

Josebel Akel Fares
Marco Antônio da Costa Camelo
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Org.

SOCIEDADES E SABERES DA AMAZÔNIA





Universidade do Estado do Pará

Reitor

Rubens Cardoso da Silva

Vice-Reitor

Clay Anderson Nunes Chagas

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Renato da Costa Teixeira

Pró-Reitora de Graduação

Ana da Conceição Oliveira

Pró-Reitora de Extensão

Alba Lúcia Ribeiro Raithy Pereira

Pró-Reitor de Gestão e Planejamento

Carlos José Capela Bispo



Editora da Universidade do Estado do Pará

Coordenador e Editor-Chefe

Nilson Bezerra Neto

Conselho Editorial

Francisca Regina Oliveira Carneiro

Hebe Morganne Campos Ribeiro

Joelma Cristina Parente Monteiro Alencar

Josebel Akel Fares

José Alberto Silva de Sá

Juarez Antônio Simões Quaresma

Lia Braga Vieira

Maria das Graças da Silva

Maria do Perpétuo Socorro Cardoso da Silva

Marília Brasil Xavier

Núbia Suely Silva Santos

Renato da Costa Teixeira (Presidente)

Robson José de Souza Domingues

Pedro Franco de Sá

Tânia Regina Lobato dos Santos

Valéria Marques Ferreira Normando

Josebel Akel Fares
Marco Antônio Camelo
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Org.

SOCIEDADES E SABERES DA AMAZÔNIA



2018

Realização
Universidade do Estado do Pará - UEPA
Núcleo de Pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas

EDUEPA

Normalização e Revisão

Marco Antonio da Costa Camelo
Nilson Bezerra Neto

Capa

Flávio Araújo

Diagramação

Odivaldo Teixeira Lopes

Estagiária de Design

Mayra Sarges

Apoio Técnico

Bruna Toscano Gibson
Arlene Sales Duarte Caldeira

CUMA

Líderes

Josebel Akel Fares
Nazaré Cristina Carvalho

Revisora

Délcia Pombo

Equipe Técnica

Josebel Akel Fares
Venize Nazaré R. Rodrigues
Délcia Pombo

Bolsista de Iniciação Científica

Angélica Lopes

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UEPA / SIBIUEPA

Sociedade e saberes na Amazônia / Organização de Marco Antônio da Costa Camelo et. al. – Belém: EDUEPA, 2018.

271 p.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-8458-037-8

1. Saberes e práticas - Amazônia. 2. Prática de ensino - Amazônia. 3. Educação popular. I. Costa, Marco Antônio da, Org. II. Amaral, Paulo Murilo Guerreiro do, Org. III. Silva, Maria das Graças, Org. IV. Fares, Josebel Akel, Org..

CDD 22.ed. 370.11598115

Ficha Catalográfica: Rita Almeida CRB-2/1086

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	vii
---------------	-----

I. MÚSICA

REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE A LAMBADA, IDENTIDADE CULTURAL E O MITO FUNDADOR DA AMAZÔNIA CARIBENHA.....	15
--	----

Darien Vincent Lamen, D.

Lecturer, University of Texas at Austin

ESTIGMA, COSMOPOLITISMO E O SER BREGA: SOBRE A PRODUÇÃO MUSICAL DO <i>TECNOBREGA</i> EM BELÉM DO PARÁ.....	33
--	----

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

ALTERNÂNCIA E SOCIABILIDADE NO REPERTÓRIO DE <i>CARIÇO</i> E <i>JAPURUTÚ</i> ENTRE UM CLÃ <i>DESANA</i> , ALTO RIO NEGRO, AM.....	45
---	----

Líliam Barros

II. LITERATURA

A MORFOLOGIA DO CONTO MARAVILHOSO. Um olhar sobre as matrizes literárias orais infanto-juvenis.....	68
---	----

Marco Antônio da Costa Camelo

IMAGENS POÉTICAS DAS ÁGUAS AMAZÔNICAS.....	88
--	----

Josebel Akel Fares

POR UMA LEITURA DAS IDENTIDADES CULTURAIS NA AMAZÔNIA NOS ROMANCES DE INGLÊS DE SOUSA E DALCÍDIO JURANDIR.....	119
--	-----

Denise Simões Rodrigues

III. DANÇA

O BAILADO DO BOI ESTÁ NAS RUAS.....	140
<i>Silvia Sueli Santos da Silva</i>	
MEMÓRIAS DO CARIMBÓ: “A DANÇA DOS PRETOS”	173
<i>Renilda Rodrigues-Bastos</i>	

IV. RELIGIÃO

A TRAJETÓRIA DAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS EM BELÉM DO PARÁ NA VERSÃO DO POVO-DE-SANTO: um caso para a História Oral.	187
<i>Anaíza Vergolino</i>	
<i>Taissa Tavernard</i>	

V. TERRITÓRIO

TERRITORIALIDADE CAMPONESA NA COMUNIDADE DO CRAVO – NORDESTE DO PARÁ.....	210
<i>Cátia Oliveira Macedo</i>	
SABERES E PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS INSCRITAS NOS MODOS DE VIDA RIBEIRINHO	234
<i>Maria das Graças da Silva</i>	

PREFÁCIO

Afonso Medeiros

A Amazônia não é singular. É múltipla, diversa, plural.

Da biodiversidade, muito se fala; da geodiversidade também. Mas pouquíssima ressonância têm as vozes da diversidade humana que permeiam a floresta, a ribeira e a urbe e que se encontram soterradas pelo alarido daqueles milhares de sábios especialistas que acham que têm muito a dizer sobre a preservação de matas e bichos, mesmo tendo passado não mais que alguns dias turísticos por estas plagas. Todos acham que têm muito a dizer sobre a Amazônia, mas poucos têm paciência para ouvir os cantos, os encantos e os desencantos do ser amazônico; daquele que sabe, pensa, brinca e fabrica a cultura, a sabedoria, a arte, a ciência e o imaginário de uma região impregnada de polissemias, de polifonias e de polimorfias oriundas dos muitos cantos do planeta, que aqui chegaram sucessivamente emavas contínuas que começaram há mais de 15.000 anos.

A Amazônia é considerada a herança do mundo, mas raramente se têm a consciência de que ela é herdeira de mundos. Marajoaras, tapajonicos, karajás, mundurucus, tupinambás, timbiras, guajajaras, tucanos, portugueses, guineenses, cabo-verdianos, daomeanos, angolanos, cabanos, nazarenos, sírios, libaneses, japoneses, italianos, judeus, franceses, maranhenses, quilombolas, piauienses, pernambucanos, baianos, gaúchos, cariocas, mineiros, capixabas, paulistas, goianos, candomblés, catolicismos, umbandismos, anglicanismos, budismos, animismos, espiritismos, judaísmos.

Aqui se misturam, se interpõem e se sobrepõem o estrangeiro ancestral e o moderno, pois que o homem é alienígena neste e em qualquer outro mundo que não seja o da sua interioridade, da sua subjetividade, da sua cosmogonia. E cosmogonias tecidas entre o mítico e o pragmático não faltam na Amazônia, pois ela é o que resta de brasil antes do Brasil.

Nem paraíso, nem inferno. Só a vastidão da terra entrecortada por rios e igarapés, florestas e igapós, cachoeiras e praias, com seus males e suas benesses... Das canoas, às caravelas e aos transatlânticos, por aqui continuam aportando gentes que fazem das margens um entreposto feérico de falares, sabores, odores, amores e cores. Há os que trazem miçangas e levam sementes; os que trazem sífilis e extraem patentes; os que trazem pecados e experimentam a redenção; os que trazem sermões e deixam lençóis desarrumados; os que trazem sonhos de riqueza e levam febre amarela – há quem pense que a Amazônia é uma espécie de almoxarifado do mundo. Mas também há os que trazem espelhos e se veem refletidos, revirados pelo avesso; encantam-se com os mil tons de verde, com a luz inconfundível ou com as sombras densas e balsâmicas e em pouco tempo se acostumam a chamar esta terra de sua.

Por causa disso, a riqueza da Amazônia é muito mais do que aquela escondida na terra, no rio e na floresta (a que atíça a cobiça de ratos, águias e urubus), e que é visível e palpável em suas histórias, suas estéticas, suas sociologias, suas antropologias, suas ciências, suas psicologias e suas filosofias – o verdadeiro tesouro quase nunca cobiçado.

É exatamente disto que trata este *Sociedade e saberes na Amazônia*: do elemento humano que dá sentido à natureza da cultura e à cultura da natureza; do meio como escultor do homem e do homem como co-autor do meio, abordando-se a música, a literatura, a dança, a visualidade, a religiosidade e a territorialidade através das reflexões de pesquisadores de longa ou recente trajetória ligados à Universidade do Estado do Pará (UEPA), à Universidade Federal do Pará (UFPA), ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará (IFPA) e à Universidade do Texas.

Darien Vincent Lamen, da Universidade do Texas (Austin), em *Reflexões críticas sobre a lambada, identidade cultural e o mito fundador da Amazônia caribenha*, para além de considerá-la como simples ritmo musical, aborda a lambada também como “um imaginário cosmopolita, uma postura estética aberta e híbrida”, o que, sem dúvida, constitui-se como

reflexão inovadora, na trilha de Nestor Canclini. De raiz caribenha e aqui aclimatada e temperada, a lambada foi uma febre que, também via baianos, tomou conta do Brasil e da Europa a partir dos anos 80 do século passado. A importância da análise de Darien Lamén reside no fato de que estende a estética da música para a do comportamento e da cotidianidade, configurando aquilo que o autor entende como o “mito fundador” de “uma Amazônia moderna, cosmopolita e diferenciada”, indicando os modos de hibridismo entre colonização e modernização nas relações tecidas entre história, mito e memória, tendo a cultura cabocla como cenário recorrente.

Dialogando de certa maneira com o ensaio de Lamén, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral põe o dedo na ferida em *Estigma, cosmopolitismo e o ser brega: sobre a produção do tecnobrega em Belém do Pará* ao questionar os ditames do “bom gosto” que marginaliza a produção “brega” – da qual fez parte a lambada e hoje se desdobra na tecnomelody, dentre outros ritmos exemplares. Nesse veio da produção, veiculação e consumo da música popular paraense, sempre distante das escolas de música com características de conservatório, se expressa uma estética peculiar – O que é ser brega? O que é ser cosmopolita? – que ainda está por ser devidamente palmilhada e refletida por muito mais gente. Desfazer os nós do pensamento hegemônico, que insiste na suposta não mestiçagem entre o “bom” e o “mau” gosto: é neste fato que reside a importância do estudo de Paulo Murilo Amaral, que vem sendo desenvolvido desde seu doutoramento.

Encerrando os ensaios sobre música e saindo da capital paraense, Líliam Cristina da Silva Barros parte para o Alto Rio Negro (AM) em busca da musicalidade dos Desana que habitam o Alto Rio Papuri. Em *Alternância e sociabilidade no repertório de cariço e japurutú entre um clã Desana, Alto Rio Negro, AM*, a pesquisadora apresenta mais um fruto de seu trabalho etnomusicológico, desta vez expondo suas conversas com o especialista em cantos (“bayá”) da comunidade para revelar a importância das trocas e da sociabilidade nas performances destes repertórios. Embora não tenha sido a intenção da autora, seu texto nos remete à defesa que Lewis Hyde (também partindo de

exemplos etnológicos) faz da obra de arte como “dádiva”, presente, modo de reciprocidade não mediada pela noção de consumo mercadológico. Entretanto, a importância do trabalho de Líliam Barros e dos pesquisadores congregados no grupo de pesquisa que ela coordena radica no fato de que, em termos de musicologia indígena, cabocla ou afro-brasileira na Amazônia, quase tudo está por ser estudado e revelado.

Abrindo a seção sobre literatura, Marco Antônio da Costa Camelo trata de um assunto que andava academicamente esquecido, qual seja, o da morfologia dos contos de fabulação e cuja proposta pioneira foi feita por Vladimir Propp (1895-1970). Partindo das dúvidas de seus alunos, em *A morfologia do conto maravilhoso – um olhar sobre as matrizes literárias orais infanto-juvenis*, Marco Camelo se debruça sobre as narrativas infantis e infanto-juvenis não escritas, perscrutando a estrutura temática, a composição dos personagens, a ambientação cênica, a distribuição espaço-tempo na narrativa, dentre outras questões próprias da análise morfológica, mas em constante referência com o dialogismo bakhtiniano para, sob a ótica do narrador e a evidência da memória, discutir o papel da transcendência histórico-cultural.

Em *Imagens poéticas das águas amazônicas*, Josebel Akel Fares centra-se nas representações da Amazônia, a partir das metáforas da água. A autora apresenta um repertório de textos da literatura oral e escrita e algumas imagens em fotografia e mapa para expor sobre as *aquonarrativas* - termo usado pelo professor Paulo Nunes (2001), ao referir-se a obra do escritor Dalcídio Jurandir. Assim, começa pela carta de Caminha -“Águas são muitas: infindas”- e continua sua exposição, com as metáforas do *rio como ruína amazônica*, de Euclides da Cunha (1999), *os escravos do rio*, de Edison Carneiro (1946), *a ditadura das águas*, de Giovanni Gallo (1980), *a água como relógio amazônico*, de Raymundo Moraes (1936), *a pátria das águas*, de Tiago de Mello (2002), *o rio como rua*, de Ruy Barata. E ainda, as cosmogonias traduzindo a condição inescapável das águas, como as narrativas do *toco*, ouvidas no Marajó, e a origem da *pororoca*, entre outras.

Denise Simões Rodrigues revisita os romances de Inglês de Sousa e Dalcídio Jurandir em *Por uma leitura das identidades culturais na Amazônia nos romances de Inglês de Sousa e Dalcídio Jurandir*, para discutir questões sobre identidade cultural expressas na linguagem perpassada pelas representações sociais e pela desigualdade. O intuito é de demonstrar, nas relações entre literatura e sociedade, a persistência (ou a sobrevivência renitente) do processo que a autora denomina “de invisibilidade/desqualificação da gente amazônica em análise sociológica de momentos históricos relevantes da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX”.

Dando continuidade à pesquisa desenvolvida em seu mestrado e doutorado, Sílvia Sueli Santos da Silva, em *O bailado do boi está nas ruas* aborda, sob a ótica da etnocenologia as brincadeiras de boi de máscara típicas de São Caetano de Odivelas (PA), criação coletiva que entretém música, visualidade, teatro e dança, muitas vezes de modo burlesco. Neste estudo, a autora comenta a festa, seus correlatos, “o cenário e o percurso antropológico da criação do Boi, culminando na análise de suas matrizes estéticas e culturais e introduzindo as narrativas como fonte instigadora da escrita”, dialogando com três grandes estudiosos da cultura amazônica em geral e da paraense em particular: Bruno de Menezes, Vicente Salles e João de Jesus Paes Loureiro.

Em seguida, Renilda Rodrigues-Bastos analisa o (assim considerado) mais tradicional dos bailados paraenses: o carimbó, em *Memórias do carimbó: “a dança dos pretos”*. A autora debruça-se sobre essa manifestação limitando-se ao nordeste do Pará, particularmente em Curuçá, cidade que abriga o Bairro Alto, fundado por “pretos” e que, originalmente, reunia não só esse tipo de dança, mas também toda a cultura que envolve a manifestação. Das lembranças dessas origens se configuram muitas memórias ainda hoje narradas pelos habitantes do bairro sobre o carimbó e que a autora enfoca diligentemente e com perspicácia.

Depois desse *tour* coreográfico pelo interior do estado, mas permanecendo no âmbito da cultura afro-amazônica, Anaíza Vergo-

lino e Taissa Tavernard, voltam-se para a capital paraense: *Um caso para a história oral: a trajetória das religiões afro-brasileiras em Belém do Pará na versão do povo-de-santo*. Neste estudo de caráter historiográfico, as autoras debruçam-se sobre as origens dos cultos afro-brasileiros em Belém, num trabalho meritório se considerarmos que ainda são escassas as fontes e as análises que evitaram o “limbo das deturpações e degenerações”. De fato, as autoras iniciam o ensaio denunciando o “esquecimento” que o tema sofreu por parte de africanistas clássicos (Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Roger Bastide, Edison Carneiro) e apontando o estudo (1938) da folclorista Oneyda Alvarenga como “a primeira e mais completa investigação de campo sobre os cultos de Belém”. De pesquisa em pesquisa, Anaíza Vergolino vem tratando justamente da cultura dos condenados ao limbo desde que a antropologia no Brasil era praticamente sinônimo exclusivo de pesquisa de indigenistas... Há décadas.

Cátia Oliveira Macedo, em *Territorialidade camponesa na Comunidade do Cravo – nordeste do Pará*, discute a territorialidade campesina entendendo-a como “o conjunto de práticas desenvolvidas por instituições ou grupos no sentido de controlar um dado território”. Nessa perspectiva, a autora questiona as visões hegemônicas sobre campo, agricultura, capitalismo e território para revelar o modo de revigoração da territorialidade pelas experiências religiosas “coletivas ou individuais que o grupo mantém com/ no lugar [Comunidade do Cravo], tornando o território fortemente marcado por sentidos culturais”.

Maria das Graças da Silva, encerrando o presente volume, toca naquele que talvez seja o modo mais peculiar de vida sociocultural na Amazônia: o ribeirinho. Em *Saberes e práticas socioculturais inscritas nos modos de vida ribeirinhos*, a autora analisa o processo de organização social dos habitantes da várzea amazônica e seus modos de apropriação e multiusos dos recursos naturais. A dinâmica das marés, o fluxo dos cardumes, o tempo das frutas e os encantos, lendas e mitos que enfatizam a interação homem-natureza expõem “lógicas culturais formuladas a partir de saberes práticos, que não se configuram como de interesse utilitário, mas como esquemas significativos criados por eles próprios enquanto definidores de modos de vida”.

Justamente porque sobre o homem e a cultura amazônica pairam um silêncio compulsório que, em síntese, nada mais é do que a tentativa consciente ou inconsciente de substituir memórias, saberes e identidades, estes estudos exalam alguns dos motivos que nos fazem reiterar que a Amazônia não nasceu ontem e nem morrerá amanhã. Nos lapsos dos discursos de especialistas apocalípticos e integrados, os amazônidas devem surrupiar a palavra para dizerem ao mundo inteiro que estão cansados de ouvir calados. A palavra deve ser retomada por quem de direito, por quem conhece, por quem vive este imenso e diversificado mundo.

Dizem que a Amazônia é o maior recipiente de água doce do planeta. Chegará o dia em que daremos de beber a todas as gentes da terra como, aliás, sempre fizemos.

Aqui estão algumas gotas para quem realmente tem sede de mundos.

I. MÚSICA

REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE A LAMBADA, IDENTIDADE CULTURAL E O MITO FUNDADOR DA AMAZÔNIA CARIBENHA¹

Darien Vincent Lamen, D.
Lecturer, University of Texas at Austin

Este ensaio tem o objetivo de refletir de forma dialética sobre o papel da lambada na consolidação da cultura regional amazônica a partir do século XX. Com base numa pesquisa etnográfica, mostramos como uma narrativa popular sobre a assimilação da musicalidade caribenha no Pará tem servido de mito fundador para uma Amazônia moderna, cosmopolita e diferenciada. Consideramos como os habitantes de Belém utilizam a lambada e a música caribenha de forma geral como recursos para insistir na singularidade da cultura paraense dentro do atual contexto nacional. No entanto, procuramos manter uma perspectiva crítica em relação ao uso de poder no processo de consolidação da cultura regional, entendendo por “lambada” não somente um gênero musical “representativo” do Pará, mas também um imaginário cosmopolita, uma postura estética aberta e híbrida, e práticas musicais de improviso desenvolvidas no Pará a partir dos anos 1960.

Este trabalho esboça algumas temáticas que consideramos fundamentais para o desenvolvimento de uma etnomusicologia da música popular da Amazônia. Destacamos a formação da sociedade cabocla diante dos processos de colonização e modernização; a relação entre história, mito e memória na recuperação de um passado coletivo; e o boom na produção de música regional no contexto nacional de multiculturalismo e neoliberalismo desde os anos 1990 como áreas que merecem futuras pesquisas. Ainda insistimos na importância da metodologia etnográfica devido à grande carência de informações escritas sobre a música popular

¹ Gostaria de agradecer ao Social Science Research Council e à University of Pennsylvania por financiarem esta pesquisa de campo entre agosto de 2008 e março de 2010. Também agradeço ao Paulo Murilo Guerreiro do Amaral pelo convite de participar deste projeto e pela oportunidade de aprofundar cada vez mais o diálogo entre a etnomusicologia brasileira e norte-americana. Dedico este trabalho aos músicos, ouvintes e estudiosos de música popular amazônica que de alguma forma contribuíram para esta pesquisa.

amazônica. Este artigo é baseado numa pesquisa etnográfica desenvolvida principalmente em Belém do Pará entre 2008 e 2011. Durante esse período, realizamos mais de cinquenta entrevistas formais, muitas horas de observação participante e incontáveis conversas informais com músicos, produtores, dançarinos, DJs e técnicos de antigas aparelhagens, vendedores e colecionadores de discos de vinil, divulgadores e representantes de gravadoras, escritores e poetas, assim como fãs e consumidores da lambada e da música caribenha de forma geral.

Temos como pano de fundo para nossa investigação sobre a lambada uma discussão recorrente na literatura antropológica sobre a formação da cultura cabocla. Depois de situar nosso trabalho em relação a essa literatura, traçaremos de forma abreviada a história da lambada, oferecendo em seguida uma análise do papel da musicalidade caribenha na formação da identidade cultural local. Deixamos claro desde já que quando falamos de identidade, não se trata de alguma essência fixa, mas de uma construção social multifacetada que pode ser mobilizada no sentido político dentro de contextos específicos. Neste sentido, concluiremos com uma análise da utilidade política e econômica da reivindicação da lambada enquanto música regional dentro do atual cenário nacional.

CULTURA CABOCLA: PARA UM CABOCLISMO?

Em função do imperativo de expansão capitalista, a Amazônia tem sido representada em tempos modernos como um vazio demográfico e cultural como forma de justificar a colonização da região e a exploração descarada de seus recursos materiais e humanos. A própria antropologia também tem contribuído para essa representação hegemônica segundo a qual a Amazônia cabocla enquanto coletividade política, étnica e cultural inexistente. Segundo a paráfrase do antropólogo Stephen Nugent, a Amazônia cabocla, isto é, não-indígena, é representada como “uma zona sem cultura [em que os elementos] que poderiam ser considerados distintivos... são principalmente negativos: o caboclo é definido a partir daquilo que ele não é: cultura indígena ou cultura nacional—e não a partir daquilo

que ele é” (1997, p.34).² Até mais problemático do ponto de vista de um projeto etnográfico que procura valorizar a agência local é a representação antropológica das sociedades caboclas como “exemplos de sociedades indígenas degradadas, os restícios que permanecem depois da destruição sistemática e não-sistemática das formações sociais pré-coloniais” (ibid, p.37). Segundo essa vertente intelectual, a sociedade cabocla seria o mero acidente de forças externas, desancorada do seu passado ancestral pelos processos violentos de colonização e modernização e portanto incapaz de *se gerar* enquanto sociedade.

Embora a influência de forças hegemônicas e dominadoras na formação da cultura cabocla seja inegável, devemos evitar a todo custo abordagens deterministas. Em seu trabalho “Sempre Ajeitando: An Amazonian Way of Being in Time,” Mark Harris refuta a noção de que a sociedade cabocla seria “o produto não das pessoas que nela viviam, mas das condições externas que a geraram” (2009, p.71), visando desenvolver uma perspectiva crítica e dialética que reconheça a capacidade que o caboclo possui de remodelar de forma criativa e intencional as “condições externas” a ele impostas. No caso do músico paraense, suas escolhas artísticas podem ter sido restritas por limitações tecnológicas, pela falta de acesso a mercados ou a redes de distribuição ou por tendências culturais imperialistas impostas pela mídia formal, mas mesmo assim ele exhibe uma capacidade formidável de adaptar influências diversas e assim criar algo novo dentro de uma estética musical alicerçada em valores coletivos locais. Para Harris, a adaptabilidade em si, “a capacidade de navegar com êxito as condições do presente,” pode ser considerada um dos valores culturais centrais da sociedade cabocla, em função das exigências e rupturas históricas enfrentadas por ela (ibid, p.89). Consideremos agora a valorização da adaptabilidade entre os músicos de lambada.

Os músicos populares que atuavam durante os anos 1950, 1960 e 1970 tinham que se adequar a várias mudanças bruscas em padrão estético, técnico e tecnológico, pois segundo vários músicos da época, o público local exigia que tocassem “todos os estilos”. O músico local, cuja formação musical geral-

² Todas as traduções de inglês para português são minhas.

mente era através dos conjuntos de jazzi do interior, as orquestras das cidades maiores ou apenas por intuição, tinha que assimilar influências estrangeiras desde rock norte-americano até cadence antilhano dentro da linguagem musical local. Elaborando uma teoria própria das práticas musicais de sua geração, o guitarrista Solano (nascido em 1941 em Abaetetuba, Pará) explicou numa entrevista recente que ele e os demais músicos que atuavam profissionalmente durante os anos 1960, 1970 e 1980 sempre buscaram ir “pela beira” dos estilos que ouviam nas rádios ou através das aparelhagens. Para conseguir traduzir ritmos menos conhecidos como merengue da República Dominicana, cumbia da Colômbia, e cadence das Antilhas para o contexto local de música ao vivo, era necessário muito talento no improviso. Segundo o Solano

Essa música... merengue, cumbia... não é nossa. É daí das banda do Caribe. Tudinho é daí. Só que a gente vai pegando e vai pela beira! Entendeu? Olha, eu... meu estilo não é rock. Se você chegar e tocar um rock pra mim, mesmo que eu não conheça, faço solo. Como diz, aqui a gente fala assim, “*Eu duvido se eu não vou abeirando! Eu vou abeirando!*” Se for repetir duas vezes, já tou mais ou menos ensaiado. Mesmo que não seja meu estilo... se o cara tocar eu vou pela beira (entrevista concedida ao autor, 6 de julho de 2009).

Para Solano, a prática de ir pela beira refletiria uma capacidade de adaptação, um jogo de cintura que faz parte da identidade local da qual o músico paraense se gaba. Em entrevista, o músico popular Aurino Quirino Gonçalves, mais conhecido como Pinduca (nascido em 1937 em Igarapé Miri, Pará), declarou algo parecido em termos até mais explícitos

O músico paraense é um dos melhores músicos do Brasil *heim?* Porque ele toca de tudo. Qualquer gênero ele toca. Por que? Porque ele foi muito *influenciado*. E ele é *criativo*. Músico paraense além de receber essa influência, ele é muito criativo. Por exemplo, você vê que o músico paulista, e o músico carioca, ele tem dificuldade de tocar alguns gênero. O músico paraense não tem dificuldade de tocar gênero nenhum. Se colocar um disco pra ele escutar depois ele já – guitarra, bateria, contrabaixo – tudo ele faz (entrevista concedida ao autor, 8 de julho, 2009).

Podemos perceber na fala do Solano e do Pinduca uma postura “regionalista” nada sutil. O interessante para nossa leitura entretanto é a insistência deles no fato do músico paraense ter sido sempre “muito influenciado” por coisas que vinham de fora, pois parece contradizer o tipo de discurso bairrista que promove a *singularidade* da cultura local. A facilidade do músico paraense em “receber essa influência” estrangeira refletiria uma postura estética aberta e cosmopolita que por um lado pode ser vista como uma jogada de marketing dentro de uma economia de trabalho em que a flexibilidade do músico é altamente valorizada. Por outro lado, a valorização de uma postura estética aberta corresponde a um critério interno próprio da sociedade cabocla, isto é, à adaptabilidade, como afirma o Harris.

Podemos notar uma tensão entre afirmações essencialistas e anti-essencialistas da cultura cabocla. Segundo representações hegemônicas, a cultura cabocla existe apenas como a retenção incompleta de fases históricas anteriores ou como a imitação de culturas estrangeiras. Desse ponto de vista, a afirmação de uma cultura cabocla íntegra e coerente seria uma intervenção necessária na representação desta população. Por outro lado, talvez a única característica constante da cultura cabocla atual seja a sua maleabilidade, fato que, na verdade, não seria diferente de qualquer outra cultura, já que a essência cultural fixa não existe. Não obstante esse tipo de relativismo, temos a obrigação de nos posicionar enquanto acadêmicos a favor ou contra o que poderíamos chamar de caboclismo? Qual seria a utilidade política para a população cabocla de tomarmos uma atitude? Harris por exemplo questiona a necessidade de definir e defender um caboclismo, argumentando que “Conservar esta identidade, desenhar um limite ao redor dela iria contra a sua própria natureza,” isto é, a sua natureza de estar “sempre ajustando” (ibid, p.89). Como explicaremos mais adiante, desenhar um limite ao redor da identidade cabocla até implica no exercício de poder e leva à possível cooptação política da cultura popular. A consolidação da cultura cabocla enquanto campo de estudo ou coletividade política merece ser discutida, mas o nosso objetivo neste trabalho é de simplesmente analisar as implicações da consolidação de uma identidade em torno da musicalidade caribenha.

Na próxima seção, consideramos a relação entre a consolidação da cultura cabocla e a história, examinando a construção do mito fundador de uma Amazônia caribenha. Esse mito se opõe à história hegemônica nacional que retrata a Amazônia como vazio cultural e colônia interna da nação, sem passado e sem memória própria.

O MITO FUNDADOR DA AMAZÔNIA CARIBENHA

A problemática da formação cultural cabocla é inseparável da questão de historicidade. Segundo Mark Harris, as vicissitudes econômicas e as rupturas que caracterizam a história da região têm impedido a formação de “alguma identidade coletiva consolidada em torno de memórias sociais ou de um mito de origem” pois não existe um passado pré-colonial nem triunfante (como por exemplo no caso da revolução frustrada dos cabanos) ao qual recorrer (ibid, p.71). Se a invenção de um passado coletivo é uma condição para o reconhecimento da sociedade cabocla enquanto coletividade política, a imaginação, o mito e a memória podem servir como recursos para a elaboração de um mito fundador de uma nova coletividade amazônica.³ Não obstante a falta de origens profundas e ancestrais, habitantes de Belém mantêm e cultivam um passado coletivo através de histórias, memórias e mitos contados em botecos, sebos de discos de vinil e bailes da saudade. Max Alvim, comerciante que mantém um sebo de discos de vinil no centro histórico de Belém, ofereceu a seguinte narrativa

É como o pessoal diz: Belém é a porta de entrada pro resto do Brasil de tudo que vem daqui em cima, porque tudo que surge aqui da música caribenha penetra. Tudo entrava por aqui. Pelo fato de aqui em Belém fazer muito intercâmbio, através de contrabando, com Suriname, Venezuela, Colômbia, então entrava muita coisa. Aí até mesmo por ser um porto de carregamento e descarregamento, os navios que vinham pra cá, as pessoas, as pessoas que trabalhavam nos navios às vezes traziam

³ O campo de estudos pós-coloniais tem muito a contribuir para a questão de recuperação do passado coletivo entre populações sem acesso às tecnologias de história escrita. Em seu livro *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Dipesh Chakrabarty contrapõe “História 2,” a história não-hegemônica construída através de fontes alternativas, à “História 1,” isto é, a história hegemônica capitalista (2000).

muita coisa. De vinil, de cassete, de CD, e pelo fato de nós trabalharmos com música, já reparamos com uma variedade de ritmos aqui assustadora. Aqui tem penetração de todos os ritmos (entrevista concedida ao autor, 2 de fevereiro 2010).

Com base nessa e outras narrativas registradas durante a nossa pesquisa etnográfica, traçamos um pouco mais da história da lambada e o mito fundador da Amazônia caribenha. A recuperação desse passado coletivo e o seu registro em trabalhos acadêmicos (Lobato Jr. 2001, Farias 2009, Lamen 2011) contribuí para a consolidação de uma identidade amazônica moderna, urbana e cosmopolita com repercussões ambíguas, como explicaremos mais adiante.

Após a Segunda Guerra Mundial, a cidade portuária de Belém se tornou um centro de convergência dentro de uma economia regional transnacional que crescia cada vez mais, ligando o norte brasileiro aos países vizinhos da Amazônia equatorial como Colômbia, Venezuela, Guiana, Guiana Francesa e Suriname. Carregadas de mercadoria e contrabando, embarcações de todos os tipos navegavam pelos rios e arquipélagos da região alimentando esta economia e as economias informais locais. A partir dos anos 1960, os marinheiros, pescadores, contrabandistas e viajantes que atravessavam as fronteiras da região começaram a trazer para Belém discos de música caribenha.⁴ Gravações de ritmos estrangeiros como merengue, cúmbia, e cadence foram se estabelecendo nas gafeiras da capital como a trilha sonora preferida para quem gostava de dançar, beber e encontrar com prostitutas. As camadas sociais mais baixas da sociedade urbana, assim como os migrantes rurais que atravacam em Belém para fazer seus negócios se tornaram fanáticos por esses estilos caribenhos, conhecidos entre eles como “lambadas,” palavra que no linguajar caboclo significa “pancada forte,” “a vertigem, a ardência, a caliência.”⁵ Os discos caribenhos em si passaram a ser fetichizados por serem raros e por causa de sua ligação ao contrabando cosmopolita que também trazia outros produtos de luxo muito cobiçados na época como uísque e eletrodomésticos.

⁴A *guitarrada do Mestre Vieira* (2009), dissertação de mestrado de Bernardo Thiago Borges Farias, trata do fluxo de contrabando e sua influência na formação da musicalidade da região (2009).

⁵ Definição dada por Carlos Alberto de Aguiar pelo site www.bregapop.com.

Enquanto essas gravações foram se espalhando pela capital e por seus interiores, veiculadas por pequenas aparelhagens e por rádios AM, músicos locais começaram a reinterpretar os estilos caribenhos que ouviam com suas bandas de baile, conhecidas como conjuntos, onde a expectativa do público era que tocassem todos os estilos populares do momento (diferente de hoje quando a organização do mercado fonográfico por gêneros musicais faz com que as bandas se sintam obrigadas a especializarem em apenas um estilo). Nos anos 1970 e 1980, alguns músicos, hoje carinhosamente conhecidos como *guitarreiros*, começaram a traduzir os ritmos caribenhos para a guitarra solo, símbolo por excelência de um regime de modernidade elétrica que estava sendo imposto na região direta e indiretamente através de políticas nacionais desenvolvimentistas e o imperialismo cultural norte-americano. Foi assim que o gênero musical conhecido por “lambada paraense” ou “guitarrada” surgiu no entrecruzilhado de diversos fluxos musicais do Caribe (na musicalidade e nos elementos rítmicos), o interior paraense (na formação musical herdada dos jázis e conjuntos de carimbó) e dos Estados Unidos via o Sudeste do Brasil (na influência do rock e na presença da guitarra elétrica).

Segundo o escritor, poeta e estudioso de cultura popular amazônica Salomão Larêdo (nascido em 1949 na Vila do Carmo, município de Cametá, Pará), a música caribenha no Pará hoje deixa de ser vista como estrangeira, outra e alheia em função da longa convivência e as semelhanças entre Pará e o Caribe. Explica ele “Nós fazemos com que [a música caribenha] se introjete, ela faça parte sem que a gente discuta ‘vem do Caribe’... É inerente e imanente à minha condição de estar aqui... de amazônida” (entrevista concedida ao autor, 6 de dezembro 2010). Ou, nas palavras desenvergonhadamente regionalistas do poeta e compositor Rui Barata (1920-1990), “De tanto ouvir os ritmos caribenhos, o Pará acabou assimilando o merengue, que foi *nacionalizado*, entre nós, com o gostoso nome de Lambada” (entrevista concedida ao jornal Liberal, citada em Lobato Jr. *ibid*, p.25). A escolha da palavra “nacionalizado” não é à toa, e nos alerta para a importância *política* da caribenhidade dentro do contexto nacional brasileiro. Para Laredo e Barata, a “nacionalização” da musicalidade caribenha em Belém, justamente numa época em que a maioria do Brasil

voltava sua atenção para o rock norte-americano, serve para diferenciar a cultura local e serve como argumento para insistir na sua singularidade. Como acrescentou o Salomão, marcando os anos 1950 e 1960 como o ponto de origem para uma nova identidade amazônica e uma correspondente consciência regionalista:

A consciência de ser latino-americano, a consciência de uma luta social grande que nós deveríamos...travar como cidadãos em defesa da nossa cultura...lá vejo subjacente nesse período.... Isso ainda não irrompeu de tal maneira que as pessoas possam perceber o diferente—não exótico—mas o diferente que é, a diferenciação do que é representar a Amazônia (entrevista concedida ao autor, 6 de dezembro 2010).

Se a primeira geração de guitarristas amazônicos executava intuitivamente os estilos caribenhos que encontravam ao seu redor como forma de participar da modernidade e de atender a um público acostumado a ouvir estilos diversos e cosmopolitos, hoje suas histórias servem como mito fundador de uma outra Amazônia. A lambada nos permite enxergar uma Amazônia bem diferente daquela que é representada pela literatura desenvolvimentista como um vazio, isolado e impenetrável, e diferente também da Amazônia representada pela mídia nacional como exótica, excêntrica e patologicamente violenta e provinciana. A Amazônia que a lambada nos permite pensar é caracterizada não por provincianismo e isolamento mas por uma postura aberta e cosmopolita.

No entanto, devemos levar em consideração como ressalva o fato de que a Amazônia caribenha, como projeto político e utópico, não critica o projeto de modernização regional em si nem sequer busca romper com o sistema capitalista que é responsável pela subjugação histórica da Amazônia. Em outros lugares do Brasil, a identificação com a cultura caribenha tem servido como uma maneira de imaginar alternativas à história do capitalismo e à obrigatoriedade do desenvolvimento modernista, como é o caso do reggae e a cultura afro-caribenha em Salvador da Bahia. Já no caso da Amazônia caribenha, podemos perceber uma capitulação implícita à ideologia e aos valores da modernidade no jeito de fetichizar a tecnologia elétrica (no sentido da música popular substituir o cantor pela guitarra solo ou a

aparelhagem sonora) e de abraçar o materialismo capitalista (no consumo de bens de luxo proporcionados pelo contrabando dentro da subcultura das gafieiras). Apesar da linguagem fortemente regionalista ou até “nacionalista” usada por Pinduca, Laredo e Barata que acabamos de citar, o projeto da Amazônia caribenha não toma rumo separatista. Muito pelo contrário, no linguajar de Pheng Cheah, Bruce Robbins e outros (1998), a reivindicação da caribenhidade serve de estratégia “cosmopolítica” que visa a integração e reconhecimento da Amazônia dentro da coletividade política nacional brasileira. Na próxima seção deste trabalho, consideraremos como a mítica da caribenhidade se insere no contexto nacional econômico e político. Entendemos a reivindicação popular da cultura caribenha como uma forma de diferenciar e valorizar Belém, Pará e a Amazônia dentro do fenômeno que o Milton Santos chama de “a guerra dos lugares.”

LAMBADA COMO “MÚSICA REGIONAL” NA GUERRA DOS LUGARES

A assimilação da musicalidade caribenha no Pará deu para o cenário musical local um diferencial que no começo do século XXI seria percebido como grande novidade pela mídia nacional. Entre 2003 e 2006, músicos e bandas como Pio Lobato, La Pupuña e os Mestres da Guitarrada re-apresentaram a lambada ao Brasil sob o rótulo de “guitarrada”.⁶ Além de dar um ar de sofisticação associada com a música instrumental, essa mudança de nome ajudou a romper com o legado da lambada “pasteurizada” que foi disseminada como música baiana pela banda Kaoma pelo mundo afora. Com o investimento, apoio técnico e reconhecimento oficial de órgãos do estado do Pará, sobretudo da Fundação de Telecomunicações do Pará (FUNTELPA), a “guitarrada” virou o carro-chefe de um movimento musical “regional” que se espelhou no Manguebit, cena musical que surgiu em Recife nos anos 1990 e mostrou a viabilidade comercial da música regional entre um público nacional de jovens universitários com grande poder aquisitivo.⁷ Entre 2003 e 2006, FUNTELPA investiu quase

⁶ O nome guitarrada vem de uma série de sete discos anônimos instrumentais gravados no estúdio da Gravasom do Carlos Santos em Belém nos anos 1980 e 1990. Os guitarreros que tocavam nos anos 1970 e 1980 entretanto costumavam chamar seu estilo de tocar de lambada.

⁷ Embora esteja fora do escopo deste trabalho, vale esboçar o contexto econômico e político em que surgiu a “primeira onda” de músicas regionais. Maria Elizabeth Lucas explica que houve um boom

três milhões de dólares na cena cultural paraense e numa série de três apresentações de música paraense no Auditório Ibirapuera em São Paulo.

A maior parte da produção intelectual e jornalística em torno da “guitarrada” nos anos 2000 teve como objetivo a territorialização do gênero. O trabalho de conclusão de curso do guitarrista e pesquisador “Pio” Lobato, por exemplo, chamado simplesmente *Guitarrada – um gênero do Pará* (2001) foi uma das primeiras manifestações dessa tendência, usando técnicas de análise musical, etnografia e genealogia para estabelecer, uma vez por todas, que a guitarrada é (como diz no título) “um gênero do Pará”. Buscava-se disciplinar o caráter cosmopolita e eclético da lambada dentro de uma concepção de “música regional,” termo que a partir do Manguebit viraria sinônimo de “autenticidade.”⁸ Uma vez que o gênero da guitarrada se estabelecesse como música representativa regional, ele poderia ser apropriado pelo Estado e por partidos políticos também no intuito de se promoverem em escala regional e nacional. Desta forma, a consolidação da guitarrada e de um movimento regional sob a tutela do Estado implicaria na cooptação da memória popular em nome do Estado e a transformação de músicos populares em representantes do governo e de partidos políticos. Voltaremos a considerar as implicações disso em breve.

O movimento paraense, batizado pela grande mídia como Terruá Pará, foi em grande parte um “movimento para sulista ver”. Segundo Ney Messias Jr., presidente da FUNTELPA entre 2003 e 2006, o objetivo do Terruá Pará era de embalar a diversidade e diferença da cultura local para o consumo de um mercado externo. Falando da série de três apresentações musicais organizadas pela FUNTELPA que aconteceram no Auditório Ibirapuera em São Paulo em 2006, Messias explicou,

Qual era a idéia? A idéia é vamo pegar todo esse *terroir* musical, que foi colocado ao Brasil apenas como folclore...e vamo embalar isso sem folclore, vamos pegar o que tem de requin-

de músicas regionais no mercado nacional durante os anos 1990 devido tanto ao clima democrático pós-ditadura como à regionalização da indústria fonográfica e à implementação de políticas neoliberais em escala nacional que aumentaram indiretamente o consumo de discos no país (2000).

⁸ Este fenômeno comercial em que a indústria fonográfica mina a cultura “periférica” como fonte de “autenticidade” se assemelha ao fenômeno de world music, só que em escala nacional. Veja os três tipos de autenticidade (primitiva, de posição, e espiritual) delineados em relação ao consumo de música não-ocidental por Timothy Taylor em *Global Pop: World Music, World Markets* (1997).

tado nisso e dar uma embalagem requintada prum público que é extremamente requintado, um público que é o público paulista. Então eu chamei o [produtor gaúcho Carlos Eduardo] Miranda e a idéia foi, vamos dar ares de Buena Vista Social Club (entrevista concedida ao autor 13 de julho 2009).

Ao mesmo tempo que o Terruá Pará funcionava como uma amostra para projetar o artista local “lá fora,” também procurava-se atrair investimentos para Belém nas áreas de entretenimento, produção cultural, turismo e etc. Como explicou Messias, ao deixar de funcionar como apenas radio-transmissores e passar a ser fomentadores culturais, a FUNTELPA partiu “para elaborar projetos culturais e esses projetos acabaram se transformando em produtos inovadores da nossa grade de programação. Com isso ganhamos em audiência e verbas da iniciativa privada” (em Matias 2006).

Podemos entender essa jogada em que se tenta usar “a imagem” do lugar para atrair capital em relação ao que o geógrafo Milton Santos chamou de “guerra dos lugares”:

Os lugares se distinguiram pela diferente capacidade de oferecer rentabilidade aos investimentos. Essa rentabilidade é maior ou menor, em virtude das condições locais de ordem técnica (equipamentos, infra-estrutura, acessibilidade) e organizacional (leis locais, impostos, relações trabalhistas, tradição laboral)... Na batalha para permanecer atrativos... cada lugar busca realçar suas virtudes por meio dos seus símbolos herdados ou recentemente elaborados, de modo a utilizar a imagem do lugar como ímã (1996, pp.197, 214).

É importante notar que os lugares não existem *a priori*, mas é justamente através da guerra dos lugares que o espaço se territorializa e os lugares acabam sendo produzidos, reproduzidos ou desfeitos. Como a música regional por definição (tautológica) só pode existir em tal região,⁹ ela vira “símbolo” por excelência do lugar, na terminologia do Santos. No caso do Pará, a “guitarrada” e o sotaque musical caribenho são entre os “símbolos recentemente elaborados” que podem ser usados para repre-

⁹ O termo terruá vem do francês “terroir” que se refere a um produto (normalmente vinho) que só pode ter surgido das condições singulares de um determinado lugar.

sentar a diferença e a diversidade (traduzindo, o lucro potencial) do Pará para o mundo.¹⁰

Enquanto a mídia nacional se entusiasmava com a descoberta da música paraense e “a nova Recife”, Marcelo Damaso, sócio de uma produtora em Belém que contribuiu para a consolidação do movimento musical paraense, se mostrou preocupado com a sustentabilidade deste movimento.

É maldita caça à nova Recife. O problema é que essa ‘descoberta’ pode nem trazer grandes frutos como trouxe a Recife naquela época, já que vivemos um período difícil, com a questão das gravadoras caindo e de estarmos muito deslocados do resto do país. Tudo bem, culturalmente, estamos lindos. Mas e aí, isso vai se manter sem grana? (citado em Matias 2006).

De fato, a guitarrada e o Terruá Pará não conseguiram manter o mesmo patamar de turnês e gravações depois de 2006, mas isso aconteceu não somente por causa do “rápido esgotamento do ‘novo’ graças à velocidade da informação da sociedade globalizada”, como escreve Ribeiro dos Santos et al em seu texto “Mídia, cultura e identidade: os Mestres da Guitarrada e formação do imaginário coletivo amazônico” (2006). A mudança do governo estadual em 2007 também contribuiu para a queda brusca da produção cultural local. Projetos já em andamento com o apoio de dinheiro público ficaram engavetados, virando reféns à política partidária, enquanto o setor privado local não foi capaz de gerenciar a produção local de forma centralizada e centralizadora como o fez a FUNTELPA. Ao que parece, os três anos de políticas e incentivos voltados para a produção musical regional não foram suficientes para trazer investimentos e transformações mais duradouras para a cena local. Na conclusão deste trabalho, refletimos sobre as repercussões e as implicações filosóficas da consolidação da lambada sob o rótulo de “cultura regional”.

¹⁰ Outro exemplo recente é a campanha de 2009 para atrair turistas nacionais para a praia paraense Alter do Chão, chamada pelo Jornal Nacional de “Caribe brasileiro.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu livro *Audiotopias*, Josh Kun nos alerta à necessidade de atender “aos espaços que a música em si contem, aos espaços que a música enche e aos espaços que a música nos ajuda a imaginar” (2005, p.21). Ao longo deste trabalho, buscamos apontar para alguns dos espaços que a lambada contem – como o Caribe, a Amazônia equatorial e o interior paraense –, os espaços que a lambada enche – como as gafieiras de Belém –, e os espaços, embora utópicos, que a lambada nos ajuda a imaginar – como a Amazônia caribenha. Ao mesmo tempo, é necessário considerar o papel do poder, seja estatal ou mercadológico no caso do Terruá Pará, na produção, reprodução ou repressão destes espaços. Por um lado, a música pode ser usada como uma tecnologia metafísica para naturalizar certos recortes de espaço, como por exemplo territórios nacionais ou regionais, e para reificar a relação isomórfica entre espaço, povo e cultura da qual a representação política convencional e o conceito moderno de soberania dependem para sua legitimidade.¹¹

No contexto nacional brasileiro, a produção de música assim chamada “regional” reproduz uma espacialização do poder que corresponde às divisões do trabalho modernas. Podemos perceber isso até no próprio campo da produção artística. Conforme mencionado acima, o músico regional fornece sua força de trabalho e sua diferença cultural como matéria prima para um processo de produção, disseminação e consumo que ainda se centraliza no eixo Rio-São Paulo. Em seu estudo sobre a invenção do Nordeste, Durval Muniz de Albuquerque Jr. entende a consolidação da região enquanto entidade visível e dizível, com cultura e costumes próprios, como produto da espacialização do poder.

Longe de corresponder a uma divisão natural do espaço ou até a um recorte de espaço econômico ou produção, a região é ligada diretamente às relações de poder e sua espa-

¹¹ Veja Capítulo 1, *The Mestres da Guitarrada, Regional Cultural Politics, and Belém as the Center of the Periphery* em *Mobilizing Regionalism at Land's End* (ibid) para uma discussão teórica mais detalhada. Veja também o livro *Governing Sound* (Guilbault 2007), em que a etnomusicóloga Jocelyne Guilbault explica como a música é usada em Trinidad para manter o que ela chama de “sedentarismo metafísico,” isto é, a ilusão de um isomorfismo natural entre espaço, povo e cultura.

cialização... corresponde a uma visão estratégica do espaço e sua análise, que produz conhecimento (1999, p.25).

Neste sentido, Albuquerque entende o poder de forma Foucauldiana, não somente como uma força repressora, mas também como uma força produtiva. Segundo ele, o Nordeste surge enquanto região “visível” e “dizível” num momento em que a capital avançava pelos quatro cantos do território nacional à procura de uma força de trabalho barata. Ainda falta um estudo aprofundado nos moldes do trabalho do Albuquerque sobre a relação entre a produção cultural e intelectual e a consolidação de Amazônia Legal, Pará, Amapá¹² etc. enquanto regiões “visíveis” e “dizíveis.”

Se por um lado a música pode ser usada para naturalizar uma certa espacialização do poder hegemônica, por outro lado, ela também pode servir para deslocá-la e para imaginar alternativas a ela. Conforme escreve Kun, “os espaços da música podem produzir mapas, mas são mapas que estão em movimento” (2005, p.21). Ele propõe

a música pode ser considerada delinquente, na terminologia sedutora de Michel de Certeau, no sentido de que a música apresenta uma mobilidade que não respeita lugares... ela consegue habitar um lugar ao mesmo tempo em que atravessa vários lugares diferentes, chegando ao mesmo tempo em que parte (1997, p.288).

A lambada exemplifica essa “delinquência”, desrespeitando tentativas de disciplinar e contê-la dentro da categoria de “música regional,” tanto na sua orientação estética eclética como na sua origem no contrabando transnacional, sem falar das suas andanças pelo Nordeste durante os anos 1980 onde serviu de inspiração para um fenômeno de “world music” que deu volta ao mundo.¹³ Se, por um lado, a Amazônia que a “guitarrada”

¹² Fica nítida a importância da música popular no processo de consolidação do Amapá enquanto entidade política. As tentativas de instituir o marabaixo, música de tradição negra, como música oficial revelam uma preocupação com a diferenciação cultural local dentro da guerra dos lugares.

¹³ Capítulo 4, North by Northeast: Remapping Regional Sound Geographies through Marginal Musical Migrations da tese de doutorado *Mobilizing Regionalism at Land's End* (Lamen 2011) trata das ligações culturais, sociais e mercadológicas entre o Norte e Nordeste, traçando as rotas e circuitos transregionais da lambada nos anos 1980.

nos permite pensar cabe dentro das fronteiras oficiais do estado do Pará, por outro lado, a Amazônia que a lambada nos permite pensar transborda estas fronteiras. Da mesma forma que Mark Harris afirma que desenhar um limite ao redor da identidade cabocla iria contra sua própria natureza de estar sempre se adaptando e se ajeitando, consideramos as tentativas de disciplinar e territorializar a lambada como atos um tanto violentos. Deveríamos refletir sobre o paradoxo do rio, conforme escreveu Bertolt Brecht no poema “As Margens”:

Do rio que tudo arrasta, diz-se que é violento.
Mas ninguém chama violentas as margens que o comprimem.

Neste trabalho, nosso objetivo foi de oferecer uma perspectiva crítica e dialética sobre a relação entre fluxo e estabilidade, entre a negação da cultura cabocla sob o regime modernista e a consolidação da cultura regional sob o regime multiculturalista, entre a lambada enquanto postura, estética e prática e a guitarrada enquanto gênero.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. Recife: Massangana, 1999.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical**

Difference. Princeton: Princeton University Press, 2000.

CHEAH, Pheng e Bruce Robbins (orgs.). **Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

FARIAS, Bernardo Thiago Borges. **A guitarrada de Mestre Vieira: a presença da música Afro-Latino-Caribenha em Belém do Pará**. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: UFBA, 2009.

GUILBAULT, Jocelyne. **Governing Sound: The Cultural Politics of Trinidad's Carnival**

Musics. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

HARRIS, Mark. "Sempre Ajeitando" (Always Adjusting): An Amazonian Way of Being in Time. Em: **Amazon Peasant Societies in a Changing Environment**. Cristina Adams e Mark Harris (orgs.). Springer, 2009. [São Paulo: Annablume, 2006].

KUN, Josh. Against Easy Listening. Em: **Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America**. Celeste Fraser Delgado, José Esteban Muñoz (orgs.). Durham: Duke University Press, 1997.

———. **Audiotopia: Music, Race, and America**. Berkeley: University of California Press, 2005.

LAMEN, Darien Vincent. **Mobilizing Regionalism at Land's End: Popular Electric Guitar Music and the Caribbeanization of the Brazilian Amazon**. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Philadelphia: University of Pennsylvania, 2011.

LOBATO JR., Boanerges. **Guitarrada: um gênero do Pará**. Trabalho de Graduação em Licenciatura Musical. Belém: UFPA, 2001.

MATIAS, Alexandre. Pós-Calypto Now. **O Esquema**. 1 de maio, 2006. Acessado em 7 de abril, 2011. <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/tag/terra-para-2006>.

NUGENT, Stephen. "The Coordinates of Identity in Amazonia: At Play in the Fields of Culture." **Critique of Anthropology** 17/1 (1997):33-51.

RIBEIRO DOS SANTOS, Leonardo, et al. Mídia, cultura e identidade: os Mestres da Guitarrada e a formação do imaginário coletivo amazônico. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 6 a 9 setembro 2006.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

ENTREVISTAS:

MAX ALVIM. Max José Nascimento Alvim. Entrevistado pelo autor em 2 de fevereiro, Belém (Pará), gravação digital, 2010.

NEY MESSIAS JR. Entrevistado pelo autor em 13 de julho, Belém, gravação digital, 2009.

PINDUCA. Aurino Quirino Gonçalves. Entrevistado pelo autor em 8 de julho, Belém, gravação digital, 2009.

SALOMÃO LAREDO. Entrevistado pelo autor em 6 de dezembro, Belém, gravação digital, 2010.

SOLANO. José Félix Solano Melo. Entrevistado pelo autor em 6 de julho, Belém, gravação digital, 2009.

ESTIGMA, COSMOPOLITISMO E O SER BREGA: SOBRE A PRODUÇÃO MUSICAL DO TECNOBREGA EM BELÉM DO PARÁ¹⁴

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral¹⁵

APRESENTAÇÃO

A despeito do emprego de fontes sonoras já consagradas na produção musical dentro dos ambíguos espaços delimitadores das músicas popular, erudita e tradicional, o campo da Etnomusicologia tem se deparado contemporaneamente com uma nova (mas não tão nova assim) modalidade de criação musical, que por um lado prescinde de instrumentos musicais, ou mesmo da voz humana, mas que por outro se encontra cada vez mais amalgamada à utilização do computador. Este instrumento, que de música tem tudo e nada, constitui a principal ferramenta de trabalho de produtores musicais, que de música sabem tudo e nada.

De um jeito ou de outro, tornou-se prática convencional fazer música não convencionalmente, desafiando as ciências musicais a avançarem no que diz respeito a certas reflexões dentro dos níveis técnicos, estéticos e propriamente sonoros, a exemplo do que poderia ou não ser entendido como composição em um atual panorama globalizado de complexidades onde reinam soberanamente a permissividade sonora e a conseqüente e inexorável premência da constituição de novas identidades.

Se pareci ortodoxo, a pesquisa que desenvolvo com o *tecnobrega* reflete justamente a idéia oposta, isto é, a possibilidade de compreender ma-

¹⁴ Pesquisa financiada pela Capes e CNPq, e desenvolvida no âmbito do doutorado em Música (Musicologia/Etnomusicologia), no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMUS/IA/UFRGS, 2005-2009). O presente artigo também foi publicado nos ANAIS (versão digital, em CD-Rom) do IV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, em 2008.

¹⁵ Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e com Pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA, 2010), Guerreiro do Amaral é Professor Adjunto na Universidade do Estado do Pará, lecionando para os cursos de Bacharelado e Licenciatura Plena em Música, e coordena o Grupo de Estudos Musicais da Amazônia – GEMAM.

térias canônicas do campo musical partindo de concepções e práticas “ex-cêntricas”. Ou ainda, de rever o cânone sem precisar afirmar, nostálgica e desanimadoramente, que a música de hoje não é como a de antigamente.

Afastando-me de macro-questões como a que acabo de sublinhar, circunscrevo este artigo a dois problemas interligados que emergiram fortemente do universo em que o *tecnobrega* é produzido em Belém do Pará, tanto no discurso musical em si quanto nas narrativas de atores sociais que atuam no campo da produção, entre eles cantores de bandas, produtores que trabalham em estúdios e *DJs* que comandam espetáculos populares denominados “festas de aparelhagem”: um deles explora o estigma ligado ao *tecnobrega* como música grotesca, enquanto que o outro o enquadra como sonoridade cosmopolita, ainda que se encontre limitado a espaços locais de produção, circulação e consumo.

CARACTERIZAÇÃO DO OBJETO E DISCUSSÃO

Em termos técnicos e estilísticos, o *tecnobrega* caracteriza-se pela bricolagem de melodias e/ou ritmos diversos – como o *carimbó*, o *funk*, o *pop* internacional, o *forró*, entre outros – com percussão eletrônica, lançando mão basicamente de computadores e de *softwares* piratas baixados da *internet* que operam em diferentes processos de manipulação sonora, incluindo a mixagem (superposição de sons) e o *sampling* (apropriação digital de amostras sonoras). Já em relação à sua constituição histórica, resultaria de modo mais imediato da modernização do *brega-calypso*, que por sua vez teria sido criado como gênero musical decorrente do estabelecimento do *brega* em Belém (a partir da década de 1960) e da influência da música latino-americana (do Caribe em especial) na formação musical da cidade. Ainda, falar sobre o *tecnobrega* – assim como sobre o *brega* no Pará – implica em comentar a respeito da constituição do *brega* em nível nacional, menos como específica forma musical e mais como estilo de vida traduzido em discurso sonoro.

O *brega* teria se estabelecido no Brasil como música de mau gosto graças fundamentalmente a uma crença midiaticizada justapondo sonoridades cafonas a hábitos pouco refinados de classes populares urbanas, a exemplo das empregadas domésticas, um particular exemplo de força

de trabalho no Brasil segundo observa Araújo (1987: 19-20) em pesquisa abordando da formação do *brega* no país. A referida crença, emergida e assentada no compasso da formação da burguesia nacional e das classes médias urbanas, atrela às classes populares um aspecto de rudeza e esdruxulez comportamental expresso em atitudes exageradas, na proeminência de suas vozes, na inadequação de cores e tecidos de suas roupas, e ainda, na música que apreciam.

A noção de *brega* provém de uma concepção musical vinculada ao romantismo, à ingenuidade e à simplicidade poética nascidos das canções de amor do final do século XIX e início do século XX, tais como a Modinha. Após o estouro do *rock-and-roll* nos Estados Unidos e da subsequente febre musical mundial da guitarra elétrica, gêneros como a Jovem Guarda – onde o espírito *brega* parece ter encontrado terreno fértil para se desenvolver – migraram das rodas urbanas de abundância e intelectualidade para pequenas localidades e para as periferias das grandes cidades, apesar de sua feição contemporânea e cosmopolita, estampada na valorização daquele instrumento musical por exemplo.

Nos centros urbanos não mais havia atmosfera para os sons, signos e significados da música *brega*, até então em posição de destaque no cenário nacional das tendências musicais populares, notadamente na produção discográfica, e conseqüentemente, em uma modalidade particular de consumo musical. Em razão da Ditadura Militar no Brasil, motivos outros passaram a brotar de diferentes terrenos da composição musical, a exemplo da Música de Protesto, um movimento intelectual-musical de consciência coletiva em torno da problemática do cerceamento da liberdade de expressão que acabou conduzindo muitos compositores e cantores à cadeia e ao exílio político. Os gêneros *brega*, por sua vez, tomaram outra direção, assim como uma infinidade de manifestações do cancionário *folk* que propagaram as culturas locais e o nacionalismo, sem que para isto precisassem disseminar idéias contrárias ao Militarismo instaurado.

Nesse período, ídolos como Roberto Carlos ganharam popularidade nacional cantando o amor e a figura feminina numa quase ressurreição idealística do irracionalismo romântico do século XIX, apesar do som con-

temporâneo da guitarra, do prateado nos chassis dos autos de um Brasil desenvolvimentista e do preto brilhoso nas roupas dos *playboys* apaixonados por Elvis Presley, este ilustre “cidadão do cosmos” (APPIAH, 2006: xiv).

Desde a década de 1960, gêneros, compositores e *performers brega* vêm surgindo e ganhando popularidade em diferentes recantos do país, de modo especial no Centro-Oeste, no Nordeste e no Norte. Considerando as especificidades das diferentes trajetórias profissionais trilhadas por personalidades da música *brega*, todos eles parecem ocupar um lugar comum quando se percebem resistindo ao estigma que carregam por representarem o *brega*, música esta que no cenário musical da época media forças com o sofisticado rastro cultural bossanovista incorporado por uma legião de “incontestáveis” [aspas minhas] artistas que constituíram vindouramente a chamada MPB (ver NAPOLITANO, 1998).

