

# METRÓPOLE, TRADIÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL: REFLEXÕES A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DOS GRUPOS RECRIADORES DE MARACATU NA CIDADE DE SÃO PAULO

*Maria Celeste Mira<sup>1</sup>*

## RESUMO

O objetivo do texto é mostrar a importância dos processos de mediação cultural que tornam possíveis os casos atuais de retomada de “tradições populares” nos contextos urbanos. Para tanto, são tomados como exemplo os grupos recriadores de maracatu na cidade de São Paulo e sua busca por tudo o que diz respeito à “tradição”. Ao recuperar, ainda que brevemente, alguns aspectos da história cultural do maracatu, percebe-se que esta prática passou por vários processos de mediação que o levaram da decadência até o sucesso mundial. O que se pretende elucidar, portanto, é que este fenômeno deve ser compreendido, não como uma tradição, resgatada, de um momento para o outro, mas como um fluxo cultural constante, cujos trânsitos se dão, em várias direções, entre o folclórico, o popular, o massivo e o erudito.

**Palavras-chave:** Mediação. Tradição. Cultura popular. MetrÓpole.

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC/SP. E-mail para contato: celestemira@gmail.com

# METROPOLIS, TRADITION AND CULTURAL MEDIATION: REFLECTIONS FROM RECREATORS MARACATU GROUPS IN SÃO PAULO EXPERIENCE

## ABSTRACT

The purpose of the paper is to show the importance of cultural mediation processes that make possible the current cases of resumption of "popular traditions" in urban contexts. There are taken as an examples the recreators maracatu groups in the city of São Paulo and its quest for what concerns the "tradition". By recovering, although briefly, some aspects of the cultural history of maracatu, it is possible to realize that this practice has undergone various processes of mediation that led to the decline until the worldwide success. What we intend to elucidate, therefore, is that this phenomenon must be understood, not as a tradition, rescued, from one moment to the next, but as a constant cultural flux, which transits occur in various directions, among the folk, the popular, massive and erudite.

**Keywords:** Mediation. Tradition. Popular culture. Metropolis.

## INTRODUÇÃO

Desde a virada do milênio, as grandes metrópoles brasileiras assistiram a um fenômeno inusitado: grupos formados, predominantemente, por jovens de classe média passaram a se interessar por cultura popular tradicional.<sup>2</sup> Em São Paulo, foram batizados pelo Fórum Permanente para as Culturas Populares e Tradicionais de "grupos recriadores". Mas, também são denominados, na literatura acadêmica, por oposição aos considerados tradicionais, de grupos "performáticos" (TRAVASSOS, 2004) ou "percussivos" (LIMA, 2005). Multiplicaram-se, sobretudo, nas capitais e cidades de maior porte do Nordeste, do Sudeste e Centro-Sul do país, em particular, naquelas onde há universidades. De acordo com pesquisa realizada na PUC/SP, o nível de escolaridade dos integrantes desses grupos é alto; normalmente, eles são

---

<sup>2</sup> Opto pelo termo "cultura popular tradicional" empregado, notadamente, por historiadores, dentre eles, E. P. Thompson (1998) para não restringir a noção de "cultura popular" à sua dimensão folclórica, como o próprio conceito o faz (BURKE, 1989; ORTIZ, 1992). Adoto, quando é o caso, o conceito de "cultura popular de massa", desenvolvido por autores latinoamericanos, como Martín-Barbero (1987) e Ortiz (1988) para abarcar outros aspectos da experiência cultural das classes populares.

estudantes do Ensino Médio ou universitários. Com exceção de alguns fundadores de grupos recriadores de tradições maranhenses, o primeiro contato com as práticas da cultura popular tradicional provem da relação com os amigos, não mais da transmissão familiar. Isto significa que o fenômeno de interesse por “culturas tradicionais” observado nos cenários urbanos, na virada do terceiro milênio, não pode ser explicado, como anteriormente, apenas pelas correntes migratórias (MIRA et al., 2008)<sup>3</sup>

O atual interesse por “tradição” ou “cultura popular”<sup>4</sup> resulta de um conjunto de fatores. Todos eles se vinculam a características da vida moderna que se acentuam, cada vez mais, dentre as quais, o que Jacques Le Goff (1996, p. 220) denominou de “a aceleração da história”, circunstância que, segundo o autor “levou as massas dos países industrializados a ligarem-se nostalgicamente às suas raízes: daí a moda retrô, o gosto pela história e pela arqueologia, o interesse pelo folclore, o entusiasmo pela fotografia, criadora de memórias e recordações, o prestígio da noção de patrimônio”. Entre os novos adeptos da cultura popular é notável também a busca da experiência de uma vida comunitária. Para Zygmunt Bauman (2003), a forte retomada da ideia de “comunidade” está relacionada com “a busca por segurança no mundo atual”. Em uma sociedade cada vez mais despersonalizada, cujas relações são mediadas pelo dinheiro e pela tecnologia, é significativo que cresça o número daqueles que procuram a interação face a face, o vínculo construído pelo afeto, as regras ditadas pela autoridade confiante dos mais velhos. A valorização das tradições também está vinculada à reconstrução da memória e a autoestima de populações estigmatizadas, como, por exemplo, os afrodescendentes, os povos indígenas etc. Neste caso, trata-se de questão de identidade e de ancestralidade. Outro aspecto importante diz respeito à questão

---

<sup>3</sup> Os dados empíricos e depoimentos referentes a São Paulo, citados ao longo do artigo, foram coletados na pesquisa quantitativa e qualitativa realizada de 2007 a 2008 na PUC/SP. Foram aplicados 180 questionários entre os líderes e integrantes de 20 grupos recriadores de cultura popular tradicional. Após isso, foram feitas 17 entrevistas com os líderes durante o trabalho de campo em suas apresentações, locais de ensaio etc. A pesquisa foi orientada por mim e pela Profa. Dra. Elisabeth Murillo da Silva, então membro do Depto. de Antropologia e teve como orientandas as alunas do curso de Ciências Sociais, bolsistas de iniciação científica, Bruna Attina, Lucia Udemezue, Luna Vargas e Natália Ribeiro. O relatório da pesquisa não foi publicado, mas, alguns dados podem ser encontrados em artigo publicado por mim. Ver Mira (2009).

