



IHAC | ufba

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências
Professor Milton Santos

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR
MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE**

**SONORA BRASIL E OS CANTOS DE TRABALHO:
RECONTEXTUALIZANDO A TRADIÇÃO
O CASO DAS CANTADEIRAS DO SISAL E ABOIADORES DE VALENTE**

ILMA DE MATOS NASCIMENTO

Orientador: Prof. Dr. CARLOS ALBERTO BONFIM

**SALVADOR
2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR
MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE**

**SONORA BRASIL E OS CANTOS DE TRABALHO:
RECONTEXTUALIZANDO A TRADIÇÃO
O CASO DAS CANTADEIRAS DO SISAL E ABOIADORES DE VALENTE**

ILMA DE MATOS NASCIMENTO

Orientador: Prof. Dr. CARLOS ALBERTO BONFIM

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

**SALVADOR
2018**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Nascimento, Ilma de Matos
Sonora Brasil e os cantos de trabalho:
recontextualizando a tradição. O caso das Cantadeiras
do Sisal e Aboiadores de Valente / Ilma de Matos
Nascimento. -- Salvador, 2018.
104 f. : il

Orientador: Carlos Alberto Bonfim.
Dissertação (Mestrado - Programa multidisciplinar
de pós-graduação em cultura e sociedade) --
Universidade Federal da Bahia, Instituto de
Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton
Santos, 2018.


1. Cantos de Trabalho. 2. Sonora Brasil. 3.
Tradição oral. 4. Cantadeiras do Sisal. 5. Aboiadores
de Valente. I. Bonfim, Carlos Alberto. II. Título.



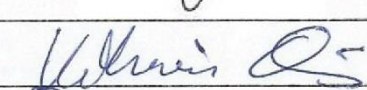
Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de **ILMA DE MATOS NASCIMENTO**


Intitulada: **“Sonora Brasil e os cantos de trabalho: recontextualizando a tradição. O caso das Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente”**.

Ao 01 (primeiro) dia do mês de outubro de dois mil e dezoito, no IHAC - *Instituto de Humanidades, Artes e Ciências* da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação intitulada: **“Sonora Brasil e os cantos de trabalho: recontextualizando a tradição. O caso das Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente”**. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof.(a) Dr.(a) Carlos Alberto Bonfim**– Orientador(a) - e pelo(a) examinador(a) externo(a): **Prof.(a) Dr.(a) Katharina Doring** e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) Adalberto Silva Santos**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o/a avaliador (a) externo/a **Prof.(a) Dr.(a) Katharina Doring**. Após o/a examinador(a) externo(a), fez suas arguições o/a **Prof.(a) Dr.(a) Adalberto Silva Santos**, avaliador(a) interno/a. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **ILMA DE MATOS NASCIMENTO** como aprovada. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof.(a) Dr.(a) Carlos Alberto Bonfim** lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo/a mestrando/a. Salvador, 01 de outubro de 2018.


Carlos Bonfim

Prof.(a) Dr.(a) Carlos Alberto Bonfim _____

Prof.(a) Dr.(a) Katharina Doring _____


Prof.(a) Dr.(a) Adalberto Silva Santos _____


Mestrando(a) **ILMA DE MATOS NASCIMENTO** _____


*Dedico este trabalho a Alda, Carminha, Cássia, Isabel,
Ivamácia, Marisvalda, Ailton e Júnior, que me cativaram
com seus cantos de trabalho, resiliência, simplicidade e
fé na vida.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Carlos Bonfim, pela escuta sensível e condução segura.

A Plínio Rattes, pela amizade e apoio incondicional.

A Katharina Doring e Adalberto Santos, pelos apontamentos relevantes durante a qualificação.

Aos meus professores e colegas do Pós-Cultura, por contribuírem para o alargamento da minha percepção do mundo.

À colega Sylvia Letícia Guida, pelo incentivo ao ver nascer a ideia deste estudo.

A Gilberto Figueiredo, pela parceria e disponibilidade em contribuir para esta pesquisa.

A Elione Alves de Souza, pelos depoimentos enriquecedores acerca do grupo.

Aos amigos e amigas do coração, pelo acolhimento, cumplicidade e amor constantes.

À minha família, por apoiar as minhas escolhas.

À vida que se renova a cada dia, acenando sempre com infinitas possibilidades.

RESUMO

O Sonora Brasil é um projeto musical de caráter essencialmente acústico realizado pelo Serviço Social do Comércio (Sesc), que promove o contato de plateias em todo o Brasil com expressões musicais pouco difundidas que integram o amplo acervo da cultura musical brasileira. Em 20 anos de existência, o projeto – que possui recorte temático e realização bienal – pôs em circulação 20 grupos de tradição oral de diferentes estados que apresentaram a música utilizada para embalar as atividades do seu cotidiano. Dentre eles, figura o grupo baiano Cantadeiras do Sisal e Aboiadores do Valente, originário de Valente, um dos municípios da região sisaleira do Estado da Bahia, selecionado para compor a programação do biênio 2015/2016, representando o tema Sonoros Ofícios – Cantos de trabalho. O grupo é formado por seis mulheres e dois homens. Elas trabalharam por muito tempo nas várias etapas de produção da fibra do sisal e hoje são artesãs, ofício que aprenderam a partir de projetos de capacitação desenvolvidos na região. A produção artesanal do grupo sempre se fez acompanhar de canções assim como o trabalho dos homens com o gado, tradicionalmente embalado por aboios e toadas. A recontextualização deste repertório de cantos de trabalho num palco, destituído de sua função original, assim como o contato do grupo com diversas plateias numa circulação que acontece em ritmo absolutamente frenético, certamente possibilitou transformações de toda ordem para os envolvidos. São os impactos dessa circulação na vida destes sujeitos que busquei averiguar neste estudo que tem como problema avaliar o Sonora Brasil na sua ação de difundir expressões musicais de tradição oral representativas da cultura brasileira. A pesquisa tem por objetivo geral estudar as transformações ocorridas nas Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente após a participação no projeto Sonora Brasil.

Palavras-chave: Cantos de Trabalho. Sonora Brasil. Tradição Oral. Cantadeiras do Sisal. Aboiadores de Valente.

ABSTRACT

Sonora Brasil is a musical project, essentially acoustic, held by the *Serviço Social do Comércio (Sesc)* which approaches audiences throughout Brazil with musical expressions that are poorly disseminated but yet a part of the far-reaching heritage of Brazilian musical culture. On its 20 years of existence, the project - which has a thematic contour and biennial occurrence - has put into circulation 20 groups of oral tradition from different states which presented music performed while carrying out their daily activities. Among them, the Bahia's group *Cantadeiras do Sisal and Aboiadores do Valente*, originally from Valente which is one of the cities within the sisal region of the State of Bahia, selected to join the 2015/2016 biennial program representing the theme *Sonoros Ofícios - Cantos de trabalho*. The group, consisting of six women and two men, worked for a long time in numerous stages of sisal fiber production and today they are craftpeople, skill they acquired from the training projects developed in the region. The group's handcraft production has always been accompanied by songs as well as the men's work with the cattle, traditionally motivated by *aboios* and *toadas* chants. Reenacting this repertory of work songs on a stage, deprived of its original function, as well as the group's interaction with several audiences in a movement that happens at an absolutely frenetic pace, certainly made possible transformations at all levels for those involved. It is the impact of this circulation on these people's life that I tried to investigate in this essay that presents the issue to evaluate *Sonora Brasil* in its role of diffusing musical expressions of oral tradition which are representative of the Brazilian culture. The general objective of the essay is to ascertain transformations occurred to the *Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente* after participating in the *Sonora Brasil* project.

Key words: Work songs. *Sonora Brasil*. Oral Tradition. *Cantadeiras do Sisal*. *Aboiadores de Valente*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente	13
Figura 2 - Mapa do Território do Sisal do Estado da Bahia	14
Figura 3 - Fibra do sisal	17
Figura 4 - Cantadeiras do Sisal	21
Figura 5 - Junior Aboiador	26
Figura 6 - Ailton Aboiador	27
Figura 7 - Cantadeiras do Sisal. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador	46
Figura 8 - Aboiadores de Valente. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho	47
Figura 9 - Cantadeiras do Sisal. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador	50
Figura 10 - Aboiadores de Valente e Cantadeiras do Sisal. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador ...	50
Figura 11 - Quebradeiras de Coco Babaçu. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador	64
Figura 12 - Destaladeiras de Fumo de Arapiraca e Mestre Nelson Rosa. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador	66
Figura 13 - Grupo Ilumiara. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador	67
Figura 14 - Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador ...	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 AS CANTADEIRAS DO SISAL E OS ABOIADORES DE VALENTE.....	13
1.1 O MUNICÍPIO DE VALENTE	13
1.1.1 Antecedentes históricos	15
1.1.2 A economia do sisal	17
1.1.3 A APAEB – Valente.....	19
1.2 AS CANTADEIRAS DO SISAL E A COOPERAFIS	20
1.3 OS ABOIADORES E A CULTURA DO VAQUEIRO DO SEMIÁRIDO BAIANO	24
2 O SONORA BRASIL	28
2.1 O PROGRAMA CULTURA E A POLÍTICA CULTURAL DO SESC	28
2.1.1 Sesc – um breve histórico.....	30
2.2 O SESC E A MÚSICA.....	33
2.3 O SONORA BRASIL E A DIFUSÃO DA CULTURA BRASILEIRA.....	35
2.4 SONOROS OFÍCIOS - CANTOS DE TRABALHO	40
3 O SONORA BRASIL E A RECONTEXTUALIZAÇÃO DOS CANTOS DE TRABALHO	46
3.1 APONTAMENTOS SOBRE UM PROCESSO CRIATIVO.....	47
3.2 PENSANDO A CULTURA	51
3.3 CULTURA POPULAR EM TRANSFORMAÇÃO	53
3.4 RESSIGNIFICANDO A TRADIÇÃO	55
3.5 A CULTURA POPULAR COMO ESPETÁCULO.....	60
3.6 A RESPEITO DE OUTRAS TANTAS HISTÓRIAS.....	65
4 AS CANTADEIRAS DO SISAL E OS ABOIADORES DE VALENTE NO SONORA BRASIL	69
4.1 RELATOS DE UMA EXPERIÊNCIA	69
4.2 REVERBERAÇÕES DE UM CIRCUITO	77
4.3 ACERCA DOS IMPACTOS E TRANSFORMAÇÕES.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS	84
ANEXOS.....	89

INTRODUÇÃO

O Sonora Brasil é um projeto musical de caráter essencialmente acústico realizado pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) há 20 anos. Focado na música de tradição oral e na música de concerto, valoriza uma produção que está fora do grande mercado e desafia o espectador a viver uma experiência sonora bastante distinta do que está ao seu alcance cotidianamente. O projeto, de realização bienal, apresenta dois temas por edição, cada um deles representado por quatro grupos que circulam no período de dois anos as cinco regiões do País. Em duas décadas de existência, o Sonora Brasil fez circular 85 artistas/grupos, sendo que 20 de tradição oral. Durante a circulação, que percorre cerca de 130 cidades de norte a sul do Brasil no período de 24 meses, estes grupos apresentam um recorte de suas culturas, através de roteiros que misturam músicas e falas pontuando os contextos em que as primeiras ocorrem. Ainda que essas apresentações sejam construídas respeitando o jeito de ser de seus participantes, sem muito ensaio, etc. não deixam de ser uma representação do cotidiano dos grupos.

Embora grandioso em aporte financeiro, cidades contempladas, grupos postos em circulação etc., ainda não existem estudos acadêmicos sobre o Sonora Brasil. Apesar de conhecer e admirar o projeto como espectadora desde 2005, a importância de uma pesquisa desta natureza se tornou relevante para mim apenas a partir do meu envolvimento com o grupo Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente, selecionado para representar o tema Sonoros Ofícios – Cantos de Trabalho no biênio 2015/2016. Esta aproximação se deu durante a preparação do grupo para o circuito, realizada por Gilberto Figueiredo, um dos coordenadores da área de música do Sesc Nacional¹, e eu², na função de profissional de música do Sesc Bahia e uma das produtoras executivas do projeto no Estado. Vale ressaltar que na época eu também integrava a rede de técnicos que realiza a curadoria do projeto.

O grupo baiano Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente, originário de Valente, um dos municípios da região sisaleira do Estado da Bahia, é formado por seis mulheres e dois homens. Elas³, artesãs que utilizam a fibra do sisal como matéria prima para o seu artesanato, já carregam o nome de Cantadeiras do Sisal desde 2005, quando tiveram algumas das suas

¹ Atualmente a coordenação técnica de música do Sesc Nacional é realizada pelos músicos Gilberto Figueiredo, Sylvia Letícia Guida e Thiago Portela. Na época em que se deu a circulação deste tema, Thiago Sias também participava desta coordenação.

² Ingressei no Sesc Bahia em 2014 e trabalho, desde então, no Teatro Sesc Senac Pelourinho.

³ Alda Maria Barbosa Lima, Cassia Mota de Almeida Dias, Ivamacia Lopes Dias, Izabel Maria dos Santos Barbosa, Maria do Carmo Lopes Dias, Marisvalda de Jesus Santos.

canções de trabalho registradas no CD “Cantadeiras do Sisal e Grupo Cantigas de Roda⁴. Por muito tempo, estas mulheres trabalharam nas várias etapas de produção da fibra do sisal, incluindo o trabalho duro e arriscado do motor que extrai a fibra da planta; hoje são artesãs graças aos projetos de capacitação desenvolvidos na região pela APAEB-Valente (Associação de Desenvolvimento Sustentável e Solidário da Região Sisaleira). A produção artesanal das Cantadeiras do Sisal sempre se fez acompanhar de canções que remontam à infância de suas integrantes, algumas com letras modificadas para contar a história de ascensão e empoderamento do grupo. Outras foram criadas por elas para expressar gratidão às figuras que lhes ensinaram o ofício de artesã. A dupla de Aboiadores de Valente, formada pelo vaqueiro Ailton Aboiador⁵ e seu filho, Junior Aboiador⁶, tem no seu repertório aboios e toadas que embalam o trabalho dos homens com o gado, além de numerosos desafios. As Cantadeiras e os Aboiadores, por representarem gêneros diferentes de cantos de trabalho, se uniram em um único grupo para atender às necessidades do Sonora Brasil no tema “Sonoros ofícios – Cantos de Trabalho”.

O grupo, que iniciou a circulação no dia 29 de junho de 2015 pelo Acre, retornou à Bahia um mês depois para realizar uma apresentação em Salvador. O concerto aconteceu no dia 29 de julho, no Teatro Sesc-Senac Pelourinho, para uma plateia lotada. Ver o grupo no palco, esbanjando desenvoltura e encantando a todos, lembrou-me do primeiro contato que tivemos durante a preparação para o circuito. A relutância de alguns integrantes em viajar, o medo de avião, o pavor do desconhecido, foram sentimentos presentes neste primeiro encontro e que, aos poucos, à medida que o trabalho de preparação se desenvolvia, deram lugar à confiança e coragem para participar do projeto. Foi durante esta apresentação que comecei a delinear em minha mente a ideia deste estudo. Em meio aos cantos de trabalho entoados pelo grupo, fiquei na plateia remoendo essa questão: se até ali elas e eles haviam mudado tanto, como estariam no final da circulação, depois de realizar mais de 100 apresentações nas cinco regiões do país, gravação de CD em estúdio, inúmeras aparições em jornais, rádio e TV, plateias lotadas em muitos lugares e ganhar em dois anos uma quantia muito superior ao que conseguiriam rotineiramente com suas atividades no mesmo intervalo de tempo?

A circulação nacional do grupo finalizou em dezembro de 2016. A recontextualização

⁴ O CD integra a série Cantos do Semi-Árido, uma realização da Secretaria de Desenvolvimento Territorial (SDT), do Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA) e o Projeto Dom Helder Camara. A série pretende documentar e registrar aspectos singulares do universo cultural do campo, revelando emoções e sentimentos que testemunham aspectos do cotidiano no ambiente do trabalho. A produção do CD ficou a cargo da Fundação Quinteto Violado.

⁵ Ailton de Oliveira.

⁶ Ailton de Oliveira Junior.

de seu repertório de cantos de trabalho num palco, destituído de sua função original⁷, assim como o contato com diversas plateias numa circulação que acontece em ritmo absolutamente frenético, certamente possibilitou transformações de toda ordem para os envolvidos. São os impactos dessa circulação na vida do grupo que me interessa averiguar neste estudo que tem como **problema** avaliar o Sonora Brasil na sua ação de difundir expressões musicais de tradição oral representativas da cultura brasileira. A pesquisa tem por **objetivo geral** estudar as transformações ocorridas no grupo baiano Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente após a participação no projeto Sonora Brasil. Defini como **objetivos específicos**:

- a) Descrever a relação das Cantadeiras e dos Aboiadores com o seu local de origem, buscando ressaltar os aspectos que se conectam diretamente com a história de vida destes sujeitos.
- b) Apresentar o Sonora Brasil e a sua articulação com a política cultural do Sesc, bem como aspectos relevantes dos Sonoros ofícios – Cantos de Trabalho, tema escolhido para circulação no biênio 2015/2016;
- c) Discutir aspectos relacionados à recontextualização dos cantos de trabalho promovida pelo Sonora Brasil;
- d) Contribuir com informações que auxiliem na avaliação e planejamento do Sonora Brasil pela gestão nacional do projeto.

A apresentação do trabalho está dividida em quatro partes, além desta introdução. No Capítulo 1 trago informações sobre as Cantadeiras e os Aboiadores que julgo relevantes para o entendimento da experiência vivida por elas e eles ao longo do projeto. Farei considerações sobre o lugar de origem do grupo, trazendo à luz questões de ordem econômica, sociocultural, político-institucional, dentre outras, que atravessam a história destes sujeitos.

No capítulo 2 apresento o Sonora Brasil e a sua articulação com o Programa Cultura e a Política Cultural do Sesc. Apresento também os Sonoros Ofícios – Cantos de Trabalho, tema escolhido pela curadoria do projeto para o biênio 2015/2016, percorrendo sobre assuntos relevantes acerca do gênero, além da sua ocorrência no estado da Bahia;

No Capítulo 3 reflito sobre a recontextualização dos cantos de trabalho promovida pelo Sonora Brasil. Nele, relato um pouco do processo de transposição das práticas culturais das Cantadeiras e dos Aboiadores para o palco e discuto algumas categorias pertinentes ao assun-

⁷ Vale ressaltar que esta recontextualização não se constituiu numa novidade para o grupo, uma vez que as Cantadeiras do Sisal, já assumidas como um grupo artístico, haviam realizado algumas apresentações de seus cantos de trabalho antes da circulação pelo Sonora Brasil e os Aboiadores já tinham um trabalho como dupla, ainda que no repertório constassem outros gêneros, além dos aboios e toadas de vaqueiro.

to, como cultura, cultura popular, tradição, memória, espetacularização, assim como as implicações da ação do Sonora Brasil de visibilizar expressões sonoras ligadas a grupos de comunidades tradicionais e seus modos diversos de significar a realidade.

No Capítulo 4 apresento a experiência das Cantadeiras e dos Aboiadores no Sonora Brasil, apontando os impactos do projeto na vida do grupo e as transformações ocorridas nestes sujeitos ao longo de dois anos de circuito;

A seguir, teço as considerações finais buscando avaliar a importância do Sonora Brasil, ao tempo em que busco assinalar questões que julgo relevantes acerca do planejamento do mesmo.

Certamente este estudo não dará conta de avaliar todas as questões pertinentes a um projeto desta magnitude, tendo em vista que ele contempla apenas as expressões musicais ligadas à tradição oral e o universo que o Sonora Brasil abrange inclui predominantemente a música de concerto, assim como expressões musicais híbridas, fruto do diálogo destes dois segmentos entre si, ou destes com a música popular. Ainda assim, ele buscará, dentro do recorte feito, pontuar aspectos relativos a esta iniciativa, visando também instigar futuras pesquisas acerca deste projeto de duas décadas de existência.

1 AS CANTADEIRAS DO SISAL E OS ABOIADORES DE VALENTE

Neste capítulo apresento informações que julgo relevantes para o entendimento da experiência vivida pelo grupo Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente no projeto Sonora Brasil. Desse modo, farei considerações sobre o lugar de origem do grupo, tendo em conta as questões de cunho político-institucional, econômico e sociocultural que atravessam a história destes sujeitos, assim como as atividades do seu cotidiano de interesse para este estudo.

Figura 1 - Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente



Foto: Robson di Almeida

1.1 O MUNICÍPIO DE VALENTE

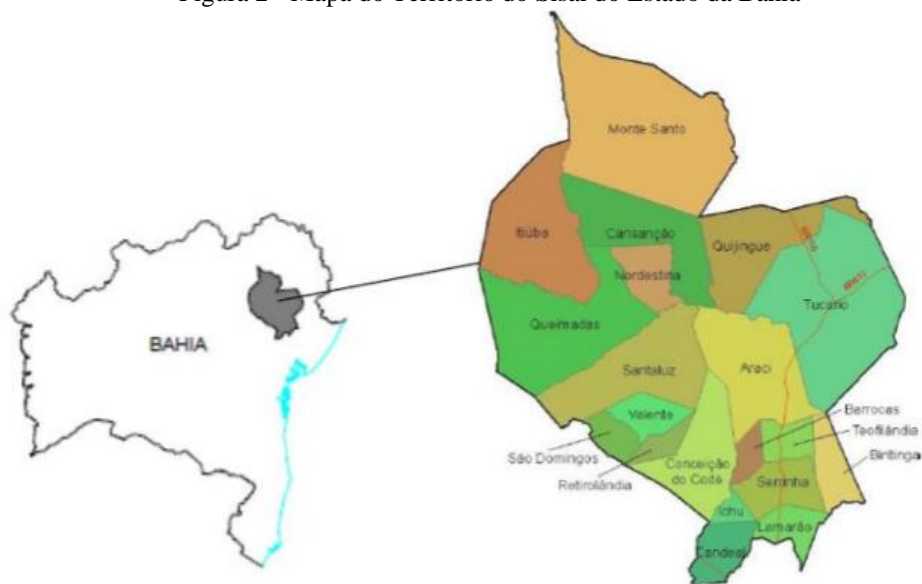
Valente, cidade de origem das Cantadeiras do Sisal e dos Aboiadores, está situada no Nordeste do Estado da Bahia, na região do semiárido conhecida como Território do Sisal – lugar de clima quente e seco, sujeito a longos períodos de estiagem e cuja vegetação característica é a caatinga. Limita-se a leste e sul com Conceição do Coité e Retirolândia, a oeste com São Domingos e ao norte com Santaluz. Estes quatro municípios, ao lado de Valente, integram a Sisalândia (SILVA, 2012, p.217).

De acordo com Filipe Silva (2012), é na Sisalândia que estão as recentes experiências de

sucesso do território do Sisal (CODES Sisal, APAEB-Valente, SICOOB Coopere, IDR-Sisal etc.)⁸ tendo o sisal como “ideia-guia” e coesão no diálogo coletivo. O autor atribui este fato à proximidade geográfica dos cinco municípios, o que possibilita uma maior coesão social, cultural e política. Ainda segundo ele, é na Sisalândia que a sociedade civil construiu um projeto coletivo, embora ressalte que o município de Valente concentra boa parte deste capital social.

As principais atividades econômicas do município, segundo Maria Cristina Verde (2007), são a agropecuária (14% do PIB municipal), preponderando a cultura do sisal, a indústria (40% do PIB), destacando-se a fábrica de tapetes e carpetes da APAEB, e os serviços e comércio (46% do PIB). A população rural pode ser classificada da seguinte forma: a) pequenos proprietários rurais, que utilizam basicamente a mão-de-obra familiar no processo produtivo, sobrevivem da produção e extração da fibra do sisal, da criação de ovinos e caprinos e da prática da agricultura de subsistência (plantio de milho, feijão e mandioca); b) médios e grandes proprietários rurais, que se dedicam à criação do gado bovino de forma extensiva; c) trabalhadores rurais sem-terra, que trabalham como diaristas na extração da fibra do sisal ou nas fazendas de gado bovino e podem atuar como pequenos produtores mediante contratos de utilização de terras de fazendeiros da região, mantendo pequenos criatórios e praticando a agricultura de subsistência. Valente ficou conhecida como a capital do sisal, por ter vivenciado grande crescimento no período de 1946 a 1976 em função do apogeu da cultura do sisal.

Figura 2 - Mapa do Território do Sisal do Estado da Bahia



Fonte: Santana Júnior e Pina Júnior (2012, p.14)

⁸ Estas instituições surgiram a partir da década de 1960 como fruto da mobilização da sociedade civil, que ao longo desses anos vem lutando pela implantação do desenvolvimento sustentável no território.

1.1.1 Antecedentes históricos

Os colonizadores chegaram ao semiárido baiano e nordestino em meados do século XVI. Na ocupação do vasto espaço territorial, fizeram uso da pecuária extensiva pela sua capacidade de penetração no interior e pelos baixos custos que representavam os criatórios bovinos. Essa foi a estratégia que permitiu, já no século seguinte, a ocupação de muitas localidades interioranas.

Assim chegaram os colonizadores ao semiárido baiano e nordestino: um espaço cuja notoriedade deve-se muito às secas, estiagens, e, portanto, à carência de todas as formas, sobretudo de recursos naturais, econômicos e sociais, o que, por toda vida, arrebatou a autoestima do sertanejo, lembrado sempre pelo alto grau de pobreza e de indigência e utilizado, ao longo dos séculos, por setores políticos, como elemento para justificar sua dominação. (CODES SISAL, 2010, p.24)

Em finais do século XIX para inícios do século XX, introduziu-se na região o cultivo do sisal (*Agave sisalana*), planta originária do México, resistente às secas, que encontra as condições adequadas para o seu desenvolvimento. O sisal pouco se desenvolveu até finais de 1930 em virtude do caroá, um concorrente nativo muito utilizado pelas populações nordestinas. A planta só alcançou destaque na Bahia a partir de 1938, quando o governo Landulpho Alves (1938-1942) passou a estimular o seu plantio, aproveitando as condições favoráveis do mercado interno criadas pelos obstáculos de importação de produtos similares por conta da Segunda Guerra Mundial. De acordo com Nonato Marques (1978 apud SILVA, 2012, p.132), a cultura do sisal “operou uma profunda transformação social, criando riquezas, fixando populações, desenvolvendo a economia [...]”.

A fibra do sisal, até finais da década de 1940, era extraída manualmente nos farrachos⁹. Com a política de industrialização implantada no país, o processo artesanal de desfibramento da planta através do farracho é substituído pelo processo mecanizado através da “máquina paraibana”, que modernizou de forma significativa o setor, alterando radicalmente as relações de trabalho. Antes, o farracheiro desfibrava o seu próprio sisal ou de terceiros

⁹ O farracho é um objeto construído com uma forquilha de madeira com duas lâminas de ferro, uma delas móvel: de um lado, uma pedra pendurada permite a pressão suficiente para “descascar” a folha do sisal e, do outro, um pedal feito de vara permite que o farracheiro movimente a lâmina para cima para introduzir a folha do sisal, puxando-a com a ajuda do cambito, também feito de vara (CODES SISAL, 2010, p.27).

através da meia¹⁰; com a “paraibana” criou-se a figura do “trabalhador do motor”, estabelecendo uma relação patrão-empregado até então desconhecida.