A tese decorrente desta pesquisa vem discutir (re)concepções de estigma e cosmopolitismo, partindo da observação-participante em três instâncias da produção do *tecnobrega*: no estúdio de produção musical, na banda e na “festa de aparelhagem”. Conseqüentemente, busco reposicionar-me sobre a noção de *brega*, dialogando e também tensionando com duas contribuições que se tornaram cabais para a contextualização do *tecnobrega* em termos estético-musicais e mercadológicos, respectivamente: uma de Samuel Araújo (1987; 1999), situando o discurso midiático nacional estigmatizador do *brega*, e outra de Hermano Vianna (2003), discutindo sobre um específico “modelo de negócios” emoldurando a produção, a circulação e a recepção do *tecnobrega* nas periferias de Belém. Por hora, restrinjo-me a considerar certas conexões entre estigma e cosmopolitismo dentro deste particular etnográfico, sem adentrar em uma descrição mais adensada de todas e de cada esfera produtiva do *tecnobrega*.

O “modelo de negócios” conecta as três instâncias da produção do *tecnobrega* com distribuição e consumo musicais, de acordo com o que segue: nos estúdios primeiramente, produtores criam *hits de tecnobrega* mediante encomenda de “aparelhagens”, de bandas e também de intermediários que jogam mídias para venda no mercado informal de Belém liderado por camelôs; segundo, as “aparelhagens” funcionam como radiodifusoras gratuitas,

divulgando músicas e popularizando bandas e produtores musicais sem lhes pedir qualquer remuneração por veicularem seus produtos nas festas – as “aparelhagens” sobrevivem unicamente dos ingressos, que variam cada um entre cinco e dez reais; por fim, da mesma forma, bandas tradicionalmente não ganham dinheiro com a venda de *CDs* (especialmente no mercado formal, que por sua vez se encontra atrelado às políticas e regras do *copyright*), considerando que a produção do *tecnobrega* está historicamente calcada na criação de versões de músicas já existentes em vez de composições inéditas.

Atualmente, porém, atores sociais que lidam com a produção do *tecnobrega* têm se preocupado em criar músicas próprias, tendo em vista o alargamento dos seus mercados de distribuição e consumo para além da localidade; ou ainda, para além da periferia. Iniciativas como esta os distanciam de matérias como o do desrespeito aos direitos autorais, que somente não se materializou como problema no campo da comercialização do *tecnobrega* em razão de que as versões se encontram limitadas à localidade, à informalidade e a mídias não-oficiais – “metamídias” (VIANNA, 2003) – por meio das quais é produzido, distribuído e consumido. Bastante evidente na instância da banda (que possui maior circularidade em espaços musicais não-locais, se comparada às “aparelhagens”) é o aproveitamento de sonoridades regionais de culturas expressivas como o *carimbó*¹⁶ e a *guitarrada*,¹⁷ por sua vez traduzidos em linguagem estética global investida de mesclas estilísticas, percussividade, velocidade e potencial mercadológico.

Vigora um consenso em torno da periferia urbana enquanto porção da cidade afastada do centro, onde vive gente descapitalizada, onde geralmente a maior parte dos recursos disponíveis numa grande cidade revela-se deficitária, como transportes, saneamento, escolas, hospitais, serviços diversos, entre outros aspectos. Quer dizer, dependendo dos espaços de pertencimento e/ou de convívio das pessoas, se nos centros ou se nas periferias, seus estilos de vida deveriam necessariamente diferir uns dos outros – de acordo com o que pensa Bourdieu (1994: 83) sobre estilo de vida como sendo “um conjunto

¹⁶ Música de tambor e dança sensual afro-indígena atrelada a cantos de trabalho e lazer do caboclo no Pará.

¹⁷ Criada no Pará por volta da década de 1970, a *guitarrada* (ou *lambada instrumental*) consiste em um tipo de música instrumental dançante que mistura diferentes gêneros ao som eletrificado da guitarra, dentre os quais o *carimbó*, o *choro*, a Jovem Guarda e músicas latino-americanas como a *cúmbia*.

unitário de preferências distintivas que exprimem (...) a mesma intenção expressiva”. Em contrapartida, o *tecnobrega* constitui exemplo pertinente de música e cultura expressiva através da qual tenho podido refletir de outro modo sobre determinadas relações que a princípio se revelam antagônicas empírica e teoricamente, como riqueza-pobreza, centro-periferia e elegância-breguice em termos de gosto de classe. Neste sentido é que tensiono com a noção militante de “música paralela” que Vianna (2003) atribui ao *tecnobrega* enquanto música independente, auto-sustentável, desatrelada do monopólio das gravadoras oficiais atuantes no mercado da música e forjadora de mecanismos próprios de produção, distribuição e consumo musicais.

Onde e como se constitui a periferia de Belém do Pará? Ao invés de considerar a idéia de “música paralela” e apesar do estigma conectado ao *brega* como mau gosto estético (o que sem dúvida sugere distinção social), prefiro argumentar sobre um estilo de vida em que aquelas relações figurem manchadas em vez de se mostrarem transparentes, por exemplo identificando enredamentos do *tecnobrega*, local e de periferia, com tendências globais contemporâneas da produção musical, como o *cut-and-paste* (recortar e colar – princípio básico do *sampling*), ou atentando para entrelaces culturais engendrando novos *designs* sonoros. Então, o que é tão diferente no *tecnobrega* ou nos gêneros *brega*? Ou talvez o *brega* jamais tenha existido, de acordo com a proposição de Simon Frith (2004) em torno da música ruim como apenas um construto social.

Entendo a periferia também como centro e vice-versa, tendo em vista que, por exemplo, o referido “modelo de negócios” alternativo caracterizador do *tecnobrega* se torna alvo de interesse dentro da esfera midiática oficial, onde operam os grandes selos, a indústria televisiva, a dos espetáculos e a fonográfica de um modo geral. O *Creative Commons*, que equivale a um sistema de negócios resultante da crise causada pela pirataria, funciona como resposta (oficial ou não?) aos métodos não-oficiais ou alternativos de produção, distribuição e consumo musicais.

Produtores musicais em Belém que criam *bits* de *tecnobrega* costumam trabalhar em pequenos estúdios caseiros construídos em suas próprias casas, necessitando apenas de um computador, *internet* rápida e *softwares* piratas para manipulação sonora, entre eles o *Fruit Loops*, o *Vegas* e o *Sound Forge*

– todos disponíveis para *download* gratuito na rede. Utilizam ainda mesas de som quando pretendem adicionar sonoridades não-computacionais às músicas, a exemplo de vocais. Com mais frequência, usa-se mesas de som nas bandas de *tecnobrega*, adicionando-se às bases computacionais instrumentos como o teclado, o baixo, a guitarra e a bateria eletrônica, além dos vocais.

Nas performances ao vivo das bandas, músicos e dançarinos atuam sobre o palco. A dança, outro elemento importante na tradução dos significados musicais do *tecnobrega* e do estilo de vida a ele relacionado, representa uma variedade de temas sugeridos nas letras das músicas, tais como a vida aborígine, o sexo, o humor, o escárnio, e ainda homenagens efusivas às “aparelhagens” e aos *DJs* que controlam todo o equipamento utilizado neste tipo de evento.

As “aparelhagens” existem em Belém desde meados do século anterior, tocando *brega* e outras músicas para o entretenimento nas periferias da cidade. Até hoje, competem entre si em termos das novidades que podem exibir ao público, dentre as quais tecnologia sonora de ponta e efeitos visuais.

Equipamentos como a “aparelhagem” *Rubi*, conhecida também como *A Espaçonave do Som* ou *O Portal Intergaláctico*, demonstra uma intersecção de temporalidades dissolvidas em sua performance multimidiática: o futuro (de modo mais clamoroso), representado por uma engenhoca móvel que imita uma espaçonave, pela indumentária do *DJ* – que me faz recordar do personagem cinematográfico Darth Vader, o vilão interplanetário de George Lucas –, pelos computadores simulando os controles da espaçonave, pelos efeitos visuais gerados por canhões de luzes coloridas, pelas imagens tridimensionais em movimento reproduzidas em enormes telas posicionadas atrás do *DJ* e pelo sistema hidráulico que “faz a nave decolar”;¹⁸ o presente, considerando que o *tecnobrega* incorpora gêneros nacionais e internacionais contemporâneos, a exemplo do *rap*, do *funk*, do *fórró* e de outros, todos amalgamados a arranjos percussivos e melódicos que conformam a batida do *tecnobrega*; e o passado, considerando conexões musicais diaspóricas no *tecnobrega* – como o *calypso*, a *soca* e a *cúmbia* –, além da afinidade estética do *brega* com o movimento da Jovem Guarda.

¹⁸ Trecho extraído da letra de uma versão de *tecnobrega* da música *Shut Up*, composta pela banda californiana *Black Eyed Peas*.

A *cúmbia*, por exemplo, é considerada como um tipo de som original, tocada com instrumentos musicais e de andamento mais lento que o *tecnobrega* – aproveitada na produção local do *melody*, um tipo de *tecnobrega* com pulso e percussão abrandados, mais próximo da sonoridade aconchegada e romântica do *brega*. Já a *soca*, conhecida localmente como *cyber techno funk*, é reconhecida através de percussão vigorosa e andamento veloz, como o *tecnobrega* (que enfatiza o movimento melódico das notas musicais) e o *cyber tecnobrega* (que valoriza ostinatos percussivos). Por fim o *calypso*, presente menos pelas identidades propriamente musicais entre este ritmo caribenho e o *brega* paraense e bem mais em razão de produtores e compositores locais considerarem o *tecnobrega* como resultante direto do *brega-calypso*, por sua vez produzido através de fontes sonoras tanto eletrônicas quanto acústicas e identificado como uma mistura entre a guitarra elétrica e ritmos caribenhos.

No caso da instância da banda, a evocação de um tempo passado me parece estar representado de modo mais insistente, particularmente em razão de seu próprio ordenamento, que conta com músicos e instrumentos musicais sobre o palco, quase que nos moldes como se tocava *brega* em Belém até o surgimento do *tecnobrega* e das “festas de aparelhagem” como espaços privilegiados nas quais se desenvolve uma cultura de futurismo tecnológico que lhes é inerte.

Ritmos românticos da Jovem Guarda, bem como canções *brega* que não fariam parte do repertório ordinário de uma “aparelhagem”, aparecem nas práticas musicais de bandas, a exemplo da *Tecnoshow*, que se popularizou em Belém como sendo de *tecnobrega*, mas que traz à tona diferentes músicas e diferentes épocas. E ainda, bandas talvez operacionalizem estas variáveis com até mais liberdade do que no caso das “aparelhagens”, que ao fim e ao cabo se mantêm fiéis à sua característica de percussividade e/ou à própria batida que identifica o *tecnobrega*.

Já o trabalho do produtor musical (também podendo ser chamado de *DJ*) no estúdio funciona tradicionalmente como unidade comum, sustentando ou auxiliando a produção musical das bandas e das “aparelhagens”. Noutras palavras, um produtor musical pode criar *bits* de *tecnobrega* e divulgá-los nas “festas de aparelhagens”, assim como pode incorporar

tecnologias sonoras computacionais em músicas que posteriormente serão apresentadas nas performances das bandas e também assimiladas em mídias comercializáveis de áudio e audiovisuais.

As temporalidades emergentes das práticas musicais do *tecnobrega* sustentam duas noções sobre cosmopolitismo que pretendo discutir na tese. A primeira delas está baseada na concepção de Ulf Hannerz (1999) sobre ser possível exercitar o cosmopolitismo e ser cosmopolita sem sair de casa, divergindo de seu sentido de espacialidade demonstrado pela circulação e migração de pessoas.

Estar envolvido com a cultura do outro é, segundo o autor, o fundamento mais autêntico daquilo que chama de cosmopolitismo, um princípio pós-moderno em que a cultura global deve ser compreendida não apenas como repetição de uniformidades, mas também como entrelace de culturas locais diversificadas. Trazendo para o campo desta pesquisa, a compreensão sobre cosmopolitismo dá-se na medida em que cantores, produtores e *DJs* passam a conhecer quais tendências musicais circulam na esfera global, desde que certas identidades culturais não se percam diluídas na linguagem universal. A esta perspectiva acrescento o importante papel das tecnologias, na medida em que viabilizam o contato de produtores com demandas globais de criação, de escuta, de gosto musical e de tendências da música de massa.

A segunda envolve outra dimensão do cosmopolitismo, desta vez ligada a diferentes temporalidades conectadas à produção do *tecnobrega*, mesmo considerando a existência de uma dimensão espacial em suas práticas musicais, especialmente nas bandas.

Enquanto as “aparelhagens” contam com fã-clubes vultosos e públicos expressivos que freqüentam semanalmente as festas, a realidade de uma banda esbarra em circunstâncias tais como a realização eventual de *shows* no “circuito bregueiro de Belém do Pará” (COSTA, 2004), ou por sua inferior arrecadação em relação àquelas em noites de entretenimento. Deste modo, me parece possível compreender o fato de as “aparelhagens” normalmente não atuarem fora de casa. As bandas, por sua vez, saem em busca de outros públicos e mercados, mesmo que isto não se configure em uma prática habitual.

De um modo ou de outro, circula no nível da produção do *tecnobrega* um desejo compartilhado de ampliação de um “modelo de negócios” que é eminentemente local. Por outro lado, este mesmo modelo prescinde, em termos ideais, de grandes companhias regulando atividades e produtos, e também revelando poder de barganha em cima dos benefícios a que os artistas teriam direito. Ora, não é à toa que ícones da chamada MPB vêm comumente se associando a gravadoras de pequeno porte; ou quem sabe decidam no futuro dividir o precioso e nem sempre vantajoso tempo do estúdio com espetáculos presenciais, passando a ganhar dinheiro não pelo preço exorbitante que normalmente cobram pelos ingressos e venda de *CDs* e *DVDs* em estabelecimentos credenciados, mas pela possibilidade de exercitarem com mais frequência as experiências do palco e do contato democrático com públicos variados.

Sem saber exatamente se, de algum modo, acabo de reproduzir o discurso dos meus colaboradores de pesquisa (que em maior ou menor grau trazem o rótulo de brega marcado no seu cotidiano e nas suas trajetórias profissionais), o fato é que se pratica uma política de abertura midiática partindo de dentro do universo do *brega* local, o que naturalmente inclui a sua entrada em domínios outros como o da TV aberta. Ou ainda, completando uma via de mão-dupla, estes domínios lançam olhares e despertam interesses para músicas de circulação restrita.

Um efeito claro desta abertura se concentra em transformações internas na esfera produtiva do *tecnobrega*, por sua vez, e ao mesmo tempo, embaladas pela resistência ao estigma, e pelo espírito cosmopolita asentado nos ideais e na música de cantores *brega*, *DJs* de “aparelhagens”, grupos musicais e produtores em estúdio. Entre várias, destaco o recente direcionamento estético na instância da banda de evidenciar próprios culturais regionais nas suas performances musicais e corporais, por um lado sugerindo tensão àquilo que poderia ser considerado como um primeiro entendimento a respeito de cosmopolitismo, mas por outro revelando específicas identidades que se projetam em linguagem contemporânea. Nesta trama dialogam fluentemente a valorização do exótico dentro de projetos cosmopolitas e o propósito nativo de ganhar reconhecimento em outros espaços e por outras pessoas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na ambiência em que esta pesquisa se constitui, a noção de cosmopolitismo conecta-se inelutavelmente às formas pelas quais o estigma de ser brega eclode dos espaços de produção do *tecnobrega*, não apenas na marca abjeta do mau gosto estético, mas também em discursos legitimadores desta música, além é claro, naquilo que o som propriamente dito pronuncia.

A relação em questão fundamenta o erguimento de um organismo identitário do *tecnobrega* no qual estão contidas representações a princípio díspares, mas que vêm se revelando bem alinhadas com pelos menos dois propósitos ligados à problemática do gosto musical, ambos gerados nos níveis da produção musical e de certos agenciamentos: o alargamento de mercados consumidores e a valorização do ser brega de um modo diferenciado.

Na linha de frente destas representações dialogam o modelo midiático alternativo obediente às versões e o argumento de que se deve compor em vez de copiar, assim como o resgate do passado e o regionalismo musical estão para os sons contemporâneos globais e tecnologias futuristas amplamente experimentados por produtores e consumidores, chiques ou bregas, do centro ou da periferia.

REFERÊNCIAS

- APPIAH, K. A. **Cosmopolitanism: ethics in a world of strangers**. New York & London: W. W Norton & Company, 2006. 197 p.
- ARAÚJO, S. Brega, Samba e Trabalho Acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à Etnomusicologia. **Revista Opus**, Belo Horizonte, v. 6, p. 1-16, 1999.
- _____. **Music and Conflict in Urban Brazil**. 1987. 108 f. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana.
- BOURDIEU, P. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. (Org.). **Sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1994. p. 82-121.
- COSTA, A. M. D. **Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. 2004. 320 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FRITH, S. What is Bad Music? In: WASHBURNE, C. & DERNO, M. (Org.). **Bad Music, The Music We Love to Hate**. New York & London: Routledge, 2004. p. 15-36.
- HANNERZ, U. Cosmopolitas e locais na cultura global. In: FEATHERSTONE, M. (Org.). **Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 251-266.
- NAPOLITANO, M. A invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a História Social. **Latin American Music Review**. v. 19, n. 1. p. 92-105, Spring-Summer 1998.
- VIANNA, H. Tecnobrega: música paralela. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 out. 2003. Caderno Mais, p. 10-11.

ALTERNÂNCIA E SOCIABILIDADE NO REPERTÓRIO DE *CARIÇO* E *JAPURUTÚ* ENTRE UM CLÃ *DESANA*, ALTO RIO NEGRO, AM

Líliam Barros

INTRODUÇÃO

O trabalho com os *Desana* é fruto de uma experiência de parceria ocorrida no ano de 2005, na sede do município de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas, durante um evento de caráter turístico organizado pela prefeitura local denominado Festribal. Os *Desana* haviam sido convidados para o lançamento do livro “Livro dos Antigos *Desana*” (Galvão e Galvão, 2004) editado pela Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro – FOIRN e pelo Instituto Socioambiental – ISA, e, durante o lançamento, realizaram várias danças e cantos que foram registrados por mim, editados na Reserva Técnica da Área de Linguística do Museu Paraense Emílio Goeldi¹⁹ e, depois, enviadas cópias para o líder da comunidade, o *bayá*.

As entrevistas possuem conteúdo rico, entremeadas de fala e cantos. Constituem rico acervo para ser trabalhado em projetos vindouros, além de registro da memória e cultura dos *Desana*. Após a transcrição das entrevistas, foi feita análise da descrição dos repertórios e sua conexão com a mitologia, expressa no livro escrito pelo *bayá* (Galvão e Galvão, 2004). As cópias das entrevistas e dos vídeos foram enviados à comunidade *Desana*.

A partir dos relatos do *bayá* procurei compreender as categorias nativas sobre os principais conceitos de som e música. A partir destas conversas obtive uma compreensão do conceito de música como vinculado à dança, ao mito e ao canto. Outros autores já chamaram a atenção para esta analogia em outros grupos indígenas amazônicos (Mello, 1999;

¹⁹ Na ocasião havia sido estabelecida uma parceria entre a Universidade Federal do Pará e o Departamento de Linguística do Museu Paraense Emílio Goeldi através do projeto de “Registro e Documentação dos Repertórios Musicais de São Gabriel da Cachoeira, Am”.

Werlang, 2003). O que mais me chamou atenção no discurso do *bayá* e de outros músicos com os quais conversei ao longo de minhas pesquisas no Alto Rio Negro, foi o ideal estético de “limpo” como similar a *legatto*, em relação aos repertórios instrumentais de sopro. O extremo cuidado com as articulações e a dinâmica também foram outros elementos que sempre me chamaram a atenção e que tento demonstrar nas transcrições. As transcrições musicais foram feitas utilizando a escrita ocidental levando em consideração a impossibilidade de grafar o fenômeno musical, ainda que os trechos transcritos tenham sido registrados em uma situação de estudo em que o *bayá* cantava os padrões melódicos específicos de cada música. Tendo em vista as diferenças de afinação, buscou-se identificar alturas mais baixas com uma seta descendente, tal como se verá nas transcrições. O objetivo de demonstrar tais trechos foi o de evidenciar as particularidades do repertório de *cariço* e *japurutú* que sobressaíram durante as entrevistas realizadas com o *bayá*: padrões motivicos e suas variações, alternância e compartilhamento de melodias, articulação entre som e fala. Esse último item ainda não foi devidamente analisado, o que se pretende fazer em outro momento.

Durante as entrevistas o *bayá* foi bastante claro nas explicações sobre as melodias de *cariço* e *japurutú*, tanto em relação aos temas que as constituem quanto ao significado e letra atribuídos a esses cantos instrumentais.

Como os fragmentos foram identificados durante uma sessão de estudo, não há o acompanhamento percussivo dos maracás e chocalhos, extremamente importante na marcação do tempo. Portanto, o elemento da marcação rítmica não aparece nas transcrições ora apresentadas.

A transcrição tem sido utilizada em outras etnografias das músicas indígenas tais como Bastos (1999), Boudet (1998), Montardo (2002), Piedade (1997, 2004). Considero que a transcrição oportuniza a interiorização dos repertórios, possibilita uma escuta mais apurada e, no caso da pesquisa ora apresentada, esteve relacionada com os fins analíticos de inventariar as melodias e distinguir temas, forma, padrões improvisatórios e detalhes de performance.

Entre as escolhas para a transcrição musical estão a seta ascendente indicando nota mais alta que a escrita e a seta descendente, indicando nota mais alta, ambas com intervalo inferior a semitom. O uso de fermatas,

glissando, *tenutos* está ligado ao detalhamento das articulações sem, contudo, pretender um preciosismo de detalhamento. A abstração em torno de centros tonais e de escalas deu-se, meramente, pelo interesse em verificar os sons mais correntes e representativos dos cantos, sem, contudo, pretender expor uma gama de escalas artificiais distantes das exegeses nativas. Nas transcrições buscou-se identificar as frases e céulas motivicas a partir da respiração e letra da melodia, bem como pela análise da estrutura formal da música. Então, as ligaduras pretendem indicar estes detalhes. Os *tenutos* e acentos nas primeiras sílabas buscam demonstrar a acentuação natural das sílabas tônicas e o jeito particular do *bayá* em acentuar tais sílabas e, em seguida, cantar as demais sílabas em *piano súbito*.

Em relação aos demais repertórios, ainda não foi possível realizar a documentação integral dos cantos de *Kapivayá* e *Abádeakii*, e das *Miriá Porã*. Acerca dos repertórios mencionados acima, a análise que foi feita esteve baseada principalmente na literatura sobre a mitologia que dá origem aos mesmos e aos registros em vídeo das apresentações durante o Festival ocorrido em 2005. Buscou-se entender o contexto mítico de origem desses repertórios, o seu uso ritual e peculiaridades de sua performance a partir dos materiais existentes no acervo do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia²⁰.

CARIÇO E JAPURUTÚ

O termo *cariço* - em *nheengatú* e *tarusú* em *Desana*²¹ - serve para designar tanto o repertório quanto o instrumento musical – um aerofone confeccionado com tubos de taboca de tamanhos diversos amarrados entre si em formato de flauta de pã.

O *cariço* pode ser tocado por um mínimo de quatro pessoas nos repertórios coletivos dançados e pode ter de oito a doze canos, dependendo

²⁰ O Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia possui um pequeno acervo, sendo o Fundo Rio Negro constituído por materiais coletados ao longo dos anos 2002 e 2009, cujas cópias estão com os atores culturais que contribuíram para a formação do mesmo, além do depósito no MPEG por ocasião do projeto referendado acima.

²¹ As palavras em *Desana* apresentadas neste texto estão com grafia indicada pelo *bayá* durante entrevistas.

do repertório. Esse repertório é tocado no intervalo do *Kapimayá*²², durante os *dabokuris*²³. O aprendizado do *cariço* sempre acontece com dança, os veteranos costumam tocar apenas para se divertir. Quando os tocadores estão tocando, crianças e adolescentes ficam observando aprendendo o repertório. As mulheres não podem tocar *cariço*, apenas dançam. Existem os repertórios individuais, tocados em momentos de introspecção e que geralmente versam sobre o amor, mulheres. Segundo relatos do *bayá* a coreografia é a mesma desde os tempos míticos e foi aprendida durante o período em que os antepassados dos *Desana – Kisibi* e *Deyubari Gõãmu* – fizeram uma viagem ao longo da costa brasileira²⁴ passando pelas casas de transformação, de onde surgiam os cantos, os benzimentos, as danças, os enfeites corporais e outros bens culturais.

A partir da experiência nos *Dabokuris* vivenciados em São Gabriel da Cachoeira durante minha trajetória de pesquisa nesta localidade e pelas entrevistas com diversos *bayás* naquela cidade, é possível observar algumas características atreladas aos instrumentos de sopro:

- Identificação dos padrões melódicos com uma idéia, história ou imagem;
- Alguns instrumentos como cabeça de veado - *Nãmã Dubpurú* - e flauta mosca possuem estruturas sonoras conectadas com o ritmo e entonações da fala e, por sua vez, explicitam significados literais por assim dizer;
- Os repertórios coletivos, como *cariço* e *japurutú*, normalmente são heterofônicos e com estrutura melódica organizada segundo o princípio da alternância;
- Os repertórios coletivos envolvem a dança como parte indissociável, cuja coreografia é conduzida pelo *bayá* e também possui significado.

²² Repertório vocal masculino solene que é realizado durante as cerimônias de *dabokuri*.

²³ Cerimônia intertribal de troca de bens artesanais e produtos alimentícios.

²⁴ Partindo da Baía de Guanabara, passando por Salvador e Arquipélago do Marajó, Rio Amazonas (no Pará) e Solimões (no Amazonas), por fim, subindo o Rio Negro até a Colômbia.

O repertório de *cariço* é tocado no intervalo do *Kapimayá*, durante os *dabokuris*. A dança é executada com quatro pares de tocadores. A música tem a pulsação marcada pela batida dos pés. Os movimentos compreendem o levantar dos pés nos passos para frente e, na volta, o arrasto do pé. Os homens, um ao lado do outro, deslocam-se em direção reta para frente e para trás no salão. Em um determinado ponto do salão as damas estão paradas esperando o momento de entrar na dança. Os homens posicionam-se em fila indiana e caminham de mãos dadas com as damas, agora inseridas na roda. Os pares dão uma volta pequena no salão e logo formam círculos, abrindo e fechando. A marcação passa a ser feita em quatro tempos, sendo quatro pra frente, marcados vigorosamente pelo pé direito. O círculo abre e fecha, os passos para trás são com marcação branda. A música é finalizada com uma vinheta característica.

Os enfeites usados para tocar o *cariço* são coroa de babaçu, com penas de garça, pena de papagaio, pena de japú. Às vezes são confeccionadas coroas de guarimã. Segundo a mitologia *Desana*, os enfeites surgiram por ocasião do *dabokuri* promovido e arquitetado para a morte de *Miria Porã Masu*.

Quando o *caxiri* ficou pronto, eles foram convidá-lo. Desta vez ele aceitou o convite. Chegou com o rosto pintado e todos os seus enfeites: *yegu* (lança-chocalho), *yuraseri* (enfeites de joelho), *duka poreru siuriru* (enfeite de cotovelo), *wabero* (escudo), *ñagida* (colar de miçangas), *dasiri bero* (colar de costelas de cobra de povoado), *nasikatu* (colar de peito), e também com os enfeites de cabeça, tais como *ñero poa*, *maha poari*, etc (Galvão e Galvão, 2004:46).

Geraldo Andreello fornece uma descrição de *dabokuris* realizados por moradores de Yauareté:

Uma fila de cerca de quarenta pessoas – os homens à frente, seguidos pelas mulheres – entra no centro comunitário carregando os frutos e dando uma grande volta pelo salão. Gritam continuamente – ‘êêêê’. Depositam então buriti no centro e dançam em torno das dádivas tocando carissu, tipo de flauta de pã feita de pequenas taquaras. Depois de alguns minutos, bebem *caxiri* servido pelas mulheres que já se encontravam no centro comunitário. Depois de mais algumas danças, posicionam-se diante das dádivas, com os que irão recebê-las no lado oposto. Ocorre então uma espécie de confronto

verbal. Todos falam ao mesmo tempo e bem alto, referindo-se às dádivas; os que as trouxeram insinuam que os receptores não darão conta de consumir tudo, enquanto estes sugerem que a quantidade de buriti não será suficiente para todos que deveriam recebê-los. Esse é o momento em que os dois grupos participantes de um dabocuri afirmam suas diferenças, fazendo referências a seus antepassados, nomes, origem e domínio territorial. Em seguida, três ou quatro dos doadores empunham seus instrumentos, apontando-os no chão e, em bloco, caminham rápido e duramente em direção aos receptores, como que para acertá-los nos pés. Param bruscamente em frente aos opositores, simulando ruídos de disparos. Estes repetem então o mesmo gesto. Depois de novas danças, receptores juntam as dádivas, rodam o salão gritando e as levam para fora. Depois ocorrem várias danças com carissu, ao som de músicas apropriadas a um dabocuri de buriti; com os receptores se alternando aos doadores nas apresentações. Dizem que, antigamente, os dois grupos que participavam dos dabocuris trocavam as mulheres para dançar. Nesse momento, os homens se mostram mais serenos e sentam-se para tomar caxiri e conversar, enquanto os mais jovens se encarregam de prosseguir com as apresentações (Andrello,2006:323).

O trecho acima explicita as relações sociais entre dois grupos sociais, implícitas nos *dabokuris*, além de mostrar a estrutura em que os repertórios musicais se inserem no jogo dessas relações.

Até o presente, foi identificado que o clã *Desana* possui oito ou nove tipos²⁵ de *caricho*:

Puriribari – conjunto de *caricho* com cerca de oito *carichos*.

Taruçubá – É tocada com quatro a seis pares de flautas. O máximo de pessoas para tocar esse repertório é de dezesseis pessoas, ou seja, oito pares. O *bayá* cantou um trecho da melodia e explicou seu significado: *vou comprar vestido de colombiana*.

²⁵ Algumas entrevistas foram realizadas em Belém, quando da visita do *bayá*, juntamente com dois bolsistas de Iniciação Científica, colaboradores da pesquisa na época.

Tal imprecisão dá-se a partir da fala do *bayá*, presente na entrevista transcrita: *T – Quantos tipos de flautas de pã tem lá nos Desana?*

Bayá – Nós temos oito ou nove.

Wayãbá – É tocada com quatro a seis pares de flautas.

Nômeabá – *cariço* de casal, toca-se sozinho quando anda na trilha, com saudades da mulher, tristeza do caminho. Possui cinco tubos.

Gôroporãbá – flauta pã de urubu. Toca-se com apenas um par. A coreografia reproduz os movimentos do urubu no ar, com os braços abertos. Possui de nove a doze tubos.

Mavá puririba – *Cariço* do caminho, pensa no amor, na tristeza quando vai andando no caminho. Aparentemente é uma música individual. Não tem organização polifônica e sim melódica. Possui apenas quatro tubos, é bem pequeno.

Primeiro *cariço* de tocador – *puriribá*.

Segundo *cariço* de responder – *diriribá*.

Pãdewakarú – flauta pequena, toca mais lento e a coreografia tem movimentos abrindo as mãos. O *bayá* tocou um trecho da melodia e explicou seu significado:

Meu primo estava esculhambando mulher

O repertório de *cariço* é constituído pelos seguintes cantos:

- Canto do *acarú*
- Canto de divórcio das mulheres
- Canto da sementeira da pimenta
- Como se fosse minha prima e você não gosta de mim
- Eu não quero casar com viúva
- Vai borboleta
- Tentação da mulher
- Dança do mel
- Pegar *caxiri* e *ingá*
- Caldo de banana
- Remar logo no estirão

- Sou bom caçador
- Sou homem puçangueiro
- Eu sou jovem e gente do sol
- Minha esposa está brava porque estou tocando
- Peixinho do *quinhampira* não é tão saboroso
- Eu tenho *puçanga* de pipira
- Eu sou homem bom parecido com rouxinol

O *cariço* possui uma relação com a língua *Desana*. A pessoa que ouve compreende a história que está sendo cantada.

Durante entrevista o *bayá* entoou a melodia de uma música de *cariço* e em seguida comentou sobre o significado. Abaixo, a letra e a melodia do “Grande pescador”:

*Vai comigo
Um grande pescador
Eu tenho uma casa bonita
Tu vais casar comigo
E achar a casa bonita*



Após o *bayá* explicar o significado da música solicitamos que ele cantasse em sua língua, mas tudo o que fez foi assobiar a melodia do *cariço*. A canção assobiada por ele é denominada *nomewaresani*, que quer dizer “canção para atrair mulher”. Seu Raimundo assobiou outra melodia de *cariço* cuja letra diz que “Maria está no meu coração”. Esse fato denota a atribuição de significados/ lembranças de imagens, idéias, situações a partir do conteúdo melódico. Outro exemplo cantado por ele dizia:

*Estou fazendo sementeira para nascer
Vou te fazer molho e
Dar com carne/peixe*

Existe ainda o canto de divórcio das mulheres:

*Você parecia já mãe do sapo
Eu não quero mais você*

Existe ainda o canto do Acará, que é o nome do *cariço*, no entanto, sua melodia fala sobre o canto da pipira.

O *cariço* é feito dos seguintes canções denominados em *Desana*:

Nbeengakú – canção de nó de joelho.

Wáa – canção d’água, taboca.

Wéwé – canção especial, é bem feitinho, bem fininho e dá muito som.

Esses materiais podem ser encontrados na cabeceira do rio Uaupés. Na região do rio Papuri, onde o *bayá* mora, apenas são encontrados “canção d’água” e “canção de nó de joelho”. Quanto mais fino, mais bonito e com o som melhor. O “canção d’água” não dura muito tempo, usa-se e depois joga - se fora. Um *cariço* considerado bom deve ser fino e resistente. *Kisibi* e *Deyubari Gôãmu* encontraram em *Dia Waarusera Wi’i* (Casa do Pau de Taboca), subindo o rio Tiquié, no lugar atualmente chamado de São João Batista, as tabocas utilizadas para confeccionar os *cariços* e os paus-de-ritmo. Esses *cariços* confeccionados com essas tabocas servem para acompanhar os cantos da cutia grande e da cutia pequena (Galvão e Galvão, 2004:106).

A polifonia do *cariço* obedece à organização dos tocadores. O di-

rigente possui uma linha melódica distinta da melodia do que responde. Quando o *bayá* foi solicitado a tocar, sua performance consistiu em tocar num único *cariço* todas as vozes, disse que é difícil tocar apenas um porque a música integral está em sua mente.

Cada etnia possui seu próprio repertório de *cariço*, com maneiras de tocar, melodias e coreografias diferentes.

No repertório de *cariço* estão embutidas as relações de gênero, especialmente as de conquista e aspectos ligados ao erotismo. Lasmar faz uma análise dessa característica desse repertório:

Os homens jovens banhavam-se no rio e retornavam à maloca com ramos de ervas aromáticas presos pelo cinto no dorso, na altura do quadril...Durante a dança do *cariço*, recordava, o rapaz apertava a mão da moça para demonstrar seu interesse, ao que ela podia ou não retribuir (Lasmar, 2005:82).

Stephen Hugh Jones também fez referência ao caráter de conquista relacionado com o repertório de *cariço* e suas características relacionadas à diversão e relaxamento:

While the main dancers dance and chant, the other men set sit talking and laughing and playing panpipes. Periodically groups of them, especially the younger men, go out into the middle of the house and dance with their panpipes. These dances are relaxed, individualistic and with an erotic and exciting air which contrasts with the more sacred and formal atmosphere of the main dance. As the night wears on, the main dancers take a more active part in these panpipe dancers which reach a climax in the morning and often continue long after the formal dance is ended (1979:58).

A partir dos relatos é possível observar que tocar e dançar os repertórios coletivos de *cariço*, *japurutú* e até mesmo os mais solenes como *Kapimayá* envolve, dentre diversas outras coisas, momentos de sociabilidade e estabelecimento de parcerias e relações amorosas, a partir dos laços de afinidade:

T – E quando é que os rapazes arranjam uma namorada? Como é que eles fazem pra arranjar uma namorada?

Bayá – *No tempo dessas...quando ele está dançando Kapivayá, tocando cariço, né.*

T – *Aí é porque no Kapivayá quando canta vem a parceira pra dançar com ele...é a parceira que escolhe?*

Bayá – *quem é dama ele escolhe, né. Tipo do branco, vocês que escolhem arrumar pra ela, né, tu tá vendo? E se ele gosta ele escolhe também. Então começa a namorar já pro outro dia, né. Geralmente é nas festas. Aí fala de volta, né: - Papai, eu gostei daquela mulher, vamos tirar. – Calma aí filho, vamos tirar outro dia.*

L – *O filho fala pro pai?*

Bayá – *Pra mãe.*

L – *E não tem que pedir pro pai da...*

Bayá – *Ele fala primeiro, o pai, né, de volta desse... – Papai eu gostei daquela mulher! – Calma meu filho, nós vamos pedir outro dia pra ela. – Aí certo dia, ele fala de novo: - Bora, tu marcou em dia? – Bora, tentar de falar. – E assim ele vai pedir a filha dela, assim que eles foram. Antigamente não, nesse período que eles estão fazendo, ele agarrava a mulher, pegava.*

L – *E já pegava e pronto.*

Bayá – *Pegava.*

T – *Antigamente fazia assim, é?*

Bayá – *Pegava, brigava de briga mesmo. Quem mais violento, mais forte ganhava a mulher. Quem perdia, perdia mesmo.*

T – *Uma vez eu ouvi um comentário de que os jovens gostam de tocar cariço porque atraem as meninas, é?*

Bayá – *Às vezes também, né.*

T – *E porque o senhor toca cariço?*

Ele diz, né: “- Vai comigo, um grande pescador, eu tenho uma casa bonita, quando tu casares comigo, tu vais achar a casa bonita.”

L – *Mas isso toca onde?*

Seu Raimundo – No meio do cariço mesmo, né. Só pra atrair pra ele.

T – *Biago – Mas como assim, se toca no cariço e se canta ao mesmo tempo?*

Bayá – Não, só tocando o cariço.

L – aí a pessoa entende como se fosse falado...

Bayá – Abã.

A partir da fala do *bayá* observa-se que os *dabokuris* e, de modo geral, os repertórios musicais coletivos são momentos em que os laços de afinidades se potencializam. São realizados quando há abundância de recursos naturais em quantidades suficientes para estabelecimento de trocas entre grupos afins. Nestes eventos podem acontecer ritos solenes como a iniciação masculina, o rito do cigarro. No entanto, segundo relatos do *bayá*, não são comumente realizados atualmente pela insuficiente quantidade de jovens para a realização dos rituais. As comunidades de origem do *bayá* sofreram uma depopulação em função da busca das pessoas por educação e atendimento à saúde. Neste artigo, pretende-se evidenciar os valores da reciprocidade e troca como recorrentes nos contextos geradores de sociabilidade como os *dabokuris* e, especificamente, a performance do *cariço*.

O *japurutú* é feito da palmeira *jupati*. Também possui enfeites de penas de pássaros em forma de cordão. Pode ser tocado no *dabokuri* de peixe, no *dabokuri* de farinha. O repertório de *japurutú* é constituído pelos seguintes cantos:

- música do pé de paxiubeira
- música do *arapaço*
- música do sabugo do milho

O tubo maior, mais alto é denominado *mendio*, *nãmãaru* (fêmea) e o tubo menor – *ãmãaru* (homem).

Tal como no repertório de *cariço*, existe uma hierarquia na polifonia do *japurutú*, existe o que dirige e o que responde. O aprendizado do repertório do *japurutú* é transmitido oralmente através das gerações, não pode haver alterações na estrutura musical desse repertório. As músicas cantadas pelo *bayá* durante entrevista possuem como características marcantes a pulsação evidenciada, um cuidado com a articulação, precisamente com o *legatto* e o *tenutto*, a presença de motivos ligeiros, o uso de *apogiaturas* e motivos similares nas três melodias.

O *bayá* exemplificou a melodia do “pé de paxiubeira” cantando. O significado é o seguinte:

Estou tocando debaixo do pé de paxiúba

Eu consegui

Eu tirei esse tronco

Transcrição da música “pé de paxiubeira”



Exemplificou a melodia da música do “sabugo do milho” e explicou seu significado:

Está bebendo

Foi tirado o caxiri

Está sol lá fora

Estou queimado

Transcrição da música “sabugo de milho”



Por fim, cantou o exemplo da “música do arapaço” e explicou seu significado:

Quando ele abre a coxa da mulher

A periquita dela fica como se fosse um buracão

Transcrição da “música do arapaço”



O repertório de *japurutú* possui características similares ao de *cariço*, executado em pares, polifonia organizada hierarquicamente e interferindo na disposição da execução e ligação entre as estruturas semânticas lingüística e musical. Segundo Andrello:

Quando houvesse uma festa de caxiri, o chefe dirigia-se ao rio bem cedo para banhar-se com os rapazes. No porto, punham-se a tocar vários instrumentos, como as flautas sagradas, a cabeça de veado, o casco de jabuti (Andrello, 2006:198).

Presença de um motivo e variações sobre ele

A partir de análise dos fragmentos de músicas de *cariço* exemplificados pelo *bayá* durante entrevista foi possível compreender os padrões estruturais formadores das melodias que compõem o repertório. Segundo foi possível observar a partir das conversas com o *bayá*, é necessário distinguir cada música pelo seu motivo principal, evidenciado logo no início da música. Existe, então, a presença de um motivo e variações sobre ele, com desdobramentos do motivo em células rítmicas menores e condensadas. Provavelmente o conteúdo melódico transfere a idéia do texto. Os exemplos cantados pelo *bayá* possuíam letra e, na ocasião, estavam representando os trechos instrumentais, portanto, pode-se inferir que ocorre uma articulação dos sons com as sílabas do texto característico da melodia. Abaixo, alguns motivos de melodias de *cariço*:



Compartilhamento de melodias

Ainda durante as entrevistas o *bayá* explicou que os sons tocados inicialmente, antes do motivo principal de uma dada canção, constituem um momento específico, uma vinheta que funciona como uma espécie de diapasão e fornece todos os sons/tons da melodia:

L – *Porque é que sempre faz isso no início e no final?*

Bayá – *É o começo da música, pra pegar logo no tom.*

Aí cada qual está seguindo, né, segundo esse repartilhando [sic] o som do outro, esse primeiro que depois repartilhar [sic] par ao outro.

Nesse momento seu Raimundo demonstra o compartilhamento de melodias

Bayá - *Agora você (pedindo para Thiago tocar):*

Nesse momento seu Raimundo tenta ensinar Thiago a tocar o instrumento.

Bayá - *Primeiro eu e tu vai depois de mim. Eu vou tocar na frente e depois tu vai tocar o mesmo cano.*

T – *O mesmo cano (Galvão, 2007a).*

Após a vinheta inicial é apresentado o motivo principal que demonstra todos os sons compartilhados entre os músicos, caracterizando o caráter coletivo de construção melódica – *alternância*.

Vinheta inicial



A melodia é construída a partir da alternância dos sons da flauta. O tocador principal (1º *carão* de tocador) introduz sua nota/som que é seguido pela nota/som do respondedor. O princípio da alternância cria as células mais rápidas:

L – *Como é que faz o que dirige?*

Bayá – *Assim mesmo acompanhante segura o tom.*

L – *Como é que esse aqui responde?*

O bayá neste momento toca a maneira como o acompanhante responde.

L – *Não dá pra tocar só o que responde, né.*

Bayá – *Não dá não, tem que ser duas ou três pessoas já pra tocar. Assim sozinho não dá.*

T – *Porque três pessoas?*

Bayá – *Não tem companheira desse. Porque um tocador específico toca esse mas*

responder ele é outro com o mesmo caniço atrás.

T – então não toca o respondedor sozinho? Se o senhor estiver sozinho pra tocar cariço?

Bayá – não dá nada. Às vezes só pra seguir aí procura pra tocar, né (Galvão, 2007a).

O bayá demonstra a parte do tocador principal



O bayá demonstra a parte do respondedor



Trecho de melodias fundidas



O bayá ensinando o bolsista a tocar a “Melodia do Jacaré”



Células rápidas geradas pela alternância



Durante a entrevista o *bayá* tentou demonstrar como um respondedor acompanha o tocador principal através do compartilhamento de melodias, cujos tons são captados logo no início da música, através da vinheta inicial. Outro aspecto que ele tentou mostrar foi a geração dos motivos compartilhados que eu denominei “parte rápida” durante a entrevista:

Bayá – então tu tocas e eu vou te responder.

Neste momento o bayá toca a parte do respondedor

L – e a parte rápida?

O bayá demonstra cantando que essa parte rápida é gerada do cruzamento da melodia dos cariços.

L – ah, faz junto, é difícil.

O bayá – essa melodia do jacaré não é difícil não, tocada no mesmo cano, é fácil.

A gente sopra no mesmo cano.

Neste momento o bayá demonstra as duas simultaneamente (Galvão, 2007a).

Esse procedimento é característico das danças coletivas. As músicas solo, como o “Cariço do Caminho”, possuem caráter mais intimista, com mais riquezas de articulação, com o uso de elementos de adorno comparados a *apogiaturas*, *glissandos*, *tenutos* e dinâmica. Além do uso de arpejos rápidos, de caráter mais virtuosístico. Há o desenvolvimento da célula motívica de maneira mais leve, como numa cadência:

Bayá – primeiro cariço de tocador. Então tem um cariço de quatro tubos, esse é o cariço do caminho, o mawapuriribari. Pensando no amor, na tristeza, no caminho, fica soprando assim:

Nesse momento o bayáo toca um trecho dessa melodia.

Bayá - Ele anda tocando assim no caminho. “Vocês naquela época estavam dançando cariço, depois onde que eu vou encontrar andando aqui. Se eu fosse você ia comprar no meio do caminho”. Com esse sentimento que ele está andando.

L – e esse tipo de cariço só uma pessoa consegue tocar?

Bayá – é. Só um pequenino, deste tamanbo assim.

Neste momento seu Raimundo toca novamente esse tipo de melodia (Galvão, 2007a).

Transcrição da música de “Cariço do Caminho”

The image shows three staves of musical notation for the piece "Cariço do Caminho". The notation is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes, including a dotted quarter note and a half note. The second staff features a melodic line with a slur over the first four notes, followed by a dotted quarter note and a half note. The third staff continues the melodic line with a slur over the first four notes, followed by a dotted quarter note and a half note. Each staff has a downward-pointing arrow under the first note, likely indicating a breath mark or a specific articulation point.

Transcrição da música “Canto do Acará”



Sonoridade musical

Dentre os instrumentos de sopro, como *cariço* e *japuturú*, o ideal sonoro é o *legato*, o que requer harmonia entre os tocadores, uma vez que se trata de canto/dança coletivo. Busca-se uma melodia linear em que não apareça o intervalo sem som dado entre uma nota e outra, segundo o princípio da alternância.

A sonoridade do *cariço* é bem leve, dentro do registro mais agudo. Sua associação com momentos descontraídos confere leveza ao repertório.

Da mesma forma acontece no *japuturú*, outro instrumento aerofônico cujo repertório coletivo é dançado, também tocado aos pares numa região aguda, no entanto, com timbre mais doce. A melodia do *japuturú* tem caráter mais lírico, apesar dos textos muitas vezes terem caráter jocoso.

Texto cantado e forma

O texto e a forma talvez influenciem nas articulações bem precisas nas melodias de *cariço* e *japurutú*. A estrutura melódica e rítmica obedece, também, à dança e aos chocalhos amarrados nos tornozelos dos dançarinos. Tais chocalhos são os “enfeites cerimoniais”, também chamados de “enfeites de transformação”.

O som do *cariço* é obtido através de um sopro certo em cada tubo do instrumento, visando ter um som mais puro e com menos ar. É necessário ter bastante condicionamento físico, uma vez que cada nota/som advém de um sopro. Esta característica do instrumento talvez seja determinante para o caráter coletivo de construção melódica.

Além do detalhamento nas articulações usando ligaduras de expressão, *stacatto*, *sostenuto* e *glissando*, os índios do Alto Rio Negro utilizam um gradiente amplo de dinâmica, principalmente nos textos cantados de *cariço* e *japurutú*, e nos cantos propriamente ditos.

A dança é indissociável dos sons, constituindo um dos elementos necessários para a compreensão do fenômeno/conceito de música. Os enfeites corporais, coreografias, espacialidade, ritmo, movimentos pendulares corporais, especificamente, com o menear da cabeça, além do uso do pé direito como marcação rítmica, são as características mais proeminentes do estilo de dança rio – negrina.

A alternância, tal como Jean-Michel Boudet (1997) descreve para os clarinetes *Wayãpi*, é o símbolo formal por excelência nestes repertórios instrumentais. Em minha compreensão, ela se dá horizontalmente pela alternância dos timbres dos instrumentos em melodias combinadas. A alternância se dá, também, no âmbito dos pequenos solos, com suas variações, entre os instrumentos. No fundamento desta estrutura baseada na alternância está a troca – uma característica das sociedades tradicionais amazônicas.

Para explicar o princípio da alternância nos repertórios instrumentais *Desana*, inicialmente utilizei, em outros trabalhos (Barros 2003, 2006) bem como Piedade (1998), a idéia de *hoqueto* e, depois, *interlocking*, seguindo

os passos da etnomusicologia francesa e anglo-saxônica (Boudet, 1997). Boudet propõe as terminações “alternância instrumental conjunta” (*ensemble instrumental alternant* ou *ensemble à parties alternants*). Considero que o termo “princípio de alternância” apreende bem o estilo de tocar dos povos indígenas do Alto Rio Negro, inclusive por embutir a idéia de troca, própria do estilo de vida desses povos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sociabilidade e alternância são características dos repertórios musicais de *cariço* e *japurutú*. Esses repertórios garantem relações de amizade, amorosas e reforço de laços de afinidades entre grupos. A cerimônia do *dabokuri* oportuniza o estreitamento dessas relações sociais com base no princípio da troca. O intuito deste artigo é de demonstrar que este princípio também opera estruturalmente nos repertórios de *cariço* e *japurutú*, tanto em sua estrutura musical quanto nas relações simbólicas que lhes são características.

REFERÊNCIAS

- Andrello, Geraldo. *Cidade do Índio: Transformações e cotidiano em Yauaretê*. SP: Unesp, 2006.
- Beudet, Jean-Michel. *Souffles d'Amazonie: Les orchestres tule des Wayãpi*. Nanterre: Société d'ethnologie, 1997.
- Barros, Lílíam. “Música e Identidade Indígena na Festa de Santo Alberto em São Gabriel da Cachoeira, Am.” Diss. Mestrado. Salvador: UFBA, 2003.
- _____. “Repertórios Musicais em Trânsito: Música e Identidade Indígena em São Gabriel da Cachoeira, Am”. Tese de doutorado. Salvador/Bahia: UFBA, 2006.
- _____. Anais do I Seminário de Pesquisa em Artes – ENARTE. Organizadora. Belém: UFPA, 2007.
- Galvão, Wenceslau e Raimundo Galvão. *Livro dos Antigos Desana – Guabari Diputiro Porã*. Comunidade do Pato no Médio Rio Papuri, São Gabriel da Cachoeira, Am. ONIMRP/FOIRN:2004.
- Galvão, Raimundo. “Entrevista concedida a Lílíam Barros, Thiago Kunz e Thaís Araújo.” Belém/Pará, 2007a.
- Galvão, Raimundo. “Palestra apresentada no Seminário sobre Proteção do Conhecimento das Sociedades Tradicionais da Amazônia”. Belém/Pará: MPEG, 2007b.
- Hugh-Jones, Stephen. *The Palm and the Pleiades: initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Lasmar, Cristiane. *De volta ao Lago de Leite*. SP: Unesp, 2005.
- Mello, Maria Ignez Cruz. “Sonhar, cantar, curar: música e cosmologia amazônica” in *Anais do III ENABET*. São Paulo, 2006.
- Montardo, Deise Lucy. “Através do Mbaraká: música e xamanismo Guarani” Tese de doutorado. São Paulo: PPGAS/USP, 2002.
- _____. O Kotyhu ou Guaxire, um gênero de canto/dança dos Guarani do MS. In *Anais do III ENABET*. São Paulo, 2006.

Piedade, Acácio Tadeu de C. “Música Yepâ Masa: Por uma antropologia da música no Alto Rio Negro.” Diss. de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1997.

_____. “O Canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Waujá do Xingu.” Teses de doutorado. Florianópolis: UFSC, 2004.

_____. “Duas pequenas peças para falar de música e pensamento, doença e cura, feitiçaria e sociedade no Alto Xingu” in *Anais do III ENABET*. São Paulo, 2006.

Werlang, Guilherme. *O Tiro no Gavião: tempo e realidade mítico musical*. Aracajú/Sergipe, 2003.

II. LITERATURA

A MORFOLOGIA DO CONTO MARAVILHOSO.

Um olhar sobre as matrizes literárias orais infanto-juvenis

Marco Antônio da Costa Camelo²⁶

Dedico este trabalho a meu pai. A sua memória, a seu olhar arguto, aos seus gestos e principalmente a sua voz. Tudo isso junto ajudou-me a sonhar, a perceber um mundo mágico ao meu redor. Sagaz! O velho companheiro sabia como ninguém prender a atenção de quem o ouvia. As noites de “contação de história”, no alpendre de casa, ficaram tão fortemente marcadas em minha memória que até hoje me pergunto: como ao longo desses dois anos, sem você, eu consigo viver sem elas? Muitas de suas palavras e de seus sábios ensinamentos estão hoje aqui meu pai... Neste simples cantinho, que se chama artigo. É antes de tudo um escrito seu porque é a sua voz que ainda ressoa dentro de mim que me fez escrever. Saudades tantas que a memória só consegue aumentar. Lembranças fortes do “sopro do lobo mau” que, enquanto vida eu tiver, nunca conseguirei esquecer.

I. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O trabalho com literatura infanto-juvenil, em sala de aula, perpassa por diversificados fatores que influenciam o estudo de determinados conceitos especificamente voltados para esse campo. Quando me refiro a conceitos específicos quero dizer que são aplicações de uma teoria maior para as escrituras destinadas ao público jovem e as crianças. Propp (2006, p.5 a 19) afirma que o conteúdo de um texto não pode ser primariamente definido pela faixa etária a qual ele se destina, mas sim pelo envolvimento conceitual que possui e pelo interesse do leitor. A partir desta afirmação

²⁶ Professor Adjunto I da Universidade do Estado do Pará vinculado ao Departamento de Língua e Literatura do Centro de Ciências Sociais e Educação. Ministra a disciplina Literatura Infanto-Juvenil no Curso de Licenciatura Plena em Letras da UEPA.

do escritor russo entendo que o elemento definidor do texto não é definido pela idade, mas por sua amplitude semântica, por sua tessitura temática e pelo grau de envolvimento do leitor com a obra.

A disciplina Literatura Infanto-Juvenil, integrante do desenho curricular do Curso de Letras da UEPA, apresenta em sua segunda unidade uma proposição de estudo sobre o Conto Maravilhoso. Foi a partir dela que iniciei meus pensamentos para compor este artigo. Optei por ministrar este conteúdo iniciando por um estudo sobre a morfologia deste a partir da teoria de V.I. Propp, teórico russo que construiu um olhar a respeito do tema no qual aborda as formas estruturais do conto maravilhoso e dentre estas formas destaca: o homem, a sociedade, a cultura, o folclore (de quem separa da cultura em um primeiro momento em função de possuir um caráter místico e a cultura ser o resultado de uma hibridização dos costumes, da história, dos hábitos e da arte de um povo).

Propp se auto designava folclorista e sob a égide desta “alrunha” produziu uma inquietante teoria sobre as histórias que são passadas de geração em geração. Erigiu um minucioso estudo sobre o papel do folclore e a criação do mito. Na Rússia de Propp a idéia do mito e a consecução do folclore sempre percorreram caminhos parecidos apesar de em alguns momentos parecerem díspares. Idéias de conteúdos que foram se aglutinando como “palimpsestos”²⁷ no transcurso das existências e dos sentimentos da fala...costurando o tempo como fios da vida, formaram uma grande parte dos fenômenos das narrativas orais populares e fomentaram imagens e ações que mais tarde fariam parte da composição dos textos escritos. Propp (2006, p. 7), afirma que:

Não cabe dúvida de que os fenômenos e os objetos que nos rodeiam podem ser estudados, quer do ponto de vista de sua composição e construção, quer do ponto de vista de sua origem ou dos processos e alterações a que são submetidos. Há outra evidência que não necessita de demonstração: não se pode falar da origem de um fenômeno, seja ele qual for, antes de descrevê-lo.

²⁷ Palimpsesto é uma página manuscrita, pergaminho ou livro cujo conteúdo foi apagado (mediante lavagem ou raspagem) e escrito novamente, normalmente nas linhas intermediárias ao primeiro texto ou em sentido transversal. O termo deriva do grego antigo *παλινψητος*, ou seja, “riscar de novo” (*πάλιν*, “de novo” e *ψάω*, “riscar”).

O fato descrito por Propp evidencia que a gênese das histórias hoje grafadas teve nas origens da fala seu campo de expressão primário. Em se tratando do conto maravilhoso a abordagem feita nos primórdios da história apresentava uma descrição sistemática partida do pressuposto da narrativa oral e do entorno mitopoético que era visto e enxergado pelos grupamentos humanos. Estes dois aspectos – entorno mitopoético e narrativas orais eram consequentemente metamorfoseados em cenários e personagens com tempo e ação definidos. Cada conto que surgia simbolizava o resultado das variantes orais que continham as histórias “maravilhosas” ou também chamados “contos maravilhosos” que depois vieram a ser conhecidos como contos de fadas.

Durante muito tempo, os “folcloristas” russos estiveram a frente de fatos da vida real que eram mimetizados em histórias e conceitos que se diluíam no transcurso dos tempos. Isso gerou um embate conceitual entre o fato da semelhança e a maneira pela qual os esquemas narrativos dos povos mais diversos o traduziam para suas gerações. A memória narrativa, segundo Propp (2006) concretiza-se de maneira dinâmica e age extraindo vestígios de contatos humanos nos quais estão circunscritos os valores culturais, artísticos dos grupamentos sociais.

Como lembra Jakobson (1973), apud Haroldo de Campos²⁸ “no folclore como na língua, apenas uma parte das similaridades pode ser explicada em termos de patrimônio comum ou de difusão (temas migratórios)”. Considerados por Jakobson como resultado dos movimentos dos seres humanos em seu entorno cultural, os movimentos migratórios são responsáveis pelas “trocas” de informações e mudanças sofridas pelas marcas orais. Propp (2006, p.12) por outro lado defende que o estádio das marcações orais tem na estrutura social sua ideologia e sua criação artística. O teórico russo afirma ainda que o folclore tal como outras manifestações das “culturas espirituais”, não registra de imediato a mudança ocorrida e conserva por muito tempo, nas novas condições, as velhas formas. Propp reitera ainda que toda população, povo, grupamentos humanos recorrentemente passa por alguns estádios anacrônicos de seu desenvolvimento, e todos eles encontram reflexo no “folclore” significância, e depositam-se nele o registro de suas ações. Para Propp (2010)

²⁸ Campos, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p.19.

o folclore de todo povo é sempre “poliestadial”. Portanto, biunívoco se considerarmos a dialogia da forma e dos conceitos aos quais as narrativas passam diacronicamente, constituindo-se em um traço que comporta as marcas da oralidade e do que era considerado folclórico pelos formalistas russos.

João Ribeiro²⁹(1910) escrevia: “Não há infinita riqueza na imaginação dos povos. As idéias essenciais são pouco numerosas. Um inventário cuidadoso de todos os contos e novelas reduz-los a alguns tipos fundamentais, a mal grado da infinita variedade que se ‘entulha’ na literatura.”

As bases dialógicas de Mikhail Bakhtin são utilizadas para a compreensão do processo que envolve a recepção textual. Na verdade, o estudioso de mesma nacionalidade de Propp fornece os subsídios necessários para um olhar mais acurado para as matrizes polissêmicas integrantes do texto escrito e das heranças advindas da oralidade que compuseram as estruturas formacionais dos contos de fadas e de toda a ocidentalização destes. Bakhtin separa dois núcleos de compressão da receptividade do texto (escrito e falado).

Propp foi um formalista russo e estendeu seus estudos a análise da estrutura da narrativa. Na abordagem formalista as estruturas da sentença, escrita e oral, foram divididas em elementos mínimos dotados de significância, como a construir uma espécie de “diagrama arbóreo” de conceitos. Propp estendeu o método de redução da estrutura do significado, a exemplo dos linguístas no estudo dos morfemas, para explicar a morfologia do conto maravilhoso. O teórico faz uma espécie de analogia dos conceitos temáticos nos quais são vistas as formas estruturais da narrativa, os episódios históricos que as compõem e o conceito social que representam. Utiliza este esquema para “decompor” em sentenças as narrativas dos contos de fada. Ao quebrar um grande número de contos populares russos em suas unidades narrativas menores Propp foi capaz de chegar a uma tipologia das estruturas narrativas que são descritas na obra “A Morfologia do Conto Maravilhoso”.

Outro olhar deste artigo volta-se para o discorrer sobre certos aspectos ligados ao estudo da literatura infantojuvenil, com relação às suas

²⁹ Ribeiro, João. Uma fórmula poética, in O Fabordão. Rio de Janeiro. Edições de Ouro, 1967, p.375.

raízes e seus “possíveis” vínculos com a cultura popular se considerarmos que a origem da literatura infantil está ligada ao surgimento da escola burguesa, das grandes navegações e das heranças trazidas a Europa pelos marinheiros e cartógrafos náuticos. Com o surgimento dos livros didáticos e de instrução proveitosa ainda na Idade Média, teremos um tipo de literatura para crianças de fundo moralizante. Deste tronco surgem as fábulas e contos de ação punitiva.