<sup>4</sup> É importante notar que, na prática, ou seja, no senso comum, “cultura popular” e “tradição” são termos praticamente equivalentes. No entanto, existem tradições de elite, por exemplo, tradições da nobreza vindas do Antigo Regime que foram assumidas pela burguesia (MAYER, 1987), dentre outros exemplos possíveis. Como demonstrou Renato Ortiz (1992), foi no decorrer da construção dos dois conceitos que “tradição” e “cultura popular” terminaram por se sobrepor.

ambiental: o modo de vida tradicional é visto hoje, no mundo todo, como o maior aliado na luta pela preservação do planeta. Neste sentido, somente a diversidade cultural poderia salvar a diversidade biológica.

É neste cenário que a cultura popular tradicional volta a ser valorizada pelo Estado, por inúmeras ONGs, pelo mercado, um pouco pela mídia, por novas plateias e novas gerações. Um pouco por toda parte, no momento em que se prenunciava o seu desaparecimento, o da “globalização”, tem início um processo de retomada das tradições locais ou regionais, como contraposição a uma suposta homogeneização cultural em curso e, ao mesmo tempo, como nicho de mercado gerado por esta circunstância.

Porém, não se trata somente de uma fatia de mercado. Como tem observado Magnani (1999; 2000), a infinidade de atividades culturais que têm lugar na metrópole pode, ao menos em parte, ser apreendida por meio do desenho de uma série de “circuitos”. Eles estruturam conjuntos de práticas de cultura, lazer e sociabilidade, dotadas de uma lógica de funcionamento e de um discurso de base próprios. É o que acontece com os frequentadores do circuito da “cultura popular”. Sua lógica ativa e discursiva se fundamenta na crença e no elogio da “tradição”. A este respeito, os grupos recriadores de maracatu foram, dentre todas as expressões populares tradicionais praticadas na cidade de São Paulo, os que criaram a maior polêmica.

### **O CULTO DA “TRADIÇÃO” PELOS GRUPOS RECRIADORES DE MARACATU EM SÃO PAULO**

Dentro do quadro geral - nacional e mundial - de valorização de culturas tradicionais, o caso da recriação de maracatu em São Paulo tem características específicas e gerou entre seus participantes uma grande polêmica. Seu estudo permite perceber como a retomada do interesse e a recriação de uma determinada prática cultural pode ser visto como o resultado de sucessivas mediações, ou seja, do trabalho de sua reinterpretação e retransmissão por um conjunto de agentes sociais ao longo de um tempo em que, supostamente, ela havia sido abandonada.

Os líderes e integrantes dos grupos recriadores de maracatu em São Paulo são unânimes em relação à importância do Movimento Manguê Beat para a descoberta do maracatu entre os jovens do Centro-Sul do país. Foi por meio deste movimento que o maracatu tornou-se conhecido dos jovens urbanos do Centro-Sul – na verdade, de várias capitais brasileiras e mundiais – em sua própria

linguagem audiovisual. A partir de então, houve uma considerável proliferação de grupos de jovens interessados em aprender os toques, os cantos e as danças do maracatu na metrópole paulistana.<sup>5</sup>

O primeiro grupo a surgir foi o Maracatu do Baque Bolado, em 1996, uma versão nada ortodoxa da expressão pernambucana. Nasceu no ensaio de um grupo de samba em um dia em que o professor faltou e um dos músicos presentes, o paraense Leandro Medina, resolveu ensinar uns toques de maracatu. Os integrantes do grupo gostaram e continuaram ensaiando e se apresentando nas ruas e feiras da Vila Pompéia e Vila Madalena, bairros de classe média de São Paulo. Leandro Medina e Maurici Brasil, outro fundador do grupo, vinham do Balé Folclórico Abaçá e, nas palavras do segundo deles, criaram o Baque Bolado por brincadeira, porque o Abaçá é uma família e você não pode fazer em casa o que faz na rua (BRASIL, 2009). Nos seus primeiros tempos, o Baque Bolado misturava maracatu com samba, não só porque seus instrumentos eram os deste ritmo musical, muitas caixas, surdos e agogôs, mas, também, por opção, por ser uma releitura paulistana que incluía, ainda, outro cenário, figurino feito com material EVA etc.

É igualmente unânime entre os líderes da movimentação em São Paulo que essa situação mudou, a partir de 1998, com o início das oficinas de maracatu que passaram a ser oferecidas por artistas pernambucanos, notadamente, por Eder Rocha<sup>6</sup>, ex-integrante da Banda Mestre Ambrósio. Sua atuação conduziu os grupos recriadores a um movimento de “retorno à tradição”, começando pelo Baque Bolado que, além de cursar as oficinas do artista pernambucano, passou a ser dirigido por ele durante dois anos (MIRA et al., 2008).

Eu vi que eles tocavam muita coisa que tinha o nome de Maracatu Baque Bolado, que eles não tocavam maracatu, tocavam várias outras coisas e um pouquinho ali de maracatu que acabava misturando com

---

<sup>5</sup> Antes de se tornar sucesso entre os jovens de classe média, o maracatu já era praticado pela artista e folclorista Raquel Trindade, em Embu das Artes, município da Grande São Paulo, pelas Irmãs Ibeji, no bairro do Imirim, Zona Norte de São Paulo e pelo Balé Folclórico de São Paulo - Abaçá, dirigido pelo folclorista Antonio Macedo. Sua atuação não é abordada aqui uma vez que o foco deste artigo é iluminar o processo de difusão do maracatu entre segmentos de jovens paulistanos de classe média. Em síntese, Antonio Macedo conheceu e pode ter tido influência de Raquel Trindade e das Irmãs Ibeji, mas, também, pesquisou o maracatu em Recife, o qual, ensinou a seus bailarinos que, por sua vez, fundaram o primeiro grupo recriador na cidade de São Paulo, o Maracatu do Baque Bolado.