Os primeiros motores, ainda na segunda metade da década de 40, pertenciam a ‘gente rica’, fazendeiros e comerciantes. Com a ‘chegada’ à região, da legislação trabalhista, os proprietários de motores transferiram tal responsabilidade para os agricultores familiares ou para os próprios trabalhadores, criando-se uma situação inusitada: o dono do motor (‘máquina paraibana’) era, em muitos casos, um trabalhador, mas tinha os seus pares como empregados diante da lei. (CODES SISAL, 2010, p.27)

A “máquina paraibana” trouxe com ela não só a modernização do setor, levando o Brasil a assumir, em 1951, a vice-liderança na produção mundial da fibra, mas também altos índices de acidentes de trabalho, pois durante o processo de desfibramento do sisal muitos trabalhadores eram mutilados.

Segundo Silva (2012), a partir de 1975, a cultura do sisal entra em crise, tendo sua produção reduzida – até 1997 – em quase 60%. A causa desse declínio foi a entrada no mercado de substitutos sintéticos (fios de polipropileno), da concorrência de produtos (de sisal) africanos, do aumento da oferta em relação à demanda, e do fechamento das fábricas europeias que usavam fibras de sisal como matérias-primas.

Ainda segundo o autor, os efeitos positivos da extração do sisal estiveram muito aquém das expectativas proclamadas na década de 1940. Por conta de um sistema produtivo perverso e de comercialização oligopólica, o sisal não era somente o “ouro verde do sertão”, mas também a “fibra da servidão”.

Com a crise da cultura do sisal, ficou evidente que o produtor agrícola não participava de qualquer etapa comercial, ficando limitado apenas à venda da fibra seca para intermediários. Até chegar à fase final de exportação ou industrialização, o produto passava por vários agentes de comercialização ou intermediários (...) os exportadores ou as indústrias ficavam com, aproximadamente, 40% da receita bruta gerada pela fibra seca. Enquanto isso, os produtores rurais e os trabalhadores ficavam, na média, com 23% e 10%, respectivamente. É visível, portanto, que os *frutos* econômicos e sociais do cultivo do sisal estão concentrados nas *mãos* de intermediários e indústrias oligopolistas. (SILVA, 2012, p.137)

A baixa remuneração e as péssimas condições de trabalho fizeram do sisal um “vilão social”, apesar de sua enorme importância econômica, para uma região com poucas opções de

¹⁰ Forma de parceria que implicava o compromisso do trabalhador, que morava nas terras do patrão, trabalhar para ele durante três dias e os três dias restantes, ele utilizava a terra para cultivar o roçado com a família.

sobrevivência e renda. Vale ressaltar que a crise do sisal estimulou a migração, temporária ou definitiva, de trabalhadores rurais, para centros urbanos regionais (Feira de Santana), estaduais (Salvador) ou nacionais (São Paulo e Rio de Janeiro), em busca de melhores condições de vida.

Conforme M. O. Alves (2005, p. 37, apud Silva, 2012, p.140), apenas em meados de 2002, é “[...] que a economia [no Território do Sisal] começou a apresentar ‘sinais’ de recuperação [...] em virtude de uma elevada demanda por sisal, devida à preocupação com a preservação ambiental e o crescimento da preferência de produtos naturais [...]”. A partir de 2003, o Território do Sisal passou a ser influenciado por políticas territoriais, possibilitando a participação das diversas organizações da sociedade civil no planejamento e gestão de programas para o desenvolvimento sustentável do Território do Sisal.

1.1.2 A economia do sisal

De acordo com Verde (2007), as fibras de sisal são utilizadas na produção de barbantes, cordas, cordões, cabos marítimos e de elevadores, para fins artesanais, na confecção de tapetes, carpetes, tecidos, papéis, estofamentos, adubos orgânicos e químicos, cosméticos, cera, álcool industrial, forragem animal e fios agrícolas (*baler twines*), utilizados para amarrar feno e cereais para consumo animal, em países de inverno rigoroso, dentre outros.

Figura 3 - Fibra do sisal



Foto: Robson di Almeida

A cultura do sisal no Brasil é explorada com baixo índice de modernização e capitali-

zação, registrando-se, nas últimas décadas, um acentuado declínio, tanto da área plantada, como da produção. Entretanto, mesmo nas condições de insegurança e atraso em que é produzido, o sisal constitui um importante meio de sobrevivência e fator de fixação da população no campo, pelo predomínio do trabalho familiar em seu cultivo. É também reconhecida sua capacidade de geração de empregos, por meio da sua cadeia produtiva que envolve o plantio das mudas, a extração ou corte das palmas, o transporte das folhas por jumentos, o desfibramento das palmas através da máquina paraibana, a secagem ao sol, o processamento da fibra para beneficiamento nas bateadeiras (onde a fibra é pesada, batida, selecionada, classificada e enfardada), a industrialização e manufatura de diversos produtos e artesanatos.

O sisal, que tem no Brasil o maior produtor e exportador mundial, é de alta relevância socioeconômica e ambiental para os municípios que compõem a região Sisaleira e que tem nesta planta uma das únicas culturas possíveis. Ela é a maior geradora de empregos e renda para cerca de 35 mil produtores diretos (agricultores familiares); três mil “motores” e 60 “bateadeiras”, e dezenas de Indústrias de beneficiamento, comercialização e exportação, onde se estima que 1/3 (400 a 500 mil pessoas) dos habitantes vivam em função da produção e da extração do sisal (CONAB).

Ainda de acordo com Verde (2007), é justamente esta capacidade de tornar produtivas regiões semiáridas, com escassas alternativas econômicas, onde vive um contingente populacional rural expressivo em condições econômicas das mais precárias, que reside a importância real da produção sisaleira na economia nordestina. Ela ainda sinaliza outros aspectos positivos da cultura do sisal, dentre eles,

O fato de tratar-se de uma cultura ecológica que gera um produto ‘limpo’ (sisal orgânico), livre de resíduos químicos; a característica de prestar-se ao apoio à pecuária, pelo uso da planta na alimentação dos animais, além de possibilitar a pastagem nativa nas áreas exploradas pela cultura (VERDE, 2007, p.11).

Silva (2012) afirma que, embora a cultura do sisal seja fundamental para o bom desempenho da economia do Território do Sisal, por agregar valor ao PIB e por empregar um grande contingente de trabalhadores rurais, o desempenho da cultura do sisal não depende apenas das variáveis locais, mas, igualmente, como visto na seção anterior, das variações na escala macroeconômica. Outro aspecto importante destacado pelo autor é a submissão da conjuntura socioeconômica da região sisaleira às políticas de regionalização praticadas pelo Governo Federal e pelo Governo da Bahia. Ele ressalta que nos últimos 60 anos os planejadores baianos beneficiaram a expansão econômica do Oeste Baiano e da Faixa Litorânea em detri-

mento da região do Semiárido.

Estes são fatores apontados por Silva (2012) para o estado de pobreza, exclusão social e baixo dinamismo econômico que ainda existe no Território do Sisal, a despeito da histórica capacidade de articulação e mobilização social e das recentes experiências de sucesso promovidas pelas organizações da sociedade civil, a exemplo da APAEB-Valente, instituição que se liga diretamente à história de vida das Cantadeiras do Sisal.

1.1.3 A APAEB – Valente

Na década de 1970, no município de Valente, pequenas comunidades rurais se organizaram com o objetivo de dinamizar a economia da região e transformar as relações sociais vigentes. Como fruto dessa mobilização, nasceu em 2 de julho de 1980 a Associação dos Pequenos Agricultores do Estado da Bahia (APAEB).

As lideranças populares locais que conceberam e implementaram o projeto APAEB surgiram com o apoio da Igreja Católica, através da Pastoral Rural, e do Movimento de Organização Comunitária (MOC) (OLIVEIRA, 2000 apud VERDE, 2007).

Em 1980 foram criadas APAEBs em seis municípios, posteriormente desmembradas em associações totalmente autônomas. De acordo com Verde (2007), a filial de Valente, instalada em 1981, procurou intervir, de imediato, na economia local: estabelecendo um Posto de Vendas que atendia aos pequenos produtores na aquisição de produtos da cesta básica por preços mais baixos e armazenamento do excedente de sua produção; implantando uma bate-deira de sisal para beneficiamento e comercialização do sisal; comercializando o sisal no mercado externo; criando a Poupança APAEB que viabilizou as primeiras experiências de crédito orientado.

Em 2 de julho de 1991, onze anos depois da criação da entidade, ocorreu a municipalização da APAEB, com sua transformação em Associação dos Pequenos Agricultores do Município de Valente (APAEB), permitindo maior organicidade e eficácia das ações locais desenvolvidas. Com o objetivo de atuar em toda a cadeia produtiva do sisal foi implantada a fábrica de tapetes e carpetes de sisal que abraça todo o processo de produção dos tapetes, desde o tingimento da fibra até os acabamentos e distribuição dos produtos finais.

Além do apoio ao pequeno produtor de sisal, a APAEB desenvolve outras ações de convivência com o semiárido “de forma a oferecer as condições necessárias para tornar as

unidades familiares efetivamente produtivas, promover a elevação da renda familiar e a melhoria da qualidade de vida” (VERDE, 2007, p.13). Foi nesta perspectiva que a instituição passou a estimular o desenvolvimento da ovinocultura e caprinocultura ao ver que os agricultores familiares da região tradicionalmente se dedicavam à criação de ovinos e de caprinos, porém com baixa produtividade e dispendo de pouco conhecimento técnico sobre o manejo com os animais.

Todas as iniciativas de apoio ao pequeno agricultor possibilitaram o aproveitamento dos produtos locais até então subutilizados ou desperdiçados, tais como as peles e o leite provenientes da caprinovinocultura, através da criação do Curtume e do Laticínio DACABRA. Foram implantadas também uma série de outras atividades a exemplo da Casa do Mel, uma “central” para processar o mel colhido pelos apicultores associados; o ponto de comercialização do artesanato das fibras do sisal e caroá chamado Riquezas do Sertão; e a Cooperativa Regional de Artesãs Fibras do Sertão (COOPERAFIS), que daremos destaque na seção seguinte por serem as Cantadeiras do Sisal sócias deste empreendimento.

1.2 AS CANTADEIRAS DO SISAL E A COOPERAFIS

As Cantadeiras do Sisal são originárias de Tanquinho, um dos diversos povoados de Valente. É lá que se localiza a Cooperativa Regional de Artesãs Fibras do Sertão (COOPERAFIS), empreendimento do qual elas são sócias e que tem como missão promover a melhoria da qualidade de vida das mulheres da região e auxiliar na geração de renda familiar por meio da produção e da comercialização do artesanato de forma sustentável e solidária (CERRATINGA¹¹, s.d.).

¹¹ Website do Instituto Sociedade, População e Natureza (ISPN) – em parceria com a Cooperativa Central do Cerrado, a ONG Assessoria e Gestão em Estudos da Natureza, Desenvolvimento Humano e Agroecologia (Agendha) e a Bodega de Produtos Sustentáveis do bioma Caatinga – dedicado a “divulgar e sensibilizar a população em geral a respeito do grande potencial de uso dos recursos da biodiversidade do Cerrado e da Caatinga”, funcionando ainda como “ferramenta de apoio para iniciativas produtivas comunitárias, que promovem a geração de renda e a inclusão social”. Cf. CERRATINGA, s.d. Disponível em: <<http://www.cerratinga.org.br/cooperafis>>. Acesso em: jul.2017.

Figura 4 - Cantadeiras do Sisal



Foto: Robson di Almeida

De acordo com Tatiana Velloso, José Valadares e Jerônimo Souza (2007), a história da COOPERAFIS tem início com um curso de cestaria em sisal, realizado em janeiro de 1999, pelo Programa de Artesanato e Geração de Renda – Comunidade Solidária em convênio com a SUDENE/FADE e UNESCO em parceria com a Associação dos Pequenos Agricultores do Município de Valente (APAEB) e a Prefeitura Municipal de Valente. Ele envolveu mulheres que trabalhavam nas frentes de serviço com atividades de limpeza de estradas, tanques e aguadas secas, expostas ao sol e que possuíam, na sua maioria, muitos anos de experiência em atividades ligadas à produção de farinha ou ao trabalho de corte e beneficiamento de sisal no motor, como era o caso das mulheres integrantes das Cantadeiras do Sisal, quase todas trabalhadoras do motor.

Nesta época, segundo me foi relatado pela cantadeira/artesã Alda, elas não estavam trabalhando no motor porque o sisal murchou por conta da seca. Todas elas estavam envolvidas com a limpeza de pequenas represas ou tanques, atividade conhecida como garimpo.

Depois do motor veio o garimpo... Teve uma seca aqui em tanquinho, aí as represas todas secaram. Pra conseguir tirar a lama veio essa frente de serviço. Aí no primeiro dia... um sol quente! Todo mundo com as gamelinhas de barro na cabeça. (...) Quando fez um dia, chegou um rapaz da prefeitura tomar o nome pra gente tomar um curso. Aí, só se ouvia... 'eu não vou'... 'eu não vou'... aí eu disse, eu vou! No dia que a gente tá nesse curso, não tá aqui

nesse sol quente... (IZABEL, 2016, s.p.)¹²

Interessante que a gente ia tomar o curso e recebia pelo garimpo. (CARMINHA, 2016, s.p.)

Aí a gente foi... Tomava o curso lá e quando era com 30 dias o dinheirinho caía na mão da gente. (...) Aí desse curso eu comecei a fazer uns tricozinhos. (...) Durante o tempo do curso a gente não ia pra frente de serviço (IZABEL, 2016, s.p.)

O bom é que quando o tanque encheu o garimpo acabou. Nós fomos fazer tricô e o prefeito deu uma casa pra gente. Nós enchemos as paredes tudo de prego, pra botar as bolsas. Aqui em Tanquinho. Quando acabou o curso. (...) Aí a gente disse, agora a gente vai tentar. Aí bulia com uma coisa, bulia com outra, fazia um tricô, costurava bolsa, Inventava bolsa, enchia a parede toda de prego, enfiando as bolsas. (...) Contrataram um rapaz pra vender. Ele pegava, botava na mala do carro, pegava o mundo pra vender (...) só se via gente alegre que ia receber o dinheiro. Quando era de tardinha que o rapaz chegava, chegava com tudo! (CARMINHA, 2016, s.p.)

As artesãs relataram que ao finalizar o curso elas começaram a produzir, mas não conseguiam vender seu artesanato porque as peças não tinham bom acabamento. A partir daí elas passaram a tomar cursos de capacitação visando a melhoria da qualidade dos seus produtos.

A partir dos cursos, treinamentos, reuniões e do próprio trabalho nas oficinas surgiu a necessidade de se pensar na formação de uma associação para as artesãs, com o intuito de aumentar o número de artesãs e a renda das mesmas, melhorando, portanto a qualidade de vida das mulheres e famílias envolvidas. Construiu-se um estatuto com participação das artesãs. (VELLOSO; VALADARES; SOUZA, 2007, p.8)

O grupo contou com o apoio de parceiros importantes como o Programa Artesanato Solidário, APAEB-Valente, o Instituto Mauá, Sebrae e o Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA) em convênio com o Movimento de Organização Comunitária (MOC). Como a organização em forma de Associação não atendia à realidade do grupo optou-se pela criação de uma Cooperativa. Deste modo, nasceu a COOPERAFIS, em março de 2002. A partir daí foi possível viabilizar o artesanato de fibras naturais como atividade geradora de trabalho e renda para as mulheres sertanejas envolvidas nas frentes de serviços.

Eu ganhei foi muito! Eu fiz minha cisterna... (IZABEL, 2016, s.p.)

Eu ganhei tanto dinheiro... comprei minha televisão, comprei geladeira, com dinheiro de artesanato. (ALDA, 2016, s.p.)

¹² Todas as citações das Cantadeiras e dos Aboiadores presentes neste estudo foram colhidas no dia 17 de dezembro de 2016, em entrevista concedida a esta autora.

A gente ganhou muito dinheiro com o artesanato... (CARMINHA, 2016, s.p.)

Graça a Deus! Se eu chegar e dizer... vou sair da Cooperafri, eu saio com orgulho. Me ajudou foi em muita coisa. (IZABEL, 2016, s.p.)

Segundo a cantadeira/artesã Ivamácia, vice-secretária da entidade, atualmente a cooperativa conta com 143 artesãs oficialmente registradas, mas envolvidas na produção estão apenas 60 mulheres distribuídas em três municípios da região: Valente (Tanquinho, Recreio, Sede, Poço e Cabochard), Araci (Retirada e Queimadinha) e São Domingos (S. Pedro e Boa Fé). Elas produzem artesanatos como bolsas, chapéus, descanso de mesa e cestas a partir de diversas espécies nativas da flora, como caroá, ariri, além de sisal, utilizando tingimentos naturais.

A produção artesanal do grupo sempre se fez acompanhar de canções que remontam à infância de suas integrantes, no tempo em que brincavam despreocupadamente nas ruas de Tanquinho. Algumas dessas canções tiveram as suas letras modificadas para contar a história de ascensão e empoderamento do grupo:

*Trabalhava no motor, sereia
Me mudei para o garimpo, sereia
Aprendi fazer tricô, sereia
Trabalhando no motor, ô sereia*

Outras foram criadas por elas para expressar gratidão às figuras que as ensinaram o ofício de artesã.

*O Tanquinho é bom e ele não está só,
Porque tem a profissão das muié fazer tricô (aió) (trançado)
Das muié fazer tricô, (aió), (trançado) é a nossa profissão
Teve Hebe e Luciana que veio nos dar mão*

Algumas dessas canções foram registradas no CD “Cantadeiras do Sisal e Grupo Cantigas de Roda”, da série Cantos do Semiárido, uma realização da Secretaria de Desenvolvimento Territorial (SDT), do Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA) e o Projeto Dom Helder Camara. Foi através deste registro, que tem algumas faixas disponíveis na internet, que o Sesc tomou conhecimento da existência do grupo.

1.3 OS ABOIADORES E A CULTURA DO VAQUEIRO DO SEMIÁRIDO BAIANO

A figura do vaqueiro remonta à ocupação do sertão, em meados do século XVI. De acordo com Washington Queiroz (2010) foi o vaqueiro que ampliou a geografia da então colônia trocando o canavial pela caatinga e a roupa de algodão pela roupa de couro, de que se vestiu da cabeça aos pés. Fez isso a mando dos D'Ávila, em busca de pastos bons e maiores para a criação de gado vacum (gado bovino), trazido pelo então governador Tomé de Sousa para a província da Bahia, que ao procriar ia infestando a costa, ocupando indevidamente os campos das lavouras de cana.

Nesta busca do ambiente próprio para o criatório bovino, sem rumo certo e solitário, foi o vaqueiro bandeirante que pontuou com locais de pouso, currais, primeiros arruados, aquilo que viria a ser em número bastante razoável as cidades do sertão do Nordeste. (QUEIROZ, 2010, p.77)

Ainda segundo Queiroz (2010), com o surto desenvolvimentista, iniciado no primeiro governo de Vargas e que vem se expandido, desde a década de 1950, com a industrialização e as revoluções tecnológicas, a pecuária extensiva de gado, vem gradativamente desaparecendo. O gado deixou de ser criado à solta e passou a viver em currais.

O campo então se transformou em pasto. A caatinga, a mata e o cerrado começaram a ser dizimados. Não só para virarem carvão vegetal e pasto, e depois para o confinamento do gado, mas também para darem lugar a monoculturas que a indústria reclama. (QUEIROZ, 2014, p.80)

A despeito deste cenário, na região Sisaleira, de acordo com Silva (2012), a criação de bovinos ainda é realizada de forma extensiva por médios e grandes proprietários rurais, ocupando em 2009 o segundo lugar no efetivo de animais, comparativamente ao rebanho de ovinos e caprinos, o que mantém o vaqueiro e o seu gibão de couro uma figura ainda típica da região.

Ailton Aboiador trabalhou na lida do gado durante muitos anos. Seu filho, Júnior Aboiador não é vaqueiro, mas desde criança acompanhava o pai no seu trabalho no campo. Ailton, afastado da profissão há uns quatro anos, se diz apaixonado pela atividade. Lamenta o fato de não ter tido direito à aposentadoria como vaqueiro.

A gente sabe até que vaqueiro não era profissão, vaqueiro não se aposentava

como vaqueiro. Eu ainda sou desse tempo. A profissão de vaqueiro foi aprovada agora, se tiver dois anos¹³. Porque antes, se você fosse vaqueiro você não se aposentava como vaqueiro e também se tivesse carteira assinada não se aposentava como produtor rural. Tinha isso tudo, né? E agora, se ainda fosse o meu tempo, do tempo em que eu comecei a ser vaqueiro, que eu comecei de criança, se tá contando o tempo, eu também já tava aposentado. (AILTON ABOIADOR, 2016, s.p.)

A dupla de Aboiadores de Valente, formada pelo vaqueiro Ailton Aboiador e seu filho, Junior aboiador, tem no seu repertório aboios e toadas que embalam o trabalho dos homens com o gado, além de numerosos desafios. Segundo Ailton, figura ativa na preservação da cultura do vaqueiro na região, o uso do canto pelos homens que lidam com o gado está caindo em desuso e a figura do vaqueiro tem sido remodelada pela indústria da vaquejada.

É Júnior quem tenta me explicar a diferença entre vaquejada e a Festa do Vaqueiro que Ailton promove anualmente na cidade de Monte Santo.

A festa de vaqueiro é o que ele (Ailton) faz. Reúne a vaqueirama, todo encourado, o que a gente representou (no Sonora), que ganha prêmio por tá lá na festa, encourado, com a roupa de couro, uniforme de couro, todo trajado. (...) A origem do sertão. E a vaquejada é um lugar limpo, que o vaqueiro já sai dois vaqueiros pegados num boi. (...) O boi já sai pegado ali entre os dois cavalos. A vaquejada é essa aí. Corre no limpo. Que nem a gente fala. E a pega de boi no mato é na caatinga. (JÚNIOR ABOIADOR, 2016, s.p.)

Outra atividade presente na festa do vaqueiro é a cavalgada:

São os aboiadores em cima do carro de som conduzindo os vaqueiros até o local da festa. Antes de chegar no local da festa passa na igreja, pros vaqueiros agradecer a Deus pelo momento que tá ali e cantar a oração do vaqueiro. (JÚNIOR ABOIADOR, 2016, s.p.)

¹³ A profissão de vaqueiro foi regulamentada em 2013.

Figura 5 - Junior Aboiador



Foto: Robson di Almeida

A festa do vaqueiro é organizada em Monte Santo por Ailton Aboiador. É uma festa que tem a adesão de todos os vaqueiros da região. Na realização do evento Ailton conta com a ajuda dos amigos e de políticos. É com esse dinheiro que ele paga as despesas da festa.

O ex-prefeito (...) me ajudou em todas as festas que eu fiz. (...) A gente já morou lá na região... aí eu fiz a festa só pros meus amigos. Fundei a festa no lugar. Aí, a segunda festa que ele tomou conhecimento, ele não deixou mais eu sair pedindo um bode a um, um cabrito a outro. Aí ele disse, conte comigo, eu vou lhe dar tudo o que você precisar da prefeitura e vou lhe dar um boi toda festa que você tiver. Ele foi prefeito oito anos, eu fiz a festa agora, completou dez anos. Ele apoiou os cabras lá, o cidadão ganhou, e ele disse: 'mesmo eu não sendo prefeito, conte com meu apoio'. E ele manteve isso. Agora ele voltou, se elegeu.... essa última festa que eu fiz agora, ele me deu praticamente tudo. Me deu palco, som, me deu banda pra tocar... um vereador só me deu um boi pra comer, pra dar comida ao povo, aos vaqueiros, e ao pessoal. Eu tive um apoio de 95% dele. E ainda pretendo fazer esse ano que vem. Se o prefeito lá agora não quiser me ajudar eu vou fazer como a gente fazia antes. Juntar os amigos, cada um dá uma arroba dum boi, o outro dá um carneiro e se Deus quiser a gente não deixa que a cultura morra não. (AILTON ABOIADOR, 2016, s.p.)

Ailton também é autor de numerosas toadas que retratam, com melodias melancólicas, um pouco desse universo dos homens de gibão que parecem predestinados a viver pelos campos tangendo boi.

*Não quis estudar
 Não quis me formar
 Só quis campear
 Viver encorado
 Ser advogado
 Médico ou engenheiro*

*Só quis ser vaqueiro
Pra correr com gado*
(“Não quis estudar” – trecho – Ailton Aboiador)

Embora Ailton tenha CDs gravados com toadas e forrós, solo e em parceria com o filho, foi a popularidade adquirida com o seu trabalho em prol da cultura do vaqueiro, ofício hoje reconhecido pelo IPAC como patrimônio imaterial da Bahia, que o fez ser indicado, por pessoas da região, para o Sonora Brasil.

Figura 6 - Ailton Aboiador



Foto: Robson di Almeida

2 O SONORA BRASIL

Neste capítulo apresento o Sonora Brasil e a sua articulação com o Programa Cultura e a Política Cultural do Sesc, norteadora de todas as ações da instituição no Campo da Cultura. Aqui também serão abordados, nos seus aspetos mais relevantes, os Sonoros Ofícios – Cantos de trabalho, tema selecionado pela curadoria do projeto para circulação no biênio 2015/2016.

2.1 O PROGRAMA CULTURA E A POLÍTICA CULTURAL DO SESC

O Sonora Brasil é uma das ações do Programa Cultura, regulamentado no ano de 1975 através da Portaria N° 215/75. Na época de sua criação, o programa, definido como um conjunto de ações destinadas ao aprimoramento cultural da clientela, era composto do Subprograma Difusão Cultural, que abarcava as Atividades Bibliotecas, Apresentações Artísticas, Comemorações e Artesanato. Esta ideia se ampliou em 1982 e o Programa Cultura foi dividido nos subprogramas Educação Física e Difusão Cultural. Este último passou a abranger as Atividades de Biblioteca, Comemorações, Recreação, Recreação Infantil, Expressões Artísticas e Desenvolvimento Artístico-cultural. A segunda metade da década de 1980 e a década de 1990 marcam a estruturação e o fortalecimento do Programa Cultura por meio da constituição de equipes especializadas e implantação dos projetos nacionais Palco Giratório, de Artes Cênicas, e Sonora Brasil, na área de Música, criados em 1998. Finalmente, em 2004 passou a se considerar Atividades do Programa Cultura apenas Biblioteca, Apresentações Artísticas e Desenvolvimento Artístico-cultural, “convencionando-se chamar CULTURA o que, na prática, representa o trabalho de formação, acesso e difusão da informação e da arte desenvolvido pela instituição” (SESC, 2015a, p.19).

A concepção de cultura que norteia o referido Programa não tem em vista uma preservação estanque do patrimônio artístico e cultural brasileiro. Interessa proporcionar à clientela do Sesc, e à sociedade de um modo geral, novos olhares e novas atitudes com relação à própria história e no que respeita à construção do futuro. Considerando esse contexto, seu trabalho se desenvolve no sentido de refletir o modo como a cultura se forma e se manifesta nas práticas dos seus sujeitos. (SESC, 2015a, p.20)

O Programa Cultura do Sesc tem por base a Política Cultural da instituição, aprovada pela Resolução Sesc Nº 1304/2015. Entendida como um conjunto organizado de ações tem por objetivo respeitar, fomentar e difundir a diversidade cultural brasileira, expressa tanto na produção artística, quanto na produção intelectual e nas demais manifestações da expressão cultural (SESC, 2015a).

Na sua Política Cultural, o Sesc deixa claro que os objetivos da instituição no campo da cultura devem estar em sintonia e conectados com a realidade plural do país, respeitando a singularidade das manifestações artístico-culturais do nosso povo. Outro ponto de destaque neste documento é que a instituição trabalha para que o indivíduo se relacione com a cultura não como um mero consumidor e reproduzidor dos bens culturais difundidos pela indústria cultural, mas como um cidadão crítico, cuja fruição reflita uma opção.

