



(ORGANIZADOR)

EDGAR MONTEIRO CHAGAS JUNIOR

CULTURA, FESTAS E RITUAIS NA AMAZÔNIA

**GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISA BATUQUES: PATRIMÔNIO CULTURAL
E REPRESENTAÇÕES DO LUGAR**



CULTURA, FESTAS E RITUAIS NA AMAZÔNIA

**GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISA BATUQUES: PATRIMÔNIO CULTURAL
E REPRESENTAÇÕES DO LUGAR**



CULTURA, FESTAS E RITUAIS NA AMAZÔNIA

@2024 – Universidade da Amazônia

FUNDADOR DO GRUPO SER EDUCACIONAL

Prof. Dr. José Janguê Bezerra Diniz

REITORA

Prof^a. Dr^a. Maria Betânia de Carvalho Fidalgo Arroyo

PRÓ-REITORIA DE ENSINO

Prof. Msc. Éden Fernando Batista Ferreira

PRÓ-REITORA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E EXTENSÃO

Prof^a. Dr^a. Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, LINGUAGENS E CULTURA

Prof. Dr. Thiago Almeida Barros

EDITORA UNAMA

COORDENAÇÃO E CHEFIA DE EDIÇÃO

Prof. Msc. Mário Camarão França Neto

CONSELHO EDITORIAL

Prof^a. Dr^a. Maria Betânia de Carvalho Fidalgo Arroyo (Presidente)

Prof^a. Dr^a. Ana Maria de Albuquerque Vasconcellos

Prof. Dr. João Cláudio Tupinambá Arroyo

Prof. Dr. Alberto de Moraes Papaléo Paes
Prof. Dr. Thiago Almeida Barros
Prof^a. Dr^a. Márcia Cristina Ribeiro Gonçalves Nunes
Prof. Dr. Mário Vasconcellos Sobrinho
Prof. Dr. Jeferson Antônio Fernandes Bacelar
Prof. Msc. Mário Camarão França Neto
Prof. Msc. Éden Fernando Batista Ferreira
Prof. Dr. Rodolfo Silva Marques

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Pro. Msc. Robson Macedo – Unama;
Prof. Dr. Thiago Almeida Barros – PPGCLC – Unama
Prof. Dr. Edgar Monteiro Chagas Junior – PPGCLC – Unama

REVISÃO E EDITORAÇÃO

Prof. Dr. José Guilherme de Oliveira Castro – PPGCLC – Unama
Prf. Msc. Robson Macedo – Unama

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Prof. Msc. Robson Macedo – Unama

BOLSISTA

Natália Cristina dos Santos Silva da Costa – (mestranda PPGCLC/
Unama)



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Laurena Maria Moraes da Costa

CRB2/ 1519

C433c

Chagas Júnior, Edgar Monteiro.

Cultura, festas e rituais na Amazônia. / Edgar Monteiro Chagas Junior. Belém: Unama, 2024.

198 p.

ISBN: 978-65-986220-8-4

1. Coletânea de textos. 2. Grupo de Estudos e Pesquisa Batuques. 3. Patrimônio Cultural. 4. Representações do lugar. I. Título.

CDD: 306.4

Agradecimentos

Aos membros do Batuques que ao longo desses seis anos de existência do grupo contribuíram grandiosamente com a produção de conhecimento sobre as manifestações culturais amazônicas;

Aos colegas docentes do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC/UNAMA) que contribuíram e fortaleceram o diálogo interdisciplinar seja nas aulas conjuntas, mas também em palestras, escritas coletivas e projetos de extensão do Programa.

À Reitora Betânia Fidalgo Arroyo e à Pró-Reitora de Pós-Graduação de Pesquisa e Extensão Ana Maria Vasconcellos da Universidade da Amazônia (UNAMA) que não medem esforços no fortalecimento contínuo dos programas stricto sensu da instituição.

À Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, que por meio do Programa de Desenvolvimento da Pós-Graduação (PDPG) na Amazônia Legal viabilizou a produção desta obra.