<sup>6</sup> Entrevista realizada pela autora com Eder Rocha, em São Paulo nos dias 19/03/09 e 21/03/09.

aquilo ali. E aí eu critiquei, fui falar com o [André] Bueno, critiquei, falei, tal e aí ele foi um dos incentivadores pra que eu começasse a fazer oficinas e mostrar o meu conhecimento pra essas pessoas que realmente elas não tinham culpa de misturar tudo porque elas não tinham conhecimento da separação das coisas, do que é samba, do que é afoxé, do que é maracatu, acabam misturando tudo e a referência que eles tinham era [...] ou de rádio ou de disco de alguém que gravava alguma coisa, mas já era distorcido, não era o tradicional (ROCHA, 2009).<sup>7</sup>

Em segundo lugar, as oficinas foram ainda mais decisivas para a proliferação dos grupos recriadores do que o próprio Movimento Manguê Beat. As oficinas e os arrastões de maracatu pelas ruas do bairro da Vila Madalena, núcleo da movimentação em torno da cultura popular tradicional na cidade, fizeram o interesse pela expressão popular pernambucana virar uma febre no segmento. Além de São Paulo, Eder foi para o Rio de Janeiro, Florianópolis, Brasília etc. Com os melhores e mais comprometidos alunos das oficinas, o próprio Eder criou seu grupo, o Olho da Rua. Além do Baque Bolado, surgiram, só no município de São Paulo, os grupos Batuntã (1999), Ilê Aláfia (1999), Viralatisse (2001/2), Caracaxá (2003), Maracatu 16 Toneladas (2003), mais tarde, Cia. de Maracatu Porto de Luanda, Bloco de Pedra (2005), entre outros. Para se ter uma ideia do fenômeno, desde 2003, o Projeto Calo na Mão, implantado no Colégio Alves Cruz, na Vila Madalena, reúne centenas de adolescentes e jovens, nos sábados à tarde, para aprender a tocar maracatu. Os alunos de Eder Rocha criaram grupos na capital paulistana, no interior de São Paulo, em outros estados do país e até no exterior. A partir dos anos 2000, o maracatu se mundializou: há grupos e festivais nos Estados Unidos, Canadá, França, Espanha e outros países da Europa.

A questão é que a proliferação de grupos, na capital paulistana e em outras do Centro-Sul preocuparam o próprio percussionista pernambucano que havia protagonizado sua difusão. Segundo Henrique Barros<sup>8</sup> (2007), um dos expoentes da movimentação paulistana, por volta de 2001/2002 os grupos de São Paulo que trabalhavam com maracatu começaram a se encontrar e fazer alguns pequenos arrastões... de uma forma pouco organizada, outros aprendiam alguns toques de alfaia e algumas loas e já se apresentavam como grupos de maracatu. Por este motivo, Eder Rocha, Henrique Barros e outros líderes desta cena paulistana

---

<sup>7</sup> Eder Rocha faz referência a André Bueno, membro muito atuante dos grupos recriadores de São Paulo.

<sup>8</sup> Entrevista realizada pela autora com Henrique Barros em São Paulo no dia 27 set. 2007.

organizaram, em 2002, um arrastão de maracatu pela Vila Madalena que contou com o comparecimento de grupos recriadores de vários lugares, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Florianópolis. Neste dia, ainda de acordo com o depoimento de Henrique Barros (2007), Eder Rocha, teria dito que estava um pouco preocupado com os grupos que não eram de Pernambuco, que não tinham ligação com a origem da coisa; ele estava preocupado com a questão do tradicional e do não tradicional. A partir de então, os grupos recriadores de maracatu de São Paulo, com participação de outros do Centro-Sul, passaram a realizar reuniões periódicas, os Encontros dos Praticantes da Arte do Maracatu de Baque Virado, cujo objetivo era aprofundar o conhecimento da “tradição”, contando, sempre que possível, com mestres de maracatu vindos de Recife ou das cidades adjacentes.

Não é por acaso que, na moderna metrópole, esta “chamada à tradição” tenha sido feita por Eder Rocha, tido pelos jovens paulistanos, naquele momento, como a autoridade máxima quanto ao maracatu. Mesmo não sendo mestre, no sentido da cultura popular tradicional, mas, ao contrário, tendo formação musical acadêmica, é notável como sua origem pernambucana já lhe conferia autoridade sobre os paulistanos. Neste universo, do qual fazem parte, por exemplo, os adeptos da capoeira e de várias outras práticas consideradas tradicionais, há uma enorme reverência em relação à figura do mestre. Também eles passam, a partir do início dos anos 2000, a ministrar oficinas de maracatu na cidade de São Paulo e em várias outras do Centro-Sul. Um dos primeiros a fazer este percurso, na entrada do terceiro milênio, é Walter França, do Estrela Brillhante de Recife, mestre de Eder Rocha, introduzido no circuito por ele próprio (ROCHA, 2009). Depois dele, vieram outros mestres, com destaque para Chacon Vianna, introduzido por Henrique Barros (2007).

Também é neste momento, no início do terceiro milênio, que os jovens paulistanos, bem como os de outras capitais do Centro-Sul, praticantes da arte do maracatu começaram a viajar a Recife. Esta movimentação é concomitante à ida a São Paulo de mestres, reis e rainhas do maracatu. A ideia que, pouco a pouco, tomará conta dos praticantes paulistanos será a de conhecer os fundamentos dessas expressões culturais, “beber na fonte”, de preferência indo a Pernambuco ou, para os que não pudessem arcar com as despesas, participando das oficinas ministradas pelos mestres da tradição que os líderes dos grupos passariam a levar para a capital paulista. No universo da tradição, o contato com os mestres tem que ser presencial. O carisma não é transmitido por vídeo ou pela internet. É necessária a experiência corporal, o encontro face a face. Este é um dos seus

diferenciais mais marcantes e significativos em relação a outras práticas culturais contemporâneas.