A maioria dessas produções foi herança do oriente, principalmente da Índia com textos como: Calila e Dimna, Barlaam e Josafá, a Hitopadesa ou Instrução Proveitosa e o Livro dos Gatos dentre outros. Todavia, se ao contrário, partirmos do pressuposto de que a literatura infanto-juvenil está fundamentalmente ligada, ao plano da forma, do conteúdo e às manifestações da tradição popular, teremos o outro lado do “espelho dialógico” – o da marca das narrativas orais que leva em conta a complexidade historiográfica das relações humanas no mundo e as linhas tecidas pela imagética cultural. Esse hibridismo seria responsável pelas inconstâncias do padrão narrativo e encontrariam na literatura oral modelos de subscrição do inventário popular. Esses modelos de subscrição, por sua vez, confeririam ou não “exatidão” as histórias passadas pela ancestralidade aos seus filhos.

II. LITERATURA INFANTO-JUVENIL E ORALIDADE – BASES HISTÓRICAS

O impulso de contar histórias deve ter nascido no homem, no momento em que ele sentiu necessidade de comunicar aos outros alguma experiência sua, que poderia ter significação para todos. Os termos povo e cultura são biunívocos para Propp, enquanto que as tradições e as “lendas”, segundo o teórico, representam expressões híbridas da cultura imanente dos grupos sociais. A “preservação” no caso designada como “herança viva” tem nos traços e marcas da oralidade um dos mais interessantes fatores na contribuição dialógica dos pensamentos. Concentra-se aqui a íntima relação entre literatura e oralidade. A célula “mãe” da Literatura Infantil, hoje conhecida como “clássica”, encontra na Novelística Popular Medieval uma de suas primeiras bases de aproximação semântica.

O ato de ouvir, o ato de contar e de estabelecer “cadeias” dialógicas nas urdiduras temáticas das histórias serviram, no transcurso dos tempos, para montar um imenso quebra-cabeças de fatos e registros sócio culturais dos movimentos humanos. Esses modos de ouvir e contar remontam nos registros ocidentais e europeus desde a Índia.

Descobriu-se que, desde essa época, a palavra impunha-se ao homem como algo mágico, como um poder misterioso, que tanto poderia proteger, como ameaçar, construir ou destruir. São também de caráter mágico ou fantasioso as narrativas conhecidas hoje como literatura primordial. Nelas foi descoberto o fundo fabuloso das narrativas orientais, que se forjaram durante séculos a.C., e se difundiram por todo o mundo, através da tradição oral. A Literatura Infantil constituiu-se como gênero durante o século XVII, época em que as mudanças na estrutura da sociedade desencadearam repercussões no âmbito artístico.

O aparecimento da Literatura Infantil tem características próprias, pois decorre da ascensão da família burguesa, do novo “status” concedido à infância na sociedade e da reorganização da escola. Sua emergência deveu-se, antes de tudo, à sua associação com a Pedagogia, já que as histórias eram elaboradas para se converterem em instrumento dela. A forma moralizante interposta pelos falantes por ocasião do processo de narrar as histórias para as crianças, estende-se por todo o período medieval até meados do século XIX.

As ações oriundas do ato de contar, na realidade, tinha como “filosofia” a mostra do dever, o conceito de moral e a imperiosa necessidade de distanciar a criança da vida dos mais velhos. Por isso, a educação deveria receber o mérito de especial, com o intuito de preparar a criança para a vida adulta. Reitero esse aspecto, pois os traços dessa marca sócio-cultural estão presentes, inclusive, nas narrativas lobatianas. Em *Historias de Tia Nastácia*, por exemplo, as marcas da instrução proveitosa ou moralizante, típicas da herança hindu na Europa são evidentes. O contar da negra velha é repleto de avisos, cuidados, formas, maneiras e conselhos para a criança que se reunia na sala ou no alpendre da casa de Dona Benta no Sítio do Picapau Amarelo para ouvi-la contar seus “causos”.

É a partir do século XVIII que um conjunto de idéias e teorias se voltam para um estudo mais sistemático do texto infantil. A criança passa a ser considerada um “ser diferente do adulto”, com necessidades e características próprias. Na verdade o processo de construção desse “novo texto” para crianças e jovens é uma transcrição de todo o processo histórico pelo qual passou a literatura infanto-juvenil. Coelho (2010, p.60) salienta que esta transcrição pode ser facilmente compreendida a partir de uma heterogeneidade de fatores que atuavam, no transcurso dos tempos, nas realidades sócio-culturais. As matrizes orais representaram as fontes fundamentais na condução de todo o processo de compreensão do universo infantil e juvenil, pois foram os principais elos de interação entre o ser humano e as histórias. Estas novas teorias e textos passam a definir a literatura infanto-juvenil segundo propósitos muito amplos. Hunt (2010, p.96) as define da seguinte forma:

Definimos literatura infantil segundo nossos propósitos – o que no fim das contas, é o princípio das definições: dividir o mundo segundo nossas necessidades. A literatura infantil, por inquietante que seja, pode ser definida de maneira correta: livros lidos por; especialmente adequados para; ou especialmente satisfatórios para membros do grupo hoje definido como crianças. Entretanto, tal definição complacente não é muito prática, já que obviamente inclui todo o texto lido por uma criança, assim definida.

Muitas teorias e estudos têm partido do pressuposto de que só se pode, realmente, falar em literatura infantil a partir do século XVII. Poder-se-ia dizer que foi uma época de reorganização do ensino a partir da fundação do sistema educacional burguês. Esta linha de pensamento defende que a idéia de infância naquela sociedade não seria propriamente a que conhecemos hoje. Posto que as crianças eram vistas como adultos em miniatura, participavam, desde a mais tenra idade, da vida dos “mais velhos”. Não havendo, portanto, livros, nem histórias dirigidas especificamente a elas. Não existiria nada que pudesse ser chamado de literatura infantil ou juvenil. Teses controversas se forem levadas em consideração às narrativas orais feitas nas casas e nas ruas. A própria “recolha” dessas histórias pelos irmãos Grimm são um exemplo claro disto.

Por este viés, as origens da literatura infantil estariam nos livros publicados a partir dessa época, preparados especialmente para crianças com intuito pedagógico, e utilizados como instrumento de apoio ao ensino. Como consequência natural deste processo, o didatismo e o conservadorismo passam a tomar conta da escola e a representar os “costumes” humanos como um instrumento de transmissão dos valores vigentes e moralizantes. Os atos instrucionais contidos nas histórias eram considerados componentes estruturais, por assim dizer, da chamada literatura para crianças. Trabalhos como *A Literatura Infantil e Juvenil na Europa - Panorama Histórico* de Denise Escarpit ou *Análise Teórica do Conto Infantil* de Marisa Bortolussi, entre outros, nos apresentam essa visão geral.

Coelho (2010) aponta com o pretexto de reconstituir a história da literatura infantil, que já no séc. XVII, os textos escritos assimilam de forma considerável as histórias contadas às crianças pelos adultos. Sendo essas narrativas as responsáveis por livros como: “*Orbis Sensualium Pictus*” (1658), de Comenius, obra criada com o intuito de ensinar latim por meio de gravuras, um antepassado, sem dúvida, do nosso livro didático ilustrado para crianças. Tem-se aqui um dos primeiros registros das ilustrações enquanto parte integrante do texto escrito para crianças.

Coelho (2010) afirma ainda que antes do século XVII, não existiria nada que pudesse ser tratado como literatura infantil escrita com esse intuito. Apesar de muitas recolhas orais já tivessem sido realizadas e serem fonte de construção para os livros e fundo moralizante e de cunho instrucional como a *Hitopadesa* ou *Instrução Proveitosa* que as (coletânea de origem hindu que tinha como base a leitura edificante). Coelho (2010) frisa as diversas atividades expressivas e populares como as adivinhas, rimas infantis e certos jogos de palavras que, segundo ela, fariam parte da gênese da literatura infantil só ganhariam esse contorno de literatura infantil quando reaproveitadas pelos primeiros livros destinados, especificamente, ao público infantil. Tal fato justifica-se pela incorporação de aspectos didáticos, instrucionais e utilitários, ligados à educação moral, por exemplo. E neste caso, para Coelho, mesmo as narrativas orais, em uma grande parte, não tinham um compromisso apenas com o lúdico mas também com a disciplina e a conduta das crianças a partir de modelos específicos de cada sociedade.

As narrativas populares, como por exemplo as fábulas possuíam o um cunho breve, alegre, anônimo, e em geral abordavam pequenos casos da vida cotidiana como: adultérios, espertezas etc, e eram muito populares no período medieval. Por outro lado os contos maravilhosos ou também chamados de contos de fadas ou de encantamento apresentavam em sua constituição um enredo biunívoco – contraponto entre o bem e o mal, o certo e o errado, o belo e o feio.

Na tessitura da trama esses pontos eram personificados por bruxas e fadas que interagiam com seres humanos, tendo como base a magia, o encantamento, a bruxaria e/ou feitiço. Já as fábulas e as lendas tinham ligadas a sua base temática aspectos da cultura imanente e a presença de animais personificando comportamentos e atitudes humanas. O amálgama cultural da Idade Média foi responsável, segundo Coelho (2010, p. 28) pela formação de um pensamento simbólico que trás nas narrativas orais uma de suas mais fortes maneiras de inspiração. Uma transformação de base que tem na voz a condução para o que se produziria nas letras infanto-juvenis a partir de então.

Nesses dez séculos “medievais”, realiza-se, pois o longo e complexo processo histórico-cultural que prepara a Idade Média, durante o qual, como em um cadinho de alquimia, foram fundindo-se (aquecidos pelo fogo espiritualista cristão): a vitalidade rude, a violência instintiva e o sangue novo-primitivo os bárbaros com os valores civilizadores da Antiguidade Clássica Greco-Romana que (registrados pela palavra escrita em numerosos manuscritos) haviam permanecido nos conventos, sob a guarda dos primitivos padres da Igreja. Através dos manuscritos ou das narrativas transmitidas oralmente e levadas de uma terra para a outra, de um povo para o outro, por sobre distâncias incríveis, que os homens venciam em montarias, navegações ou a pé, a invenção literária de uns e de outros vai sendo comunicada, fundida, alterada...

Coelho (2010) frisa ainda que estas histórias, produzidas na Idade Média, basicamente, eram textos dirigidos a adultos e contados por adultos às crianças e aos jovens. Faz ainda uma interessante associação entre a

cultura popular, o que era produzido pelo e para o povo, e o que era oferecido às crianças. Essas narrativas compartilhadas por adultos e crianças são relatadas por historiadores como Phillipe Ariès e Peter Burke além do crítico e teórico de literatura infanto-juvenil Peter Hunt. Aliás, por essa época, eram tênues os limites entre a vida adulta e a infantil.

Ariès (1981) apud Azevedo (2010) compara a criança medieval a um delicado e querido bichinho de estimação. A morte de crianças pequenas, situa Ariès, era fato corriqueiro, seja por falta de higiene, por doenças, pela fome ou por causa das intempéries. Sofria-se com tal perda, mas tratava-se de um episódio banal, passível de ocorrer em todas as casas. Outras crianças, em todo caso, nasceriam. Essas bases históricas serviram de base para a construção das narrativas orais que eram utilizadas nos contos de fadas e nas fábulas que a *posteriori* seriam transcritas para os livros por Andersen, Grimm e Perrault dentre outros.

Áries (ano) reflete ainda que quando a criança medieval conseguia sobreviver aos riscos da primeira infância, por volta dos sete anos de idade, era então encaminhado para o aprendizado de alguma profissão. O autor afirma que a criança desta época adquiria seus conhecimentos, por meio do aprendizado prático e pela convivência social. A literatura ensinada para as crianças nas escolas medievais tinha bases temáticas a princípio estabelecidas em um cunho religioso. Paralela a formação escolar as histórias contadas às crianças pelos adultos apresentavam aspectos da vida comunitária, dos costumes sociais, hábitos, linguagem, jogos, brincadeiras e festas.

Aparentemente não havia, no período medieval, assuntos que a criança não pudesse conhecer. Os temas abordados pelas narrativas orais levavam em consideração aspectos da vida adulta, dos folguedos populares. das alegrias, da luta pela sobrevivência etc. Também eram tema dessas narrativas as preocupações, a sexualidade, a morte, a transgressão das regras sociais, o imaginário, as crenças, as comemorações, as indignações e perplexidades, ou seja tudo aquilo que fazia parte da vida comunitária, independentemente de faixas etárias. A criança de uma maneira geral fazia o papel de um pequeno adulto.

O espírito popular na Idade Média era marcado pelo fatalismo e por conseguinte sinalizado pela crença no fantástico, em poderes sobre-humanos, em pactos com o diabo e em personificações de todo tipo. Nesse mundo, é que são construídas as figuras de fadas, gigantes, anões, bruxas, castelos encantados, elixires, tesouros, fontes da juventude, quebrantos e países utópicos e mágicos. Todas as imagens e conceitos disseminadas de forma dialógica na imagética das crianças e dos adultos, sentavam-se lado a lado nas praças públicas, durante as festas, ou à noite, após o trabalho, para criarem vida através dos contadores de histórias.

Em função de todos os aspectos citados acima entender o processo de formação dos contos maravilhosos quando nos referimos às narrativas populares medievais leva em conta uma interpretação dialógica, como propõe Bakhtin (2010) pelo fato das concepções populares estabelecerem uma separação nítida entre o “real” e o “fantástico”. Mesmo hoje, essa separação é assunto complexo e discutível em função das várias teorias da estética da recepção utilizadas no estudo das narrativas orais.

A relação dialógica se explica pelo fato de que essa mescla entre realidade e fantasia baseia-se em esquemas convencionais, culturais e compartilhados, de apreensão e percepção. As histórias contadas às crianças assumem um sentido que varia pela maneira de quem a conta e também pela forma como esta é recebida por quem a ouve. A princípio, Bakhtin (2010) afirma que vemos e captamos o que estivermos dispostos e aptos a ver e captar. Os contos de fada têm significado “plural” quer pelo seu contexto, quer por sua função social. Nesse ponto em muito se assemelham as fábulas. A diferença está na permanência desta última em manter sua narrativa em bases de conceitualização moralizante.

As diversas denominações, dos contos de fada no decorrer da história: contos de encantamento, contos maravilhosos, ou simplesmente contos populares, e até hoje possuem uma notável influência na estrutura temática das mantêm sua origem como queria importa lembrar sua notável influência em inúmeras obras da literatura infanto-juvenil.

Os autores de livros para jovens e crianças e outros, utilizaram muito frequentemente como referência, vários aspectos temáticos e formais

dos contos populares para desenvolver seu próprio trabalho, trazendo no bojo de suas histórias evidentes vestígios das narrativas populares.

O universo dos contos populares segundo Hunt (2010) sempre estará vinculado ao conceito de mundo infantil e ao próprio “universo infantil” em virtude das raízes da literatura para crianças que sempre esteve atrelada as matrizes orais. Para Mikhail Bakhtin (2010) os recursos da linguagem e, por conseguinte dos textos literários resultantes das marcas da oralidade representam ambivalência pura, pois são um celeiro do imaginário no qual estão presentes as tradições das narrativas míticas e da visão de mundo oriundos de certo “espírito popular”. As histórias sobreviveram ao longo dos séculos por meio da transmissão oral feita por contadores de histórias, jograis e menestréis. Em sua gênese essas histórias eram o fruto de um tempo no qual a vida comunitária e coletiva era intensa em contraposição à vida individualizada. O conto de fadas é uma expressão da cultura popular, dos traços e movimentos da oralidade, o que o torna típico, expressivo e variado. Todas as transformações sofridas pelas matrizes orais contidas nas histórias de magia forçou a aproximação destas com o universo infantil. O conto de fadas é fruto de uma cultura ancestral primitiva na qual o cotidiano das pessoas, a partir de situações burlescas, era transmutado em encanterias e fatos que presumivelmente não tinham explicação (lógica) no ideário das pessoas.

III. A TRADIÇÃO DO CONTO POPULAR E A LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Segundo Propp (2006, p. cap.II) vários pressupostos são responsáveis pela aproximação das narrativas orais populares à literatura infanto-juvenil. Dentre esses pressupostos poderíamos destacar:

A expressão do discurso – plano do significante – neste caso relacionam-se a questão histórica e a forma pela qual os contos populares sobreviveram ao longo dos séculos. Essa sobrevivência deu-se pela “contação de boca em boca”, a transmissão dos trovadores, bardos e menestréis e sobremaneira pela figura dos “contadores de histórias”, que se diferenciavam da “contação boca a boca” em função da sistematização do

ato de contar. Além disso, os contadores, invariavelmente, recorriam a um discurso conciso, a uma linguagem marcada pela organização da expressão oral (linearidade da narrativa oral), as estruturas frasais estruturadas e a uma ordem lógica do discurso. Esse plano da ordem lógica do discurso é descrito por Bakhtin (2010) como um “círculo” de ações narrativas programadas, responsável por conferir as matrizes semânticas do discurso um caráter dialógico coerente. Ou seja, o eixo principal da construção narrativa é único, o que variam são as circunstâncias nas quais as histórias são inseridas. Todavia, o seu papel estruturante é mantido.

A expressão popular – “contação boca a boca” – Neste caso a prioridade são os planos verbais “assistêmaticos” nos quais não há uma preocupação com o tronco temático da narrativa, o que permite que a história seja modificada de maneira considerável, favorecendo bruscas transformações ao longo do tempo. Na maioria das vezes eram as histórias contadas por quem não tinha a preocupação ou o hábito sistemático de “contar”. Esses discursos eram em sua maioria formulados a partir de “frases feitas”, ditados, linguagem marcadas pela expressão oral do momento, o que levava o tema da história a modificar-se conforme as circunstâncias do cotidiano. O interessante deste tipo de narrativa era a riqueza do vocabulário popular e o caráter de acessibilidade da linguagem, tendo em vista a comunicação claro e direta com a platéia.

As obras escritas, destinadas ao público infanto-juvenil, que surgem a partir destes primeiros momentos históricos sofrem influências desses dois planos de expressão – discurso e popular provenientes das narrativas orais. A constituição morfológica tanto do plano de expressão quanto do plano do discurso apresentam em sua constituição morfológica uma situação análoga justificada pela maneira como ambos apresentam seus eixos temático. Ou seja, a grande maioria das produções (orais e/ou escritas) destinadas ao público infanto-juvenil mostravam: narrativas concisas, marcadas pela oralidade, vocabulário familiar construídos com a intenção de entrar em contato com o leitor, aspectos da vida real, “mitificação” do cotidiano etc.

Entrementes o plano do conteúdo apresenta várias peculiaridades ente os pontos de contato que ligam as narrativas dos contos tradicionais populares ao texto escrito de literatura infanto-juvenil. Por exemplo:

a constante recorrência da ironia, do deboche, do escárnio, da alegria e do próprio sadismo aparece nas histórias escritas como uma espécie de revide aos paradoxos contrapostos pela existência. Já nas narrativas orais essas características muitas vezes são trocadas pelo ambiente de bruxaria que sempre vai contrapor-se ao bem – visão biunívoca dos contos de fada, pobreza e riqueza, sabedoria proveniente da experiência de vida que vai se opor ao conhecimento científico, ambivalência da religião etc. Uma outra característica seria o uso da livre fantasia (ficção) utilizada como forma de verificação ou experimentação da verdade. Este último ponto seria comum as duas formas (oral e escrita).

Bakhtin justifica esses pontos como índices de arcaicas tradições populares que se modificam de acordo com as circunstâncias sociais.

Com relação aos personagens os contos de fadas vão mostrá-los com as seguintes características: interesses movidos pelas suas próprias vontades, condutas provenientes do senso comum – do cotidiano, da vida prosaica, visão subjetiva da vida e dos fatos estabelecendo uma relação de empatia com o leitor, interesses e desejos de felicidade suprema e de “purgar” o bem com boas e altruísticas ações. Pode-se perceber também na construção desses personagens que a moral é um fator constante tanto nas narrativas orais quanto nas obras escritas. Estabelecendo uma relação dialógica de *certo e errado*. Isto será comum tanto nos contos de fadas quanto nas fábulas que sempre terminam com o famoso jargão: “moral da história”. O interessante é que esta moral não está somente associada a juízo de valor, mas também a questões éticas que se mostram por vezes racional e por vezes abstratas. Mostram também visões pré-estabelecidas de conceitos e padrões vivenciados pelos grupamentos humanos como: contraponto entre o certo e o errado nas ações.

A moral em grande parte mostra-se ingênua por vezes parcial e em alguns casos com nuances de imparcialidade. Mesmo nas narrativas modernas essas características estão presentes, um exemplo típico é “A Bolsa Amarela” e “O Sofá Estampado” de Lygia Bojunga Nunes. A imparcialidade é o mote principal de um dos maiores clássicos da literatura infanto-juvenil que é “Pinóquio”, no qual a fada deixa a critério do personagem

principal o desenho de seu destino. A figura do alter ego de Pinóquio – que é o Grilo Falante, age de forma veemente, mas o livre arbítrio sempre é focado pelo autor como uma decisão exclusiva do menino de madeira.

Alguns enredos e temas tradicionais são remanescentes de tradições imemoriais narrativas, ou também denominadas de “narrativas primordiais” como já vimos anteriormente. Estas narrativas primordiais também foram classificadas de narrativas de iniciação, e apresentavam além de todas as características apresentadas acima “a busca do auto-conhecimento ou da identidade”. Isto é muito é recorrente nos contos de fadas e em obras destinadas ao público juvenil como “Alice no País das Maravilhas”, “Peter Pan”, em produções contemporâneas como “Bisa Bia, Bisa Bel” e “Raul da Ferrugem Azul”, ambas de Ana Maria Machado. Estas obras, por exemplo, serão marcadas pelo uso livre de *personificações* (desdobramentos multifacetados dos personagens) e *antropoformizações* (mimetização das reações humanas nos seres encantados). Classificações utilizadas por Propp em sua obra Morfologia do Conto Maravilhoso, pois apresentam o que o teórico conceitualizava como elementos de seqüência do conto e em alguns casos da narrativa do romance infanto-juvenil. Estes dois elementos seriam responsáveis pelo desmembramento do texto, uma vez que conferem dinamismo as ações e traços humanos aos personagens mágicos. Esta possibilidade de metamorfose é que mantém o conto maravilhoso como uma constante “ação narratória suspensiva”. Ou seja, o texto tem a capacidade de incitar no leitor emoções recorrentes, mesmo que a leitura já tenha sido feita muitas vezes. A ambientação cênica também precisa contribuir para que esses dois pontos – personificação e antropoformização se manifestem de forma mais impactante como: as poções mágicas, instrumentos e palavras mágicas, e o cenário propriamente dito com a presença de castelos, florestas, rios, lagos, mares bravios, tapetes voadores, lâmpadas, cavernas etc.

A construção da figura do heróis é um outro ponto a se destacar, pois na grande maioria dos casos esse personagens são antropomórficos e estarão ligados e representados a figura do ser humanos. Este herói parte, enfrenta desafios, revolta-se contra os deuses, blasfema, é castigado, redime-se e sempre retorna, no final da narrativa, completamente modificado em seus valores. O tecido deste tipo de construção está presente

nas narrativas orais e escritas. As imagens destes personagens são muito recorrentes nos contos de fada e Propp (2010, p. 90) as representou em categorias para circunscrever o enredo:

Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W^o) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa (F), a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs) etc. A este desenvolvimento damos o nome de *sequência*. A cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma no sequência. Um conto pode compreender várias sequências, e quando se analisa um texto deve-se determinar em primeiro lugar, de quantas sequências esse texto se compõe. Uma sequência pode vir imediatamente após outra, mas também podem aparecer entrelaçadas, como se se detivessem para permitir que outra sequência se intercale.

Esta estrutura morfológica proposta por Propp adequa-se mais as narrativas escritas. Uma vez que nas narrativas orais são mais freqüentes os paralelismos, as repetições – fatores que modificam a sequência “matriz” do enredo. Todavia, nas narrativas orais também poderá ser observada a estrutura de sequências. A diferença está na modificação que as sequências orais sofrem na ação do tempo. Durante o ato de contar a sequência é mantida. Apesar de nas marcas da oralidade não haver uma preocupação com o rigor destas. E é justamente essa não preocupação com a rigidez formal da sequência temática que enriquece as histórias contadas pela palavra falada.

O final feliz. Este recurso está presente em inúmeras narrativas populares, é considerado vital na estrutura de um conto de fadas, pois representa uma espécie de gradiente utópico de construção natural deste tipo de história. Alguns autores contemporâneos defendem a permanência desta estrutura e optam por uma forma clássica de finalizar os contos, por acreditarem ser esta a natureza original destas narrativas. Justificam que o final feliz está “enraizado” na descrição do bem e do mal e na punição deste último

ao final da história. Para outros autores esta é uma visão arcaica e não representam amiúde os interesses do público infanto-juvenil contemporâneo. É uma discussão longa que não caberia neste artigo. O fato é que as narrativas orais antigas e os textos clássicos segundo Azevedo (2010) “sempre preconizaram a renovação periódica do mundo (o eterno retorno). Por este viés, tudo no mundo é fecundado, nasce, cresce, prospera, decai, apodrece, morre e renasce. Em outras palavras, tudo, no fim, acaba voltando à pureza original, portanto, no fim, tudo dá certo”. Na visão do pesquisador a estrutura temática clássica do conto de fadas persegue um instinto ufânico do bem triunfando sobre o mal para que a renovação se faça e assim a natureza dos bons possa ser “justificada”. Não busco propor neste trabalho um enfoque mais preciso sobre estas questões, mas sim delinear alguns pontos e aspectos que conformaram os contos de fadas em suas origens e as influências destas origens na construção do texto infanto-juvenil.

IV. CONCLUSÃO

Enfocar um tema tão vasto em tão curto espaço não é tarefa das mais fáceis. Selecionar, “escolher”, “catar” grãos de conhecimento” é algo de muito árduo principalmente quando se tem a frente um manancial de informações, teorias e pensamentos de grandes autores. Este artigo não tem a pretensão de ser conclusivo posto que apenas algumas considerações são feitas a respeito da herança que as narrativas orais legaram e ainda legam à literatura infanto-juvenil.

As narrativas fazem parte de uma espécie de “idioma geral” segundo Oliveira (2002, p.7 a 9), no qual são estabelecidos olhares e maneiras de “enxergar” o mundo e assim encontrar sentido para as situações do cotidiano. Vale a pena ressaltar que a grande maioria dos contos de fada está tão próxima de nossas vidas que é como se fosse a extensão de uma cultura e de uma sociedade que se fizeram presentes há tantos séculos atrás mas que por apresentarem dramas e alegrias humanas são como células vivas que ultrapassam as eras e se mantêm vivas e dinâmicas. Essas narrativas orais apresentavam um fundo comum de cultura popular, que os

camponeses, sobretudo os europeus foram acumulando durante séculos. As tradições atravessaram séculos e mares e chegaram até o ocidente, mesclando-se com a cultura local. Narradores anônimos ajudaram a construir um imenso painel de possibilidades e situações. Efeitos híbridos de ações e sentimentos juntaram-se na história. A teatralidade da voz e dos gestos contribuiu para a manutenção do eixo principal das tramas. Inúmeras temáticas, provenientes da oralidade, foram modificadas pelos próprios escritores por acreditarem que estavam distantes do que seria o “ideal” na construção do “universo infanto-juvenil”.

Azevedo (2010) assinala que:

No estudo dos contos maravilhosos e nas marcas das narrativas orais a eles atreladas, alguns elementos podem ser considerados como importantes: 1) a oposição entre uma literatura infantil necessariamente utilitária (ligada à lição e à intenção didática) e outra necessariamente poética (literária) e não-utilitária (ligada à ficção, à intenção estética e à especulação existencial); 2) a oposição entre a existência de um “universo infantil” e outro compartilhado, basicamente por crianças e adultos; e ainda, 3) a identificação das raízes da literatura infantil com o surgimento da escola burguesa em oposição aos elos existentes entre a literatura infantil e os contos maravilhosos, portanto, à “cultura popular”.

Este artigo propôs uma breve análise sobre a estrutura do conto maravilhoso, partindo inicialmente do processo de formação e construção histórica com bases nas narrativas primordiais oriundas dos traços e marcas da oralidade. A interação do leitor e/ou do ouvinte com os conceitos significativos do enredo foram vistos sob a luz da estética da recepção de Mikhail Bakhtin. A crítica do sentido e da estrutura teve como fundamento as idéias de V.I. Propp e Peter Hunt.

As narrativas dos contos de fadas são o resultado de uma grande metamorfose conceitual e formal que ao longo dos anos foram transmitidas pelas pessoas como a desenhar um mapa de situações e um retrato da vida. Muitas histórias nasceram em torno delareiras, em cabanas de trabalhadores, a margem de rios e lagos ou mesmo em alto mar. Contadores que fizeram dos sonhos

metamorfoses da vida ajudaram a recontar as marcas da vida. Tudo isso e muito mais adicionava aos contos novos significados, inéditas possibilidades, trágicos desfechos para os maus e rejúbilo para os bons. Por isso, é no mínimo interessante pensar que os contos que hoje lemos e por vezes releemos não nasceram prontos e acabados, mas foram resultado das vozes, das emoções e da história de povos e sociedades que ousaram enxergar o mundo com poesia nos olhos.

V-REFERÊNCIAS

Ariés, Phillipe. História social da criança e da família. 2 ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro, Guanabara, 1981.

Azevedo, Ricardo. Literatura infantil: origem, visões da infância e certos traços populares in <http://www.ricardoazevedo.com.br/Artigo07.htm>

Bakhtin, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. 2ª ed. Trad. Yara Frateschi.

Bakhtin, Mikhail. A estética da criação verbal. Martins Fontes.5ª. ed. 2010. (FALTA COMPLETAR)

Bortolussi, Marisa. Análisis Teórico del Cuento Infantil. Madrid. Alhambra,1985. São Paulo- Brasília, Hucitec, 1993.

Burke, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna. 2ª ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

Campos, Haroldo de. Morfologia do Macunaíma. São Paulo, Perspectiva, 1973, p.19.

Coelho, Nelly Novaes. Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil-das origens ido-européias ao Brasil Contemporâneo. Amarilys. 5ª. edição revista e ampliada. São Paulo-SP.

Escarpit, Denise. La literatura infantil y juvenil en Europa. Trad. Diana Flores, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Hunt, Peter. Crítica, teoria e literatura infantil. Cosacnaify.2ª.ed.2010.São-Paulo-SP

Kanatsouli, Meni. Palimpsestes des contes des fées oraux: formes de leur survivance dans la culture moderne imagée et écrite in *Narrativas e Metamorfoses – abordagens interdisciplinares*. Blayer, Irene Maria F. & Fagundes, Francisco Cota (orgs). Cathedral Publicações. 2009. Cuiabá-MT.

Oliveira, Rui de. *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*. Companhia das Letrinhas. 2002. São Paulo-SP

Propp, V.I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Forense Universitária. 2ª. Ed. 2006. Rio de Janeiro-RJ.

Ribeiro, João. Uma formula poética, in *O Fabordão*. Rio de Janeiro. Edições de Ouro, 1967, p.375.

IMAGENS POÉTICAS DAS ÁGUAS AMAZÔNICAS

Josebel Akel Fares³⁰

(Universidade do Estado do Pará)

Esse rio é minha casa./A varanda é igarapé.

Morena cheiro de mato./Marajó tem mururú

Pescador que colhe a rede/o seu peixe vai pescar.

(Mestre Diquinho³¹).

NOTAS INICIAIS

As representações da grandeza do espaço sempre tiveram presentes nos debates sobre as identidades da Amazônia. O urbano e o rural, o rio e a floresta, as ranhuras no solo seco e a lama intransponível dos tempos de cheias, muitas são as formas de apresentação da natureza- cultura na região. Este ensaio objetiva refletir sobre algumas representações da água no universo amazônico, feitas, especialmente, por artista da região, privilegiando a literatura, entretanto com algumas poucas incursões pela iconografia referentes, especialmente, à fotografia. Os textos escritos vão dos clássicos nos estudos das questões amazônicas a outros mais contemporâneos e na literatura da carta de Caminha a Dalcídio Jurandir. Anoto esses dizeres verbais e as representações visuais para reafirmar a imagem-força do rio-água e divido o texto em duas partes. Na primeira, Águas infindas, estão a apresentação das metáforas do rio-ruína, pátrias das águas, rio e infância e na segunda, Água e mito, as imagens do Amazonas e da pororoca, o Toco do rio Paracauri, e as aquonarrativas.

³⁰ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003), mestra em Letras: Teoria Literária, pela Universidade Federal do Pará (1997). Profª. Titular de Literatura da Universidade do Estado do Pará (UEPA), Departamento de Artes e Programa de Pós-Graduação (mestrado) em Educação. Estuda, publica e pesquisa na área de Artes/Literatura, principalmente temas ligados à Amazônia, como poéticas orais, cultura, literatura, educação e leitura. Coordena o grupo de pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA- UEPA). belfares@uol.com.br

³¹ “Meu nome é Raimundo Miranda e sou conhecido como mestre Diquinho. Sou natural de Soure, sou marajoara da gema, graças a Deus e estou aqui à sua disposição. Eu sou pescador, artesão, pinto um pouco, confecciono, um pouco, com argila, talha também, faço também comédia de boi-bumbá, já fui campeão aqui em Soure. [...] De todas essas coisas, o que eu gosto mais de fazer é fazer letra e cantar”. Os versos são da composição *Viva a Cidade de Soure*, gravada em CD pelo Grupo de Tradições Marajoara Cruzeiroiro (2000).

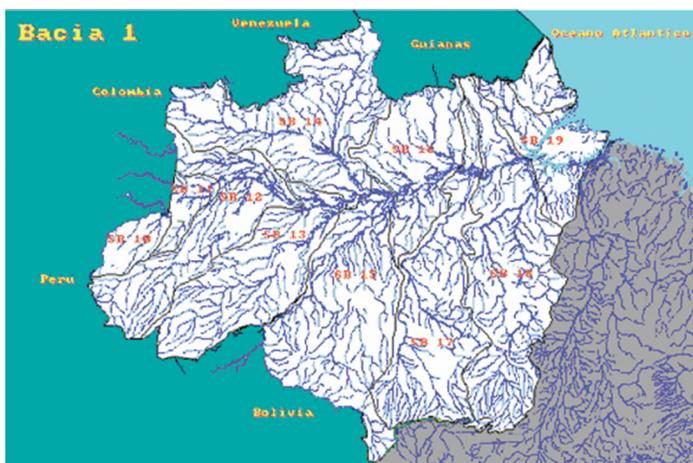
Assim, se autores, como Caminha, referem-se à água como elemento de prosperidade e redenção, outros são arautos da dimensão trágica. Euclides da Cunha metaforiza a água como “ruína”. Edson Carneiro trata o amazônico como “escravo do rio”. Tiago de Mello argumenta que a Amazônia é a “pátria das águas”. Giovanni Gallo aponta a “ditadura das águas” no Marajó. Ruy Barata recria Raul Bopp e afirma o “rio como rua”. As *aquonarrativas* definem o processo de construção dos romances de Dalcídio Jurandir.

Se a literatura aponta a metáfora verbal, as visualidades ribeirinhas são também capturadas por lentes de fotógrafos profissionais e amadores em busca dos registros do olhar. Neste contexto, selecionei 04 fotos, sendo 03 de fotógrafos contemporâneos, que moram no Pará: Abdias Pinheiro, Elza Lima, Paula Sampaio³², um de registro de viagem do meu arquivo pessoal, além da foto de uma instalação de Klinger Carvalho e um mapa da Amazônia. Outros textos visuais foram selecionados e inseridos no artigo, todavia a limitação em trabalhar com a cor indicou a necessidade de retirada das imagens. As iconografias reafirmam a recorrência de uma poética das águas e as representam das mais diferentes formas.

Pra além das representações poéticas, verbais ou visuais, ensinam-nos os geógrafos que o território amazônico situa-se ao norte da América do Sul e compõe-se de mais de 50% do território brasileiro, e os da Venezuela, da Colômbia, da República da Guiana, da Bolívia, do Peru, do Equador, do Suriname e da Guiana Francesa, estes quatro últimos na sua totalidade territorial. A Amazônia Brasileira é formada pelos Estados do Pará, Amazonas, Acre, Amapá, Rondônia, Roraima, Tocantins, Mato Grosso, parte do Maranhão e Goiás. Esses países guardam marcas de um passado e de um presente que, ao mesmo tempo, os assemelham e os diferenciam. A situação econômica e política, o processo de colonização, a religiosidade e as línguas são alguns desses fatores de proximidade e distanciamento entre eles.

O rio Amazonas e a imensa hidrografia da região indicam aproximações entre os países amazônicos e, conseqüente, um traço identitário. Na imagem a seguir, visualiza-se a intensa rede, tramas, traçados e trançados, que se interligam e formam desenhos em traços finos, a água ocupa a maior parte do mapa.

³² Do site www.culturapara.art.br



ÁGUAS INFINDAS

A água é a origem de todas as coisas, assegura Tales, o primeiro filósofo, metaforiza a erotização primordial: a água da concepção, onde nada o sêmen que origina a vida; a água maternal do ventre, onde o homem mergulha pela primeira vez, e o alimento primeiro (água láctea) - elementos propiciadores das sensações de segurança e proteção, que estabelecem uma relação entre o mundo interior e o mundo exterior. Na pia batismal, a água permite ao homem a purificação das culpas e dos pecados de um estágio anterior - como as águas do dilúvio - e simboliza a admissão no mundo místico, o renascimento. O corpo humano compõe-se de alto percentual de água, por isso, às vezes, como as marés, o homem é tão susceptível aos movimentos lunares.

As águas podem originar-se de fontes celestes ou terrestres. As águas da chuva fertilizam e fecundam a terra, no entanto também podem ser responsáveis pelas enchentes, inundações. As águas brotadas ou acumuladas podem significar os perigos dos oceanos, dos rios, dos lagos.

A imensidão das águas é uma marca característica da natureza brasileira, destacada já na carta de Pero Vaz de Caminha, escrita no século XVI. Ao comentar sobre as belezas naturais da terra encontrada, o escrevente constrói o espaço com um léxico relativo às águas. Praia, rio de água doce, ribeira, lagoa, ilhéus referem-se à possibilidade de prosperidade. “Águas são muitas: infindas.

E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem”. A carta, de certa forma, profetiza. Todavia, tanto a ausência, quanto a abundância do líquido trazem problemas, inviabilizam ou dificultam a vida. As Regiões Norte e Nordeste, especialmente, padecem com esta instabilidade, evidenciando-se os contrapontos entre secos e molhados.

No oceano Atlântico, os inúmeros rios, igarapés, lagos, furos e paranás, águas das chuvas e do degelo do Andes formam a torrente aquática amazônica. A navegação pelos rios da Amazônia ensina, umas vezes, um olhar para o inalcançável, outras vezes, um tatear os verdes e os barrancos marginais. As águas soberanas induzem a uma visão difusa com cores que se alternam e se misturam ainda cruas.

O Amazonas, cheio de ilhas de todas as formas e dimensões, oferece no seu curso várias larguras, abunda em ygarapés e paranamerys, que não são mais do que a maior ou menor porção de água do rio compreendida entre duas ilhas ou duas séries de ilhotas. Ora as margens distanciam-se grandemente uma da outra, formando uma vasta extensão d’água, uma baía ou poço, ora se apertam em furos e ygarapés, que, já direitos, já tortuosos, apresentam uma infinidade de pontas, de estirões, e de pequenas enseadas. É assim que em uma viagem que dure algumas horas acontece que algumas vezes se acha o navegante em pleno rio, aparecendo-lhe somente ao longe a fita azul escura dos horizontes, e outras anda a poucas braças das margens, e as árvores da beirada cruzam-se sobre a cabeça, formando uma como abóbada de verdura. (SOUZA, 1990, p.41).

A vida depende da água, concebida como sobrevivência, como meio de navegação, e como demarcadora de tempo. Nas cidades ribeirinhas, as amarras racionais da urbanidade perdem-se em função de outra lógica, que considera o tempo das marés, a cor das nuvens, o soprar dos ventos, o esquentar ou o esfriar do sol, além das marcas do relógio industrial e da parabólica. Raymundo Moraes (1936, p.257) defende que o relógio da Amazônia é a água,

porque a água não marca somente as horas, as semanas, os meses e os anos, mas a escassez e a fartura, a alegria e a tristeza. É na corrente dos rios e na superfície dos lagos, que se decidem nossos problemas. De maneira que o homem,

em vez de consultar a marcha dos astros na decifração dos enigmas, consulta à altura das águas.

Rios, praias, lagos e igarapés são espelhos permanentes da paisagem, onde narcisos disputam com as belezas naturais. Os territórios, então, estreitam-se ou alargam-se espacialmente, e as águas aprisionadas pelas terras desenhavam nas esferas líquidas traçados de diferentes formas. A rede hidrográfica pincela o mapa, com cores ora ocres, ora claras, das águas dos rios amazônicos.

Moraes (1936, p. 230/1), em *Anfiteatro Amazônico*, infere sobre as cores as águas da bacia amazônica, que indica os rios de águas brancas são os da margem direita e de argila mineral; os de águas pretas, os da margem esquerda e de terra vegetal; e os de águas verdes, os do sul e de plâncton.

Um fenômeno curioso, e que provoca surpresa na bacia amazônica, é a cor diferente das águas em vários rios. Existem os chamados de água branca, de água preta e de água verde. [...]. Os principais desta série [rios de água branca], sem contar com o próprio Amazonas, são o Madeira, o Purus, o Juruá e o Javari. [...] Os mais importantes da série dos de água preta se encontram nas abas do norte do Amazonas, tendo à frente o Negro, o Nhamundá e o Trombetas. Com a denominação de rios de águas verdes acham-se do lado sul os três maiores: Tapajós, Xingu e Tocantins,

E prossegue o autor:

a observação coletiva se resume nisto: os rios que mais trabalham a planície são os de água branca, não somente porque aí estejam suspendendo, mas porque lhe rejuvenescem o quadro botânico" [...]Resumindo: a argila mineral faz a água branca; a terra vegetal, húmica, faz a água preta; e plâncton, marinho ou fluvial, faz a água verde" (MORAES, 1936, p.238/240).

A memória acende imagens do *decoreba* da escola tradicional e um dos assuntos mais tementes dos alunos, além da tabuada, era a sabatina dos rios da Amazônia. Não se sabia o porquê, mas se tinha que memorizar todos os afluentes da margem esquerda (e) e da margem direita (d) do Amazonas, pela sequência. Hoje, percebem-se as tamanhas dimensões dos rios e reflete-se sobre o sofrimento inútil: nem professores, nem alunos dos cursos primários e gina-

siais da época seriam capazes de identificar os rios enumerados sem a ajuda da experiência e de equipamentos. Valho-me da ajuda técnica e anoto os principais afluentes do Amazonas, da nascente à foz, são os rios Napo (margem esquerda: e); Javari (margem direita: d) ou Yavari; Jandiatuba (d); Içá (e); Jutai (d); Juruá (d); Japurá (e); Tefé (d); Coari (d); Piorini (e); Purus (d); Negro (e); Solimões; Madeira (d); Manacapuru (e); Uatumã (e); Nhamundá (e); Trombetas (e); Tapajós (d); Curuá (e); Maicuru (e); Uruará (d); Paru (e); Xingu (d); Jari (e).

RIO - RUÍNA

Euclides da Cunha (1999), em *A Margem da História*, publicado em 1909, postumamente, no capítulo Terra Sem História (Amazônia), apresenta talvez a imagem mais forte da ruína amazônica, divulgada no Brasil do início do século XX. É um texto provocador para o amazônida, uma vez que a construção da metáfora da ruína deve-se às águas do rio Amazonas, que além de provocar a idéia hiperbólica de espaço indomável, trabalha dia a dia para solapar o território, e não deixa solidificar a história, daí o autor considerá-lo o menos brasileiro dos rios, um tema incrível e atual. Na geografia das terras moldadas pelo rio Amazonas, o que “se destaca é a função destruidora, exclusiva. O enorme caudal está destruindo a terra” (CUNHA, 1999, p.5).

As terras flutuantes, desgarradas, puxadas pelo rio, se tornam migrantes e independentes do homem, procuram espaço. À idéia de *pátria sem terra*, contrapõe-se a de *terra sem pátria*.

E o Amazonas, nesse construir o seu verdadeiro delta em zona tão remota de outro hemisfério, traduz, de fato, a viagem incógnita de um território em marcha, mudando-se pelos tempos adiante, sem parar um segundo, e tornando cada vez menores, um desgastamento ininterrupto, as largas superfícies que atravessa (CUNHA, 1999, p.7).

A imagem da monotonia, que consta em textos anteriores e posteriores ao de Cunha (1999, p. 12), é construída pela presença única da linha horizontal dos rios, que predomina sobre a vertical.

É, sem dúvida, o maior quadro da terra; porém chatamente rebatido num plano horizontal que mal alevantam de uma

banda, à feição de restos de uma enorme moldura que se quebrou [...]. E como lhe falta a linha vertical, preexcelente na movimentação da paisagem em poucas horas o observador cede às fadigas de monotonia inaturável e sente que o seu olhar, inexplicavelmente, se abrevia nos sem-fins daqueles horizontes vazios e indefinidos como os dos mares.

À ideia de monotonia e de ausência de delta do rio Amazonas, Mário de Andrade (1983), em *O Turista Aprendiz*³³, diário de viagem da passagem do autor pela Amazônia se expressa de forma diferente. No dia 19 de maio de 1927, em Belém, o modernista reflete sobre a foz do rio Amazonas e a monotonia como fonte do sublime:

Que posso falar dessa foz tão literária e que comove tanto quanto assuntada no mapa? A imensidão das águas é tão vasta, as ilhas imensas por demais ficam no longe fraco que a gente não encontra nada que não encante. A foz do Amazonas é dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem. Nós só podemos monumentalizá-las na inteligência. O que a retina bota na consciência é apenas um mundo de águas sujas e um matinho sempre igual no longe mal percebido das ilhas. O Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime. É incontestável que Dante e o Amazonas são igualmente monótonos (ANDRADE, 1993, p. 61, grifos meus).

As impressões de viagem de Euclides da Cunha levam em conta monografias dos viajantes estrangeiros na Amazônia. Nelas, o autor (1999, p. 4) admite que o espaço é capaz de fazer tombar teorias preconcebidas e tornar admissível a leitura mítica da Amazônia. “Parece que ali a impotência dos problemas implica o discurso vagaroso das análises: as induções avantajam-se demasiado os lances da fantasia. As verdades desfecham em hipérbolos”. A partir dessa construção, reafirmo a teoria de não é possível analisar o território amazônico, descartando as explicações sobrenaturais.

³³ Publicado inicialmente no *Diário Nacional*, órgão do Partido Democrático, como diário e notas de pesquisa (1927), em janeiro de 1928, artigo *O turista aprendiz*, que “abriga dos trechos do diário de 1927, os dias 21 e 22 de maio, passados em Belém”. O autor organiza a edição das suas viagens etnográficas, em 1942/3, mas só postumamente o texto é fixado e organizado por Telê Porto Ancona Lopez.

Outra imagem do *rio-ruína* está em Edison Carneiro: os escravos do rio, (1946). O autor discute a ocupação do solo amazônico, no início do século passado, a partir do verso de Raul Bopp, “esse rio é nossa rua”³⁴. Para ele, o habitante não ultrapassa as terras banhadas pelo grande rio e pelos inúmeros afluentes e confluente, devido à facilidade de locomoção na árvore hidrográfica e impenetrabilidade da floresta. Todavia, esses povoados ribeirinhos são precários e os territórios ocupados correm riscos constantes de transmutação, devido a alguns fatores naturais como: ser levado pelas águas, sofrer danos com a erosão e com as alagações periódicas. Aspectos abordados por Euclides da Cunha (1999) de forma mais trágica.

Nos arraiais, nas vilas e nas cidades ribeirinhas a canoa, aportada na frente das casas, representa um ícone de sobrevivência. O rio alimenta, transporta, enriquece, protege o homem: toda a população ribeirinha vive do e no rio, submissa e dócil aos seus caprichos, é “escrava do rio”:

São povoações longitudinais, que acompanham o rio, espelhando-se nele, em vez de penetrar a terra firme e criar condições de vida autônoma, sem tanta dependência do meio físico. Estas povoações não fixam o homem, dispersam-no. São estações – no máximo estações terminais - onde o amazônida amarra a sua canoa ao fim da labuta diária. Os vizinhos estão rio abaixo ou rio acima, ou sobre as águas do rio, e é sobre a superfície líquida que se dão os encontros, que se efetuam os negócios, que se transmitem as notícias (CARNEIRO, 1946, p.9).

As Canoas são extensões das casas, lugares de trânsito, passagem e acolhimento, quase sempre transporte únicos das comunidades ribeirinhas. Nas *Formas Navegatórias*, de Klinger Carvalho, a canoa esculpida na parte central, sacraliza-se em envoltório de formas circulares e côncavas, que guarda a peça e a coloca em movimentos similares à movência das águas. Nas leituras simbólicas, entende-se este meio de transporte como um útero materno que transporta e guarda seus viajantes. Na representação de Carvalho, ela é guardada por um corpo de formas protetoras.

³⁴ “Este rio é a nossa rua / Ai o capim pirixi/ Rema Rema deste lado/ Quero ficar espichado/ sobre o capim pirixi / Eu vou convidar a noite/ para ficar por aqui” (Estrofe final do canto XII, do poema Cobra Norato de Raul Bopp).



Retomo o tema do rio-ruína em Giovanni Gallo³⁵ (1980, p. 61). Em *Ditadura das águas*, o autor frisa a regência das águas fluviais:

Quem manda aqui não é presidente da república, não é governador, não é prefeito. Aqui domina uma ditadura absoluta e incontestável, não baseada na Constituição ou nas Forças Armadas. É um dado de fato, quem manda é a água. É a água quem dá o sustento e cria as dificuldades, consola e leva ao desespero, condiciona a saúde, o trabalho, a vida da gente: sem levantar a voz, sem violência, mas implacável e total. [...] As estações do ano, aqui tem um nome exclusivo: água, lama e seca.

Em entrevista, Gallo (2000) indica que, apesar da ditadura, o homem encontra formas de resistência à imposição da natureza, ou melhor, de convivência com as *estações* - de cheias, de lama e de seca - inventa meios de fazer as travessias, cria uma arquitetura apropriada ao espaço, como as casas caneludas ou as marombas. O trágico imposto pela natureza é, muitas vezes, aliviado pela força criativa do homem.

O pesquisador reafirma a soberania das águas, indica as estações e a diversidade nas águas grandes:

É a água quem domina, quem regula a nossa vida. [...]. Bem, nesta área aqui, a água tudo condiciona, porque você tem uma estrada, a

³⁵ Giovanni Gallo (1927-2003), ex-padre italiano, morou mais de trinta anos no Marajó e dedicou sua vida na pesquisa das formas de vida desta região, onde criou O Museu do Marajó - uma das mais importantes instituições de pesquisa sobre a cultura amazônico-marajoara.

estrada é ótima no verão, no inverno não presta mais. Uma casa, a casa que você faz, até quando a água não existe condiciona: aquela fotografia da capa do meu livro³⁶, vê aquela casa canelada, que sentido tem? Tá no seco, mas ela te lembra, quem manda aqui é a água: 'dentro em pouco, eu vou chegar e vou condicionar vocês'³⁷.

Os argumentos de Gallo continuam ao comentar sobre a vida nas fazendas marajoaras no inverno, ou no tempo das águas grandes, a necessidade de preparar-se para viver este período:

A vida da fazenda, a fazenda é estruturada na base da água, não é a fazenda que está na estrada, ou o campo, que deve ter uma parte baixa, que tenha mais possibilidade de ter uma reserva de água durante o verão, a parte alta para agasalhar o gado quando a água é fresca. Uma coisa que o outro não tem. Nós já temos uma estrutura de fazenda em função da água que vai e que vem, e, depois, a pesca que vão num certo período e no outro. É isso, é assim tudo condicionado pela água.

Atente-se à foto *Marajó* de Abdias Pinheiro. As embarcações sofrem o intrafegável da seca. As canoas deixadas ao léu aguardam a subida das águas para sair da lama e cumprir seu trajeto. Cultura e natureza em desacordo.



Foto Abdias Pinheiro

³⁶ Refere-se a capa de uma das edições do livro “A ditadura das águas”, de sua autoria.

³⁷ Os textos em itálico indicam sua procedência na voz oral.

Outro aspecto ainda ressaltado na entrevista de Gallo (2000) refere-se a questões da estação da pesca e a sua ligação com a das águas:

Assim, a vida, a pesca é ligada com a água. Agora, aqui, vamos para a destruição total, porque não tem mais controle de pesca, não tem mais a estação de pesca, abertura de pesca. Naquele tempo, vinha o governador. Eu me lembro, vinha o dia da abertura oficial da pesca. Agora não, eles pescam no tempo da piracema, vão praticamente destruindo tudo. Então, é uma vida social também, que é determinada pelas águas, água alta, água baixa, se pesca ou não se pesca.

O domínio das águas na Amazônia é fato irrefutável. A imagem das casas “caneludas” abaixo, referidas por Giovanni Gallo, foi captada na fronteira do Acre com a Bolívia, durante viagem realizada a esse estado brasileiro e suas fronteiras, em 2005. As casas são *shopping* onde se encontram variados produtos e os viajantes aportam para as compras. Observe-se a presença das embarcações com os produtos das compras acondicionados e outra organizando os bens adquiridos, na beira do rio se realizam os negócios e circulam as notícias, diz Carneiro (1946), já referido.



Foto Josebel Fares (janeiro de 2005)

Pátria das águas

Thiago de Mello (2002) ratifica o condicionamento humano às águas e denuncia a ação predatória do homem em relação à natureza, apresenta, através do poético, dados da devastação, da história amazônica, de entes protetores. O poeta enumera as fontes de onde vêm a matéria dessa pátria das águas:

Da altura extrema da cordilheira, onde as neves são eternas, a água se desprende e traça um risco trêmulo, na pele antiga da pedra: o Amazonas acaba de nascer. A cada instante ele nasce. Descende devagar, sinuosa luz, para crescer no chão. Varando verdes, inventa o seu caminho e se acrescenta. Águas subterrâneas afloram para abraçar-se com a água que desceu dos Andes. Do bojo das nuvens alvíssimas, tangidas pelo vento, desce a água celeste. Reunidas, elas avançam multiplicadas em infinitos caminhos, banhando a imensa planície cortada pela linha do equador. [...] Aqui está a maior reserva mundial de água doce, ramificada em milhares de caminhos de água, mágico labirinto que de si mesmo se recria incessante, atravessando milhões de quilômetros quadrados de território verde (MELLO, 2002, p.15).

Na mistura das águas de diferentes origens, Mello destaca o tema da chuva, uma vez que o teto amazônico é um dos lugares onde mais chove no mundo. O índice pluviométrico anual é de 3.000mm. Os homens respeitam as águas celestes, a força dos temporais derrubam árvores, as arrasta para correnteza, e põem em perigo as embarcações. No entanto, esta “face enfurecida das águas” da chuva favorece a rede, o descanso, a intensidade da queda dos pingos ou o sussurro da chuva fina entoam cantigas a quem se entregue ao deleite da audição da melodia composta nos telhados, nas janelas, no chão ou em outras águas. Na cidade de Belém e em outras cidades do Pará diz-se que os encontros são marcados antes ou depois da chuva.

Ela chega ninguém sabe é quando. Chega no meio da noite, o corpo se encolhe na rede com a friagem dela o sono se embala na cantiga que ela inventa com as palmas das inaja-

zeiras. É quando a gente vai atravessando o rio, a escuridão rasgada de relâmpago de uma margem à outra, iluminando a face enfurecida das águas. (MELLO, 2002, p.48).

O tempo de chuva na região é o de sempre: em alguns momentos chove mais incisivamente, em outros estia, e as cores pluviais variam entre nuances pretas, brancas, lilases, arroxeadas.

A chuva roxa é terrível, porque – na claridão do pleno meio-dia ou na luz suave do começo da manhãzinha – todas as nuvens alvíssimas que passeiam vagarosas e solenes pelo campo da luz são de repente atraídas por um grande e rosado funil, que se abre bem na cabeceira do rio. Todas (eu estou dizendo todas) as nuvens que, luminosas demais, cobrem o silêncio da floresta e vão avançando, de começo vagarosas, depois céleres, se vão desmanchando pelo caminho ao encontro de um misterioso chamado. Em brevíssimos instantes, a extensa e delicada nuvem lilás começa a estender-se, esgarçada e suave: e dela começa a cair uma água fininha, mas que dói como lâminas afiadas, quando bate no teu rosto, te fustiga as pálpebras e atravessa, como espinhos, a tua roupa. Por sorte, ela é dessas que não demoram, é chuva de verão (MELLO, 2002, p.49).

A poética das águas de Mello, como os textos de Carneiro e Gallo, indica que o homem segue as ordens do rio. Os ciclos econômicos são definidos pelas enchentes e pelas vazantes. O da vazante é de fatura das plantações, das colheitas, das pescarias, e o tempo da enchente, ao contrário, das calamidades e das misérias: o peixe se esconde, as plantações são destruídas. E acrescenta:

o gado tem que ser levado para as alturas da terra firme ou então é reunido às pressas na maromba, exíguo curral erguido sobre os esteios acima das águas, as sucurijus enormes espreitando; o soalho das casas fica submerso, as cobras se aproximam no faro de animais domésticos e de crianças também. O homem fica a mercê do rio. Mas não desanima: espera pela vazante e alteia o soalho, e aproveita depois a terra enriquecida pela enchente (MELLO, 2002, p.27).

Rio e infância

Em “Cão da madrugada”, Eneida (1955) revela a paixão pelo Amazonas cultivada no sono de menina e clama ao leitor o cuidado pelo rio. Na crônica Roteiro Sentimental de Águas, a autora, conta do *era uma vez* trazido pelas histórias maravilhosas da babá e se aproveita da construção para introduzir a crônica sobre sua relação com o rio:

Era uma vez um rio, o compêndio de geografia dizia: “o maior do mundo”. Nossos peitos pequeninos se enchiam de orgulho: o maior rio do mundo era o nosso rio. Era uma vez um rio chamado Amazonas, e com ele começa a minha vida (Eneida, 1955, p. 23/24).

E a narrativa traz a voz paterna que conta o lendário da região na inerência do rio:

O Amazonas e a voz de meu pai contando lendas; garças brancas e guarás vermelhos sobre voando em multidões a ilha do Marajó; Jurupari abençoando ou castigando; japim perdendo seu cantar pelo excesso de vaidade e sendo obrigado apenas a imitar todos os outros pássaros; a Iara atraindo homens e mulheres para o fundo das águas. Nas noites claras o boto deixa o rio e vem, de paletó preto e calça branca, seduzir donzelas e engravidá-las; Curupira esta à nossa espreita, mas não o temamos; ele é apenas um moleque que quer brincar conosco fazendo-nos perder nosso caminho. É próprio do destino do Curupira divertir-se com as vidas humanas. (Ouço aqui a voz de minha mãe afirmando: - Nunca se brinca com os sonhos, desejos ou reivindicações das criaturas). Se ouvirmos o cantar do Uirapuru, a felicidade ficará para sempre instalada em nossos corações (Eneida, 1955, p. 24).

Compara-se a imagem da menina de Eneida a de Paula Sampaio, fotógrafa da contemporaneidade paraense: ambas estabelecem relações entre o rio e a criança. Na iconografia, as mãos da menina em cuiá apanham a água do rio para banhar a boneca, enquanto adultos lavam as roupas nas tábuas. Aqui se atente à leitura das águas como elemento de limpeza, necessário ao bem estar do homem e da sua transmutação.



Foto Paula Sampaio

Outra imagem da relação de intimidade criança-rio está no registro de Elza Lima, também fotógrafa paraense da contemporaneidade. Nesta, o masculino é privilegiado na lente. Um dos garotos navegantes delicia-se em um banho de rio, enquanto o outro observa o companheiro de infância, o rio, ou guarda a embarcação, a canoa. Um popopô – tipo de embarcação, assim chamada pelo som que emite durante as navegações – aponta adiante ao longe, mais próximo à fita verde da paisagem.



Foto Elza Lima

ÁGUA E MITO

A Amazônia se funda no mito. As narrativas de origem construídas pelo outro, pelo estrangeiro, configuram a América exótica, as promessas de encontro de paraísos, do Eldorado e do reino misterioso das Amazonas, composto por tesouros e por fábulas são recorrentes nas crônicas dos viajantes estrangeiros que estiveram na região antes e depois do “descobrimento”. O reino dos amazônicos nasce, portanto, sob a força do mito, da força do feminino. As míticas guerreiras, as Amazonas ou as Icamíabas, manejam arcos, amputam um seio e os filhos homens [amazona: a = não; mazona (madzós) = seio].

Originárias da mitologia greco-romana, as amazonas, filhas de Ares, deus da guerra e da ninfa Harmonia, fundam um reino belicoso composto, quase que exclusivamente, por mulheres, e, se por ventura, existissem homens era para trabalhos servis e para perpetuar e ampliar a comunidade. Os relatos divinos e heroicos ensinam a vida, são oráculos dos tempos imemoriais. No mito clássico ou no tropical, criam-se reinos belicosos, templos secretos (FARES, 2003).

