrimônio cultural do povo da cultura oficial”⁴, denominada também de cultura dominante, cultura das classes dominantes ou hegemônicas.

As culturas subalternas guardam tradições que se articulam com a estrutura psicosocial das populações e tornam-se importantes para explicar e fundamentar o conceito de cultura nacional; Maguiles (1991, p. 62) indica que “os rituais e costumes do passado não são somente soluções úteis ou meras expressões conservadoras. Seu sentido vai mais longe e se mostra mais nítido quando se descobre neles formas de resistir aos efeitos deformadores da cultura dominante. Nestas manifestações, encontram-se soluções para o presente. Não se trata de conservadorismo, mas, em muitos casos, de preservação de uma base a partir da qual, resistir significa conservar a identidade, a dignidade e a solidariedade”⁵. Também nas pesquisas de Maria Nazareth Ferreira, encontra-se o uso dos termos gramscianos, quando estuda a identidade cultural na América Latina:

“Tomando-se a cultura em seu sentido amplo, pode-se considerar que é no espaço cultural, na cotidianidade, portanto, que se dão as relações da classe subalterna com o mundo material e com as classes hegemônicas; as exposições dos valores modernizados da cultura hegemônica; as manifestações das formas adaptativas, de resistência e de recriação do uso das mensagens que recebem, gerando formas peculiares de participar do mundo. Considerando ainda que o espaço da manifestação cultural é um espaço de manifestação de conflitos, entende-se que a cultura das classes subalternas só pode ser entendida a partir do processo ambíguo e conflitivo no qual ela está mergulhada na atualidade...”

Nesse espaço conflitivo e adaptativo, a cultura subalterna refuncionaliza as mensagens recebidas, adaptando-as ao seu cotidiano. Daí resulta que as classes subalternas estruturam o seu mundo a partir de uma coexistência não harmoniosa, mas nem sempre conflitiva, com outras culturas e ideologias. Como resultado desse exercício de

⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura Popular: Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho D`água,

⁵ MAGUILES, Mario. “La cultura Popular”, em Adolfo Colombes, *La Cultura Popular*, México, Premiá, 1991, p. 62.

sobrevivência, a cultura das classes subalternas não é homogênea, pois nela convivem a influência das classes hegemônicas e dos valores civilizatórios ancestrais...”⁶.

As comunidades que se formaram e se estruturaram, a partir das primeiras décadas do séc. XX, são portadoras, em sua origem, de elementos próprios da cultura de massa que emergia no mesmo período. Isso contribuiu para desenvolverem atividades de não preservação da memória, aceitação imediata do novo, inserção na sociedade de consumo e a desconstrução do existente em favor do moderno. No espaço de aproximadamente setenta anos, os núcleos urbanos da região e a dinâmica rural existente foram totalmente alterados e muito do patrimônio histórico já se perdeu; as manifestações culturais que caracterizam o cotidiano passaram a ser, portanto, fontes de pesquisa e preservação da memória. Os acervos de Assis – Museu e CEDAP – podem ser incluídos como representantes da cultura dominante (hegemônica) mas transformam-se, nesta ótica, em um legado fundamental para a compreensão da identidade nacional.

Na análise aqui iniciada das manifestações plásticas do Museu, fez-se necessário recorrer ao pensamento gramsciano como forma de racionalizar e embasar teoricamente uma área de estudo carente de debates, conceituações e contribuições, devido ao amplo leque de definições encontradas em diferentes fontes bibliográficas, para conceituar ou definir as pinturas aqui mencionadas e congêneres do país, nem sempre confluentes ou complementares.