A partir de 2002, após as oficinas de Eder Rocha e dos mestres de Recife, da prática dos encontros de maracatu e das viagens de vivência, percebe-se um recrudescimento da busca pelo que é considerado mais tradicional, um aprofundamento da necessidade de conhecer mais e mais o verdadeiro maracatu. Além de ir a Recife, conhecer as nações de maracatu, o Estrela Brilhante de Recife, o Porto Rico, o Leão Coroado e os demais, de passar pela experiência de sair com eles no Carnaval, de conviver com os mestres, de trazê-los para São Paulo, também se torna importante aprender a cantar e compor as loas (versos), tocar com alfaias (o instrumento característico) e, mais, aprender a fazê-lo à maneira antiga.

Após o contato com os mestres, nas oficinas em São Paulo, ou em viagem a Recife, os jovens paulistanos passam por uma espécie de revelação, ou de iniciação, demonstrando, a partir daí, um enorme respeito, uma reverência mesmo em relação à “tradição”. Mas, é importante perguntar: de que “tradição”, estão todos falando?

#### **ALGUNS ASPECTOS SOBRE TRADIÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL NO MARACATU DE RECIFE**

Desde que Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984) publicaram A invenção das tradições, ficamos impedidos, no campo acadêmico, de fazer qualquer análise ingênua a este respeito. Para além do aspecto seletivo e de reelaboração do passado intrínseco à memória coletiva, já apontado por autores como Halbwachs (1990); Williams (1979); Zumthor (1997), os estudos reunidos pelos autores ingleses demonstraram o caráter intencional e, por vezes, fraudulento de tais invenções. Estava superada, por assim dizer, uma espécie de idade da inocência na análise das tradições. Teve início, então, a era das teses sobre as reinvenções das tradições. Inúmeras pesquisas foram levadas a cabo com este ou outros termos equivalentes para outras áreas, como o de ressignificação, mais utilizado pela Antropologia, ou, ainda, reconversão, mais frequente nas análises sobre os processos de transformação de espaços urbanos. As tradições passavam, então, a ser entendidas como práticas reinventadas, ressignificadas, recontextualizadas, reconvertidas etc. No entanto, de maneira geral, várias questões importantes deixaram de ser formuladas. Por que a “tradição” passou ou voltou a ter tanta importância desde o último quarto do século XX? Qual era o contexto anterior em que as práticas culturais consideradas tradicionais existiam e

qual o contexto atual? E, sobretudo, qual o caminho que as práticas em questão percorreram até o momento atual em que estão sendo, como se quer, reinventadas? Quais têm sido os agentes desse processo de transformação a longo prazo?

Ao nos encantarmos com a ideia de invenção das tradições de Hobsbawm e Ranger, a qual, certamente supõe atores sociais, talvez tenhamos nos ocupado deles apenas no momento atual. Esquecemos de que, apesar de consciente ou inconscientemente inventada, a “tradição” – e este é outro sentido do termo – é algo que passa de uma pessoa para outra. Na área jurídica, é a forma de transmissão dos bens móveis, a *traditio*, do Direito Romano. Nas Ciências Sociais, em particular, na Antropologia, é algo que se transmite de uma para outra geração. O fato de ser inventada e reinventada, não exclui este outro aspecto da “tradição” que é a necessidade da transmissão.

De maior ou menor duração no tempo histórico, a transmissão de um conjunto de práticas, consideradas tradicionais ou modernas pode ser melhor compreendida, como veremos, como processos de mediação. A partir do quadro conceitual de Raymond Williams (1979, 2007), pode-se definir os mediadores como aqueles que, num determinado momento histórico, conseguem encontrar uma forma cultural capaz de sintetizar duas ou mais que antes estavam separadas ou eram tidas como antagônicas, bem como de, no mesmo ato, transmiti-la ou passá-la adiante. Trata-se de um processo ativo e complexo no sentido de que as negociações que supõe transformam o(s) mediador(es) e as formas mediadas.

Pesquisas de natureza acadêmica e informações oficiais sobre a história do maracatu urbano ou de baque virado, (o que é recriado em São Paulo e outras cidades), ao longo do século XX, em Recife, ajudam a construir outra versão dos fatos, capaz de desconstruir noções idealizadas pelos jovens paulistanos. Pelas tabelas apresentadas pelo historiador Ivaldo França de Lima (2005) deduz-se que havia, na virada do século XIX para o XX, entre 20 e 30 agremiações de maracatu-nação apresentando-se de forma intermitente no carnaval de Recife. Pelo menos uma dezena delas era constante. Até a década de 1980, o maracatu permaneceu uma prática folclórica, ou, se quisermos, de moldes tradicionais. As novas gerações se interessavam cada vez menos pela sua prática, pouco se identificavam com a ideia de tradição ou de afrodescendência. No Brasil, e mesmo em Recife, muita gente nunca tinha visto um maracatu. Por isto mesmo, os grupos vinham atravessando um período de indiscutível decadência, como mostram os números

coletados pelo mesmo historiador: nos anos 60 do século XX restavam apenas cinco grupos de maracatu-nação na cidade.<sup>9</sup>

No entanto, a partir do final da década de 1980, os grupos de maracatu-nação teriam entrado, segundo Lima (2005), em “um momento favorável”: vários deles ressurgiram, ou seja, aparecem aqueles em que “os maracatuzeiros recriam um maracatu já extinto, e reivindicam uma continuidade com o que deixou de existir”. Esta onda de ressurgimentos teria animado a criação de novos grupos na última década do século, com maior intensidade no seu final (LIMA, 2005, p. 125). Em meados dos anos 2000, na contagem do mesmo autor, havia em Recife aproximadamente 30 maracatus-nação e uma centena de “grupos percussivos”. Os maracatus-nação seriam aqueles constituídos “majoritariamente por comunidades de afrodescendentes, que compartilham práticas e costumes, dentre as quais se destacam as religiões de divindades e entidades” enquanto que os grupos percussivos seriam os “formados normalmente por jovens brancos de classe média, interessados, sobretudo, em fazer música.” (LIMA, 2007, p. 56).