O Amazonas e a pororoca

Na sequência das narrativas míticas da Amazônia, a origem do Amazonas, do Marajó e da pororoca. J. Barbosa Rodrigues (1894, p.212), no “Vocabulário indígena” (complemento do Poranduba Amazonense³⁸) apresenta uma versão dos mitos de origem do rio Amazonas. O amor interdito entre o sol e lua dá origem ao Amazonas:

Há muitos anos a lua era noiva do sol, que com ela queria se casar, mas, se isso acontecesse, se chegassem a se casar, destruir-se-ia o mundo. O amor ardente do sol queimaria o mundo e a lua com as suas lágrimas inundaria toda a terra; por isso não puderam se casar. A lua apagaria o fogo; o fogo evaporaria a água. Separam-se, então, alua para um lado e o sol para outro. Separaram-se. A lua chorou todo o dia e toda noite, foi então que as lágrimas correram por

³⁸ Poranduba Amazonense: segundo J. Barbosa Rodrigues, na advertência do livro homônimo, é uma coleção de histórias, fábulas, abusões, contos dos tempos antigos, que se referem à natureza amazônica.

cima da terra até ao mar. O mar embraveceu e por isso não pode a lua misturar as lágrimas com as águas do mar, que meio ano corre para cima, meio ano para baixo. Foram as lágrimas da lua que deram origem ao nosso rio Amazonas³⁹.

Crônicas de Eneida [de Moraes] e de Raymundo Moraes alimentam o discurso fundador e constroem cosmogonias. Em Ouçam o ruído dos jacumãs, Eneida (1955, p. 17 a 22) retorna ao rio Amazonas e a imagem do pai, que a fez amar o rio e reforça a presença do mito nas águas:

se eu pudesse lembrar que diante daquelas águas, aquele homem contava-nos lendas, falava-nos em volumes trajetória, afluentes, furos, igarapés, panamás. Por que esconder este amor pelo Amazonas se nele vislumbrei iaras, via saírem botos para conquistar mulheres (tanta criança sem pai pelo mundo, ó boto); se nele sei que viajam cobras grandes? Porque esconder este amor e não lembrar, num cenário de lua clara, a pororoca enchendo meus ouvidos, bulindo com a minha respiração, anunciando-se distante com um ensurdecedor rumos de mundos rolando? (Eneida, 1955, p. 16)

Dos ruídos dos jacumãs, também se escuta a cosmologia do Marajó, o amor também é responsável pela trama. Conta Eneida (1955, p. 17 a 22), que a ilha origina-se do amor não correspondido de Nonhon por Surnizuno. Uma luta passional entre personagens míticas origina o Marajó, a pororoca e as madrugadas “sangrentas”. Tungurana, Surnizuno (o Amazonas), Paqueima (a madrugada), Nunó (a lua), Nonhon (a virgem guardiã de tesouros), Capú (a ilha do Marajó) são as personagens desta história:

Lembro de Tunguragua, pai de Surnizuno, exigindo de Nunó – a lua – que derramava somente leite na boca de Paqueima – a madrugada – que fizesse também auroras sangrentas. Surnizuno, filho de Tungurana, depois se chamou Solimões, Maranhão e finalmente Amazonas. Isto tudo acontecia naquele tempo, quando deuses, rios, florestas e pássaros falavam, sentiam e agiam, eram gente. Surnizuno despertou o amor de Nonhon, a virgem que guardava em

³⁹ Nota do autor do livro: “Esta lenda alude ao cataclisma que originou o vale do Amazonas e o levantamento dos Andes”. (atualizei o vocabulário)

si os tesoiros da terra e ela, um dia, cheia de amor, beijou-o na boca. O beijo de Nonhon não interessava Surnizuno porque ele não a amava; a carícia enfureceu-o, a ousadia irritou-o e assim, de sua tremenda cólera, surgiu a pororoca. Como castigo pela audácia que tivera, Capú transformou o corpo de Nonhon numa ilha: a do Marajó. (Não se beija impunemente o Amazonas). Sobre o corpo de Nonhon feito ilha, Paqueima teve ordem de realizar os desejos de Tunguragua: enfeitá-la com madrugadas sangrentas.

Surnizuno está arrastando casas, inundando cidades, enfurecido e inclemente como se agora, de novo, Nonhon houvesse beijado a sua boca. (Eneida, 1954, p.16/17).

Criada pela fúria de Surnizuno por ser beijado pela virgem guardiã, a pororoca associa-se às dimensões catastróficas do rio. A narrativa de Moraes (1937, p.179/181) também alimenta o discurso fundador, constrói cosmogonias, narra e nomeia os mais diferentes fenômenos relacionados à água e pesquisa as influências da lua nas marés.

Antigamente a água era serena, quieta, mansa. As canoas à vela e a remo navegavam sem o menor perigo. A Mãe d'Água morava com a filha mais velha, a Baía do Marajó, casada com o boto Tucuxy. Uma noite, na ocasião da janta, ouviram-se gritos no terreiro; os cães latiram, as galinhas cococorocaram. O que é, o que não é? Tinham furtado Jacy, a canoa de estimação da família. Depois de haverem remexido céus e terra sem encontrar a veleira, a Mãe d'Água convocou todos os filhos: Repiquete, Correnteza, Estoque, Rebojo, Remanso, Vazante, Enchente, Maré Morta, Maré Viva. Tratava-se de meterem a pique a embarcação desaparecida.

Lavrada a sentença, passaram-se anos sem que a Jacy fosse encontrada. Ninguém a via. Por certo se achava escondida em lugar, onde não chegavam aquelas forças dinâmicas da Natureza. Chamaram-se então todas as figuras domésticas, além das já convocadas para um grande conselho. Reunida a tribo, na qual surgiram parentes longínquos, como Lagos, Lagoas, Igarópis, Igarapés, “Sacados”, Rios, Barras, Baías, Sangradouro, Enseadas, Angras, Radas, Golfos, Fozes, Canais, Estreitos, Panamá, Córregos, Poções, Perau, foi discutido

o caso, ficando provado ser necessário ser necessário criar um elemento mais poderoso além dos que já existiam e que fosse, algumas vezes no ano, procurar a canoa furtada.

O marido da Baía do Marajó lembrou-se de fazerem a pororoca, umas três ou quatro vagas fortes, que entrassem por tudo quanto era buraco do litoral, que houvesse nas redondezas e fossem quebrando, derrubando, escangalhando, naufragando, espatifando, tudo encontrado ao largo e pelas beiradas, até destruir Jacy e o ladrão que a levava. Ficou então incumbida a caçula da Mãe d'Água, a Maré de Lua, rapariga travessa, namoradeira, dançadeira, brigadeira. E de repente, nas syzygias de equinócio, do novi e plenilúnios, meia dúzia de vagalhões tremendos, empurrados pela formosa cunhatã, surgiram em certos lugares, invadindo rios, repartindo ilhas, derrubando barrancos, afundando barcos, ameaçando gaiolas e afugentando paquetes. Era a pororoca. Mas, sempre que a Maré de Lua vai visitar a família, na época das quadraturas, quando ela, a caçula, está de folga, a conversa é desanimadora. Ninguém sabe da Jacy. “Pois, então, continue arrasando tudo”, diz a fungar o danado do boto Tucuxy. É por isso que a pororoca não se acaba.

O Toco do Paracauari

Em Soure⁴⁰, conta-se a história do Toco, que incide na questão da destruição, da catástrofe nas águas marajoaras. Ele é um habitante do Paracauari, rio que passa enfrente a cidade de Soure. Dizem que o Toco veio do Maranhão, encantou-se pela beleza da ilha e, por inveja, impôs a morte por afogamento de seus habitantes. Um jogo de espelhos conduz à morte, explica a origem. Na literatura, há um repertório considerável de personagens em que a relação especular ocasiona a morte. Dorian Gray não resistiu ao constatar a perda da sua beleza. Narciso, na versão mais conhecida, ao contrário, encontra a morte ao apaixonar-se por si mesmo. No caso do Toco, a comparação não acontece com um retrato, nem com sua própria imagem, ele encanta-se pela a beleza do outro. Espelhar-se nas

⁴⁰ É a cidade mais conhecida do Marajó, devido a infraestrutura turística e as fazendas de gado, o município está situado na região do Arari.

águas e não se ver tão belo quanto o outro, provoca inveja. E o Marajó é castigado. Beleza e morte, uma dupla contraditória.

A versão narrativa contada por Rita Abdon⁴¹, inicialmente explica sobre a crença na existência da entidade, sobre o tempo e o local da epifania, e a configuração do mito:

A história do toco é uma lenda muito espantosa, porque a gente já teve oportunidade de ver, e pra gente que acredita, e tem muitos que não acreditam, mas passam a acreditar, como eu que não acreditava, mas tive a oportunidade já de vê. Numa viagem, que vinha de Belém para Soure, vinha pelo Camará, quando todo mundo se espantou do toco. Então, toco é um pau, um pedaço de pau que ele vem em pé dentro d'água, sempre ele anda contra a maré. Ele sempre aparece nas águas grandes, em março, é mais frequente vê ele, mas, de vez em quando, aparece nas outras águas grande, porque as águas maiores, que nos temos, são as águas de março. Então, contam os antigos, que toda vez que o toco passa, sempre morre uma pessoa.

É um toco de madeira, a gente tem a impressão que é um pau cortado. Um pedaço de pau, de um metro, cortado, só que é um toco assim, bem volumoso ele, bem grosso. Agora, ele não vai caído na água, ele vai todo tempo em pé, engraçado, interessante. Eu já tive oportunidade de ver, eu nunca tinha visto, agora, quando vinha do Camará, que eu tive. Todo mundo grita: 'olha o toco, olha o toco'. Aquele medo assim que dá na gente de olhar, né? Mas, a curiosidade é maior. Olhe, eu não sei como chegou aqui no Marajó, mas o pessoal fala que isso é um encanto, assim como tem a cobra grande também, dizem que é um encanto, mas eu nunca tive oportunidade de conversar com gente mais antigo que eu, pra mim saber. Nunca fui a fundo nisso, mas todas essas coisas que aparecem assim, diz que são encantados, né?

Ele caminha em direção da parte da ali, do Garrote até ali, no fim das fazendas. Garrote é pra lá, pra lá, no início. Então, ele caminha aqui, ele entra no rio Paracauari e vai embora. Diz que ele visita todas estas fazendas, aí ele fica pra lá. Depois, ele retorna, às vezes, passa dois meses, ou

⁴¹ Rita Maria dos Santos Abdon, moradora de Soure/Marajó/Pará. Tinha 43 anos quando recolhi esta narrativa em 2001.

um mês, ele retorna. Quando ele retorna, torna desaparecer outra pessoa. Aí, o pessoal se esquece do toco, quando é depois, ele torna a aparecer, assim vai.

Depois, a narradora conta sobre o trágico da dimensão mítica, quando constata na própria pele a maldição do toco, com a morte de um irmão.

Perdi um irmão com 17 anos, e ele ia até servir, já ia pro alistamento militar, quando a minha mãe, muito preocupada, disse que não ia deixar ele ir, porque todo ano mês de julho, quando esse toco passava morria uma pessoa. Ele ia embora dia dois de julho. Quando foi dia primeiro, meus irmãos chegaram assustados, dizendo que tinham visto o toco lá na ponte. A mamãe disse: agora vocês vão parar de tomar banho. Aí, quando foi no outro dia, duas horas da tarde, meu irmão foi tirar umas varas, já pra banda do Mata Fome, que eles chamam aqui em Soures. Ele não conseguiu atravessar um igarapé que tinha, e ele morreu afogado. A minha mãe disse: É, agora, eu passei a acreditar na lenda do toco, porque ele morreu. Quando foi no final das férias, ele tornou a passar. Aí, morreu dois rapazes afogados lá na ponte, no mesmo ano, nesse ano.

Meu irmão tem 24 anos de morto, e nesse ano que o toco passou, tanto ele morreu quando ele passou, quanto quando ele voltou. E não custou muito a passar, porque, às vezes, ele fica por estas fazendas, passa uns três meses, aí torna a passar. Quando ele passa aqui pra fazenda, quando ele desce ali o Paracauari, ele não retorna logo não, às vezes, passa dois meses, às vezes não, ele retorna logo. E ele só anda contra a maré.

As aquonarrativas

A obra de Dalcídio Jurandir⁴², escritor marajoara, é uma espécie de cartografia da cultura marajoara, daí porque é um dos autores que melhor

⁴² A obra do escritor compõe-se de dez livros do Ciclo do Extremo – Norte - **Chove nos campos de Cachoeira** (Rio de Janeiro: Vecchi, 1941), **Marajó** (Rio de Janeiro: José Olympio, 1947), **Três casas e um rio** (São Paulo: Martins, 1958), **Belém do Grão Pará** (São Paulo: Martins, 1960), **Passagem dos Inocentes** (São Paulo: Martins, 1963), **Primeira manhã** (São Paulo: Martins, 1968), **Ponte do Galo** (São Paulo: Martins, 1971), **Chão dos Lobos** (Rio de Janeiro: Record, 1976), **Os Habitantes** (Rio de Janeiro: Arte Nova, 1976), **Ribanceira** (Rio de Janeiro: Record, 1978) - e um do Extremo Sul - **Linha do Parque** (Rio de Janeiro: Vitória, 1959).

referencia as águas e as terras amazônicas. Uma infinidade de imagens traz diferentes semânticas, constroem cenários de salvação ou de perda do mundo da seca, das enchentes e dos atolados.

Paulo Nunes (2002), em “Aquanarrativas: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira de Dalcídio Jurandir”, estuda as imagens das águas recorrentes na obra do escritor, e me explica via email (2001)

Nas águas grandiosas, rios e lagos convivem com a mesma força. Assim, o narrador não dá importância maior a este ou aquele fenômeno. Temos então o Arari, o Maguari, a Baía do Marajó, todos reunidos no mesmo manto poderoso das águas. Se compararmos com o culto marial católico, todos os lagos e rios são recorrências de uma mesma água: Mãe de todos, a ‘Santa Maria da aquonarrativa’. Não interessa se é Perpétuo Socorro, Nazaré, Lourdes ou Fátima: todas são várias e uma mãe de Deus.

José Arthur Bogéa (2003), em “Bandolim do Diabo (Dalcídio Jurandir: fragmentos)”, seleciona por tema metáforas recorrentes na obra de Jurandir e as apresenta através de excertos dos dez livros do Ciclo do Extremo – Norte e de um do Extremo Sul. Em Haver d’água, o pesquisador recorta: “Antônio se agitando no chão principiou a falar alto, repetindo pedaços de estória, nomes de bichos, rios, tempo de marés, gritando ei vem, a pororoca, ei vem o haver d’água” (“Belém do Grão Pará”, 1960, p.252).

Os exemplos a seguir são excertos do romance “Três casas e um rio”, o segundo do Ciclo do Extremo- Norte (2ª edição, 1994). O autor marajoara (1994, p.340/1) também registra outra explicação mítica para o fenômeno da pororoca. São três pretinhos que fazem o banheiro e provocam o fenômeno. Os naufragos, Alfredo e Andreza, tiveram destino melhor que a do irmão de Rita levado pelo Toco. Eles são salvos por D. Amélia e Luciola, que os encontram bubuiando entre parasitas, chorando e tremendo.

É três pretinhos que vêm pulando na espuma da maresia, brincando, fazendo pirueta tanto que, quando a ribanceira tem pedra, eles atravessam mergulhando. Mudam de beira e vão aparecer mais adiante na cambalhota. Diz-que os pretinhos na

volta vêm por terra. Por isto é que a pororoca não volta.

[...] A montaria descia na correnteza com palmeira de bubuia, em que pintinhos se calavam, pressentindo a aproximação dos três curumins pretos. Alfredo manejava o remo com certa dificuldade. A popa era alta para ele, a embarcação pesava. Andreza no meio, o remo suspenso, tinha ouvido à escuta. Ah, disse consigo, se a pororoca voltasse de lá de cima do rio e levasse ele e ela para a cidade na cabeça dos três pretinhos!

[...] Em meio aos gritos da beirada, os dois ouviram o barulho do estirão abaixo, crescendo pelo rio que estremeceu. Rebentou no fim do estirão, sendo possível ver o fio da espuma na crista da onda barrenta que avançava pela margem esquerda como um punho fechado. Um movimento de assombro e de pânico assaltou o menino na montaria sem direção. A onda mergulhou com os três pretinhos invisíveis, para estourar adiante, subindo, com o ímpeto e a velocidade de uma cobra boiuna em fuga. Rapidamente o banzeiro envolveu a montaria que subiu, desceu na cabeça e na cauda da onda em marcha, num embalo vertiginoso e virou.

Como já se viu, o Marajó nasce como castigo a Nonhon por ousar por beijar o Amazonas. O perigo de navegar em tempos de pororoca, aliam-se as águas nervosas da baía do Marajó, filha mais velha da Mãe d'Água, casada com o Boto Tucuxy, que assustam os viajantes em primeira viagem. Em “Três casas e um rio”, o narrador de Dalcídio Jurandir (1994, p. 248) conta sobre volta de Edmundo da Inglaterra para o paraíso: o reino do Marajó, que personaliza o rio-mar. Na viagem, transporta-se ao espaço desejado por meio de carta geográfica e sonha com as pazes entre o Amazonas e Atlântico, para que a ilha pudesse se estender, deitar-se calmamente. No mapa, da personagem não escapa os cenários e o desejo de esgueirar-se no território de lodo, tesos, barrancos, dunas, que compõe o encharcado território, dos primeiros meses do ano.

Olhando o mapa do Brasil, Edmundo localizava na vasta ilha entre o Atlântico e o grande rio, aquele reino tão seu, de tão estranho nome. Era ilha que se atravessava no meio da luta entre o Atlântico e o Amazonas para que os dois

rivais fizesse as pazes, deixando-a estirar vagarosamente em suas terras. Mal nascendo nos charcos de Breves, madura de tesos em Ponta de Pedras e no barranco de Joanes, desenhando os campos de Cachoeira, as dunas de Soure, inchada de mondongos, Marajó que lhe parecia de lodo e aninga, búfalos, cemitérios, indígenas e bando de aves pernaltas dominando a encharcada paisagem . Longos instantes ficava diante do mapa, banhando-se misteriosamente naquele sol e pântanos, naquele sentimento de posse... Seu aquele selvagem território.

A mitopoética garante a compreensão sobre as oscilações do tempo. Entre a cheia e a seca, como diz Gallo, já citado, são as águas, ou a ausência delas, que determinam o modo de vida no Marajó. Na poética de Dalcídio Jurandir (1994, p.133/4), o rio lamenta a seca e o abandono de todos os seus habitantes. Até a cobra grande foge para não presenciar a fusão das margens do rio:

O rio se lamentava soturnamente no meio do mato. Cobra grande não me abandone. A terra crescia na água. O rio secava. Os estirões, largos outrora, se estreitavam, se estreitavam e as margens se fundiram, balançando na rede dos cipoiiais. Cobra grande não me abandone. A cobra dormia no fundo do rio e de repente acordou, era meia noite e deu um urro: vou-me embora pras águas grandes. Então os peixes, todos os bichos, os caruanas, as almas dos afogados, os restos de trapiches, as montarias também seguiam pras águas grandes. Os restos de cemitério que tombavam nas beiradas também partiam pras águas grandes. Adeus, ó limo da cobra grande, adeus ó peixes, adeus, marés, tudo vai embora para as águas grandes. Até a lama há de partir, ao aningais, as velhas guaribas, tudo seguindo para as águas grandes. O rio se queixava, se queixava, secando sempre: não me abandones, mea mãe cobra, me amamenta nos teus peitos, vomita em meu peito teu vômito, enche os meus poços, alaga as margens, quero viver, quero as marés, mãe cobra grande. Ninguém ouvia o agonizante rio.

PEQUENA NOTA FINAL

Este artigo, que já foi publicado na revista *Organon* (Porto Alegre: UFRGS, 2007) e na *Asas da Palavra* (Belém: Unama, 2004), tem agora uma versão aumentada e revisada. Refaço o formato, amplio as representações literárias, adiciono algumas as visuais. Acrescento uma parte ao final que denominei de Vocabulário das Águas, para facilitar a leitura de alguns termos, mesmo que a maioria deles já esteja dicionarizado.

Nas representações visuais escolhidas, em princípio, estavam as pinturas em seda de Antar Rohit (*O rio e o cio, e Verdejante*), as telas de Jorge Eiró (*Tranças das Amazonas e Balneário São Jorge*), e de Paulo Andrade (*Vazante*), as instalações/ esculturas de Klinger Carvalho (*Formas navegatórias; Sob o sol o descanso, muta-mutações, Araguaia*). Na fotografia: Lúcia Gomes (*Madona*); Abdias Pinheiro (*Mosqueiro e Marajó*); Flavya Mutran (*Canoa, Quase Memória*); Geraldo Ramos (*Na beira*); Elza Lima (2); Luiz Braga (2); Miguel Chicaoka; Octávio Cardoso e Paula Sampaio. Posteriormente, me vi obrigada a selecionar apenas 04, devido à necessidade do uso do P&B.

Este artigo sempre se renova, cada vez que leio ou vejo outras formas de representar as águas na Amazônia, penso em acrescentá-lo aos escritos. Todavia, a escolha é árdua, pois a matéria pulula nas diferentes formas de dizer a região: das representações da contemporaneidade às formas orais tradicionais, a presença das águas é marcante.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. **O Turista Aprendiz**. 2ed. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- ASSIS, Rosa. **O vocabulário Popular em Dalcídio Jurandir**. Belém: UFPA, 1992.
- BOGÉA, José Arthur. **Bandolim do Diabo**. Belém: Pakatatu, 2003.
- CAMINHA, Pero Vaz. **A carta**. Lisboa: Comissão Nacional Para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000.
- CARNEIRO, Edison. **A conquista da Amazônia**. Coleção Mauá. Ministério da Viação e Obras Públicas, 1956.
- CUNHA, Euclides. **À margem da história**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ENEIDA [de Morais]. **Cão da Madrugada**. São Paulo: José Olympio, 1954.
- FARES, Josebel Akel. *Cartografias marajoaras: cultura, oralidade, comunicação*. Tese. São Paulo: PUC, 2003.
- GALLO, Giovanni. **Marajó, a ditadura da água**. Belém: Secult, 1980.
- JURANDIR, Dalcídio. **Três Casas e Um Rio**. 3ªed. Belém: Cejup, 1994.
- MORAES, Raymundo. **Anfiteatro Amazônico**. São Paulo: Melhoramentos, [193-?] .
- _____. **País das Pedras, Verdes**. 2ª. ed . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1931.
- _____. **Aluvião**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.
- NUNES, Paulo Jorge. *Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira de Dalcídio Jurandir*. In FARES, Josse; NUNES, Paulo. **Pedras de Encantaria**. Belém: Unama, 2001.
- MELO, Tiago de. **Amazonas, pátria das águas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- RODRIGUES, J. Barbosa. **Vocabulário Indígena**. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1894.
- SOUZA, Márcio. **Breve história da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

VOCABULÁRIO DAS ÁGUAS:

Aluvião: **1** depósito de cascalho, areia e argila, que se forma junto às margens ou à foz dos rios, provenientes do trabalho de erosão das enchentes ou enxurradas. **2** Inundação, cheia, enxurrada, enchente, alúvio. (Aurélio Século XXI. Eletrônico).

Angra: *s.f.* pequena baía ou enseada, ger. com ampla abertura e junto a costas elevadas □ gram dim.: *angreta* □ etim lat.tar. *ancrae, árum* ou *angrae, árum* ‘intervalo ou espaço entre duas árvores’, com especialização de sentido; ver sinonímia de *baía* (HOUAISS Eletrônico).

Aninga: “planta herbácea, abundante nas margens pantanosas dos lagos, rios e depressões de várzeas, é muito comum às ilhas flutuantes da Amazônia. As flores e os frutos servem para isca na pescaria, e, segundo o povo, é medicinal” (ASSIS, 1992, p.16).

Aquonarrativa: expressão cunhada pelo escritor Paulo Nunes (2001), como referência à presença da imagem da água obra do escritor Dalcídio Jurandir, no estudo “Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira”.

Barra: *s.f.* **1** GEO MAR entrada de um porto, entre duas porções avançadas de terra firme **2** *p.ext.* GEO entrada de baía **3.** GEO *B* banco ou coroa de areia ou de outros sedimentos que os rios trazem e depositam nas suas bocas **4** GEO MAR *B* local em que um rio deságua no mar ou em lago; desembocadura, foz (HOUAISS Eletrônico).

Delta: Foz caracterizada pela presença de ilhas de aluvião (ver), geralmente de configuração triangular, assentadas à embocadura de um rio e que forma canais até o mar (Aurélio Século XXI. Eletrônico).

Estirão: Bras. Am. Trecho de um rio que corre em linha reta.

Estoque d’água: ponta de corrente que vara o caudal em sentido oblíquo. É determinado pelo remanso, que, depois de refluir à massa fluvial, volta a fazer parte dela. Penetra então bruscamente na toalha, gerando uma confusão de diretrizes. Quando o prático não é bastante hábil para evitar o estoque d’água, o *gaiola* [tipo de embarcação amazônica] desgo-verna com o choque recebido à proa e muitas vezes enfia-se na margem

contraria, vara uma praia ou sobe num cabeço de pedra. É um fenômeno hidrográfico dos rios velozes. (MORAES, 1931, p.173/4).

Igapó: floresta alagada. Charco onde vegeta a mata aquática. Lagos de água escura e transparente, recobertos de selva. Em geral não se vê um raio de sol no igapó. Tudo por cima é galho e folhagem. A abobada é verde. Os grandes troncos de árvores mergulham na linfa cristalina, porém negra. Os peixes do igapó são especiais. É o jejú, o tucunaré, o puraqué, a piranha, o tamuatá, o acari, o tambaqui. Dos quelônios, o que mais gosta do igapó é o matamatá. (MORAES, 1931, p. 27/8).

Igarapé, *garapé*, *guarapé*, [*iara'pe* < *i'ara* 'canoa' + *pe* 'caminho' ~ *caminho da gente*]. "Pequeno rio que corre entre duas ilhas ou entre uma ilha e a terra firme; canal natural que liga dois trechos mais ou menos mais ou menos próximos de um mesmo rio"[CUNHA, 1999, p.151]. Comumente, costuma-se chamar a espécie de riachos correntes, normalmente estreitos e não muito profundos, com um caminho protegido pela mata, o que impede a penetração do sol e ocasiona, em certas partes, águas gélidas.

Igarapé: caminho de canoa, segundo a tradução precisa do tupi para o português. Riacho amazônico, ribeiro, curso em miniatura que tem, como os grandes, todas as características fluviais. Principia sendo central, oriundo de hinterlândia, por mais insignificante que seja o seu curso; tem cabeceira, declive, voltas, afluentes *gítos* [pequenos] e foz. Não entra e sai no mesmo rio como os paranás. [...] Assim como na dos lagos, nenhuma canoa lhe pernoita na boca, onde se encontram batendo, fungando, mergulhando, nadando, jacarés, botos, sucurijus, puraqués, piraibas que aí devoram os peixes miúdos erradios. De noite, a foz dum igarapé é um verdadeiro inferno, um lugar pavoroso das nossas lendas, tais os ruídos dantescos que se ouvem. (MORAES, 1931, p. 28).

Furo: *pequeno canal de um rio, quando este, tendo uma ilha, fica dividido em dois braços, um dos quais estreito ao qual dão este nome* (MIRANDA, 1968, p.40).

Golfo: baía, despenhadeiro.

Jacumã. Referência à crônica *Ouçam os ruídos dos jacumãs*, de Eneida (1954). Jacumã: remo indígena em forma de pá (Assis, 1992:98). Governo de uma canoa com um remo de uma mão numa das extremidades. Ir no

jacumã: pilotar, dirigir uma canoa com um remo de mão. Etim. tupi (MIRANDA, 1968, p. 44).

Maré: elevação e abaixamento periódico das águas do mar. Mas até onde chega esse fenômeno, pelo Amazonas adentro? É isso que o autor deseja informar aqui, visto como sobre o assunto reina o maior desacordo, a maior confusão, mesmo entre escritores notáveis e até entre sábios. Uns marcam Santarém, como seu ponto terminal; outros vão até Óbidos. A verdade, observada por quem escreve estas linhas, é que a maré sobe até Parintins, no mês de outubro, quando o Amazonas, quase parado, perde toda a sua força. Ela não tem fluxo, aí quando enche, isto é, não corre para cima – tufa apenas. De bordo, amarrado o navio ao porto, vê-se no barranco uma estreita faixa molhada de dois dedos, quando a maré vazou. De Parintins para baixo observa-se a maré no caldeirão, que é um furo transversal ligando o Paraná do Bom Jardim ao Amazonas, fluindo e refluindo, queremos dizer, correndo p'ra dentro e p'ra fora sob a ação da lua. Ora, o Caldeirão é um furo que fica à margem esquerda do Amazonas, 42 milhas a jusante de Parintins e 56 a montante de Óbidos. Se a maré se faz sentir nele, embora no tempo seco, no mês de outubro, fluindo e refluindo, é porque ela remonta muito acima. Nestas condições, que fique como padrão: Parintins é o derradeiro ponto em que se observa a maré Amazonas adentro, ou sejam, 618 milhas acima de Belém, navegando pelos paranás. (MORAES, 1931, p. 59).

Maromba. Bras. AM. Jirau onde se põe o gado por ocasião das cheias (Aurélio. Século XXI. Eletrônico). Em algumas cidades amazônicas, às vezes, corresponde a uma espécie de assoalho móvel, que sobe, conforme a altura das águas. Este processo, no caso, acontece não somente no local onde se coloca o gado, mas também nas moradias dos habitantes do lugar no período de cheia.

Montaria. Bras. AM. Pequena canoa, feita, comumente, de um tronco escavado a fogo. Hoje, costuma-se usar o termos para as embarcações pilotadas a remo.

Paraná: “braço de um rio caudaloso separado da artéria principal por uma ou por diversas ilhas. Paraná-mirim (Parana-miry) braço estreito de um grande rio. Etim. tupi Paraná rio” (MIRANDA, 1968, p.64).

Perau: **1** RS declive que dá para um rio ou arroio **2** B lugar íngreme, escarpado; precipício □ ETIM tupi *pe'rau* 'parte mais funda do mar ou de rio. Sinonímia de *despenhadeiro*, *ravina* e *vertente* (HOUAISS eletrônico).

Poço: Grande buraco, circular e murado, cavado na terra para acumular água, vinda do lençol aquífero. Cacimba. Reservatório de água natural.

Poção: Lugar nas Ilhas de Dentro (Furos de Breves) onde desembocam vários canais. Claros redondos na labirinto fluvial. Poção dos Macacos. Poção da Olaria. (MORAES, 1931, p. 98).

Pororoca: s. f. Regionalismo: Brasil. **1**. Rubrica: geografia. Grande onda de alguns metros de altura que ocorre, em certas épocas, em rios muito volumosos, especialmente o Amazonas, perto da sua foz, e que destrói tudo que encontra à sua passagem, causando grande estrondo e formando atrás de si ondas menores; mupororoca. *banzeiro*. (HOUAISS Eletrônico). Hoje, o fenômeno é esperado, em alguns municípios paraenses, não só pelos habitantes do lugar, mas por surfistas do mundo inteiro.

Rada: *s.f.* enseada ou porto, abrigado por terras ger. elevadas □ etim fr. *rade* (1474) 'parte do mar que penetra na terra e proporciona aos barcos ancoradouros abrigados de vento e ondas'; 'bacia natural ou artificial de vastas dimensões com uma saída para o mar, onde os navios ancoram' □ sin/var ver sinonímia de *baía* e *porto* (HOUAISS Eletrônico).

Rebojo: Funil d'água que a corrente abre sobre cabeços de pedra, troncos de árvore fincados no álveo, ou nos encontros de caudais na confluência dos rios. (MORAES, 1931, p. 114).

Remanso: água dos rios que corre, na beirada, em sentido contrário do caudal em virtude de pontas de terra, fins de praias, enseadas, onde o ângulo morto provoca uma espécie de refluxo fluvial. (MORAES, 1931, p. 116).

Repique: sinal de enchente, acima do estuário amazônico, onde não predomina mais a força da maré atlântica. Primeiras manifestações anuais das cheias. Enxurrada. Lençóis turvos, de linfa. Água nova que invade a água transparente, quieta, manchando de placas barrentas a toalha líquida. (MORAES, 1931, p.116).

Sangradouro: *s.m.* **2** canal, sulco pelo qual se desvia parte da água de um rio, de uma fonte ou na barragem de um açude ou de uma represa, pelo qual escoa a água excessivamente acumulada; sangrador **4 B** vala ou conduto para dar saída a líquidos, dejetos etc.; sarjeta, escoadouro, bueiro **6 PI** boqueirão, garganta entre serras, que se inunda por ocasião das enchentes **7 B S.** canal natural que liga dois rios, dois lagos, ou um rio a um lago \square sin/var sangradouro, sangrador (subst.); ver tb. sinonímia de *rego* (HOUAISS Eletrônico).

Sacado: corte que a corrente faz para abreviar o curso do rio. Seccionamento de uma península fluvial pelo istmo. O caudal, depois de passar num ponto, dá uma, duas, três voltas e vem passar, em sentido contrário, renteando a mesma margem. Quando sucede fazer-se enseada nos dois lados do istmo, a água corrói, fura a terra, abandona o caminho velho, que fica morto como um lago, e abre passagem nova. Em geral os rios de mais sacados são os de água preta, de menor velocidade. O Pauhiný, afluente do Purus, parece conter o maior número, segundo observação direta do autor. (MORAES, 1931, p. 123).

POR UMA LEITURA DAS IDENTIDADES CULTURAIS NA AMAZÔNIA NOS ROMANCES DE INGLÊS DE SOUSA E DALCÍDIO JURANDIR

Denise Simões Rodrigues⁴³

I – INTRODUÇÃO

Entre os caminhos possíveis para estudos que objetivem o delineamento de processos identitários situados no passado ou no presente de uma dada sociedade, a consulta aos documentos históricos, narrativas, relatos pessoais e a literatura oferecem possibilidades interessantes de análise. No entanto, a análise de documentos encontrados nos arquivos nem sempre produz os resultados esperados, e tive a oportunidade de verificar esse fato quando pesquisei sobre a Cabanagem, revolução popular ocorrida na primeira metade do século XIX no Pará. Muitas vezes surgem lacunas nas informações, provocadas em alguns casos pela forma como foram obtidas e/ou pelo número reduzido dessas fontes.

O uso dessa documentação oficial exige cuidados especiais, pois ela se encontra demarcada não só pelas exigências legais da formatação do discurso, como em princípio, ocorre na maioria dos documentos sobre revoltas, pelo viés de constituírem depoimentos a serem avaliados em juízo, onde seriam peças fundamentais de sumários de culpa, cujo esforço prioritário seria incriminar os custodiados pelo Estado nos atos considerados ilegais de contestação da ordem vigente.

O número reduzido dos depoimentos dos revoltosos cabanos, por exemplo, fez-me buscar na literatura do século XIX elementos que permitissem visualizar esses atores sociais, pelas imagens construídas sobre eles e reflexivamente (GIDDENS,1991) apropriadas pela sociedade,⁴⁴ no

⁴³ Doutora em Sociologia. Professora Titular do Programa de Pós- Graduação em Educação da Universidade do Estado do Pará. E-mail: dssr@uol.com.br

⁴⁴ O conceito de reflexividade é aqui usado no sentido que lhe atribui GIDDENS: a reflexividade da vida social moderna consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas

decorrer do século XIX, que em última análise assumem a condição de verdade incorporada por todos, como se pode deduzir do discurso impresso da primeira metade do século XX.

Uma exigência inicial se impõe: como utilizar esse material literário em análise histórico-sociológica? Em estudo clássico Antônio Cândido (1976) definiu uma tipologia com objetivo de tornar claras as fronteiras entre os campos da crítica e o dos estudos sociológicos da obra literária, evitando o que ele considerava os “exageros do sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais.” Em seu ponto de vista o *externo* (no caso, o social) seria importante por desempenhar um papel na constituição da estrutura da obra e assim assumiria o seu aspecto constitutivo, e, a partir desse momento, transmuta-se em *interno*.

Este trabalho utiliza os elementos constitutivos dessa tipologia proposta por Cândido,⁴⁵ especialmente os terceiro e quarto tipos, dedicados a estabelecer conexões entre a concepção da natureza das obras e a organização da sociedade com a posição/função social do autor. Imersas em seu tempo histórico, essas obras propõem personagens que ecoam as múltiplas vozes do espaço sócio-político-cultural amazônico.

Em sua proposta destaco como fundamentais para os objetivos deste trabalho aqueles em que o próprio autor salienta a importância da

e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente o seu caráter. GIDDENS, A. *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991, p.45.

⁴⁵ Um segundo tipo poderia ser formado pelos estudos que procuram verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo os seus vários aspectos. É a modalidade mais simples e mais comum, consistindo basicamente em estabelecer correlações entre os aspectos reais e os que aparecem no livro. Quando se fala em crítica sociológica, ou em sociologia da literatura, pensa-se geralmente nesta modalidade [...]. **O terceiro tipo é apenas sociologia, e muito mais coerente, consistindo no estudo da relação entre a obra e o público, - isto é, o seu destino, a sua aceitação, a ação recíproca de ambos. Ainda quase exclusivamente dentro da sociologia se situa o quarto tipo, que estuda a posição e a função social do escritor, procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade.** Desdobramento do anterior é o quinto tipo, que investiga a função política das obras e dos autores, em geral com o intuito ideológico marcado. [...] Todas estas modalidades, e suas inúmeras variantes são legítimas, e, quando bem conduzidas, fecundas, na medida em que a tomarmos, não como crítica, mas como teoria e história sociológica da literatura, ou como sociologia da literatura, embora algumas delas satisfaçam também as exigências próprias do crítico. (CÂNDIDO, 1976, p. 3-12. Grifos meus.)

sociedade, a proposta política da obra e o relacionamento entre a condição social do autor e a sociedade a qual pertence. Assim, alguns aspectos merecem ser destacados:

1. a relação entre a obra e o público e organização da sociedade;
2. a posição e a função social do escritor. A natureza da sua produção; a organização da sociedade;
3. a função política das obras e dos autores, em geral, com o intuito ideológico marcado.

Em minha opinião o uso de romances, crônicas, biografias, relatos de viagens entre outros gêneros constituem material precioso para a análise sócio-histórico-cultural das sociedades, especialmente quando se pretende dar voz a atores sociais marginalizados, e desse modo, tentar romper o “silêncio dos vencidos”. É com esse intuito que faço uso da obra de dois romancistas paraenses: Inglês de Sousa (1853-1918) e Dalcídio Jurandir (1909-1979).

Meu intento ao utilizar as obras de Inglês de Sousa é demonstrar como, no decorrer da emergência da nacionalidade brasileira, as características sócio-político-culturais, que presidiram a transição histórica estabeleceram as linhas demarcatórias do acesso à cidadania pelas as classes subalternas da população, e que ao longo das décadas posteriores consolidariam formas variadas de exclusão, razão do processo que denomino de *invisibilidade/ desqualificação* da gente amazônica.

Ao ampliar o período histórico, incorporando à análise a primeira metade do século XX com a utilização dos romances de Dalcídio Jurandir, em trabalho de pesquisa recém-iniciado, meu objetivo é demonstrar a persistência desse processo, em análise que pretende elucidar aspectos políticos mais contemporâneos da sociedade amazônica.

A necessidade de estabelecer recortes ao produto da criação literária conduz a escolha de alguns parâmetros com o objetivo de ordenar o material sobre o qual **incidirá prioritariamente o meu olhar:**

1. **a análise das representações sociais;**
2. a busca do sentido da existência;

3. a linguagem;
4. o contexto sócio-histórico-cultural;
5. o poder, a política e os atores sociais.

A busca do significado como fundamento da explicação antropológica da cultura propõe dois pontos fundamentais: um é o conceito de *descrição densa*, isto é, uma descrição detalhada, minuciosa, para captar a teia de significados da ação e, dessa forma, elaborar sistemas interpretativos onde seja possível trabalhar uma hierarquia estratificada de significantes. O outro é a *ideia de contexto*, a partir do qual os comportamentos, instituições ou processos possam ser descritos como parte de uma trama de significados que estruturam o sentido mais amplo a ser percebido.⁴⁶

Por outro lado é preciso entender como ocorre o processo de construção das representações sociais compartilhadas e que definem os campos de atuação dos atores sociais, na vida real ou no romance, que é a possibilidade de entendimento desse real intuído pelo escritor e que fornece a matéria prima da análise indireta da sociedade ao pesquisador.

A vida diária é apreendida como uma realidade ordenada, em padrões previamente dispostos que parecem ser independentes do sujeito, da visão que ele tem deles, mas que se impõe a sua apreensão. Essa realidade está organizada em torno do “aqui” e do “agora” do presente, da realidade corpórea desse indivíduo. Mas a realidade da vida diária não se esgota no “aqui e agora”, mas envolve fenômenos que não estão presentes e que permitem a experimentação das lembranças (*rememoração*) em diferentes graus de aproximação e distância, espacial e temporal. Este é o seu “mundo” que lhe é diretamente acessível a sua existência, é o mundo em que atua para modificar a realidade – o mundo do seu trabalho, no qual é fundamental um conceito: o do *sentido da existência*.

⁴⁶Trabalhando com o substrato do conceito de narrativa densa, Burke propõe para os estudos de cunho histórico o que denomina de narrativa densa, tentando resolver impasses criados em torno do debate entre estrutura *versus* acontecimentos. Qual abordagem é mais produtiva para a ciência histórica? Aquela que opta pela análise das estruturas ou aquela que privilegia a narrativa de acontecimentos? Para sair do impasse, sugere um novo tipo de narrativa, capaz de fazer frente às demandas dos historiadores estruturais ao mesmo tempo em que apresenta um sentido melhor de fluxo do tempo do que em geral o fazem suas análises. BURKE, P. (Org.) *A Escrita da História*. São Paulo: UNESP, 1992, p.338.

A vida social apresenta-se como um mundo de uma realidade intersubjetiva, um mundo do qual o sujeito participa com os outros através da *linguagem* que se apresenta como criação do coletivo anônimo, é o imaginário instituinte, é o imaginário social. Na e pela linguagem temos acesso a uma dimensão estritamente lógica, suporte do processo de representação simbólica da vida social (CASTORIADIS,1992, p.91). A teoria sociológica já consolidou conceitos como o de representações sociais fundados na compreensão da linguagem como suporte para a simbolização presente na construção do sentido buscado pelo ator social em seu cotidiano.

A linguagem constrói, então, imensos edifícios de representação simbólica que parecem elevar-se sobre a realidade da vida cotidiana como gigantescas presenças de um outro mundo. A religião, a filosofia, a arte e a ciência são os sistemas de símbolos historicamente mais importantes deste gênero. (BERGER; LUCKMANN,1985, p.61).

O processo de institucionalização (e a conseqüente derivação dos papéis sociais) se alimenta diretamente da elaboração simbólica, das representações sociais. Elas re-apresentam, elas constroem e re-constroem a realidade, de modo autônomo e criativo. Fundamentalmente elas representam o espaço do sujeito social, onde esse sujeito luta para dar sentido, interpretar e construir o mundo no qual se encontra e assim permitir a invenção, a renovação, e a continuidade da vida social. A criação literária ao expressar individual e coletivamente a busca do sentido da existência, constitui por excelência o instrumento que permite ao indivíduo ordenar os fragmentos da vida cotidiana e assim tecer sua própria humanidade.

Ao propor a análise das obras de Herculano Marcos Inglês de Sousa e Dalcídio Jurandir tenho como objetivo, portanto, subsidiar a compreensão do processo de constituição identitária dos mestiços da Amazônia. Esses autores escreveram suas obras em diferentes momentos históricos dos séculos XIX e XX, e a possibilidade de utilização de seus romances observa a marcação do acontecer histórico brasileiro.

II – SOCIEDADE E IDENTIDADE CULTURAL NAS OBRAS DE INGLÊS DE SOUSA

Através das obras de Inglês de Sousa a realidade espacial e cultural é apresentada imersa em uma proposta de neutralidade impregnada de um realismo naturalista pioneiro na literatura brasileira do século XIX. Procurei identificar o alcance e a permanência das idéias desse autor no imaginário regional sobre os mestiços de variados matizes que compõem a população e, intentei desvelar as nuances do processo de desenvolvimento de uma identidade cultural de contorno nítido e fundamental: o *caboco*.⁴⁷

As identidades constituem fonte de significados para os próprios atores sociais, construídas por meio de um processo de individuação. Essa construção se dá com base em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados que podem prevalecer sobre outro tipo de significação e permitem que os atores sociais tenham múltiplas identidades, nem sempre imunes à tensão e à contradição tanto na auto-representação quanto na ação social.

Para demarcar o campo propriamente sociológico da análise, faço uso dos conceitos propostos por Castells (1999, p.23-24) de *identidade legitimadora*: aquela que é introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais, e o de *identidade de resistência*, a que é criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação. Minha intenção é demonstrar como os mestiços elaboraram ao longo do período estudado, sua principal identidade cultural – o *caboco* – e como foram representados pelo *outro* – o dominador percebido como branco de origem e pela condição social superior.

No universo temático de Inglês de Sousa, a Amazônia aparece como uma totalidade em que homens e natureza são indissociáveis e estão enlaçados de tal modo que separá-los certamente representará prejuízos à

⁴⁷ [É] o indígena, o nativo, o natural; mestiço de branco com índia; mulato acobreado, com cabelo corrido [...] Diz-se comumente do habitante dos sertões, caboclos do interior, terra de caboclos, desconfiado como caboclo [...] Devíamos escrever – **caboco** – como todos pronunciam no Brasil, e não caboclo, convencional e meramente **letrado**. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: EDIOURO, 1992. O modo de falar do ribeirinho amazônica mantém essa pronúncia.

compreensão das significações sociais geradas a partir dessa teia complexa que são as relações estabelecidas entre os homens e seu habitat. Na caracterização dos personagens a natureza (flora, fauna e águas) em vários momentos assume a condição de protagonista, mas em nenhum momento ela é totalmente adversa, mas poderá ser uma parceira, desde que as relações estabelecidas com ela não desafiem seus insondáveis mistérios e a força dos elementos que a constituem.

Os personagens mestiços mais importantes são os tapuios, que eventualmente podem ser denominados de mamelucos ou caboclos, mas há destaque também para os mulatos. A vida social das pequenas vilas do interior está contida na narrativa do cotidiano de lugares como Óbidos (PA), Silves e Vila Bela (AM). A Cabanagem aparece comentada em suas causas e conseqüências mais dolorosas – a generalização dos atos violentos sobre as comunidades isoladas e sem recursos para opor qualquer resistência.

Os mestiços categorizados como tapuios/cabocos⁴⁸ são estruturados associando elementos tais como astúcia, inteligência, esperteza e profundo conhecimento da vida amazônica. Fiel à sua proposta de objetividade, a realidade não é apresentada somente pelo seu lado negativo, há nuances que humanizam e dão verossimilhança à construção dos tipos.

Em sociedades como a brasileira do século XIX,⁴⁹ as condições de mobilidade social eram dificultadas pelo regime monárquico que fortaleceu e ampliou antigos privilégios com o estabelecimento de uma nobreza de títulos. Fundado sobre a escravidão negra, o Império brasileiro refor-

⁴⁸ O tapuio boçal, ignorante, era instrumento movido por um sentimento nobre, habilmente manejado, o sentimento religioso e nacional, [...] quem tinha culpa disso era a raça dominante, pois queria conservar o caboclo na mais completa ignorância (SOUZA, 1988, p.108).

⁴⁹ Nas primeiras décadas do século XIX o norte do Brasil sob domínio luso estava organizado administrativamente como Estado do Grão-Pará e Maranhão, tendo Belém como capital e São Luis, no Maranhão, como os núcleos populacionais mais antigos e importantes. Depois de 1822 essa situação político-administrativa foi alterada com a criação das províncias autônomas do Pará e Maranhão. Com a proclamação da Independência os longos séculos de opressão colonial aparentemente teriam fim, e permitiriam um novo padrão de redistribuição do poder político, contemplando a possibilidade de uma nova configuração local de forças. A luta pela ocupação do espaço político fez recrudescer rivalidades, e as conhecidas práticas autoritárias foram fortalecidas impedindo a renovação administrativa pretendida, e dando margem à contestação violenta através da Cabanagem. O resultado foi desastroso, quando ao fim da revolução cabana se contabilizaram os mortos e a dimensão da tragédia socioeconômica que ela produziu.

çou estigma sobre o trabalho, mancha social a ser evitada a todo custo pelos que se consideravam brancos. A ascensão social era difícil, e poderia ocorrer mediante algumas condições associadas a características pessoais e comportamentais, estruturadas como estratégias de ascensão social dos cabocos. Algumas dessas estratégias estão presentes na construção dos personagens pobres dos romances de Inglês de Sousa, como por exemplo:

- a) fazer da adversidade uma vantagem;
- b) a astúcia, a esperteza e a dissimulação revestida de humilde subserviência, possibilitam ao caboco auferir lucros, aproveitando-se das situações em que sua palavra ou o seu voto é indispensável ao chefe;
- c) para ser um vencedor é preciso mais do que ser um bom conhecedor das regras do jogo. É fundamental estar movido pela ambição e pelo desejo de superar antigas humilhações, é agir como branco num mundo de brancos, não aceitar a discriminação como algo inelutável e parte de si mesmo, mas ter estratégias que mascarem as intenções verdadeiras e sirvam de trunfo na cartada final.

Tome-se como exemplo o tapuío Mendes, que aparece no romance *O Cacauleta*, esperto como ninguém, faz do logro a sua principal arma de sobrevivência, sem se importar com castigos ou humilhações que venha a sofrer, só lhe interessando o lucro que possa auferir com a sua atuação a favor ou contra alguém. Inglês de Sousa elaborou esta caracterização de personagem simbolizando física e moralmente um tapuío em quem não se deve confiar:

Mendes era um homem velho, conhecia-se, mas seria impossível determinar-lhe uma idade; tinha os cabelos negros de ébano, e poucas rugas sulcavam-lhe a fronte; supunham alguns que teria setenta anos, outros porem chegavam até a dizê-lo mais velho que século. Era baixo e robusto, os cabelos ásperos e corredios, a tez cor de cobre e as feições grosseiras indicavam bem sua origem; [...] a desconfiança estava-lhe estereotipada na fisionomia, e as palavras raras e malsoantes contribuíam para formar-lhe um exterior pouco

atraente. [...] quando se precisava de uma testemunha falsa, procurava-se o Mendes do Paraná-miri, como o chamavam em Óbidos; ele nunca se recusava, mas contassem que teriam que pagar caro; nas eleições estava o tapuio sempre disposto a pegar no pau pró ou contra qualquer partido, e como o seu braço era vigoroso, nunca deixava de ser procurado. (SOUSA,1973,p.41)

Há, todavia, uma distinção clara entre os tapuios/cabanos e os tapuios trabalhadores massacrados por um sistema produtivo que os explora e abusa de sua boa fé. Aqueles são intrinsecamente brutos, ardilosos e violentos, voltados para a vingança pela vingança. Nos últimos, a ação violenta representa uma exasperação de uma injustiça rotineiramente suportada. Em algumas oportunidades a inflexão do texto oferece uma leitura contraditória onde é realçada a ingenuidade do tapuio, sua ignorância que o torna presa fácil das elites que o manipulam politicamente.

Quando o autor se debruça sobre as motivações que teriam provocado a explosão revolucionária cabana, a contradição e o preconceito vigente na sociedade da época afloram na tessitura da escrita, como se pode observar no conto *O Rebelde*. Diante de um ataque cabano iminente, um personagem, ainda menino, reflete sobre o tema, auto-analisando seus sentimentos (que o envergonhavam), onde transparece o respeito e a amizade pelo *velho do outro mundo*, o mulato Paulo da Rocha, antigo rebelde da Revolta de 1817:

Não podia compreender a sinceridade com que aquele mulato falava em igualdade de raças, em tirania e crueldade dos brancos, coisas que naquele tempo me pareciam de um absurdo inconcebível. Apesar da simpatia que pelo velho, as suas idéias, os seus sentimentos, contrariavam por tal forma os preconceitos da minha educação, que eu me sentia indignado pela amizade que, apesar de tudo, lhe dedicava. Envergonhava-me a admiração respeitosa que lhe votava. [...] Como se poderia admitir que falasse um homem de cor aquela linguagem ousada e independente? Os sofrimentos que aturaranao justificariam o desrespeito às classes ricas e às instituições do país, pois não passavam de um castigo severo, mas merecido, da sua rebelião (SOUSA, 2008, p.110).

Na sociedade descrita por Inglês de Sousa existe preconceito racial nas relações sociais. É possível perceber que, ainda que o epíteto de preguiçosos não seja generalizado a todos os matizes da mestiçagem e alcance também os brancos. Há uma avaliação negativa que paira sobre os mestiços de um modo geral, derivada da relação etnia/cor versus capacidade para o enriquecimento. Só a fortuna permite a aceitação social, devidamente legitimada pela patente militar da Guarda Nacional.

III – SOCIEDADE, EDUCAÇÃO E POLÍTICA NA OBRA DE DALCÍDIO JURANDIR

A minha leitura dos romances⁵⁰ de Dalcídio Jurandir se esforça em perceber como ele reconstrói em sua obra a sociedade paraense abalada pela crise econômico-política da segunda década do século XX, quando a produção de borracha amazônica perdeu seu espaço para o produto asiático. Estreitando ainda mais o olhar, dedico especial atenção à constituição de alguns personagens que representam o universo das pessoas excluídas do ponto de vista político-econômico, mas genuínas representantes do que poderíamos denominar de *gente amazônica*: negros e mestiços de variados matizes, portadores de mitos e saberes ancestrais.

Sobre o período histórico⁵¹ em que os personagens dalcidianos habitam, existe documentação abundante, mas nos romances busco o olhar humanizado e esclarecedor do ficcionista sob dois aspectos. O primeiro, sobre as pequenas tragédias que agravam a miséria do cotidiano da gente humilde e, em segundo, a reconstrução da penosa sobrevivência daqueles que ocupavam posições sociais mais elevadas, os mais abastados, em seu mergulho na decadência e na insignificância social, mas principalmente, na

⁵⁰ Estes são os romances do Ciclo do Extremo Norte: *Chove nos campos de Cachoeira*; *Marajó*; *Três Casas e um Rio*; *Belém do Grão Pará*; *Passagem dos Inocentes*; *Primeira Manhã*; *Ponte do Galo*; *Os Habitantes*; *Chão dos Lobos*; *Ribanceira*. Como a pesquisa está em seu início, serão feitas referências apenas a algumas obras desse conjunto. Neste trabalho apresento o resultado de uma primeira abordagem dos romances destacados em negrito.

⁵¹ O tempo histórico flutua entre as décadas iniciais do século XX, especialmente a partir da crise econômica que se abate sobre a região com a perda do mercado internacional do seu principal produto de exportação, a borracha, massacrado pelos preços baixos que o volume da produção asiática impôs. Estagnação e decadência, fome, miséria e ruptura social e política foram o preço pago pela população.

perda de sua capacidade de influenciar a política local.

Ao ler os romances, por exemplo, *Três Casas e um Rio*, cuja ação está situada na fictícia Cachoeira, a primeira dificuldade é enfrentar a narrativa lenta, dominada pelas angústias, medos, afeições e planos do menino Alfredo, que assumem o fio condutor do romance. O peso de uma sociedade em profunda decadência, estagnada, com horizontes mergulhados na água torna bem evidente aquele mundo inacabado, que se encontra de certo modo “fora do mundo”, isolado pela água, pela precariedade dos laços que consegue estabelecer com o que lhe é exterior. A educação, representada pelo colégio idealizado pelo personagem Alfredo em sua vinda para Belém, é a miragem que se consubstancia na tormentosa viagem de travessia da baía do Marajó, com lances nítidos de epopéia caboca, quando o barco se imobiliza na escuridão, no meio da chuva; será o último lance das águas tentando subjugar o sonho de Alfredo?

As mulheres do romance são mais interessantes que os homens, especialmente a mãe de Alfredo, com seu orgulho negro sendo castigado pelo vício da bebida, mas ainda assim, a única que tem coragem de romper com o imobilismo paralisante. Quem sabe não seriam os negros os portadores do futuro, que a educação formal, a ser conquistada com tanto esforço, parece anunciar? Compare-se esse elemento narrativo com o retorno do herdeiro branco empobrecido, educado e cujo saber de nada vale em uma terra que lhe é estranha e hostil. A educação quando adquirida fora, sem levar em conta a realidade da região amazônica, não seria apenas o adorno inútil de uma classe decadente e sem futuro?

O ponto de vista o romancista é mais sagaz do que a concepção de educação de alguns intelectuais de sua geração, ao perceber que a educação escolar deve estar essencialmente atrelada às necessidades do meio ambiente para ser válida e que os saberes produzidos pelo coletivo e socializados no convívio social possuem valor inestimável. Os mitos, as festas, as narrativas e mezinhas precisam ser incluídos ao conteúdo da educação formal, devem lhe oferecer a âncora de realidade sem a qual a natureza impenetrável e dominadora fará valer o seu poder, anulando e/ou desmoralizando um saber que desconsidera as especificidades da região.

A vinda de Alfredo para Belém, seu primeiro momento na capital, é o tema do romance *Belém do Grão-Pará*. O autor amplia a visão de sociedade e do panorama de decadência. Os dois núcleos principais da ação, de onde brotam personagens e reminiscências apontam para um fio de esperança: os familiares negros ou mulatos que trabalham em “ofícios produtivos”. Em meio à desolação imposta pela crise econômica que a quebraadeira pós-ciclo da borracha provocou, os personagens negros sugerem que a sociedade precisa valorizar o trabalho e não a ilusão da política partidária, corrompida e derrotada em seu projeto ambicioso de uma Paris nos trópicos.

A queda da família Alcântara, lemistas⁵² caídos em desgraça, é o reforço narrativo da tese do autor sobre o papel das elites e da pequena burguesia com os seus hábitos de consumo perdulários, seu desperdício sustentados pela legião de excluídos tanto na cidade como nas pequenas cidades como Cachoeira. O esgarçamento do tecido familiar, a princípio lento, assume um caráter quase mórbido de algo que se desfaz, como se a morte estivesse lá, decompondo material e eticamente aquelas pessoas, antes ciosas do seu espaço social, com lampejos e presunção de ascensão social e política, agora entregues à mesquinhez do dia a dia, dos recursos mingando, do padrão de consumo que se volatilizou como a riqueza da borracha.

O painel histórico traçado pelo autor remete a uma Belém das primeiras décadas do século XX, quando Lauro Sodré era o político mais importante, um Estado sob o impacto da fome no interior, dos salários atrasados dos funcionários públicos, mas ainda aspirando uma solução milagrosa para sua imprevidência econômico-financeira. O cotidiano do romance realça os comentários dos jornais da época e os pontos de disseminação das notícias nas ruas e nos encontros das sociedades de ajuda mútua.

⁵² Assim eram denominados os partidários de Antônio José de Lemos, político influente no Pará, nascido em São Luis/MA em 17/12/1843 e falecido em 08/12/1913. Ex-combatente da guerra do Paraguai veio para Belém como militar, vinculado à Marinha, em 1866. Sua carreira política começa com seu ingresso no jornalismo concomitantemente a sua filiação ao Partido Liberal, pelo qual obteve mandatos sucessivos como Deputado Provincial. Como vereador de Belém, era Presidente da Câmara quando da Proclamação da República. Dominou a máquina partidária a partir de 1897 e assumiu o cargo de Intendente Municipal realizando a modernização urbana que transformou Belém em uma capital com ares europeus nos trópicos. Com a crise financeira, seu mando foi questionado violentamente, sendo alvo de uma revolta popular articulada pelos seus opositores e em 1913 foi obrigado a deixar o cargo e a cidade.

Mergulhado nesse espaço de crise, o sonho de Alfredo está quase naufragando. Dos primeiros momentos de deslumbramento com a escola e as professoras, simbolicamente esvaziadas de corpo e representadas por um perfume, a exemplo do conhecimento frágil que proporcionam, de uma escola demarcada pelo seu conservadorismo e inutilidade face ao chamamento da vida agitada que os movimentos operários e de reivindicação campesina oferecem ao jovem. Um personagem, companheiro de jornada de Alfredo, representa o anúncio de um destino a ser trilhado pelo autor e merece olhar especial: o moleque Antonio, que “não nasceu, apareceu” e não deseja estudar muito só “quer saber umas letras para correr caminho”.

As diferenças sociais emergem com vigor nas cenas do romance onde as crianças, Antonio e Libânia, que trabalham como auxiliares domésticos ganham relevância. O seu aterrador desamparo diante da fome, das poucas e gastas peças de roupas, a falta de calçados, as redes tão desejadas e até mesmo do desejo sexual do padrinho ou dos outros homens sobre Libânia, descrevem cenas que perduram até hoje.

Ao mesmo tempo é o menino Antônio, que “não nasceu, apareceu”, que não sabe sua idade e nem tem parentes, jogado no ôco do mundo, quem detém o poder narrativo, o mistério, sabe dos encantamentos, viaja em sonhos, se transmuta assumindo feições infantis, maduras, lascivas ou fugindo, aprontando encrencas, desafiando a sorte e a morte, na verdade um macunaíma: feio, pobre, doentio, mirrado, devastado pela febre, poderoso pelo imaginário. Os dois são a Amazônia, aprisionados no trabalho servil e ainda assim: livres, capazes de criar, imaginar e se sobrepor à desgraça que tenta impedir o futuro.

Quando Alfredo cabula as aulas, a escola mitificada permanece guardada em seus sonhos, como que preservada, mas inatingível. São outros os conhecimentos que o viver na cidade lhe exige, e outros os professores: os primos negros, os criados domésticos, os vendedores da rua, o primeiro carroto (simbolicamente doado para a causa dos revoltosos cujo chefe está escondido com mãe Ciana). Dissimular, aprofundar o olhar sobre as pessoas e resistir, esse o aprendizado de Alfredo.