O Sesc considera a necessidade de colaborar para ampliar o repertório simbólico dos sujeitos a partir do conhecimento dos contextos socioculturais e do diálogo permanente entre os diversos atores sociais participantes desse processo, priorizando a formação, a experimentação, a circulação, o encontro e a troca entre diferentes saberes, modos de sentir, fazer e viver. (SESC, 2015a, p.21)

Os Princípios balizadores de todas as ações de cultura do Sesc são os direitos culturais e a diversidade cultural. O primeiro, considerado pilar de todo o Programa Cultura, orienta o Sesc a “acolher sem discriminação as mais diversas formas de manifestação cultural, considerando-as bem simbólico da sociedade em que está inserido e para a qual atua” (2015a, p.23). O segundo norteia a instituição a “trabalhar com as diversas formas de ver e entender o mundo, abrigando em sua grade de programação múltiplas expressões artísticas, reconhecendo a importância de todos os envolvidos no fazer cultural” (2015a, p.24).

(...) a instituição está atenta ao patrimônio cultural – material e imaterial – como elemento de grande relevância para o desenvolvimento de suas ações, que são voltadas para a valorização e difusão da arte e do conhecimento como bens simbólicos, ressaltando, assim, seus agentes produtores. (2015a, p.24)

As Diretrizes expressas nesta Política Cultural apontam para a) promoção das produções artístico-culturais nacionais, b) ênfase no processo de criação e experimentação, c) manutenção do diálogo permanente com os diversos públicos, d) garantia da equipe técnica especializada e infraestrutura adequada.

O documento deixa claro que a ação finalística do Sesc é calcada no respeito e na va-

lorização dos hábitos e práticas individuais e coletivos. Esta conduta se justifica pelo modo como a instituição entende a cultura. Um fenômeno que abrange “todas as dimensões da vida em coletividade, abarcando o conjunto de acontecimentos, manifestações e representações sociais (valores, hábitos, costumes, crenças, produção intelectual e artística).” (idem, p. 16)

De acordo com Albino Rubim (2007), a história das políticas de cultura no Brasil, sempre foi marcada pela ausência, autoritarismo e instabilidade – três tristes tradições que muito prejudicaram o desenvolvimento simbólico e a satisfação das necessidades culturais da população. Neste contexto, adquire relevância a política cultural do Sesc, uma empresa que há algumas décadas vem investindo altas somas em cultura, quase sempre preenchendo lacunas deixadas pelo poder público. Esta vocação da instituição para realização de ações entendidas como atribuições do Estado pode ser explicada pela sua gênese, conforme explanado na seção seguinte.

2.1.1 Sesc – um breve histórico

O Sesc foi criado pela Confederação Nacional do Comércio (CNC), órgão máximo sindical da sua categoria, através do Decreto N° 9853/46, de 13 de setembro de 1946, com a finalidade de promover o bem-estar social e a melhoria das condições de vida dos comerciantes e de suas famílias.

§ 1º Na execução dessas finalidades, o Serviço Social do Comércio terá em vista, especialmente: a assistência em relação aos problemas domésticos, (nutrição, habitação, vestuário, saúde, educação e transporte); providências no sentido da defesa do salário real dos comerciantes; incentivo à atividade produtora; realizações educativas e culturais, visando a valorização do homem; pesquisas sociais e econômicas. (BRASIL, 1946)

Foi fundado sob a inspiração da Carta da Paz Social (SESC, 2012), documento elaborado pelos representantes das classes produtoras do país reunidos na I Conferência das Classes Produtoras do Brasil (CONCLAP), realizada em Teresópolis, Rio de Janeiro, em maio de 1945. Esta Conferência, que reuniu empresários da indústria, do comércio e da agricultura, se dá no ambiente de encerramento da II Guerra Mundial e de enfraquecimento do Estado Novo.

A realização da I Conferência das Classes Produtoras de Teresópolis, em 1945, é um fato representativo da mudança de posição dos empresários em relação à política social, porque demonstra haver, na cena política nacional,

abertura para o chamamento mais amplo de sua participação na condução do desenvolvimento econômico do país (BICKEL, 2013, p.25).

Os assuntos debatidos neste encontro deram origem à Carta da Paz Social, “marco inicial de novas formas de promoção, pelas classes patronais, da assistência social e da qualificação dos trabalhadores” (SESC, 2012). Segundo Mauro Rego (2002), o documento apresentava as propostas dos empresários para o ordenamento econômico, num momento considerado crucial para a definição do papel que deveriam desempenhar as classes produtoras na nova ordem que se anunciava.

A Carta da Paz Social defendia a cooperação entre as classes e destas com o governo, visando ao desenvolvimento econômico e à ‘paz social’. Estes objetivos seriam obtidos através de ‘estreito entendimento entre empregadores e empregados’, o que permitiria ‘a aqueles o exercício livre e estável de suas atividades e a estes uma existência digna e a crescente participação na riqueza produzida (...)’ (SESC-DN, 1971 apud REGO, 2002, p.11).

A criação do Sesc pode ser melhor entendida se incluirmos neste breve histórico a criação também do Senac (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial), do Senai (serviço Nacional de Aprendizagem Industrial) e do Sesi (serviço Social da Indústria)¹⁴. De acordo com Rego (2002) a criação destas instituições “resultou da articulação havida nas décadas de 1930 e 1940 entre o empresariado e o governo, atendendo aos propósitos, comuns, de modernização e industrialização da economia e de estabilidade social” (2002, p.12). O Senai e o Senac foram criados em 1942 e 1946, respectivamente, com a missão de formar e capacitar as massas trabalhadoras com vistas à modernização do país, considerando que os trabalhadores brasileiros tinham baixa escolaridade e parca formação especializada. Por sua vez, o Sesi e o Sesc, foram instituídos com a missão de promover a “paz social”, isto é, de abrandar a agitação sindical oriunda da insatisfação do operariado com as condições de trabalho e com os salários recebidos.

Por sua conformação, pode-se dizer que SESC, SESI, SENAC e SENAI vieram compor a versão brasileira do Estado do Bem-Estar, atendendo a uma lógica distributiva e de cooperação entre as classes sociais. No Estado do Bem-Estar o governo cumpre o papel de assegurar as condições mínimas necessárias a uma ‘existência digna [...]’. (REGO, 2002, p.15)

¹⁴ SESC e SESI formam, com o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) e o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), o conjunto de entidades mais antigas daquilo que mais recentemente se convencionou chamar Sistema S, ao qual vieram se agregar, na década de 1990, o SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio a Micro e Pequenas Empresas), o SEST (Serviço Social do Transporte), o SENAT (Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte) e o SENAR (Serviço Nacional de Aprendizagem Rural) (REGO, 2002, p.12).

Como pessoa jurídica de direito privado, o Sesc é mantido com recursos oriundos das empresas do comércio enquadradas nas entidades sindicais subordinadas à Confederação Nacional do Comércio. Estas são obrigadas ao pagamento de uma contribuição mensal, expressa no art. 240 da Constituição de 1988¹⁵, que atualmente é de 1,5%, calculada sobre as folhas de salários de seus empregados (CNC, 2005). O fato desta arrecadação ser realizada pelo Instituto Nacional do Seguro Social (INSS), tem levantado questionamentos acerca da natureza – se pública ou privada – desses recursos. A este respeito a Confederação Nacional do Comércio nos diz:

A controvérsia é irrelevante, porque a arrecadação e a destinação das citadas contribuições são as prescritas pela lei. O sujeito passivo da contribuição é o empregador, a arrecadação incumbe ao INSS e o produto da arrecadação se integra ao patrimônio das entidades do serviço social e formação profissional, vinculada ao sistema sindical, cujos administradores prestam contas ao Tribunal de Contas da União e submetem-se à fiscalização contábil e financeira do Sistema de Controle Interno do Poder Executivo. (CNC, 2005, p.75)

Diferentemente das autarquias – pessoas jurídicas de direito público que prestam serviços públicos exercendo atividade próprias do Estado – o Sesc desempenha atividades de relevante interesse social, mas que não constituem serviço público: “[...] público não equivale a interesse geral, mas equivale àquilo que, em certo momento histórico, o Estado considera como pertencente à sua esfera [...]” (FERRARA apud CNC, 2005, p.41).

Segundo Antão de Moraes (apud CNC, 2005), o Estado criou um serviço particular e o confiou a uma entidade particular. Esse serviço, sem dúvida, sob o aspecto social, tem utilidade pública. “Como o nosso direito não repele os estabelecimentos de utilidade pública, classe intermédia entre os estabelecimentos públicos e os privados, nessa classe deve ser enquadrado o Serviço Social do Comércio” (2005, p.42).

Por exercer atividades de cooperação com o Estado, o Sesc tem sido denominado por entidade paraestatal.

[...] entidades paraestatais são pessoas jurídicas de Direito Privado, que, por lei, são autorizadas a prestar serviços ou realizar atividades de interesse coletivo ou público, mas não exclusivos do Estado [...]. (CNC, 2005, p.14)

Por conseguinte, o Sesc é uma entidade privada, de natureza paraestatal, e se justapõe

¹⁵ Art. 240: “ficam ressalvadas do disposto no art. 195 [que enumera as contribuições sociais destinadas ao financiamento da seguridade social] as atuais contribuições compulsórias dos empregadores sobre a folha de salários, destinadas às entidades privadas de serviço social e de formação profissional vinculadas ao sistema sindical” (CNC, 2005, p.24).

ao Estado sem com ele se identificar, constituída com a finalidade de exercer, por delegação legal do Poder Público, atividades de relevante interesse social.

No que diz respeito ao Programa Cultura, a cooperação do Sesc com o Estado se amplia enormemente, tendo em vista que as atividades prestadas pela instituição não se limitam ao seu público alvo, ou seja, os comerciários e seus dependentes. Isso se dá em atendimento às Diretrizes Gerais de Ação do Sesc (SESC, 2010), que orientam que os serviços e atividades deste programa possam ser voltados para o atendimento de grandes contingentes, podendo ser estendidos a toda a comunidade.

O que se percebe é que, em virtude do descaso histórico do Estado para com as artes e a cultura do nosso país, o papel do Sesc na sociedade adquiriu enorme relevância a ponto de ele ser confundido com uma instituição pública. Ainda que reconheçamos o trabalho do Sesc na preservação, promoção e difusão das artes e da cultura é necessário apontar para o fato de que ele vem atendendo uma série de demandas para as quais o Estado destina pouca ou nenhuma atenção. Dado que esta discussão transcende o escopo desta dissertação, deixo sinalizado que este é um debate pendente.

2.2 O SESC E A MÚSICA

O trabalho com a música se consolidou na história da instituição através das várias ações realizadas por iniciativa dos seus Departamentos Regionais¹⁶, espalhados por todo o Brasil, ou propostas pelo Departamento Nacional. A este respeito, vale a pena citar como importante iniciativa local o *Festival de Música Cidade Canção (Femucic)*, um dos projetos mais antigos do Sesc Paraná, surgido em 1977, hoje de abrangência nacional, e que inspirou a criação de Mostras de Música em outros Regionais. Outro projeto importante criado em 1984 pelo Departamento Nacional, foi o *Brasileirinho*, que promoveu a circulação de grupos da música brasileira por diferentes regiões do país, sendo o primeiro projeto de itinerância realizado pelo Sesc Nacional. Ações desta natureza, somadas à criação de equipes especializadas para o planejamento e a programação das ações em Música e à capacitação técnica na linguagem, tem cada vez mais fortalecido a atividade musical no âmbito institucional.

Em 2015 é aprovado pela instituição o *Módulo Programação da Atividade Música*

¹⁶ Unidades executivas do Sesc.

(SESC, 2015b), que tem por objetivo “sistematizar os referenciais para a construção de uma programação na área da Música de forma articulada com as *Diretrizes Gerais de Ação e Política Cultural*” (2015b, p.2). De acordo com este documento, a divulgação da produção musical brasileira, feita principalmente através dos veículos de comunicação de massa, é muito limitada, uma vez que estes veículos “não difundem a vasta produção de maneira heterogênea em seus vários segmentos, tampouco contemplam a diversidade de gêneros, estilos e formas ou abarcam a produção de todas as partes do país e do mundo” (SESC, 2015b, p.4). Neste contexto, o Sesc busca se contrapor ao mercado, colocando-se de forma crítica e desenvolvendo programações que possibilitem ao público a ampliação de sua vivência musical.

O Sesc, através de seus projetos e de sua programação sistemática, desenvolvida em todo o Brasil pelos Departamentos Regionais, pretende atuar de modo a compensar as distorções provocadas pelo mercado, abrigando propostas artísticas cujo conteúdo represente alternativas de escuta para o público. A programação deve incluir a oferta de atividades de formação e aprimoramento no campo da música, fomento à produção, circulação de projetos artísticos e apoio à preservação, criação e difusão do patrimônio musical brasileiro, e viabilizar meios para que suas ações façam o público ampliar suas experiências musicais. (SESC, 2015b, p.6-7)

O trabalho do Sesc com a música se organiza a partir de três eixos que devem atuar de forma equilibrada para atender as diferentes demandas de público e de artistas. São eles: as apresentações, que buscam oferecer uma ampla gama de expressões musicais, que reflitam as diversas tendências de criação e as variadas formas de expressão encontradas na contemporaneidade e na memória dos grupos sociais; as ações formativas, que buscam ampliar o conhecimento com relação à música através de atividades que vão desde as primeiras experiências de produção e percepção de som até ao aperfeiçoamento técnico e teórico ofertado a pessoas que já possuam aprofundamento em seus estudos; e o incentivo artístico cultural, ação que objetiva incentivar, aprimorar e propiciar o desenvolvimento de artistas e/ou pesquisas que ainda não alcançaram seu devido reconhecimento, de forma a contribuir com sua inserção no meio musical profissional (SESC, 2015.b, pp.15-16).

Atualmente, a atuação do Departamento Nacional e dos Departamentos Regionais se dá em rede. Este formato pressupõe “participação, corresponsabilidade, interesses compartilhados e colaborativos, orientados por diretrizes e princípios comuns, em consonância com a estrutura da Instituição, descentralizada e autônoma” (2015b, p.16). A Rede Sesc de Música é composta pelos profissionais responsáveis pela área de Música nos Departamentos Regionais,

nos polos de referência do Departamento Nacional¹⁷ e pelos Analistas de Música do Departamento Nacional.

A Rede é fruto de um processo de elaboração coletivo, o qual, respeitando as especificidades de cada um dos Departamentos Regionais, busca integrar as distintas visões e necessidades da Instituição na área. Parte do imperativo de se estabelecer um referencial para as ações de cultura da Instituição, em que todos se identifiquem, reconhecendo na diversidade a sua identidade. (SESC, 2015b, p.17)

São estes profissionais os responsáveis por planejar os projetos nacionais¹⁸ e implementá-los, nos seus estados, sob a coordenação da equipe de assessores técnicos em música do Departamento Nacional. Estes projetos, por suas características e por serem discutidos regularmente por este coletivo, “cumprem o papel de consolidar a Rede Sesc de Música e reafirmar os referenciais conceituais para o desenvolvimento de programações sistemáticas realizadas no âmbito de cada Departamento Regional (SESC, 2015b, p.17).

2.3 O SONORA BRASIL E A DIFUSÃO DA CULTURA BRASILEIRA

Segundo seus idealizadores, o Sonora Brasil é um projeto temático que promove o contato de plateias em todo Brasil com expressões musicais pouco difundidas que integram o amplo acervo da cultura musical brasileira. De realização bienal, apresenta dois temas por biênio, cada um deles representado por quatro grupos que circulam no período de dois anos as cinco regiões do país. O projeto, nos seus 20 anos de existência, já pôs em circulação 85 grupos/artistas, sendo 20 de tradição oral, a exemplo da Banda de Congo Panela de Barro (ES),

¹⁷ Estância Ecológica Sesc Pantanal, Escola Sesc de Ensino Médio e Centro Cultural Sesc Paraty.

¹⁸ **Sonora Brasil:** Projeto temático que tem como objetivo desenvolver programações pautadas em aspectos relevantes da história da música no Brasil. Realiza-se através da circulação nacional de artistas e grupos com apresentações musicais contextualizadas e oficinas.

Sesc Partituras: É uma biblioteca virtual que visa preservar e difundir o patrimônio musical brasileiro, democratizando o seu acesso através da disponibilização gratuita de partituras digitalizadas e editoradas. O projeto abrange compositores contemporâneos e acervos públicos e privados de partituras.

Concertos Sesc Partituras: tem por objetivo divulgar nacionalmente o conteúdo do site “Sesc Partituras”, tornando-o vivo através da execução de seu acervo, difundindo o patrimônio brasileiro de música de concerto, também chamada clássica ou erudita.

Mostras de Música: visa fomentar e divulgar a música autoral produzida no país, dando oportunidade aos artistas ainda não divulgados nos grandes meios de comunicação, e cumprindo um papel importante no cenário musical de cada região. Sua realização contribui para a inserção do Sesc na produção musical, possibilitando o mapeamento de artistas dos diversos estilos e gêneros. (SESC, 2015b, p.17-18).

Grupo Cultural Jongu da Serrinha (RJ), Nelson da Rabeca e conjunto (AL), Os Filhos da Pitangueira (BA) e Mestre Salustiano (PE). Dentre os outros 65 grupos/artistas que se apresentaram pelo Sonora Brasil, a maioria representando temas ligados à música de concerto, podemos citar o Octeto do Poliphonia Khorus (SC), Turíbio Santos (RJ), Quarteto de Sopros da Amazônia (AM), Quinteto de Metais da UFBA (BA), Quarteto Romançal (PE), dentre outros.

Segundo fontes institucionais, os grupos são selecionados para circulação a partir de um tema central que trata de um assunto específico da música brasileira. Estes temas podem abordar períodos históricos (Sonora Brasil 500 Anos – 1999), referências regionais (Regiões – 2003), expressões culturais de comunidades tradicionais (Sagrados Mistérios: vozes do Brasil – 2011/2012), formações instrumentais ou instrumentos (Violão Brasileiro – 2009), obras de relevância histórica (A obra de Claudio Santoro e Guerra-Peixe – 2010) etc.¹⁹.

De acordo com informações obtidas junto aos gestores do projeto²⁰, na sua implantação, em 1998, o planejamento era anual e possuía outra formatação. Eram selecionados quatro temas articulados por um mesmo princípio, sendo que cada um deles era representado por um grupo. De 2008 a 2010, este formato mudou e passou a ser selecionado um tema por ano e quatro grupos para representá-lo. A partir de 2011, então, é que teve início o planejamento bienal, onde são selecionados dois temas para cada biênio e escolhidos quatro grupos para representar cada um deles. Desde então, a cada ano, dentro do biênio, o Sesc põe em circulação oito grupos de cada vez. Quatro circulando nas regiões Norte e Nordeste e os outros quatro nas regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste. No ano seguinte os grupos invertem as regiões para que, ao longo de dois anos, a programação do biênio circule por todas as regiões do país.

O Sonora Brasil é um projeto de fôlego que para sua execução necessita totalmente da adesão dos Departamentos Regionais. Eles, além de fornecer as equipes para produção local do projeto, também rateiam com o Departamento Nacional os custos da realização do mesmo nos seus estados. Desta forma, assumem 50% das despesas referentes a gastos com cachês, hospedagem, alimentação, passagens aéreas, transporte terrestre dos grupos, confecção dos catálogos, custos de divulgação, camarins, dentre outros.

Ainda com relação à execução do Projeto nos estados, cada Regional tem autonomia para receber ou não o projeto e também para decidir a quantidade de cidades que serão contempladas. Aqui na Bahia, por exemplo, o Sonora Brasil foi implantado no ano de 2003 por

¹⁹ Para informação sobre todos os temas trabalhados no projeto de 1998 a 2018, ver Anexos.

²⁰ Informações obtidas por ocasião da minha participação, já como técnica cultural da instituição, no XII Encontro Nacional de Programação e Planejamento da Modalidade Música (de 21 a 27 de julho de 2014), no qual fui representando a Bahia.

Ana Paolilo, gestora do Teatro Sesc-Senac Pelourinho e coordenadora do projeto no Regional Bahia até 2017. Realizado a princípio apenas em Salvador, aos poucos o projeto foi se expandido e atualmente circula por sete cidades do interior do estado²¹.

Como dito anteriormente, o planejamento do Sonora Brasil é feito pela Rede Sesc de Música. A curadoria de grupos e temas se dá no Encontro Nacional de Programação e Planejamento da Modalidade Música²² e os critérios utilizados se baseiam:

no caso dos temas, na sua relevância dentro do contexto do desenvolvimento da música no país, na viabilidade de estruturação de seus conteúdos e no seu ineditismo, considerando os temas já abordados anteriormente; e no caso dos grupos, na sua relação com o tema, na sua qualificação técnica e/ou domínio do conteúdo e na sua possibilidade real de cumprir com qualidade o compromisso de realização dos concertos e a jornada de viagens (FONTE INSTITUCIONAL).

O êxito da curadoria depende do empenho dos profissionais ligados à Rede na pesquisa de temas a serem apresentados. Vale ressaltar que a curadoria se reveste de uma boa oportunidade para que estes profissionais compartilhem o seu conhecimento acerca do patrimônio musical da sua região ou se sintam motivados a conhecê-lo um pouco mais. Em 2014, quando participei pela primeira vez do Encontro e onde se deu a escolha dos grupos para os temas Sonoros Ofícios e Violas Brasileiras, por conta da pesquisa que eu tive que realizar, tomei conhecimento da realidade dos cantos de trabalho em nosso estado. Em virtude dessa investigação, também me aproximei mais do universo do samba de roda de viola do Recôncavo Baiano.

O Sonora Brasil atua no âmbito da formação de plateias, apresentando programações inéditas que, apesar de sua importância cultural, não encontram espaço regular de difusão nos meios de comunicação. É digno de nota o fato de as apresentações dispensarem estruturas de sonorização. Isso ocorre porque o projeto busca estimular a apreciação de performances acústicas de modo a valorizar a autenticidade sonora das obras e de seus intérpretes. Ainda que este formato torne o projeto singular, acredito que em alguns casos seja preciso lançar mão da amplificação de algum elemento da formação (voz ou instrumento), de modo a não comprometer o que está sendo apresentado.

A este respeito, cito os concertos dos quatro grupos de coco²³ que se apresentaram no Teatro Sesc-Senac Pelourinho, de 26 a 29 de julho de 2017, representando o tema *Na Pisada*

²¹ Paulo Afonso, Feira de Santana, Santo Antônio de Jesus, Jequié, Barreiras, Vitória da Conquista e Porto Seguro.

²² Agora em 2018 este encontro chegou à sua 16ª edição.

²³ Coco de Zambê (RN), Coco do Iguape (CE), Coco de Tebei (PE), Samba de Pareia da Mussuca (SE).

dos Cocos. Ocorre que a pisada dos participantes no palco de madeira, para executar o ritmo do coco, produzia um grande volume de som e tornava as letras das canções incompreensíveis. Visando corrigir este problema, na apresentação do samba de Pareia da Mussuca (SE), grupo de maior massa sonora, entramos em contato com a gestão nacional do projeto e decidimos conjuntamente sonorizar um pouco a voz da Mestre, Dona Nadir. A medida funcionou muito bem sem descaracterizar o projeto nem comprometer esteticamente a apresentação do grupo. Ouvíamos claramente os versos entoados por Dona Nadir ao som ritmado do coco nos tamancos. Ao fazer esta observação, tenho em mente que nestas apresentações os grupos já se encontram fora do seu contexto natural e suas performances são atravessadas por inúmeros fatores que originariamente eles não teriam contato, inclusive podendo vir a prejudicá-las. No caso dos grupos de coco, o palco de madeira acabou virando um fator prejudicial à apresentação e isso precisava ser corrigido para garantir a expressão plena dos mesmos.

Por possibilitar o contato do público com segmentos pouco difundidos da produção musical brasileira, o Sonora Brasil acaba contribuindo para a ampliação da experiência musical dos espectadores como anuncia a sua política cultural. Na opinião de Gilberto Figueiredo, a circulação de grupos de tradição oral pelo projeto se reveste de grande importância.

Uma é o próprio protagonismo do grupo. (...) Eles terem a consciência de que estão levando pra todo o Brasil, um aspecto da sua cultura. Que isso vai ser valorizado pelas pessoas que vão assistir; que eles vão ser considerados pessoas importantes. E tudo isso mexe com a autoestima de cada um participante do grupo. É importante que eles se sintam orgulhosos de estarem divulgando a sua cultura Brasil afora. Essa frase que eu falei agora, de certa forma, reflete um pouco do que eles próprios pensam e dizem. (...) Olhando pelo outro lado agora, do ponto de vista das plateias: é importantíssimo levar esses grupos pra fora para que o Brasil possa conhecer o Brasil. Para que todos possam conhecer essas manifestações culturais que acontecem em lugares distantes, pouco acessíveis, e que muitas vezes quando são divulgadas através dos meios de comunicação nem sempre essas divulgações respeitam os seus valores, a sua espontaneidade; muitas vezes tendem a puxar pelo lado da espetacularização, o que descaracteriza aquilo que as manifestações são de fato. A gente no Sonora Brasil procura fazer as apresentações de uma forma que elas reflitam, o mais possível, a verdade que existe naquela dinâmica cultural. Tanto é que as apresentações são acústicas, pra públicos não muito grandes. Sempre com a preocupação de preservar a verdade de cada manifestação. (FIGUEIREDO, entrevista, 06/05/2018)

É nesta perspectiva, que durante a preparação para o circuito, os grupos são orientados a trazer para os concertos informações relevantes sobre os seus repertórios ou contextos em que essas músicas ocorrem. No caso dos grupos de tradição oral, estas conversas com a plateia se revestem de grande importância, visto que a música, no seu cotidiano, apresenta signi-

ficados múltiplos que vão além do seu sentido puramente estético.

É ainda com foco no alargamento da experiência do espectador, que são confeccionados catálogos para cada circuito contendo textos elucidativos sobre os temas, produzidos por especialistas contratados para esta finalidade, além de informações sobre os grupos, fotos, programas de concerto e outros dados relevantes sobre o projeto. Vale salientar que, de acordo com fontes institucionais, atualmente, para cada tema, são produzidos em torno de 45.000 exemplares para distribuição gratuita em todos os concertos. Ainda neste campo da ampliação da experiência musical, o projeto prevê a realização de oficinas, que ocorrem de acordo com a demanda dos Regionais e disponibilidade dos músicos participantes, além de exposições itinerantes²⁴.

Para o Sesc, a gestão do Programa Cultura diz respeito a uma contínua sistematização de oportunidades por meio de suas programações e projetos para que as pessoas se apropriem e compartilhem códigos culturais ressignificando-os. (SESC, 2015a, p.24)

O Ministério da Cultura, na gestão de Gilberto Gil (2003-2008), destacou importância do Sonora Brasil através de um termo de reconhecimento que considerou a ação como importante manifestação de incentivo à produção e difusão da cultura brasileira em todo o território nacional (GIL, 2003). Vale ressaltar que, de acordo com fontes institucionais, de 1998 a 2017 o projeto realizou 5.726 apresentações em mais de 150 cidades de todos os estados do Brasil, a maioria distante dos grandes centros urbanos.