*Aos mestres e mestras fazedores e fazedoras
de cultura da Amazônia.*

Apresentação

A Amazônia é o espaço da festa! Em toda sua extensão territorial existem celebrações de diversos formatos, cada uma com suas es-
pacialidades e temporalidades. São festas de santo, festivais de produção agrícola e pecuária, concursos de bandas e fanfarras, festas juninas, cordões de bichos, pássaros e boi-
-bumbá, grupos de carimbó denominados “pau e corda” e parafolclóricos, apenas para observar os mais destacados no calendário festivo. As celebrações festivas fazem parte do cotidiano ordinário das populações locais e anualmente mobilizam uma grande energia social voltada para a realização tanto dos eventos performativos contemporâneos quanto das formas mais “tradicionais” de música, teatro e dança.

A mediação daquilo que se concebe enquanto uma imagem hiper-real do espaço em contraposição do que se vive enquanto teias de relações e significados constituem uma das abordagens propostas neste trabalho trazendo-se à tona a semântica do poder instituídas por vozes que tentam traduzir uma região fictícia, exótica e sem conflitos, discurso que se sobrepõe às vozes do espaço vivido dos lugares demarcados pela existência de produ-

ção de sentido no contexto das relações de trabalho, da exploração e transformação da natureza, das celebrações e formas de expressão como a dos folguedos populares.

A instrumentalização das ações culturais mobiliza agentes locais a se valer de seu saber tradicional como forma de emancipação social, política e cultural. Assim, os trabalhos desenvolvidos no âmbito do grupo de estudos e pesquisa Batuques se justifica pela necessidade em se compreender como as manifestações culturais da Amazônia estão se (re)organizando na contemporaneidade em razão da manutenção de suas práticas ancestrais, as quais, tendem a ser cada vez mais chamadas a atender diferentes interesses no que se refere à sua fixação enquanto “tradição” ou enquanto hibridização, esta última relacionada às novas formas de “entrainmentamento” de valores e atributos de uma racionalidade imposta pelas regras de viabilização da espetacularização do exótico, este, fundamento de novas práticas econômicas (empreendedorismo cultural) que estão manifestas nos recentes arranjos formulados por vias institucionais sejam elas públicas ou privadas.

Neste contexto, se faz necessário e urgente se compreender de que forma essas mudanças afetam as sociabilidades dos indivíduos e grupos culturais e como o lugar pode ser observado como condição de realização de práticas festivas motivadas por critérios de participação social advindo de filiações de parentesco e/ou círculos de afinidades gregárias ancoradas nas diferentes formas e arranjos de sociabilidades as quais podem gerar processos identitários.

Este livro é resultado de um exercício conjunto de autoras e autores que fazem parte do grupo de estudo e pesquisa Batuques: Patrimônio Cultural e Representações do Lugar (CNPq/336791) criado em 2018 e se propõe a cartografar a paisagem cultural da Amazônia a partir de um processo de interação entre saberes e fazeres no contexto de (re)produção e r-existência de um espaço vivido e experienciado à partir de suas manifestações culturais praticadas por diferentes

agentes e grupos sociais. Dedica-se ao estudo e compreensão das diferentes formas de expressão humana que ao longo do tempo se estabeleceram enquanto (re)produtoras de significados e arranjos sociais específicos, estabelecidos pelos diferentes agrupamentos humanos (ribeirinhos, quilombolas, pescadores, além de citadinos) nos diferentes lugares da região. Visa dialogar com os diversos campos do conhecimento (acadêmico e não acadêmico) afim de colaborar na produção de conhecimento em relação aos domínios empíricos pesquisados. Sua especificidade está ancorada na busca de compreensão dos fenômenos sociais que dão sentido às manifestações culturais no contexto de sua elaboração no tempo e no espaço. Vamos à festa!



APRESENTAÇÃO



1

Mestre Macaco e uma História de Carimbó no Salgado Paraense

Edgar Monteiro Chagas Junior



27

Os Entremundos Originários e Contemporâneos da Amazônia: a Arte de Walter Freitas

Magnólia da Rocha



47

O Caribe e a Paisagem Sonora da Capital Paraense (1950/70): Sujeitos, Espaços e Veículos