A escola está muito longe de oferecer ilusões a um jovem que vivencia a derrota e a decadência que não são suas, às quais é apresentado

pelos personagens com os quais mora. Aqui e ali aparecem frases: de que serve estudar nesse mundo de poucas oportunidades para os mais pobres? Ao mesmo tempo ser doutor pode ser o caminho para a ascensão desejada: os doutores são finórios, escolhem o lado vencedor, se antecipam às perdas e crises. Resistirá Alfredo às tentações de não estudar, vencido pelo atrativo da vida sem peias das ruas?

A imagem mais contundente da incapacidade da pequena burguesia em sair dos seus dilemas morais e mesquinhas, é tratada com maestria pelo autor ao realizar a mudança da família Alcântara para Nazaré, para uma casa em ruínas visão fantasmagórica e perfeita de uma sociedade que vive de aparências que rapidamente se decompõem e desmoronam como a casa, justo no dia em que o patriarca da família foi descoberto acobertando um contrabando na Alfândega, e muito interessante, depois de um lauto almoço de Círio. A meu ver são os capítulos finais os melhores na resolução das tramas e na simbologia cultural da decadência de uma cidade/família.

No romance *Passagem dos Inocentes*, Dalcídio Jurandir apresenta várias “passagens”. A primeira, o mergulho na pobreza dissimulada da família da prima de Muaná, de origem elevada na pequena cidade, mas absolutamente decadente na capital. Dois símbolos são mais visíveis: o endereço – Passagem dos Inocentes – que oferece o título ao romance, e o nome oficial, Mac Donald, ainda não afixado pela Intendência, remete ao prestígio da língua inglesa, ao período de fausto da borracha ao mencionar que ele era o nome de um antigo funcionário da *Port of Pará*. O total abandono do espaço, a decrepitude dos personagens que a habitam, as suas estratégias de sobrevivência, a lassidão que começa a permear o comportamento de Alfredo e a se transformar em desencantamento com a escola.

Para os meus objetivos de elucidação da visão da sociedade da época, são importantes as páginas do livro dedicadas ao movimento anarco-sindicalista,⁵³ atuante em Belém, e que já havia certamente conquistado a cabeça do romancista desde a sua adolescência. O título do romance é perfeito, pois

⁵³ Em 1909 registra-se a presença no cenário político de um partido operário (POV), que teria participado do início da constituição do Clube Republicano em Belém. É uma associação política que tem uma existência nebulosa cuja presença foi detectada apenas nesse momento de crise político-institucional.

são múltiplas as descobertas e “passagens” simbólicas que o atravessam, solidificando descobertas, retirando as sombras infantis dos sonhos, como se o forte sol dos descampados enfim dissolvessem os mistérios do viver que Alfredo ambiciona desvelar, o “saber umas letras para correr caminho” como dizia o amarelinho encantado Antonio em *Belém do Grão-Pará*.

Este romance é superior ao outro para a análise do que é a educação em Belém nessa época. Talvez pelo desencanto, pela ruptura do sonho, pela realidade econômica dura em suas carências, a extrema desorganização do Estado e das finanças públicas, o desamparo se faz pungente na ruptura do sonho de ascender pelo estudo. Para um adolescente pobre para quem estudar era quase uma utopia, é razoável supor que esse fato tenha exercido considerável influência na construção da trama do romance. São dedicadas muitas páginas para relatar a desilusão.

A melhor referência está numa nota de rodapé do autor, onde ele explica porque, apesar da distância entre a sua casa atual e a antiga escola – Barão do Rio Branco – ainda a preferia, não a trocava por outra, mais próxima: “comprido sempre foi, desde a Gentil a um passo do Barão. Quem sonhou com Colégio ao pé da montanha sempre anda léguas e meia quando vai para um Barão”.⁵⁴

Tão numerosas como as páginas dedicadas à crítica do ensino são as dedicadas a narrar o protesto das classes subalternas, em passeatas contra a falta de providências em relação à epidemia que dizima as crianças. São muitas páginas através das quais é possível perceber o despertar político de Alfredo, que coincide com o abandono da utopia do colégio de elite. Ele começa a articular as experiências vividas no espaço dos primos negros e operários, o discurso político de seu Lício, a atividade de Mãe Ciana, caminhante incansável e silenciosa observadora dos acontecimentos em sua condição de vendedora de cheiro, com trânsito livre aos espaços burgueses e às cozinhas dos palacetes, repletos de informações sobre a cidade, os

⁵⁴ São cerca de vinte páginas, onde a inutilidade do conteúdo, seu rígido controle pelas professoras titulares, e o descompasso do método de ensinar, completamente abstrato e alheio à realidade são esmiuçados em uma crítica atualíssima. As insinuações maldosas sobre as alunas normalistas colocadas na voz de um personagem afundado na decadência, língua viperina, sem esperanças, ativista fracassado é algo que me levou a pensar se esse período histórico não corresponderia à expansão das vagas da Escola Normal, antes um reduto das moças bem nascidas, de classe média alta.

silêncios de sua prima Isaura sobre os guardados do pai morto, ativista do movimento operário. Essa a “passagem” mais importante, quase um rito de iniciação de um jovem socialista.

Há menção sobre a Cabanagem, nos dois romances, sempre como uma espécie de esperança messiânica do retorno da coragem que se esvaiu naquele movimento. Em *Belém do Grão-Pará*, essa mensagem simbólica está mais clara no discurso da madrinha-mãe; na *Passagem dos Inocentes* aparece remetida ao orgulho de ter se anteposto à dominação do Visconde de Arari, posto para correr segundo o depoimento do festeiro de São Sebastião, seu Almerindo, em Santana (p.259).

Dalcídio Jurandir constrói cenas fortes e viscerais e ao mesmo tempo comoventes. Contrapõe personagens fortes em situação de sofrimento onde aflora a ancestralidade mítica do escravo com a qual o autor compartilha o peso do passado de seus antepassados negros. Muitos exemplos dessa mistura étnico-psíquica poderiam ser selecionados nessa obra, representando a simbiose entre criador e suas criaturas. Cito uma cena: o tio de Alfredo, o Sebastião se despe de sua fortaleza, beleza e posição, afinal era um Cabo da Marinha, e mergulha na dor ancestral da opressão de negros e índios do passado colonial e resume a inutilidade da opressão com esta fala:

Os frades surravam o escravo, ouvia gemer negro nos ferros e nos espinhos do tucumanzeiro. Esses frades só a fogo. [...] Índios e negros, todos os pobres na mão dos frades, e tomem! E tomem! O sangue escorrendo na vazante, o sangue nos paus fincados na lama, tingiu para sempre o pedral de Santana e Araquiza. Até hoje se ouve no rio e na pedra, escravo gemer. – Este rio escutou. Guarda no fundo muito sangue e lágrima [...] Deus entrava nos inocentes a peso de chicote. Mas era o Diabo que entrava. – De que valeu? O que ficou? O engenho cadê? As ossadas dos frades sabrecam no inferno. (JURANDIR,1984,p. 251-252)

Um olhar na história do Marajó e do Pará confirma a crueza da imposição do processo de dominação europeu na Amazônia, com o rápido extermínio de nações indígenas obrigadas à servidão, pelas

doenças e/ou guerras de conquista, que os cristãos chamavam de “justa”. A escravidão dos negros vindos da África ou do próprio território brasileiro somou-se à servidão dos “negros da terra”, mas a riqueza que produziu se esvaiu tão rapidamente quanto o sangue derramado nos suplícios dos desvalidos.

A espera de Alfredo pela educação parece ter chegado ao fim. Na obra *Primeira Manhã*, Dalcídio retrata o descompasso entre a realidade e o sonho e nesse romance é possível ver em traços fortes, cores cruas e sem romantismo o primeiro dia de aula em uma escola pública, a melhor da capital. Uma a uma as aulas se sucedem com o seu roteiro de agressões feitas pelos professores aos alunos e dos veteranos sobre os calouros:

De novo a campa: latim. De beicame espichado, numa pressa administrativa, o Diretor passou. Latim.

Estamos à espera. A corneta dos Bombeiros. Nem o vento sopra o pó do Liceu, o casarão sufoca, zumbir das aulas, o pátio domado, o bolor das cátedras. Atenção. Primeiro a bengala, agora a pasta, a juba cinza alta, os óculos estourando, entrou o mestre fingindo briga, solenidade e pismo.

- Você aí, seu cara de mucura? E ali a zebrinha? Também com seu bico, seu ganso depenado?

Cercado de ablativos, entra um mormaço, as moscas espreitam; os espectros, em plena manhã, percorrem o casarão. No meio de quarenta colegas, até agora sem um. [...]

- Toda a estrebaria com os cascos no caderno! Trouxe na pasta as ferraduras de que precisam. Todos de pata no papel. Quem riu atrás? Seu Maciel, como vai de vadição e vício? Nesta estrebaria nem Hércules! Nem Hércules! (JURANDIR, 1967, p.246)

Desconheço melhor descrição das práticas cotidianas de uma escola no Pará à época, e em termos das agruras que o personagem atravessa em seu primeiro dia de aula. Quase um século separa esta descrição de uma aula no melhor colégio público à época, algumas disciplinas como o Latim desapareceram das grades curriculares, mas o viés autoritário e a inadequação de muitos outros conteúdos ainda permanecem nos dias de hoje.

IV – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Não posso oferecer ainda oferecer um quadro completo da análise que me propus realizar. São muitos e densos romances a serem explorados como a terra encharcada de Cachoeira e dos subúrbios de Belém onde transitam os personagens de Dalcídio Jurandir. Comparando a leitura dos romances de Dalcídio Jurandir até aqui realizada, com os resultados que obtive com a pesquisa realizada nas obras de Inglês de Sousa sobre os cabocos do oeste do Pará, moradores do chamado baixo Amazonas, muitos pontos de contato se estabelecem.

Por outro lado, o contexto social-histórico das obras desses autores é ambientado em momentos marcantes em séculos diferentes, e isso exige cuidado no estabelecimento da comparação dos personagens centrais. A possibilidade que descortino é estabelecer comparação entre as práticas do modelo político-partidário tão bem elaborado no romance de Inglês de Sousa e a natureza da participação política presente nos romances de Dalcídio Jurandir. Nessas obras, muitas páginas estão dedicadas à política e isso se reflete diretamente nos diálogos, na ação ou na crítica diluída nas falas dos personagens, ou em narrativa sobre revoltas, como a tenentista.

O estágio atual da pesquisa permite apontar para muitas semelhanças na constituição do tipo sociocultural construído pelos romancistas, talvez um arquétipo de uma identidade cultural como hoje se poderia propor. O olhar de ambos informa sobre a desigualdade e o preconceito que existe na sociedade; denuncia a corrupção e as viciadas estruturas políticas que embaçam os jogos pelo poder que a elite disputa entre si, sem considerar a possibilidade de novos atores sociais na cena política. Como o momento histórico é diferente daquele onde está situada a ação de Inglês de Sousa, nos romances de Dalcídio Jurandir se percebe a emergência desses novos atores, seja o anarco-sindicalismo dos operários urbanos, a revolta dos esquecidos e famintos trabalhadores do meio rural ou os jovens militares de classe média, que animam a cena em busca de seu espaço político. A esperança é de novos tempos é, ainda, apenas uma sombra difusa do vulto do personagem Lício a percorrer a cidade em sua peregrinação política, acompanhado à distância pelo silencioso olhar de mãe Ciana.

Comparando-se as obras, há vantagens claras na leitura dos romances de Dalcídio em relação aos de Inglês de Sousa, no que diz respeito à riqueza de detalhes sobre a cultura, em suas variadas manifestações desde as misturas de ervas e seu poder curativo, passando pelas festas religiosas e pelo registro estupendo dos hábitos sociais que oferecem um colorido especial sobre as relações entre os atores sociais, gente comum que protagoniza os romances. E mesmo que a esperança de novos tempos seja ainda uma sombra, Dalcídio vê a política com o olhar crítico sobre um novo ator social: o operário urbano, negro ou mestiço, o romancista recusa a passividade/incapacidade atribuída aos amazônidas.

REFERÊNCIAS

- BERGER, P.L.; LUCKMANN, T. *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1985.
- BURKE, P. (Org.) *A Escrita da História*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CÂNDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1976.
- CASCUDO, C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: EDIOURO, 1992.
- CASTELLS, M. *O Poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra, v. 2, 1999.
- CASTORIADIS, C. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *A Criação Histórica*. Trad. Denis L. Rosenfield. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1992.
- COSTA, E. V. *Da Monarquia à República. Momentos Decisivos*. São Paulo: UNESP, 1999.
- GEERTZ, C. C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GIDDENS, A. *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. (Tradução: Tomaz Ta-deu da Silva e Guacira Lopes Louro). Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

JANCSÓ, I; PIMENTA, J. P.G. Peças de Um Mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira). In: MOTA, C. G. *Viagem Incompleta. Formação: Histórias. A Experiência Brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

JURANDIR, D. *Belém do Grão Pará*. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

_____. *Três Casas e Um Rio*. Belém: CEJUP, 1994.

_____. *Passagem dos Inocentes*. Belém: Falângola, 1984.

_____. *Chove nos Campos de Cachoeira*. Belém: CEJUP, 1991.

_____. *Primeira Manhã*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1967.

RAIOL, D. A. *Motins Políticos. Ou História dos principais acontecimentos políticos da Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835*. Belém: UFPA, 1970.

RODRIGUES, D. de S.S. *Revolução Cabana e Construção da Identidade Regional*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará, 2001.

SOUSA, H. M. I. *O Cacauleta*. Belém: UFPA, 1973.

_____. *O Coronel Sangrado*. Belém: UFPA, 1968.

_____. *História de Um Pescador*. Belém: FCPTN/SECULT, [1876]1990.

_____. *O Missionário*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Contos Amazônicos*. Rio de Janeiro: Presença, 1988.

III. DANÇA

O BAILADO DO BOI ESTÁ NAS RUAS⁵⁵

Silvia Sueli Santos da Silva⁵⁶

Longe de ser o relicário ou a lata de lixo do passado, a memória vive de *crer* nos possíveis, e de esperá-los, vigilante à espreita.

Michel de Certeau

O tema do boi que dança reedita formas oriundas de longínquas e remotas matrizes culturais. O touro, como o animal sagrado, o encantado ou simplesmente o personagem de uma encenação cômica, está presente nas celebrações de incontáveis povos. De tal modo, como resquício de cerimônias antepassadas ou como imagens distantes abstraídas da relação entre Homem e Natureza, ele aparece sempre reunido a sua representação simbólica, algumas vezes no próprio corpo do animal de carne e osso. Ao lado da presença da figura, apresenta-se o seu duplo: primeiro como traçado gráfico, depois como alegoria para, por fim, tornar-se máscara. Como objeto, a máscara de representação do touro percorre um caminho inverso aos esquemas da série litográfica de Pablo Picasso (1945). Enquanto o artista espanhol dissecou a forma do realismo à abstração, a máscara do boi começa com fitas coloridas que enfeitam o chifre do animal vivo, evolui para um formato estilizado e culmina com a representação realística que imita sua forma, inclusive em seus movimentos.

O corpo do touro começa seu percurso de transformação quando nas paredes das cavernas os primeiros grupos humanos procuraram “cap-

⁵⁵ Este texto integra a primeira seção da tese de doutorado intitulada “O Boi e a Máscara: imaginário, contemporaneidade e espetacularidade nas brincadeiras de boi de São Caetano de Odivelas – Pará”, defendida em 25 de agosto de 2011 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC – através do Doutorado Interinstitucional entre UFPA e UFBA.

⁵⁶ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Docente da área de Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará - IFPA. Pesquisadora da cena contemporânea na cultura paraense.

turar sua alma” através da representação pictórica (arte rupestre). Mais adiante, se torna objeto de culto, seja na forma viva do boi Ápis (Egito), que caminha para a morte; seja na forma totêmica do touro alado (Mesopotâmia) que, inerte, espera sempre pronto a adoração.

Durante a chamada Idade Média, os cortejos cênicos que outrora celebravam temas festivos, dentre os quais o do animal sagrado, passaram a unir o ritual à zombaria coletiva. Jean Duvignaud (1983) adverte que a festa, mais do que qualquer outra atividade grupal, é capaz de transgredir códigos e violar normas, sem perder de vista uma nota primordial de sua anomia, correspondendo à ruptura com as regras pré-estabelecidas em concomitância com a descoberta de um novo e substancial universo de sentidos. Eis, portanto, o elo entre o tema do boi, suas celebrações ancestrais e sua divertida figuração contemporânea.

Ao tornar-se um tema festivo, nos termos da derrisão coletiva, o boi abandonou aos poucos sua dignidade de animal sagrado, destinado ao sacrifício, para ser substituído pelo personagem irreverente de uma encenação, sem, contudo, deixar para trás a sua posição centralizadora como a parte principal desse universo ritualístico. Para sua nova condição, entretanto, já não servia a sua aparência real ou mimética, a ela acrescentar-se-iam mais do que as fitas coloridas, que outrora serviam de adorno ao boi violado (BAKH'TIN, 2002), pois, em seu novo propósito, a lógica do holocausto de sua carne não mais lhe convinha. Cria-se, então, para ele, um novo corpo que pudesse ser vestido pelo próprio homem que o reinventou e, assim, finalmente, emprestava-lhe sua humanidade pensada para ele desde os rituais sagrados.

Para discorrer acerca do termo adequado ao tema do boi que dança, seu cortejo e sua condição festiva, nada como a própria cultura que o alimenta para nomeá-lo. É assim que brota da fala do senso comum a expressão “brincadeira de boi”, como referência ao conjunto de formas estéticas, aparentemente similares, que têm na personificação do boi a figura central de uma representação. É importante ressaltar que o motivo festivo do boi vem sempre acompanhado da dança, da música, da cena e do visual, mas cada componente que o caracteriza já se apresenta expresso na estrutura

cerimonial do cortejo, e acontece como brincadeira coletiva, na lógica do comportamento lúdico, como bem definiu Vicente Salles (1994) ao caracterizar o boi pândego dos primeiros bois-bumbás que se apresentavam nas ruas da cidade de Belém do Pará⁵⁷.

Ao reunir em única forma o corpo do touro e o corpo do homem, a brincadeira de boi inaugura um terceiro corpo: o corpo do “boi que dança”. Ele, então, passa a ser personagem, no sentido literal daquele que traz em si a marca da *persona*, o novo ser criado pela máscara. Não é possível precisar no ponto atual dessa pesquisa, onde e como a máscara corporal do boi foi criada, mas a par de toda variedade de sua aparência, ela é elemento essencial às brincadeiras de boi em terras brasileiras⁵⁸. Bruno de Menezes (1972), estudando o folguedo no Pará, afirma que há nele a fusão dos antigos brinquedos da Península Ibérica, trazidos pelo colonizador, com as celebrações totêmicas de cultos africanos. E para resumir a origem do tema, ele diz: “O Boi Bumbá teria seus fundamentos tradicionais na aculturação afro-ameríndia, inevitável ao branco ruralista” (*Ibidem*, p.51).

Uma relação sincrônica entre a dança e a música acompanha as brincadeiras de boi e suas variantes regionais. A dança e a música estão irmãs nas festas de rua como componentes de formas espetaculares da cultura brasileira tanto por influência da matriz européia, quanto africana e indígena. Os ritmos criados para o boi dançar compõem um conjunto que será o fio condutor de toda a encenação, principalmente, quando esta se dá em forma de cortejo ao ar livre, como era característica dos primeiros bumbás.

Borba Filho (2007) assegura que a complexidade da formação da brincadeira de boi se estende a incontáveis referências, incluindo desde

⁵⁷ Salles contesta a relação do boi-bumbá com a sobrevivência de ritos totêmicos, apresentando como argumento a figura central da brincadeira, que de modo algum se assemelha ao animal sagrado. De todo modo, é inegável que o tema do boi existe nas celebrações coletivas desde a mais remota antiguidade, muito embora o riso festivo das brincadeiras possa ter suplantado, aparentemente, o seu aspecto sagrado.

⁵⁸ Moura (1997) cita a crônica de David Corrêa Sanches de Frias (1883) como pioneira na iconografia das brincadeiras de boi no Brasil. A obra apresenta uma gravura estampada à p. 128, que mostra uma cena de um festejo na localidade de Pinhel (Pará) em que figura um boi alegórico com uma cabeça de touro completada por uma panada, que representa o resto do corpo do boi, semelhante à forma atual do boi-bumbá.

os *lazzi* da *Commedia dell'arte* até as dionisíacas gregas, das quais o autor se refere em especial à introdução da máscara como um componente do espetáculo. Ele enumera entre essas influências o romanceiro, a literatura de cordel, as toadas de pastoril, as canções populares, louvações, loas, os tipos populares, assombrações e o bestiário, considerando esse como “o mais importante espetáculo popular, num sincretismo artístico-folclórico-religioso dos mais completos” (*Ibidem*, p.16).

Diante da inclusão de tantas matrizes culturais, a brincadeira de boi tornou-se múltipla. Os elementos estéticos e as narrativas cênicas contadas se apresentam em versões que ora se aproximam, ora se distanciam entre si. A dança que o boi faz está diretamente ligada ao ritmo musical em qualquer brincadeira. Mas, ela não é nunca simples prosopopéia, seus movimentos e suas coreografias são a interpretação do personagem. O bailado, termo aplicado por Mário de Andrade (1982) para referir-se à dança nas mais diversificadas manifestações espetaculares da cultura brasileira, evidencia a relação entre as festas públicas e os bailes, costume das reuniões sociais no Brasil colonial, intensificado com a presença da corte portuguesa em território nacional.

Do latim *ballare*, o termo baile servia para denominar, genericamente, os festejos nos quais havia música e dança. Assim, ao aplicar o termo às manifestações populares que denominou de “danças dramáticas”, Andrade reconhece a relação entre os festejos de salão e as festas de rua. O fator de aproximação entre elas é, certamente, a dança, mas nesses bailes ao ar livre, nas ruas das cidades brasileiras, a atração principal não são os casais de dançarinos, mas sim, a figura ímpar do boi que dança: é para ele que se dirigem os olhares de quem passa ou de quem chega atraído sempre pelo som e pela visualidade que convoca os sentidos.

Entre os dois tipos de festa, a distância está também no próprio espaço organizado para a cena. No baile de salão há um espaço fechado dentro do qual se encontra o espaço demarcado para bailar. Enquanto no bailado de rua, que aqui eu chamo de brincadeira ou festa, o espaço é organizado em função do cortejo que reúne os participantes e segue criando seu percurso conforme caminha, levando adiante o boi que dança.

Na brincadeira do boi que dança criada em São Caetano de Odivelas, interior do Estado do Pará, a organização do cortejo cênico, acompanhado de música e dança, segue a mesma estrutura orgânica das matrizes do boi-bumbá do Pará e do bumba-meu-boi do Maranhão⁵⁹. Trata-se também de uma festa pública conduzida pela figura central do boi. Entretanto, diferindo de todos os demais, o Boi de São Caetano não se reporta à história da morte e ressurreição do boi nem, tampouco, reproduz a forma do boi de saias. Seu corpo é um simulacro do animal real e, por isso mesmo, é representado com quatro pernas, ou seja, é vestido por dois brincantes ao mesmo tempo (os pernas). Nisso se afasta da aparência do boi-bumbá que apresenta um único corpo embaixo das saias (o tripa).

Desde o começo de sua história, a brincadeira de boi de Odivelas incorporou elementos musicais associados aos ritmos usuais tocados pelas bandas de música da cidade, na época em que surgiu (por volta de 1930). Dentre esses ritmos, se destacam a marchinha e o ritmo acelerado que se convencionou denominar “samba de boi”. Duas escolas de música fazem parte da história: o Clube Musical Rodrigues dos Santos (fundada em 1881) e a Milícia Odivelense (fundada em 1904)⁶⁰.

⁵⁹As brincadeiras de boi recebem denominações variadas, conforme a região brasileira. Um ponto comum entre elas, à exceção do Boi de São Caetano de Odivelas, é o enredo que conta a saga da morte e ressurreição do boi. Trago a este respeito o seguinte esclarecimento em meu texto de Dissertação de Mestrado: “Duas denominações próximas; boi-bumbá e bumba-meu-boi revelam a variação que o folguedo sofre por onde passa. Cada uma delas é empregada em espaços geográficos distintos que, embora se encontrem no mesmo país, estão distantes em termos físicos, políticos e sociais, até mesmo no que se refere à formação étnica de suas matrizes culturais”. Acrescento ainda que: “A denominação boi-bumbá é usada nos Estados do Norte, dos quais Pará e Amazonas representam duas modalidades distintas enquanto forma estética. Já o termo bumba-meu-boi, é típico do Nordeste, reconhecidamente nos Estados da Bahia, Pernambuco e Maranhão. As variantes formais estendem-se além da simples nomenclatura: compõe um contexto estético bem mais amplo que envolve a dança, o enredo, a música, a indumentária e todo o conjunto de elementos visuais e cênicos que estruturam o bumbá” (SILVA, 2004, p.29-30).

⁶⁰A tradição musical das cidades da zona do Salgado paraense começa com a fundação de escolas de música no final do século XIX. Este fenômeno, relatado por autores como Vicente Salles (1985), ao examinar a história da música no Pará, resultou numa grande tradição de formação de bandas musicais em cidades como São Caetano de Odivelas, Curuçá e Vigia de Nazaré. As bandas União Vigiense (Vigia), O Clube Musical Rodrigues dos Santos e a Milícia Odivelense (São Caetano de Odivelas) e o Clube Musical Lauro Sodré (Curuçá), são exemplos de bandas centenárias que continuam em atuação, formando músicos na região.

No Boi de Odiveias, nem todos dançam. Alguns desempenham seu papel de modo bem peculiar, encenando o que antes seria parte da comédia⁶¹, representando personagens como o vaqueiro – figura importante na trama narrada nos bumbás, que nesse contexto se torna apenas mais um brincante. Há outros que, simplesmente, seguem a brincadeira, olhando ou organizando, como faz a comissão de harmonia das escolas de samba, durante os desfiles de carnaval. Qualquer que seja o modo de participação, o brincante é comandado pelo sinal que ecoa e se propaga no espaço: a música tocada pela orquestra é o som que faz o boi dançar e, enquanto ele faz o seu bailado, ele comanda todos a sua volta.

Dona Ivanete⁶² afirma que o boi de quatro pernas age conforme quem está debaixo dele, podendo parecer manso ou bravo, mas tudo depende também da música, por que: “tem as músicas que são como diz a história ‘arretadas’ pra eles brincarem mesmo, aí tem o bailado e tem a outra que é mais... [calma] o gingado é mais baixo”. No decorrer de cada quadro da apresentação, cada momento rítmico pede um comportamento corporal para os pernas: “são três músicas que tocam: tem a entrada, a saída e o bailado. Aí, o bailado que é só no baile”, explica Dona Ivane.

Durante todo o mês de junho, ao cair da tarde em São Caetano de Odiveias, quando se ouvem os fogos e as bandeiras se agitam, o povo acode de todos os cantos, vestido para brincar no boi ou com olhos atentos para espiar. Esses são os sinais de que a brincadeira vai começar. A partir daí, se formará o cortejo que reunirá até o fim do dia centenas de pessoas em torno do boi que dança. O cortejo segue um itinerário mais ou menos estabelecido pelo “dono do boi”, principal responsável pelo desenrolar da brincadeira. Este está sempre organizando as paradas em frente às casas dos anfitriões, pontos que são como estações de apresentação para o

⁶¹ Comédia é a história representada nas brincadeiras de boi, que Mário de Andrade (1982) definiu como “a parte dramática do brinquedo”. Nela, o texto é aprendido pela oralidade e o espaço da cena, o número de personagens e o desenrolar da trama seguem uma base comum. Daí porque alguns autores chamam a brincadeira de boi com termos do teatro como “auto” (MENEZES, 1972) ou “farsa” (SALLES, 1994).

⁶² Ivanete Silva (Dona Ivane) coordena, atualmente, a brincadeira do Boi Caribu (Alto Pereru), que lhe foi legada com a morte de seu esposo Orlando Monteiro e Silva, que por sua vez herdou a brincadeira do pai Jonas Monteiro e Silva, o “mestre Jonas”.

público, onde o cortejo para, a música toca e o boi dança. O ritmo é seu único comando, ao som da marchinha ou do samba de boi, o bailado do boi está nas ruas!

O ESPAÇO DE ONDE FALO

São Caetano de Odivelas

Um lugarejo de pescadores às margens do rio Mojuim, com seus ramais, sua Igreja matriz, suas fronteiras ladeadas pelo manguezal. Assim nasceu São Caetano de Odivelas, crescendo a partir da vila do mesmo nome, fundada pelos missionários da Companhia de Jesus, em sete de agosto de 1735. O primeiro núcleo de povoamento foi a fazenda São Caetano, local em que se instalaram os jesuítas com o propósito de efetivar o projeto de evangelização da população do lugar. Segundo Raimundo Rodrigues (o “Castilho”)⁶³, o nome de São Caetano surgiu em função do santo do dia, como era costume no Brasil colônia. O adjetivo “Odivelas” foi acrescentado em homenagem à localidade portuguesa, na região de Lisboa, onde nasceu frei Felipe, coordenador local da congregação jesuíta e um dos fundadores da vila.

Por longo período, a vila de São Caetano de Odivelas fez parte de Vigia de Nazaré. Através da Lei Estadual Nº 8, de 31 de outubro de 1935, a vila tornou-se município. Atualmente, é uma das nove cidades situadas na mesorregião Nordeste do Pará ou mesorregião do Marajó, da qual faz parte a microrregião do Salgado paraense. A sede do município está localizada a 95 km de Belém (capital do Pará), é banhada pelo rio Mojuim e atravessada pela rodovia PA-140. Ao Norte está o Oceano Atlântico, a Leste os municípios de Curuçá, São João da Ponta, Santo Antônio do Tauá e Terra Alta; ao Sul e a Oeste está a cidade histórica de Vigia de Nazaré.

O Estado do Pará é demarcado, geopoliticamente, por microrregiões que se agrupam pelas características econômicas, históricas e culturais. Dentro do seu conjunto, está a região conhecida como microrregião ou

⁶³ A data da fundação da cidade e os dados históricos foram coletados por Raimundo de Souza Rodrigues (2002), conhecido popularmente como “Castilho”, pesquisador da história odivelense.

zona do Salgado. Ela compreende importantes cidades ribeirinhas, como São Caetano de Odivelas, Vigia de Nazaré, Colares e Curuçá. Os rios dessas cidades têm como peculiaridade a mistura das águas doces com as águas salgadas, provenientes do mar (Oceano Atlântico) que invadem sua zona costeira, durante determinado período do ano e os transformam em *habitat* de peixes marinhos, moluscos e mariscos. A vegetação de mangue ou manguezal é própria de áreas assim caracterizadas, e ocorre em abundância nos arredores de São Caetano de Odivelas. Algumas cidades do Salgado são referências quanto à comercialização do caranguejo e de outros frutos do mar⁶⁴, além de serem importantes centros de pesca comercial e esportiva.

É fato corriqueiro que os rios da Amazônia foram por muito tempo a porta de entrada da região. Paes Loureiro (2001), analisando a relação do homem com o rio, observa que: “Ele está intimamente ligado à cultura e à sua expressão simbólica. É sempre visto como um caminho, quer dizer, lugar por onde as pessoas, de certa maneira, andam” (LOUREIRO, 2001, p.126). O rio é também a porta de entrada para o imaginário, tanto que há na mitologia regional uma série de narrativas acerca dos encantados que habitam no fundo das águas e da relação entre o rio e a criação mágica de diversas cidades amazônicas.

O rio Mojuim, que banha São Caetano de Odivelas, está também para o município como os outros rios da região, sendo porta de entrada e também palco da vida que pulsa e alimenta o homem, tanto no sentido natural quanto imaginal. Sua festa mais tradicional é um exemplo disso, pois na procissão de São Pedro, o padroeiro dos pescadores, se reúnem vários elementos culturais da cidade, tais como: a procissão fluvial, os fogos que antecedem a festa, as bandeiras coloridas e o arraial, característico das festas juninas. Hoje, a cidade tem na pesca uma de suas maiores riquezas extrativas, sua perspectiva de desenvolvimento sustentável e uma possível via de acesso aos projetos de pólo turístico, através da pesca esportiva.

⁶⁴ Os rios da zona do Salgado paraense percorrem boa parte dos municípios, acompanhados por uma vegetação nativa formada de mangue (*Rhizophora mangle*). Seu percurso é irregular e por vezes sinuoso, apresentando ramificações (furos) e gerando braços que deságuam em caminhos estreitos (igarapés), chegando mesmo a trocar de nome durante o percurso. Do mangal se retiram algumas importantes riquezas extrativas da região, como o caranguejo e outros crustáceos e moluscos.

Um fenômeno comum na Amazônia desde as últimas décadas do século XX é o deslocamento da frente das cidades ribeirinhas, como São Caetano de Odivelas. As rodovias e a urbanização de seu entorno criaram uma nova via de acesso às ruas principais, passando a concentrar os prédios públicos, comércios e praças, também nas ruas formadas a partir das estradas. O principal meio de transporte coletivo para quem chega à cidade passou a ser, desde então, o rodoviário. Apesar desse fator, o rio mantém sua importância econômica, especialmente para os moradores da zona rural, mas as cidades agora não dependem apenas dele para se comunicar com o mundo. Tal mudança acarreta transformações velozes no campo cultural, até porque, a *Internet* e a *WEB (WorldWideWeb)*, ou rede de alcance mundial) já são parte da realidade também na Amazônia, inclusive onde ainda nem sequer chegou o saneamento básico. A cidade de São Caetano de Odivelas, sua história e suas festas, dentre as quais a brincadeira do boi de máscaras, pode ser encontrada em qualquer ponto do mundo através de *sites* informativos, turísticos, artísticos e outros mais.

Na outra via de acesso à cidade está a rodovia PA-140⁶⁵, que faz a ligação do município com alguns ramais e localidades fronteiriças, entre as quais Santa Izabel do Pará, Santo Antônio do Tauá e Vigia de Nazaré. Nas calçadas da rua principal (São Benedito), está o outro aglomerado do crescimento urbano com seus comércios, residências e prédios públicos. O que vemos, hoje, não é mais o aspecto da antiga vila fundada pelos jesuítas, mas uma cidade da Amazônia contemporânea com suas duas frentes e com sua geografia sempre em transformação.

Na topografia das ruas do centro urbano de São Caetano de Odivelas, o calçamento em bloquete⁶⁶ confere a certas esquinas a atmosfera de cidade histórica, a exemplo dos centros comerciais de Belém, São Luís ou Salvador. Entretanto, soma-se à ausência de prédios coloniais ao crescimento desordenado próprio das cidades contemporâneas, com suas calçadas tomadas por

⁶⁵ Com 217 km de extensão, a rodovia PA-140 faz a ligação entre São Caetano de Odivelas e Tomé Açu (PA). Fonte: SETRAN (Secretaria de Estado de Transportes – Governo do Pará).

⁶⁶ Bloquetes são blocos pré-moldados em concreto com formatos diversos: retangular, hexagonal, octogonal, etc. Eles são usados para a pavimentação de praças, pátios ou até ruas. Os bloquetes foram utilizados em muitas cidades da zona do Salgado paraense durante seu processo de urbanização.

barracas de vendas diversas e a mistura eclética dos tipos de construção, desde os prédios antigos até a moderna arquitetura. Por outro lado, em outras ruas e travessas, o asfalto e a terra batida dividem o chão, enquanto muitos caminhos e brenhas tornam-se intrafegáveis em períodos de chuva, por ficarem lamacentos devido não possuírem calçamento nem asfalto.

Este é o lugar geográfico demarcado no mapa político do Estado do Pará. Mas, quando falo da cidade de São Caetano de Odivelas, incluo em minha descrição o lugar formado pelo imaginário. Esse outro carrega consigo as memórias e as imagens registradas nas narrativas de seus habitantes e visitantes. É na fronteira entre o lugar geográfico e a paisagem transformada pela presença humana que surge o imaginário da brincadeira de boi, que se convencionou chamar “boi de máscaras”, ao qual eu trato apenas como o “Boi de Odivelas” ou a “brincadeira de boi de São Caetano de Odivelas”. Para falar nela situo-me como ouvinte a escutar a fala odivelense, pois acredito, como enfatiza Maffesoli (2005), que apenas a própria cultura é capaz de revelar seus significados e neles expressar sua compreensão acerca de suas festas e tradições.

Do ângulo em que me situo, observo São Caetano de Odivelas através das suas brincadeiras de boi. O caminho que percorro é o da etnopesquisa, percurso que me leva a observar o local através do seu “trajeto antropológico” e dele investigar a sua estética e como ela se organiza com relação ao homem e ao lugar. “Assim o trajeto antropológico pode indistintamente partir da cultura ou do natural psicológico, uma vez que o essencial da representação e do símbolo está contido entre esses dois marcos reversíveis” (DURAND, 2001, p. 42).

NARRATIVAS DOS QUINTAIS DE ODIVELAS

A Memória

Já ia longe a tradição do boi de comédia e sua legendária história de “boi de fama”⁶⁷ quando um certo boi Ribanceira desfilava pelas ruas

⁶⁷O boi nas brincadeiras é sempre anunciado com qualidades que o “gabam” como o melhor de todos. A aclamada fama do boi e suas façanhas como garanhão são cantadas nos versos das toadas

de Odivelas com suas quatro pernas. Era o começo da década de 1930. Dois pescadores odivelenses conhecidos pelas alcunhas de “Pedro Bârcula” (Pedro Zeferino) e “Paranga” (nome desconhecido) criaram a primeira versão do que se tornaria mais tarde o “boi de máscaras”. Os mesmos criadores já haviam colocado a brincadeira do “leão”, aglutinando elementos dos cordões de bicho com as figuras de mascarados e vaqueiros com seus cavaleiros na cintura. Depois veio o boi Beijudo, anos mais tarde chegariam às ruas o boi Tinga e o boi Faceiro e com eles muitos outros. Do evento de suas criações não há nenhuma fotografia, pois nestes tempos os registros visuais eram limitados e, além disso, não havia a efervescência pelo fato cultural por parte da imprensa que se intensificou no século XXI. As informações escritas e impressas deste contexto histórico são dispersas e por vezes contraditórias. Eis porque o recurso de buscar as fontes da oralidade é dos mais férteis quando se trata de recontar o começo da história de um fenômeno cultural. As narrativas de histórias vividas têm nas imagens da memória seu mais precioso achado, até porque, conforme Bachelard (2008) há certa solidariedade entre a memória e a imaginação que se faz presente na narrativa.

Recorrer à memória, esse reservatório de águas abundantes em meio às quais mergulha-se para encontrar um fio de lembranças: águas correntes e límpidas que guiam por paisagens que não se podem esquecer; fontes inesperadas, com as quais depara-se nos caminhos que não eram preciso trilhar; águas turvas e densas que precisam ser atravessadas a nado... Todas essas águas terminam por contaminar-se mutuamente e, tamanha é sua mistura, que torna-se impossível distinguí-las. Em meio ao trajeto de uma pesquisa em Arte, as questões de memória se apresentam paulatinamente como forças motoras trazidas do reservatório do próprio pesquisador ou como fonte instigadora da pesquisa através da memória de

de boi, tanto para valorizar a sua entrada em cena quanto para “desafiar” um boi rival. Daí, a expressão “boi de fama” que ressalta o sucesso do boi em questão. José Ferreira Dias, músico odivelense, conta em suas narrativas a provocação verbal que antecedia o encontro entre dois bois: “aí quando ele cantou lá, eu cantei aqui: correr não corro, apanha que não/ cadê o fama, o fama de terreiro/ correr não corro/ deixa nós brincar primeiro... /Senhora dona da casa deixa o boi balanceá/ deixa o boi fazê balanço na porteira do currá/ Olha lá vaqueiro, que presta atenção/ cuidado que esse boi vai te derruba no chão”.

outros agentes. Não falo de memória nos termos da Psicologia, mas como sugeriu o pioneiro Maurice Halbwachs (na década de 1920) para o estudo da Sociologia e Antropologia⁶⁸, considerando a memória como uma construção de grupos sociais. Ou ainda como nos apresentou o pensador Walter Benjamin – reconhecendo nas fontes da memória oral poderoso instrumento de investigação ao qual recorrem hoje as Ciências Humanas e agora, a Pesquisa em Arte.

Compreendo o termo “memória social” como parte da história de uma cultura revelada na fala da coletividade. Burke (2000, p.73) lembra que “as memórias são influenciadas pela organização social de transmissão e os diferentes meios de comunicação empregados”. Logo, ao estudar um fenômeno vinculado a acontecimentos partilhados por uma coletividade, as narrativas da história oral representam uma fonte de informação preciosa que vem do próprio sujeito. O pensamento na livre narrativa se desenha na mente de quem narra, brotando em palavras organizadas aleatoriamente sem, contudo, tornar-se confuso.

As fontes da oralidade passaram a ser consideradas como instrumento de pesquisa através dos trabalhos de sociólogos e antropólogos que reconheceram que nelas é possível encontrar informações e características de determinados fatos e fenômenos sociais que não são contados pela chamada “História oficial”. Essas informações são identificadas e recolhidas pelo pesquisador como documentos a serem consultados. Na pesquisa acadêmica, porém, considero relevante ao descrever um objeto o uso da polifonia, como recurso democrático de falar dos sujeitos e a possibilidade de contar uma história pelas múltiplas vozes da comunidade, apesar de reconhecer, como fez Burke, que nenhuma narrativa é imparcial.

Assim, recolho as narrativas da memória social de Odivelas, seguindo as palavras dos informantes, com a lógica de seu vocabulário que se reporta a um passado recente, revivido a cada ano no novo ciclo da brincadeira de boi. Mas, a memória, como reforça Certeau (1996), não é um depósito do que ficou para trás e sim o alimento do vivido que se

⁶⁸ Para maior esclarecimento a respeito do termo memória social, consultar o artigo de Peter Burke: História como Memória Social (2000, p.68-89).

converte em narrativa e alimenta-se do imaginário, ao mesmo tempo em que é alimentada por ele. Zumthor (1993) atribui à exploração da memória uma dupla possibilidade de compreensão, uma vez que quando entendida coletivamente torna-se “fonte de saber”, conhecimento acumulado de grupos sociais. Por outro lado, para cada pessoa ela oferece “aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é *memória*” (*Ibidem*, p.139).

Os surrealistas souberam como poucos expressar a relação entre memória e imaginário através de formas que falam o que as palavras não conseguem expressar. Salvador Dalí apresenta compartimentos do nosso próprio corpo, nos quais guardamos nossos “achados de memória” e mostra que o tempo escorre do inconsciente como uma forma distorcida da qual não se tem senão uma percepção parcial⁶⁹. As imagens surreais são como narrativas de compartimentos da memória.

Walter Benjamin (1892-1940) é sem dúvida um autor eclético no que diz respeito às temáticas que traz para discussão. Muitos são os textos do filósofo que trazem como ponto de partida ou de encontro as recorrências das memórias afetadas pela modernidade. Entre os textos de Benjamin, interessa-me, particularmente, na questão da memória a crônica “O Narrador”, sobre a qual não é necessário dissertar, uma vez que muitos já o fizeram incansavelmente. No narrador de Benjamin é possível identificar alguém que constrói imagens, a partir da oralidade. A coincidência com a metáfora do quintal (RANGEL, 2006) provém da imagem do lugar de onde os viajantes ou os camponeses idosos (personagens que segundo Benjamin têm qualidades de narradores) recolhem os elementos de suas narrativas. Outro ponto é a questão da memória da comunidade, lugar no qual o imaginário das narrativas se fortalece, ao mesmo tempo em que é tecido pelo narrador quando da construção de seu texto. Longe de ser abstração, a palavra narrada é parte de uma experiência concreta, pois “o narrador retira

⁶⁹ Na obra “O Contador Antropomórfico” (1936), o artista espanhol Salvador Dalí representa um corpo dividido em gavetas. Em “A Persistência da Memória” (1931), ele distorce a forma de relógios como se derretessem e se espalhassem pelo chão. Além das duas obras, o surrealista tem outras dezenas em que evoca a questão da memória através de imagens oníricas, em parte sua obra foi influenciada pelas teorias de Sigmund Freud (1856-1939).

da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Deste modo, há na narrativa, certo poder de persuasão próprio da palavra dita, que em nossos dias se fortalece pela poderosa intervenção da imagem virtual através de vídeos e fotografias.

Conforme Zumthor (1993, p. 143), “a tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo”. Ao optar pelo estudo de uma tradição cultural por vezes perdida ou esquecida até pela própria memória social do lugar de sua existência, o pesquisador contemporâneo se propõe um desafio que é o de recolher em muitos quintais os fragmentos do conhecimento a muito entulhado em espaços alheios e com eles “tecer” uma fala significativa, tanto para o meio acadêmico quanto para a comunidade da qual ele fala. Vejo-me agora como o narrador de Benjamin, visitando um lugar (São Caetano de Odivelas) e recolhendo narrativas que balançam nos varais dos quintais, espaços anexos ao fundo das casas, nos quais para chegar é preciso sair para o exterior. Sonia Rangel (2006), inspirada na teoria bachelariana, aplica a metáfora do espaço, usando o quintal como aquele canto da memória, onde entulhamos toda sorte de lembranças. Em São Caetano, há terrenos em que o quintal rodeia a casa e funde-se com sua frente. Do mesmo modo, as narrativas coletadas vão e voltam no tempo, são espaços da memória, como as gavetas de Dalí, nos quais as coisas ficam guardadas, mas não se perdem, principalmente, porque nelas as palavras e as imagens se conectam.

O processo de investigação em uma pesquisa de natureza fenomenológica deve ser uma disposição para a descoberta, um olhar motivado para o novo ou o diferente, disposto a perceber seus detalhes, pronto para explorar o objeto, percebendo-o mais amplo e mais instigante, ou até mais denso, num horizonte que embora o mesmo de antes agora se desenhe numa nova ordem, inaugurando uma passagem que ainda não foi aberta, portanto, mais estranha e até surreal, por não se saber onde vai dar. Assim, é a pesquisa em Arte, ao mesmo tempo, um processo criativo e uma investigação científica.

A RUA COMO ESPAÇO DA MEMÓRIA

As ruas de uma cidade guardam, simbolicamente, as memórias de suas festas e de seus acontecimentos cotidianos e extracotidianos. É nas ruas de São Caetano de Odivelas que o cortejo do boi de quatro pernas desfila e passa levando consigo a multidão de brincantes. As ruas são o palco da encenação, mas também são o seu cenário. Do ponto de vista plástico, percebe-se uma composição única entre as pessoas, as calçadas, as casas, as bandeiras coloridas, enfim, a formação por aglutinação e justaposição de um todo composto e multicolor. Michel de Certeau (1996) diferencia espaço e lugar, conotando uma dimensão humana ao primeiro quando afirma ser o espaço “um lugar praticado”. Um lugar é convertido em espaço pela prática de sua ocupação usual pelos pedestres, diz Certeau. A qualidade do efêmero e do provisório resulta da transformação sofrida pelo lugar, sendo a via pública o palco privilegiado dos festejos populares, sejam eles de natureza cíclica ou eventual. Nesse espaço, a adesão espontânea é sempre permitida e, por vezes, torna-se incontrollável.

A imagem da rua desenhada no imaginário narrado vem sempre acrescida do movimento que lhe dá vida. O espaço da rua se amplia na passagem do cortejo do boi e tornar-se aparentemente pequeno para a multidão que o segue. Então, os caminhos se alargam e viram estradas e em cada uma delas o espaço explode em mil fragmentos, formando novos caminhos, como uma árvore de muitos galhos habitados por bichos micro e macroscópicos. Das ruas emergem multicoloridas as formas híbridas que se espalham no espaço. São os personagens mascarados como “o cabeçudo⁷⁰”, “o pirrô⁷¹” e o próprio “boi de quatro pernas”. Muitos grupos se organizam

⁷⁰ Cabeçudo é o personagem da brincadeira de boi de São Caetano de Odivelas que se caracteriza pela cabeça desproporcionalmente grande, formada por uma máscara vestida da cabeça até a cintura e por braços falsos que pendem na altura das pernas do brincante.

⁷¹ Na cidade de São Caetano de Odivelas, o “pirrô” ou “pirru” é também conhecido por outras alcunhas como “mascarado” e “palhaço”. Sua complexa origem matricial associa-se entre outros temas ao boi-bumbá, às mascaradas de rua do começo do século XX e aos circos itinerantes que viajavam pelas cidades interioranas do Pará. A par de muitas especulações, não há indícios da associação direta com os personagens da *Commedia Dell'arte* na história de sua criação. Entretanto, o nome que ganhou de visitantes e depois foi adotado pelo linguajar local refere-se ao modelo da máscara que parece ter sido inspirada nos personagens conhecidos como “pierrôs” das mascaradas carnavalescas, daí o nome “pirrô”, corruptela usualmente empregada na cidade.

para entrar na brincadeira todos ao mesmo tempo. Os mascarados, como são conhecidos na cidade, costumam se combinar para se aprontarem na mesma casa e de lá saírem incógnitos para se juntar à brincadeira.

Seu Domingos Gurjão (o “Dudu”) organiza um grupo de pirrôs que se padroniza com as mesmas cores para brincarem juntos e se reconhecem na multidão. O próprio criador descreve a história do grupo. Ele conta que optou por brincar de pirrô há cerca de uma década, mas primeiro brincava de cabeçudo. Seu grupo ficou conhecido como “mascarados toalha” por usar como acessório toalhas da mesma cor, que variam de ano a ano.

Nas ruas, os grupos se misturam à multidão que vai e vem e, desse modo, as brincadeiras ao ar livre transformam o lugar comum em “espaço” habitado pelo ir e vir de brincantes e espectadores. As casas localizadas nos pontos por onde passa a festa são tomadas pelos participantes e, vez por outra, suas janelas e calçadas servem de camarote para os que querem apenas apreciar a passagem do Boi.

As condições de tráfego das ruas não são determinantes na escolha do trajeto. Os bois em geral têm seu próprio “setor”, perímetro demarcado na geografia urbana que corresponde aos bairros ou localidades onde o boi é querido da população. Assim, o boi Garrote, que se exhibe há mais de vinte anos no bairro da Cachoeira, faz, geralmente, suas brincadeiras nesta área. A excessão são os eventos organizados por instituições públicas ou privadas, como a Prefeitura Municipal ou a paróquia da cidade.

Em São Caetano de Odivelas, os caminhos escolhidos pelo cortejo do “boi que dança” têm como critério o carteadado, costume que vem desde as primeiras brincadeiras⁷². Jacirene Chagas dos Santos, dona do boi Garrote da Cachoeira, define assim essa prática: “Porque nós saímos nas casas perguntando pras pessoas se eles aceitam a brincadeira do boi daqui da nossa comunidade, aí eles dizem que sim.” Os donos das casas, que aceitam a brincadeira, pagam uma pequena quantia sem valor determinado,

⁷² A palavra carteadado, aplicada por toda comunidade odivelense, deriva do verbo cartear – distribuir cartas (no jogo de baralho). É o nome dado à coleta feita nas casas por onde vai passar o cortejo da brincadeira, paga por aqueles que desejam que o boi pare e se apresente em frente a suas residências. Os donos de boi organizam o trajeto da saída conforme as contribuições arrecadadas no carteadado do dia.

para que o boi pare em frente à casa e faça sua exibição. Nas demais casas da rua, o cortejo do boi passa e segue até encontrar a próxima parada.

O ritmo do cortejo e o tempo da duração têm, portanto, o fator econômico agregado ao fator lúdico. O carteadado, como o pedido de “abrição de porta” dos reisados e folias do divino, anuncia ao dono da casa a visita do cortejo. Nos primeiros tempos, havia a troca da apresentação por comida e bebida. Hoje, o carteadado contribui para o pagamento dos músicos e completa o valor para as despesas com as saídas do boi.

Desde as ruas calçadas em bloquete, como a São Benedito (a principal) e suas transversais, até as brenhas lamacentas e estreitas com pouca iluminação, toda rua se torna espaço de brincadeira. A multidão é convocada a princípio com sinais sonoros (o barulho dos fogos de artifício e a afinação dos instrumentos), depois com sinais visuais (as bandeiras agitadas e o colorido das indumentárias dos brincantes à caminho) e, por fim, com seu conjunto de cores, formas e sons que arrebatam todos os sentidos e abre pastas na memória visual e auditiva dos que viram sua passagem, mesmo aqueles que não seguiram atrás.

Nos episódios registrados nas ruas de São Caetano evidencia-se o teor de improvisação das cenas que envolvem os personagens do boi que dança. Uma cena em particular que se repete a cada ano no final do ciclo junino: é a fuga do boi. Considerada por Paes Loureiro (2001) como uma “fuga mágica”, a cena apesar de prevista é sempre inesperada, já que o boi, pressentindo sua possível perseguição⁷³ corre por ruas a fio, sem se deixar apanhar pelos brincantes. “Saindo misteriosamente do espaço dramático e desaparecendo nas sombras das ruas de São Caetano, o Boi Tinga – levado pelos brincantes que o carregam – penetra nos campos

⁷³ O episódio tradicional da matança do boi e da repartição de suas partes que marca o final de um ciclo de apresentações do boi-bumbá tem o desfecho substituído em São Caetano de Odivelas pela “fuga do boi”, ocasião em que o boi foge no dia da matança para só reaparecer no ano seguinte. Sua fuga espetacular acontece no último dia dos festejos juninos, quando em meio à brincadeira de rua, os dois pernas escolhem um momento inesperado pela multidão ao seu redor e saem correndo ao mesmo tempo até sumir da vista dos presentes. Conta-se que em tempos passados o boi refugiava-se nas matas da cidade e só reaparecia dias depois, na casa do escolhido para “botar o boi na rua” no ano seguinte. Atualmente, os pernas recolhem o boi e o levam de volta à casa de seu dono.

do imaginário coletivo” (*Ibidem*, p.303). A rua mais uma vez oferece o seu testemunho à passagem entre o lugar físico e o espaço imaginal.

As ruas de São Caetano de Odivelas voltam a ser o lugar do trânsito de pedestres e veículos depois da passagem da folia do boi. As marcas da encenação coletiva ficam, porém, registradas em três imagens guardadas na memória de quem viveu a festa: nas casas onde os moradores se prepararam, criando seus personagens e fabricando sua indumentária para “sair no boi”; nas ruas e calçadas, onde a multidão brincou e dançou no cortejo e nas roupas penduradas nos varais dos quintais, secando depois da festa, lembranças guardadas nos “quintais” odivelenses, transformadas depois em narrativas.

Ítalo Calvino (1990) fala de como as imagens são capazes de suscitar narrativas ao descrever o seu próprio processo criativo. Ele lembra que em suas obras as imagens surgem como propostas e é a partir delas que o conhecimento se organiza e se desdobra, mesmo que ao construir a escrita, esta assumo o comando e as imagens sigam “atrás”. Na descrição da festa odivelense, instaura-se um processo semelhante: a imagem é fonte instigadora da construção das múltiplas vozes que narram cada uma do seu ângulo de visão, seja de dentro da máscara, da janela de uma casa ou da esquina de uma rua.

MATRIZES ESTÉTICAS DO BOI DE QUATRO PERNAS

Fitas coloridas balançam nos chapéus de palha da marujada e esvoaçam ao vento nos chifres do boi-bumbá. São elas as mesmas fitas que giram em torno do mastro na folia do divino? As flores de plástico que adornam os cabelos das dançarinas do carimbó figuram também na ponta do bastão da maruja capitoa de Bragança (PA) e no capacete do pirrô de Odivelas? Os bonecos gigantes do carnaval de Olinda (PE) desfilam no cortejo do mesmo imaginário de onde saíram outros bonecos como os cabeçudos com suas imensas cabeças desproporcionais aos corpos? Há uma rede interligando todas essas formas de expressão?

Eu compartilho com outros pesquisadores a ideia de que há uma conexão, um parentesco de formas visuais, sonoras e cênicas para o qual se

podem eleger muitos nomes. A esse tal “parentesco”, Bião (2009) chama de “matrizes estéticas”, porque reconhece nelas a afinidade com raízes comuns que despertam os sentidos. Como matrizes, “as mães” pariram um cacho de filhos, como o corpo daquela hidra de Lerna, que a cada vez que tinha uma cabeça decepada, dele brotavam novas cabeças. Assim é a filiação cultural. O próprio Bião esclarece que esse conceito “mole”, flexível e dito sempre no plural, admite um caminho para a compreensão dos fenômenos ao passar, tanto o campo cultural quanto o âmbito da estética, pois: “pode-se sempre buscar compreender um fenômeno contemporâneo a partir do esforço de identificação de sua filiação histórica e de seu parentesco atual com outros fenômenos” (*Ibidem*, 2009, p.37). Vale ressaltar, para a compreensão do conceito de matrizes estéticas, a sua função aglutinadora e o reconhecimento das condições de diversidade, principalmente, associando esse termo ao da contemporaneidade, tanto no sentido de abarcar características da dinâmica atual das culturas, quanto para explorar a noção da Etnocenologia⁷⁴, que pretende olhar o fenômeno no contexto da cena contemporânea, admitindo a sua constante transformação.

Há confluências de ideias e formas que se movimentam com velocidade em nosso tempo. Essa velocidade irá atingir os fenômenos culturais em sua tradição, modificando sua configuração e gerando novos formatos. O processo de globalização acelera o encontro entre as culturas e proporciona a visualização de formas culturais aparentadas em diferentes pontos do país e até do mundo. O olhar pode, então, se deter nos paralelos da criação estética das festas populares e perceber a aproximação entre elas a partir de seus vínculos étnicos e históricos, mas também estéticos. O que permanece nelas são suas “matrizes”, enquanto surgem novas filiações agregadas ao seu corpo, como as novas cabeças da Hidra que tornam a sua aparência cada vez mais complexa, de modo que em dadas folias não se reconhece mais a sua imagem matricial, devido ao amálgama de matrizes oriundas de tantas e até incontáveis procedências.

⁷⁴ A Etnocenologia, conforme explica Armino Bião (2009), um de seus principais articuladores, reúne o prefixo grego *etno* a outras duas palavras de mesma origem linguística: *ceno* e *logia*. Na sua base, essa nova disciplina, criada em 1995, propõe-se ao estudo dos comportamentos humanos espetaculares organizados e apresenta um novo campo conceitual para interpretar os fenômenos portadores de caráter espetacular. É pelo viés etnocenológico que construo a abordagem de minha pesquisa.

A contaminação de influências em meios distintos de manifestação cultural não é um fenômeno recente de nossa época. Na formação do povo brasileiro encontra-se um sem número de exemplos de festas tradicionais, cuja ancestralidade perde-se na memória. Algumas delas se reportam, inclusive, a tempos imemoriais que o Brasil não vivenciou como Estado soberano. É o caso das cavalhadas, que recontam as lutas entre cristãos e mouros (Idade Média). Na dramaturgia encenada, há a trama que parte de dados históricos desse tema medieval, mas a presença de outras matrizes, como a africana e a indígena, amplia e modifica o sentido do espetáculo, resultando numa dramaturgia totalmente diferente daquela inicial. A natureza passível de transformação é inerente a qualquer fenômeno cultural. Aliás, é a sua presença no tempo e no espaço que assim o identifica. O diálogo entre memória e modernidade permite que as culturas encontrem sempre novos significados para suas tradições, pois é o Homem contemporâneo o autor da festa de hoje – mesmo quando ele traz de um passado perdido a herança de gerações criadoras, que também pensaram e criaram seus eventos em confluência com seu tempo.

A rede de significados atuais se distancia muitas vezes de seus motivos primordiais para reencontrar em suas matrizes o seu berço acalentador. A persistência dos vestígios das primeiras apresentações públicas do Boi de São Caetano de Odívelas, por exemplo, revela ainda outro nuance da cultura local repartido por outras festas tradicionais brasileiras: o compartilhar do saber e do fazer coletivo entre gerações distintas. O menino, o jovem, o adulto e o idoso estão para a festa como parte do mesmo “corpo popular” (BAKHITIN, 2002). Corpo que se movimenta e segue caminhos diferentes pelas ruas da cidade, recontando o seu “trajeto antropológico” (DURAND, 2001), ao mesmo tempo em que cria uma trajetória inédita. O pensamento é contemporâneo, a festa é ancestral, o olhar é sempre novo e os corpos são outros diferentes até mesmo para aqueles participantes que desde criança estiveram envolvidos nas brincadeiras. Alguns contam em seus relatos como mudaram a sua escolha pelo tipo de personagem que hoje brincam em decorrência de muitos fatores ligados à história de vida e ao “tempo de cada um”.

São muitos os exemplos de festas tradicionais da cultura brasileira que agregam em sua aparência a singela impressão de fenômenos de natureza típica de folias de rua do interior, que guardam suas raízes no sé-

culo passado, associadas aos festejos coloniais com motivos medievais. É importante ressaltar, contudo, o caráter contemporâneo dessas festas que as faz renovarem-se a cada novo ciclo de apresentações. Na brincadeira odivelense, a questão do tradicional e do moderno encontra a sua primeira ruptura quando da sua própria criação. São três os cortes perceptíveis na sua estrutura atual, que se distanciam das matrizes de outras brincadeiras de boi: o afastamento do caráter religioso da festa do boi que dança, a busca da verossimilhança com o animal real e a ausência da dramaturgia do boi de comédia.

Primeiramente, identifica-se na brincadeira odivelense a ausência do dualismo sagrado-lúdico, que debate-se no seio das festas tradicionais e, de certo modo, impera também nas brincadeiras de boi. A temática do animal sagrado é rechaçada pela invenção de um boi criado apenas para brincar, sem a observância da promessa que está na origem dos bois de São João ou ainda do boi de reis, elemento dos reisados, ligado ao ciclo natalino, como a figura do boi de presépio.

Ao criar a brincadeira de boi na cidade de São Caetano de Odivelas, os primeiros brincantes não planejaram sua reprodução fiel ao bumbá, mas trouxeram dele em primeira instância a liberdade de folia ao ar livre e a caminhada pelas ruas, acrescentada de muito barulho, que adiante se converteria em musicalidade.