Uma das coisas mais importantes, que é o objetivo do projeto e que tem sido alcançado, é a descentralização... a interiorização.(...) Esse ano [2018], por exemplo, são 94 cidades participando do projeto. Se você considerar que 26 são capitais, você vai ver que quase 70 cidades são no interior do país. E quando eu falo interior, eu estou falando interior de Pernambuco, do Ceará, do Piauí, do Amapá, do Amazonas, do Pará. Então, o Sonora Brasil chega em cidades em que o investimento em cultura é baixíssimo e a população não tem acesso a quase nada, a não ser algumas manifestações locais, que normalmente também não recebem apoio do setor público. (...) Também é muito relevante o fato de que estes 85 grupo/artistas que participaram do projeto, muitos deles são de estados fora do eixo Rio-São Paulo. (...) Passam pelo Sonora Brasil grupos de todos os estados. Novamente usando esse ano como exemplo, nós temos no tema Na Pisada dos Cocos, um grupo do Ceará, um do Rio Grande do Norte, um de Pernambuco e um de Sergipe. E no tema Bandas de Música:

²⁴ Nesses vinte anos já circularam duas exposições, a saber: *A História do Violão – mostra de instrumentos musicais*, que apresentava instrumentos originais e réplicas fabricadas pelo Luthier Joaquim Pinheiro. A exposição narrava de forma concisa o desenvolvimento do instrumento ao longo dos séculos. Uma outra exposição, *Corpo do som*, realizada em Vitória-ES na 18ª edição, em 2015, apresentava a viola machete. Organizada pelo luthier Rodrigo Veras, reunia peças, ferramentas, matérias primas e outros elementos relacionados à fabricação desta viola que é utilizada no samba de roda do Recôncavo Baiano (FONTE INSTITUCIONAL).

Formação de Repertórios, um grupo de Santa Catarina, um grupo do Amazonas, um grupo de Goiás e um grupo da Bahia. Então você vê que isso já reflete um outro objetivo do projeto que é gerar trabalho pros músicos. E também pra grupos que não são profissionais, que são de comunidades tradicionais, e que vivem em estados que também, normalmente, recebem pouquíssimos investimentos em cultura. (FIGUEIREDO, Entrevista, 06/05/2018)

Visando ampliar o raio de ação da iniciativa, integra o projeto o registro dos programas apresentados por cada grupo em áudio e vídeo. Estas gravações, além de compor o acervo histórico do Sonora Brasil, são utilizadas, no caso dos áudios, para produzir um CD de cada tema reunindo uma amostragem do repertório dos grupos e, no caso dos vídeos, para gerar uma série de programas a serem exibidos na emissora Sesc TV. Estes registros, juntamente com os catálogos, que possuem versões digitais disponíveis no site do Sesc Nacional²⁵, se constituem hoje num precioso acervo da música do nosso país, uma importante plataforma de difusão da música brasileira no que ela tem de mais singular e original.

2.4 SONOROS OFÍCIOS - CANTOS DE TRABALHO

A curadoria do Sonora Brasil viu nos cantos de trabalho um importante assunto a ser tratado na 18ª edição do Projeto. Desse modo, no XI Encontro de Planejamento e Programação da Modalidade Música, realizado no Rio de Janeiro em 2013, o fórum formado por técnicos do Sesc de todo o Brasil, elegeu os “Sonoros Ofícios – Cantos de Trabalho” como um dos temas para circulação Nacional no biênio 2015/2016.

Segundo Fred Dantas (2015), os cantos de trabalho são canções realizadas geralmente em grupo, sem acompanhamento instrumental, com todos cantando a uma só voz ou alternando solista e coro, com o objetivo de anunciar, organizar, incentivar ou aliviar o trabalho coletivo. Alguns cantos podem ser entoados por uma única pessoa “como o canto isolado de um vendedor, o chamado *pregão*, antigamente tão comum nos centros urbanos” (2015, p.2).

Caranguejo ô, caranguejo
*Caranguejo ô, caranguejo*²⁶
(DANTAS, 2015, p.2)

²⁵ Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/sonorabrasil/2017/#lastPage>>. Acesso em: jul.2018.

²⁶ Pregão de vendedor de caranguejo. Recolhido por Fred Dantas na Ladeira do Arco, no Barbalho. Ano não informado.

A associação entre trabalho e música, de ocorrência em diversos lugares do mundo, notadamente em ambientes rurais, pode ser encontrada em formas de trabalho colaborativo e consensual que, segundo Edilberto Fonseca (2015), se agrupam em três modalidades: a primeira é aquela que acontece em função das necessidades pontuais de determinado grupo social, que se organiza coletivamente para solução de uma demanda específica, como a capina de um terreno, a feitura de uma casa, o transporte de utensílios, dentre outros exemplos. Outra é aquela que se dá regulada pela periodicidade dos ciclos da natureza, como o plantio e colheita na roça e a puxada de rede nas pescarias. E a terceira é aquela ligada aos ofícios e fazeres tradicionais, individuais ou corporativos, que envolvem atividades cotidianas como a de vaqueiros, fiandeiras, rendeiras, mineiros dentre inúmeras outras profissões.

Especialmente em ambientes rurais – mas não só neles – é possível encontrar formas conjuntas de trabalho que reforçam os laços de compreensão e cooperação, envolvendo uma infinidade de gestos expressivos e simbólicos em sua execução (...). Nesses momentos então, por meio de manifestações musicais o rude espaço do trabalho se abre para conjugar atos práticos e gestos simbólicos, que se interpenetram e se complementam, comungando alegria e provendo energia àqueles que conduzirão as atividades a serem empreendidas a fim de suprir suas necessidades. (FONSECA, 2015, p.12)

Fonseca (2015) cita Béla Bartók, compositor e folclorista húngaro, como um dos primeiros a realizar, no início do século XX, o registro de cantos de trabalho em áudio. Outros nomes importantes na coleta e pesquisa do gênero, segundo o autor, são Alan Lomax, etnomusicólogo norte-americano, que entre 1933 e 1985 realizou gravações de cantos de trabalho pelo interior dos Estados Unidos, e Michel Giacometti, etnomusicólogo de origem francesa que realizou ampla pesquisa de cantos de trabalho portugueses, de 1960 a 1982, com a colaboração do maestro português Fernando Lopes-Graça. Embora registros da ocorrência de cantos de trabalho no Brasil possam ser encontrados em obras de cronistas e escritores desde o período da colonização, foi apenas a partir do século XIX que eles passaram a ser objeto de interesse de estudiosos ligados ao campo do folclore e da cultura popular, a exemplo de Mello Moraes Filho, Silvio Romero, Mário de Andrade, Câmara Cascudo, dentre outros. A este respeito, vale a pena citar a referência aos cantos de trabalho utilizados pelos carregadores de piano²⁷ que Mário de Andrade faz em um artigo publicado no jornal natalense *A República*, no ano de 1928,

²⁷ Repertório muito presente no meio urbano desde o século XIX.

Até faz pouco, na Bahia, no Recife, no Rio de Janeiro, contam que os carregadores de piano cantavam juntos uma melopeia ritual quando transportavam o instrumento pela rua. Diziam que era pra não desafinar [...] (ANDRADE, 2015, p.1)

Dez anos mais tarde, em 1938, Mário de Andrade registrou vários desses cantos em viagem pelo Norte e Nordeste do Brasil com a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, idealizada por ele e liderada pelo arquiteto Luís Saia.

*Vamos meus amigos
À beira do mar
Ô ver a nossa terra
Ô vai se embarcar*

*Ô rema canoeiro
À beira do mar
Ô ver a nossa terra
Ô vai se embarcar*²⁸

Em 1955, sob encomenda do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o cineasta Humberto Mauro²⁹ realizou o curta-metragem *Cantos de trabalho*. Dividido em três partes – canto de pilão, canto de barqueiro e canto de pedra – o curta traça um breve panorama dos cantos de trabalho no campo. Na trilha de Humberto Mauro, Leon Hirszman, entre os anos de 1974 e 1976, registrou em três documentários as cantorias de trabalhadores da zona rural do Nordeste. Diferentemente do seu antecessor, que reproduziu em estúdio os cantos coletados, Hirszman realizou captação *in loco*, registrando as atividades de mutirão³⁰ de capina de roçado de milho e tapagem de casa (Chã Preta-Alagoas), colheita, descarçamento e pisa do cacau (Itabuna-Bahia) e corte da cana de açúcar (Feira de Santana- Bahia). Outra importante documentação em vídeo dos cantos de trabalho do Nordeste, mais especificamente do estado da Bahia, foi realizada pelo Projeto *Bahia Singular e Plural*, produzido pelo Institu-

²⁸ Canção “Vamos Nessa Meus Amigos” [Carregadores de Piano, Recife-PE). In: LACERDA, Marcos Branda; ZAMITH, Rosa; MALTEZA, Ana Paula; CARDENUTO FILHO, Reinaldo (Prod.). Mário de Andrade - Missão de Pesquisas Folclóricas - Música Tradicional do Norte e Nordeste. CD 1. Faixa 2. Pernambuco: SESC-SP/Prefeitura da Cidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Musica=MU040992>. Acesso em: abril 2018.

²⁹ O documentário pode ser assistido no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KY5ww1e_ZuU>. Acesso em: mar. 2018.

³⁰ Mutirão, adjutório, traição, faxina, ajuri, batalhão, boi são algumas das denominações que exprimem diferentes formas de trabalho confraternizado, colaboração vicinal, ajuda mútua, que se pratica em benefício de alguém, realizando-se trabalho que pra um só indivíduo seria extremamente penoso ou difícil. Definição extraída do curta **Cantos de Trabalho**: Mutirão, de Leon Hirszman (1975b).

to de Rádio Difusão Educativa da Bahia (IRDEB), que dedicou um programa inteiro para falar deste tema (IRDEB, 2000). Boi de roça, batalhão, bata de feijão, cantos de farinha, aboios e cantos de pilar café são alguns dos gêneros de cantos de trabalho encontrados no nosso estado, com ocorrência nos municípios de Serrinha, Araci, Jacobina Conceição do Coité, Santa Bárbara, Amargosa, Utinga e Valente. Vale ressaltar que meu primeiro contato com o assunto se deu justamente através desta produção, por ocasião da pesquisa de grupos para o Sonora Brasil. Tentando ter uma visão mais atual desta prática, tendo em vista que o programa é do ano 2000, busquei informações junto aos representantes dos Territórios de Identidade. Consta-tei que a maioria desconhecia a existência dessa manifestação cultural nas suas regiões; através deles, apenas tive notícia de que ela estava presente na zona rural dos municípios de Canavieiras, Maraú, Barro Preto e Valença.

Os cantos de trabalho são expressões reveladoras de muitos aspectos da existência de trabalhadores e trabalhadoras do campo e da cidade. Estas canções, de acordo com Renata Santos (2007), são importantes fontes históricas que revelam aspectos culturais, econômicos e políticos de um determinado meio social, a exemplo do canto abaixo³¹, entoado pelos trabalhadores urbanos de armazéns de fumo do Recôncavo baiano, cuja contratação estava à mercê da produtividade, voltada usualmente para o mercado externo.

*O armazém cabou, não juntei dinheiro
Mestre Mário disse: 'olha gente o paradeiro'
É vem a lua saino com três calças de a, b, c
Uma é minha, outra é sua, outra é de quem merecer
O armazém cabou, não juntei dinheiro
Mestre Mário disse: 'olha gente o paradeiro'
(SANTOS, 2007, p.8)*

Segundo Ester Hamburger e Thalles Gomes (2017), os versos dos cantos de trabalho, embora tratem do cotidiano, não se resumem ao vivido. “Exprimem sentimentos, avivam lembranças, reabrem feridas, fazem do trabalho um espaço de reflexão, introspecção e expressão” (2017, p.70). Estas canções,

Para além de auxiliar a produtividade e tornar a lida menos exaustiva, são a expressão genuína de um modo de vida que vê o trabalho como força motriz criadora da vida humana, capaz de despertar todo o seu potencial lúdico e criativo. (HAMBURGUER; GOMES, 2017, p.70)

As características expressivas dos cantos de trabalho estão diretamente relacionadas ao

³¹ Melodia não informada pela autora do artigo

tipo de atividade. Os cantos ligados à colheita e descasca do cacau, por exemplo, como pode ser visto no documentário de Hirszman (1976), são lamentosos e dolentes, enquanto que os cantos relacionados à pisa estimulam uma espécie de dança. Dantas (2015), ao assinalar diferenças entre os cantos empregados em atividades solidárias e os cantos de trabalho obrigado, como os que acompanhavam o trabalho escravo, informa que, no caso das músicas de trabalho voluntário em mutirão, não se observam queixas nas letras.

*Minha mãe teve três filhos, eu nasci por derradeiro
Um deu para maquinista, outro deu pra serralheiro
Eu nasci pra cantar samba que é serviço maneiro*
(DANTAS, 2015, p.4)

Ainda segundo este autor, os cantos de trabalho obrigado apresentam também melodias extremamente monótonas e melancólicas. A este respeito, vale a pena citar a observação de Hirszman (1975a) no documentário, de sua autoria, sobre os cantos que acompanham o corte da cana de açúcar. Segundo ele, “o tom agudo e triste desses cantos faz chegar até nós o lamento dos escravos”.

Em pleno século XXI, os cantos de trabalho persistem, apesar da crescente urbanização e industrialização das últimas décadas, que diminuiu muito a sua ocorrência, mas não a ponto de extinguí-los. Eles ainda sobrevivem na prática de alguns grupos, a exemplo das Quebradeiras de Coco Babaçu (MA), das Lavadeiras de Almenara (MG), das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca (AL) ou ainda das Cantadeiras do Sisal (BA), não só acompanhando o labor cotidiano da quebra de coco, da lavagem de roupa, dos salões de fumo ou da produção do artesanato, como também ressignificados nos palcos e em CDs. Estes grupos, influenciados não só pelas novas condições de trabalho e sons trazidos pelos meios mecânicos de reprodução musical, também tem se apropriado desses meios para dar novas funções sociais às suas práticas musicais tradicionais. O Coral de Lavadeiras de Almenara no Vale do Jequitinhonha, por exemplo, vem produzindo discos com os seus repertórios, assim como apresentações por todo o país. As Destaladeiras de Fumo de Arapiraca gravaram junto à Cia. Cabelo de Maria³² os cânticos entoados por elas nos salões de fumo. Nesta trilha seguem As Cantadeiras de Souza de Jequitibá, Minas Gerais, as Ganhadeiras de Itapuã, da Bahia e agora, graças ao projeto Sonora Brasil, As Cantadeiras do Sisal e os Aboiadores de Valente.

A recontextualização desses repertórios num palco ou em plataformas diversas tem propiciado a esses grupos possibilidades de novos protagonismos e ganhos de variadas or-

³² CD **Cantos de Trabalho**.

dens. Ainda que só a eles caiba determinar como e sob que circunstância deve se dar o seu relacionamento com o mercado, sabe-se que este relacionamento é atravessado por muitas questões. Algumas delas serão discutidas no capítulo a seguir.

3 O SONORA BRASIL E A RECONTEXTUALIZAÇÃO DOS CANTOS DE TRABALHO

O que se vê nas apresentações dos grupos de tradição oral no Sonora Brasil é a transposição para o palco de sons e gestos expressivos que estruturam suas práticas rituais, religiosas, laborais e lúdicas. Estes concertos, como são chamados pela gestão nacional do projeto, são elaborados respeitando o jeito de ser dos participantes e tem a fala deles como importante elemento de contextualização do que está sendo mostrado. Essas apresentações buscam expor a cultura dos grupos em circulação não como um pálido reflexo do que é vivido por eles em suas comunidades, mas com o espírito do que é experienciado no dia a dia. Por isso, na estruturação destes concertos, cabe ao grupo decidir o que mostrar. Isso é feito com o apoio dos representantes da área de música do Sesc Nacional e do Regional de origem do grupo. Foi um pouco desse processo, que eu tive oportunidade de acompanhar como profissional de música do Sesc Bahia, por ocasião da montagem da apresentação das Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente para o circuito de 2015/2016, que eu passo a relatar a partir de agora. Nele, destaco pontos que me parecem oportunos para esta reflexão, assim como busco estabelecer um diálogo com algumas ideias e ponderações que julgo pertinentes ao assunto.

Figura 7 - Cantadeiras do Sisal. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador



Foto: RODTAG Produções

Figura 8 – Aboiadores de Valente. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho



Foto: RODTAG Produções

3.1 APONTAMENTOS SOBRE UM PROCESSO CRIATIVO

Como dito anteriormente, durante a circulação pelo projeto, os grupos ligados à música de tradição oral apresentam seus repertórios entremeados por falas que explicam os contextos em que essas músicas ocorrem. Essas apresentações, embora construídas respeitando o jeito de ser de seus participantes, sem muito ensaio, etc., acabam se constituindo numa experiência estética para os envolvidos, onde eles vivenciam minimamente alguns dos elementos presentes no fazer artístico, a exemplo do espaço cênico, figurinos, adereços, cenários, iluminação, roteiro etc.

No caso das Cantadeiras e dos Aboiadores, a preparação da apresentação para o circuito, realizada por Gilberto Figueiredo (Sesc DN) e eu, ganhou contornos um pouco mais elaborados, uma vez que elas e eles se uniram num único grupo por representarem gêneros diferentes de cantos de trabalho. Esta união artificial promovida pelo projeto poderia ser um complicador durante uma apresentação nos moldes originais, pois cada um dos subgrupos era representante de uma realidade distinta. A ideia era que o concerto tivesse unidade e fluísse, apesar de conjugar dois grupos diferentes. Desse modo, com anuência do grupo, optamos por realizar

uma montagem mais estruturada, com marcas, alguns gestos ensaiados, entradas e saídas do palco etc.

O material para esta montagem foi coletado nos encontros que tivemos com o grupo, em Valente. Neles fomos conhecendo os cantos que acompanham o trabalho das mulheres com o artesanato e os aboios e as toadas que embalam a vida dos vaqueiros, além das histórias de vida de cada um deles. As informações levantadas nestas reuniões se somaram à nossa experiência concreta do ambiente: o contato com a paisagem seca e pedregosa do semiárido baiano, o calor, a caatinga, o sisal, o boi, o vaqueiro, dentre outros elementos. Enriquecidos por esta vivência, adentramos com eles o campo da criação artística para montagem da apresentação, ainda que num processo singelo que buscava representar num espetáculo tudo aquilo que fora evocado nos encontros.

Vale ressaltar que tanto as Cantadeiras quanto os Aboiadores estão envolvidos em processos criativos no seu cotidiano. Elas, no trabalho com o artesanato feito com a fibra do sisal, continuamente enriquecido por novas criações que ganham cada vez mais espaço graças ao trabalho da COOPERAFIS. Eles, quando compõem toadas de vaqueiro ou se envolvem em desafios com outros cantadores nas feiras e festas da região³³. Neste ponto, arrisco-me a dizer que cada um deles, ao se debruçar sobre a criação de um novo *design* para uma peça de sisal ou uma nova composição musical, faz isso orientado por um projeto poético.

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (SALLES, 1998, p.37)

Neste contexto, acredito que o processo de montagem do espetáculo das Cantadeiras e dos Aboiadores para circulação pelo Sonora Brasil, ainda que despretenso na sua condução e resultado final, se revelou uma operação poética atravessada pelos projetos poéticos de todos os envolvidos: nós que conduzíamos o processo e o grupo que participava ativamente do mesmo.

Como dito anteriormente, todo processo criativo é guiado por princípios, considerados

³³ É digno de nota o trabalho de Ailton como compositor e poeta. A vida no campo ao lado do gado sempre foi grande inspiradora de sua obra, muito apreciada na região. Ele possui uma banda, com o filho Ailton Júnior, que anima numerosos eventos no local.

os fios condutores da ação. A este respeito, Luiz Marfuz (2017)³⁴ nos diz que eles são as regras, orientações, valores, convenções, ponto de partida, dentre outros, envolvidos na criação de um determinado artista. Para Sonia Rangel (2006, p.3), princípio “É aquela unidade molecular que ao ser retirada da obra e do seu pensamento lhe esvazia sentido, configuração, vitalidade”.

Nesta perspectiva, busquei elencar alguns princípios que, a meu ver, nortearam a criação deste espetáculo que apresentou os cantos de trabalho das Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente e um pouco da cultura do semiárido baiano, especificamente do Território do Sisal de onde o grupo se origina. São eles:

1. Singularidade: que implicou na preservação do modo de expressão de cada um dos integrantes;
2. Gesto trivial: que valorizou na cena, o corpo ordinário e cotidiano dos componentes do grupo;
3. Potência artística: que envolveu a crença na capacidade do grupo em operar nos domínios da criação artística. Foi este princípio, por exemplo, que possibilitou aos seus integrantes a experiência de criar os seus próprios figurinos;
4. Autonomia: para criar, mudar, propor etc.;
5. Estética sertaneja: que trouxe para a cena, nas falas e figurinos um pouco do sertão baiano.
6. Equilíbrio: que orientou o processo para a busca da harmonia em todos os âmbitos da apresentação, evitando os excessos de toda natureza.

No dia 29 de julho de 2015, tive oportunidade de assistir no palco do Teatro Sesc Senac Pelourinho o resultado de todo este processo. As Cantadeiras e os Aboiadores fizeram uma apresentação memorável. Como já estavam em circulação desde junho, pisaram no palco com muita segurança. O carisma das artesãs e dos vaqueiros conquistou a todos e ao longo do concerto fomos sendo invadidos pelo sertão baiano. Ele estava ali, no aboio do vaqueiro, nas suas vestes de couro, nos seus causos sobre a lida, na fibra do sisal, nas cantigas de roda que embalavam o trabalho das artesãs, nas peles ressequidas pelo sol, nos gestos, nas falas, nos sotaques, nos objetos que ajudavam a compor a cena. Um universo repleto de significados que ia, aos poucos, sendo partilhado para uma plateia atenta e acolhedora. Mais do que um concerto, o que víamos era um pouco da vida daquela gente; a sua forma de significar o mundo, a sua cultura.

³⁴ Anotações realizadas na aula do dia 16/08/2017 da disciplina: Tea 503 - Teorias do espetáculo: concepção do espetáculo e poéticas da cena.

Figura 9 - Cantadeiras do Sisal. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador



Foto: RODTAG Produções

Figura 10 – Aboiadores de Valente e Cantadeiras do Sisal. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador



Foto: RODTAG Produções

3.2 PENSANDO A CULTURA

Para José Márcio Barros (2007, p.2), cultura “é um processo através do qual o homem atribui sentidos ao mundo. Códigos através dos quais pessoas, grupos e sociedades classificam e ordenam a realidade”.

Esta forma de conceituar a cultura se relaciona diretamente com a ‘virada cultural’, que nos anos de 1960, com o trabalho de Lévi-Strauss, Roland Barthes, Raymond Williams e Richard Hoggart, começou a impactar a vida intelectual e acadêmica provocando uma revolução no interior das ciências humanas e sociais. A partir dela surge um novo campo interdisciplinar de estudos organizados tendo a cultura como conceito central – os estudos culturais.

Dizer que duas pessoas pertencem à uma mesma cultura é dizer que elas interpretam o mundo aproximadamente da mesma maneira e podem expressar seus pensamentos e sentimentos sobre o mundo, de modo que se entendam mutuamente (HALL, 1997a, p.2).

De acordo com Stuart Hall, (1997.a), a linguagem é o meio privilegiado no qual o sentido é produzido e partilhado e, fundamentalmente, foi a partir de uma revolução de atitudes em relação a ela que a ‘virada cultural’ teve início.

(...) uma inversão da relação que tradicionalmente tem se pensado que exista entre as palavras que usamos para descrever as coisas e as próprias coisas. A suposição usual do senso comum é a de que os objetos existem ‘objetivamente’, como tal, ‘no mundo’ e, assim, seriam anteriores às descrições que deles fazemos. Em outras palavras, parece normal presumirmos que as ‘moléculas’ e os ‘genes’ precedam e sejam independentes dos seus modelos científicos; ou que a ‘sociedade’ exista independentemente das descrições sociológicas que dela se fazem. O que estes exemplos salientam é o modo como a linguagem é presumivelmente subordinada e está a serviço do mundo do ‘fato’. Entretanto, nos últimos anos, a relação entre a linguagem e os objetos descritos por ela tem sido radicalmente revista. A linguagem passou a ter um papel mais importante. Teóricos de diversos campos (...) tem declarado que a linguagem constitui os fatos e não apenas os relata. (DU GAY, 1994, apud HALL, 1997b, p.9).

Nesta perspectiva, “o significado surge, não das coisas em si – ‘a realidade’ – mas a partir dos jogos de linguagem e dos sistemas de classificação nos quais as coisas são inseridas. O que consideramos fenômenos naturais são, portanto, também fenômenos discursivos” (1997b, p.10).

A ‘virada cultural’ está intimamente ligada a esta nova atitude em relação à linguagem, pois a cultura não é nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às COISAS. O próprio termo ‘discurso’ refere-se a uma série de afirmações, em qualquer domínio, que fornece uma linguagem para se poder falar sobre um assunto e uma forma de produzir um tipo particular de conhecimento. O termo refere-se tanto à produção de conhecimento através da linguagem e da representação, quanto ao modo como o conhecimento é institucionalizado, modelando práticas sociais e pondo novas práticas em funcionamento. (HALL, 1997b, p.10)

De acordo com Hall (1997a), a linguagem é capaz de produzir sentidos porque ela opera como um sistema de representação. “Na linguagem, nós usamos signos e símbolos – sons, palavras escritas, imagens produzidas eletronicamente, notas musicais, até objetos – para representar para outras pessoas nossos conceitos, ideias e sentimentos” (1997a, p.1). A representação é o processo que liga ‘coisas’, conceitos e signos e repousa no coração da produção do sentido através da linguagem.

no centro do processo de significação (ou produção de sentido) na cultura, há dois ‘sistemas de representação’ relacionados. O primeiro nos permite dar sentido ao mundo pela construção de um conjunto de correspondências ou uma cadeia de equivalências entre as coisas – pessoas, objetos, eventos, ideias abstratas, etc. – e nosso sistema de conceitos, nossos mapas conceituais. O segundo depende de que se construa um conjunto de correspondências entre nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, arranjos ou organizados em várias linguagens que respondem por ou representam aqueles conceitos. (HALL, 1997a, p.19)

A relação nesses sistemas de representação entre o signo, o conceito e objeto ao qual eles devem ser usados para se referir é completamente arbitrária. O sentido não está no objeto ou pessoa ou coisa, e nem está na palavra. Somos nós que fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. O sentido é construído pelo sistema de representação. Ele é construído e fixado pelo código, que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nossa linguagem de maneira que, cada vez que pensamos em uma árvore, por exemplo, o código nos diz para usar a palavra em português “árvore”, ou a palavra francesa “arbre”, segundo o idioma em que nos comunicamos. O código nos diz que, na nossa cultura – isto é, nos nossos códigos conceituais e de linguagem – o conceito ‘árvore’ é representado pelas letras Á, R, V, O, R, E, arranjadas em certa sequência.

Um jeito de se pensar sobre ‘cultura’, então, é nos termos desses mapas conceituais compartilhados, sistemas de linguagem compartilhada e os códigos que governam as relações de tradução entre eles. Os códigos fixam as relações entre conceitos e signos. (HALL, 1997a, p.21)

Nesta perspectiva, a interpretação se torna um aspecto essencial do processo pelo qual o sentido é dado e tomado. “Todo significativo dado ou codificado com significado tem que ser significativamente interpretado ou decodificado pelo receptor. Signos que não tenham sido inteligivelmente recebidos ou interpretados não são, em nenhum sentido útil, ‘significativos’” (HALL, 1997a, p.33).

O Sesc, a cada edição do Sonora Brasil, busca oferecer aos espectadores ferramentas para “ler” as diversas culturas postas em circulação. Além das explicações que pontuam as apresentações, a instituição produz um catálogo com informações sobre os coletivos, fotos, repertórios, assim como um texto a respeito do tema escrito por um especialista no assunto.

Do exposto, fica claro que o projeto, ao transpor para o palco e pôr em circulação culturas tão diversas, objetiva que os sujeitos envolvidos nesta experiência compartilhem seus códigos culturais e que as pessoas que os assistem possam se apropriar desses códigos significando-os.