A que se deveria esse reflorescimento (que também ocorreu com o maracatu rural ou de baque solto) para além das condições favoráveis geradas pela mundialização da cultura? A data mencionada pelo historiador, o final dos anos 1980, é um indicativo certo. O ano de 1988 trouxe grande visibilidade ao conjunto de associações e ações afirmativas da identidade negra ou afrodescendente. Percebe-se assim que, antes de tudo, o ressurgimento do maracatu é um dos muitos exemplos do débito que as atuais recriações baseadas no repertório da cultura popular tradicional têm para com os seus praticantes e os agentes das diversas vertentes do movimento negro que colocaram a cultura e a arte afrodescendente em evidência no final do século XX. O que pode parecer ter estado lá, no maracatu, desde sempre, à espera de ser descoberto por jovens de classe média, é fruto da constante reelaboração de seus praticantes e de reiteradas lutas por reconhecimento.

No final dos anos 1980, de acordo com dados oficiais do governo estadual, a valorização do maracatu dá um salto com o sucesso do grupo Maracatu Nação

---

<sup>9</sup> Após ponderar que, muitas vezes, uma prática tradicional é vista por seus estudiosos como decadentes pelo fato de suas características estarem se transformando, o autor conclui que, no entanto, os números evidenciam o período de decadência dos maracatus-nação. Em suas palavras: “Nesse sentido, parece-nos que de fato houve uma diminuição no número de maracatus-nação no Recife. As observações feitas pelos estudiosos que citamos ao longo destas páginas apontam para essa decadência no momento em que indicam a existência de apenas cinco maracatus-nação no final dos anos 60, e que estes vão enfrentar fortes dificuldades para se manterem em funcionamento durante os anos 1970.” (LIMA, 2005, p. 81-82).

Pernambuco. Apesar do nome, pois o termo “nação” identifica os maracatus considerados de origem tradicional, o grupo “surgido em 1989 [era] formado, em sua maioria, por jovens de classe média... e tinha como objetivo difundir o ritmo, na época em decadência, e pouco conhecido fora das comunidades onde era praticado” (MUSICA..., 2009). O grupo tornou-se célebre por o primeiro de jovens de classe média, composto por negros e brancos, a estilizar o maracatu de baque virado tradicional e levá-lo para o palco. Após despertar o interesse de segmentos de jovens de classe média de Recife e de todo o país, sobretudo depois sua apresentação no Abril Pró Rock de 1993, este grupo que, como não poderia deixar de ser, também fez oficinas em São Paulo, Rio de Janeiro etc., iniciou carreira internacional. No ano de 2002, o grupo já havia feito dez turnês internacionais, passando pelas principais cidades e festivais da Europa, Estados Unidos e China. (MARACATU..., 2009). Sua atuação chamou a atenção e abriu espaço também para os grupos tradicionais que cresceram e revigoraram suas atividades.

O grupo Maracatu Nação Pernambuco, por sua vez, deve sua origem ao Balé Popular do Recife, pois foi concebido e dirigido por um de seus ex-alunos, Bernardino José. Criado, em 1977, pelos Irmãos Madureira, André, Antúlio, Ana, Anthero, Anselmo, além de Sílvia França, Ângela Fischer, Walmir Chagas e Lourdes Madureira (BALÉ..., 2008), o grupo foi uma das tentativas fracassadas de Ariano Suassuna de expressar o Movimento Armorial no universo da dança. Porém, segundo Roberta Marques (2006, p. 168) apesar da insistência de Suassuna, os dançarinos do Balé Popular não treinavam com base no método clássico. Ao invés disso, “aqueciam e treinavam seus corpos por meio de “ginásticas e das próprias danças populares, mais especificamente através do passo do frevo”, inspirando-se nos artistas de maior renome como Mestre Salustiano, Capitão Antonio Pereira, Coruja do Passo, Zezinho Alfaiate, entre tantos outros (A NOVA..., 2008). Em sua trajetória, o Balé Popular do Recife catalogou em torno de quatrocentos passos de danças tradicionais, entre eles, os de maracatu, com os quais o grupo fez shows no Brasil e em vários países da América Latina e da Europa nos anos 1980, tanto em teatros, como em hotéis e outros espaços frequentados por turistas.

Pode-se dizer, portanto, que o Balé Popular do Recife iniciou a mediação do folclórico para o popular (MARTÍN-BARBERO, 1987) ou popular de massa (ORTIZ, 1988). Em seu nome, o adjetivo “popular” passou a ser relativo, não apenas ao caráter folclórico ou tradicional das danças executadas, mas à “popularidade” alcançada pela fórmula por ele criada, à sua possibilidade de atingir um público maior. Fazer a mediação do folclórico para o popular de massa implica agregar um novo sentido ao termo “popular”, aquele que lhe atribui o próprio mercado. “Popular” para estes setores significa o que vende mais, o que

tem mais bilheteria, o que é mais assistido, conforme explicou Renato Ortiz (1988) interpretando “a moderna tradição brasileira”. Desta perspectiva, pode-se dizer que o Balé Popular do Recife fez esta passagem da antiga para “a moderna tradição pernambucana”. A mediação iniciada pelo Balé Popular do Recife se consolida com a repercussão mundial do Maracatu Nação Pernambuco.

Dentre os jovens de classe média de Recife que conheceram e passaram a admirar a arte do maracatu pela mediação do grupo Nação Pernambuco estaria o próprio Chico Science, futuro protagonista do Movimento Mangue Beat que, como vimos, viria a tornar esta expressão cultural ainda mais famosa no Brasil e no mundo. De acordo com Eder Rocha (2009), O Chico era um cara assíduo frequentador do Nação Pernambuco. Ele ia e ficava vendo Bernardino [criador e diretor do grupo] tocando lá, pulando, fazendo as coisas dele, aprendeu muita coisa com ele. Influenciado pelo samba reggae da Bahia, Chico teria pensado em misturar as sonoridades pernambucanas, como o maracatu, o coco etc. com o rap, o rock, o que resultou no mangue beat.