Instigados pela irreverência e pelo deboche do boi de comédia, os criadores do boi de quatro pernas trouxeram para a cena um boi igualmente atrevido. Entretanto, o segundo corte na linearidade se dá, justamente, entre o modelo e a sua reprodução de quatro pernas, concebido sem as saias e sem os adereços coloridos tão característicos do boi-bumbá por todas as regiões brasileiras. A busca da verossimilhança afasta a figura central da brincadeira odivelense do boi alegórico de brinquedos como o bumba-meu-boi do Maranhão, o boi de mamão de Santa Catarina e o próprio boi-bumbá do Pará.

O boi de quatro pernas adota para si a aparência do animal real, rompendo com o visual simbólico de seus predecessores. O feitiço híbrido permanece nele como a reconfiguração dos antigos entes do imaginário univer-

sal, pensados por diferentes civilizações nos cinco continentes. Assim, com o seu corpo de animal e suas pernas humanas; o seu gestual bovino e sua dança expressivamente humanizada, o boi odivelense reporta-se a matrizes ancestrais de figuras antrozoomorfas, tais como: as sereias, os faunos, as harpias e as esfinges, ao mesmo tempo em que reafirma a sua contemporaneidade, enquanto forma esteticamente pensada no plural e no singular.

O cortejo que conduz o animal pândego pelas ruas é o vínculo que ata as várias brincadeiras de boi da região Norte. Salles (1994) explica a transição entre o cortejo livre dos primeiros bumbás e a criação de comédias, lembrando que os episódios contingentes no primeiro eram contados de modo aleatório e com muita improvisação nas ruas por onde o séquito desfilava, mas ao ser preso nos currais⁷⁵ “a *comédia* pouco a pouco assume importância na exibição do boi e são exigidos, tal como os pássaros⁷⁶ e as pastorinhas, libretistas e músicos para trabalharem a história que se quer contar” (SALLES, 1994, p. 349). Desde os primórdios do Boi de Odivelas, a existência simultânea do boi de comédia e do boi de máscaras gerou certa mistura de gêneros, mas a versão odivelense suplantou o enredo da comédia e acrescentou personagens mascarados tirados do imaginário de outras festas, dentre as quais é marcante a presença do carnaval das mascaradas, com seus ritmos e o seu colorido irreverente.

A ausência da trama da comédia, inclusive da saga de Pai Francisco e Catirina,⁷⁷ representa o terceiro grande corte no distanciamento da brincadeira odivelense com os bois-bumbás. Quando afirmo que a comédia desapareceu na brincadeira de Odivelas é no sentido de que essa estrutura cedeu lugar à improvisação. Os personagens que compunham a peça sa-

⁷⁵Os currais eram espaços fechados destinados a exibição dos bois. No começo do século XX, o curral passou a ser o único local permitido pela polícia paraense para exibição dos bois-bumbás em função das constantes badernas que ocorriam nas ruas durante as apresentações públicas. Isso teria gerado o confinamento da brincadeira aos espaços que mais tarde dariam origem aos arraiais e terreiros juninos.

⁷⁶ O pássaro junino configura-se como um teatro popular, pois a sua organização, que inicia com os cordões, espécie de cortejo festivo, culmina com a formação de uma dramaturgia, organizada aos moldes do teatro de revista, ou, segundo define Paes Loureiro (2001), com aparência de “opereta”.

⁷⁷ Pai Francisco e Catirina são os nomes regionais dos personagens centrais do boi-bumbá. Em outras regiões brasileiras os nomes mudam. Em alguns Estados do Nordeste, por exemplo, os personagens são conhecidos como Matheus e Catirina.

íram de cena. A única exceção foi o vaqueiro, cuja figuração atual ainda remete ao boi-bumbá. Outros personagens apareceram e trouxeram as seguintes diferenças: a mascarada passou a ser a característica dominante do cortejo; as paradas passaram a privilegiar a música e a dança ao invés do enredo e, por certa convenção e pelas contingências do novo modelo, a própria palavra foi suprimida.

A música também se organizou de outro jeito. O ritmo diferente da tradição do boi-bumbá recebeu influência da música erudita da zona do Salgado, cultivada nas escolas de música de São Caetano e Vigia. O instrumental passou a privilegiar a orquestra de sopro, composta por um sax-tenor, um sax-alto, um trombone e um trompete, além da percussão formada por quatro tambores, chocalhos, dois cheque-cheque, as maracas e a cuíca. O ritmo dominante é o som frenético das marchinhas carnavalescas, alternadas com a cadência mais tranquila do samba de boi.

Cada música é tocada em seu tempo: a chegada e a partida, momentos de se pôr a caminho, são embaladas pela marcha, que é tocada nas saídas para sinalizar que chegou a hora de seguir em frente. Então, espectadores e brincantes acompanham os músicos que seguem tocando pelas ruas até a próxima parada. Nas primeiras brincadeiras, havia letras para essas músicas que eram cantadas, mas em função do crescimento do número de brincantes e por ser a brincadeira feita ao ar livre, sem a estrutura de palco e caixas de som, a música tornou-se apenas instrumental.

O ritmo que é tocado nas paradas em frente às casas carteadas é o “samba de boi”. Menos acelerado que a marchinha, ele embala a dança dos personagens e do próprio boi, que acompanha a música tocada pela orquestra com passos próprios criados para cada cadência. As escolas de música da cidade alimentam a orquestra dos bois, formadas por músicos de várias gerações. Alguns compositores locais como o maestro Silvano Garça e o saxofonista Maximiano Monteiro da Silva, o “Maxico”, foram pioneiros nas composições de marchinhas e sambas de boi. Atualmente existe uma nova geração de compositores que continua criando músicas novas para cada boi a cada ano. Esses músicos são os mesmos que integram as bandas Rodrigues dos Santos e Milícia Odivelense.

O gênero musical das marchinhas, o cortejo de mascarados e o modelo simulacro do touro com suas quatro patas são marcas que inauguram uma nova categoria: o boi de máscaras. Ele reúne a cena carnavalesca ao tema do boi que dança, apresenta um cortejo festivo, criado a partir de suas matrizes estéticas e adaptado à cena contemporânea a cada ano.

A organização do cortejo festivo estendeu-se como um braço de rio de matriz ibérica na zona do Salgado Paraense. Essa organização assim constituída já era visível em práticas mais antigas da região, inclusive as de origem religiosa. Mas, os vínculos entre o cortejo e a formação do arcabouço de personagens da festa são reforçados em São Caetano quando da introdução das mascaradas de rua, que chegaram ao Brasil no final do século XIX. A elas acrescentou-se a entrada de bonecos gigantes nos desfiles de rua por todo país.

Há muito tempo, consolidou-se a união entre o formato de cortejo e o espaço das ruas, alimentada pelo imaginário das festas populares. No Brasil, as festas de rua desembarcam com os primeiros colonizadores que chegaram trazendo personagens de longínquas culturas para co-habitarem com os mitos indígenas e, mais adiante, com os ritos africanos.

Os cortejos cênicos nos quais figuravam bonecos gigantes surgiram como uma prática nos desfiles de rua por via da matriz européia. Maria Isaura Queiroz faz referência a práticas antigas desses desfiles que se ligavam a Quaresma e a forma como era celebrada em Portugal: “um boneco chamado Entrudo, ou João, às vezes acompanhado por um segundo personagem – Dona Quaresma –, passeava pelas ruas, seguido por um cortejo que entoava cantigas burlescas; o desfile terminava com seu ‘enterro’, após a leitura do testamento” (1999, p. 30).

Deveras, o gosto popular pelos bonecos é uma constante nas festas de rua por todo Brasil, o que tornam estreitas as relações entre os bonecos e a derrisão coletiva. A figura do boneco nas brincadeiras de rua aparece também ligada à sátira social. Nesse caso, o boneco pode ser um objeto manipulado pelos brincantes como nas malhações de Judas ou na serração da velha. Nas duas brincadeiras, o boneco é a representação de personali-

dades em evidência no momento. A busca por estas caracterizações⁷⁸ associa-se aos motivos do “riso coletivo organizado” (MINOIS, 2003), como alternativa irreverente para a crítica social, reinventando e até satirizando os costumes locais.

Nas malhações de Judas, o boneco representativo de Judas é substituído a cada ano por outro, sendo sempre qualificado como a personalidade ou o personagem recorrente no momento⁷⁹, já na serração da velha a brincadeira dirige-se a uma pessoa da própria comunidade como meio de crítica a sua postura. Os bonecos são cheios com palha e não possuem movimento, diferindo dos bonecos gigantes de desfiles que são manipulados por um brincante e movem-se, andam e até acenam.

O terceiro tipo de boneco que integra a lúdica brasileira das brincadeiras de rua é o modelo do cabeçudo de Odívelas. É um “boneco de vestir”, pois sua forma cobre o corpo todo do brincante, de modo a ocultá-lo dentro do boneco. Os movimentos de ambos são partilhados e sua dimensão, quando visto por fora, não representa uma grande estatura, mas sim, o tamanho aproximado ao do corpo do seu manipulador.

A máscara do cabeçudo aparece na brincadeira de boi ao lado das figuras dos mascarados que mais tarde foram nomeados como “pirrôs” e “buchudos”. Os dois personagens trazem em suas formas e em seu comportamento corporal a presença da matriz do carnaval de rua. Nenhum deles verbaliza durante a brincadeira. A irreverência e o improviso estão no gestual dos seus corpos como meio de comunicação e expressão.

Outros personagens como o vaqueiro e o próprio boi são componentes trazidos da matriz do boi de comédia para a cena odívelense. José Ferreira Dias conta que o boi de quatro pernas substituiu aquele de comédia (o boi-

⁷⁸ Em minha dissertação de mestrado utilizo o termo “caricatura dramática” para falar de mascarados e bonecos que aparecem com regularidade nas festas públicas pelo Brasil a fora, como um meio irreverente de convocar o riso, unindo a forma plástica ao gestual cênico.

⁷⁹ A malhação de Judas é uma brincadeira que acontece no sábado de Aleluia, que antecede o domingo de Páscoa do calendário católico. No Pará, a brincadeira acontece nas ruas e se caracteriza pelo escárnio público de Judas, representado por um boneco que é pendurado num poste e depois estilizado pelos brincantes. O Judas da Cremação e do Jurunas, bairros de Belém, tornaram-se tradicionais, porém a cada ano evidenciam fatos da atualidade na escolha do Judas a ser malhado, que é sempre uma personalidade contemporânea que se destacou nos noticiários recentes.

bumbá), introduzindo nele a personalidade agressiva que é a sua marca até hoje: “O boi sempre era assim, o boi era brabo, agora o boi já é devagar, já num bate ninguém, não bate mesmo... [pausa breve] Agora, naquele tempo o boi era brabo, criança não se metia, não em cima do boi”. Na narrativa do músico e brincante, ele reporta-se a um tempo indefinido, o tempo e sua duração configuram-se no tempo em que “o boi era perigoso”, capaz de derrubar cerca. Esse mesmo boi já não era igual ao antigo, debaixo do qual “brincava um só”. Ele aparecia em suas primeiras saídas como outro boi, não mais aquele da comédia. Entretanto, a passagem entre os dois não possui uma data ou um limite demarcatório de quando o boi de comédia saiu da cena odivelense ou de quando o boi de quatro pernas chegou para ficar.

Na fronteira entre o tempo passado e a sua tradição, e o tempo presente em sua contemporaneidade, o Boi de Odivelas insere-se no limiar entre o tradicional e o moderno ao convocar suas matrizes e incorporar elementos contemporâneos. Mestre “Dos Reis”⁸⁰ explica que foi na mesma feitura dos modelos originais de cordões de bicho que começou sua história de criador de bois, sendo ele até nossos dias o autor da maioria dos bichos criados para a brincadeira.

Rememorando o acervo de seus trabalhos artísticos, mestre “Dos Reis” relata dezenas de criações, nas quais sua técnica foi se aperfeiçoando cada vez mais. Ele conta que muitas vezes os próprios interessados em por a brincadeira na rua chegavam com revistas ilustradas com fotos dos animais e pediam que ele criasse um protótipo de tamanho natural para sair às ruas. Sua inspiração também vinha de uma antiga enciclopédia ilustrada com figuras de animais do mundo inteiro. Ele descreve sua obra com detalhes: “O primeiro foi o Estrela Dalva, era um boi de comédia. Lá mesmo no interior que eles sempre gostavam de fazer os bois, os pássaros com essa questão de comédia, né. Aí eu confeccionava tudo e dava certo e qualquer coisa, outra coisa, muitas coisas...”.

A substituição eventual do boi como personagem principal do cortejo por outro animal – geralmente, mamífero de igual porte que também

⁸⁰ Antonio dos Reis Gomes Viégas, o mestre “Dos Reis”, é músico e artista plástico autodidata e constrói os bois e outros animais baseado em fotografias de revistas e ilustrações de livros.

é chamado de boi – é outra particularidade comum em São Caetano de Odivelas. Com certa frequência, aparecem na cena odivelense alguns animais alheios à fauna local: desde a zebra, o alce, até o dinossauro. Seguindo a mesma disposição do cortejo do boi, os animais também são vestidos por dois “pernas” e saem às ruas seguidos pela multidão, acompanhados pela orquestra, por pirrôs, cabeçudos e outros mascarados. Salles (1994, p. 343) assegura que há uma associação evolutiva nos folguedos paraenses entre os cordões de bichos, os cordões de pássaros e o boi-bumbá. A interpretação de Salles baseia-se nos elementos formais das três brincadeiras: “Ao evoluir, nesse sentido, a estrutura original fragmentou-se e assim aparecem numerosos bichos, pássaros, peixes, substituindo o boi”.

Na fauna criada na brincadeira odivelense, a maioria dos animais é quadrúpede e mamífero. A sucessão dos bichos pode ter seguido a mesma transformação dos cordões de bicho, mas a ideia iniciou-se com os primeiros criadores da festa. Um deles, alcunhado de “Paranga”, é citado como o autor do primeiro animal diferente do boi, “o leão”. O cinema, com os filmes de Tarzan e safáris africanos, projetou em grande escala formas visuais distantes e aproximou espaços geográficos, convidando o olhar contemporâneo ao ecletismo. É importante reconhecer, ainda, que não há conotação ecológica nas criações de Odivelas, o teor de protesto presente em outros eventos públicos com figuras de animais como, por exemplo, enredos de escolas de samba, não se constitui em discurso nas ruas de Odivelas.

A plasticidade da forma do animal, o seu colorido e o seu desenho são as principais motivações para sua criação. Brincar com esta forma é a lógica de sua existência. Todos esses animais são criações que se apresentam durante o mês de junho. Quanto mais curioso for o animal, maior o seu sucesso. Contrariando conceitos de preservação das origens, que com frequência vêm imbricados nos estudos das festas populares, a folia odivelense revela-se sempre em busca do novidadeiro, do móvel, característica de uma sociedade pós-moderna, inconformada com o estático.

Outro aspecto ligado ao costume de buscar tantos modelos diferenciados é a sua efemeridade. A maioria dos bichos apresenta-se por alguns anos e depois sai de cena sem deixar rastros. Diversos fatores contribuem

para o sumiço voluntário dos animais: desde a perda do interesse por parte de seus “donos” até a sua substituição por outro animal, mais espetacular que o anterior. Há ainda o fator econômico que hoje motiva ou desmotiva os donos para “botar o boi na rua”, uma vez que exige despesas, com as quais nem sempre é possível arcar e apenas o gosto pela brincadeira e o afeto pelo animal-personagem compensa a falta do lucro.

A fauna africana parece ser a preferida dos odiveleses, mas até mesmo animais pré-históricos, como o “Dinossauro” ou o misterioso “Facocero”, já figuraram nas suas ruas. Não há regras para estas criações, entretanto, o seu principal atrativo é a verossimilhança com o animal representado. O dinamismo de formas híbridas é familiar à festa do boi que dança. A afetividade da comunidade encarrega-se de trazer o personagem de volta à cena ou extingui-lo no ano seguinte. A maioria dos tipos que figuram na rua é transitória e desaparece, dando lugar a novas invenções. O mesmo ocorre com outros personagens do boi, eles vão se transformando e ganhando novas caras, assim como a brincadeira vai modificando seu formato a cada ano.

Os personagens de quatro pernas, criados em tamanho natural, valorizam o seu modelo plástico realista, sem intenção de ressaltar algum sentido expressionista em sua imagem. Com sua encenação dramática e coreográfica, o seu movimento na cena de rua lhes confere certa “surrealidade”, descrita por Paes Loureiro (2001), ao referir-se ao boi Tinga. Este autor batizou a cena do boi de “clip do imaginário”, comparando a sua visualidade com os recursos deste gênero de vídeo, que reúne música e imagem, congelando no tempo uma narrativa que poderia ficar apenas na memória auditiva.

O caráter de fugacidade e o ir e vir dos animais traduz um atributo próprio da sociedade de consumo, pois tornam essas figuras descartáveis e nem sempre permite que se crie com elas uma vinculação afetiva, como aconteceu com o boi Tinga e o boi Faceiro, cujas figuras emblemáticas já fazem parte da vida da cidade entre suas personalidades mais ilustres.

Há algumas décadas, a brincadeira de boi de São Caetano de Odive-las, com mais de setenta anos de existência, saiu do anonimato enquanto

feita local para ganhar espaço na mídia impressa e televisiva. A publicação de artigos em revistas⁸¹, reportagens em telejornais, programas informativos de televisão e o Projeto PREAMAR⁸², da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, revelaram-na ao conhecimento da sociedade paraense. Esta divulgação batizou a brincadeira de “boi de máscaras” ou “boi Tinga”, numa metonímia que confundiu a variedade de bois com aquele que era o mais afamado de todos: o Tinga. Os textos que descrevem a brincadeira de Odivelas evidenciam diferentes significados de como uma manifestação festiva de caráter popular é vista hoje por setores distintos que se propõem a voltar um olhar externo para a criação local de uma cultura.

Muitas são as menções ao Boi de São Caetano de Odivelas que aparecem em páginas da *Internet*. Entre elas, há fotografias e vídeos de visitantes amadores e profissionais que de alguma forma se encantam com a visualidade dos personagens do evento, quando visitam o município. Tal visualidade aos poucos está criando uma espécie de alusão sêmica de cultura amazônica, ao vincular-se, principalmente, a *sites* de turismo que descrevem a “beleza” do imaginário paraense e suas festas tradicionais. A divulgação de tais imagens, ao mesmo tempo em que contribui para articular uma referência visual para quem não conhece a brincadeira de perto, estimula a curiosidade acerca da festa, gerando uma demanda crescente de turistas que vão a Odivelas para ver o boi de perto.

Por outro lado, a cidade se auto-alimenta da divulgação de sua festa. O professor Osvaldo Trigueiro (2005), em Comunicado apresentado no Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizado em Brasília, enfatiza que na sociedade contemporânea a espetacularização das culturas, transforma a festa num sentido de mão dupla, pois gera empresas que promovem entretenimento e turismo sem fronteiras e, ao mesmo tempo, alteram as manifestações em sua espontaneidade, ao convertê-las em produto de consumo. Ainda assim, reforça Trigueiro, os

⁸¹ Conferir a reportagem de Mirtes Morbach (1999).

⁸² O Projeto “Preamar: O Pará e a expressão amazônica”, idealizado por João de Jesus Paes Loureiro, foi realizado pela Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (CENTUR) entre os anos de 1986 e o começo da década de 1990. O seu objetivo era a valorização da cultura amazônica, através da divulgação e incentivo dos grupos folclóricos de Belém e dos municípios vizinhos.

produtores culturais populares locais continuam enraizados no seu chão, no seu lugar, porém o mundo exterior e toda a sua visibilidade invadem por vias de acesso multimidiáticos todos os setores de sua organização de modo irremediável.

As interfaces do processo de comunicação entre as culturas e as mídias não são novidade dos tempos de globalização. Cada objeto cultural tem validade em seu tempo. Pouco importa a sua idade, a cultura é dinâmica e é reinventada a cada instante por quem nela vive. Não há limite para as influências que chegam, muito embora algumas possam ser nocivas e até predatórias, mas a sua penetrabilidade no meio social é característica de qualquer sociedade humana. No estágio atual da comunicação multimídia, é certo que a transformação dos produtos culturais também estará cada vez mais condicionada à democratização dos acessos aos meios de comunicação de massa. É preciso que cada sociedade possa usufruir de meios de olhar para sua própria tradição e perceber como outros divulgam e captam suas manifestações, para que seja prerrogativa de cada cultura decidir como e onde irá alterar sua produção criativa.

A história do Boi de Odívelas e seus personagens é datada por eventos relacionados à vida da cidade. Sua criação começa durante os festejos juninos, época do calendário ao qual ela permanece agregada. O vínculo das festas com o período do calendário vem desde suas origens, mas, no caso do boi, ela já veio como paródia daquele outro festejo junino, que é o boi-bumbá. É bom lembrar que, em São Caetano, não há tradição de pecuária. É a pescaria a principal atividade dos fundadores do boi, daí justifica-se o aparecimento de outros personagens que não estão associados à vida na fazenda.

As transformações que ocorrem, hoje, no Boi de Odívelas, revelam uma característica que lhe foi sempre peculiar: o seu caráter eclético de aceitar com irreverência todo motivo que seja lúdico. Desde o início, o boi vem rompendo sua filiação com os bumbás e reinventando a cena do boi que dança. Hoje, ele “arrebenta cercas” com mais força nesses tempos de midiatiização ou, conforme denomina o professor Trigueiro, de “produtos culturais folkmediáticos”⁸³. Mas, a dinâmica da cultura é esta, os vestígios

⁸³O professor Osvaldo Trigueiro (2005) batizou de “Produtos Folkmediáticos” as produções resultantes de aproximações das culturas populares e midiáticas no mundo globalizado, de modo a torná-las dois lados da mesma moeda. Devo esclarecer que apesar de reconhecer que a brincadeira

das mudanças se revelam quando se verbalizam as memórias das festas do passado. Deolinda Rodrigues Aquino (“Donata”), brincante do Boi de Odívelas que todo ano cria para si um novo buchudo, conta, admirada, algumas mudanças entre as muitas que vivenciou: “Tem coisa que eles acabaram: o feitio do capacete, eles faziam barquinho, não chegou a ver não? [pergunta para mim] Os capacetes deles eram tudo, tudo igual os barcos: tinha as bandeirinhas, ainda tinha aquelas luzinhas, era a coisa mais incrível, era!”

As narrativas recuperam imagens que a própria fotografia não poderia descrever. Na fala de cada pessoa que conta fatos baseados em suas memórias, o imaginário tece o seu grande tapete ou a sua rede de significados. Nos fatos narrados por Donata, a cena odívelense reencontra suas matrizes com o sagrado, revelada nos objetos de devoção usados nas romarias fluviais: os barcos dos pescadores, que, hoje, embora participando da festa, já não é o seu principal referencial. O cortejo que segue rio acima na procissão de São Pedro segue levando os barquinhos pelas águas do Mojuim, enquanto o cortejo do boi que dança segue a sua caminhada pelas ruas da cidade. No fim de cada festa, ambos se encontram no imaginário das narrativas deste povo que, ao mesmo tempo, brinca, dança e reza.

de boi odívelense sofre tal influência não a considero em momento algum como um desses produtos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas no Brasil**. Obras Completas. 1º Tomo. Org. Oneida Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1982.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKTHIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Anna Blume/ Ed. HUCITEC, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A, 2009.
- BORBA FILHO, Hemilo. **Apresentação do Bumba-meu-boi**. Recife: Guararapes, 1982.
- BURKE, Peter. **Variiedades de história cultural**. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano. 1. Artes de Fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Trad. L. F. Raposo Fontenelle. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica uma poética do imaginário**. In: **Obras reunidas**. São Paulo: Escrituras, 2001. V.4.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Trad. Albert C. M. Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 2005.

MENEZES, Bruno de. **Boi-bumbá auto popular**. Belém: Imprensa Oficial, 1972.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

MORBACH, Mirtes. **Folia em São Caetano de Odivelas**. In: Ver-o-Pará. Belém: Ver Editora, 1999, p. 36-54

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O Teatro que o povo cria**. Belém: SECULT, 1997.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RANGEL, Sônia. Processos de criação: atividade de fronteira. CONGRESSO ABRACE, 4., Rio de Janeiro, 2006. **Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

RODRIGUES, Raimundo de Souza. **Resenha Histórica - São Caetano de Odivelas - Pará**. Belém: Rocha Gráfica e Editora, 2002.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Belém: Ed. Universitária UFPA, 1994.

SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe (As Bandas de Música no Grão-Pará)**, Edição do Autor, Brasília: 1985.

SILVA, Sílvia S. Santos da. **Boi Tinga: um cortejo de caricaturas em São Caetano de Odivelas**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFBA, Salvador, 2004.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. A Espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos. **Revista Internacional de Folkcomunicação (On line)**, Rede FOLKCOM, v. 1, n. 5, p. 1-9, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz: A “literatura” Medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MEMÓRIAS DO CARIMBÓ: “A DANÇA DOS PRETOS”

Renilda Rodrigues-Bastos⁸⁴

O Carimbó é um dos maiores orgulhos que os descendentes dos primeiros habitantes do Bairro Alto carregam, porque em suas memórias vivem imagens de seus antepassados como pais fundadores de um movimento que englobava trabalho e lazer. Nesse sentido, parece ser a tônica do discurso de moradores do Bairro Alto, e dos outros moradores da cidade de Curuçá, que o Carimbó teve sua origem relacionada aos primeiros habitantes do Bairro Alto no século XIX.

Nessa perspectiva, os traços da origem africana do Bairro estão presentes, na maior manifestação artística do Município de Curuçá e começou ainda no Cumandeteua (lugar de onde vieram na metade do século XIX, os primeiros habitantes da comunidade do Barro Alto). E não há como negar que essa manifestação artística, nas memórias dos moradores do Bairro, e de outros bairros, corrobora a formação da territorialidade negra dessa comunidade. Para confirmar essas afirmações, escolhi três narrativas, visto que todas as pessoas com as quais conversei tanto no do Bairro quanto em outros espaços da Cidade recorrem a esta manifestação para identificar o Bairro com a gênese do Carimbó:

[...] os primeiros representantes do Bairro Alto era tudo preto, assim moreno, bem escuro mesmo. O pai do mestre Rôia, o Zé Pedro era moreno, né? O mestre Rôia era moreno, o velho Carité, tudo da mesma família, esse pessoal e tudo o resto era preto, que dizer moreno, né? Moravam lá no Cumandeteua, hoje num tem nada lá, só os mato, os igarapé, os rio, mas era lá que eles morava, quem me contou essa história foi o mestre Rôia, porque eu fui do conjunto dele. Lá eles tinha as roça, naquela época existia essa comunidade, né? Aí, eles vinha da roça, já tava pronta a bebida, eles bebia, mas num ficava assim exagerado né? Aí terminava o plantio, os tambores e as bebida já estava lá no terreiro esperando, já estava pronto, chegava o dono da roça, eles trabalhava tudo junto, aí eles vinha das casas

⁸⁴ Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará. Professor Adjunto I da Universidade do Estado do Pará

que era tudo perto, e já meio esquentado da bebida, né? Ah, se sentavam no carimbo (o instrumento) e começava a batucada, né? Era o Zímbalo⁸⁵ nessa época, não era Carimbó como agora, né? Ele já trocou de três nomes, era Zímbalo, quando esses pretos morava no Cumandeteua, depois foi Zimba quando veio pra cá, agora é Carimbó, a senhora sabia? [...] Então quando esse pessoal veio do Cumandeteua pra cá, o velho Zé Pedro trouxe os carimbó e ele tinha um filho, o Ratinho filho natural, que era deficiente das pernas e ele andava sendo impurrado num carro de mão, ele era músico, tocava viola. O nego Róia também filho Zé Pedro também aprendeu com o velho pai dele, o velho morreu e eles continuou aqui no Bairro Alto com essa tradição. No tempo que eu cheguei aqui e comecei a trabalhar com eles, o Ratinho e o Róia, que virou mestre depois me convidou. Me lembro que a mesma história que o mestre Róia me contou, eu tô lhe contando, e depois a Dona Glória, ela era doutora daqui e, nessa época era, a primeira dama do cara que era prefeito, e foi por intermédio dela que nós foi pra primeira apresentação de Carimbó pra Icoaracy em Belém, participando de concurso na rádio [...] Aqui em Curuçá essa dança só os preto dançava, esses branco nem se misturava. Quando o Mestre Róia me convidou ele tinha um conjunto o “Bico de Arara” e também o pessoal do Bairro Alto não se misturava porque era só preto. Pra cá tinha muito carimbó pau e corda, como se diz, mas nessa época já aqui no Bairro era já o Zimba. A vó, dessa profa. Onelice, dançava, depois o seu Róia casou com a D. Morena e foi pro Umarizal, muita gente foi pro Umarizal, era perto daqui esse bairro que com essa estrada do Curupeté, o Umarizal é vizinho né? Mas fica na Cidade. Aqui minha senhora, o Zé Pedro também fazia esmolação de São Benedito, depois do Umarizal o santo ficou sendo de lá, até a capela é lá, mas foi aqui que começou isso

⁸⁵ Não encontrei em nenhum estudo sobre Carimbó ou em dicionário o termo Zímbalo, porém Zimba é dicionarizado por Vicente Salles (2003, p. 258-259). “Zimba, 1. Nome do Carimbó, na Vigia. 2. Instrumento de percussão da família do m’ bichi encontrado entre os babunda e os bakwese (África). 3. Em África, tribo que teria invadido o território dos Macuas (indígenas do Cabo Delgado), imprimindo-lhes forte influência (Abel Santos Batista, 1951). Etm.: ‘Provavelmente, do quicongo zima, bater com’”. (Nei Lopes, Dic. Banto do Brasil, s.d., p. 269). Deriv.: Zimbado, adj. R.M. Sobral: ‘No dialeto papachibé significa com muita velocidade, algo que vem com muita rapidez’ (1998: 326)”. “Carimbó. Atabaque, tambor, de origem africana. É feito de um tronco, internamente escavado pó 30 cm de diâmetro. Sobre uma das aberturas se aplica um descabelado de veado, bem teso. O tocador senta-se sobre o tronco e bate no couro com uma cadência típica, servindo-lhe de vaqueta as próprias mãos. Usa-se o carimbó no batuque, dança da África. [...] Dança negra, brasileira, de roda, em Marajó, arredores de Belém do Pará. [...] A dança do Carimbó ocorre na zona pastoril de Soure (Marajó), nas zonas de lavradores e pescadores do Salgado (Curuçá, Marapanim, Maracanã) tanto em terras firme, como nas praias, informa Bruno de Meneses”. (Câmara Cascudo, 1988, p.196).

tudo.[...] O Carimbó era dança de preto, o Zimba era uma descendência, um ancestral do Carimbó que nasceu com as lutas do dia-a-dia dos pretos que vinha cansado do trabalho e batia o tambor, cantava, dançava para se esquecer da vida que levava. [...] nós acabamos por perde essa tradição pra Marapanim por causa de interesse administrativo. Mas a senhora pode vê que nenhum mestre conhecido de Marapanim, o mestre Lucindo foi descendência, como se diz, do mais velho que é o cantou Róia, mais velho mesmo era o Zé Pedro e tocou, e ensinou pros filhos, já aqui no Bairro Alto, que naquele tempo era Barro Alto, porque era alto mesmo. Essas terra era alta mesmo, era lá em cima. Eu sei porque acompanhei o mestre Róia, cantei com ele quando se apresentou em Belém junto com esse Verequete que até já morreu e aquele Pinduca nem existia [...] Eu fico é com pena porque roubaro até a música que ele fez pra dona Morena, mulber dele.” (Seu Manoel – Mestre Mímico – 2009)

DO SEU RÓIA E DE SEU MÍMICO

Conjunto “Pinga Fogo”, do Mestre Mímico (poeta-cantador) que foi companheiro do Mestre Róia.

Esse excerto narrativo é do Mestre Mímico, um poeta cantador de Carimbó que mora há muitos anos no Bairro Alto e que tocou no conjunto de Carimbó do Mestre Róia. Na época da pesquisa de campo, esse senhor estava envolvido com o reconhecimento do Carimbó, por esse motivo vivia envolvido em reuniões com outros mestres de localidades da região. Quando da ocasião do Fórum Social Mundial, ouvi uma chamada sobre ele numa rádio FM, em Belém, falando que ele estaria tocando no Fórum junto com outros Mestres do Carimbó de outros municípios do Pará. Passado o encontro consegui encontra seu Mímico que generosamente me recebeu muitas vezes em sua casa para conversarmos sobre sua vida. Uma vida completamente voltada para seu conjunto “Pinga Fogo”. Suas narrativas são uma fonte para o entendimento dessa dança tão importante para o município e, principalmente para o Bairro Alto o *locus* de minha pesquisa.

A casa de seu Mímico é repleta, de o seu orgulho maior, seus instrumentos e indumentárias de seu conjunto que tem mais três décadas. Suas narrativas trazem muitas informações sobre a memória do Carimbó, no Cumandeteua e no Bairro Alto, bem como sobre a vinda à Belém de

seu Róia e o conjunto “Bico de Arara”. Antes dele mencionar a palavra Zímbalo, jamais vi alguém se referir ao Carimbó como Zímbalo. Uma vez, pesquisando sobre os mestres do Carimbó no Pará, encontrei reiteradas vezes o termo Zimba para definir a dança dos *pretos* e que mais tarde acabou repetindo o nome do instrumento de pau e couro (curimbó) e que Zimba era comum ser chamado no Município da Vigia. Como Curuçá já fez parte das terras da Vigia é possível que tenha alguma relação, visto que também em Curuçá o Carimbó também é chamado de Zimba. É muito comum ouvir a expressão: “ vamos dançar um Zimba”.

Para seu Mímico o Carimbó foi passado de pai para os filhos, de Zé Pedro, um dos fundadores do Bairro Alto, para seus filhos, Zeferino, conhecido como Mestre Róia e o Raimundo (conhecido artisticamente como Ratinho). As experiências de Mestre José Pedro foram ensinadas para seus filhos que continuaram a arte de seu pai. Essas experiências que vêm à tona pelas narrativas encontram-se além do conhecimento artístico, memórias de uma prática tão significativa carregada também de uma dimensão utilitária, pois as experiências do Carimbó estavam para além da dança na vida dessa comunidade que são desveladas pelas narrativas de pessoas que conheceram e viveram e vivem essas práticas no Bairro Alto. Seu Mímico é um narrador enraizado no conhecimento popular, enversa em suas canções as histórias do Bairro, do Carimbó e de outras práticas que vivencia, um narrador aos moldes de Benjamin (1994).

Se em todas as conversas sobre o Bairro Alto tocam na história de seu Róia, então acredito que pensar o Carimbó a partir das narrativas sobre ele é importante, sendo assim vamos contar um pouco dessa história.

Zeferino Leal (seu Oróia, Negro Róia, Mestre Róia) era filho de Zé Pedro que o ensinou a tocar Carimbó, como já foi mencionado anteriormente, mas seu Róia, não deixou herdeiro artístico na família, morreu no anonimato e, quem conta sua história é uma neta que ele criou como filha visto esta neta perdeu muito cedo a sua mãe, filha dele e de dona Morena. A dona Edinalva diz o seguinte sobre o Carimbó e sua origem que, para ela, vem dos *pretos* do Bairro Alto:

Sou neta do falecido Zeferino Leal, conhecido por todos nesta Cidade

como Mestre Róia, precursor do Carimbó, no Estado do Pará, foi criada como sua filha, porque minha mãe morreu, ele foi o meu pai e dona Morena, minha avó mãe. Ele nasceu no Bairro Alto e ele começou cantar com idade de 15 anos, assim minha avó Morena repassou pra mim, né? Que quando ele conheceu ela, ele já tocava e cantava. Tinha na rua do Barro Alto um barracão o Barra Azul, de lá trocava o nome pra Associação de Nossa Senhora de Nazaré que até hoje tá de pé. Aí, já cantava acompanhado do Ratinho, irmão dele, que tinha aprendido tocar com o pai dele Zé Pedro [...] Aí tinha os companheiro do meu avó Róia, era o Ferrinho (Antonio), uns preto, do Bairro Alto, tinha o João Meneses, tinha o Cala-festa, tinha o Provisório e o meu avó Róia, era o chefe. Aonde as canção dele era tudo vindo do repente, ele fazia de repente, qualquer bora, ele mesmo fazia as músicas que ele cantava, né? E todas era falando da mulber dele, da natureza, do que ele via por ai. Tinha uma que todo mundo conhece e ninguém sabe que é dele, feita pra mulber dele, minha vó Morena, eu me lembro, era assim: “Embarca Morena, embarca / molba o pé, mas não molba a meia / Viemo da nossa terra / fazer barulho na terra albeia”. Tinha muitas músicas e o conjunto de dele, era pau e corda, tinha o curimbó, o curimbó grande, tinha a viola, tinha o clarinete né? Ele chegou a fazer apresentação em Belém, na boate Tunsti, no Clube do Remo, ele levava os dançarinos e dançarinas que era tudo do Bairro Alto, as irmãs dele dançava e os parentes dos outros companheiros, era gente assim mais velha. Todos de roupa de florão, as calças brancas, ele gostava de roupa branca, a saia do mesmo pano da blusa do cavalheiro. Ele tocou junto com o Verequete e participou de um concurso na Rádio Marajoara, no programa do Elói Santos e tirou o primeiro lugar. [...] Ele continuou cantando, mas aqui em Curuçá o pessoal não dançava Carimbó até pelos anos 50, 60, só os preto, eu acho que os brancos gostava, mas tinha preconceito. Em 65 ou 66, ele foi tocar no Miss Pará, porque o Paulo Ronaldo, aquele radialista chamou ele. Ele era ingênuo, por isso roubaram as músicas dele. Ele ficou em Belém, morava na Matinha e tinha um barracão velho no quintal da casa da filha dele, minha tia, onde ele tocava e era bem aplaudido, e quem ia lá vê ele tocá, era esse Pinduca que acabou gravando as músicas dele. Porque num tinha divulgação, como tem agora, era um conjunto que não ganhava dinheiro, ganhava um almoço, um jantar, ele se virava fazendo as coisas pra viver, era demais simples, era muito pobre.[...]” (NARRADOR, 2009)

Dona Edinalva tem 55 anos, é negra como se auto-identifica, é professora primária, ainda atuando. Foi professora e diretora da Escola do Bairro Alto, mora no Bairro do Umarizal. Dona Edinalva não fazia parte dos narradores escolhidos para a pesquisa, mas como filha de alguém importante para o entendimento do Bairro, fui procurá-la para conversamos, assim ela acabou por ser uma das narradoras desde estudo. Esta senhora demonstra ter mágoa das pessoas que enganaram seu avô/pai, em virtude da ingenuidade dele. Ela diz que cada vez que ouve músicas que sabe de onde saíram, cantadas por outras pessoas que só fizeram gravar e transformar em sucesso, dá uma grande tristeza, porque sabe que nunca haverá um reconhecimento de autoria.

Ela me falou de uma longa reportagem feita com seu avô, em 1972, pelo jornal O Liberal. Realmente, isso ocorreu em agosto de 1972, caderno de domingo, consegui ler o jornal na Biblioteca Arthur Vianna, fotografei o jornal e mandei reproduzir as fotos e ofertei à família de seu Róia, visto que a família não possuía nenhuma foto do Mestre Róia praticando sua arte.

Atualmente com os debates sobre o Carimbó e a possibilidade de se tornar patrimônio cultural brasileiro, há um movimento em Curuçá para que a história do Mestre Róia seja conhecida. De alguma forma, existe um trabalho que vai na direção de tirar seu Róia e sua arte da invisibilidade:

O homenageado do Festival do Folclore ano passado foi meu avô, e ele merece porque tudo o que fazia era por amor à arte dele, por amor à música e o ritmo que ele aprendeu com o pai dele e continuou, se tornou melhor do que o pai no Carimbó, todo mundo aqui sabe disso, os mais velho sabe e conta. Ele adorava cantar e a família dele fundou o Bairro Alto. Ele morava lá e veio pro Umarizal quando casou com a vó Morena que ele conheceu numa delegacia porque teve uma época da vida dele que ele ajudava na delegacia, era investigador, mas era analfabeto, ela era do interior de Curuçá. Aqui no Umarizal ele também fez um barracão onde ele também cantava, a época que ele mais gostava de cantar que era na época de São Benedito, dezembro, era sagrado pra ele o São Benedito. Ele fazia parte da Irmandade de São Benedito. Tocava folia de São Benedito, gostava de tirar reis, fazia cordão de boi, cordão de pássaro, tudo da arte

popular ele fazia. Ele dizia que tinha aprendido com o irmão dele Ratinho que era meio irmão, o Ratinho era preto como o meu avô e com o pai dele o Zé Pedro. Ele tinha quatro irmãs e todos eles era preto, preto. Aliás no Bairro Alto só era preto e meu Bisavô Zé Pedro não falava direito Português, ele falava enrolado, mas minha vó me contou que ele cantava e batia Carimbó. Todos eles era envolvido com música. Agora o mais triste disso tudo é como nós nunca corremos atrás de contar a história do meu avô que é também meu pai, porque vinha gente aqui gravava e não dava satisfação, principalmente o Pinduca, esse mesmo, você pode ir com ele que ele gravou foi muitas músicas do meu avô, ele gravava tudo e agora ganha dinheiro e nem lembra do Mestre Róia. ((Edinalva, 2009)

Outras pessoas em Curuçá, principalmente os mais velhos, dizem que acompanharam a histórias das gravações de Paulo Ronaldo, Elói Santos e Pinduca que iam lá, conversavam, gravavam e jamais deram qualquer retorno à família do Mestre Róia. Esses homens fazem parte dessa memória do Carimbó em Curuçá.

Seu Zeferino Leal nasceu em 1896 e morreu em 1974, teve duas filhas, as duas são falecidas. Sua profissão era braçal, assim está na sua certidão de óbito que li na casa de Edinalva. Seu Róia, ao casar com dona Morena, mudou-se para o Umarizal, um bairro no qual moram muitas famílias que nasceram no Bairro Alto. Dona Edinalva me falou que seu bisavô, Zé Pedro, veio do Cumandeteua, mas que seu avô nasceu no Barro Alto que passou a se chamar mais tarde de Bairro Alto.

Conversei muitas horas com dona Edinalva, várias vezes e, numa dessas vezes, ela falou sobre o fato das pessoas virem procurá-la para que fale de seu avô. São pesquisadores de Belém que vêm à sua casa, bem como estudantes de várias áreas do conhecimento em busca de seu tema de Trabalho de Conclusão de Curso e de outras pesquisas. Além do Carimbó, lhe é pedido que fale sobre o amor que seu Róia tinha por São Benedito, das folias de São Benedito que acabaram por ficar sendo do Bairro do Umarizal, em virtude de muitos *pretos* do Bairro Alto, para lá se mudarem.

Dona Edinalva, bem como os outros narradores do Bairro Alto e de outros espaços da Cidade, contribui para redefinição do lugar de seu avô, nos espaços em que viveu, conta com muita facilidade histórias que

foram contadas por sua avô, dona Morena (D. Raimunda Leal, que viveu 97 anos). Lembro-me dela ir descortinando traços fundamentais de uma matriz cultural de traços africanos que ela considera ter sido trazida para Curuçá pelos seus antepassados. A voz de dona Edinalva reconstrói e reconfigura o longo processo da dança dos *pretos* do Bairro Alto, uma voz que ela quer que ecoe, para colocar no lugar que seu avô merece, principalmente, porque para ela, seu Róia é o precursor do Carimbó no Pará.

É isso é fala corrente do povo do Bairro Alto sobre o Carimbó e, os narradores têm muito prazer em contar sobre esse tema que aparece em qualquer conversa, é como se o povo de lá quisesse afirmar sua força cultural via manifestação artística do Carimbó.

Seu Mímico diz que na verdade continua o trabalho de seu Róia com quem tocou: “o *Pinga Fogo*, meu conjunto, é uma continuação do trabalho do mestre Róia com a diferença que hoje a gente não sofre dos preconceito daquela época que o Róia tinha que enfrentar”.

A terceira narrativa (excerto) escolhida foi de Onelice, sobrinha neta de seu Róia e bisneta de Zé Pedro:

A minha avô contava assim, que eles de lá tinham receio de virem pra cá e esses daqui de irem pra lá, mas isso foi sendo quebrado quando o Róia começou a tocar Carimbó, né? É que branco não dançava Carimbó até que veio um político por nome de Acindino que quebrou essa coisa de branco não dançar, ele pegou a tia da minha mãe que era uma preta e dançou com ela, foi daí que o tio Róia começou tocá lá pro Centro, pro lado de lá, mas isso já pra 50 ou 60, ainda com resistência, os branco só ficava olhando o conjunto cantar e pares de moradores pretos daqui dançarem, não lembro quando os brancos daqui, da Cidade, começaram dançar, mas minha vó que dançava no grupo me contava. Até que as damas da sociedade, de lá, da Cidade começaram até dançar. Foi daí que pararam mais com a confusão com o pessoal daqui, porque era uma mal querência horrível, um preconceito que ainda existe, mas o Carimbó serviu pra melhorar aquilo que era horrível” Pra tu ter uma idéia a minha avô foi expulsa uma vez de uma festa dos branco do lado de lá, ela foi de propósito, mas tiraram ela da festa, então acho que o Carimbo foi uma forma de amenizar uma situação difícil que mesmo a gente que mora aqui e ouviu as história dos primeiros não imagina como era difícil pra eles”

(Onelice, 2009).

Como é possível observar, é uma atitude em querer informar e marcar onde nasceu o Carimbó, essa dança que identifica tanto o povo paraense e que pode ter tido, sim, uma de suas formas mais antigas no Cumandeteua, além de ter sido a possibilidade dos *pretos* do Bairro Alto começarem a ser aceitos pela sociedade curuçaense, segundo a narrativa de Onelice e de tantas outras narrativas que me foram contadas quando vivia em campo fazendo a pesquisa para tese de doutorado sobre o Bairro Alto de Curuçá, o “Bairro dos Pretos”.

Sobre o Carimbó, Vicente Salles, referindo-se ao lazer dos escravos (apud Mário de Andrade, 1988, p. 187), diz que a “dança mais característica da zona litorânea do Pará, o Carimbó, de indiscutível procedência africana, os versos, a cantoria estão quase sempre aludindo às atividades dos trabalhadores da região”. Nesse sentido, é preciso referir mais uma vez a narrativa de mestre Mímico, e de suas memórias “nutridas” pelas histórias de mestre Róia, que toca no lazer dos negros, mostrando que após as suas atividades no Cumandeteua, da roça, ou da pesca, eles vinham direto bater seus tambores para se divertirem, cantando e dançando o Zímbalo de Zé Pedro, depois o Zimba na época de mestre Róia já no Bairro Alto, ou seja, o Carimbó. É possível que as outras matrizes tenham se misturado e dado outros movimentos à dança, porém não há como negar que todo esse movimento do qual faz parte a dança é de procedência africana.

O estudioso Ararê Bezerra (1977) fazendo um trabalho sobre as práticas culturais de Pedras Grandes, na Ilha de Fora, em Curuçá, acredita que o Carimbó nasceu da lúdica dos índios Tupinambás e que só após algum tempo, os traços africanos entraram e deram outra cadência, e compasso, à dança mais importante do Estado do Pará. Vale ressaltar, que em Curuçá são muitas as pessoas que pensam desta forma, visto que por muito tempo os pretos do município eram invisíveis. Muitas narrativas corroboram um discurso bastante antigo: “os descendentes de Curuçá vem de índios e portugueses”. Todavia, se formos pensar na invisibilidade imposta ao preto num Município que se considera herdeiro de portugueses e de indígenas, é possível compreender esse processo, mas é também possível levar em con-

sideração a história do Carimbó contada no Bairro Alto e recontar levando em consideração a história de Zé Pedro e de seu filho Róia.

Não é minha intenção afirmar, com toda certeza, que a origem do Carimbó ocorreu em solo curuçaense, mais precisamente no Cumandeteua, com o Zé Pedro, embora já tenha pesquisado a cronologia dos famosos mestres de Carimbó no Pará. Mas após conhecer a história de Zé Pedro, acredito ser ele o mestre mais velho dessa história. Sei, também, que o mestre Róia jamais fez parte de qualquer antologia do Carimbó no Pará, no entanto, acredito, como Vicente Salles, ser possível afirmar que a dança, sim, deve à matriz africana a origem e sua procedência.

Sobre o Carimbó, seu Tarso Cunha, 97 anos, historiador, filho de Curuçá, conversou comigo uma tarde inteira, mas não quis gravar entrevista, porque o seu livro estava no prelo, a segunda edição revisitada e, ele dizia, aquela altura, que tudo, que me contara, estaria no livro, sobre suas memórias que do Carimbó:

Em 1922 quando houve pela primeira vez os festejos da Pátria na cidade de Curuçá; o autor desta obra tinha nove anos, mas lembra-se perfeitamente de um conjunto de Carimbó que tocou nos festejos comemorativos da Pátria; o conjunto era dirigido por José Pedro Leal, o famoso Zé Pedro do Bairro Alto que tocava o instrumento Carimbó [...] os seus companheiros eram Luis Pampam [...] Ratinho, filho de Zé Pedro, na viola, o Sr. chamado Corinto Barata tocava “cuíca” [...] Zeferino Leal conhecido como Oróia no reco-reco, um instrumento feito de bambu; o Claro, que era um senhor bem moreno como o Oróia, também tocava[...] Depois do falecimento de José Pedro Leal, seu filho Oróia tomou conta do instrumento que o pai tocava e passou a dirigir o conjunto como principal cantor, compositor e repentinista [...] o conjunto chamava “Bico de Arara”[...] Este Curuçaense, gênio do Carimbó, ficou tão conhecido, que passou a residir pela segunda vez em Belém, no final da década de 60, na Avenida Duque de Caxias, junto à mercearia “Flor da Matinha”, foi procurado pelo musicista e chefe de um conjunto em Belém (não de Carimbó), o Sr. conhecido por “Pinduca”, para que Oróia lhe ensinasse o verdadeiro

“baque do Carimbó” e o ritmo da cantoria. O oróia que era analfabeto [...] mas profissional no “baque” e ritmo de Carimbó, prontamente deu as primeiras lições ao Pinduca (fato testemunhado pelo autor desta obra). Este como maestro da música, gravou todo ritmo do verdadeiro Carimbó paraense, aperfeiçou-se e começou a usar no seu conjunto o Carimbó, tornou-se assim, famoso com as lições que recebeu de Oróia. Pinduca com o seu conjunto começou a gravar em disco o Carimbó, tornando-se conhecido em todo Brasil, até mesmo no exterior, sendo considerando o “Rei do Carimbó” paraense. [...] Em 1967 [...] o “bico de Arara” se apresentou no Ginásio “Serra Freire” [...] nessa ocasião o “Pinduca” se encontrava lá e levou tantos equipamentos de gravação que colocou nos dois carimbós, tanto na frente quanto atrás dos instrumentos e nos outros colocou bem na frente de um instrumento, o Oróia e os companheiros do conjunto ficaram todos cercados de gravadores. (CUNHA, 2007, p. 282-286)

Tarso Cunha descreve como aconteceu parte da história do Carimbó, de seu Oróia, (os nativos do Bairro Alto dizem Róia ou negro Róia ou ainda Mestre Róia) e, como a família do mestre, e outros curuçaenses, ficam ressentidos por seu Róia não ter tido o seu nome reconhecido, como deveria. Ele formou o conjunto de dançarinos que era composto por pessoas do Bairro Alto e essa dança que é tão importante para o povo paraense, não reconhece José Pedro e seu filho Róia, como Mestres do Carimbó no panteão dos mestres, visto que não há nenhuma linha sobre eles, ou seja, e o conhecimento sobre seu Róia fica circunscrito à Cidade de Curuçá.

Essa dança é uma ligação entre poesia, música e corpo. Os gestos produzidos pelo corpo desenham as mensagens que vêm do poeta-cantador ⁸⁶. Na voz dele está inscrito um sistema de signos que faz o gesto de quem dança se configurar também em *performance*. O corpo é o instrumento que faz a associação da música e da poesia, ou seja, como nos diz Zumthor (1997), o corpo modaliza o discurso de quem canta e faz o gesto gerar a forma extrema do canto, no caso da dança do Carimbó isto

⁸⁶ Cf. BASTOS, Renilda. “Poetas – mestres do Carimbó”, publicado pela UFPA (???). Incluir nas referências

é bastante perceptível, mesmo que em alguns poetas, como era o caso do mestre Róia, e vendo a *performance* de mestre Mímico, em suas diferenças, “o corpo encena o poema”, nesse sentido, é possível dizer que os negros souberam trazer de seu batuque africano a pulsação corporal, criando outras *danças dramáticas*⁸⁷, como é o caso do Carimbó, um desejo animado pelo canto integrado à voz e a voz animando todos os sentidos do corpo e dançando as suas verdades tiravam de sua alma a “fórceps” o seu prazer de dançar e de viver, e de ser livre.

⁸⁷ Terminologia cunhada por Mário de Andrade para seu estudo sobre “As danças dramáticas do Brasil”, no qual o autor faz referência ao Carimbó como uma dança dramática. Incluir nas referências

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas (Vol.I) 7 ed. Tradução : Sérgio Paulo Rouanet . Editora Brasiliense, 1994.

BEZERRA, Ararê Marrocos. **Amazônia - lendas e mitos**: Curuçá sua terra, sua gente. Belém-Pará-Brasil: Banco da Amazônia S.A. e Centro Cultural de Arte e Folclore da Amazônia – CECAFAM, 1995.

CUNHA, Paulo de Tarso Monteiro da. **Curuçá no passado e no presente**. História do município de Curuçá. 2ed. Belém: 2007.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: GLOBAL Editora, 2ª. Edição, 2006.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará**: sob o regime de escravidão. 2ª. Ed. Brasília: Ministério da Cultura, Belém, Secretaria de Estado de Cultura: Fundação “ Tancredo Neves”, 1988

_____. **Vocabulário crioulo**: contribuição do negro ao falar Regional amazônico. Belém: IAP, Programa Raízes, 2003.

_____. **Dicionário do Folclore brasileiro**. 7ª. Ed. Editora Itatiaia Limitada – Belo Horizonte-Rio de Janeiro: São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Editora Hucitec: São Paulo, 1997.

IV. RELIGIÃO

A TRAJETÓRIA DAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS EM BELÉM DO PARÁ NA VERSÃO DO POVO-DE-SANTO: um caso para a História Oral.

Anaíza Vergolino⁸⁸

Taissa Tavernard⁸⁹

INTRODUÇÃO

Pretendemos com esse trabalho falar sobre a história das religiões afro-brasileiras de Belém. De onde vieram esses cultos que permeiam as periferias e algumas áreas mais urbanizadas da capital paraense?

Esta pergunta soa a primeira vista como anacrônica se considerarmos o que já se conhece sobre o surgimento ou fundação da Casa das Minas de São Luís, dos candomblés mais famosos de Salvador, dos xangôs de Recife, ou mesmo dos batuques de Porto Alegre, todavia ainda é possível de ser feita em se tratando de Belém. O desacordo nesse anacronismo provavelmente acontece porque em Belém, se os cultos afros se fazem presentes, não existe a tradição de grandes “Casas” ou “Roças” fundadas por africanos, datadas com documentos oficiais, garantindo sua continuidade através de genealogias, famílias reais, ou de um complexo sistema de sucessão divinatória.

Quando na virada do século os estudiosos africanistas brasileiros, e mais tarde os estrangeiros, começaram a estudar esses cultos, tendo preferencialmente voltado sua atenção para os grupos de maior tradição africana, certamente regiões como a Amazônia, distantes desse papel, foram relegadas ao limbo das deturpações e degenerações, não se constituindo, de imediato, em objeto de interesse.

Talvez esta seja a razão pela qual a primeira e mais completa inves-

⁸⁸ Professora AD4 (Aposentada) de Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Pará, professora do Instituto Regional de Formação Presbiteral do Pará.

⁸⁹ Professora Adjunta 1 do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade do Estado do Pará.

tigação de campo sobre os cultos de Belém não tenha sido realizada por nenhum dos africanistas clássicos como Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Roger Bastide, Edison Carneiro e sim por uma folclorista - Oneyda Alvarenga quando, em 1938 integrou a Missão de Pesquisas Folclóricas iniciada de Mário de Andrade a frente da Sociedade de Etnografia e Folclore⁹⁰.

Apesar de seus objetivos muito específicos ligados ao registro da música folclórica brasileira, são esses documentos da Missão que vão construir uma das primeiras informações sobre a tradição afro então existente em Belém.

O principal informante de Alvarenga é um “chefe de terreiro” de nome Satiro Ferreira de Barros, preto ou mulato claro, nascido em Belém, filho de pai Jêje e mãe nagô. É ele quem diz que o verdadeiro nome do culto - candomblé - não era mais usado na terra. Segundo ele, os “filhos do terreiro” referiam-se ao culto como “batuque de Santa Bárbara” enquanto que a “gente de fora” chamava o culto de “Babassuê”, um termo que segundo ele, era derivado de “Barba Çuêra” a designação de Santa Bárbara em africano. Para Alvarenga, aquele era um nome de raiz africana - baba ou babá - significando pai (Alvarenga, 1950:9).

Babassuê era também uma seita. Outras, conforme Satiro, teriam existido na cidade como a já extinta Cambinda, o mesmo nome da tribo e dos primeiros negros que teriam chegado em Belém. Depois dela é que teriam vindo os nagô, enquanto que o nome “Tambor de Mina” de São Luís era de procedência jeje.

Cerca de vinte anos depois quando Edison Carneiro (1959), fez um mapeamento do Brasil em áreas culturais e incluía a Amazônia o que ele chamou de área C - do batuque e babassuê - e aqui acontece, segundo ele, um fenômeno em que o modelo, sem ter um grupo jêje-nagô para apoiá-lo, e diante da tradição local, vai adaptar-se ao novo ambiente.

Nesse processo de adaptação ao novo ambiente o modelo sofre uma

⁹⁰ A criação da sociedade de Etnografia e Folclore que estava ligada ao Departamento de Cultura do Município de São Paulo desde 1937. Era presidida por Mário de Andrade e secretariada por Dia Lévi-Strauss, fazia parte de um esforço pioneiro de administração pública em que Mário de Andrade visava alcançar uma base mais científica para o folclore. A sociedade valorizava o trabalho de campo e seus sócios já entravam comprometidos com o conhecimento da coisa nacional.

certa desintegração que se reflete principalmente na liturgia, pela “infiltração de acréscimos, substituições e modificações do modelo original”. Em Belém e Manaus as vestimentas sagradas desaparecem, a língua ritual pode ser o português, a dança hierática se modifica para homenagear as novas divindades caboclas. O canto “quase se reduz a uma exclamação ou amontoados de palavras sem sentido ou pela utilização de quadros populares sem conexão aparente com a divindade ou com a cerimônia” (Carneiro, 1959:17/18).

Em 1960 Roger Bastide publica seu livro intitulado “As Religiões Africanas no Brasil”. No capítulo em que trata da geografia religiosa afro-brasileira ele coloca o Pará na área da Pajelança e Catimbó. Para ele os escravos negros que chegaram à essa vasta área, por serem bantos, um grupo étnico de mentalidade animística, mitologia pouco desenvolvida e crenças em espíritos ligados as florestas, rios, e outros fenômenos da natureza, curvaram-se diante da religião de procedência indígena. O catimbó torna-se assim um culto individual e não mais social para onde as pessoas vão curar seus males físicos e espirituais.

Doze anos após a publicação da obra de Bastide o antropólogo Seth Leacock e sua mulher, a historiadora Ruth Leacock, ambos norte-americanos, editam nos Estados Unidos o livro *Spirits of the Deep* (1972), o primeiro e mais completo estudo sobre a tradição afro de Belém que eles registram agora, não mais como “Babaçûê”, mas como “Batuque”. Estudando uma tradição misturada eles em nenhum momento a descreveram como degeneração; ao contrário assumem que o Batuque não era candomblé, também não era uma versão “diluída” e nem uma cópia imperfeita daquele culto e sim um sistema religioso coerente, independente e que merecia um reconhecimento próprio.

Tratando das origens, eles confessam ter poucos dados sobre a história inicial do Batuque, todavia concluem que é possível traçar seu desenvolvimento como uma religião que fora trazida de São Luís para Belém por volta da virada do século.

Baseados nos depoimentos de seus informantes, esses pesquisadores chegaram inclusive a eleger um mito de origem desses cultos na figura de mãe Doca, mãe-de-santo procedente do Maranhão e que se mudara para

Belém durante o apogeu do ciclo da borracha trazendo consigo seu culto maranhense⁹¹. Mas, segundo os Leacock o culto que ela introduz não se trata da tradição da Casa das Minas nem do Centro Nagô e sim uma seita, como chamava anteriormente o etnólogo Octavio Eduardo, um “derivado iorubano”, muito popular no Maranhão. Esta seita sendo caracterizada por uma combinação de crenças iorubanas e daomeanas com uma grande mistura do xamanismo indígena do catolicismo popular e do folclore local (Leacock & Leacock, 1972:48).

Assim, ao falarem sobre as mudanças ocorridas nessa seita, os Leacock ressaltam que muitos maranhenses já tinham familiaridade com o Catimbó. E que a maior mudança que ocorre no culto por eles chamando agora de Batuque, desde que foi transplantado para Belém teria sido o fortalecimento e o enraizamento de elementos do catimbó e da pajelança já existente no corpo do Batuque. Isto significava não apenas a adição de novos espíritos, novas canções àquelas trazidas de São Luís, mas a grande ênfase na cura já proeminente tanto no Catimbó quanto na pajelança, como também um crescente individualismo em que cada médium se tornava um incipiente pajé, com a coesão do terreiro naturalmente reduzida. (Leacock & Leacock, 1972:319).