Mimessi, como um autodidata e pertencente a cultura subalterna, contribui nesta ótica com seus estudos. Em sua “árvore genealógica das denominações da Pintura Primitiva” pesquisa diversos autores e elenca a diversidade de termos para designar as manifestações plásticas reunidas no museu: Pintores Ingênuos, Pintores Naifs, Pintores do Coração Sagrado, Pintores do Instinto e do Coração, Pintores Primitivos Eruditos, Pintores Mestres da Realidade Popular, Pintores do Povo, Pintores Autodidatas, Pintores Ínsitos, Pintores Puros, Pintores Naifs Folclóricos, Pintores Espontâneos, Pintores Intuitivos, Pintores Primitivos Mestres Naifs, Pintores Kitsch, Pintores Populares, Pintores Naifs Eruditos, Pintores Populistas, Pintores de Arte Natural, Pintores Primitivos de Hoje, Pintores Regionalistas, Pintores Sem Estudo, Pintores Primitivos Derivados, Pintores

⁶ FERREIRA, Maria Nazareth e colab. *Globalização e Identidade Cultural na América Latina*. Centro Brasileiro de Estudos Latino Americanos – CBELA: São Paulo, 1995.

Naturais, Pintores Domingueiros, Pintores Primitivos Testemunho, Pintores Caipiras, Pintores Não Escolarizados, Pintores Incomuns, Pintores Folclóricos, Pintores Não Educados, Pintores Primitivos Modernos, Pintores do Imediato, Pintores Neo Primitivos, Pintores Primários, Pintores Rústicos, Pintores Primitivos Contemporâneos, Pintores Leigos, Pintores Caboclos, Pintores Democráticos, Pintores Instintivos, Pintores Improvisadores, Pintores Inatos, Pintores Naívos, Pintores Mestres Populares da Realidade, Pintores Primitivos Folclóricos, Pintores da Semana dos Sete Domingos, Pintores Primitivistas e Pintores Primitivos.

Durante os estudos que realizaram Rossini Tavares de Lima e Julieta de Andrade, também recorreram a diferentes classificações como: arte folclórica, artesanato folclórico, e fizeram uso ainda dos conceitos de cultura letrada, para cultura erudita e pré-letrada onde coexistem com a arte folclórica, popularesca e primitivista, também chamada por eles de neoprimitiva, ingênua e ínsita (do latim *insitos*, inato).

Diva Benevides Pinho, em sua tese de doutorado sobre a dimensão econômica da arte e da pintura, também recorre a diferentes conceitos para analisar o mercado de arte e a importância dada pelos consumidores ao que denomina de arte ingênua, ou arte naïve (art naïf), kitsch e art brut – esta última distinguindo-se das demais por seus autores serem considerados “mental e/ou socialmente marginalizados; os trabalhos são concebidos e executados fora do campo de ‘belas’ – artes, como as que são produzidas pelas crianças, os loucos e os primitivos.” (1988, p. 51)⁷

A autora cita ainda os pintores que reproduzem um padrão estético muito próximo dos artistas oriundos das camadas subalternas, aqueles que trabalham de modo artesanal, chegando à escala industrial para a venda de quadros a grandes lojas ou shopping centers, reproduzindo o mesmo tema centenas de vezes, ou os que fazem quadros heterogêneos e ecléticos, baseando-se em cópias para o grande público: salas de espera de aeroportos, hospitais, clínicas de atendimento à saúde, entradas de faculdades, salões de chá, clubes de campo, bancos, feiras de arte-artesanato, ou até mesmo em ruas de grande movimento.

⁷ PINHO, Diva Benevides. *A Arte como Investimento. A dimensão econômica da pintura*. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1988.

Assim como o pesquisador de arte sacra popular, Eduardo Etzel, refere-se a estas produções como arte ingênua, arte primitiva, primitivo moderno, neoprimitivismo, arte popular, arte popularesca e arte folclórica.

No âmbito internacional, Arnold Hauser em seu livro *As Teorias da Arte*, no capítulo V - Camadas Educacionais da História da Arte: a Arte folclórica e a Arte popular -, constrói seus argumentos sempre comparando as manifestações artísticas e culturais, como se fossem compartimentos isolados em oposição permanente, “...arte folclórica significa as atividades poéticas, musicais e pictóricas dos estratos da população que não são cultos nem urbanizados ou industrializados.” (Hauser, 1958, p. 243)⁸.