O papel dos jovens de classe média como mediadores da “tradição” do maracatu fica, então, mais claro e importante: tanto o do grupo Maracatu Nação Pernambuco, quanto o da Nação Zumbi de Chico Science. E aqui pode-se pensar em dupla mediação: temos, ao mesmo tempo, a mediação de classe e de geração, pois, até o momento em que estes dois grupos aparecem, o maracatu era praticado apenas pelas classes populares, moradoras da periferia e da zona rural de Recife e, dentre elas, pelos mais velhos, uma vez que os mais jovens, no período de decadência, tendiam a buscar outros referentes para a construção de suas identidades.

Toda esta efervescência em torno da recriação cênica do maracatu em Recife contribuiu decisivamente para o seu sucesso aos olhos de um novo público, as classes médias locais. O maracatu enquanto expressão cultural passou a ser conhecido, reconhecido e bem visto, pelo menos, por parte da sociedade recifense. O governo estadual, seguindo a tendência mais geral das políticas de cultura do governo federal, criou, ao longo dos anos 1990 e 2000, uma série de leis e programas de incentivo que, além de valorizar simbolicamente, recompensaram financeiramente os grupos considerados tradicionais. De uma prática ameaçada de extinção até a década de 70 do século XX, o maracatu transformou-se, na virada do milênio, em símbolo de pernambucanidade. Ao lado do frevo e dos blocos de rua passou a figurar como uma das atrações do autodenominado Carnaval Multicultural de Recife.

## A METRÓPOLE COMO LUGAR DE CONSUMO DAS TRADIÇÕES

A rápida “viagem” que acabamos de fazer, retomando alguns instantes da história do maracatu, em Recife, ao longo do século XX, permite perceber que, em maior ou menor grau, a noção de “tradição” como algo intocado é idealizada. Dos aproximadamente trinta grupos considerados tradicionais nos anos 2000 (LIMA, 2005), a grande maioria é constituída por aqueles que retomaram a prática do maracatu após sucessivas mediações, cujos agentes foram indivíduos ou grupos de classe média. Embora a noção de classe média seja muito imprecisa, é suficiente para expressar o fato de que esses mediadores não pertenciam às classes populares como a maioria dos integrantes dos grupos de maracatu considerados tradicionais. Isto não quer dizer que os artistas de extração de classe média inventaram o maracatu ou outra expressão de origem popular tradicional. Todavia, parece indicar fortemente que as classes populares não tinham força para, isoladamente, fazer ascender suas práticas culturais quando elas não interessavam à indústria do entretenimento.

Daí a histórica aliança entre intelectuais e classes populares em prol da “cultura popular”. Intelectuais e artistas vindos das classes médias têm sido os mediadores entre a “cultura popular” ou o folclore desde o século XIX (BURKE, 1989, ORTIZ, 1992). Tem sido a camada de artistas e intelectuais, dotados, por seu capital cultural (BOURDIEU, 1988), de maior legitimidade, a fração de classe que empresta sua força às classes populares, recolhendo, evidentemente, os lucros simbólicos daí decorrentes, uma vez que, no campo da “cultura popular”, como no campo da arte, o lucro econômico deve ser denegado (BOURDIEU, 2002). Assim fazendo, desencadeiam, como vimos, processos de mediação, a partir dos quais interpretam a(s) “tradição(ões)” em função de suas concepções estéticas e políticas; em função, portanto, dos seus interesses ou dos grupos aos quais estão vinculados. Porém, como a mediação é sempre um processo de mão dupla, os grupos assim chamados tradicionais, como inúmeras pesquisas na área de Antropologia têm procurado demonstrar, se apressaram em reinventar ou ressignificar suas práticas. No final do século XX, quando se descortinou um período bastante favorável às “culturas tradicionais” surgiram ainda mais mediadores, uma nova série de agentes implicados na interpretação do conceito de “cultura popular” e seus correlatos. Pesquisadores, acadêmicos ou não, artistas profissionais ou semiprofissionais com repertório baseado na cultura popular tradicional, produtores culturais independentes ou não, agentes e gestores culturais vinculados a agências governamentais e ONGs são alguns deles. Estes trabalhos tendem a ampliar o setor de serviços tanto nas metrópoles como em

idades de pequeno porte, onde vale a pena investir na “cultura local”, outro termo entendido, na prática, como sinônimo de “cultura popular”.

Nas grandes cidades, desde os anos 1980, vêm sendo criados centros culturais, ao estilo do Centre Georges Pompidou de Paris, como é o caso do Centro Cultural São Paulo. As empresas, seguindo a tendência de privatização da cultura, analisada por Chin-tao Wu (2006) vêm criando seus institutos como, em São Paulo, o Instituto Cultural Itaú e o Centro Cultural Banco do Brasil, entre outros. Vale enfatizar que, a bem da verdade, esses centros são sustentados, em grande parte, com recursos públicos vindos de isenção fiscal. Outro fator que mostra a pungência da economia da cultura voltada a práticas populares a partir dos últimos vinte anos do século XX é a criação de setores, secretarias e departamentos locais de gerenciamento destas atividades. Se, em meados dos anos 1980, é criado o Ministério da Cultura, seguido pelas secretarias estaduais de cultura, no terceiro milênio, muitos municípios, percebendo o aspecto estratégico da produção cultural para sua economia criaram também suas secretarias ou, ao menos, um departamento específico.

Vários autores (CASTELLS, 2000, LASH; URRY, 1998; ZUKIN, 2000) têm apontado o quanto a dinâmica das cidades tem se transformado a partir das últimas décadas do século XX com a reestruturação do capitalismo e o crescimento extraordinário da esfera da cultura. Para Lash e Urry e também para Zukin, o fator fundamental que explica as transformações é o declínio da empregabilidade no setor fabril e o conseqüente crescimento acelerado do setor de serviços, notadamente, na grande área de cultura e do entretenimento. Com isto, nas palavras de Sharon Zukin (2000, p. 2), “a cultura é cada vez mais o negócio das cidades”.