Outro impacto no corpo do Batuque teria sido a introdução da doutrina e do ritual da Umbanda sulina e, em menor extensão, de movimentos espiritualistas brasileiros através da própria Umbanda. Sobre a introdução deste culto em Belém, os Leacock afirmam ter sido uma importação atribuída a mãe-de-santo Maria Aguiar que nos meados de 1930, já estabelecida com líder de um terreiro Mina-Nagô, teria visitado vários centros de umbanda no Rio de Janeiro e no seu retorno a Belém teria “cruzado” a “linha” da Umbanda com o Mina-Nagô⁹².

⁹¹ Conforme os Leacock trata-se da primeira mãe-de-santo da cidade (Leacock & Leacock, 1972:45). Segundo informações do senhor Antônio Gomes da Cruz, ex-presidente da Federação Espírita e Umbandista dos Cultos Afro-Brasileiros do Estado do Pará, mãe Doca teria iniciado apenas um filho-de-santo, o Gino de Xangô Pingo de Ouro. Esse rapaz haveria morrido antes mesmo de sua mãe-de-santo.

⁹² Maria Aguiar foi uma das grandes lideranças religiosas de Belém entre os anos de 30 e 60. Conhecida como a primeira pessoa a trazer a Umbanda para o Pará.

No ano seguinte da publicação da monografia do casal Leacock, a Academia Paraense de Letras edita o trabalho “Batuques de Belém” (1973) de autoria de Pedro Tupinambá⁹³. Não se trata de uma tese ou monografia mas sim de um registro de vários aspectos da vida dos terreiros de Belém cujo valor está justamente em fornecer “flashes” do cotidiano das casas com as quais o pesquisador conviveu.

O autor recua com as origens do Batuque até ao Séc. XVIII afirmando que ele surge possivelmente com a chegada dos primeiros escravos negros trazidos pela “Companhia de Comércio do Grão-Pará e Maranhão”⁹⁴. Apoiado nas Obras “Os Africanos no Brasil” de Nina Rodrigues e “Candomblés da Bahia” de Edison Carneiro, afirma ainda que os negros do Pará são descendentes dos bantus, desembarcados em São Luís de onde teriam vindo para Belém.

Descrevendo o corpo doutrinário do Batuque, Tupinambá afirma que ele “recebe forte influência católica, ameríndia, espírita, muçulmana e bantu” o que o leva a enquadrá-lo no 7º grupo da classificação de Artur Ramos: “Gegê – nagô – mussumi – bantu – caboclo – espírita – católica” (Tupinambá, 1973,p.3).

Reconhece nele a “muita influência indígena”, talvez pela predominância do elemento mestiço, resultante da miscigenação da raça branca (português) com o índio, nas populações da planície amazônica”(Ib:3).

O caboclo ou o mestiço não resistindo ao chamado dos tambores, à religião do negro e por um processo de assimilação inconsciente contribuem com seus elementos – cuias, potes, ervas – que são usados por pais e filhos-de-santo.

A VERSÃO ACADÊMICA: UMA HISTÓRIA DE QUEBRACABEÇAS

⁹³ Médico reformado do exército, membro efetivo da Comissão Paraense de Folclore e também da Academia Paraense de Letras. O presente trabalho foi agraciado com Menção Honrosa no I Concurso de Folclore Amazônico. Premiado pela Academia Paraense de Letras

⁹⁴ Anaíza Vergolino realizou um exaustivo levantamento de fontes escritas deste período, onde constatou a introdução de escravos no Vale Amazônico através do tráfico de negros África-Pará. Apesar desta vasta documentação nada se achou sobre a presença de cultos na região.

Percorrer os caminhos já trilhados pela literatura com a esperança de se reconstruir a história linear da tradição afro do Pará é constatar que dados como a fundação da primeira casa de culto em Belém, a procedência do seu chefe, o ritual que nela se praticava penderam-se para a história institucional. Não há registros, não se tem documento algum.

A versão histórica que nos oferecem está cheia de lacunas, exhibe encontros e desencontros entre os autores. Assim, por exemplo, se todos concordam que a tradição paraense não é autóctone, e sim importada do Maranhão, essa importação tanto pode acontecer no momento histórico do ciclo da borracha, na virada dos séculos XIX/XX (Leacock & Leacock, Bastide), quanto na Colônia, no século XVIII, no bojo da política pombalina com as atividades da Companhia de Comércio do Grão-Pará e Maranhão (Tupinambá). Ou ainda pode acontecer nesses dois momentos históricos (Carneiro).

Se os autores colocam explícita (Bastide) ou implicitamente (Leacock & Leacock) que a Amazônia era terra de domínio do índio, área de pajelança, o que acontece ao longo de um século com a cultura religiosa dos negros introduzidos pela companhia de Comércio a que se refere Tupinambá? Aliás, qual a sua tradição religiosa de origem: bantu como afirmou Bastide ou nagô e jêje como concluíram Alvarenga e Carneiro? Ou teria sido afinal apenas um “derivado iorubano” como asseguram os Leacocks?

O olhar do método da história tradicional talvez dissesse que: “não se trata de história, é um exercício de imaginação” e que a versão tem problema com as fontes, muito especialmente com a ausência de fontes escritas; “nada substitui os documentos: onde não há documentos não há História”(Langlois e Seignobos apud Cardoso, 1984:46).

Entretanto a História, ela mesma, já há alguns anos repensou seu olhar sobre as “fontes não escritas”; desde o momento em que percebeu não ser a pretensa objetividade do documento condição suficiente para a construção de uma almejada “verdade histórica”. O documento escrito, hoje se sabe, também é uma construção cuja a autenticidade está comprometida pelo tempo da elaboração e pela pena do elaborador.

Sendo assim, deixando de lado a busca da verdade numa exaustiva pesquisa documental, entregaremos a tarefa de construção da história a seus próprios sujeitos, procuraremos escutar suas versões.

NAS BRUMAS DA MEMÓRIA

Para entender a construção narrativa dos afro-religiosos paraenses sobre a sua história é preciso entender o conceito antropológico de memória. Pensamos memória como uma construção feita a partir de uma seleção de pessoas, acontecimentos, atos e lugares, efetuada pelo indivíduo e reconhecida pelo grupo.

Apesar de acreditarmos que o ato de recordar é individual, concordamos com Halbwachs (1990) quando diz que memória é um fenômeno eminentemente coletivo. Em meio às nuances do próprio narrador existem pontos imutáveis comuns à memória do grupo. A memória é coletiva também porque depende de um estímulo externo para vir a tona. Entretanto, nosso entendimento de estímulo externo vai além do reconhecimento do grupo e ultrapassa a presença do investigador e seus questionamentos.

Os praticantes rememoram ao efetuarem ritos ensinados por seus antepassados e ao lerem os escritos dos antropólogos. Rememoram e reinventam. A memória é contada a partir do presente, a história é construída por reminiscências próprias ou herdadas, por apropriação do que é aceito pelo grupo, por leitura de trabalhos acadêmicos.

O povo de santo que conta a sua história com a plena convicção de que é a “verdadeira”, não conhece o passado de forma a garanti-lo “puro” excluindo as elocubrações e expurgos da sua memória. Cada vez que se olha para o passado se introjeta nele desejos, sentimentos, convicções, por isso lembrar é um processo seletivo e mutável.

E como a memória é “um elemento constitutivo da identidade tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade ou de coerência de uma pessoa ou de um grupo, da sua reconstrução de si” (Pollack:1992).

A VERSÃO DO POVO-DE-SANTO

Ao longo do contato com o mundo dos cultos afro-brasileiro notamos a presença de dois tipos de discursos. Um mais elaborado; o discurso do grupo dirigente da Federação Espírita e Umbandista e dos Cultos Afro-Brasileiros do Estado do Pará⁹⁵, daqueles que ocupam cargos no Conselho Religioso Estadual, no Supremo Conselho do Ritual e na Diretoria Executiva da FEUCABEP⁹⁶. São os que se autodenominam “mineiros” e correspondem aos membros do Babassuê (Alvarenga: 1950), do Batuque (Leacock: 1972) e da Mina (Furuya: 1986)⁹⁷. Suas reminiscências remetem a nomes largamente citados por pesquisadores como Oneyda Alvarenga, Pedro Tupinambá, Seth e Ruth Leacock, Anaíza Vergolino, Napoleão Figueiredo e Yochiaki Furuya, com quem dialogam. A esse grupo denominamos “intelectuais do santo”.

Ao lado desse discurso, encontramos um outro grupo de pessoas, nomes perdidos pelas folhas amareladas dos fichários da FEUCABEP. Pouco inseridos no cotidiano dessa instituição, ligados a ela apenas pela concessão licença de funcionamento de seus terreiros. Esses religiosos, chamados por nós de “leigos”, estão interessados apenas em vivenciar o seu ritual em comunhão com seus poucos seguidores e seus clientes. Se classificam genericamente como umbandistas, mas praticam, um ritual mais atado ao xamanismo chamado por eles de Pena e Maracá ou Pajelança.

São esses discursos que pretendemos analisar em seguida.

FALAM OS “INTELECTUAIS”⁹⁸ DO SANTO

⁹⁵ Trabalhamos apenas com religiosos federalizados, ou seja, sócios da Federação Espírita, Umbandista e dos Cultos Afro-Brasileiros do Estado do Pará uma vez que a maior parte dos mineiros antigos pertencem ou pertenceram a essa instituição.

⁹⁶ FEUCABEP é a sigla que significa Federação Espírita Umbandista e dos Cultos Afro-Brasileiros do Estado do Pará. Esta instituição foi fundada em 1964. Trata-se de uma organização de caráter civil cuja função é coibir abusos, controlar as casas de culto e conceder licença de funcionamento dos terreiros. Funciona como mediadora entre as casas de culto e o Estado.

⁹⁷ A partir dessas diferentes denominações podemos perceber a mudança na auto classificação dos cultos Afro-Brasileiros do Estado do Pará.

⁹⁸ Os termos intelectuais e leigos não são denominações pejorativas. Chamamos de intelectuais àqueles religiosos que interagem com a academia lendo os trabalhos acadêmicos e de leigos

Antes de adentrarmos efetivamente na narrativa desses informantes, achamos cabível falarmos um pouco de como se estrutura o pensamento histórico desses indivíduos. O primeiro ponto a ser mencionado, talvez o mais importante, é que a memória desses “intelectuais” do santo é qualitativa, não cronológica. Eles se esforçam em construir uma linearidade que não se remete necessariamente a datas, mas a nomes de pessoas já falecidas consideradas como referencial na história das religiões afro-brasileiras no Pará, independente do vínculo hierárquico com o informante.

A memória coletiva é construída a partir de uma genealogia cujas origens remetem a África numa viagem narrativa que entrecruza o estado do Maranhão. Referem-se ao Maranhão como mecanismo de legitimidade. Ser tradicional, para eles, é estar vinculado aos fundadores, seja através do contato ou da linhagem. A maioria desses religiosos considerados pioneiros, são maranhenses. Mencionar esses nomes acaba funcionando como agente legitimador; demonstra conhecimento, experiência, antiguidade, e “tradição” do narrador. E ser antigo é mérito digno de respeito.

A presença dos escravos negros na Capitania do Grão Pará e Maranhão para eles não é história, não aparecem em suas narrativas. A escravidão é, na maioria das vezes, motivo de esquecimento. Segundo eles o que existia aqui antes da chegada dos primeiros praticantes dos cultos afro-brasileiros oriundos do Maranhão era o pajé de origem indígena com sua pena e maracá e seus espíritos de bicho; botos, cobras-grandes e outros.

A Tradição no Pará não passa pela idéia de “terreiro de raiz”⁹⁹ como acontece na Casa das Minas de São Luís. O que é enfatizado ao longo das narrativas é a Casa e a “missão” de cada um. Isso cabe a “intelectuais” e “leigos” do santo, embora a ênfase se dê de maneira diferente. Enquanto os “intelectuais” mencionam as suas Casas numa tentativa de legitimação, de fazê-la pura, os “leigos”, sem essa preocupação, falam simplesmente do cotidiano.

aqueles que apenas vivenciam seu ritual.

⁹⁹ Chamamos de “terreiro de raiz” àquelas casas de santo fundadas por africanos cuja história remonta à África.

Encontramos ao longo de nossas pesquisas apenas um caso limite. Trata-se de seu Edilsom, falecido marido de mãe Lulu, liderança do terreiro centenário Dois Irmãos¹⁰⁰, que pretende traçar uma genealogia de ascendência aos moldes da Casa das Minas e se remete a ela. Sua narrativa é pontuada por datas e nomes importantes para a história local¹⁰¹, ainda que, como um sujeito inserido no grupo social, ele não consiga se desvincular da memória coletiva e qualitativa. Seu Edilsom teve uma preocupação em fazer um registro da tradição oral e escreveu um histórico de seu terreiro a fim de não deixar esquecidos os seus heróis.

A construção dos “intelectuais” do santo aproxima-se mais do modelo dos acadêmicos com uma divergência: a temporalidade. Como diz Anaíza Vergolino em seu trabalho “História Comum, Tempos Diferentes” (Vergolino-Henry: 1994) não se pode ver tudo a partir do eixo temporal historicamente determinado pois a memória caminha em velocidade diferente, fazendo um movimento de entra e sai na história oficial:

“Na Amazônia o tempo da história e o tempo do mito se invadem reciprocamente num contexto de religiosidade popular” (Vergolino-Henry, 1994: 206)

Trata-se de um tempo histórico cheio de vácuos, marcado pela geração do santo e de família. O tempo da minha mãe, o tempo da mãe-de-santo da minha mãe, o meu tempo. Não se pode pensar em 1890, 91, 92, 93 etc. Fala-se no tempo da pajelança, tempo da perseguição policial, tempo tido como da calmaria. Nesse discurso, só poderemos nos localizar

¹⁰⁰ Fomos informadas que ano de 2008 o Terreiro Dois Irmãos sofria com problemas estruturais, correndo risco de desabamento. Nesta ocasião organizamos uma comitiva a fim de procurar a Secretaria de Cultura do Estado do Pará com a finalidade de interceder junto às autoridades constituídas para solicitar a reforma desse patrimônio histórico afro-paraense. Fomos atendidas e a reforma no terreiro foi finalizada no ano de 2009. Após a reforma deu-se o processo de tombamento. Atualmente o Terreiro Dois irmãos é a única casa de santo paraense tombada pelo patrimônio histórico.

¹⁰¹ Conforme será visto, seu Edilsom diz que os mineiros chegaram ao Pará durante o período da Borracha, momento de grande importância para a história deste Estado uma vez que representou crescimento econômico e mudanças significativas na arquitetura.

por referências feitas a Magalhães Barata¹⁰² ou a Fundação da Federação¹⁰³. A história do terreiro é paralela a história institucionalizada, mas essas linhas em certos momentos se tocam. Existe um “entrelaçamento de tempos” (Vergolino-Henry, 1994: 206).

E que história é essa contada pelos intelectuais?¹⁰⁴

Mãe Lulu ao contar-nos sobre os primórdios desses cultos vai buscar as lembranças da infância de sua mãe a respeito do antigo Guamá e das sensações que os sons dos tambores provocavam na vizinhança.

O terreiro era daquela senhora ali (aponta a um antigo retrato de mãe Josina, a fundadora da casa, pendurado na parede do barracão) que era mãe-de-santo da minha mãe. Minha mãe entrou com sete anos, isso aqui era mata que para andar era um terçado na mão e uma lamparina amarrada num pedaço de pau. Iam abrindo assim e aquela procissão atrás e o pessoal acompanhando para irem pra casa sabe de outro pra contarem história, reunião, sabe, antigamente era assim, eles liam, liam, liam, todo mundo sentado, sentado na frente, sentado pra ler. Acabava aquilo ali parava, falava:

- Amanhã a gente começa lá pra casa.

- Amanhã a gente começa, até logo.

E assim era, eles tinha os casebre espalhado pela mata, eles se espalhava por aí e quando dava a hora...

- Olha a hora cumadre fulana.

Aí se juntava de novo ascendia a lamparina e saiam pelo caminho

(Mãe Lulu, mineira)

E a narrativa se segue falando dos toques de tambor nos terreiros que causavam excitação e medo.

¹⁰² Magalhães Barata fora intendente o Pará durante o período do Estado Novo, governo Getúlio Vargas.

¹⁰³ Como já fora dito anteriormente a fundação da FFEUCABEP aconteceu em 1964.

¹⁰⁴ Nesta primeira parte do trabalho nos apropriaremos do discurso de dois narradores. São eles a Mãe Lulu e Seu Edilsom. Mãe Lulu é uma mãe-de-santo antiga, líder de um terreiro centenário que chegou a presidente do Conselho do Ritual da FEUCABEP e Seu Edilsom é seu falecido marido que escreveu a História do Terreiro Dois Irmãos.

Quando a minha mãe morou aqui nessa mata do Guamá, já existia esse terreiro (...) A minha vó não frequentava isso que ela ouvia falar in, in, in tambor de santa Bárbara e minha vó tinha medo mas meu tio que era rapazinho já bem crescido, ele tocava aqui, ele sumia, sabe?! Aí quando a minha mãe já tava cum 7 anos (...) meu tio começou:

- Vá lá mamãe.

E os vizinho, um já vinha, outro já vinha...

- Umbora dona Àguida.

Aí quando foi um dia minha vó veio, ficou de pé, fora, escuro, olhando com muito medo e aí não demora foi simhora. Aí minha mãe escutava tu, tu, tu,tu. Minha mãe ficava aguniada pra vim (Mãe Lulu, mineira)

Com base nos discursos desses informantes percebemos que a história é contada em algumas grandes fases:

a- A primeira fase é o período da Pajelança, dos pajés de procedência indígena.

(...) que faziam os trabalhos dentro da mata, faziam os trabalhos deles em igarapés, incorporavam é, é, é, é, era índio, era cobra, era isso tudo. (...)Era a linha de cura, a famosa linha de cura, até hoje ainda vem boto, vem muita coisa importante. (...) Então quer dizer que nós já tínhamos a raiz da terra que era o curandeirismo, né?! (Seu Edilsom, mineiro)

b- A Segunda fase é o período da chegada dos rituais afro-brasileiros que teria ocorrido apenas no final do século passado. O culto tido como fundador é a mina. E no trecho abaixo citado percebemos a tentativa de seu Edilsom de datar a religião pela história.

A mina só veio mais na época, nós tivemos uma época que se chamava época da borracha. Então na época da borracha começaram a extrair do Pará, na Amazônia em si, então vieram esse pessoal do nordeste, do norte, que chamavam soldados da borracha. (...) vinham pra trabalhar pra dentro da mata, pra cortar, tirar leite de seringa. E aí trouxeram suas famílias muitas vieram, justamente esse pessoal (Seu Edilsom, mineiro).

O mito de origem chama-se mãe Doca:

Mãe Doca quando chegou ninguém sabia nada, mãe Doca trouxe não sei se a mina-nagó, mãe Josina trouxe a mina, era o terreiro de Santa Bárbara. Ela trouxe o Tambor de Santa Bárbara, que nem chamava terreiro, os vodunso nem chamavam terreiros, era Querebetan (Seu Edilsom, mineiro).

A partir desse trecho narrado por seu Edilsom podemos perceber o amplo diálogo estabelecido pelo povo-de-santo com a bibliografia antropológica. A escolha de mãe Doca como fundadora é provavelmente uma apropriação do discurso de Seth e Ruth Leacock. Nota-se também uma influência do trabalho de Sergio Ferretti no vocabulário utilizado por seu Edilsom.

Vodunso é uma variação da palavra vodunsi, que segundo Ferretti significa esposa dos Voduns, sacerdotisa ou filha-de-santo, mulher que recebe vodum. E Querebetan é para os membros da Casa das Minas uma sinonímia de terreiro.

Outros nomes são citados além de mãe Doca a moradora do “pau do urubu”¹⁰⁵ e mãe Josina a “mestrinha” que desce nos dias de sexta-feira da paixão pra cantar suas doutrinas. Dentre eles Pai Bassu, o velho habitante da “volta da tripa”¹⁰⁶ que todos os anos preparava o mastro de São Sebastião, mãe Joana Castanheira e outros mais novos como Satiro, o informante de Oneyda Alvarenga e Raimundo Silva considerado maioral por Pedro Tupinambá.

Todos esses sujeitos são enumerados sem qualquer preocupação com a cronologia, numa tentativa de dar nome a heróis, exautá-los pela brava resistência a investida policial. Dos terreiros pouca coisa se conta, apenas que eram construídos com matéria prima retirada das matas.

Tudo era pobre, uns de enchimento, outros de enrripado (Seu Edilsom, mineiro).

¹⁰⁵ Pau do Urubu era o nome atribuído ao lugar onde se estabelecia o terreiro de Mãe Doca. Este nome teria sido colocado em virtude a uma árvore morta que existia em frente à casa de santo onde ficava o “assentamento” – fundamentos sagrados - dessa religiosa. Diz-se também que esta árvore morrera em virtude de ter se transformado em morada de urubus que ali pousavam atraídos pelo cheiro de peixe que exalava do mercado vizinho.

¹⁰⁶ Nenhuma referência nos foi feita sobre o significado deste nome. Supomos que seja uma expressão popular que indique a grande distância de localização do terreiro em questão.

Em resposta as nossas perguntas acerca dos rituais praticados dizem:

Ab minha filha, não sei, que aquelas velhas guardavam tudo a sete chaves, aquelas velhas com aquelas rouponas, com uns bolsões até o meio da perna (Mãe Lulu, mineira).

c- O terceiro período é o da invasão policial . Se por um lado vários terreiros foram invadidos e seus tambores violados, por outro as poderosas entidades se vingavam dos perturbadores da ordem ritual. A ordem social era invertida e o poder místico do pai-de-santo as vezes os livrava das garras da polícia. Travava-se uma forma de resistência mágica.

um agente policial e três milicianos apearam seus cavalos, tentaram invadir o terreiro, prender seus responsáveis e acabar com o ritual. Chegaram a porta de entrada do terreiro e foram interpelados pelo porteiro. Mãe Josina a essa altura dos acontecimentos estava no salão incorporada com seu guia espiritual, Tóia Verequete (...). O agente aborrecido com a reação do porteiro, sacou sua arma, apontando para o mesmo, acionando por duas ou três vezes o gatilho da arma. Foi quando ocorreu o fenômeno; as balas não detonaram (...). O agente aborrecido com o fracasso da investida, chamou seus auxiliares e saiu alegando que a bruxa tinha parte com o capeta (Seu Edilsom, mineiro).

d- A quarta e última fase é a da calmaria, que nos permite perceber o quanto o ritmo dos acontecimentos no Pará, é peculiar:

E assim eles foram se instalando, então passaram com a polícia, era uma restrição tremenda (...) na época já da pajelança, imagina quando começou a implantar os terreiros!

A polícia vinha, rasgava tambor, prendia pai-de-santo, vodun, se tivesse, o que tivesse incorporado ia também. Era aquele tempo ainda, que era no tempo da, da, da, da cavalaria, do pessoal, num tinha nem era polícia, era polícia montada, era delegado policial, investigador (...). Era na época, por que só veio a melhorar mais pro pessoal da macumba, foi no ano de 1930, quando Magalhães Barata assumiu o Estado do Pará como interventor federal. Então como ele era daqui, era paraense, era do Marajó, então era ele, se protegia muito era coma Maria Aguiar (Seu Edilsom, mineiro).

Nosso informante refere-se a 1930, como um período de melhoria

para esses cultos do Pará. Entretanto temos conhecimento de que em Estados como o Rio de Janeiro e Pernambuco, o governo Getúlio Vargas representou um acirramento das perseguições. Usava-se o discurso da insanidade, do charlatanismo, da prática ilegal da medicina.

Em Belém, Magalhães Barata, frequentador e protetor do terreiro de Maria Aguiar, assume a Interventoria Federal e escolhe como seu secretário particular o umbandista Miguel Silva, famoso umbandista, já falecido, outrora residente no bairro do Utinga.

Além de tudo o que já foi dito, nossos informantes fazem referência a existência da Federação e a sua importância na legitimação dessas religiões. Reconhecem o seu valor enquanto mediadora entre as casas de culto e o Estado. Então a preocupação com a “história” cessa, e tem início um relato das desavenças dentro da instituição.

Concluindo, o que eles consideram história da religião é costurado por suas histórias de vida. Tudo é minuciosamente relatado. A feitura de sua mãe-de-santo, o processo de iniciação; alguns episódios da mediunidade; a morte da antiga liderança; a herança do terreiro e das entidades, o funcionamento da casa e a mitologia. Um pouco de memória herdada, relatos dos pelos antepassados e muito de suas vivências.

FALAM OS “LEIGOS” DO SANTO¹⁰⁷

Esse grupo é formado por pessoas que também possuem memória qualitativa e falam sobre a história do culto - quando instigados pelo entrevistador - a partir da experiência de vida, da sua missão, da sua casa sem preocupação alguma em afirmar sua religião como pura ou original. Nestes discursos é o empírico que prevalece e dita as normas de funcionamento da casa e da mitologia.

Ouvimos de nossos informantes, uma história de pouco recuo temporal que se inicia com o começo da vida religiosa do médium. É ele o personagem principal, às vezes único, da narrativa.

Poucos nomes são mencionados e sempre de pessoas que tenham

¹⁰⁷ Neste tópico do trabalho, usamos quatro narrativas, Mãe Zenaide, mãe Maria, mãe Olga e mãe Eliete. Todos esses nomes foram encontrados nos fichários da FEUCABEP.

influenciado a carreira religiosa do narrador. Geralmente os relatos referem-se a pessoas de renome no meio religioso afro-paraense. Entretanto citar esses nomes não significa de modo algum reconhecê-los como pioneiros ou como referenciais. Eles apenas ilustram a narrativa porque tiveram contato com o narrador; são coadjuvantes.

É a mãe Raimundinha, famosa e mãe-de-santo mineira que fora membro do Supremo Conselho da FEUCABEP, que incentiva mãe Dulcinda a seguir a missão. É Raimunda a filha de dona Amelinha¹⁰⁸ que socorrera mãe Zenaide quando pela primeira vez esta entrara em transe.

Outro detalhe a ser ressaltado é que a obtenção desses nomes e de algum comentário sobre eles, se deu após algum tempo de dialogo entre o entrevistador e o entrevistado. No primeiro momento, em face de algum questionamento sobre outros pais-de-santo renomados ou não, a resposta era sempre o desconhecimento. Os informantes na tentativa de não parecerem “corre-beira”¹⁰⁹ alegam jamais ter freqüentado outros terreiros, principalmente de outras nações.

Adentrando no universo narrativo, ele se inicia pelas origens. Quando questionamos acerca da proveniência dos cultos afro-brasileiros no Pará obtivemos dois tipos de resposta. Ou o mito fundador é substituído pelo dom:

De onde veio, a origem? Eu num sei te explicar isso porque comigo é dom de nasença (mãe Olgarina, umbandista).

Ou incorpora-se à história oficial da escravidão divulgada em escolas de ensino fundamental e médio e, sem maiores detalhes, elege-se, a África como polo fornecedor da tradição. Não se cita nome, data, grupo étnico ou cultural. A origem cronológica perdeu-se num tempo místico denominado escravidão.

Pelo que nós estuda, eles (os escravos), vieram da África, foi começado pelos brancos pegando os africano e fazendo deles empregado, mordomo, essas coisa. Eles sofreram muito aqui no Brasil. Tá na história, tá na história, os branco pegaram eles fizeram deles escravo. (...). Eu tenbo seara de umbanda, os preto-velhos baixa e eles contam. (Mãe Maria , umbandista).

¹⁰⁸ Mãe Amelinha foi a segunda liderança o Terreiro Dois Irmãos.

¹⁰⁹ Corre-beira é uma denominação pejorativa dada ao religioso que freqüentam diversas casas de culto.

E que nação religiosa teriam esses escravos trazido para o Brasil? Esses informantes, “leigos”, tendem a apresentar a religião a que são filiadas como primeira. E como geralmente se dizem umbandistas e curadores, temos os seguintes discursos:

Antigamente era a umbanda, né?! Agora já ta essa coisa de candomblé (Eliete, umbandista).

e...

Antes o que eu conheci foi a linba de cura, a linba de cura, pena e maracá (...) Vinha aquele Dom do fundo do mar, são os encantados, ta entendendo?! (...) Você puxa os mestres curadores. (...) O meu chefe é seu Pena de Arara Amarela (Mãe Neuza da Silva, umbandista).

Prosseguem incorporando um vasto relato sobre a missão. Tudo começa com o aparecimento da mediunidade e conforme constata Anaíza Vergolino em “A Carreira do Pai de Santo” (Vergolino & Silva, 1976), isso acontece durante a infância dos indivíduos de maneira muito atribulada. As primeiras manifestações mediúnicas se dão em meio a desmaios, quedas, sumiços, dores de cabeças o que leva nossos informantes a procurarem médicos e outras religiões:

Eu comecei com sete anos (...) aqui no Guamá era só mato. (...) Um dia eu estava nessa casa (...) Essa área toda de traz, nesse tempo era mata. (...) Era meio dia, a nossa casa era assim pequena, tinha aquele fogão de lenha, a gente cortava lenha pra botar. A minha vó disse assim pra mim:

- Olhe minha filha, vá cortar lenha pra butá de baixo da panela .

- Não vovó, meio dia, esse sol quente!

- A, tu vai cortar a coisa se não tu vai apanhar.

Aí eu fui chorando, pegar a lenha no mato(...)

Quando eu dei a terceira pancada, aí caí. Num me lembro mais.(..) Era seu Surrupira (Mãe Maria Zenaide, umbandista).

O processo iniciático tão valorizado pelos membros do Candomblé aqui é relegado. Os “leigos” do santo dizem não precisarem de feitura porque na maioria das vezes eles já nasceram feitos:

Eu sou feita de nascença, eu nasci ,segundo diŕ se Rompe Mato, as sete horas da manhã e eles me levaram sete horas da noite. Sete dias e sete noites eu tava sumida (Mãe Maria , Umbandista).

Também é comum relatos sobre viagens ao fundo do mar e ao espaço. Essas estórias mostram a semelhança entre o que lá foi encontrado e a estrutura do ritual da casa do narrador.

Eu já foi no fundo do mar. É outra cidade. Agora nessa outra cidade no fundo do mar só tem os bichos (...). Tem pena e maracá, tem banquinho, tem tudo ali, só que tem um segredo, a gente não pode contar. Eu já fui no fundo, é como se fosse aqui. Mas só que é diferente, lá tem os encantados. Tem boto, tem jacaré, tem a cobra-grande. Tem tudo quanto é bicho. Tem a baleia, tudo isso tem. Agora tem um lugar lá no fundo do mar que é o lugar do preto-velhos. Tem a encantaria dos preto-velho. E tem a aldeia (...), agora na aldeia é outro jeito, é aonde tem os índios (Mãe Neuza, umbandista).

Para terminar gostaríamos de enfatizar a percepção desses informantes sobre o passado. O passado é próximo a eles, é vivenciado e apreendido pelos informantes. O passado é o período do pouco desenvolvimento, da pouca civilização, da pouca urbanização. O espaço da urbes e da floresta não estão de todo separados, o que se nota ao observarmos o discurso de mãe Eliete sobre o Jurunas:

Isso aqui era matagal, nós viemos pra cá, isso aqui era ponte, isso era um igarapé. Era só Matagal (...). Tinha jurumum, tinha árvore de jenipapo, tinha árvore de andiroba que a gente sempre tirava aquelas frutas pra gente brincar de peteca (Mãe Maria Eliete, umbandista).

Entretanto é o passado também, o período da ordem, do respeito, da sapiência, da simplicidade, que existe em oposição ao presente, e este é um tempo que não lhes cabe. É marcado pela desordem, pela bebedeira, pelo luxo, pelo espetáculo, pelo fingimento.

Hoje está muito mudado (...), hoje é só avacalhação (...) hoje em dia você entra dentro dum terreiro, eles vão pra aquela missão, eles vão pra reparar. Eles querem saber aquela que teje melhor vestida (...) Eles querem fazer já tipo festa e caboco num exige nada. Caboco vem do jeito que a pessoa recebe eles, cum qualquer roupa. Agora não, tem que butá por ali um saião, roupa mais bunita. Se eles pudessem ir na loja escolher o pano eles iam (Mãe Maria Eliete, umbandista).

O candomblé é uma religião de entrada recente em território paraense e talvez por isso seja rejeitado na narrativa de nossos informantes. Se os candomblecistas, embebidos nos estudos de Roger Bastide, acusam umbandistas de misturados, estes criam explicações muito próprias para a composição do panteão do candomblé ketu¹¹⁰ formado apenas por orixás e erês:

Segundo os escritos da umbanda o candomblé é o espírito mais baixo que tem. Agorinha mesmo o seu Rompe Mato disse (...) que em todos os terreiros, em todas as searas ele baixa, menos no candomblé (Mãe Maria, umbandista).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pode perceber o povo de santo aqui considerado é apenas o segmento aglutinado em torno da FEUCABEP. No entanto este grupo não pode ser considerado homogêneo. Dividimos esse conjunto de informantes em duas categorias que contam a sua história de uma maneira muito peculiar.

De um lado os “intelectuais”, atuais mineiros, grupo extremamente heterogêneo até mesmo no que diz respeito a prática do ritual. Ele é composto de pessoas antigas preocupadas em se pensar historicamente, que comungam de escritos acadêmicos, buscam uma linearidade (ainda que não seja a cronologia), elegem pioneiros e ressuscitam seus mortos.

De outro, encontramos os “leigos” apenas interessados em vivenciar a religião, sem preocupação com legitimidade, identidade, memória, história. São os curadores, afeitos a um ritual xamanístico chamado por eles de Pena e Maracá, que se auto-classificam como umbandistas.

¹¹⁰ O panteão do candomblé ketu é formado principalmente por orixás e erês. As festas de caboclos são pouco frequentes em terreiros de candomblé.

Sua experiência religiosa tem como centro as suas searas. No interior delas os narradores compartilham o cotidiano com seus seguidores, seus clientes e suas entidades. Tudo que aprenderam foi por intermédio do dom, foi na prática da missão. É sobre ela que falam. As vezes quase em lágrimas relatam o sofrimento que viveram e o contato com um sagrado muito particular, sem muita hierarquia, sem muita elucubração. São eles os personagens principais de suas narrativas.

Concluindo, ressaltamos que ao longo deste trabalho omitimos um terceiro e importante grupo formado por ex-umbandistas ou ex-mineiros que se converteram ao candomblé e foram em busca de “feitura” na Bahia e no Recife, sobre quem pouco podemos falar. Antecipamos apenas que se entrevistados, suas narrativas serão remetidas a outras tradições fora do Pará. Terão seus relatos permeados do iorubá das casas de santo baianas ou pernambucanas e de nomes quase totalmente desconhecidos no universo local.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Oneyda. *Babassué*, São Paulo. 1950.
- BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil*, 2ª. edição, São Paulo, Pioneira, 1985.
- BIRMAN, Patrícia. *O que é Umbanda?*, São Paulo, Brasiliense. 1983.
- BOSI, Éclea. *Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos*. São Paulo: CIA das Letras, 1995.
- CARDOSO, Ciro Flamarion S. *Uma Introdução a História*. São Paulo, Brasiliense. 1984.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Et alli. “Os Estudos de Folclore no Brasil”. In: Seminário de Folclore e Cultura Popular. 1988: Rio de Janeiro (RJ). *Seminário de Folclore e Cultura Popular: As várias faces de um debate/* Instituto Nacional de Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas, Rio de Janeiro; IBAC. 1992.
- CARNEIRO, Edson. *Ladinos e Crioulos*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A. 1964.
- FERRETTI, Sergio Figueiredo. *Querebetan de Zomadônu*, São Luis, EDUFMA. 1985.
- FURUYA, Yoshiaki. Entre “Nagoização” e “Umbandização”, Tóquio, Universidade de Tóquio, 1986.
- FRY, Peter. “Gallus, Africanus est, ou, Como Roger Bastide se Tornou Africano no Brasil”. In Seminário de Cultura Brasileira, São Paulo. 1984. *Revisitando a Terra de Contraste: A Atualidade da Obra de Roger Bastide*. Org, Olga. R. de Moraes Fom Finton. São Paulo, FFLCH/ CERU. 1996.
- HALBBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*, São Paulo, Vértice, 1990 (tradutor)
- LEACOCK, Seth and Ruth. *Spirits of the Deep. A Study of na Afro-Brazilian Cult*, New York, The Americam Museun of Natural History. 1972.
- PEIRANO, Mariza. G. S. “As Ciências Sociais e os Estudos de Folclore?”. In: Seminário de Folclore e Cultura Popular. 1988: Rio de Janeiro (RJ).

Seminário de Folclore e Cultura Popular: As várias faces de um debate/ Instituto Nacional de Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas, Rio de Janeiro; IBAC. 1992.

POLLACK, Michel, “Memória e Identidade Social”, *Estudos Históricos* Rio de Janeiro. Vol 5, N° 10, 1992.

REGIS, Olga Francisca. “Nação Queto”. In: Encontro de Nações de Candomblé. (1981) Salvador (Ba). Promovido pelo Centro de Estudos Afro-Orientais. Salvador, 1 a 5 de junho de 1981. Salvador: LANAMÁ. Centro de Estudos Afro Orientais da UFBA, Centro Editorial Entidade da UFBA. 1984.

TUPINAMBÁ, Pedro. *Batuques de Belém*. Academia Paraense de Letras. 1973.

VERGOLINO E SILVA, Anaíza. “A Carreira do Pai de Santo”. *O Tambor das Flores*, São Paulo, UNICAMP, 1976. (Dissertação de Mestrado)

VERGOLINO-HENRY, Anaíza. “História Comum, Tempos Diferentes” In: *A Amazônia e a Crise da Modernidade*. Belém, MPEG. 1994.

_____ et FIGUEIREDO, Arthur Napoleão. *A presença Africana na Amazônia colonial: uma notícia histórica*, Belém, Arquivo Público do Pará, 1990.

V. TERRITÓRIO

TERRITORIALIDADE CAMPONESA NA COMUNIDADE DO CRAVO – NORDESTE DO PARÁ

Cátia Oliveira Macedo¹¹¹

APRESENTANDO O CAMPO DE ESTUDO

As últimas décadas do século XX foram responsáveis por uma série de mudanças econômicas e institucionais, que tiveram implicações diretas na agricultura e no campo brasileiro. A expansão do agronegócio¹¹², “impulsionada pela ampliação de investimentos diretos de empresas multinacionais do sistema agro-alimentar no País” (MARQUES, 2008:59), bem como a suposta criação de um novo paradigma de agricultura de pequena escala: a agricultura familiar tornou consenso que caminhamos rumo à industrialização do campo e seus ditames. Para os adeptos¹¹³ desta teoria o atraso econômico do campo brasileiro, assim como a superação da pobreza se daria via inserção competitiva dos agricultores familiares ao mercado (PAULINO, 2008:108). A partir desta suposta concordância não haveria mais sentido estudar toda e qualquer atividade desenvolvida no campo que estivesse fora desse padrão.

Contrariando esta tese que referenda o processo de homogeneização das relações econômicas no campo, um grupo de estudiosos¹¹⁴ da questão agrária propõe que “a análise da agricultura, especificamente a brasileira,

¹¹¹ Doutora em Geografia Humana e professora da Universidade do Estado do Pará –UEPA.

¹¹² “Os modelos de desenvolvimento adotado no Brasil, macroestruturalmente podem ser classificados em “agroexportador, que corresponde aproximadamente ao período colonial até início do século XX; o “nacional-desenvolvimentista”, inaugurado em 1930 e que se seguiu até 1980; e o neoliberal, que se iniciou na década de 1990, chegando até os dias atuais, quando se intensificou no campo uma agricultura de negócio, o agronegócio” (FABRINI, 2010:57).

¹¹³ Os pensadores adeptos desta tese, afirmam que “(...) o campo brasileiro já está se desenvolvendo do ponto de vista capitalista, e que os camponeses irão inevitavelmente desaparecer, pois eles seriam uma espécie de resíduo social” (OLIVEIRA, 2004: 34). Entre os principais pensadores desta corrente estão: Maria Isaura Pereira de Queiroz, Maria Conceição D’incão, José Graziano da Silva, Ricardo Abramovay, Eli da Veiga, dentre outros.

¹¹⁴ Destacam-se como os mais importantes pensadores desta corrente: Rosa Luxemburgo, Teodor Shanin, no Brasil, José de Souza Martins, Margarida Maria Moura, José Vicente Tavares da Silva, Carlos Rodrigues Brandão, Alfredo Wagner e Ellen Woortmam, Arioaldo Umbelino de Oliveira, dentre outros.

neste final de século e milênio deve ser feita no bojo da compreensão do desenvolvimento capitalista em nível mundial” (OLIVEIRA, 2004: 46). Tal afirmativa parte do princípio de que este desenvolvimento resulta de um processo desigual e combinado, que produz a um só tempo, relações especificamente capitalista de produção e de trabalho e igual e contraditoriamente relações não capitalistas, como é o caso das relações camponesas.

Para Oliveira (2004:44), a leitura do campo centrada na expansão das relações capitalistas e do assalariamento “é suficiente para explicar parte das transformações do mundo rural contemporâneo, em particular aquelas que se coadunam com o paradigma da industrialização da agricultura”. Para este autor, as transformações ocorridas no campo, não sinalizaram para a emergência “das fábricas verdes, como protótipo de organização social do trabalho”, e conseqüentemente a dominância do trabalho assalariado. Pelo contrário, os camponeses¹¹⁵ têm demonstrado sua resistência externalizando em todo o território nacional suas novas estratégias de luta e unidades de produção.

Ainda sob este enfoque Marques (2008:60) ressalta que essas diferentes formas de luta pela terra “vêm possibilitando a reconstituição, em novas bases, da diversidade encontrada entre as configurações camponesas existentes no Brasil”. Neste contexto, destacam-se as lutas das populações tradicionais e quilombolas, em especial na Amazônia, que forjam novas identidades fundamentadas no uso comum dos seus recursos; grupos indígenas, trabalhadores rurais sem terra que “correspondem territorialidades específicas a partir das quais se realizam modos de vida e camponeses distintos”.

Entendemos que o processo de conformação do território¹¹⁶, “dá às pessoas que nele habitam a consciência de sua participação, provocando

¹¹⁵ Neste trabalho entendemos o camponês como integrante das classes subalternas da sociedade capitalista. “Os camponeses diferem necessariamente de uma sociedade para outra e, também, dentro de uma mesma sociedade; trata-se do problema de suas características gerais e específicas. Os camponeses necessariamente refletem, relacionam-se e interagem com não camponeses; trata-se da questão da autonomia parcial de seu ser social (SHANIN,1980:75).

¹¹⁶ Para Rafesttin (1993) o território deve ser compreendido a partir de três elementos: tempo, espaço e relações sociais. Tal entendimento concebe que as relações sociais, “plasmam-se no espaço no decorrer do tempo” (...), ou seja, o espaço materializa as relações sociais no decorrer do tempo, tornando-se território (BOMBARDI,2004:46).

o sentimento de territorialidade” que subjetivamente cria uma consciência das relações que se constituem no e com o território. Trata-se, na verdade, do “processo subjetivo da população de fazer parte de um território, de integrar ao território” (ANDRADE,1998, p. 214).

Para Marques (2008, p. 64), não podemos perder de vista que está em curso um processo de recriação e territorialização camponesa que atravessa o território nacional e lhe impõe “novos conteúdos, decorrentes das novas maneiras como se organizam e se autodefinem os diferentes grupos”.

Partindo desta perspectiva é que pretendemos abordar a territorialidade camponesa na Comunidade do Cravo¹¹⁷, lócus de estudo desta pesquisa. Entendemos como territorialidade o conjunto de práticas desenvolvido por instituições ou grupos no sentido de controlar um dado território. Na comunidade do Cravo a territorialidade é revigorada pelas experiências religiosas coletivas ou individuais que o grupo mantém com no lugar, tornando o território fortemente marcado por sentidos culturais.

De certa forma, as transformações ocorridas no Cravo, têm feito emergir o sentimento de pertencimento a este território, que apesar de muito existente, torna-se mais evidente e usual constituindo-se no cerne da oposição aos recém-chegados (entrada de novas famílias e/ou retorno daquelas que viveram um tempo na cidade) e suas demandas, desqualificando os hábitos, valores e costumes introduzidos no local com a chegada destes sujeitos. Assim, as velhas e novas relações que se constituem no território da comunidade em estudo nos últimos anos é que dão o tom das territorialidades existentes no local e suas características.

A organização interna desta comunidade fundamenta-se na combinação das atividades ligadas a produção agrícola, de trabalho predomi-

¹¹⁷A expressão comunidade é aqui empregada meramente num sentido descritivo e basicamente ligado a evocação êmica, por parte dos moradores da localidade. Não pretendemos inserir esta caracterização na célebre divisão típico-ideal de Ferdinand Tönnies da relação entre comunidade e sociedade. Menos ainda, pretendemos aproximar esta identificação sócio-espacial dos critérios conceituais desenvolvidos pelos estudos sociológicos de comunidade desenvolvidos no Brasil nos anos 1950 e 1960. O termo comunidade passou a ser usado pelos moradores da Vila do Cravo a partir da década de 1970. Neste momento, reuniões com padres e freiras da paróquia de Bujaru com representantes da vila, deram origem a grupos de evangelização que fomentaram a íntima relação entre religião e política passando a partir de então a se referir à localidade e a seus moradores como comunidade.

nantemente familiar; na religiosidade e nas relações de parentesco que representam o amálgama da sociabilidade local e materializam a moldura da estrutura social. Assim, terra, trabalho, família e religiosidade apresentaram-se como elementos indissociáveis, que definem e são definidos nas relações cotidianas destes sujeitos.

A relação com a terra é pedra angular do modo de vida local, “(...) entre os camponeses o controle da propriedade está articulado a lógica da terra de trabalho, sendo esta o instrumento para a reprodução da família” (PAULINO, 2008:123). Assim, o mercado não organiza as atividades desenvolvidas nestas propriedades, pois a produção é orientada para atender as necessidades básicas da família e, a partir delas, a definição do que produzir e como produzir.

Indiscutivelmente, a comunidade aqui estudada, viveu nos últimos vinte anos um conjunto de transformações que sinalizaram para a emergência de novas territorialidades e novos conflitos decorrentes destas. Destaca-se, neste contexto, a consolidação da rodovia (PA 140, aberta na década de 1970) como o elo articulador da comunidade com os municípios vizinhos e com a capital do Estado. Visualiza-se a partir de então, maior pressão e disputas com relação ao uso do território através de novas estratégias políticas de luta pela terra, com a criação de Assentamentos rurais no município e da introdução do Cravo a categoria de área remanescente de quilombos, o que permitiria no futuro, caso reconhecida, a transformação das terras individuais em terras coletivas¹¹⁸.

Ao longo dos anos de 2008 e 2009 o debate sobre o processo de reconhecimento e regularização do Cravo como um território quilombola embalava as rodadas de conversas e os espaços internos as casas. Porém, longe de apresentar-se como consenso, o possível reconhecimento, titulação e apóio ao (Etno-desenvolvimento de Áreas de Remanescentes de Quilombos), na comunidade do Cravo gerou uma série de conflitos e incertezas entre esses camponeses.

Em meio a esse debate, foi criada a Associação das Comunidades Remanescentes de Quilombos Nova Esperança de Concórdia do Pará (AR-

¹¹⁸ (SANTANA, 2009).

QUINEC), como representante formal na reivindicação da titulação junto ao estado. De acordo com Santana (2009:6), neste contexto, forja-se na comunidade uma identidade quilombola “(...) estratégia que tenta dar unidade a luta em meio a sérias divisões de opinião sobre que programa de titulação aderir: coletiva ou individual?”. Para a autora, surgem a partir de então (2004-2006) conflitos, divergências de opiniões que transcendem a própria comunidade, alcançam os técnicos do INCRA, Sindicato de Trabalhadores Rurais (STRS) e mesmo o Movimento de Pequenos Produtores (MPA).

Assim, concordamos com Marques (2002) quando defende que o debate sobre o campo deve ir além da perspectiva instrumentalista, de caráter econômico setorial, que pouco contribui para a consolidação abstração de estratégias de desenvolvimento quando se consideram os sujeitos que vivem na terra. “Há que se transcender a homogeneização implícita, o que implica admitir que as questões de produção e de vida dos sujeitos envolvidos com a agricultura são bastante heterogêneas (PAULINO, 2010, p.120).

As observações realizadas na comunidade do Cravo nos permitem afirmar que apesar das transformações do campo e da expansão das atividades tipicamente capitalistas a agricultura camponesa se mantém, porém, mais complexa e dinâmica. Os camponeses desta comunidade desenvolveram inúmeras formas de se manterem na terra atrelados ao seu modo de vida, como trataremos ao longo deste texto.

Abordaremos neste artigo de forma preliminar, as transformações ocorridas nos últimos 20 anos e que impulsionaram a emergência de territorialidades conflitantes na comunidade do Cravo¹¹⁹. A partir do trabalho de campo, realizado nos anos de 2009 e 2010, recolhemos as informações mais importantes contidas neste trabalho. Nuances da dinâmica sócio espacial, relatos e história de vida, recolhidas nas conversas formais e informais junto aos moradores da comunidade, particularmente das pessoas mais idosas, segunda, e terceira geração dos fundadores da comunidade orientaram as reflexões e indagações aqui presentes.

¹¹⁹ A comunidade do Cravo está localizada na PA 140, no município de Concórdia do Pará-nordeste paraense. Contudo até 1988, as terras onde se localizam a referida comunidade pertenciam ao município de Bujará quando ocorre a emancipação política.

1- A DINÂMICA TERRITORIAL DA COMUNIDADE: REFERÊNCIAS AO “PASSADO”

A abertura da Rodovia PA 140 nos anos 1970 pôs em curso mudanças a dinâmica sócio-espacial do Cravo que se evidenciaria mais nitidamente no limiar do século XX. À medida que o contato com a cidade de Belém se intensificou, verificaram-se alterações significativas na relação sociedade – natureza, particularmente com relação ao Rio Bujarú (afluente do Rio Guamá) que até então era utilizado como principal meio de transporte de pessoas e de mercadorias. Num primeiro momento, se transfere para a estrada apenas o transporte de pessoas e em menor proporção o transporte de mercadorias (farinha de mandioca, milho, feijão de corda, frutas e outros) que permanece, até fins da década de 1980, alternando-se entre o rio e rodovia. De forma efetiva, a suplantação do transporte fluvial pelo transporte rodoviário ocorreu apenas em meados da década de 1990.

Na época do domínio do transporte fluvial, o contato da Comunidade do Cravo com a cidade de Belém era bastante reduzido: ocorria uma ou duas vezes ao mês, geralmente para a venda da farinha, produto mais importante da economia local, e para a compra de produtos que não eram produzidos na vila (tais como querosene, charque, peixe seco, peças do vestuário e outros). Além dos vendedores de farinha, tais viagens levavam para a cidade os aposentados, doentes e outros. De modo geral, a viagem durava entre quatro a cinco dias, percorrida num trajeto que seguia do Igarapé Cravo (Comunidade do Cravo), Rio Bujarú (Freguesia de Santana ou Foz do Cravo como era conhecida pela comunidade local) ao Rio Guamá (até o Porto do Sal¹²⁰ em Belém).

O surgimento da Vila do Cravo¹²¹, remonta o processo de ocupação das margens do rio Bujaru, nos séculos XVIII e XIX em particular da

¹²⁰ Primeiro porto público pelo qual passam as embarcações vindas na direção nascente- foz do Rio Guamá em Belém.

¹²¹ Enquanto o termo comunidade abarca a totalidade da população residente no Cravo, o termo vila se reporta apenas as famílias que residem no entorno do arraial, também conhecida como área do patrimônio, espécie de praça central da comunidade, onde está localizada a Igreja e sua cruz externa frontal, o cruzeiro e a casa paroquial. Além disso, neste espaço se concentram a escola, o posto de saúde e as principais atividades religiosas e de lazer.

Freguesia de Sant'Anna¹²² que teve papel fundamental na formação dos povoados instalados às margens desse mesmo rio.

A vila de Santana juntamente com o Arraial do Cravo, a primeira na margem esquerda do rio Bujaru e, o segundo, nas margens do igarapé Cravo, foram povoaamentos importantes nos séculos XVIII e XIX. Dali irradiaram-se e teceram as relações de sociabilidade com outras localidades dando origem a novos povoados. Surpreendente que todos eles tenham guardado, ao longo do tempo, as relações familiares e de trocas econômicas, suas festividades e as manifestações religiosas que lhe garantiam unidade e a manutenção de um sistema de sociabilidade (CASTRO, 2006, p.156).

Apesar do nascimento da Freguesia de Santana datar do século XVIII, é a partir da primeira metade do século XX que se intensifica a ocupação dos entornos dos igarapés ligados ao Rio Bujarú, período que coincide com a formação da Vila do Cravo.

Os muitos igarapés que desembocam nesses rios integram-se a rede hidrográfica e de ecossistemas ricos em biodiversidade, compostos de várzea e terra firme. Serviram no passado como vias na ocupação a terras interiores, levando a conformar lentamente, um campesinato com roças de mandioca, milho, arroz além de uma diversidade de plantas comestíveis- frutas, raízes e legumes- associadas a atividades extrativistas de drogas do sertão, madeira e posteriormente a borracha (CASTRO, 2003, p.74).

Neste contexto, constituiu-se uma íntima relação entre a antiga Freguesia de Santana e as ocupações que foram sendo criadas às margens dos rios e dos igarapés, uma vez que esta vila era ponto de partida e ponto de chegada da capital do Estado. Até a década de 1980 era ali que os moradores do Cravo ancoravam suas canoas a remo e tomavam o barco a motor a

¹²² De acordo com Castro (2003:16), “Sant’Anna do Rio Bujaru é uma das nove Freguesias Campestres organizadas a partir da cidade de Belém. Localizava-se a margem direita do referido rio. (...)Para o povoado de Sant’Anna convergia, nos séculos XVIII e XIX, a produção de sesmeiros sitiantes instalados ao longo do longo do Rio Bujarú(...). (...) a produção via de regra era descida em canoas de pequeno e médio portes para a Freguesia de Sant’Anna e daí entrava no circuito do comércio vinculado a Belém”.

caminho da cidade de Belém, de onde retornavam dias depois (geralmente entre 4 e 5 dias), trazendo todo tipo de produto manufaturado e que abasteceria o comércio (mercearias) local. Além disso, até a década de 1960¹²³, era lá que a população do Cravo realizava seus rituais eucarísticos, tais como, missas, casamentos, batizados, funerais e outros.

Sobre o percurso do Cravo até a sua foz na Vila de Santana, destaca Noé Eugênio Macedo, 76 anos, agricultor aposentado e morador da Vila do Cravo,

A viagem era difícil, nos saía de madrugada com chuva e nesse era tudo mais difícil, quando o tempo tava ruim, a gente encontrava com arvoré no meio do igarapé, caía árvore, aí a gente tinha que descer da canoa tirar a árvore do meio do igarapé pra continuar. Era hora e hora trabalhando pesado pra canoa poder passar. A gente viajava molhado durante muito tempo, não sei como não adoecia, sempre tinha uma pinga e um porroquinha pra esquentar. E o barco cheio de farinha, quando o tempo tava muito ruim chegamos a perder a mercadoria. No início do ano era chuva na ida e chuva na volta. Era cada tempestade que a gente pensava que o mundo ia acabar. No tempo da cantina, a gente viajava quase toda semana, começamos a limpar o igarapé para não ter problema de passar com a mercadoria. A viagem era boa, tinha sempre o encarregado da viagem, mas a viagem era dos sócios da cantina. A gente ia feliz, levava os gêneros pra vender e comprava as coisas pra vender aqui, foi um tempo muito bom. Depois a cantina acabou, vendemos o barco e parece que foi diminuindo essa viagem pra Belém pela foz do Cravo. No mesmo tempo que era sofrimento, era bom. Hoje a gente anda de ônibus, pega o ônibus na porta de casa. Se um mais novo precisar fazer uma viagem de barco eles não sabe fazer. A gente sabia tudo, a gente tinha os momentos de descontração, a gente tinha as nossas brincadeiras, os mais jovens até namorava (Entrevista realizada em fevereiro de 2010).

¹²³ Em fins da década de 1950 foi construída a primeira capela na comunidade do Cravo, permitindo assim, a realização de celebrações eucarísticas na própria comunidade.

Apesar dos obstáculos para a realização da viagem, como podemos observar no relato de seu Noé, estes momentos se traduziam em situações de sociabilidade e por que não dizer em momentos de lazer¹²⁴. O convívio intenso e prolongado, mesmo que na adversidade (dificuldades para controlar a canoa durante os temporais, da obstrução do rio com a queda de árvores e do sacrifício de sua desobstrução), permitia o alargamento das relações de sociabilidade materializadas nas refeições coletivas, nos momentos de oração, nas brincadeiras, na realização de tarefas para quem não pode fazer a viagem (entrega de encomendas para parentes na cidade, venda e compra de produtos). Desta forma, a viagem atendia a um número amplo de moradores da comunidade, uma vez que “quando a gente não podia fazer a viagem o compadre levava o gênero e trazia os mantimentos, o remédio, uma necessidade qualquer”, o que exemplifica igual alargamento da relação de compadrio e vizinhança. (Estácio Chaves, 73 anos, aposentado e morador da Vila do Cravo em entrevista realizada em junho de 2009).

Em fins da década de 1980, esta relação de proximidade entre o Cravo e Santana começa a esmaecer em virtude da emergência de uma nova dinâmica sócio-territorial ancorada na rodovia. A concretização do transporte terrestre, assim como a consolidação das atividades religiosas e eucarísticas na Vila do Cravo, com a criação dos grupos de evangelização¹²⁵ levou ao enfraquecimento gradual dos laços existentes entre estas comunidades. Ao mesmo tempo o comércio das vilas vizinhas convergiu

¹²⁴ Neste texto, o lazer corresponde ao tempo de folga que entremeia as atividades produtivas não obedecendo, portanto, a perspectiva de tempo promovida pela revolução científica e pelo desenvolvimento das estruturas econômicas e produtivas: tempo regulado pelo relógio, tempo livre como oposição ao tempo livre “O surgimento da urbanização e da industrialização conduziu a regulação do tempo diário não mais pela ótica dos fenômenos da natureza, mas sim, especialmente a partir do século XIX, por meio do horário de funcionamento das manufaturas e das fábricas, ou seja, da produção industrial. (COSTA,2009:19)

¹²⁵ Hoje a comunidade conta com oito grupos que reúnem aproximadamente 150 famílias. Vale destacar que na medida em que os grupos de evangelização iam se especializando tornava-se usual o termo comunidade para se referir ao conjunto de famílias que viviam na localidade. Estes grupos que se formaram ao longo da década de 1970, idealizados na Teologia da Libertação, reinventaram a religiosidade na comunidade, antes centrada apenas no culto aos santos. A partir deste momento, a religiosidade trouxe para os momentos de adoração, oração, “a vida do homem da terra, calejado e cansado de tanto sofrimento”, como nas palavras de Leopoldina Chaves, 72 anos, agricultora aposentada, moradora da Vila do Cravo. Assim, a religiosidade tornou-se um dos principais elementos que rege a dinâmica social da comunidade.

para o Cravo, assim como as celebrações religiosas e de lazer. A intensificação do uso do transporte terrestre levou a uma centralização de atividades que consolidaria futuramente – fins da década de 1990 – a Comunidade do Cravo como um pólo de convergência, com relação às comunidades e vilas vizinhas. De lá saíam às mercadorias (produtos agrícolas e extrativismo) a caminho da cidade de Bujarú e da capital do Estado.

A concentração das atividades econômicas e religiosas no Cravo coincide com o período apresentado pelos interlocutores como o momento áureo da produção agrícola local. Neste momento (década de 1980) um número significativo de famílias teve acesso a crédito agrícola, recebeu assistência técnica, através da EMATER e se associou ao Sindicato dos Trabalhadores Rurais com sede em Bujarú. Além disso, os lotes foram demarcados pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária- INCRA, e a estes camponeses foi entregue o tão sonhado título definitivo da terra.

Noé Eugênio Macedo, ao se referir a este momento, afirma,

“Era momento de fartura, a gente produzia tudo, não comprava nada no comércio, da farinha a batata doce. A gente tinha gênero pra negociar no comercio, lembro da gente aqui na comunidade enchendo o caminhão de malva, farinha, pra levar pra Belém, aqui era o paraíso. (...) só se comprava o charque, o sabão, o querosene, e a gente vivia muito bem. No período da festa de maio a gente pintava a casa, comprava roupa nova, agradecendo a nossa senhora pela produção. Fico pensando quando eu podia ir pra roca” (Entrevista realizada em fevereiro de 2009).

Neste contexto, o roçado era o espaço de sociabilidade da família e da família com os parentes e vizinhos. Dependendo da atividade a ser realizada, a participação da família aumentava ou diminuía, mas quase sempre absorvia todos os braços adultos e em algumas situações os braços infantis, como por exemplo, na produção da farinha, na plantação da maniva, no corte do arroz e na colheita do feijão. Na atividade do corte do arroz e da malva as famílias moradoras da vila habitavam temporariamente os arredores da plantação, ou seja, “a casa do centro”, ou “retiro” como é conhecido em alguns lugares da Amazônia. Apesar de ainda existente, esta

prática é pouco comum na comunidade estudada, aumentando gradativamente a medida que o espaço de moradia da família se distancia da vila.

De acordo com os entrevistados, relações sociais vivenciadas no espaço de produção familiar transbordavam para o espaço da comunidade, materializadas nos encontros de oração e reflexão política nos grupos de evangelização. Destacam-se como iniciativas deste período a criação da Associação – Nossa Senhora das Graças que deu origem a uma cantina, espécie de armazém de gêneros alimentícios organizada pela comunidade. Além disso, a criação de grupos de trabalho, tanto para os espaços de uso comum como limpeza do arraial da Santa, da igreja, dos igarapés, como para os espaços particulares, como por exemplo, a doação de dia de trabalho para um vizinho necessitado, tornou-se uma prática constante.