A linha de pensamento de Hauser está muito distante da realidade atual onde as culturas transitam em todas as esferas e o espaço rural e urbano foram diluídos. Segundo Maria Fernanda Madríz, citada por Maria Nazareth Ferreira,

“Gramsci parte dos conceitos elitistas que define cultura como saber enciclopédico, atividade especulativa reservada aos grandes talentos e circunscrita ao campo artístico e educativo. A partir daí, constrói um conceito dinâmico e historicista, no qual a cultura é compreendida como um processo que se conserva e se renova, permanentemente, na prática social. Esta ótica amplia o sujeito produtor/receptor/consumidor de cultura a todo o universo social. Por outro lado, aponta a necessidade da superação de um estado de cultura existente para um dever ser cultural, ... Estes cenários de confrontação com os lugares do povo, aqui definidos, a partir de categorias de classe, como um conjunto das classes subalternas e instrumentais que existem em todos os tipos de sociedade atuais... Sempre que o sujeito social, o povo, se define por oposição às classes hegemônicas, a cultura se define pela mesma oposição àquilo que é oficial (pertencente à elite dominante), ...”⁹.

Desta forma, o subalterno será considerado como conceito policlassista que se adapta e se ressignifica no movimento do sistema através de seus próprios meios de comunicação. Sob este prisma, na sociedade globalizada, o estudo das culturas subalternas possibilita compreender a identidade cultural e a construção simbólica que dão sentido às representações materiais a elas pertencentes e provoca uma circulação nas estruturas

⁸ HAUSER, Arnold. *Teorias da Arte*. Lisboa: Editora Presença, 2ª ed., 1998.

⁹ MADRÍZ, Maria Fernanda. La Cultura Popular en Gramsci, Caracas, Anuário ININCO, nº 2, 1989, UCV. in FERREIRA, Maria Nazareth. *Cultura Subalterna e o Neoliberalismo: a encruzilhada da América Latina*. São Paulo: CELAC: ECA/USP, 1997.

encontradas nas manifestações culturais, ou seja, a presença do sagrado e do lúdico nas sociedades. Nesta perspectiva, os estudos realizados nas Ciências Sociais ainda são recentes, mesmo após os caminhos abertos pelos modernistas e pós-Semana de 22 que implementaram os estudos das manifestações populares.

Mário de Andrade reuniu, no conjunto dos vinte volumes que compõem suas Obras Completas, nove relacionados a críticas das artes, procurou manter sempre uma unidade de propósito na busca de conceitos de uma arte brasileira, sua origem e uma constante “busca das fontes populares e folclóricas que alimentavam e enriqueciam a arte culta e moderna produzida pelos modernistas” (Avancini, 1992, p. 93)¹⁰. Mário elaborou uma crítica seletiva, configurada pela busca histórica, que justificasse a produção contemporânea e a delimitação de seu caráter nacionalista; elaborou um trabalho de apaixonado que lhe possibilitou reescrever seus conceitos, sempre utilizando várias abordagens para explicar o fenômeno e o objeto artístico.

Outro apaixonado pela cultura do povo brasileiro foi o francês Roger Bastide, descrito por Rui Coelho em depoimento prestado a Dilma de Melo e Silva:

“Bastide afirmava que não havia ‘para-literatura’, pois nada está fora da literatura. Buscava, sempre, uma visão dinâmica do fato estético, elaborando os princípios do que seria uma Teoria das Mutações, sua grande contribuição teórica, subjacente aos escritos brasileiros, não se preocupando em definir se o que fazia era sociologia, antropologia ou psicologia social. Era mais um especialista em sociologia da criatividade, buscando a base da produção artística, usando para isso indistintamente as disciplinas que necessitasse, fosse a sociologia ou a antropologia. Procurava penetrar a obra de arte como ‘forma de vida’ do ‘outro’. Tinha uma habilidade incrível para ouvir as pessoas e delas retirar as idéias, a direção intelectual, numa atitude de profundo respeito pelo outro, querendo conhecer esse ‘outro’.” (Silva, 1991, p. 93)¹¹.