Os mesmos autores (LASH; URRY, 1998; ZUKIN, 2000) valem-se da expressão “economia simbólica” para designar esse novo tipo de negócio tão intimamente ligado às cidades contemporâneas. Para além do que já fazia a indústria cultural, a economia simbólica se caracteriza, de acordo com Lash e Urry (1998, p. 293), pelo caráter “design intensivo” dos produtos, capaz de configurar uma “imagem do lugar”. No Brasil, Edson Farias (2010) analisou o quanto essa dinâmica de reestruturação urbana em função da ampliação do setor de serviços culturais, em particular, o de turismo, tem sido importante para cidades como o Rio de Janeiro, Salvador, Caruaru e Parintins. Outros exemplos podem ser encontrados nos estudos acadêmicos sobre os projetos de “revitalização” de centros históricos, como é o caso de Recife (LEITE, 2004), João Pessoa (SCOUGUGLIA, 2004), Fortaleza, São Luís e Vitória (BOTELHO, 2005),

entre tantos outros. Em todos estes projetos, as práticas e objetos da cultura popular tradicional ou local sempre têm um lugar de destaque. Seu papel é justamente o de concretizar para o consumidor ou turista a imagem do lugar.

É a “cultura popular” que confere a “cor local”, a qual contribui decisivamente para a construção da especificidade do lugar, fornecendo os espetáculos a serem assistidos, os objetos a serem adquiridos, a comida a ser apreciada. Isto não é novo, evidentemente, a não ser pela ambiência elegante e o design intensivo dos novos projetos que nos processos de “enobrecimento” (como bem traduziu Silvana Rubino (2003) o termo inglês *gentrification*) também enobrecem a “cultura popular”, atualizando e elevando seu status em relação ao antigo folclore. Nos espaços “requalificados”, a “cultura popular” aparece transfigurada pela intervenção de artistas plásticos, decoradores, designers, estilistas, expositores, cenógrafos, chefes de cozinha e outros profissionais a serviço do mundo do consumo e do “entretenimento-turismo”, na expressão de Edson Farias (2010). A partir deste tipo de apropriação da cultura popular tradicional que se agrega a outros elementos do projeto, estes espaços transformam-se, como observou Rogério Proença Leite (2004) a respeito do centro histórico de Recife, em “lugares de consumo”.

Pode-se dizer – agora sim – que determinadas cidades se especializaram na reinvenção das tradições. Com uma diferença muito importante. Quando Hobsbawm (1984) falou sobre “a produção em massa de tradições”, referia-se à construção das culturas nacionais. O que assistimos no momento da mundialização da cultura (ORTIZ, 1994) é a invenção ou reinvenção em massa de tradições locais ou regionais.

Embora a retomada do interesse pelas práticas culturais tradicionais populares por parte de segmentos de jovens de classe média tenha acontecido em várias partes do Brasil, inclusive no Norte/ Nordeste, como é o caso do próprio maracatu em Recife (LIMA, 2005), pode-se afirmar que no Centro-Sul do país, especialmente, nas cidades de Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo (capital e várias cidades do interior), Curitiba e Florianópolis (MARCELINO, 2010; ROCHA, 2009; TRAVASSOS, 2004) formaram-se pólos de consumidores de tradições populares na virada do milênio. Isto não é novidade. O que parece novo é a ampliação do fenômeno em direção a indivíduos e grupos que se dispõem a ser não apenas espectadores, mas praticantes, recriadores destas práticas, sedentos de vivenciar a tradição. Para Elder Alves (2011), esses grupos urbanos, sobretudo, os do Centro-Sul podem ser vistos, seguindo o raciocínio proposto por

Colin Campbell (2001) como consumidores de emoções. Porém, de uma emoção específica: o consumo da autenticidade.

Esse anseio pela autenticidade é recorrente na história moderna. Representa a constante recusa do mundo racionalizado, baseado na técnica, despersonalizado. Como vimos, deve ser um dos motivos da valorização das culturas consideradas tradicionais em escala mundial. É também uma das razões da posituação da imagem externa do Brasil, visto, no novo milênio, como um país que comporta grande diversidade cultural no seu interior. De acordo com Stéphane Hugon (2006), essa percepção teria sido construída pela imprensa de seu país, constituindo o que denominou “o Brasil mítico dos franceses”. Se isto acontece no plano mundial com o Brasil e outros países, regiões ou localidades, da mesma maneira, pode se reproduzir no interior da nação. Tudo se passa como se houvesse um Nordeste mítico dos paulistas e dos brasileiros em geral.

Como Albuquerque Junior (2009) procurou demonstrar, o Nordeste não é uma região geográfica, mas uma “invenção”, o resultado de longo processo de construção imagético-discursivo, ao final do qual, um vasto e complexo conjunto iconográfico e de enunciados entrecruzados são reduzidos a uma série de estereótipos como o sertão, a seca, o coronel, o cangaço, o folclore etc. Este longo percurso, do ponto de vista cultural, é tributário da literatura regionalista dos anos 1930, bem como da literatura de cordel, da música e da figura de Luiz Gonzaga, das imagens em pintura e xilogravura, bem como das do Cinema Novo, sobretudo as de Glauber Rocha, do teatro de Ariano Suassuna, e, poderíamos acrescentar, do material coletado e divulgado pelos folcloristas no decorrer do século XX e, ainda mais recentemente, das novelas e séries de televisão. De tudo isto resulta que a região Nordeste, tal como foi construída, tornou-se sinônimo de “cultura sertaneja”, de “cultura popular”, de Brasil profundo. Sobretudo para os habitantes do Sul do país, quando se fala em “cultura popular” pensa-se imediatamente na região “Nordeste”. Foi por isto que, mesmo sem ser mestre de maracatu, Eder Rocha teve tanta autoridade sobre os jovens paulistanos. Bastava ser pernambucano. De seu lado, os grupos paulistanos haviam surgido sem que nem mesmo seus fundadores tivessem qualquer noção anterior de maracatu. Alguns vieram da experiência com dança-afro ou com samba ou, ainda, com dança folclórica. De certa forma, todos começaram a aprender maracatu por conta própria, mergulharam na “tradição” com Eder Rocha e, mais tarde, com os mestres de maracatu.