3.3 CULTURA POPULAR EM TRANSFORMAÇÃO

As expressões culturais de tradição oral também chamadas como “cultura popular, cultura popular de tradição oral, cultura de raiz, tradições populares, conhecimento tradicionais e ainda folclore” (IKEDA, 2013, p173), definem um conjunto heterogêneo de formas culturais “que foram criadas, desenvolvidas e preservadas pelas inúmeras comunidades do país em momentos históricos distintos” (CARVALHO, 2010, p.44). Elas englobam poesia, música, dança, autos dramáticos, artesanato, culinária, conhecimentos sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade, etc. e distinguem-se da cultura popular comercial “por não necessitarem de implementos da indústria audiovisual, nem para a sua concepção, nem para a sua produção, nem para a sua circulação no contexto em que foram criadas e em que são preservadas” (CARVALHO, 2010, p.44).

Para Roger Chartier (1995), a cultura popular é uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita. Mesmo correndo o risco de simplificar ao extremo, o autor reduz as inúmeras definições de cultura popular a dois grandes modelos de descrição e interpretação:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. (CHARTIER, 1995, p.179)

Segundo ele, o contraste entre estas duas perspectivas tem embasado todos os modelos cronológicos que opõem uma época em que a cultura popular teria sido viva, livre, abundante, a outra de censura e coação, onde ela teria sido reprimida e subjugada pelo poder estatal ou eclesiástico. A periodização clássica vê na primeira metade do século XVII esse ponto de corte.

Chartier (1995) sinaliza que o esquema proposto pela periodização clássica, que opõe, em torno de 1600 ou 1650, o esplendor e a miséria da cultura da maioria, traz para a idade moderna um contraste que outros historiadores estabeleceram para outros tempos. Ele cita, por exemplo, o antes e o depois de 1200, quando a imposição de uma ordem teológica, científica e filosófica separa a cultura erudita das tradições folclóricas, cujas práticas, tidas como supersticiosas ou heterodoxas, passaram a ser censuradas. Daí em diante, a cultura popular iniciou um processo de assimilação da cultura imposta pela igreja, o Estado e as elites e, aos poucos, os homens e as mulheres do povo, foram sendo convencidos da imoralidade da sua própria cultura. Algo semelhante também ocorreu na França e em outros lugares da Europa no período de 1870 a 1914 quando as culturas tradicionais, camponesas ou populares se desenraizaram em proveito de uma cultura nacional republicana. Outra mudança radical situa-se antes e depois do surgimento de uma cultura de massa, onde se acredita que os novos mecanismos da mídia “tenham destruído uma cultura antiga, oral e comunitária, festiva e folclórica, que era, ao mesmo tempo, criadora, plural e livre” (1995, p.181). Na opinião de Chartier:

O destino historiográfico da cultura popular é, portanto, ser sempre abafada, recalcada, arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas. Isto indica, sem dúvida, que o verdadeiro problema não é tanto datar seu desaparecimento, supostamente irremediável, e sim considerar, para cada época, como se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas ou reprimidas (CHARTIER, 1995, p. 181).

É tendo isso em mente que o autor opta por não se fixar nos momentos de corte, pois acredita que a força com a qual os modelos culturais se impõem não invalida o espaço próprio da sua recepção pelos sujeitos.

É preciso, ao contrário, postular que existe um espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido visado e o sentido produzido, um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações. (...) Nem a cultura de massa do nosso tempo, nem a cultura imposta pelos antigos poderes foram capazes de reduzir as identidades singulares ou as práticas enraizadas que lhes resistiam. O que mudou, evidentemente, foi a maneira pela qual essas identidades puderam se enunciar e se afirmar, fazendo uso, inclusive dos próprios meios destinados a aniquilá-las. (CHARTIER, p.182)

Segundo Stuart Hall (2009), o essencial numa definição de cultura popular são as relações que a colocam em uma tensão contínua (de relacionamentos, influências e antagonismos) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção que a) considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável; b) atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas; c) observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. Trata essas relações de domínio e subordinação “como um processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas” (2009, p.241).

O que vem ocorrendo ao longo do tempo, é que a despeito das pressões dos modelos culturais hegemônicos as práticas culturais ligadas à vida popular parecem “persistir”, ainda que transmutadas e mantendo diferentes relações com as formas de vida do povo e com suas próprias condições de existência.

3.4 RESSIGNIFICANDO A TRADIÇÃO

Considerar a cultura popular como um campo sempre variável põe em xeque o conceito de tradição como a simples persistência de velhas formas. Os seus elementos continuamente são reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância.

Aqui o sentido da palavra tradição coaduna com a definição de Rita Lemaire (2010). Para ela, o termo, que tem origem no latim *traditio* derivado da forma verbal *traditum*, do verbo *tradere*, composto de *trans* e *dare*, “que quer dizer, dar, passar ou fazer passar a alguém, transmitir produtos ou bens e, por extensão, transmitir conhecimentos, um saber, a sabedoria, a memória (...)” (2010, p.17). Esta é a prática fundamental nas culturas baseadas na oralidade, nas quais, os conhecimentos para existir precisam passar de boca em boca. É só através da repetição que eles vão poder se integrar na memória das pessoas.

Essa é a primeira significação da palavra *tradição*: o conjunto dos conhecimentos que as pessoas de uma civilização da oralidade transmitiram e continuam transmitindo de uma geração para a outra. Nesse primeiro sentido, trata-se de um contexto cultural em que tanto a produção quanto a transmissão, a recepção, a repetição e a conservação dos conhecimentos, da tradição dependem da voz humana e de um público ouvinte; trata-se do verbo *tradere* no sentido original do termo: *trans-dare*. (LEMAIRE, 2010, p.20)

Jöel Candau (2011) estabelece uma relação estreita entre transmissão e memória. Para ele, a transmissão está no centro de qualquer abordagem antropológica da memória. “Sem ela, a que poderá então servir a memória?” (2011, p.106). Para o autor, aquilo que denominamos como tradição própria de um grupo é a combinação entre transmissão protomemorial e memorial, uma interagindo sobre a outra.

A primeira é aquela imanente a toda vida social e a todo processo de aculturação, se constituindo por dispositivos e disposições inscritas no corpo: “a transmissão protomemorial se faz sem pensar, age sobre os indivíduos de maneira involuntária, advém da imersão na sociedade, desde a primeira infância, mais do que de uma transmissão explícita” (CANDAU, 2011, p.116).

Essa forma de transmissão está presente em numerosos rituais humanos, “evoca a ordem social ao mesmo tempo em que evoca a memória com o objetivo de afirmar a continuidade de uma sociedade ou de um grupo” (2011, p.119-120). A protomemória é decisiva no processo identitário.

A segunda, ou transmissão memorial, é aquela que se relaciona com as lembranças. Recordar, assim como esquecer, é operar uma classificação de acordo com as modalidades históricas, culturais, sociais, mas também idiossincráticas. “É a partir de múltiplos mundos classificados, ordenados e nomeados em sua memória (...) que o indivíduo vai construir e impor a sua própria identidade” (CANDAU, 2011, p.84)

Ainda segundo Candau (2011), a tradição, para ser transmitida e, sobretudo, recebida pelas consciências individuais, “deve estar de acordo com o presente de onde obtém sua significação” (2011, p.121). Só assim, ela terá a força de conferir aos membros de um grupo o sentimento de compartilhamento de sua própria perpetuação enquanto tal, a fé em raízes comuns e um destino compartilhado.

As lembranças se modificam ao mesmo tempo em que muda a sociedade. Elas se justificam por assegurar, não apenas, “uma continuidade fictícia ou real entre o passado e o presente, mas também em satisfazer uma lógica identificadora no interior do grupo, mobilizando

deliberadamente a memória autorizada de uma tradição” (2011, p.122). O autor ainda ressalta que a tradição incorpora sempre uma parte do imaginário, na medida em que ela se remete a um passado atualizado no presente.

Como se pode ainda verificar em muitos rituais de memória de imigrantes que conjugam habilmente as incorporações e as rejeições da novidade através de ideologias de conservação da herança, ou ainda na constante reinterpretação de usos ‘ancestrais’ [...] (CANDAUI, 2011, p. 122)

A respeito deste assunto importa também anotar o conceito de “tradição inventada” apresentado por Eric Hobsbawn, entendido como:

Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBBSBAWN, 1984, p.9).

De acordo com Hobsbawn (1984), as tradições “inventadas” ocorrem quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as “velhas” tradições foram feitas ou quando estas perdem a sua capacidade de adaptação e de flexibilidade. O autor ainda adverte que “a força e a adaptabilidade das tradições genuínas não deve ser confundida com a ‘invenção de tradições’. Não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam” (1984, p.16).

A memória/tradição será sempre a mesma, porque as pessoas estão imbuídas de repetir os mesmos conhecimentos para que não se percam, e será também um pouco diferente, pois as sucessivas transmissões e recepção implicam, cada vez, um recriar diferente. Neste processo, a memória e o esquecimento são o resultado de uma decisão, consciente ou não, de todos esses coatores e coautores: os que passam a tradição adiante e os que recebem e a recriam no gesto de novamente passar adiante “esse fazer e refazer, criar e recriar, inventar e reinventar constituem a essência e a *conditio sine qua non* da existência de uma tradição oral” (LEMAIRE, 2010, p.21).

Considerando que a tradição está em constante movimento de atualização, é interessante considerar o conceito de “tradição viva” de que falam Alice Amorim, Maria Aparecida Nogueira e Maria das Graças Costa (2010), como aquela que renasce sem cessar e cujas expressões devem ser contextualizadas política, social e esteticamente. No âmago da “tradição viva” estão os sujeitos que, ao recontextualizar suas narrativas, promovendo novas utilizações e significados para as suas construções materiais e imateriais, acabam por revitalizar a memória.

Para Adalberto Santos (2007) o processo de (re)significação por que passam as culturas populares é uma estratégia de resistência. Resistência aqui entendida como um conjunto de táticas adotadas para defender uma posição, um lugar ou um conjunto de práticas culturais.

Os processos de resistência culturais engendrados pelas entidades da cultura popular são construídos por meio da articulação com seu entorno, são preservados pela memória coletiva e constituem fontes específicas de identificação³⁵. Essas identificações consistem em reações defensivas contra as condições impostas quer sejam por sistemas autoritários, quer sejam pelas transformações globais, quer sejam pelos processos de colonização e racionalização engendrados pela modernidade tardia (SANTOS, 2007, p.63).

Importa notar como diversos grupos ligados à cultura popular têm recontextualizado e (re)significado as suas tradições para dar novas funções sociais às suas práticas musicais. A esse respeito vale a pena citar o nascimento do grupo artístico “Cantadeiras do Sisal”, que se deu por ocasião da gravação do CD “Cantadeiras do Sisal e Grupo Cantigas de Roda”. O disco, gravado em 2002, integra a série Cantos do Semiárido, uma realização da Secretaria de Desenvolvimento Territorial (SDT), do Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA) e o Projeto Dom Helder Câmara. A série pretendeu documentar e registrar aspectos singulares do universo cultural do campo, revelando o cotidiano do ambiente de trabalho dos homens e mulheres da zona rural. A produção do CD, que teve uma tiragem de apenas mil cópias, ficou a cargo da Fundação Quinteto Violado.

Na época o pessoal estava buscando cantos de trabalho (...) daí elas começaram a colocar pra fora todo o conhecimento que tinham de cantarolar durante o trabalho. Na verdade, para a organização a qual elas pertenciam isso era um novo produto para comercializar. O CD Cantadeiras do Sisal foi o maior sucesso! Foi a partir desse momento que elas começaram a profissionalizar um canto que era tradicionalmente usado de maneira informal. (SOUZA, entrevista, 07/05/2018)³⁶

A gravação deste CD e o nascimento das “Cantadeiras do Sisal” deu um novo sentido à prática deste grupo de mulheres artesãs e aos cantos entoados por elas durante a produção

³⁵ Na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, os atores sociais são confrontados por uma multiplicidade de identidades possíveis, com cada uma das quais podem se identificar ao menos temporariamente. Neste contexto talvez seja mais pertinente falar de *identificação* em vez de identidade. Fala-se de identidade referindo-se a uma coisa acabada, mas falar de *identificação* é referir-se a um processo em andamento, já que *identificação* é contextual e flutuante (SANTOS, 2007, p.61-62)

³⁶ Eliane Alves de Souza, Pedagoga. Como educadora Social na Fundação APAEB, acompanhou de perto o nascimento da COOPERAFIS e todas as ações envolvendo a organização destas mulheres para uma nova atividade produtiva.

do seu artesanato. Esta prática ressignificada possibilitou ao grupo a vivência de outros caminhos expressivos, incluindo viagens para realização de apresentações artísticas em outras cidades, antes mesmo da participação no Sonora Brasil. O nascimento das Cantadeiras do Sisal, nesta perspectiva de vir a se tornar um produto cultural, veio se somar a outras ações da CO-OPERAFIS geradoras de trabalho e renda para as suas associadas.

Desde então eu sempre acreditei no potencial delas. Eu via ali uma oportunidade delas melhorarem de vida, principalmente através do canto. Porque a produção artesanal para aquelas mulheres já estava saturada. Porque elas já tinham produzido e já estavam em processo de menor produção. Seria uma forma de elas poderem, sim, ganhar dinheiro cantando. Seria o primeiro momento que elas iam estar ganhando cachês para se apresentar em algum evento (SOUZA, entrevista, 07/05/2018).

Assim como As Cantadeiras do Sisal, desde o início da década de 1990 grupos como o Coral de Lavadeiras de Almenara, no Vale do Jequitinhonha (MG), ou as Cantadeiras do Souza, em Jequitibá (MG), as Destaladeiras de Fumo de Arapiraca (AL), ou ainda as Ganhadeiras de Itapuã (BA), vêm produzindo discos e realizando apresentações, em todo o país, de seus cantos de trabalho.

Se nos palcos e espetáculos o repertório perde a densidade funcional que tinha, sua recontextualização tem, contudo, propiciado a esses grupos comunitários possibilidades de novos protagonismos e ganhos materiais e simbólicos de variadas ordens. Entre perdas e ganhos, só a eles cabe, enquanto agentes ativos de seus saberes e fazeres musicais, determinar como e sob que circunstância deve se dar o nem sempre harmônico relacionamento com a indústria cultural na atualidade. (FONSECA, 2015, p.25)

O interesse por estes repertórios, assim como todos aqueles ligados às tradições musicais dos povos brasileiros, se deu a partir da década de 20, por ocasião da formação dos arquivos nacionais³⁷, e, nesta época, ele foi eminentemente científico. Nos anos 50, segundo José Carvalho (2004), as gravações de campo realizadas por pesquisadores ainda não despertavam nenhum interesse comercial, pois o sonho das classes consumidoras de música ainda era a música popu-

³⁷ De acordo com Carvalho (2004), o movimento de formação dos arquivos nacionais teve início na Europa e depois seguiu para a América Latina, se desenvolvendo no México, Argentina e Brasil. Ele se deu após a formação dos grandes arquivos depositários do patrimônio cultural da humanidade, representados pelos grandes museus e arquivos de Berlim, Paris e Londres, surgidos na segunda metade do século XIX. Cabia a eles catalogar, arquivar e conservar os monumentos da humanidade trazidos pelas expedições científicas. Esses arquivos privilegiavam a obra escrita, com ênfase na compilação dos textos não ocidentais: egípcios, chineses, árabes, persas, sumerianos. A descoberta da gravação, no final do século XIX, possibilitou o registro das músicas dos povos vivos; a partir daí foram constituídos os grandes arquivos fonográficos de Berlim, Londres, Paris e Washington, onde eram depositadas as gravações dos índios norte-americanos, dos africanos, dos orientais.

lar e a “clássica”. De acordo com Alberto Ikeda (2013), foi a partir do final da década de 80 que ocorreu um significativo interesse pelas expressões culturais de tradição oral em diversos setores culturais, das artes, do turismo, da educação e inclusão social, dos governos e das empresas privadas, mobilizando recursos financeiros significativos e promovendo a sua inserção em outros cenários da cultura distintos dos de suas origens. O autor apresenta como motivos para este fato: a) o movimento de fomento e a salvaguarda dos saberes populares tradicionais e dos indivíduos e suas comunidades guardiãs; b) a busca por uma arte alternativa aos produtos de massa; c) a preocupação com a identidade nacional diante da globalização.

Para Carvalho (2010) o interesse crescente da indústria do entretenimento por manifestações da cultura popular se deve ao desgaste dos clichês e modismos da cultura comercial. Segundo ele, quando isso ocorre, essa indústria, apoiada pelo estado e mediada pelos segmentos de classes que controlam suas principais instituições, “passa a procurar expressões tidas como ‘virgens’, ‘remotas’ ou ‘exóticas’ que possam ser transformadas em novos bens simbólicos e estéticos comercializáveis” (p.46). O autor ainda destaca as perversidades e manipulações de que são vítimas mestres e mestras em seus contratos de apresentação e gravação de discos com as produtoras ou com instituições governamentais, ainda que não despreze as trocas culturais que ocorrem nessas experiências. Ikeda (2013) sublinha a apropriação que ocorre quando produtores culturais, pesquisadores, professores, dentre outros se tornam intermediários de grupos tradicionais. Na busca por representá-los juntos aos órgãos públicos e privados em busca de financiamento, estes profissionais transformam-se numa espécie de empresários desses grupos às vezes auferindo ganhos exorbitantes, transformando-se assim em atravessadores da cultura no pior sentido.

Atualmente os governos, instituições culturais, produtores culturais e mesmo pesquisadores promovem e apoiam as expressões da cultura popular predominantemente pela via estética, compreendendo-as como arte ou entretenimento. Nesse contexto, os próprios grupos acabam assumindo-se como “artistas populares” e colocam as suas culturas a serviço do turismo e do entretenimento, se inserindo, assim, na lógica do mercado cultural.

3.5 A CULTURA POPULAR COMO ESPETÁCULO

Segundo Alexandra Dumas (2010), a palavra espetáculo, derivada do latim *spetaculum*, no contexto contemporâneo, assim como na sua origem, está relacionada ao que é apre-

sentado para ser contemplado. Desse modo, “espetáculo, espetacular e suas derivações apresentam-se como sendo um conjunto de coisas que solicita, atrai a atenção do olhar, suscetível a despertar emoções” (2010, p.1).

As práticas e comportamentos espetaculares organizados, objetos de estudo da etnocenologia³⁸, foram reunidas por Armindo Bião (2009) em três subgrupos: a) substantivamente espetaculares, onde se inserem as artes do espetáculo, a exemplo do teatro, dança, ópera, circo e outras expressões nas quais usualmente se distinguem artistas e espectadores; b) adjetivamente espetaculares, que se relacionam com os ritos espetaculares, como os rituais religiosos e políticos; festejos públicos, etc.. Neste grupo, ser espetacular implica uma qualidade complementar; c) adverbialmente espetaculares onde se inserem as formas cotidianas estabelecidas nas relações interpessoais (professor/aluno; médico/paciente, motorista/passageiro etc.).

José Carvalho (2010) nos diz que, da raiz *specs*, que significa olhar, e de onde deriva a palavra *spetaculum*, derivou-se uma enorme gama de termos vinculados à ideia de distanciamento e objetificação de tipo ocularista, dentre elas o termo espetacularização, assim definido por ele:

operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. (CARVALHO, 2010, p.47)

Para este autor, dizer que uma cultura popular foi espetacularizada significa afirmar que ela:

- a) Foi descontextualizada segundo os interesses da classe consumidora e dos agentes principais da ‘espetacularização’;
- b) Que ela está sendo tratada como mercadoria;
- c) Que ela foi ressignificada de fora para dentro. “Serão os interesses embutidos no olhar do consumidor, que definirão o novo papel que passarão a desempenhar” (2010, p.49).
- d) Que os artistas que a representam estão colocados na condição de objeto; onde eles “deverão apresentar-se, alterando as bases de seus códigos específicos, para deleite

³⁸ A etnocenologia inscreve-se na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados [...] (BIÃO, 2009, p.95).

de espectadores de classe média, em seus momentos de consumo de lazer ou cultura de turismo” (2010, p.51).

Ainda que o Sonora Brasil, ao colocar os grupos de tradição oral em palcos diversos em inúmeras cidades do país³⁹, adentre a esfera do substantivamente espetacular – pois conjuga no cerne de sua execução o *spetaculum* (aquilo que é apresentado para ser contemplado) e o *spectator* (aquele que vê, que aprecia o espetáculo) – o projeto faz isso pautado por princípios muito diferentes daqueles presentes no *modus operandi* típico das indústrias culturais, em que o lucro figura como elemento importante. Acredito também que estamos tratando de práticas distintas da ‘espetacularização’ das culturas populares de que trata Carvalho (2010) e que foi exposta brevemente no parágrafo anterior, conforme explicito a seguir:

1. O Sesc valoriza e respeita as concepções estéticas, espirituais, musicais, poéticas e cênicas de cada grupo de tradição oral participante do projeto. A instituição se utiliza de diversas estratégias para que os códigos que significam as culturas destes grupos possam ser entendidos pelas diversas plateias com as quais eles terão contato (ver seção 2.3).
2. O Sonora Brasil lida com as expressões musicais veiculadas pelos grupos de tradição, não como produto, mas como processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros.
3. O projeto não se destina a grandes plateias, inclusive a gestão nacional do Sonora Brasil se coloca avessa à divulgação massificada da iniciativa.
4. Como o Sesc é uma instituição sem fins lucrativos, o projeto é realizado com ingressos franqueados ao público em quase todos os Regionais. Isso o afasta da espetacularização de forte motivação capitalista de que trata Carvalho (2010).
5. É digno de nota a orientação que a equipe de música do Sesc Nacional dá com relação à qualidade do tratamento dispensado aos grupos em circulação. Esta deve ser de nível excelente e isso se refere não só ao tratamento dado pelas equipes em cada estado, mas também à qualidade da hospedagem, transporte, cumprimento de prazos para pagamento de cachês e diárias, além de prontidão para resolver emergências médicas e qualquer outro imprevisto que ocorrer. Os grupos também têm aberto um canal de comunicação com a equipe de música do Nacional para resolverem problemas de qualquer natureza que extrapolem a alçada dos Regionais.

³⁹ Há que se considerar também que o palco não se constitui uma novidade para a maior parte dos grupos participantes. Muitos deles já possuem um extenso currículo de apresentações antes de participar do projeto.

6. No lugar de artistas/objetos, verdadeiras mercadorias, o que se tem são artistas/sujeitos.

A este respeito gostaria de destacar a importância do projeto na divulgação das lutas políticas dos grupos participantes. Para isso, trago como exemplo a circulação do grupo Quebradeiras de Coco Babaçu⁴⁰, que também integrou a programação do biênio 2015/2016 pelo tema “Sonoros Ofícios – Cantos de Trabalho” e que teve as suas reivindicações pela melhoria das condições de trabalho e da qualidade de vida das pessoas envolvidas nesta atividade divulgada indiretamente pelo projeto. O grupo, na época do circuito, era formado por oito mulheres⁴¹ que trabalhavam na quebra de coco babaçu e que exerciam um papel de liderança na defesa e valorização do trabalho das quebradeiras, na preservação e na garantia de acesso às áreas de ocorrência da palmeira do babaçu. Segundo Jean Leroy (2013), elas são uma das comunidades tradicionais⁴² envolvidas em situações de injustiça ambiental que figuram no Mapa de Conflitos – uma ferramenta que tem por objetivo “reduzir o processo de vulnerabilização das populações atingidas, promovendo simultaneamente a cidadania, a justiça ambiental e a saúde numa perspectiva mais ampla” (LEROY, 2013, p. 25).

⁴⁰ Aa Quebradeiras de Coco Babaçu atuam politicamente por meio da Associação em Áreas de Assentamento no Estado do Maranhão (Assema) e do Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu (MIQCB), que está sediado em São Luís e engloba seis regionais organizadas em três municípios maranhenses e outros três localizados no Piauí, em Tocantins e no Pará. (SESC, 2015 c, p.41)

⁴¹ Dora, Moça e Cilene, de Lago do Junco (MA); Nice, de Penalva (MA); Dijé, de São Luís Gonzaga (MA); Iracema de São Domingos do Araguaia (PA); Francisca Lera, de Esperantina (PI); e Nonata, de São Miguel (TO).

⁴² O decreto 6.040 de 7/02/2007 que institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais define esses povos e comunidades como grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimento, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição. (LEROY, 2013, p. 115)

Figura 11 - Quebradeiras de Coco Babaçu. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador



Foto: RODTAG Produções

A maior parte dos cantos utilizados por estas mulheres, durante a quebra do coco e a caminhada para os babaçuais, faz referência à luta política do grupo. “As músicas tratam de assuntos relacionados à valorização do trabalho, da mulher, dos direitos das minorias, da luta pelo acesso aos babaçuais que estão localizados nos grandes latifúndios” (SESC, 2015c, p.42).

*Tenho direito à escola, saúde e alimentação,
A brincar e ser feliz! Tudo isso, a lei que diz.
Mas continuo esquecida sem nenhuma proteção,
Nesse trabalho pesado, sem um pedaço de chão.
(Quebradeiras de Coco Babaçu, 2015c, p.50)⁴³*

Ao colocar em circulação grupos de tradição oral e as suas culturas, o Sonora Brasil não só apresenta, para as plateias de todo o país, alternativas de escuta às expressões musicais veiculadas pelos meios de comunicação de massa, como também divulga práticas culturais ligadas a grupos sociais historicamente marginalizados pelo poder hegemônico. Uma abordagem a partir desta perspectiva será feita na próxima sessão.

⁴³ Trecho do canto de trabalho intitulado “Meu Grito”, das Quebradeiras de Coco Babaçu (SESC, 2015c, p. 50)

3.6 A RESPEITO DE OUTRAS TANTAS HISTÓRIAS

As muitas culturas criadas, desenvolvidas e preservadas pelas diversas comunidades espalhadas de norte a sul do Brasil, permanecem ainda desconhecidas da maioria dos brasileiros, assim como os artistas populares que florescem em seu seio e que agem como mensageiros dos fazeres e saberes de si e de seus pares. Sons e gestos traduzidos em arte popular: música, poesia, dança, artesanato, gravura e tantas outras formas de expressão que se apresentam muitas vezes amalgamadas, contrariando a nossa necessidade de separar, dividir, classificar. É música? É dança? É poesia? É vida! Vida transmutada em arte, vida que busca re-existir num mundo que se transforma velozmente e que parece querer devorar tudo que deseja criar raiz.

A respeito do nosso desconhecimento acerca dos infinitos modos de significar os mundos que fervilham em torno de nós, cito Carlos Bonfim (2017) que, ao listar alguns representantes do universo cultural afrolatinoamericano que nos rodeia “e sobre o qual temos ainda escassas, episódicas notícias” (BONFIM, 2017, p.2), nos diz:

Fizéssemos uma lista um pouco mais cuidadosa, teríamos um catálogo inteiro de ausências; teríamos uma bem nutrida crônica de invisibilizações, muitas delas criminosas se pensadas do ponto de vista da memória cultural dos povos. (...) Estamos falando aqui de histórias que circularam muito pouco para além das comunidades e fronteiras que as nasceram, que as abrigam. Estamos falando de uma história cultural, social, humana que se empenha ainda em omitir capítulos, lugares, saberes, personagens fundamentais. (2017, p.2).