Outros autores também recorreram a várias nomenclaturas para explicitarem suas conclusões acerca da arte e, principalmente, da arte brasileira (subalterna), desvinculada de correntes estéticas ou dos círculos vanguardistas.

¹⁰ AVANCINI, José Augusto. *Arte e Cultura da América Latina*. Ano II, nº 3 – Setembro, 1992. São Paulo: Sociedade Científica de Estudos da Arte – CESA.

¹¹ SILVA, Dilma de Melo. *Arte e Cultura da América Latina*. Ano II, nº 2 – Julho, 1991. São Paulo: Sociedade Científica de Estudos da Arte – CESA.

O conceito de cultura subalterna de Gramsci é, por certo, o que mais atende à necessidade de não hierarquizar ou usar artifícios de classificação dicotômicos, como arte erudita x arte popular, artes dos meios midiáticos x arte folclórica – a própria denominação de manifestação folclórica necessita de argumentações para fazer-se entender.

Os ensinamentos e perspectivas teóricas dos mestres e pesquisadores da primeira metade do século passado apontam subsídios para analisar e responder às inquietações do presente, como o faz Gramsci, mas não esgotam todas as respostas. Assim, como compor um quadro teórico que utilize os princípios gramscianos de culturas de classe subalternas e hegemônicas com a realidade caótica de nossa contemporaneidade?

A complexidade e polarização da sociedade produzem um discurso polissêmico nos meios acadêmicos e massivos de informação, exigindo esforços constantes para conceituar com clareza e apurada observação empírica. O domínio das novas tecnologias e os avanços nos processos comunicacionais do nosso tempo não apagaram as origens de nossa formação cultural, que se recria como um organismo vivo, sem perder sua gênese. Lúcia Santaella, no livro – *Cultura e as Artes do Pós Humano* – apresenta uma divisão da cultura em seis eras: a da cultura oral, escrita, impressa, de massa, das mídias e a digital. Explica ainda que a cultura das mídias não pode ser confundida como cultura de massa e nem como cultura digital, situa-se como uma cultura intermediária, “quer dizer, a cultura digital não brotou diretamente da cultura de massa, mas foi sendo semeada por processos de produção, distribuição e consumo comunicacionais a que chamo de ‘cultura das mídias’. Esses processos são distintos da lógica massiva e vieram fertilizando gradativamente o terreno sócio-cultural para o surgimento da cultura digital ora em curso”, (Santaella, 2004, p.13)¹²

O ciber-mundo, ao mesmo tempo em que interligou e conectou todos os viventes, mesmo o que se encontram em relativo isolamento, também está forçando a todos a explicitar escolhas e opiniões, e leva a comunidade acadêmica a conviver com a incapacidade das ciências sociais clássicas de explicar o mundo atual, assim como elaborar uma nova teoria capaz de explicar o mundo real; sendo assim, recorre-se às ciências disponíveis num movimento de reinterpretação constante, criando um processo cumulativo e complexo de conceituações.

¹² SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e Artes do Pós-Humano: Da cultura das mídias à ciber-cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

“Outro aspecto a ser explicitado diz respeito ao fato de que, não obstante as divisões acima indicadas das seis eras culturais, refiram-se, de fato, a eras, prefiro também chamá-las de formações culturais para transmitir a idéia de que não se trata aí de períodos culturais lineares, como se uma era fosse desaparecendo com o surgimento da próxima. Ao contrário, há sempre um processo cumulativo de complexificação: uma nova formação comunicativa e cultural vai se integrando na anterior, provocando nela reajustamentos e refuncionalizações.” (Santaella, 2004, p. 13)¹³

Nesse processo, ciências como história, filosofia, psicanálise, comunicação e semiótica e, sobretudo, a arte, explicam melhor o turbilhão de vivências em que a humanidade está mergulhada na atualidade, principalmente as manifestações artísticas.