## CONCLUSÃO

Ao longo do tempo, sucessivas e diferentes mediações podem mudar uma “tradição”, uma vez que a mediação nunca é uma via de mão única. Ao serem apropriadas por outros grupos sociais, as práticas culturais de um determinado grupo também são influenciadas por eles. Há, no momento da mediação, um processo de negociação, que transforma ambos os lados. Portanto, é possível afirmar que a permanência das práticas culturais de origem tradicional é o resultado deste conjunto de transformações operadas pelos diversos agentes envolvidos no processo: evidentemente, os próprios artistas populares; os intelectuais ou mediadores culturais, responsáveis pela conflituosa transferência cultural de uma classe para outras classes e/ou frações de classe, oscilando entre as apropriações mercadológicas mais explícitas e as lutas sociais e políticas mais determinadas.

A metrópole – nos termos da Antropologia Urbana – ou a modernidade – nos da Sociologia da Cultura – é o lugar, por excelência, da mediação entre as “culturas tradicionais” e a experiência contemporânea. Mais ainda, é a metrópole-modernidade que confere novos significados à noção de “tradição”. Pode-se mesmo afirmar que é a modernidade que inventa a “tradição”. Segundo Giddens (1997), nas sociedades tradicionais não existe uma palavra para designar “tradição”. Aquilo a que nós, modernos, nos referimos como “tradição” é vivido pelas sociedades tradicionais como verdade, como realidade. Em termos sociológicos, numa metrópole como São Paulo, as “tradições”, inventadas e multiplicadas, encontraram um nicho, um segmento no mercado de bens simbólicos. Em termos antropológicos, o repertório das “tradições populares” estrutura, com suas práticas rituais, discursivas, materiais e simbólicas, a experiência da vida urbana para determinados circuitos de cultura, lazer e sociabilidade.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

ALVES, Elder Patrik Maia. *A economia simbólica da cultura popular sertaneja-nordestina*. Maceió: Ed. da UFAL. 2011.

A *NOVA democracia*. 2008. Disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br/1532.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2008.

BALÉ *popular de Recife*. 2008. Disponível em: <<http://nandoagra.sites.uol.com.br>>. Acesso em: 17 jan. 2008.

BARROS, Henrique. *Entrevista concedida a Maria Celeste Mira*. São Paulo, 27 set. 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madri: Taurus. 1988.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.

BOTELHO, Tarcísio R. Revitalização de centros urbanos no Brasil: uma análise comparativa das experiências de Vitória, Fortaleza e São Luís. *Revista Eure*, Santiago de Chile, v. 31, n. 939, p. 53-71, ago. 2005.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARCELINO, Danilo José Cardoso. *A minha nação é nagô: a influencia do batuque sobre a construção do habitus de jovens de classe média*. 2010. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação, USP, São Paulo.

CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001

CASTELLS, Manuel. A era da informação: economia, sociedade e cultura. In: \_\_\_\_\_. *A sociedade em rede*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. v.1.

FARIAS, Edson Silva de. *Ócio e negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Curitiba: Appris, 2010.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: GIDDENS, A. et al. *Modernização reflexiva*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

HALBWACKS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vertice, 1990.

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

HUGON, Stéphane. O Brasil mítico dos franceses. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 31, p. 20-23, dez. 2006.

LASH, Scott; URRY, John. *Economias de signos y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

LE GOFF, Jacques. Passado/presente. In: \_\_\_\_\_. *História e memória*. 4. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

LEITE, Rogério Proença. Lugares da política e consumo dos lugares. In: \_\_\_\_\_. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Ed. Unicamp; 2004.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Edições Bagaço. 2005.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. As nações de maracatu e os grupos percussivos: as fronteiras identitárias. In: LIMA, Ivaldo Marciano de França; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Cultura afro-descendente no Recife: Maracatu, valentes e catimbós*. Recife: Ed. Bagaço, 2007.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade. Fazendo Antropologia na metrópole. In MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lilian de Lucca. (Org.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: Edusp, 2000.

MARACATU *nação*. 2009. Disponível em: <<http://www.myspace.com/maracatunacaopernambuco>>. Acesso em: 28 abr. 2009.

MARQUES, Roberta Ramos. Identidade nacional e cultura popular na dança cênica “brasileira”: diálogos possíveis. *Revista da Faculdade Social da Bahia*, Salvador, Ano 5, n. 1, p. 161-172, jan./jun. 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

MATTELART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.

MAYER, Arno J. *A força da tradição: a persistência do antigo regime, 1848-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MIRA, Maria Celeste. Sociabilidade juvenil e práticas culturais tradicionais na cidade de São Paulo. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n. 2, p. 563-597, maio/ago. 2009.

MIRA, Maria Celeste et al. *Sociabilidade juvenil e práticas culturais tradicionais na cidade de São Paulo*. Relatório (Pesquisa Iniciação científica) – Curso de Graduação em Ciências Sociais, PUC/SP. 2008.

*MUSICA de Pernambuco.* Disponível em: <<http://www.musicadepernambuco.pe.gov.br/artista.php?idArtista=143>>. Acesso em: 28 abr. 2009.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROCHA, Eder. *Entrevista concedida a Maria Celeste Mira*. São Paulo, mar. 2009.

RUBINO, Silvana. Gentrification: notas sobre um conceito incômodo. In: SCHICCHI, Maria Cristina; BENFATTI, Dênio (Org.). *Urbanismo: dossiê São Paulo-Rio de Janeiro*. Campinas: PUC-Campinas; Proureb-UFRJ, 2003.

SCOUGUGLIA, Jovanka Baracuchy C. *Revitalização urbana e reinvenção do centro histórico na cidade de João Pessoa*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2004.

THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum: ensaios sobre cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TRAVASSOS, Elisabeth. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEIXEIRA, J. G. L. et al. *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: Ed. da UnB, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZUKIN, Sharon. *The cultures of cities*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997.