Alguns autores, como Anibal Quijano (2005), Walter D. Mignolo (2017), Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel (2007), atribuem estes silenciamentos, invisibilizações e desvalorização de memórias coletivas de grupos sociais, comunidades e até mesmo de povos inteiros ao projeto “civilizatório” que teve início a partir da colonização da América (Latina). Na visão destes autores, ele teve como um dos seus alicerces o controle da produção do conhecimento e da subjetividade que implicou na desvalorização de outras lógicas de ver e sentir o mundo. Galceran Huguet (2016) destaca o papel das elites ou camadas educadas das colônias como responsáveis por implantá-lo nos seus respectivos países, valendo-se dele na erradicação de tradições locais ancestrais julgadas “arcaicas”, “bárbaras” ou “selvagens”.

Bonfim (2017) chama a atenção para o fato de que há muitas histórias em curso à nossa volta. “Muitas outras histórias sendo contadas por quem se negou a viver e a referendar a ‘história única’ (...)” (2017, p.8). Nessa perspectiva, interessa notar a ação do Sonora Brasil ao

visibilizar expressões musicais de grupos e comunidades tradicionais que ressignificam continuamente as suas práticas culturais, sejam elas ligadas ao labor, ao brincar, à religiosidade, etc., como tática de manutenção de seus modos de existir. Estas expressões, que atravessaram gerações através da oralidade são apresentadas pelo projeto, em sua maior parte, pelos próprios grupos aos quais elas se vinculam e que permanecem firmes na manutenção de suas memórias.

Figura 12 - Destaladeiras de Fumo de Arapiraca e Mestre Nelson Rosa.
3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador



Foto: RODTAG Produções

Importa mencionar também que existe um espaço no projeto para músicos pesquisadores destes repertórios. Esta é uma forma de veicular expressões musicais caídas em desuso, presentes apenas na memória destas comunidades ou em registros pioneiros de pesquisadores, assim como valorizar a produção de músicos que se dedicam à construção de uma obra artística não comercial. Foi assim que se deu com os cantos de trabalho protagonizados, não só pelas Cantadeiras do Sisal e os Aboiadores de Valente (BA), as Quebradeiras de Coco Babaçu (MA) e as Destaladeiras de Fumo de Arapiraca e Mestre Nelson Rosa (AL), como também pelo Ilumiara (MG), um grupo de músicos pesquisadores de Belo Horizonte.

Figura 13 - Grupo Ilumiara. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador



Foto: RODTAG Produções

Assim como estes, outros grupos de tradição oral (ou de pesquisadores ligados a ela) participaram do projeto ao longo destas duas décadas, tornando conhecidas sonoridades muitas vezes restritas às suas comunidades de origem. A este respeito, vale a pena citar as manifestações da tradição oral de comunidades quilombolas que têm o tambor como um elemento fundamental e que circularam pelo Sonora Brasil sob o tema *tambores e batuques*, no biênio 2013/2014. Fizeram parte desta circulação o grupo Raízes do Bolão, do quilombo do Curiaú (AP), que apresentou o marabaixo e o batuque, importantes manifestações culturais da população afrodescendente do Amapá; o grupo Samba de Cacete da Vacaria, da região de Cametá (PA), que apresentou o samba de cacete, prática cultural encontrada nas povoações remanescentes de antigos quilombolas da região; o Raízes do Samba de Tocos, da comunidade negra de Tocos, em Antônio Cardoso (BA), que apresentou o samba de roda do agreste baiano; e o Alabê Ôni (RS), constituído por músicos, pesquisadores da cultura negra, que recuperaram a história do tambor de sopapo originário da região das charqueadas de Pelotas e extinto do contexto da tradição oral local. O grupo apresentou repertório de maçambiques, quicumbis, alujás e candombes, manifestações da cultura negra gaúcha (SESC, 2013).

Outro tema representativo de expressões musicais ligadas a comunidades tradicionais foi o *Jongos, vissungos e lundus*, que circulou em 2001, representado pelo Grupo Cultural Jongo de Serrinha. Este grupo, originário do morro da Serrinha, no Rio de Janeiro, ainda preserva a tradição do jongo, ritmo que veio da região Congo-Angola com os negros bantus trazidos como escravos para o trabalho forçado nas fazendas de café do Vale do Rio Paraíba, interior dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo (SESC, 2001).

A música de tradição oral veiculada pelo Sonora Brasil se constituiu numa pequena parcela se comparada com a música de concerto, de tradição escrita e ligada à academia, também foco do projeto. Ainda assim, mesmo que os grupos de tradição oral sejam apenas 20 num universo de 85 grupos, na opinião de Gilberto Figueiredo, o projeto leva uma marca de que é um importante veículo de difusão das tradições. Na opinião dele isso se dá “porque as tradições têm uma força expressiva e elas penetram na memória do público de tal forma que se tornam experiências inesquecíveis” (FIGUEIREDO, entrevista, 2018, s.p.).

Jongo, marabaixo, batuque, vissungos, cantos de trabalho, samba de roda, coco, dentre outras, expressões musicais preservadas pelas inúmeras comunidades da oralidade de todo o país, ainda ecoam em nós, a despeito de perseguições e silenciamentos perpetrados pelo poder hegemônico ao longo de séculos. Hoje, as comunidades e grupos que as preservam têm no Sonora Brasil, um caminho para a sua difusão. Esta ocorre, como visto anteriormente, num formato bem diverso das práticas predatórias das indústrias culturais e coloca a música de tradição oral em pé de igualdade com a música de concerto, no que diz respeito aos espaços ocupados e mecanismos de divulgação, garantindo a mesma visibilidade destas expressões, sem distinções e preconceitos.

4 AS CANTADEIRAS DO SISAL E OS ABOIADORES DE VALENTE NO SONORA BRASIL

No dia 17 de dezembro de 2016, dois dias depois da finalização do circuito das Cantadeiras e Aboiadores pelo Sonora Brasil, realizei uma entrevista com o grupo. A conversa aconteceu na sede da COOPERAFIS, no povoado de Tanquinho, em Valente, e contou com a participação de todos os integrantes. Optei por esta data, praticamente colada com o final da circulação, para pegá-los com a memória ainda fresca relacionada à experiência vivida. Acreditava que se deixasse a “poeira baixar” obteria relatos menos espontâneos, mais refletidos, com menos riqueza de detalhes. Para isto, elaborei uma entrevista semiaberta e nesta seção apresentarei o que julgo mais relevante do que coletei junto ao grupo.

4.1 RELATOS DE UMA EXPERIÊNCIA

Nesta conversa, logo após a finalização do projeto, me deparei com um grupo bastante animado. O contentamento que eu via nos gestos e no tom das falas, somado aos relatos dos seus integrantes, me fazia crer que, de fato, a experiência havia sido boa para elas e eles sem exceção. Transcrevo abaixo algumas das falas que expressam o sentimento das Cantadeiras e Aboiadores em relação à sua participação no Sonora Brasil.

Pra mim foi uma experiência muito boa. A gente conheceu muita gente nova. Em todo lugar que a gente chegava era aquela mil maravilhas com a gente. (...) Pra mim foi excelente. Pena que acabou. (IZABEL, 2016, s.p.)

E foi uma experiência muito grande pra gente. A gente aprendeu muita coisa. (ALDA, 2016, s.p.)

Eu mesma já estou sentindo falta do Sonora, porque foi muito bom. (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

Muito bom! Vai ficar na história. (CÁSSIA, 2016, s.p.)

Pra mim foi um grande prazer, foi uma grande oportunidade que eu tive de participar desse projeto. (AILTON, 2016, s.p.)

Eu me sinto muito feliz, eu nunca pensei de viajar muito. (CARMINHA, 2016, s.p.)

Eu me sinto feliz porque conhecemos tantos lugares. (MARISVALDA, 2016, s.p.)

No que diz respeito às Cantadeiras, se delineou com bastante força a importância do dinheiro ganho no projeto através dos cachês e diárias economizadas.

Esse projeto pra mim foi muito importante... (voz embargada) eu fico até emocionada porque eu nunca tive o que eu tenho hoje, né? Empreguei meu dinheiro, comprei uma moto, mudei minha casa, comprei um fogão a gás de seis bocas, comprei uma mesa de seis cadeiras, que era o meu sonho. Então eu realizei o meu sonho. (ALDA, 2016, s.p.)

Meu primeiro dinheiro eu comprei cinco tarefas de terra. O sonho dos meus filhos. Não saem pra canto nenhum. Só querem viver em roça. Eu não vou botar no banco, porque no banco acaba. Cheguei aqui, achei a terra pra comprar. Peguei comprei. E agora tá lá e os filhos dentro. Ainda ontem mesmo estava lá tudo estocando. (CARMINHA, 2016, s.p.)

Eu também comprei três tarefas de terra, construí uma cozinha e um banheiro. (CÁSSIA, 2016, s.p.)

Minha casa é assim... 30 x 24,5 metros. Aí eu murei todinha também. Comprei um ponto comercial. Uma parte já está alugada e a outra eu vou reformar pros filhos trabalhar. (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

Na outra viagem, eu comprei um carro de R\$ 12.000,00... tá lá na porta... tá servindo pra família toda. Não comprei terra porque meu marido já tem terra... pra que eu quero terra, né? E nessa vou terminar o outro salão... a parte de cá... (...) ontem já instalei minha sky (...) e isso tudo com o dinheiro do alimento que sobrou dessa vez. (MARISVALDA, 2016, s.p.)

Foi louvado pelos Aboiadores, além da divulgação do trabalho autoral de Ailton, que teve três composições inseridas no programa, a oportunidade que eles tiveram de divulgar a cultura do vaqueiro do semiárido baiano.

Eu criei um conhecimento, abriu mais minha mente, eu tive um espaço pra divulgar a minha música a nível de Brasil que eu nunca nem pensei que chegava lá. (...) Não vou esquecer mais. (...) eu era apaixonado pela cultura do vaqueiro e ainda sou... e eu sempre falei nas apresentações da gente. A minha paixão agora cresceu. Pra mim o projeto Sonora Brasil me inovou. Eu tinha vontade de começar a ser vaqueiro agora. (AILTON, 2016, s.p.)

E pra mim também foi um prazer muito grande. Imagina aí, tá representando o vaqueiro do sertão do lado do pai. Andando a nível de Brasil aí ao lado do cabra aqui, é bom demais. (JÚNIOR, 2016, s.p.)

Outro ponto digno de nota relatado pelos Aboiadores foi a ampliação da visão de mundo que o projeto proporcionou.

Pra mim foi um orgulho. Conhecer essas coisas que eu ouvia falar e não conhecia. Um exemplo, história de várias cidades, como teve aquela história...

o Barão do Rio Branco... né? Eu li aquilo quando eu era criança e eu pensava que fosse uma lenda. Mas você conhecer a realidade de cada lugar. Cada lugar que tem uma história... você abre a mente. Pra mim o projeto em si é uma maravilha como eu acabei de dizer. E assim, me deixou com a mente aberta. Eu acho que eu voltei outra pessoa pra cá! (AILTON, 2016, s.p.)

Pra gente foi gratificante demais. Como ele falou agora, história que a gente só via em livro. A gente foi pro Acre, Rio Branco... chegou lá em Rio Branco conheceu a história dos seringueiros. Proporcionou coisa que a gente só via aqui em livro ou televisão. Eu conheci o chimarrão vendo em televisão. A história do gaúcho. (JÚNIOR, 2016, s.p.)

Meu Deus! Uma visão muito ampla pra mim. Eu era muito privado aqui... que eu não conhecia nada! Depois que o Sonora veio pra mexer com a gente, mexeu e fez bem feito, viu? (JÚNIOR, 2016, s.p.)

Importa citar os obstáculos, principalmente de ordem emocional, enfrentados pelo grupo ao receber o convite para participar do projeto. As desconfianças e temores surgidos neste primeiro momento foram sendo trabalhados de forma amorosa por Gilberto Figueiredo, técnico do Sesc Nacional responsável pela preparação do grupo. Esta preparação aconteceu em dois encontros, o primeiro ocorrido no período de 12 a 16 de dezembro de 2014, na sede da Fundação APAEB, em Valente, e o segundo de 27 a 29 de março de 2015, também na sede da Fundação APAEB, assim como na Casa da Cultura.

Eu mesma fiquei pensando assim... meu Deus, como é que a gente vai viajar todo mundo de avião? Longe da família da gente. E se a gente morrer por lá? Eu só pensava isso. Se, Deus livre, tiver qualquer coisa com a gente? Como é que vai fazer pra enterrar a gente aqui. Como é que vem? Eu só botava isso na minha cabeça. Não botava outra coisa. (MARISVALDA, 2016, s.p.)

Eu botava também na minha cabeça. Deus nos livre da gente se acabar lá longe. E o pior de se acabar, eu imaginava era meu pai que ficou pros outros velar. (CARMINHA, 2016, s.p.)

Eu tinha medo do avião. Mas a partir do momento que eu entrei a primeira vez, aí eu não quis mais sair de dentro. (risos) Era só meu medo. Meu medo não era conhecer os quatro cantos do Brasil. Pra mim era ótimo. O medo só era do avião. Porque não de carro? Se fosse de carro era bom. (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

Quando Gilberto veio, foi quando eu recebi a notícia dela (da filha). Eu já fui naquele pensamento de não ir. Eu viajar pra deixar a menina doente, eu não vou! Mas Deus abençoou, ela operou e deu tudo certo... (IZABEL, 2016, s.p.)

Eu pensei 'será que vai dar certo? Eu vou lá pra ver!' Muitas pensaram assim: 'gente, será que a gente vai ganhar esse dinheiro mesmo? É muito dinheiro pra gente!' Pensaram ou não pensaram? (ALDA, 2016, s.p.)

O meu pensamento mais foi no meu filho, porque eu nunca tinha saído pra longe. (CÁSSIA, 2016, s.p.)

Eu fiquei ansioso em saber disso. Só não fiquei acreditando muito, pra lhe

ser sincero. Depois Gilberto ligou pra mim de novo, aí marcou a data, que ia vir pra Valente, que era pra gente sentar e reunir. Daí em diante foi que eu acreditei. Aí eu vi que era verdade. (AILTON, 2016, s.p.)

É digna de nota a forma como Gilberto conduziu todo o encontro, acolhendo os medos, apresentando detalhes da circulação, as dificuldades que o grupo poderia encontrar pelo caminho, as coisas boas do circuito etc.

E tudo que ele falou que a gente ia ver, que a gente ia passear, de quarto em quarto, ninguém arruma cama nem nada, foi tudo certo. Até os lugares, os Sescs que ele falou com a gente o que a gente ia ver, nós vimos tudo. (CARMINHA, 2016, s.p.)

A cada viagem, a tristeza da separação da família dava lugar à alegria, a saudade durante o circuito era resolvida por uma conversa pelo celular, mas o medo de avião, este aí não teve jeito para alguns. Ailton, por exemplo, após dois anos de circulação diz não ter se acostumado em viajar de aeronave. Mas de um modo geral, o prazer em vivenciar a experiência suplantou os temores paralisantes e o saldo final foi extremamente positivo.

Eu acho que é aquela velha história... tem que encarar! Tá no projeto tem que ir! Foi bom demais. Era um sonho pra mim também... era voar! Imagina a gente aqui de Valente? Do interior? Tá percorrendo o Brasil, todo dia dentro de um avião? Acho que nenhum político da nossa cidade teve esse prazer... de conhecer vários estados que a gente conheceu. Então, foi um prazer muito grande. Tirando o medo que nem ele (Ailton) fala, que a gente sente medo mesmo, foi muito bom. (JÚNIOR, 2016, s.p.)

Entrava tudo! Porque no dia de viajar, na véspera, eu mesma sentia aquela tristeza. Depois, quando era na hora que o carro chegava, acabava a tristeza, era só alegria. A gente ia com alegria. Só que no avião, eu dava pra rezar. Sentia aquela coisinha assim na hora dos tombinhos do avião, mas era normal. Também chegava tudo alegre. (CARMINHA, 2016, s.p.)

“Eu tinha saudade, mas não era tanta, porque depois da tecnologia que tá hoje, a todo momento a gente tá se conversando, se falando, olhando na cara dos outros, não tinha assim tanta saudade. Mas foi uma experiência muito boa, que eu espero que se repita de novo. (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

Numa circulação nacional de 24 meses, com alguns poucos intervalos, é natural o aparecimento de problemas de relacionamento entre os participantes. Quando eles aparecem, o grupo se desgasta ou amadurece na tentativa de solucioná-los. No caso das Cantadeiras e dos Aboiadores, os problemas de convivência que surgiram ao longo da circulação foram devidamente contornados.

Na opinião do grupo, o projeto transcorreu praticamente sem incidentes no que diz

respeito às questões de estrutura, logística, receptivo, produção etc.,

Era hotel de cinco estrelas. (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

Com tudo o que a gente tinha direito! (IZABEL, 2016, s.p.)

E outra coisa também que me surpreendeu foi a recepção desse povo do Sesc. (...) você é tratado da melhor maneira. Eu lhe digo uma coisa de coração. Eu duvido que algum grupo já tenha se arrependido por isso. (AILTON, 2016, s.p.)

A participação no Sonora Brasil se apresentou para o grupo como um rico campo de experiências geradoras de muitos aprendizados e ganhos de toda ordem que vão além do financeiro.

O aprendizado pra gente é que a gente via história em livro aqui em Valente, via em televisão. E a gente foi, aprendeu a cultura do lugar que a gente chegou. A gente chegou no Rio Grande Sul, tomou chimarrão; chegou em Belém do Pará, provou o pato no Tucupi. Uma coisa que a gente via em televisão. Então, foi uma lição de vida pra gente. A história do Acre, o Seringueiro. A gente não tinha noção do que era o seringueiro, só por história, eu já vi em livro de história. Foi um aprendizado muito bom! (JÚNIOR, 2016, s.p.)

A minha área não é política, mas até isso eu tive oportunidade de conhecer. Em Florianópolis, o prefeito foi eleito lá com um projeto... (...) se um dos prefeitos de nossa região fizesse isso o Brasil era outro Brasil, o Nordeste era outro Nordeste. Isso tudo não era nossa área, mas eu conheci isso através do projeto... (...) É um prefeito que beneficia o produtor rural, que faz tudo pra deixar o homem da roça lá na roça dele, pra ele ter renda lá pra viver. Eu devia escrever isso e mandar pra uma vereadora que tem aí que é amiga nossa... se ela achasse um dia que valia a pena, ela podia fazer um projeto em cima disso. (AILTON, 2016, s.p.)

Eu mesma só andava desarrumada, não gostava de me arrumar. E hoje, eu só quero andar arrumadinha, toda maquiada. (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

Ensinou a gente comer de garfo e faca que a gente não sabia. (MARISVALDA, 2016, s.p.)

Andar de elevador quem não sabia já aprendeu. (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

De tudo o que foi lado a gente ganhou. Amizades boas por todo lugar que a gente passou. Financeiramente melhoramos um pouquinho. Até um tempo atrás eu tinha uma moto velha pra rodar. Através do projeto, graças a Deus, comprei um carrinho. Serviu até pra nossa própria família! (...) através do suor da gente aqui trabalhando ia ter, mas ia demorar quanto anos pra ter? E o projeto proporcionou isso pra gente. (JÚNIOR, 2016, s.p.)

Eu só tive a ganhar. Primeiro ganhei financeiramente, como ele acabou de falar. Segundo ganhei mais experiência de você ver as coisas... porque eu não sou muito de conversar, sou muito de ver, de memorizar, ou escrever pra tá lembrando daquilo... ganhei amizades boas, ganhamos mais confiança de quem conhecia menos a gente... (AILTON, 2016, s.p.)

Importa comentar também o contato das Cantadeiras com os meios de comunicação. Ao longo da circulação, são inúmeras as entrevistas para rádios, tvs, jornais e redes sociais, algumas dessas se dão ao vivo.

Eu me achava um pouquinho acanhada. (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

Ficava assim uma... fala, outra fala... momento que eu cheguei a falar pra elas. Vocês tão parecendo que nunca deram entrevista pra televisão, nunca fizeram uma filmagem. Tanta entrevista que a gente já deu e tanta filmagem e vocês estão assim... vai fulana! Vai! Tu vai! Tu fala fulana! (ALDA, 2016, s.p.)

Mas eu ficava com medo não era de falar! Eu ficava com medo de falar errado. (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

Sobre isso eu não tinha medo, porque eu sei se a gente falar alguma coisa errado eles cortam. (ALDA, 2016, s.p.)

A circulação pelo Sonora Brasil acontece no período de dois anos com algumas interrupções. Nestas folgas, os grupos voltam para casa para algumas semanas de descanso. Muitas vezes, nestas ocasiões, alguns participantes desistem, por motivos diversos, e substituições são realizadas. As Cantadeiras do Sisal e os Aboiadores de Valente, a despeito do cansaço natural que a circulação promove nos participantes, seguiram firmes no projeto. Os momentos de respiro que o retorno para casa proporcionou, seguramente ajudaram na persistência do grupo até o final.

Muito bom! Acho que não tem nada melhor do que você dizer assim... tô em casa! Mesmo com o conforto que o Sesc proporciona pra gente. De hotel, de carro, de tá dentro de van boa, de qualidade... (...) De dormir bem... de tá calor liga um ar... de tá frio, aquece... como a gente passou no Rio Grande do Sul. Todo conforto é bom, mas em casa é em casa. Quando você chega que vê a família, tá de bom tamanho. (JÚNIOR, 2016, s.p.)

Até que lhe encoraja mais pra você viajar... porque é assim, se você viaja quinze dias, aí você passa quinze dias em casa, você está fazendo as duas partes. Já fica um pouquinho em casa e quando é pra viajar você está com mais coragem pra voltar. (AILTON, 2016, s.p.)

A gente chegava e dizia assim 'eta! Vamos viajar de novo!' (CARMINHA, 2016, s.p.)

A gente ficava era alegre e ansiosa pra chegar logo o dia de viajar. (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

O Sonora Brasil é de grande capilaridade, percorrendo, em cada estado, inúmeras cidades do interior. As apresentações, pela natureza acústica do projeto, não se destinam a grandes plateias e a quantidade de espectadores varia bastante de lugar para lugar. Acredito

que os motivos dessa variação, assim como a recepção do projeto pelas plateias em todo o Brasil sejam aspectos importantes a serem estudados pelo Sesc. Seguem algumas observações feitas pelo grupo em relação a estas questões.

Todo mundo gostou. (CÁSSIA, 2016, s.p.)

A plateia chega chorava! (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

Tinha gente que a gente via que dançava, cantava mais a gente. Mas tinha lugar também que era desanimado. (MARISVALDA, 2016, s.p.)

Quando a gente estava cantando e fazendo tricô, todo mundo ficava assim olhando pra ver como a gente fazia. (IZABEL, 2016, s.p.)

Tinha gente que pegava o sisal e cheirava... (CARMINHA, 2016, s.p.)

Aquela velha história da gente chegar em lugar de ter 300 pessoas que nem lá em Salvador e chegar em lugar que é oito pessoas, dez, e a gente ter que fazer. Não tem aquela mesma empolgação do público, mas a gente tem que manter o que foi pra fazer. (JÚNIOR, 2016, s.p.)

Tinha lugar assim que quando eu falava no garimpo... tinha uns senhores assim que chegava assim... pra poder escutar o que era o garimpo. Porque nesse mundo aí donde a gente andou, ninguém nunca viu um tanque limpo, com aquela trincheira. (CARMINHA, 2016, s.p.)

A gente chegou em Alegreto, que já é perto da divisa com Argentina, né? Aí, quando a gente cantou... muita gente chorou de emoção! (...) Aí desceu uma mulher lá, quando a gente desceu do palco. Aí ela disse... eu sou da Paraíba! Quando eu vi você, eu chorei. Meu avô era vaqueiro numa fazenda... e tiraram ele do emprego e botaram ele pra plantar de roça. E depois que tiraram ele da lida do vaqueiro, ele começou a dar depressão e morreu disso. (AILTON, 2016, s.p.)

O projeto possibilitou a realização de muitos sonhos para os envolvidos. Como dito anteriormente, para as Cantadeiras o dinheiro ganho com os cachês viabilizou a concretização de vários projetos a nível material: aquisição de terra, ampliação da casa, compra de móveis e imóveis, só para citar alguns. Para os Aboiadores, principalmente para Ailton, os sonhos realizados, ainda que também de ordem material, possibilitaram o reencontro com a vida de vaqueiro, que já há alguns anos havia ficado para trás.

Eu digo sempre que vaqueiro é bicho que sonha. O poeta é assim... às vezes você deita e sonha alguma coisa de noite pra escrever no outro dia. Então assim... esse projeto aí, como eu disse antes, que me inovou, realizou um sonho meu daqui pra frente. Eu comprei mais dois cavalos, voltei a comprar burro, voltei a montar de novo, porque eu tinha me afastado... (...) Porque eu morei uns anos na cidade... foi a coisa pior que eu achei pra mim, pro vaqueiro: você amanhecer o dia dentro de casa e não escutar o chocalho tocar, só ter uma televisão pra assistir... então assim... eu estava ficando triste com isso... (AILTON, 2016, s.p.)

Depois do projeto... ele reviveu mesmo. Ele tinha deixado de vestir couro, então ele parou de sonhar. Ele tinha parado de vestir a roupa de couro. Que a gente apresenta tanto... que ele apresenta com tanto orgulho. A roupa de couro do vaqueiro do sertão. Quando foi agora, depois, ele começou a vestir, começou a ir pra pega de boi no mato de novo. (JÚNIOR, 2016, s.p.)

A participação no projeto também modificou a visão que os moradores de Valente tinham anteriormente sobre o grupo.

Acho que uns veem a gente como artista. (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

Eu acho que o povo da nossa cidade hoje nos vê com outros olhos, que não via antes. Eu já encontrei gente aí... pessoas aí de dizer assim... 'eu agora só lhe vejo pela televisão' ... gente que todo dia me via e nem sequer falava comigo. Eles acham que agora chegou a hora da gente se falar. (AILTON, 2016, s.p.)

A cidade em peso sabia que a gente estava circulando! Porque eu tenho o tal do facebook... todo mundo tem! Sempre posto coisa da gente viajando. Então toda a cidade sabia. Eu coloquei uma foto da gente no aeroporto, que deu 195 curtidas aqui de Valente. 195 pessoas aqui de nossa cidade viu que a gente estava viajando. Então... sem querer querendo, na nossa cidade a gente ficou conhecido através do projeto. (JÚNIOR, 2016, s.p.)

Vale ressaltar que o aumento da popularidade das Cantadeiras também impactou de forma positiva o trabalho da COOPERAFIS com o artesanato.

Depois do projeto Sonora Brasil, a COOPERAFIS vendeu mais. Do ano passado, pra cá nós não estamos tendo descanso. (...) A gente passava até seis meses sem receber uma encomenda. (...) A gente não tem muita não, mas as meninas⁴⁴ estão cheias. (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

Depois de dois anos de circulação pelo Sonora Brasil as Cantadeiras e os Aboiadores têm planos para o futuro.

Manter a festa do vaqueiro que ele faz direto... e depois desse projeto que a gente passou dois anos de circulação aí, eu acho que ele se encorajou mais pra tentar cada dia mais fazer uma festa melhor, e não acabar. (...) Eu acho que quem faz isso aí... na mente dele tá pensando no futuro. Ele não tá pensando só no agora. Ele pensa em deixar essa cultura viva aí. (JÚNIOR, 2016, s.p.)

O que a gente tá planejando, se tiver mais alguma viagem é gravar outras músicas, pra gravar outro CD. Por exemplo, gravar com teclado, essas coi-

⁴⁴ As meninas a que Ivamácia se refere são as outras associadas da COOPERAFIS. A circulação das Cantadeiras beneficiou a todas as mulheres da Cooperativa. Segundo Marisvalda, em todos os lugares que elas chegavam, distribuía o cartãozinho da cooperativa.

sas, né? (...) A gente pensou isso, mas ninguém sabe se vai pra frente. Depende do grupo. (ALDA, 2016, s.p.)