“Na abertura de seu texto ‘A Casa dos Espelhos’ (1997) Norman T. White diz que, para ele, ‘a arte torna-se viva somente quando ela oferece uma estrutura teórica para questionamentos. A ciência oferece essa estrutura teórica também, mas, para mim’, continua White, ‘a “boa-ciência” é por demais restritiva. Eu preferiria fazer perguntas que se endereçassem simultaneamente a múltiplos mundos - dos organismos vivos até a cultura, a ferrugem e ao caos. Somente a arte me dá essa generalidade’.” (Santaella, 2004, p.26)¹⁴

Para a autora, a arte é o veículo comunicacional que está impregnado de síntese do presente mas apontando para o futuro, pois encontra-se sempre próximo dos “enigmas do real”; afirma, ainda, que, nos tempos mutantes da atualidade, os artistas fornecem as explicações mais imediatas “pelo simples fato de que, parafraseando Lacan, eles sabem sem saber que sabem”.

As considerações de Santaella também apontam para a pluralidade de conceitos e áreas de conhecimento para compreender e estudar as manifestações da arte que convivem na sociedade das Eras Culturais.

A dinâmica de coexistência de diferentes culturas é um fenômeno que se tornou visível na contemporaneidade. Os processos midiáticos interligaram não só diferentes culturas de um mesmo país, como introduziram significações e termos utilizados em culturas distantes, antigas, tornando-as próximas no tempo presente.

Em nosso processo histórico houve vários momentos em que o oriente e o ocidente se cruzaram, criando uma absorção de termos e conceitos que se perdem de sua origem.

¹³ idem

¹⁴ ibidem

Atualmente o termo *avatar* está sendo utilizado pelos meios midiáticos, principalmente os digitais, quando é preciso descrever um personagem ou realidade virtual, agregando em uma dada situação, um conjunto de expressões, atitudes, vivências, objetos que compõem um mosaico comportamental, visual e real. A palavra avatar é descrita em dicionários como tendo sua origem no sânscrito *Avatara* que significa descida, normalmente denotando uma das encarnações (religião) de Vishnu (deus hindu). Pode ser também uma manifestação corporal de um ser imortal, por vezes até do Ser Supremo, além de significar transformação, transfiguração, metamorfose.

A atitude “avatártica” percebida nas festas e nas pinturas do museu de Assis pode ser descrita quando é observada a utilização de técnicas dos meios de comunicação de massa para divulgação das mesmas - como cartaz, publicidade de rádios e outros meios massivos, assim como a utilização de avanços tecnológicos incorporados na realização das festas, na contratação de empresas especializadas em eventos com barracas, tendas, palco, som e até mesmo na terceirização e industrialização das comidas servidas, no seu uso político, no potencial econômico que geram.

As Folias de Reis da atualidade preservam os elementos de sua origem que remontam às denominadas epifanias. Nelas estão incluídos os festejos pela passagem bíblica que relata a visita dos três Reis Magos ao filho de Deus. Em suas origens não havia data específica para essas comemorações que aconteciam em diferentes momentos. A unificação do calendário cristão foi feito pelo Papa Julio I, em 367 d.C. que fixou a data de 25 de dezembro para a festa do nascimento de Cristo e dia 6 de janeiro para celebração e adoração dos Reis Magos. Portanto, a Folia de Reis é composta de procissões e cortejos que representam a viagem dos Reis Magos vindos do Oriente em busca do Menino Jesus. Essa tradição chegou ao Brasil trazida pelos portugueses onde era comum dar e receber presentes entoando cantos e danças ou apenas pedindo esmola e alimentos. No Brasil a área de maior incidência tem sido a região Sudeste. O dia de Reis marca oficialmente o fim do ciclo natalino com uma grande comemoração onde as prendas arrecadadas durante a peregrinação são distribuídas com a comunidade. Os grupos de foliões são compostos geralmente por três homens mascarados representando os magos, um ou mais palhaços relacionados a Herodes e soldados. Seguem esses personagens um mestre, tocadores, cantores e porta-bandeira.