Santos (1984, p.34), no trabalho “Colonos do vinho: estudo sobre a subordinação do trabalho camponês ao capital” afirma que a prática de ajuda mútua refere-se principalmente ao mutirão ou “puxiron”. “(...) ocorre em casos de doença ou sinistro, quando todos os moradores do bairro auxiliam a família a executar as tarefas de que não podem dar conta”. A importância do mutirão nas sociedades camponesas também foi discutida no texto “As formas de solidariedade¹²⁶”, de Antônio Cândido, para quem o mutirão é a reunião de vizinhos,

(...) convocados por um deles, a fim de ajudá-lo a efetuar determinado trabalho: derrubada, roçado, plantio, limpa, colheita, malhação, construção de cãs, fiação etc. Geralmente é uma festa que encerra o trabalho. Mas não há remuneração direta de espécie alguma, a não ser a obrigação moral em que fica o beneficiário de corresponder aos chamados eventuais dos que o auxiliaram. Esse chamado não falta, porque é praticamente impossível um lavrador, que só dispõe de mão-de-obra doméstica, dar conta do ano agrícola sem cooperação vicinal (2009, p.194).

Na Comunidade do Cravo o mutirão tem um papel socializador importantíssimo, ainda hoje, pois efetiva a relação de compadrio entre as demais gerações ao mesmo tempo em que permite a formação duma

¹²⁶ Cândido, 2009.

ampla rede de relações. É muito comum nesta comunidade os pais idosos aposentados responsabilizarem os filhos para a realização de alguma tarefa nos roçados vizinhos. Geralmente os idosos acordam entre si as tarefas a serem realizadas ao longo da semana, mas é a família que decide qual de seus membros vai executá-la. Desta forma, se estreitam os laços de sociabilidade entre gerações diversas ao mesmo tempo em que se processa o aprendizado no seio do modo de vida camponês.

Manoel Sales da Conceição, 83 anos, moradores da Comunidade do Cravo, levanta algumas questões para entendermos o sentido do mutirão nesta comunidade camponesa,

quando alguém na comunidade ficava doente, a gente mandava um filho ou ia trabalhar na roça do compadre, cada um levava a sua comida e ia lá ajudar. Tudo era decidido na igreja quando a gente ia ajudar, qual era o compromisso. Assim a gente ajudava um aos outros. Hoje o povo nem vai na igreja, mas a gente até hoje a gente vai tentando manter isso, mas ta meio difícil, as vezes a gente convida pra ajudar na roça de um e de outro mas nem sempre tem gente. Nós daquele tempo tamo tudo velho, já não vamo pra roça, mas continuamo ajudando quando a gente pode. Quando dá a gente manda um filho, um neto, pra cumprir a nossa tarefa (Entrevista realizada em junho de 2009).

Mais do que dar conta do ano agrícola, como apresentado em Antonio Cândido, a ajuda mútua na comunidade do Cravo está relacionada a garantia de que um vizinho não venha “passar necessidade”. Assim, a doação de trabalho na roça do vizinho, por exemplo, é mais do que uma simples transferência de braços para a lavoura de outrem: trata-se de tarefa ou mesmo penitência que o bom cristão não poderia deixar de realizar ao longo de uma semana, ou mês. Desta forma, o mutirão representa um misto de obrigação e devoção. Além disso, práticas cotidianas individuais se traduziam em interesse coletivo, como por exemplo, o produto da caça e da pesca que eram partilhados entre os parentes e vizinhos.

Sobre a partilha dos peixes, destaca Noé Eugênio Macedo,

a gente tinha as tapagens que nos dava peixe com fartura, o peixe era dividido pra todo os vizinhos. A gente chegava com aquele monte de peixe, todo dia era isso, e saia dividindo com os vizinhos. O dia que a tapagem dava bem todo mundo tinha fartura, todo mundo comia. A gente enchia bacia e bacia de peixe que nem dava conta de preparar. Nesse tempo a gente só comia peixe. Hoje tu pode passar o dia inteiro no igarapé e de lá não tira nada. Se depender disso passa fome, acabou essa fartura, mas hoje não é ruim a gente tem as outras coisas. (Entrevista realizada em fevereiro de 2009).

Da mesma forma as sementes utilizadas na plantação eram guardadas de um ano para o outro e socializadas entre os membros da comunidade, de acordo com a necessidade de cada um. Assim, todos os anos eram tantas mãos de arroz, tantas latas de feijão para semente, tal como explicitado por, Albenor Pinheiro, 71 anos, agricultor aposentado e morador da Vila,

A gente não comprava semente, a mão de arroz ficava guardada de um ano para o outro e a semente de feijão a gente armazenava numa lata de manteiga de 50 quilos e a gente nunca ficava sem semente. Quando a semente apodrecia a gente emprestava. Ninguém falava em comprar semente, como hoje. Se a gente sair procurando do arraial ate o 35 semente pra plantar a gente não encontra nada. Esse tempo já passou. Também pouca gente quer plantar o que a gente plantava naquele tempo (Entrevista realizada em julho de 2009).

A separação e a socialização das sementes para o plantio, assim como o empréstimo de terreno para a construção da casa de morada e ou da roça de farinha, muito comum no passado se restringe a um número reduzido de famílias. Já o uso coletivo e ou empréstimo da casa de farinha permanecem ocorrendo assim como as práticas da ajuda mútua, o mutirão para o trabalho comunitário (capina do arraial, limpeza e arrumação da igreja e outros), e a compra na mercearia ou taberna apenas com a promessa de pagamento futuro.

É neste permanente movimento do território camponês no Cravo que é possível compreender o seu significado, em que encontros e desencontros, associações e dissociações representam o cômputo da sua existência. Para estes sujeitos, o território se inscreve nas atividades cotidianas garantindo sua reprodução social. Assim, o território, está inscrito nas suas trajetórias de trabalho e se confunde na relação do grupo familiar com seus recursos. Da mesma forma, “a territorialidade concretiza-se em práticas cotidianas, na perseguição de estratégias de vida e de trabalho” (CASTRO, 2003, p.123).

De modo geral a organização socioeconômica destes camponeses está assentada “na produção baseada no trabalho familiar e no uso como valor” (WOORTMANN, 1990, p.13). Desta forma, entendemos que, “o modo de vida camponês apresenta simultaneamente uma relação de subordinação e estranhamento com a sociedade capitalista”. (TAUSSIG apud MARQUES, 2008, p. 59). Trata-se de uma ética camponesa, na qual terra, trabalho e família apresentam-se como valores morais e categorias nucleantes intimamente relacionados entre si e têm como princípios organizatórios centrais a honra, a hierarquia e a reciprocidade, inspirados numa ordem moral religiosa.

Para os mais idosos da comunidade, a terra apresenta-se como um elemento da identidade camponesa, parte da sua história e trajetória de vida. Assim, o camponês “não vê a terra como objeto de trabalho, mas como expressão de uma moralidade; não em sua exterioridade como fator de produção, mas como algo pensado e representado no contexto de valorações éticas (WOORTMANN,1990, p.12). Para Estácio Chaves,73 anos, agricultor aposentado e morador da vila, mesmo não podendo trabalhar na terra (é aposentado e tem baixa visão), ter a terra é uma garantia de que “poderá permanecer na terra e de que sua historia será preservada com seus filhos e netos”, é a certeza de que seu filhos e netos “terão onde trabalhar, e que não virão a passar necessidade” (Entrevista realizada em fevereiro de 2010).

Com efeito, vislumbra-se aqui,

a terra, não como natureza sobre a qual se projeta o trabalho de um grupo doméstico, mas como patrimônio da família, sobre a qual se faz o trabalho que constrói a família enquanto valor. Como patrimônio, ou como dádiva de deus, a terra não é simples coisa ou mercadoria (WOORTMANN,1990, p.12).

Na atualidade a comunidade reúne aproximadamente 150 famílias, e destas apenas 39 não possuem uma roça diretamente. Em doze famílias, os provedores são funcionários municipais (trabalham na escola da comunidade), uma é funcionária da escola e o marido é assalariado em Belém, dois vivem do comércio, dois trabalham numa empresa de pavimentação, treze são aposentados, dois trabalham como pedreiro, um é mototáxi, dois estão empregados na Biopalma¹²⁷ e dois aposentados que possuem um pequeno comércio.

Soube em campo que muitas destas famílias que hoje não possuem um roçado já o tiveram no passado ou estão de certa forma, ligadas a terra dos pais, sogros, vizinhos e outros. Para muitos deles, ter que comprar a farinha, produto mais cultivado na comunidade, é motivo de vergonha, “o pior de não ter a roça é ter que comprar farinha, porque a gente sabe bem como fazer, mas não pus roça esse ano” (Maria G. Braga, 47 anos, moradora da Vila do Cravo em entrevista realizada em fevereiro de 2010).

A produção agrícola é um elemento chave para a compreensão da diversidade territorial local. Através dela é possível deslindar elementos econômicos, mas principalmente sócio-cultural. É na roça em que se concentram os meios que garantem a sobrevivência da família, ao mesmo tempo em que é na roça que se socializa o conhecimento e a reprodução do modo de vida camponês. Assim, mesmo o idoso já aposentado e com dificuldades para desenvolver atividades na lavoura, fala com orgulho da sua permanência no trabalho da roça ou da sua tristeza pelo seu afastamento dela, e ou saudosismo do tempo em que podia decidir, quantas tarefas¹²⁸ de mandioca iriam plantar. Neste contexto, é o roçado que justifica estar na terra, “a terra é mãe, é vida, é dela que retiramos a nossa sobrevivência, lá eu me criei e lá eu criei os meus filhos” afirma Manoel Sales da Conceição em entrevista realizada em junho de 2009.

Em fins do ano de 2009, a possibilidade de trabalho assalariado despertou o interesse de muitos jovens da comunidade, levando muitos deles

¹²⁷ A Biopalma, empresa associada a VALE, visa produzir dendê para a fabricação de biodiesel. No Pará, em particular no nordeste paraense, na região do vale do Acará (inicialmente, os municípios de Abaetetuba, Igarapé-Miri, Moju, Acará, Tomé-Açu, Concórdia do Pará e Bujaru), o projeto pretende abarcar uma área de aproximadamente 60.000 ha de terras próprias além de 20.000 ha da área da agricultura familiar. 20/01/2010 <http://www.oliberal.com.br/index.htm>.

¹²⁸ A tarefa é uma medida agrária que corresponde, na microrregião de Tomé-açu a 25 braças quadradas.

a se candidatarem a uma das vagas¹²⁹ oferecidas pela Biopalma. Contudo, hoje (outubro de 2010), o número de trabalhadores da comunidade nesta empresa é muito reduzido, apenas quatro pessoas.

Em conversa com um desses trabalhadores, soubemos que:

Eu pensava outra coisa, achei que empregado eu ia mudar de vida, melhorar de vida, mas eu acho que eu fiquei pior. Porque eu deixei as minhas coisas achando que ia melhorar e fui lá trabalhar nas coisa dos outro. Quase perdi a minha roça, graças a Deus a mamãe e a minha mulher dero conta, se não ainda tinha perdido a roça. Aquilo é que é exploração! No papel diz uma coisa quando a gente ia receber era outra. A gente ganhava um tanto, mas só chegava um tanto menor na nossa mão. Aquilo é escravidão. Trabalho de sol a sol e no final do mês era um dinheirinho. É melhor pegar sol na cabeça e trabalhar na terra da gente, porque a gente sabe que é nossa. Agora aquilo, não é meu, não é pra mim pra minha família. Me arrependi de deixar meu roçado pra me meter lá na Bioplama, mas eu pensei que era uma coisa e era outra (O.M. 39 anos em entrevista realizada em dezembro de 2009¹³⁰).

A perspectiva do emprego formal pareceu, num primeiro momento, como uma possibilidade de melhoria de vida tal como apresentado no relato de seu O.M., permitindo o acesso a bens não produzidos na comunidade tais como eletrodomésticos, peças do vestuário, material de construção e outros. Contudo, o trabalho assalariado, os colocou “na condição de escravos”, de acordo com o excerto acima. O trabalho fora da terra não se traduziu em trabalho fácil de ganhos abundantes, pelo contrário, o trabalho para outrem, se traduziu na perda da liberdade e na exploração, uma vez que “tinha hora para entrar, mas não tinha hora para sair”.

Para este camponês, a referência ao “trabalho de sol a sol”, está relacionado a perda do controle de seu tempo, uma vez que o tempo da empre-

¹²⁹ As informações sobre o número de trabalhadores da comunidade contratados pela Biopalma é muito impreciso. Soubemos em campo que grande parte dos contratos foram de períodos pequenos (em sua maioria menor que os 3 meses de experiência) além disso, não tivemos acesso aos dados da empresa, ficamos apenas com as conversas informais e as entrevistas realizadas com dois desses trabalhadores.

¹³⁰ A pedido do entrevistado utilizo apenas as iniciais de seu nome para identificá-lo.

sa é o tempo regulado pelo “(...) mundo dos relógios que controlam os horários da produção, o cartão de ponto, a fiscalização da produção no ambiente de trabalho” (COSTA, 2009:14). Da mesma forma, seu descontentamento com relação ao salário, uma vez que “(...) a gente ganhava um tanto, mas só chegava um tanto menor na nossa mão (...)”, o que se choca com a expectativa de ganhos sem pagamento prévio de impostos no trabalho da lavoura.

Trabalhar na própria terra significa ter liberdade e autonomia. Liberdade para dispor de tempo maleável, enquanto que a autonomia está relacionada ao controle total do processo de trabalho na terra, “o que significa ser senhor do seu próprio tempo e próprio espaço”. Essa liberdade de não ter patrão é que vai definir o ritmo do tempo na propriedade camponesa (BOMBARDI,2004:200).

O ritmo de trabalho na Biopalma, assim como as histórias introduzidas na comunidade pelos empregados dali oriundos, contribuíram de certa forma para que o interesse por tal emprego fosse se diluindo sob uma percepção, de trabalho penoso e difícil, “trabalho duro, de sol a sol” que acabou arrefecendo os ânimos daqueles que desejassem se “aventurar”, a “ser fichado”, ou seja, ser contratado de carteira assinada, por aquela empresa.

2- TERRITORIALIDADES DA COMUNIDADE DO CRAVO: REFERÊNCIAS AO “PRESENTE”

Os últimos anos do século XX se caracterizaram na comunidade do Cravo pela emergência da territorialidade quilombola, aliado as transformações decorrentes da implantação da eletrificação rural e da inversão do movimento populacional local, com o retorno de famílias que migraram entre as décadas de 1970 e início de 1990, para a periferia de Belém, especialmente para os bairros do Guamá e Jurunas¹³¹. Neste momento, a comunidade passou de pólo de retração, a pólo de atração populacional. O aumento demográfico ocorrido neste período, seguido da introdução de novas atividades econômicas e de lazer pres-

¹³¹ Esses bairros surgem como prolongamento da cidade em sentido paralelo ao rio Guamá e apesar de serem ocupações muito antigas, é somente nas primeiras décadas do século XX passam por um processo intenso de ocupação de seu solo vindo a constituir-se nos bairros mais populosos da cidade. Porém, apesar de apresentarem uma proximidade com os bairros centrais, se distancia deles pela precariedade de sua infra-estrutura. (RODRIGUES, 1998)

sionou a ocupação do solo onde se localiza a vila e evidenciou uma nova dinâmica territorial. As áreas (ramais) de ligação entre a vila e a rodovia (PA 140) foram rapidamente tomadas por antigas (famílias que retornaram para a comunidade) e novas famílias que constituíram moradas na comunidade. Foram criados bares e balneários¹³² e se ampliaram as atividades comerciais quer seja por parte de moradores e quer por pessoas de fora que vislumbram na comunidade uma possibilidade rendosa para atividades comerciais.

À medida que as casas de madeira foram sendo substituídas por casas de alvenaria (ao longo dos últimos dez anos) se observava também mudanças espaciais significativas na vila, materializadas no aumento do número de casas e pela consequente aglomeração de residências, na fronteira entre um quintal e outro¹³³, antes espaços amplos e isolados. O “Cravo ta virando cidade, tem ocupação pra todo lado”, afirma Andreza de Cristo Macedo 75 anos, dona de casa, agricultora aposentada e moradora da vila. A chegada da eletrificação rural em fins da década de 1990 possibilitou o uso de eletrodomésticos variados nas casas como geladeira, ventilador, liquidificador, com destaque para a televisão, presente em aproximadamente 100% dos lares. A canalização da água ocorrida neste período alterou o uso dos igarapés, antes utilizados para o banho e limpeza das roupas e louças, agora utilizados principalmente como espaços de lazer e sociabilidade¹³⁴. Porém, vale frisar que a chegada da água encanada as casas não alterou completamente a relação já existente da população com os igarapés.

A pressão demográfica sobre o uso do território gerou uma série de dis-sensões na comunidade, destaca-se principalmente, o choque entre culturas, as-

¹³² Bares situados à margem de igarapés. São dotados de pista para dança, com piso em cimento cru, estrutura de madeira e cobertura de telhas de amianto. Os mais prósperos, por atrair número razoável de frequentadores a cada final de semana, tendem a instalar cercas de madeira em torno do balneário para tornar possível a cobrança de entrada aos visitantes. A ocorrência de festas de aparelhagem nos balneários implica na realização de contratos (informais) entre os proprietários do balneário e da aparelhagem, considerando as estimativas de arrecadação na portaria e na venda de cerveja. Para a atração do público, concorrem o atrativo natural do balneário, a fama da aparelhagem e de seu DJ.

¹³³ Diferentemente do restante da comunidade, hoje grande parte das casas localizadas na vila possuem uma cerca delimitando sua área e seus quintais.

¹³⁴ Os principais igarapés existentes na comunidade ocupam hoje papel de destaque nas atividades recreativas e de lazer. É comum nos finais de semana a realização de festas de aparelhagens que reúne um número grande de banhistas oriundos da sede dos municípios de Concórdia e Bujará, além de pessoas oriundas das comunidades vizinhas.

pectos da vida rural-camponesa, assentadas numa dinâmica particular do tempo e espaço em confronto com elementos da cultura urbana. Destacam-se como parte dessa nova dinâmica, a relação com a terra (aumento do desmatamento para a criação de novas áreas de roçados, construção de casas, destruição dos igarapés), principalmente relacionadas ao uso do quintal, do controle das plantas frutíferas; a realização de festas dançantes nos horários habituais de celebração religiosa, a permanência de jovens trajando roupa de banho na área do patrimônio (espaço onde está localizada a capela, o cruzeiro, a casa paroquial e outros), bebedeiras e gritarias nos horários de recolhimento¹³⁵.

Todas estas transformações aparecem nos diversos relatos recolhidos por mim na comunidade ao longo de aproximadamente dois anos de pesquisa, apresentadas sob uma perspectiva dual: de um lado os elementos positivos e, de outro os elementos negativos. Como elementos positivos destacam-se:

Tranquilidade, poder ficar de porta aberta;

Não tem violência;

Temos de tudo plantamos o que queremos;

Reunir para trabalhar junto;

Igreja e festas (algumas);

Festas religiosas e missas;

Ajuda entre vizinhos e parentes, os moradores se ajudam no roçado;

Culto dominical, grupo de evangelização;

Todas as pastorais, os mutirões;

Participação na comunidade;

Vizinhança, um ajuda o outro;

Presença do santíssimo, união da comunidade;

Amizade com os vizinhos;

Todo mundo se conhece e vive em harmonia;

¹³⁵Os moradores antigos da vila (idosos) costumam se recolher por volta das 19:00 h, o que pode ser observado pelas portas centrais das casas fechadas e aberta novamente as 4:00 ou 5:00 horas da manhã quando se levantam.

Reunião para rezar;
União e proximidade com os parentes;
Posto de saúde caixa d'água;
Estudo de 1º. grau.

Como elementos negativos:

Violência, assaltos que chegaram festas e bebidas e drogas;
Festas que vem aumentando na comunidade;
A saúde, não dão remédio no posto;
A falta de água encanada;
Violência e drogas, drogas que prejudicam os jovens;
Festas e balneários que tira os jovens da igreja, bebida, confusão;
Som música alta que atrapalha;
Convivência dos jovens com as drogas;
Roubo de galinha;
A desunião das religiões;
Saúde e a falta de atendimento médico;
Muita música, balneário, coisas profanas as músicas ate tarde;
Falta de infra-estrutura, a entrada de outras religiões;
Perdas das características da comunidade com os elementos urbanos.

Muito claramente observamos nesses excertos de entrevistas a memória que evoca um passado de tranquilidade e segurança, quando se podia “dormir sossegado com a porta aberta” em oposição a um presente de “insegurança, violência, drogas, bebedeiras, festas barulhentas¹³⁶ pouca participação na igreja”, dentre outros.

Observei que todos os pontos positivos (“coisas boas existentes na comunidade”) apresentados pelos entrevistados estão relacionados à vida em co-

¹³⁶ Ver Costa e Macedo (2010).

munidade, à relação de vizinhança, à solidariedade, à cooperação, à ajuda mútua, às festas religiosas. Enfim, se relacionam direta ou indiretamente, àqueles elementos que apresentamos como nucleares e estruturantes do modo de vida local: terra, família, religiosidade e vizinhança. Porém, a religiosidade aparece como o elo articulador e dinamizador que aproxima e/ou distancia os diferentes tempos, do “presente” e do “passado” na comunidade.

Já os pontos apresentados como negativos seriam aqueles elementos introduzidos na comunidade nessa conjuntura de mudanças, fins da década de 1990, divisor de água entre o “tempo do sossego e tranquilidade” e o “tempo do desassossego, violência, barulho e drogas”. Assim, a implantação da energia elétrica permanente, por exemplo, é apresentada sob a dualidade, positiva e negativa. “Foi bom porque hoje a gente tem água gelada, tem a televisão, mas foi ruim porque trouxe muita gente desconhecida, bebedeira”, destaca dona Maria Braga, 78 anos, agricultora aposentada, moradora da comunidade.

Em meio a essas oposições (elementos positivos e negativos de viver no Cravo) aparecem às demandas da comunidade ligadas ao déficit e ou precariedade de infra-estrutura. Destacam-se a precariedade do serviço de abastecimento de água, de atendimento no posto de saúde, coleta de lixo, transporte e outros.

Observamos que apesar dos pontos positivos serem apresentados como atuais, se analisados em oposição aos pontos negativos atribuídos hoje à vida na comunidade, podemos incorrer em contradições e imprecisões que nos remeteriam a realidades distantes e espaços distintos. Contudo, é exatamente esta complexidade que nos dá a pista para entendermos a diversidade territorial da comunidade do Cravo hoje, em que religiosidade, parentesco, vizinhança, terra e família, apesar de se apresentarem como elementos fundantes da reprodução local devem ser pensados com e a partir das transformações mais recentes.

FINALIZANDO: ALGUMAS REFLEXÕES CONCLUSIVAS

Este estudo versou sobre a emergência de novas territorialidades na Comunidade do Cravo e suas implicações para a construção do território camponês. Nos detivemos principalmente nas transformações ocorridas nos últimos anos e que impulsionaram a emergência dessas territoriali-

dades. Observamos que uma nova dinâmica se impõe a este território, o que apressadamente nos remeteria ao encurtamento do tempo, a aceleração dele em virtude das transformações recentes. Contudo, deve se demarcar a diferença entre o tempo do campo e o tempo urbano para não se correr o risco de cometer equívocos sinalizando para a existência de uma suposta urbanidade que se impõe a uma velocidade estonteante. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa tenho me inclinado a pensar que esta diversidade territorial resultou da complexa trajetória de vida destes sujeitos, muitos deles divididos entre o campo e a cidade acabando por imprimir neste território uma nova temporalidade e novas práticas sociais sem, contudo abdicar de outras anteriormente existentes. Para Bombardi apud DUBY (2004, p.204), “é preciso que sejamos cautelosos no contato do tempo: nosso tempo ‘reto’ com o tempo ‘espiralado’ camponês”.

A pressão sobre o uso do território, a emergência da identidade quilombola, bem como a chegada e ou retorno de famílias que migraram para a cidade, fizeram vir à tona elementos que marcam o pertencimento local e que se tornaram facilmente perceptíveis no cotidiano da comunidade descortinando novas territorialidades e, por conseguinte, dissociações e associações decorrentes destas.

Acredito que a diversidade territorial derivada da íntima relação entre os elementos econômicos (introdução de trabalho assalariado, práticas comerciais e outros) e culturais (introdução de novos hábitos e costumes, em grande parte referências do espaço urbano) existentes na comunidade do Cravo, longe de desencadear um processo de descampesinização, evidenciaram os elementos de campesinidade, que de certa forma fundamentam a organização sócio-espacial dessa comunidade.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. C. “Territorialidades, desterritorialidades, novas territorialidades: os limites do poder nacional e do poder local. In: Território, Globalização e Fragmentação. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1998. (p. 213-220)
- BOMBARDI, L. M. O bairro de reforma agrária e o processo de territorialização camponesa. São Paulo: Anablume, 2004.
- COSTA, A.M. Lazer e sociabilidade: usos e sentidos. Bélem: Açai: 2009 (Coleção Trilhas amazônicas).
- CASTRO, E. Quilombos de Bujaru: memória da escravidão, territorialidade e titulação de terra. Relatório de pesquisa. Belém: SEJU/Programa Raízes/UNAMAZ, 2003.
- CÂNDIDO. A “As formas de solidariedade”, IN: Camponeses brasileiros: leituras e interpretações clássicas, V. 1 Clifford A. W.(org). São Paulo UNESP- NEAD, 2009.
- FABRINI, J.E. “O campesinato frente à expansão do agronegócio e do agrocombustível”. In: SAQUET, M.A & SANTOS, R.A (org). Geografia agrária, território e desenvolvimento. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARQUES, M. I. M. “Agricultura e campesinato no mundo e no Brasil”. In: Campesinato e territórios em disputas. São Paulo: Expressão popular, 2008.
- OLIVEIRA, A.U. Modo capitalista de produção e agricultura. São Paulo: Ed. Ática, 1990 (princípios).
- _____. A agricultura camponesa no Brasil. São Paulo: Contexto, 1990.
- _____. “Geografia agrária: perspectivas no início do século XXI”. In: O campo no século XXI. São Paulo: Paz e terra-USP-FINEP-Casa Amarela, 2004.
- PAULINO, T. E. “Territórios em disputa e agricultura”. In: Campesinato e territórios em disputas. São Paulo: Expressão popular, 2008.
- RAFFESTIN, C. Por uma geografia do poder. São Paulo: Ed. Ática, 1993.

RODRIGUES, C.I. O Bairro do Jurunas, à beira do Rio Guamá. Revista mosaico, v.1, n.2, p.143-156, jul./dez., 2008.

SANTOS, J.V.T. Colonos do vinho: Estudo sobre a subordinação do trabalho camponês ao capital. São Paulo: Hucitec, 1984.

SANTANA, R. M. O Processo de reconhecimento de comunidades negras rurais no Nordeste paraense como remanescente de quilombos. Anais EGAL 2009.

WOORTMANN, E.F & WOORTMANN, K. O trabalho da terra: a lógica e a simbólica camponesa. Brasília: UNB, 1997.

WOORTMANN, K. Com parente não se neguceia. Brasília: Tempo Brasileiro/ UNB, 1990.

SABERES E PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS INSCRITAS NOS MODOS DE VIDA RIBEIRINHO

Maria das Graças da Silva¹³⁷

INTRODUÇÃO

A região amazônica na sua diversidade e pluralidade expressa as diferentes formas como grupos sociais se organizam, se relacionam e dinamizam seu mundo de trabalho na relação com a natureza, acionando uma variedade de práticas sociais e saberes culturais, que evidenciam riquezas e pobreza múltiplas e diferenciadas, que decorrem do encontro complexo de tradicional e moderno enquanto forma de existência social. Este texto trata de um grupo social do universo amazônido brasileiro, ribeirinhos que fazem da várzea, uma das territorialidades do espaço rural, seus espaços de vivência por meio de saberes e usos múltiplos do rio e da floresta. Eles constroem de forma contínua um modo de vida integrado à dinâmica das marés, ao fluxo das águas que alimentam os territórios de várzeas, orientam a direção dos cardumes e a safra dos peixes, à poética da floresta traduzida nos seus mitos, lendas e encantos e no tempo de seus frutos.

Os ribeirinhos têm como especificidade distintiva uma realidade inscrita nas suas referências materiais e simbólicas que configura uma forma de organização social informada na relação que estabelecem com a natureza, dotando-a de sentidos e significados.

No contexto dessa realidade amazônida “a vida cotidiana está cheia de situações insólitas e desconcertantes e que essas situações, da simples ordem da interação social, podem ser estudadas sociologicamente”(PAIS, 2002, p.15).

Ribeirinhos que nem sempre se auto-reconhecem como construtores, atores sociais, não de uma comédia ou de um melodrama, mas de racionalidades culturais formuladas a partir de saberes práticos, que não se con-

¹³⁷ Professora adjunta III da Universidade do Estado do Pará (UEPA), com atuação nos cursos de Graduação e Pós-Graduação Stritu Sensu – Mestrado em Educação, Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Educação e Meio Ambiente – GRUPEMA. Email: magrass@gmail.com

figuram como de interesse utilitário, mas como esquemas significativos criados por eles próprios enquanto definidores de modos de vida. Tais modos de vida assumem caráter diferenciado, expresso nas formas organizativas dos seus sistemas de trabalho baseados em relações de produção familiares, nas suas relações sociais, ou seja, um modo singular de produção e vivência que resulta num processo de organização social como um todo.

Esse dilema guarda relação com o processo de colonização, tempo em que foram silenciados pelo discurso competente dos representantes da Coroa. Considerada nula, sua palavra não era acolhida, não tinha verdade porque considerada como sustentada por uma razão ingênua. Inseridos em um mundo excluído, quer pela separação entre rural e urbano, quer por rejeição de seus saberes e modos de vida, submergem suas identidades e seus saberes hierarquicamente como uma cultura “inferior”.

No entanto, contemporaneamente, o discurso formal tem buscado conhecer a contribuição desses saberes para a preservação de representações e identidades culturais e territoriais, e para a dinamização de práticas contributivas para um desenvolvimento rural porque voltadas para o mundo da vida ou do trabalho dessas territorialidades.

Este texto resulta de estudos que tenho realizado sobre modos de vida e universo de saberes de grupos sociais ribeirinhos. Revela conhecimento, compreensão e formas como dinamizam cotidianamente seus modos de vida, e os saberes que estão inscritos na relação que estabelecem com seus territórios, conformados por rios, matas e floresta. Analisa o processo de organização social e produção da vida por meio de modos de apropriação e usos multivariados dos recursos naturais. Tem como pressuposto de que a região amazônica é diversa, plural, expressão de suas práticas sociais, de suas riquezas e pobreza múltiplas e diferenciadas.

A referência a esse grupo social peculiar do universo amazônido brasileiro é por considerar que os ribeirinhos ao fazerem dos territórios de várzea seus espaços de vivência tomam como paradigma seus padrões culturais, saberes e formas de usos múltiplos do rio e da floresta, transformando-os em regras e códigos por meio dos quais dinamizam suas necessidades e demandas sociais e econômicas no plano local. Seus modos de vida estão inte-

grados à dinâmica das marés, ao fluxo das águas que orientam a direção dos cardumes e a safra dos peixes, à poética da floresta traduzida nos seus mitos, lendas e encantos, e no tempo de seus frutos. Eles têm como especificidade distintiva uma realidade inscrita por significações materiais e simbólicas, que configura um mundo singularmente vivenciado, inscrito na relação, que estabelecem com a natureza, esta dotada de sentido.

No contexto dessa realidade amazônica “a vida cotidiana está cheia de situações insólitas e desconcertantes e que essas situações, da simples ordem da interação social, podem ser estudadas sociologicamente” (PAIS, 2002, 15). Mas, nem sempre se auto-reconhecem como construtores, atores sociais, não de uma comédia ou de um melodrama, mas de lógicas culturais formuladas a partir de saberes práticos, que não se configuram como de interesse utilitário, mas como esquemas significativos criados por eles próprios enquanto definidores de modos de vida.

Esse dilema guarda relação com o processo de colonização, tempo em que foram silenciados pelos discursos competentes. Considerada nula, sua palavra não era acolhida, não tinha verdade porque considerada como traspasada por uma razão ingênua. Inseridos em um mundo excluído, quer pela separação entre rural e urbano, quer por rejeição de seus saberes e modos de vida, submergem suas identidades e seus saberes hierarquicamente como uma cultura “inferior”.

No entanto, contemporaneamente, o discurso formal tem buscado conhecer a contribuição desses saberes para a preservação de representações e identidades culturais e territoriais, e para a dinamização de práticas ambientais expressas no seu mundo da vida ou no mundo trabalho. Esses saberes na relação cotidiana com o rio e com a floresta assumem, ao mesmo tempo, dimensão cultural e dimensão material, e são garantia de reprodução social.

Portanto, este texto insere-se na busca de compreensão desse saber ribeirinho que assume ao mesmo tempo dimensão cultural e dimensão material, na relação com o rio e com a floresta, como garantia de reprodução social. Analisa-se o processo da produção da vida que tem como substrato modos de apropriação do espaço e os recursos naturais para seus usos multivariados.

Para a elaboração deste texto, tomamos como referência os achados e argumentos de pesquisas que temos realizado com esses sujeitos e uma literatura específica. Visa entender como habitantes da floresta tropical que habitam as margens de rios e igarapés trilham caminhos construídos nesses territórios, por meio de seus saberes e uso dos recursos naturais como fonte de vida e de reprodução cultural, cujos códigos assumem caráter plural, o que reforça a idéia de que as culturas não são construídas a partir de um interesse utilitário (SAHLINS, 1979).

A VÁRZEA COMO ESPAÇO E LUGAR DE VIDA

A maior parte dos aproximadamente 7 milhões km² da floresta amazônica é constituída por terra firme que forma uma grande planície de até 130/200 metros de altitude. Mas existem as partes baixas que são alagadas devido às enchentes anuais do rio Amazonas e de seus tributários. Grandes trechos de floresta ribeirinha são alagados, notadamente no período denominado localmente de inverno que vai de janeiro a junho.

As florestas de várzeas são as partes das matas banhadas pelas águas brancas. Essas áreas de florestas possuem uma rica vegetação decorrente da fertilidade desse tipo de águas e dos solos aluvionais por elas trazidos. Nas matas alagadas as árvores têm várias adaptações morfológicas e fisiológicas para viverem parcialmente submersas, como raízes respiratórias e sapopembas. Existe uma rica flora herbácea, como o capim-mori, a canarana e o arroz selvagem. Na estação das enchentes, o capim se destaca e forma verdadeiras ilhas flutuantes, somando-se a outras plantas flutuantes, tais como a vitória-régia e o aguapé, que acompanham o nível das águas.

Os rios de água branca são ricos em peixes e as águas das florestas alagadas são ricas em répteis aquáticos. As tartarugas são importantes herbívoros da vegetação aquática e importante fonte de alimento. Entre os jacarés, o jacaretinga (*Palaeosuchus trigonatus*), gênero com uma única espécie endêmica na Amazônia, está ameaçado de extinção. O jacaré-açu (*Melanosuchus niger*) é o jacaré comum na área. Vários autores atribuem aos jacarés predadores um importante papel de “reguladores” na várzea. A grande jibóia amazônica merece também ser mencionada.

Ao construir sua territorialidade às margens de rios e matas, em “regiões” de várzeas, grupos sociais ribeirinhos amazônidas, em geral, têm em comum, além da convivência e influência direta de baías de água doce, o fluxo das águas como a única via de acesso para diferentes lugares que formam suas comunidades e as sedes municipais, seja por meio da utilização de furos, igarapés ou rios. Os traçados de seus territórios são pintados com as tonalidades de padrões culturais locais. Em contato com outras formas de sensibilidades, têm construído modos de viver, de trabalhar, de lutar pela sobrevivência e de reatualização de seus hábitos, costumes, e manutenção de suas manifestações religiosas, muitas vezes, experimentando desafios em face de ambiguidades estruturais que interferem nos seus modos de vida na relação direta com a natureza.

Na várzea como lugar de vivência, estão inscritas determinações da totalidade e das particularidades, pois cada comunidade produz o seu território como expressão de suas representações e interações sociais que orientam o seu ritmo de vida, os seus modos de apropriação dos recursos naturais, seus projetos e desejos. Por essa perspectiva, o “nosso lugar” como ribeirinhos, moradores das várzeas referem-se aos seus territórios, guarda uma dimensão prático-sensível, real e concreta que muitas análises estão aos poucos revelando. Assim, como condição de realização da vida cotidiana ribeirinha, articulação espaço-tempo no uso do lugar.

Por essa perspectiva, o lugar configura-se como a porção do espaço apropriável para a vida, que revela o plano da microescala: o vilarejo, o arraial, a roça, os currais e/ou lagos de pesca, o pequeno e restrito comércio, dentre outros. No caso das comunidades ribeirinhas são estes lugares que aproximam os seus moradores por princípios de solidariedade ou de compadrio, pois criam possibilidades de encontro e guardam uma significação como elemento de sociabilidade.

Uma noção que identifica o ribeirinho amazônida (moradores da beira, das margens dos rios) é o termo interior. É comum serem reconhecidos como portadores de um jeito próprio de ser, dado suas formas de linguagem e estilos diferentes dos padrões do mundo urbano. Usam a expressão muitas vezes no sentido de autofirmação de um modo de vida singular que experimentam, quando afirmam “nós daqui do interior”.

Em geral, essa condição de ser do interior, localmente, é associada a uma idéia de subalternização, de excluído, de analfabeto da escrita e da leitura formal, de não saber assinar o nome, uma vez que seu processo de construção de saberes decorrer da convivência direta com a natureza e recolhidos nas relações, narrativas e memórias intergeracional. No entanto, diferente da ciência moderna, as formas de conhecimentos de que são portadores não separam sujeito e objeto, natureza e cultura, homens e mulheres e seres humanos e outras criaturas, ao contrário, são vistos como um continuum porque todos “são filhos de Deus”.

O saber que esses grupos detêm sobre os produtos da floresta e das várzeas e suas diferentes possibilidades de aproveitamento e uso encerra uma enorme contribuição à conservação da biodiversidade. Essa concepção se contrapõe à idéia da naturalização dos processos, mesmo porque “até muito recentemente esses recursos eram considerados como uma herança natural e cultural de livre acesso: A chegada das novas biotecnologias gerou pressões para sua incorporação em transações de mercado à privatização dos recursos genéticos” (Castelli e Wilkinson, 2002).

Historicamente, em face de suas práticas sociais assentarem-se nesses saberes, esses grupos têm sido colocados numa condição de inferioridade. Embora muitos auto-reconheçam a importância dos saberes de que são portadores, principalmente, porque são ou foram transmitidos de geração em geração “Aprendi com meus avós e meu pai, e fui aprender com a natureza o modo que Deus criou a natureza, aprendi até com os bichos do mato”.

Estudos já realizados pela Universidade de São Paulo (USP) (1999 apud Castelli e Wilkinson, 2002) indicam que “as populações tradicionais [dentre elas os ribeirinhos, sujeitos deste trabalho] construíram, ao longo das gerações, um conjunto considerável de conhecimentos e práticas sobre os ecossistemas e a biodiversidade, fundamental para sua sobrevivência na floresta e nas margens dos rios e lagos”.

Esse é um dado importante para se compreender a representação da natureza na reprodução de suas culturas. Eles vivem uma relação direta com a natureza. É dela que tiram o necessário para a sua reprodução material, mas também cultural. “olha a gente comia, bebia, vendia alimento, nunca morreu um parente por falta de comida”.

A CONSTRUÇÃO DE UM MODO DE VIVER RIBEIRINHO

Os variados tempos que orientam a construção dos modos de vida ribeirinho amazônida são revelados nas narrativas de moradores de comunidades estudadas, e por meio de fragmentos visuais captados nas diversas idas nas áreas da pesquisa. Por intermédio do diálogo com os protagonistas dessa história, tem sido possível ter acesso a um conjunto de informações que representam a memória referente aos costumes e vivências referenciados no contexto natureza/cultura e vice-versa.

Diferentes percepções e utilização dos recursos terrestres e aquáticos marcam a construção dos processos sociais da cultural local e orientam os seus modos de vida dos ribeirinhos. Os rios e igarapés se constituem em espaço de reprodução sociocultural e material desses grupos sociais locais. A terra e a água além de darem conformação aos seus territórios, em grande parte, formados por ilhas, podem ser compreendidas como espaços integrados, significados por lendas, e por tensões decorrentes de formas de acesso e uso social da diversidade de espécies de flora e fauna envolvendo atores sociais externos. Os ribeirinhos constroem significados e representações simbólicas desses espaços, configurados como espaços de vida, pois são deles que retiram diariamente a sua subsistência.

Essa diversidade assume papel essencial em diferentes dimensões da vida cotidiana dos ribeirinhos. O capital simbólico, representada por simbolismos e imaginários, é construído a partir do uso cotidiano dos rios e da floresta. Por meio de lendas, contos eles narram à dinâmica de sua relação e uso das águas, da flora e da fauna. Trata-se de narrativas de aventuras, de “causos” que como mito povoam a lembrança de seus moradores, e como manifestações religiosas tornam-se “sagradas”. Essas representações simbólicas também refletem mudanças sociais e culturais que passaram a experimentar a partir da expansão econômica na região amazônica.

O modo de vida ribeirinho amazônida está configurado nos traçados de suas trilhas, na arquitetura de suas casas, nas marcas de seus barracos cobertos com palha, paredes de açazeiros ou barros, nos es-

paços de criação de seus “serimbabos”¹³⁸ e nos caminhos de suas roças, representados em seus relatos como “beiras” ou “centros”, nas pontes de miritizeiros¹³⁹ que mediam a comunicação entre as casas e o rio. Enfim, trata-se de maneiras como esses grupos sociais constroem e utilizam seus espaços, pautando-se nos costumes e tradições.

Os costumes e tradições que fazem parte de seus universos orientam a construção de seus territórios e sustenta-se em memórias/discursos genealógicos (seus ancestrais) e em uma memória social (orientações econômicas, sociais e simbólicas) que preside o lugar. Muitos recordam do espaço selvagem e anônimo, quando lá chegaram. Ao transformarem a natureza desses espaços, imprimiram sua história e, ao darem continuidade à reprodução de suas culturas por meio de seus trabalhos e de outros atos simbólicos, eles construíram identidades de pertencimento territorial, e auto-identificam-se como “nós desse lugar”.

Concomitante com seus territórios existem lugares mais selvagens, habitat dos animais e dos seres sobrenaturais (a cobra grande, a mapinguarí, ilha encantada etc.), com os quais mantém relação por meio da realização de atividades de pesca, caça ou coleta de frutos ou raízes, a partir do cumprimento de certos rituais, muitas vezes exercitando uma subordinação simbólica a essas outras criaturas.

De acordo com a representação dos ribeirinhos, esses espaços protegidos por seres da natureza limitam a apropriação e uso de seus recursos. Essa percepção reforça a preocupação local com o manejo da natureza e com que ela oferece, o respeito aos seus ecossistemas e ciclos, por considerar a inserção do ser humano na natureza. “Uma só criação dentro da natureza somos nós”, considera um ribeirinho de Igarapé Miri, município paraense na Amazônia brasileira.

Dessa representação construída do ser humano em relação à natureza, se inscrevem preocupações locais com a preservação, de-

¹³⁸ Que na representação do caboclo do mundo natural, os serimbabos (animais de pequeno porte) fazem parte da esfera doméstica.

¹³⁹ Palmeira que produz a fruta buriti. Quando derrubada, serve de instrumento de flutuação na beira dos rios, substituindo pontes de madeira que liga a casa ao rio.

monstrada por meio de tratos, “porque tá acabando e não sei o fim que vai ser” (Idem).

Dentro da mata, ribeirinhos entrevistados indicam que têm sentido o reflexo da poluição, “e eu, que moro lá dentro da mata, eu sinto lá o *vácuo*, aquela poluição”. O discurso de outros indicam a constatação da fragilidade da natureza frente à dificuldade de sua regeneração. “A natureza é mais frágil em relação as suas madeiras, suas caças, as aves já estão sentindo, morrendo e acabando. Temos que abrir os olhos, principalmente os jovens, que estão ajudando a destruir porque assistem outros a destruir”, reconhece um ribeirinho entrevistado no município paraense São Domingos do Capim.

Na fala, a constatação de que a geração atual não tem uma preocupação com as gerações futuras.

Há um entendimento local de que a forma como o ser humano se relaciona com a natureza reflete na qualidade de vida das gerações, e nas formas de relações sociais. Conforme pode perceber neste depoimento de um ribeirinho do rio Capim: “por isso, nós estamos vendo que tão aí, na ação, se tão destruindo não só a natureza, mas destruindo a si, matando seu irmão sem culpa nenhuma”.

Diante desse contexto consideramos neste trabalho que as práticas tradicionais dos ribeirinhos, quer do Baixo Tocantins, quer de São Domingos do Capim, no estado do Pará, na Amazônia brasileira, campos de nossas pesquisas, não assumem o significado de práticas ultrapassadas pelos tempos ditos modernos ou pós-modernos; embora, em grande parte, desestabilizadas pelo avanço das fronteiras econômicas na Amazônia, mas com ela se relacionam.

Identificamos, por exemplo, um processo de desestabilização socioecológico, objeto de preocupação analítica de estudos que realizamos por ocasião da elaboração da dissertação de Mestrado e, mais tarde, para a tese de doutorado, em face do barramento do rio Tocantins com a construção do complexo hidroelétrico de Tucuruí, a maior hidroelétrica em território brasileiro e, ao mesmo tempo, um processo de luta empreendida por grupos sociais locais no sentido de reestruturar social e culturalmente suas práticas.

Na pesquisa que realizamos nessas áreas, em períodos diferenciados, identificamos uma série de atividades que, embora realizadas, em grande parte, em condições precárias do ponto de vista de recursos técnicos, e desconsideradas pelas políticas públicas e pelas formas de apropriação dominante, configuram-se de suma importância para a reprodução material e cultural desses grupos sociais.

A apropriação e uso de produtos da floresta por esses grupos locais têm uma longa história na Amazônia. De acordo com os estudos etnográficos e relatos de viajantes e missionários, a extração e coleta de produtos da flora e da fauna de áreas de matas (florestadas) e conexas (rios, igapós, cerrados, manguezais etc) têm sido um meio fundamental de subsistência para grupos sociais que vivem às margens dos rios e nas florestas.

O VIVER A VIDA COTIDIANA RIBEIRINHA

Os ribeirinhos de um lugar partilham, quase sempre, uma tradição¹⁴⁰ oral. As suas narrativas remetem, quase sempre, para um passado, para uma história que eles incorporam como sua, embora não tenham vivenciada. Foi instaurada por lembranças e narrações e envolve uma rede de parentesco.

No cotidiano buscam a presença divina no interior da mata e nas águas dos rios. Os ribeirinhos aprenderam com seus antepassados, construíram sua liberdade ao criarem em torno de si um espaço de movimentação.

Na (re)construção da história cultural e social das práticas cotidianas dos caboclos ribeirinhas amazônidas, é possível identificar que esses grupos sociais têm ocupado lugares estratégicos para garantirem a sua relação com o rio e com a floresta e deles retiram o necessário a sua reprodução material e cultural. Os lugares aqui referidos são porções de ambientes naturais transformados pela ocupação, pelo uso, dotado de significado social, na medida em que representam lugar de moradia e de sustento do grupo familiar.

¹⁴⁰ Etimologicamente deriva do latim *traditio*, e significa entregar. Dessa forma, por meio oralidade ou da escrita é possível entregar (repassar) para alguém algo, no caso, saberes são (re)passados de geração a geração.

Os ribeirinhos amazônidas, em geral, têm sabido articular suas necessidades de sobrevivência às vantagens de apropriação e uso dos produtos e recursos do rio e da floresta. Daí a contribuição que começa ser reconhecida dos chamados “povos da floresta” em relação à proteção e preservação da biodiversidade da região.

Nessa perspectiva, o extrativismo tem ocupado espaço nos debates contemporâneos acerca do destino das florestas, dos usos possíveis desses recursos. A prática extrativa configura-se como uma das maneiras que as populações ribeirinhas utilizam para produzirem bens; os recursos naturais são retirados diretamente de sua de ocorrência natural. Essa prática é feita por meio da caça, da pesca e da coleta de produtos vegetais produzidos pela floresta. E tem, historicamente, sustentado sociedades humanas, por vezes associadas com diversas formas de agricultura. Tecnologias simples têm sido utilizadas na mediação entre as práticas ribeirinhas e os produtos naturais.

Nas realidades locais, os ribeirinhos formam grupos sociais culturalmente expressivos mesmo não tendo como base exclusiva de sustento o extrativismo, eles praticam essa atividade como parte de suas estratégias cotidianas de sobrevivência.

Nos processos de extração de flora (e, em menor escala, de fauna) eles utilizam tecnologia simples na apropriação e uso de recursos considerados renováveis. Em geral, eles se preocupam com os processos naturais de reposição dos estoques. O acompanhamento dessa reposição está associado à cultura local, eles sabem o quanto ela é importante na sua reprodução social. As formas de uso e de reprodução são garantias de uso contínuo e estável. Essa prática vem despertando interesse de outros setores da sociedade porque tem contribuído para preservação dos recursos da floresta.

Embora subsumidos nas políticas públicas, esses grupos fazem circular um fluxo grande de produtos naturais na região, que são consumidos internamente e até fora do país, como é o caso da castanha-do-pará e do açaí. Os produtos do rio e da floresta assumem o significado de “valores de uso” (são consumidos diretamente pelos grupos locais) ou são utilizados em escambos locais. Sua economia assume em geral caráter de subsistência, pois o que gera como “valor de troca” é muito pouco.

As narrativas das práticas sociais que eles trazem da floresta estão incorporadas na cartografia de seus lugares. Elas conservam fortes marcas dos caminhos trilhados por seus antepassados nas suas vivências com as matas e com os rios. Esses caminhos foram traçados em terras firmes e de várzeas, igapós ou capoeiras por ribeirinhos, caboclos, descendentes do enfrentamento cultural de índios, habitantes primitivos da região com africanos escravizados e os colonizadores brancos.

A incorporação da idéia de diversidade pelo ribeirinho indica a percepção de um modo de vida informado por múltiplas relações (relações com a natureza e seus recursos e com grupos sociais entre si) e saberes práticos.

Esses saberes que permitem entender como se dá a apropriação e uso dos produtos e bens da natureza, de valores, práticas, ensinamentos e atitudes pelos diversos atores sociais, são frutos de uma memória herdada, aquelas contadas ou repassadas por seus antepassados.

A reconstituição histórica da construção desses territórios, a partir da memória das pessoas do lugar, carrega a possibilidade de recuperar práticas sociais vivenciadas nesse processo de construção e de dar conta de indagações que os próprios moradores têm elaborado.

Oralidade e memória estão presentes na construção dos modos de vida e saberes locais, suscetíveis de várias leituras e interpretações, decorrente do confronto de estratégias discursivas, que valorizam ou desvalorizam essas experiências sociais que dinamizam o cotidiano dos lugares. Como nos ensina Bourdieu (1979), é nessa dinâmica social que os sujeitos históricos incorporam *habitus* (valores e formas de apreender o mundo), que revelam universos de vida distanciados de uma história dada, alheia ao cotidianamente produzido nos embates e tensões entre perspectivas de viver e atribuir significados ao vivido.

Ler e interpretar os significados de tempos vividos, é (re)descobrir experiências sociais, enfrentamentos políticos em prol do direito à sobrevivência, tensões cotidianas, relações de sociabilidade, vivenciados pelos construtores de uma outra história que não está contida no discurso oficial, é perceber como os ribeirinhos representam suas culturas, tradições, modos de ser e viver cotidianamente.

A centralidade do rio como elemento de ligação e de comunicação, sintoniza-se com o tempo das marés. O caboclo ribeirinho por sua relação estreita com a natureza, e pelos costumes refina o seu saber e torna-se especialista na compreensão de como *conviver com as águas*, representação da dinâmica e relação entre natureza e cultura. As marés transformam as terras num espaço em que a “água baixa” e a “água grande” orienta seus moradores, abrindo ou fechando as portas do ir e vir pelos rios. Por não compreender esse tempo diferenciado, o tempo do rio, quantos já não encalharam seus barcos na enseada e tiveram que aguardar o toque e a autorização das águas.

Compreender o trabalho dos caboclos ribeirinhos, rico em detalhes, revela uma marca singular no desenvolvimento desse tipo de atividade: o tempo diferenciado. Elege-se um novo conceito para a cultura local: o tempo da espera e o tempo do trabalho.

Há que se considerar os variados tempos que movem a vida das pessoas. O tempo não é único, homogêneo movido apenas pelo relógio, mas múltiplo, heterogêneo, criado em função das relações sociais que homens e mulheres empreendem ao lidar com a natureza por meio de suas culturas. A relação com o tempo da natureza é que permite que o caboclo defina o seu próprio horário de trabalho.

Na percepção dos mais “antigos” houve mudanças na relação ser humano natureza, configuradas em termos de valorização e nas formas de apropriação e uso dos recursos naturais. “To vendo que o mundo que vivi quando era garoto é muito diferente desse aqui, porque o povo não pensava tanto em dinheiro”.

O diálogo por meio de estudos e convivências com os saberes da floresta e do rio, (re)configuram-se traços desses antigos modos de vida, pautados em “costumes comuns”, mas não homogêneo, atualizados ou reatualizados nas lembranças locais ou curso das diversas experiências vividas por ribeirinhos que reconstroem cotidianamente suas culturas e seus modos de vida, nas diversas relações que estabelecem uns com os outros. Utilizam linguagens variadas para dar conta das transformações que seus espaços, tempos (antigamente, agora) e relações que sofreram. São formas

de expressão carregadas de significações que fogem à lógica linear, em que é possível visualizar e apreender modos de viver, de trabalhar e fazer-se desses moradores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse contexto colocou-nos diante de diferentes expressões culturais e estratégias de ser, saber e fazer que ribeirinhos representam, por meio de versões variadas de passados vividos que se revelam e se escondem nos seus modos de vida. Portanto, não é possível ignorar ou relegar à irrelevância os diferentes saberes que se constituem nas experiências sociais e históricas desses grupos. A circunscrição à escala local, não torna esses saberes menos importante do que o conhecimento científico cujos avanços tem sido, em grande parte, utilizados para “domesticar” a natureza (mundo natural), transformando-a em recursos.

Embora colocados à margem do saber sistematizado, os saberes locais por significarem e representarem a diversidade da organização social dos lugares tem dado contribuições relevantes para explicação de suas realidades, resoluções de problemas práticos. Por tratar-se de saberes cuja vitalidade cognitiva expressa à diversidade cultural, representam um trunfo na luta contra o monoculturalismo, porque ao carregar uma perspectiva de diálogo e articulação de diferentes formas de saberes, podem contribuir na constituição de um multiculturalismo (crítico/progressista) como forma de reconhecimento, não só de diferenças culturais, mas também de conhecimentos.

As diversas formas culturais expressas nos modos de vida construídos na fronteira de rios e matas carregam em si maneiras próprias de viver e expressar sentimentos, emoções e valores (dor/alegria, perda/ganhos, conquistas/derrotas, prosperidade/decadência), de articular festa e trabalho, de sentir e respeitar o sagrado na realização do profano.

Essas maneiras próprias dos ribeirinhos amazônidas esquadrinhadas na convivência simultânea rio e floresta, no entrelaçar de naturezas/

culturas, (res)significam as fronteiras mata/rio, expressam a pluralidade de culturas pouco estudadas, apagadas por memórias oficiais, invisibilizadas na dominação homogeneizadora de “populações ribeirinhas”.

Essa inter-relação ser humano natureza expressa no modo de vida ribeirinho se contrapõe à concepção ainda dominante em algumas sociedades que percebem a natureza como algo exterior à sociedade, à cultura.

Romper a fronteira que separa o “mundo natural” e às sociedades urbanas e estabelecer um diálogo com os saberes ditos “tradicionais” referentes à apropriação e uso dos recursos naturais, traz para a academia o desafio de articular, interpretar e dar visibilidade para um emaranhado de relações sócio-culturais e ambientais, constitutivas de modos de viver e de conviver com misérias e riquezas expressas nos diferentes territórios de morada e sustento.

Isso pressupõe a necessidade de considerarmos esses saberes como expressão de culturas locais, muitas vezes subsumidas pela cultura hegemônica, que as vêem sob a ótica do folclore ou da prática produtiva. Reconhecer as dinâmicas sociais que informam esse universo possibilita percebermos as complexas estruturas de sentimentos e práticas inventadas/reinventadas cotidianamente, e reconhecermos o/a caboclo(a) ribeirinho(a) como sujeito dos processos de constituição de seus modos de vida e não apenas um indivíduo subjugado porque ainda reprodutor de “formas produtivas atrasadas”. São as suas experiências e saberes que orientam e apoiam suas formas alternativas de desenvolvimento que não vêm à natureza apenas como um estoque de recursos naturais, embora muitas vezes vistas como arcaicas ou anacrônicas.

Ao construírem formas alternativas de manutenção da base material e cultural, esses grupos sociais estão buscando o reconhecimento de um direito que é de ter suas formas de conhecimento, e não a reprodução de uma existência que seja a subalternização à ciência e de seus resultados científicos. A cultura dominante considera que vencer o subdesenvolvimento, significa incorporar os avanços tecnológicos decorrentes dos resultados científicos, ou seja, adaptar a realidade local às técnicas modernas. Esse ponto de vista anula a possibilidade de diálogo, de complementaridade

A academia tem o desafio de na construção de suas agendas de pesquisas e nos debates, incorporar de maneira construtiva não apenas os saberes locais, mas os sujeitos construtores desses saberes, em razão da importância que podem assumir na formulação de epistemologias alternativas ao discurso hegemônico. Não podemos reproduzir a dimensão ideológica da globalização que reduz a compreensão do mundo à compreensão ocidental. Sendo assim, é promover formas de (neo)colonização.

As diversas espacialidades e temporalidades ribeirinhas amazônicas na sua relação com o rio e com o floresta precisam ser problematizadas, a fim de apreendermos pontos de vista e experiências historicamente vivenciadas que vão ficando cada vez mais invisibilizadas.

REFERÊNCIAS

- BEGOSSI, A. Resilência e populações neotradicionais: os caiçaras (Mata Atlântica) e os caboclos (Amazônia, Brasil) In: DIEGUES, A. C; MOREIRA, C. A. (Orgs). **Espaço e recursos naturais de uso comum**. São Paulo: NUPUAB, USP, 2001. p. 205-238.
- BOURDIEU, Pierre. **Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1979.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CASTRO, E. Território, Biodiversidade e saberes de populações tradicionais. In: DIEGUES, A. C. (Org.) **Etnoconservação**: novos rumos para a proteção da natureza nos trópicos. São Paulo: Hucitec; NUPAU/USP, 2000. p. 165-182.
- CORRÊA, Sérgio Roberto Moraes. Comunidades rurais-ribeirinhas: demarcando traços, tecendo identidades. In: OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno de Oliveira.(Org). **Cartografias Ribeirinhas**: saberes e representações sobre práticas sociais e cotidianas de alfabetizando amazônidas. Belém-PA: CCSE-UEPA. 2004.
- CASTELLI, Pierina German; WILKINSON, John. Conhecimento Tradicional, Inovação e Direitos de Proteção. In **Revista Estudos Sociedade e Agricultura**. Rio de Janeiro, Outubro, 2002, p.89-109.
- DIEGUES, A. C (Org.) **Etnoconservação**: novos rumos para a proteção da natureza nos trópicos. São Paulo: Hucitec; NUPAU/USP, 2000
- DIEGUES, A. C. Repensando e recriando as formas de apropriação comum dos espaços e recursos naturais. DIEGUES, A. C; MOREIRA, C. A. (Orgs). **Espaço e recursos naturais de uso comum**. São Paulo: NUPUAB, USP, 2001. p. 97-124.
- D'ÍNCAO, Maria A.Ângela; SILVEIRA, Isolda Maciel da. **Amazônia e a Crise da Modernização**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1994, p.389-402.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

LEONEL, Mauro. **A morte social dos rios**. São Paulo: Perspectiva: Instituto de Antropologia e Meio Ambiente: FAPESP, 1998, p. 196-214.

MAUÉS, R. Heraldo; MAJES, M. Angélica Motta. Pesca e Agricultura: a integração de uma comunidade rural ao mundo da produção capitalista. In MAUÉS, R. Heraldo. **Uma outra 'invenção' da Amazônia**: religiões, histórias, identidades. Belém: Cejup, 1999, p. 99-115.

REVISTA ROTASORT ADVENTURE. **Cachoeira do Ó em São Domingos do Capim**. Belém, ano 1, nº5, 2001.

REIS, Luana C. dos. **Modos de vida de uma comunidade de pescadores artesanais no estuário amazônico**: um estudo geográfico no rio Sapucajuba, no interior do município de Abaetetuba/PA. Trabalho de Conclusão de Curso. Abaetetuba: UFPA, 2003.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO: **Informações educacionais**. São Domingos do Capim, 2003.

SILVA, M. das Graças da. Discurso Educativo e Apropriação e Uso do Meio Ambiente. O caso da UHE Tucuruí. **Tese de Doutorado**. 2002. 184 f. Tese (Doutoramento em Planejamento Urbano e Regional) Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002. Mimeo.

_____. Hidrelétrica Tucuruí: recursos de justificações sobre apropriação e uso dos recursos territorializados e práticas educativas. In **Revista COCAR**, v.4, n.8, Jul/Dez, p.81-90.

SAHLINS, M. Cultura e Razão Prática. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

TOCANTINS, Leandro. O rio comanda a vida: uma interpretação da Amazônia. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988, p.124-129.

Equipe de Realização

Produção Editorial Nilson Bezerra Neto
Arte da Capa Flávio Araujo
Diagramação Odivaldo Teixeira Lopes
Revisão Marco Antônio da Costa Camelo
Revisão de Provas Bruna Toscano Gibson