No que diz respeito aos impactos do projeto no trabalho artístico das Cantadeiras e dos Aboiadores, ficou evidente que a participação no Sonora Brasil contribuiu positivamente para a dinamização do trabalho delas e a reestruturação do trabalho deles.

Desorganizado. Não tinha organização nenhuma... não tinha animação nenhuma. Ninguém nem sabia se tinha mais negócio de roda, ninguém nem tava lembrando mais de roda. (MARISVALDA, 2016, s.p.)

A dupla antes não era muito forte... sabe por quê? Porque eu seguia um ritmo totalmente diferente. Eu estava entrando muito num ritmo sertanejo. Eu estava num estilo assim: Zezé de Camargo e Luciano... a gente fazia muita voz e violão. Aí por enquanto isso, eu morava longe dele. Ele morava da Tiquara pra dentro e eu morava aqui em Valente. Aí quando ele chegou... que a gente começou botar na própria voz e violão, começou a botar música de vaqueiro. A gente começava a colar os ritmos de vaqueiro... e aperfeiçoou mais a dupla. E depois do projeto foi que fortaleceu. (JÚNIOR, 2016, s.p.)

É... agora foi que a gente se identificou no aboio mesmo. Pra onde a gente vai hoje pra uma festa, uma cavalgada, mesmo se for com a banda, mas vai ter aquele momentinho do vaqueiro. (JÚNIOR, 2016, s.p.)

4.2 REVERBERAÇÕES DE UM CIRCUITO

Depois de mais de um ano de findo o circuito, a participação no Sonora Brasil ainda reverbera na vida artística dos Aboiadores Ailton e Júnior, que conseguiram tirar proveito do capital simbólico adquirido com o projeto. Pai e filho seguem cantando aboios, toadas e desafios nos encontros de vaqueiro, cavalgadas e festas de vaqueiro da Região Sisaleira e de outros estados, a exemplo do Mato Grosso, Maranhão e Piauí. Os dois apresentam nestes inúmeros palcos um pouco da cultura do vaqueiro do semiárido baiano, tal como faziam nas apresentações do Sonora Brasil. Frequentemente tenho informações da agenda da dupla através do *whatsapp*. Inclusive esta ferramenta conecta Ailton com mais de vinte grupos ligados à preservação da cultura do vaqueiro em todo Brasil. Ailton sempre compartilha comigo *flyers* de eventos, vídeos diversos com apresentações da dupla, cavalgadas, pega de boi no mato, missa do vaqueiro, etc., assim como gravações das novas composições que irão integrar o CD dos dois, dentre outras informações. Estas apresentações têm se constituído em mais uma fonte de renda para ele e Júnior.

Segundo depoimento de Ivamácia, colhido no dia 28 de abril de 2018, as Cantadeiras do Sisal não subiram mais no palco depois de terminado o projeto. Contudo, este fato ocorreu não por falta de convite ou desejo de cantar. De acordo com a artesã, parte do grupo só quer se apresentar mediante cachê e os convites feitos até agora ou não acenaram com nenhuma remuneração ou apresentaram uma proposta financeira pouco atraente. Nesta conversa ficou evidente que, embora elas estejam conscientes do aumento do valor simbólico do grupo em virtude da participação no Sonora Brasil, ainda não conseguem transformar esta realidade em oportunidades de trabalho devidamente remunerado. Diferentemente do artesanato que produzem e que frequentemente é apresentado em rodadas de negócio promovidas por instituições diversas, estas mulheres ainda têm dificuldade de “vender” o trabalho das Cantadeiras do Sisal, assim como se utilizar da COOPERAFIS como possível intermediária desta comercialização. Contudo, apesar de não estar nos palcos, o grupo continua produzindo artisticamente através da criação de novos cantos de trabalho. Em paralelo à criação no âmbito musical, as Cantadeiras do Sisal seguem confeccionando artesanato de sisal na COOPERAFIS, cujas vendas tiveram um pequeno aumento como consequência da participação do grupo no projeto.

Segundo Elione, que acompanha estas mulheres desde a época da capacitação para o artesanato e que foi uma figura presente no período da preparação para o circuito, a participação das Cantadeiras no Sonora Brasil foi muito importante.

Pelo empoderamento de cada uma, a vivacidade, o reconhecimento da comunidade para com o trabalho delas – hoje a comunidade já olha com outro olhar, sabendo que elas já fizeram uma turnê pelo país inteiro – o reconhecimento da família para o trabalho dessa mulher, que até então era somente braçal. Nesses dois anos de turnê elas conseguiram colocar a maior parte do dinheiro dentro de casa, então houve esse respeito... hoje elas conseguiram adquirir bens que outrora não tinham nem possibilidade como transporte, terra, reformaram a casa, compraram móveis, a autoestima muda... muda esse conceito... (...) as meninas, eu tenho sempre visto e tenho percebido o quanto elas são gratas ao projeto Sonora Brasil, por essa oportunidade delas estarem recebendo por um serviço que elas gostam de fazer (SOUZA, entrevista, 07/05/2018).

4.3 ACERCA DOS IMPACTOS E TRANSFORMAÇÕES

Do exposto nas seções anteriores, fica claro que a participação no Sonora Brasil contribuiu para o alargamento das condições de existência das Cantadeiras do Sisal e Aboiadores por

possibilitar uma série de transformações⁴⁵ na vida destes sujeitos. Estas incluem aumento do patrimônio material, conforto material, independência financeira, aumento da autoestima, multiplicação de oportunidades de trabalho, realização artística, redefinição de papéis no âmbito familiar, respeito da comunidade, ampliação do espaço perceptivo da realidade, dentre outros tantos ganhos importantes para as vidas destas mulheres e homens originários de Valente.

Importa notar que muito antes da participação no Sonora Brasil as Cantadeiras do Sisal e os Aboiadores já se movimentavam na direção de protagonizar, dentro de um mercado de bens culturais, a difusão de seus repertórios de cantos de trabalho. É perceptível a crença destes sujeitos de que existe um público interessado nestes repertórios (e nas performances associadas a eles) e de que é possível se ganhar dinheiro com isso. A meu ver, a participação no Sonora Brasil vem como resultado da disposição e empenho do grupo em viver novas experiências a partir da ressignificação de suas práticas laborais.

Destaco que a participação no projeto encorajou a caminhada destes artistas populares em direção ao mercado da música. Para as Cantadeiras, que nasceram artisticamente em 2002, houve um fortalecimento no âmbito da identidade artística do grupo e da consciência de seu valor como tal, embora, concretamente, esta inserção no mercado ainda seja incipiente. Já para o vaqueiro Ailton e seu filho Júnior, conhecidos ao longo do projeto como Os Aboiadores de Valente, o Sonora Brasil apresentou um resultado mais concreto, ajudando, de fato, a consolidar o trabalho de pai e filho como dupla artística, inclusive contribuindo com a opção estética dos dois de trabalhar com foco na cultura do vaqueiro nordestino. Hoje, Ailton Aboiador e Junior Aboiador atuam intensamente no cenário artístico cultural da região sisaleira ligado às cavalgadas, festas de vaqueiro e congêneres. A experiência também revigorou Ailton na sua militância de muitos anos pela preservação da cultura do vaqueiro no semiárido baiano.

Acredito também que a circulação pelo Sonora Brasil revitalizou a memória destes sujeitos fortalecendo-os em seus aspectos identitários. Recordo-me que, numa entrevista coletiva ocorrida no relançamento do projeto em Vitória do Espírito Santo em 2016, Ailton Aboiador disse aos jornalistas que, após um ano de circuito, se sentia muito mais vaqueiro do que antes. Pelos depoimentos colhidos, percebo que elas e eles, em alguma medida, aprofundaram mais as suas raízes em seus respectivos universos e, ao fim, saíram da experiência muito mais conectados com a cultura que buscaram partilhar.

⁴⁵ Vale ressaltar que, no caso das Cantadeiras do Sisal, a estas transformações vêm se somar outras tantas ocorridas como resultado da articulação do grupo com iniciativas promovidas no Território do Sisal, há algumas décadas, por organizações da sociedade civil que trabalham sistematicamente pela melhoria das condições de vida dos habitantes do semiárido baiano.

O projeto também impulsionou a atividade das Cantadeiras com o artesanato, promovendo o aumento das vendas da produção da COOPERAFIS, assim como valorizou o trabalho de Júnior na loja de móveis onde trabalha. Depois do circuito, além da função de montador, o jovem passou a fazer locução de áudios promocionais do estabelecimento mediante cachê.

Por fim, a circulação pelo Sonora Brasil no biênio 2015/2016, com o tema Sonoros Ofícios – Cantos de Trabalho, se constituiu numa experiência enriquecedora para as Cantadeiras do Sisal e os Aboiadores por impactar de forma positiva estes sujeitos, promovendo inúmeras mudanças de natureza material e simbólica na vida de cada um deles. A participação no projeto também foi um acontecimento marcante, prazeroso e inesquecível para elas e eles.

É isso aí! Foi bom enquanto durou...
Acabou! Agora vai deixar muita saudade! (IVAMÁCIA, 2016, s.p.)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Sonora Brasil é uma plataforma de grande importância na divulgação das tradições do nosso povo na atualidade, considerando o enfoque nas expressões musicais de tradição oral, ainda que este represente apenas uma parte dos interesses do projeto. Seja através de concertos, catálogos, material fonográfico ou audiovisual para veiculação em TVs, rádios ou criação de CDs e DVDs, as culturas das inúmeras comunidades que compõem o que chamamos de cultura brasileira estão postas para serem significadas. E de um modo que valoriza as expressões em circulação e os artistas populares que as protagonizam, além de favorecer trocas significativas entre eles e públicos diversos em todo o Brasil.

Muitos fios nos conectam. Ainda que não tenhamos consciência da existência deles, estão aí a compor o tecido do nosso povo. Ao vermos e ouvirmos as múltiplas formas de significarmos o mundo, percebemos melhor a diversidade cultural deste país de dimensões continentais que habitamos. Cumpre notar que em meio aos ventos da globalização que há algumas décadas varre todo o planeta é muito bom termos os pés assentados em algum lugar.

As expressões musicais da oralidade que o Sonora Brasil divulga, ou que são alvo de seu interesse, ainda são vistas, de modo geral, como algo exótico, arcaico, folclórico, etc. Estas expressões, manifestações vivas do cotidiano de comunidades espalhadas por todo o País, plenas de sentido para quem as vivencia, através do Sonora Brasil nos conecta com uma parte da nossa cultura que foi invisibilizada por uma lógica monolítica e excludente que busca descartar tudo que não interessa ao capital.

Neste contexto, considerando a quantidade de grupos de tradição que circularam nestas duas décadas em comparação com os de música de concerto, entendo que a gestão nacional do projeto poderia considerar uma diminuição dessa diferença, mesmo sabendo da dificuldade em por grupos com estas características numa circulação nacional de dois anos. Vale destacar ainda que os grupos de tradição oral estão cada vez mais organizados, haja vista os exemplos citados no cap. 3 das Lavadeiras de Almenara (MG), as Ganhadeiras de Itapuã (BA), ou ainda as Cantadeiras de Souza (MG), desejosos de protagonizar a difusão de suas culturas neste momento em que existe um interesse pelas manifestações da tradição oral. E citando mais uma vez Fonseca (2015), “só a eles cabe, enquanto agentes ativos de seus saberes e fazeres musicais, determinar como e sob que circunstância deve se dar o nem sempre harmônico relacionamento com a indústria cultural na atualidade” (2015, p.25).

Em meio a um mercado onde o consumismo voraz anseia ininterruptamente por novos

produtos culturais e artísticos, fazendo nascer inúmeras produções musicais, muitas delas com validade datada, o Sonora Brasil se destaca. O projeto segue seu curso, cumprindo com o objetivo de difundir a diversidade da música brasileira, ao tempo em que oferece alternativas de escuta às plateias de todo o país e torna conhecido o trabalho de artistas que se dedicam à construção de uma obra de fundamentação não comercial, sem se render às práticas predatórias, exploradoras, massificadoras, capitalistas, dentre outras, que permeiam o mercado da música. Neste cenário, o Sonora Brasil consegue se manter firme nos seus propósitos e à margem de tais mecanismos, graças ao trabalho determinado da gestão nacional do projeto somado ao fato do mesmo ter dotação orçamentária anual garantida e ser realizado por uma instituição sem fins lucrativos.

A despeito dos seus 20 anos de existência, o projeto segue se renovando a cada edição, no que diz respeito à gestão, planejamento, curadoria, etc. Vale ressaltar o quão importante é que a sua rede de curadores esteja atenta às questões que atravessam uma ação desta natureza e possa fazer deste trabalho uma oportunidade de desnaturalizar opiniões, posturas, experimentar outros olhares e realizar conexões com pautas importantes da nossa sociedade.

A experiência das Cantadeiras do Sisal e dos Aboiadores de Valente no Sonora Brasil relatada neste estudo, além de compor o inventário das histórias dos homens e mulheres que passaram por este mundo, também me possibilitou lançar um olhar mais acurado sobre as questões do nosso tempo. As minhas indagações acerca dos problemas vivenciados por nós na atualidade encontraram respostas em várias reflexões ou mesmo sistemas interpretativos de inúmeros autores que travei conhecimento ao longo do curso.

Seguramente, o que foi relatado aqui a respeito da experiência das Cantadeiras do Sisal e dos Aboiadores de Valente não esgota, e nem tem esta pretensão, as reflexões em torno do que foi vivenciado pelo grupo nos dois anos de sua participação no projeto. Desejo sinceramente que este estudo inspire outras pesquisas, não só no âmbito da experiência destes sujeitos, como também no que diz respeito ao Sonora Brasil, que pela sua riqueza vale a pena ser investigado.

Figura 14 - Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente. 3ª Mostra Sonora Brasil, Teatro Sesc Senac Pelourinho, Salvador



Foto: RODTAG Produções

REFERÊNCIAS

- AMORIM, Maria Alice; NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes; COSTA, Maria das Graças Vanderlei da. Tradição viva: a tradição sob a égide da 'razão aberta'. **Revista AntHropológicas**, ano 14, vol 21(1): 129-155 (2010)
- ANDRADE, Mário de. Música Brasileira. **Imburana** - Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN. n.11, jan./jun.2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/download/10062/7132>>. Acesso em: abril 2018.
- APAEB-VALENTE. Sisal, a Fibra do Sertão (documentário). 2008. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CodLNULKS9A>>. Acesso em: jul.2017.
- BARROS, José Márcio. Cultura, mudança e transformação: a diversidade cultural e os desafios de desenvolvimento e inclusão. **III ENECULT** – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 23 a 25 de maio de 2007. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil (mimeo).
- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P & A Gráfica e editora, 2009.
- BICKEL, Marcia Cristina Pinto. **O Serviço Social do Comércio e a produção de conhecimentos sobre o lazer no Brasil**: década de 1970. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional (mimeo).
- BONFIM, Carlos. Merienda de negros: canto-contar(nos) outras histórias de uma negramérica. In: DINIZ, Alai Garcia; PEREIRA, Diana Araujo; ALVES, Lourdes Kaminski (Orgs.). **Poéticas e políticas da linguagem em vias de descolonização**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017, p.55-79.
- BRASIL. Decreto-Lei 9853/46: Atribui à Confederação Nacional do Comércio o encargo de criar e organizar o Serviço Social do Comércio e dá outras providências. Ministério do Trabalho: Rio de Janeiro, 1946. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/De19853.htm>. Acesso em: jul.2017
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, ano 14, vol 21 (1): 39-76 (2010).
- CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In: **Série Antropologia**, 354, Brasília, 2004.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago. Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: CASTRO GÓMEZ, Santiago & GROSGOUEL, Ramón. (Orgs.) El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contempo-

râneos & Pontifícia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p.79-91.

CHARTIER. Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995. p. 179-192

CODES Sisal – Conselho Regional de Desenvolvimento Rural Sustentável da Região Sisaleira do Estado da Bahia. **Plano Territorial de Desenvolvimento Sustentável do Território do Sisal**. Valente, BA: CODES Sisal, 2010, 112p.

COLEÇÕES. Cantos de trabalho - coral das lavadeiras de Almenara. Exibido pela SESC TV SP. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X5qxLbtbCg4>> Acesso em: mar.2018

CONAB - Companhia Nacional de Abastecimento. Disponível em: <http://www.conab.gov.br/OlalaCMS/uploads/arquivos/16_07_28_17_46_03_sisal_conjuntura_jul_2016.pdf>. Acesso em: jul.2017

Confederação Nacional do Comércio (CNC). **Sesc, Senac**; natureza jurídica e a natureza jurídica das contribuições. Rio de Janeiro: Confederação Nacional do Comércio, 2005. Disponível em: <<http://cnc.org.br/sites/default/files/arquivos/naturezajuridicasescsenac.pdf>>. Acesso em: ago.2018.

COOPERAFIS-BA. Cooperativa Regional de Artesãs Fibras do Sertão. CERRATINGA, s.d. Disponível em: <<http://www.cerratinga.org.br/cooperafis>>. Acesso em: jul.2017

DANTAS, Fred. **Cantos de Trabalho**. Palestra realizada no Teatro Sesc Senac Pelourinho. Salvador: jul. 2015.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. Etnocologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade. **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Salvador, Bahia, 2010

FIGUEIREDO, Gilberto. Entrevista concedida para a pesquisa em 06/05/2018.

FONSECA, Edilberto. J. de Macedo. Cantos de Trabalho: modos e modas na atualidade. In: **Sonoros ofícios** - cantos de trabalho: circuito 2015/2016. Rio de Janeiro: Sesc Departamento Nacional, 2015.

GALCERAN HUGUET, Montserrat. La novedad de lo postcolonial. In: **La bárbara Europa**. Uma mirada desde el postcolonialismo y la descolonialidad, Madrid: Traficantes de Sueños, 2016, p.21-26.

GIL, Gilberto. **Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil**. Brasília, Ministério da Cultura, 2003.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p.15-46, jul./dez, 1997b.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do Popular. In: **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (Org). Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UMG. 2009. p.231-247.

HALL, Stuart. The Work of Representation. In: **Representation**: cultural representations and signifying practices. London: SAGE Publications LTDA. 1997a.

HAMBURGER, Ester; GOMES, Thalles. Leon Hirszman e a trilogia dos Cantos de Trabalho. **Rumores**, n.21, vol.11, jan.-jun./2017. São Paulo: MidiAto (ECA USP).

HIRSZMAN, Leon (Dir.). Cantos de Trabalho: cacau. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC), 1976, cor, 11 min, 16mm ampliado para 35mm. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DHJ17HOx-9o&t=482s>>. Acesso em: mar.2018.

HIRSZMAN, Leon (Dir.). **Cantos de Trabalho**: cana-de-açúcar. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC), 1975a, cor, 10 min, 35mm. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=11&v=WM9bn4ygEno>. Acesso em: mar.2018.

HIRSZMAN, Leon (Dir.). **Cantos de Trabalho**: mutirão. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC), 1975b, cor, 12 min, 16mm ampliado para 35mm. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=485&v=kNTZLi1mUJA>. Acesso em: mar.2018.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (Org.) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IKEDA, Alberto T. Cultura Popular. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. **Estudos avançados**, 27 (79), 2013.

IRDEB. Cantos de Trabalho (doc). **Bahia Singular e Plural**. Salvador: TVE. 2000.

LEMAIRE, Rita. Tradições que se refazem. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n 35, Brasília, janeiro-junho de 2010, p.17-30.

LEROY, Jean Pierre e MEIRELES, J. Povos indígenas e Comunidades Tradicionais: os visados territórios dos invisíveis. In: PORTO, M. F. (Org.) **Injustiça ambiental e saúde no Brasil**. Mapa dos conflitos. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2013.

MAURO, Humberto. Brazilianas. **Cantos de trabalho**. música folclórica brasileira. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KY5ww1e_ZuU>. Acesso em: mar.2018.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Vol. 32, n° 94, junho/2017.

QUEIROZ, Washington. Bahia e Vaqueiros: um Débito. **Revista FAGED**, Salvador, n.17, p.71-84, jan/jun, 2010. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/entreideias/article/viewFile/4872/3809>> Acesso em: fev.2018.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.) **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciencias sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p.107-127.

RANGEL, Sonia. Processos de criação: atividade de fronteira. *Revista Territórios e Fronteiras*

da Cena. **GIDE** - Grupo de Investigação do Desempenho Espetacular, ECA-USP, Ano 3, n.1, São Paulo, 2006.

REGO, Mauro Lopez A responsabilidade social como resposta do Sistema S ao ambiente institucional brasileiro pós-década de 1990: o caso do SESC. 86p. Dissertação (Mestrado Executivo). Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2002.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Políticas Culturais no Brasil: Tristes tradições e enormes desafios**. EDUFBA, Salvador, 2007 (Coleção Cult).

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação**. São Paulo: Annablume, 1998.

SANTANA JÚNIOR, Gildásio; PINA JÚNIOR, Israel. Bases de Serviços de Comercialização (BSC) no Território do Sisal-BA: perspectivas e desafios para a comercialização da agricultura familiar. In: **Anais da XI Semana de Economia - O atual momento da economia brasileira: perspectivas e desafios**. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), 27 nov. a 1º dez./2012. Disponível em: <http://www.uesb.br/eventos/semana_economia/2012/anais/a02.pdf>. Acesso em: abril 2017.

SANTOS, Adalberto Silva. **Tradições populares e resistências culturais: políticas públicas em perspectiva comparada**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de Brasília, 2007.

SANTOS, Renata Conceição dos. Cantos de Trabalho: Rupturas e Permanências no Recôncavo Sul da Bahia. In: **Anais do III Encontro Estadual de História: Poder, Cultura e Diversidade**. UNEB: BAHIA, 2007.

SESC. Carta da Paz Social, (2012). Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/490c55a9-a7c5-4a25-83a4-bb2f09491dea/Carta+da+Paz+Social.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=490c55a9-a7c5-4a25-83a4-bb2f09491dea>>. Acesso em: jun.2018.

SESC. **Diretrizes Gerais de Ação do Sesc**. 6 reimp. Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2010. Disponível em: <<http://www.sescbahia.com.br/vs-arquivos/HtmlEditor/file/Pol%C3%ADtica%20de%20Transpar%C3%A2ncia/2015/Diretrizes%20Gerais%20de%20A%C3%A7%C3%B5es%20do%20Sesc.pdf>>. Acesso em: set.2018.

SESC. Módulo Programação da Atividade Música. Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2015b.

SESC. Na Pisada dos cocos. Sonora Brasil: circuito 2017/2018. Rio de Janeiro: Departamento Nacional. 2017. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/sonorabrasil/catalogos>>. Acesso em: jul.2018.

SESC. **Política Cultural**. Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2015a.

SESC. **Sonora Brasil – Origens**. Circuito Nacional de Música. Grupo Cultural Jongo da Serinha. Vissungos, jongs e lundus. Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2001. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/sonorabrasil/catalogos>>. Acesso em: jul.2018.

SESC. Sonoros ofícios - cantos de trabalho. Sonora Brasil circuito 2015/2016. Rio de Janeiro: Departamento Nacional. 2015c. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site>>

/sonorabrasil/catalogos>. Acesso em: jul.2018.

SESC. **Tambores e batuques**. Sonora Brasil: circuito 2013/2014. Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2013. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/sonorabrasil/catalogos>>. Acesso em: jul.2018.

SILVA, Filipe Prado Macedo da. **Desenvolvimento Territorial**: a experiência do Território do Sisal na Bahia. Dissertação (Mestrado). Uberlândia: UFU, Programa de Pós-Graduação em Economia, 2012.

SOUZA, Elione Alves de Souza. Entrevista concedida para a pesquisa, 07/052018.

VELLOSO, Tatiana R.; VALADARES, José H.; SOUZA, Jerônimo R. Mulheres de Fibra: a experiência do artesanato tradicional no Território do Sisal da Bahia. In: **Anais I Encontro Internacional de Economia Solidária**, 2007, São Paulo - SP: USP, 2007. v. I. p. 1-19.

VERDE, Maria Cristina Lima. **Estudo de caso**: desenvolvimento sustentável da região sisaleira: Valente-Bahia /Maria Cristina Lima Verde; supervisão de Marlene Fernandes; coordenação de Carlos Alberto Silva Arruda. Rio de Janeiro: IBAM, 2007.

ANEXOS

ANEXO A - PROJETO SONORA BRASIL

PROJETO SONORA BRASIL - GRUPOS E TEMAS⁴⁶**1º ANO – 1998**

TEMAS:

- **MÚSICA IBERO-BRASILEIRA**
- **MÚSICA ARMORIAL**
- **MÚSICA BRASILEIRA**
- **MÚSICA MODERNA DO BRASIL**

GRUPOS:

- QUADRO CERVANTES (RJ)
- QUARTETO ROMANÇAL (PE)
- QUINTETO LATINO AMERICANO DE SOPROS DA PARAIBA (PB)
- CAMERATA CONTEMPORÂNEA DO RIO DE JANEIRO (RJ)

2º ANO – 1999

TEMAS:

- **MÚSICA PORTUGUESA À ÉPOCA DO DESCOBRIMENTO**
- **MÚSICA DO POVO DO BRASIL**
- **MÚSICA DO BRASIL COLONIAL**
- **MÚSICA DO BRASIL RURAL**

GRUPOS:

- MÚSICA ANTIGA DA UFF (RJ)
- ANIMA (SP)
- TERRA BRASILLIS (RJ)
- NELSON DA RABECA E CONJUNTO (AL)

Obs.: Etapa especial com o conjunto Suíço "ENSEMBLE TURICUM", de Zurique, com o programa "O AMOR BRASILEIRO", acontecido nos estados de PE, CE, SC e PR.

3º ANO – 2000

TEMAS:

- **VIOLÃO BRASILEIRO**
- **CORDAS BRASILEIRAS**
- **MÚSICA MODERNA DO BRASIL**
- **MÚSICA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL**

GRUPOS:

- TURÍBIO SANTOS (RJ)

⁴⁶ FONTE INSTITUCIONAL.

- QUARTETO IGUAÇU (PR)
- MANHATTAN ORCHESIS (EUA)
- DUO JOAQUIM ABREU E PAULO PASSOS (SP/RJ)

4º ANO – 2001

TEMAS:

- **CANTIGAS IBÉRICAS MEDIEVAIS**
- **GUERREIROS e TORÉS**
- **JONGOS, VISSUNGOS e LUNDUNS**
- **ROMANCES e MODINHAS**

GRUPOS:

- AURORA BOREALIS (NORUEGA)
- A PARTE (AL)
- GRUPO CULTURAL JONGO da SERRINHA (RJ)
- NAU de TODOS os CANTOS (BRASIL/PORTUGAL)

5º ANO – 2002

TEMAS:

- **SOPROS DO BRASIL**
- **VOZES BRASILEIRAS**
- **VIOLAS DO BRASIL**
- **PERCUSSÕES BRASILEIRAS**

GRUPOS:

- QUINTETO VILLA-LOBOS (RJ)
- MADRIGAL VOCALE (PR)
- ROBERTO CORRÊA/ BADIA MEDEIROS/PAULO FREIRE (DF/GO/SP)
- JAMBARR (BRASIL/AFRICA/MARROCOS)

6º ANO – 2003

TEMAS:

- **MÚSICA DO NORDESTE DO BRASIL.**
- **MÚSICA DO SUDESTE DO BRASIL.**
- **MÚSICA DO SUL DO BRASIL.**
- **MÚSICA DO NORTE DO BRASIL.**

GRUPOS:

- LIA DE ITAMARACÁ e CONJUNTO (PE)
- O QUINTO (RJ/MG)
- MESTRE EUGÊNIO e os TOCADORES DE PARANAQUÁ (PR)
- ARRAIAL DO PAVULAGEM (PA)

7º ANO – 2004

TEMAS:

- **VIRTUDE E PROMESSAS**
- **LABORES E BRINQUEDOS**

- **BÊNÇAS E REMÉDIO**
- **PECADO DAS ORELHAS**

GRUPOS:

- CAMERATA ATHAÍDE (MG)
- MESTRE SALUSTIANO E CONJUNTO (PE)
- IRMANDADE DA CRUZ (CE)
- TRADJONEL MÚSICA (BRASIL/NORUEGA)

8º ANO – 2005

TEMAS:

- **MÚSICA DO BRASIL RURAL**
- **MÚSICA IBERO-BRASILEIRA**
- **MÚSICA ARMORIAL**
- **MÚSICA DO POVO DO BRASIL**

GRUPOS:

- NELSON DA RABECA e CONJUNTO (AL)
- QUADRO CERVANTES (RJ)
- QUARTETO ROMANÇAL (PE)
- ANIMA (SP)

9º ANO – 2006.