Uma das exigências para participar de uma folia é que o folião deve permanecer nela por sete anos seguidos, sob pena de receber castigos. Após esse período, o devoto pode tornar-se mestre ou estar livre da obrigação com o grupo. A participação das folias é motivada pela paga de promessas ou para fazer pedidos ao menino Jesus. Não é permitida a presença de mulheres. As folias fazem peregrinação geralmente à noite, indo nas casas dos devotos, que se sentem abençoados pela visita da bandeira e orações. Ao chegarem entoam cantos de saudação aos donos da casa e em louvor a Jesus Cristo, pedindo proteção e bênção. Após o ato sagrado, realizam uma apresentação de danças profanas.

Há diferentes indumentárias para os grupos. As músicas têm como base de suas letras os acontecimentos da natividade descritos no Novo Testamento.

Outrora manifestação rural, hoje é encontrada em vários centros urbanos. Estas características básicas são mantidas em todas as festas pesquisadas, sendo incorporadas em cada uma, novas tecnologias próprias de cada região. O mesmo acontece com as pinturas estudadas no museu. Elas explicitam visualmente as tradições conservadas e as novas adaptações sofridas.

Portanto, seja pela representação do aspecto do sagrado, seja pela incorporação de elementos do presente, cada festa está incorporada na realidade das “eras culturais” convivendo concomitantemente com suas origens sacro-profanas, tornando-se um “avatar” de sua comunidade.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê? : A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel, 2003. 3ª ed.
- AVANCINI, José Augusto. **Arte e Cultura da América Latina**. Ano II, nº 3 – Setembro, 1992. São Paulo: Sociedade Científica de Estudos da Arte – CESA.
- CALENDÁRIO DE EVENTOS CULTURAIS: BRASIL 1997-1998. **Ministério da Cultura**.
- D'AMBRÓSIO, Oscar (Org.). **Ourinhos: um século de história**. São Paulo: Noovha América, 2004.
- DAMANTE, Hélio. **Folclore brasileiro: São Paulo**. São Paulo: Funarte.
- DEL RIOS, Jefferson. **Ourinhos: memórias de uma cidade paulista**. Ourinhos: Prefeitura Municipal, 1992.
- FERREIRA, Maria Nazareth (org). **A tradição e seu significado para o turismo cultural: o Vale do Paraíba**. São Paulo: CELACC, 1999.
- _____ (Org.). **Cultura subalterna e neoliberalismo: a encruzilhada da América latina**. São Paulo: CELACC: ECA/USP, 1997.
- _____ e Colab. **Globalização e Identidade Cultural na América Latina**. Centro Brasileiro de Estudos Latino Americanos-CBELA: São Paulo, 1995.

- _____ e Colaboradores. **Globalização e identidade cultural na América Latina (a cultura subalterna frente ao neoliberalismo)**. São Paulo: CEBELA, 1995.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003. 47ª ed.
- _____. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global, 2003. 14ª ed.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- _____. **A produção simbiótica: teoria e metodologia em sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.
- _____, Nestor. **As culturas populares do capitalismo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1990.
- HALL, Stuart. **Identidade e cultura na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HAUSER, Arnold. **Teorias da Arte**. Lisboa: Editora Presença, 2ª ed., 1998.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.
- KODAMA, Kátia (org.). **Folclore Brasileiro**, S.Paulo: Copidart. 2001.
- LAJOLO, Laura. **Antonio Gramsci: uma vida**. Editora Brasiliense, 1982.
- MADRÍZ, Maria Fernanda. **La Cultura Popular en Gramsci**, Caracas, Anuário ININCO, nº 2, 1989, UCV. in FERREIRA, Maria Nazareth. **Cultura Subalterna e o Neoliberalismo: a encruzilhada da América Latina**. São Paulo: CELAC: ECA/USP, 1997.
- MAGUILES, Mario. “La cultura Popular”, em Adolfo Colombes, **La Cultura Popular**, México, Premiá, 1991, p. 62.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Olho D`água,
- PINHO, Diva Benevides. **A Arte como Investimento. A dimensão econômica da pintura**. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1988.
- SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e Artes do Pós-Humano: Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2004.
- SILVA, Dilma de Melo. **Arte e Cultura da América Latina**. Ano II, nº 2 – Julho, 1991. São Paulo: Sociedade Científica de Estudos da Arte – CESA.