TEMAS:

- **SAMBA DE VIOLA DO RECÔNCAVO BAIANO**
- **SONS DO TRIÂNGULO ATLÂNTICO**
- **TRADIÇÕES SONORAS DA ILHA DO DESTERRO**
- **SUÍTE AFRO-RECIFENSE**

GRUPOS:

- OS FILHOS DA PITANGUEIRA (BA)
- BANZA (PR)
- GENTIL DO OROCONGO E CONJUNTO (SC)
- CORIN ORIXÁ (PE)

10º ANO – 2007

TEMAS:

- **MODOS NOVOS**
- **NOVA ORGANOLOGIA**
- **TONOS NOVOS**
- **NOVA TÍMBRICA**

GRUPOS:

- GRUPO DE PERCUSSÃO DA UFBA (BA)
- EGILDO VIEIRA E CONJUNTO (PE)

- RAÍZES CABOCLAS (AM)
- RE-TOQUES (RJ)

11º ANO – 2008

TEMA: **HEITOR VILLA-LOBOS**

- ORQUESTRA DO ESTADO DE MATO GROSSO (MT)
- DUO EBERHARDET/LLERENA (SC)
- QUARTETO DE SOPROS DA AMAZÔNIA (AM)
- MADRIGAL PAIDÉIA (PR)

12º ANO – 2009

TEMA: **VIOLÃO BRASILEIRO**

- JOÃO PEDRO BORGES (MA) E DANIEL WOLFF (RS)
- HENRIQUE ANNES (PE) E MARCELO FERNANDES (MS)
- SALOMÃO HABIB (PA) E FABRÍCIO MATTOS (PR)
- ALUÍSIO LAURINDO JR. (AM) E NICOLAS DE SOUZA BARROS (RJ)

13º ANO – 2010

TEMAS: **A OBRA DE CLAUDIO SANTORO GUERRA-PEIXE**

- QUARTETO DE BRASÍLIA (DF)
- QUINTETO LATINO-AMERICANO DE SOPROS DA PARAÍBA (PB)
- QUINTETO LEÃO DO NORTE (PE)
- CONJUNTO GYN CÂMERA (GO)

Em 2011 tem início o planejamento bianual

14º e 15º ANOS – 2011/2012

TEMA: **SAGRADOS MISTÉRIOS: VOZES DO BRASIL**

- CAIXEIRAS DO DIVINO (MA)
- COMITIVA DE SÃO BENEDITO DA MARUJADA DE BRAGANÇA (PA)
- BANDA DE CONGO PANELA DE BARRO (ES)
- QUARTETO COLONIAL (RJ)

TEMA: **SOTAQUES DO FOLE**

- GILBERTO MONTEIRO E GRUPO (RS)
- TRUVINCA E GRUPO (PE)
- DUO FERRAGUTTI / KRAMER (SP/RS)
- DINO ROCHA E GRUPO (MS)

16º e 17º ANOS – 2013/2014

TEMA: **EDINO KRIEGER E AS BIENAS DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

- DUO CANCIONÂNCIAS (MS/RS)
- OCTETO DO POLYPHONIA KHOROS (SC)
- QUINTETO BRASÍLIA (DF)
- QUARTETO BELMONTE (RJ)
-

TEMA: **TAMBORES E BATUQUES**

- ALABÊ ÔNI (RS) – O TAMBOR DE SOPAPO
- RAÍZES DO BOLÃO (AP) – MARABAIXO E BATUQUE
- SAMBA DE CACETE DA VACARIA (PA) – O SAMBA DE CACETE
- RAÍZES DO SAMBA DE TOCOS (BA) – O SAMBA DE RODA

18º e 19º ANOS – 2015/2016

TEMA: **VIOLAS BRASILEIRAS**

- FERNANDO DEGHI E MARCUS FERRER (PR/RJ) – VIOLAS EM CONCERTO
- PAULO FREIRE E LEVI RAMIRO (SP) – VIOLAS CAIPIRAS
- ANTÔNIO MADUREIRA, IVANILDO VILANOVA E CÁSSIO NOBRE (PE/BA) - VIOLAS NO NORDESTE
- RODOLFO VIDAL, SIDNEI DUARTE E MAURÍCIO RIBEIRO (SP/MT/TO) – VIOLAS SINGULARES

TEMA: **SONOROS OFÍCIOS – CANTOS DE TRABALHO**

- GRUPO ILUMIARA (MG)
- CANTADEIRAS DO SISAL E ABOIADORES DE VALENTE (BA)
- QUEBRADEIRAS DE COCO BABAÇU (MA)
- DESTALADEIRAS DE FUMO DE ARAPIRACA E MESTRE NELSON ROSA (AL)

20º e 21º ANOS – 2017/2018

TEMA: **NA PISADA DOS COCOS**

- COCO DE TEBEI (PE)
- COCO DE ZAMBÊ (RN)
- COCO DO IGUAPE (CE)
- SAMBA DE PAREIA DA MUSSUCA (AL)

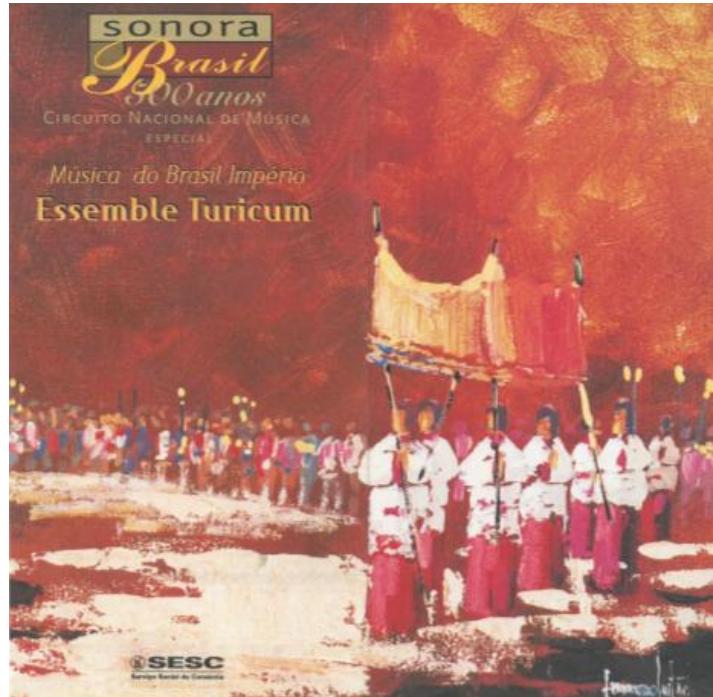
TEMA: **BANDAS DE MÚSICA: FORMAÇÕES E REPERTÓRIOS**

- CORPORACÃO MUSICAL CEMADIPE (SC)
- BANDA MÃNAUENSE (AM)
- CORPORACÃO MUSICAL CEMADIPE (GO)
- QUINTETO D EMETAIS DA UFBA (BA)

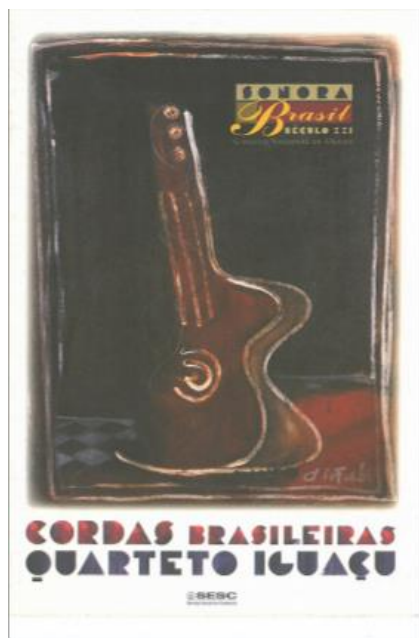
ANEXO B - ARTES GRÁFICAS

TEMAS (CAPAS DOS CATÁLOGOS)⁴⁷

CIRCUITO 1998



CIRCUITO 1999

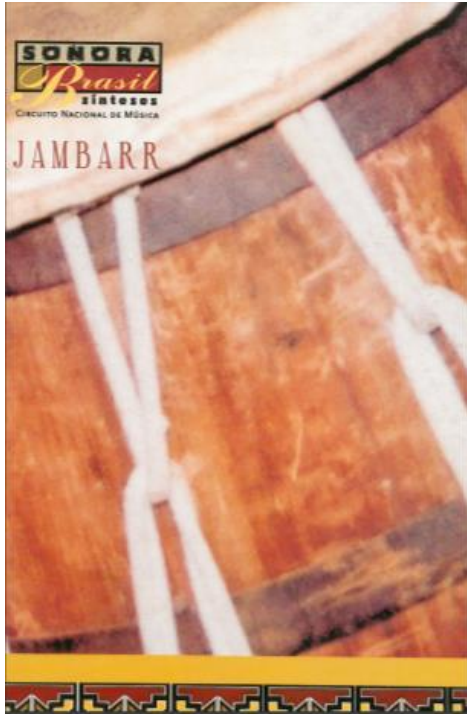


CIRCUITO 2000

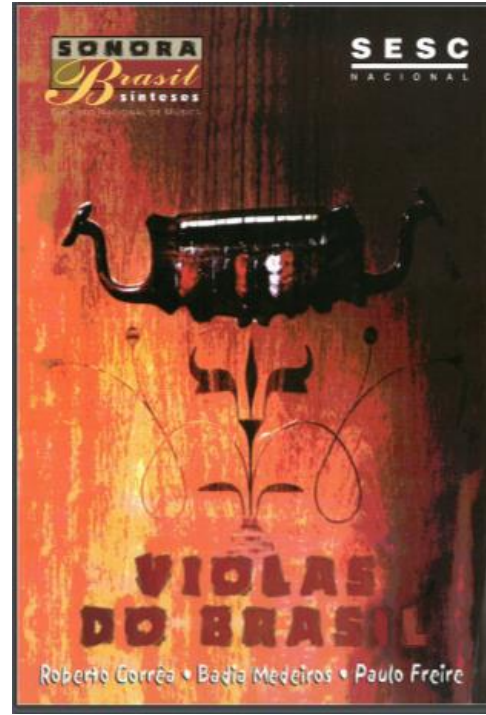


CIRCUITO 2001

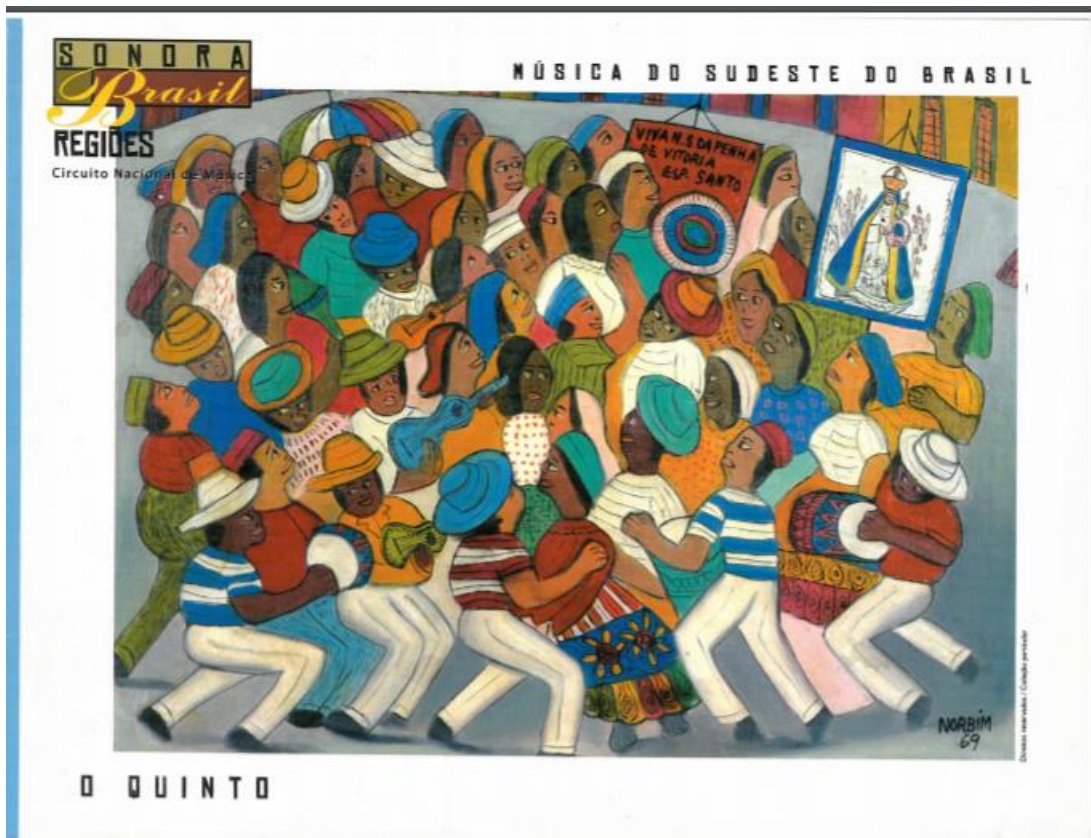
⁴⁷ Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/sonorabrasil/catalogos/>



CIRCUITO 2002



CIRCUITO 2002



CIRCUITO 2003



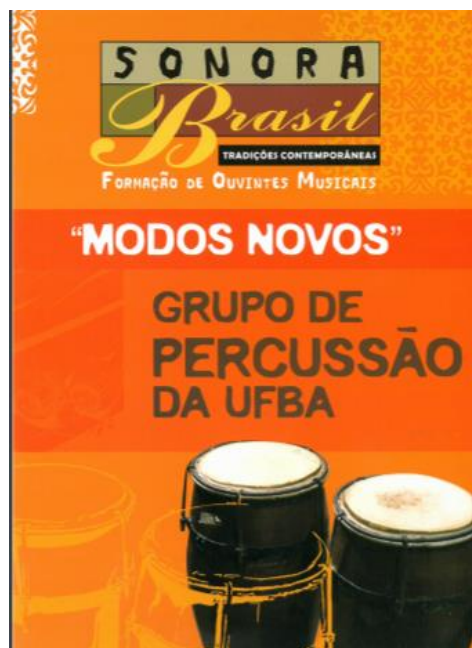
CIRCUITO 2004



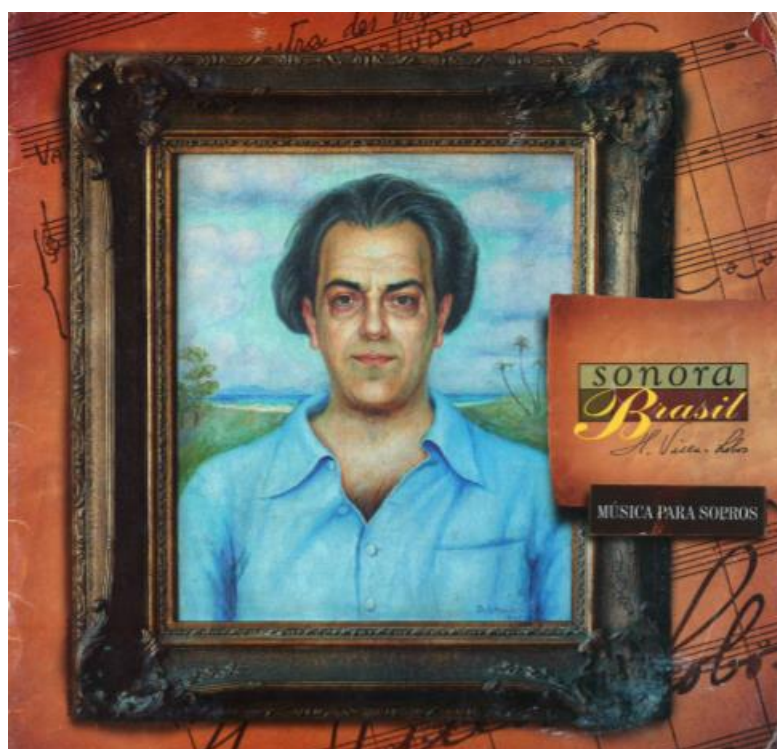
CIRCUITO 2005



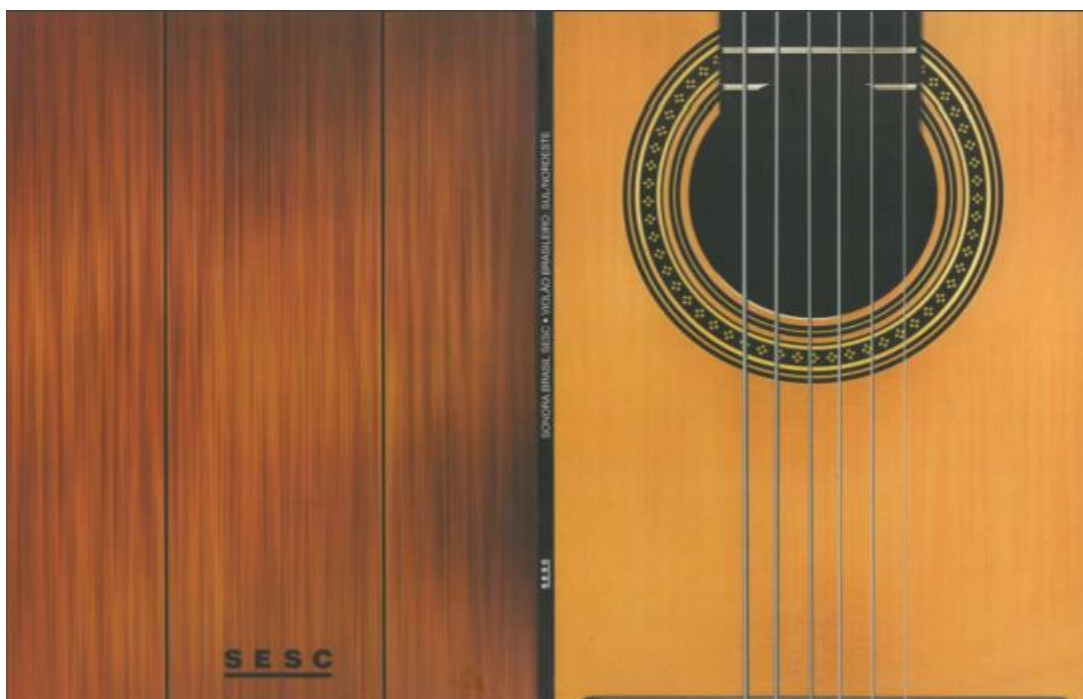
CIRCUITO 2006



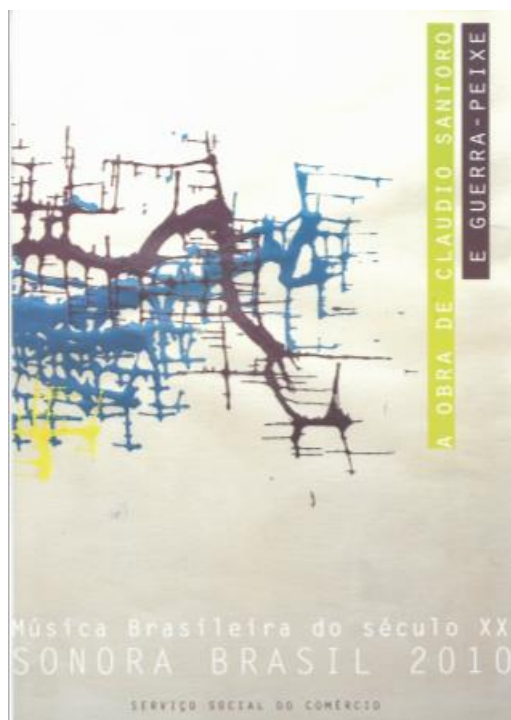
CIRCUITO 2007



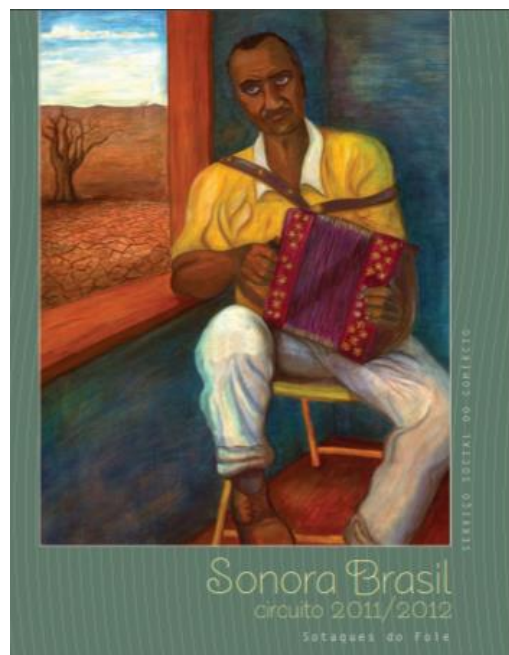
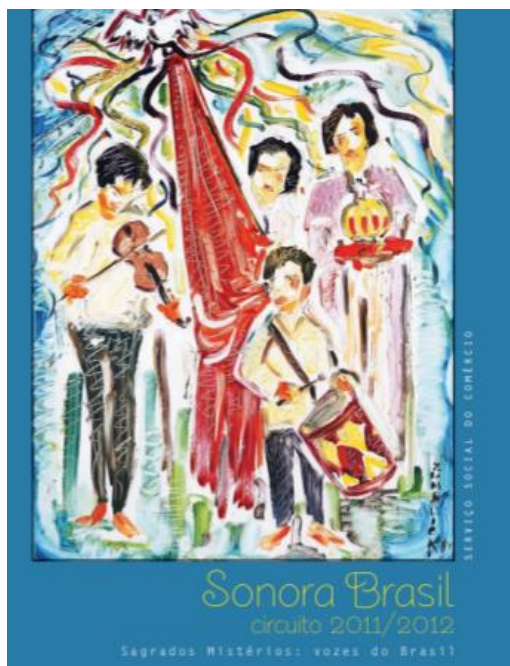
CIRCUITO 2008



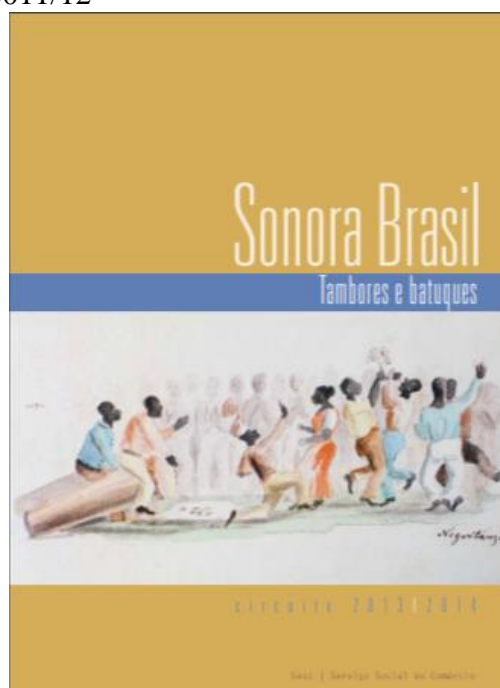
CIRCUITO 2009



CIRCUITO 2010



CIRCUITO 2011/12



CIRCUITO 2013/2014



CIRCUITO 2015/2016

Sesc apresenta

Sonora Brasil

circuito 2017|2018

Na pisada dos cocos



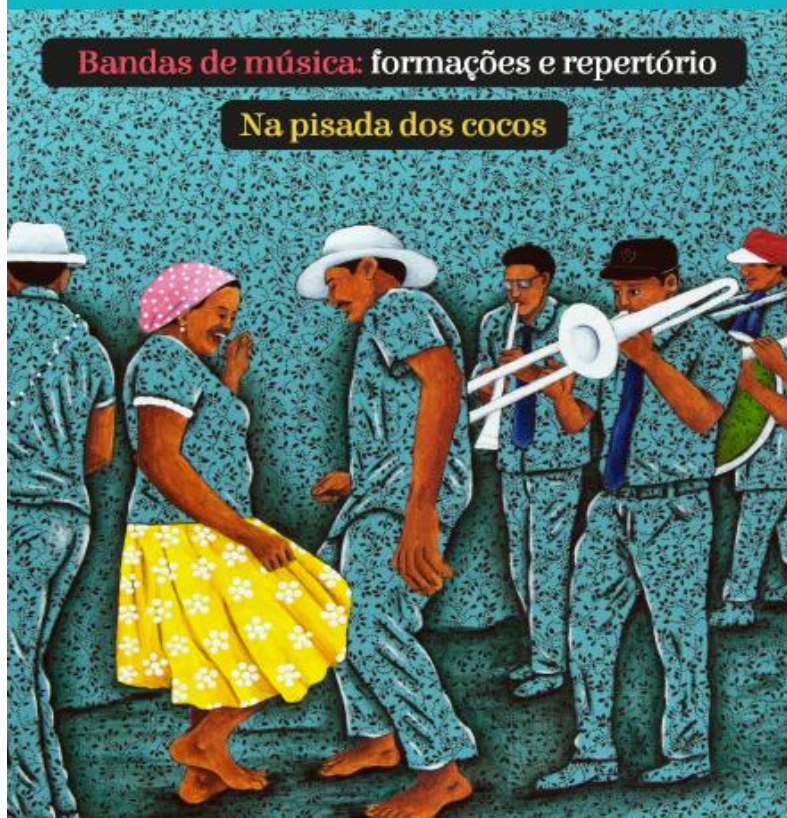
CIRCUITO 2017/2018

Sonora Brasil

circuito 2017|2018

Bandas de música: formações e repertório

Na pisada dos cocos



CIRCUITO 2017/2018

ANEXO C – ROTEIRO

Roteiro para entrevista semiestruturada ou aberta realizada com o grupo Cantadeiras do Sisal e Aboiadores de Valente no dia 17 de dezembro de 2016. A conversa, gravada e posteriormente transcrita, aconteceu na sede da COOPERAFIS, no povoado de Tanquinho, em Valente (BA), e contou com a participação de todos os integrantes.

1. Como foi participar do Sonora Brasil? (fala livre acerca da experiência).
2. Expectativas com relação ao projeto (a partir do convite do Sesc Nacional, o que passou a povoar os sonhos de vocês?)
3. Sentimentos presentes na viagem: antes, durante e depois (Medo? Alegria? Tristeza? Raiva? Saudade? Paixão? Preocupação? Euforia? Etc.)
4. Problemas enfrentados e soluções encontradas;
5. Aprendizados;
6. Ganhos e perdas;
7. Como foi voltar para casa a cada circuito?
8. O projeto possibilitou a realização de algum sonho?
9. Como as pessoas da cidade veem vocês hoje?
10. Como era o grupo Cantadeiras do Sisal/ Aboiadores antes da viagem?
11. Quem são as Cantadeiras do Sisal/Aboiadores hoje?
12. Planos para o futuro.