Andrey Faro de Lima



73

Prelúdio Para Banda E Cordas: A Cultura Amazônica Na Obra De Serguei Firsanov

Natália Cristina dos Santos Silva da Costa



95

Os Blocos Tradicionais do Maranhão (Btms) e o Advento da Pandemia

Euclides Barboa Moreira Neto



115

**“Nem Vivo, Nem Morto, Encantado”: as
Cosmologias do Encantado Contra a
Morte**

Yasmin Estrela



135

**Brega Paraense: Origem, Percurso e
Consumo Cultural em Belém-Pa**

Pedro Paulo Calandrine Monteiro Junior



153

**Olha a Menina das Festas! Um Olhar
de uma Pesquisadora Nativa Sobre a
Festividade de São Francisco de Assis.**

Layane Martins Trindade



175

**Os Negros Paqués, Identidade e (Re)
Existência na Festividade do Glorioso São
Benedito dos Pretos de Irituia**

Gleice Antônio Almeida de Oliveira



190

Sobre os autores

Esta obra só foi possível graças ao apoio do Programa de Desenvolvimento da Pós-Graduação (PDPG) da Amazônia Legal (Edital 13/2000) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e não poderá ser comercializada.

Mestre Macaco e uma História de Carimbó no Salgado Paraense

Edgar Monteiro Chagas Junior¹

I - Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (Unama). Professor do Curso de Licenciatura em Geografia da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Doutor em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Pará (PPGSA/UFPA). Mestre em Planejamento do Desenvolvimento (NAEA/UFPA). Bacharel e Licenciado Pleno em Geografia (UFPA). Coordenador do Grupo de Pesquisa Batuques: Patrimônio Cultural e Representações do Lugar (CNPq). E-mail: edgar.chagas@gmail.com

*Eu peguei a minha rede e saí pra lancear
Primeira coisa que eu vi foi um
caranguejo no mangar.
No mangar tem o caranguejo, o turú e a
sapequara
Quem canta aqui na terra, é o chefe do
Sayonara
(Mestre Macaco)*

Em algum momento da minha fase inicial da adolescência passei a dar mais atenção ao baque de um tambor, um som grave que vinha da vila, dava pra notar que era mais de um, mas com uma cadência uníssona: tum... tum-tum / tum... tum-tum. O som grave ressoava por entre os caminhos de floresta e chegava sempre na boca da noite até nós, que morávamos mais afastados da vila. Quase não se

escutava nenhum outro instrumento musical acompanhando os tambores, apenas os seus graves que reverberavam noite a dentro naquela escuridão que era confrontada apenas pela luz das lamparinas.

Meu pai corria pra lá, e quase sempre voltava “mundiado” ajudado pela “marvada”. Certa vez resolvi acompanhá-lo, caminhamos pela pequena estrada ladeada por florestas e pequenas plantações até a vila. Em mais alguns instantes avistei o local de onde aquele som ressoava, agora já escutando os demais instrumentos agudos em contra tempo aos graves. Uma humilde casa de barro, duas janelas na frente com uma porta lateral que dava acesso a uma pequena sala. Na escuridão de uma noite sem lua, só se via a iluminação bailante das lamparinas saindo das janelas.

Chegamos, meu pai foi logo muito bem recebido e convidado a se juntar aos tocadores naquela pequena sala, eu fui proibido de entrar, um deles disse que ali não era lugar pra criança e que afora os membros do grupo de tocadores, todos deveriam ficar do lado de externo. Foi quando percebi que realmente haviam pessoas ao redor da casa apreciando aquele som como se estivessem participando de uma festa, mas do lado de fora. Conseguí me espremer entre outros meninos na janela pra ver o que tinha dentro da sala motivado também pelo ato proibitivo, aquilo que move e incentiva a curiosidade.

Não sei dizer o que aquela cena me causou no momento, mas ela nunca mais saiu da minha memória: 7 a 9 homens recolhidos em uma pequena sala de uma casa de barro tocando instrumentos musicais artesanais e cantando em formato de chamada e resposta com a entonação de um coro que se repetia quase que infinitamente.

Adeus morena.

Meu amor, vou te deixar.

(coro)

*Eu vou embora,
vou cantar noutro lugar²*

Aquelas vozes cantando juntas produziam algo que eu nunca tinha escutado, que anos depois, pude associar a uma forma de sagrado, não aquele dos dogmas das religiões a nós impostos, mas uma sacralidade enquanto experiência vital-humana produzida naquele lugar por aqueles tambores. Fiquei então sabendo, tratava-se de um ensaio de carimbó para uma futura apresentação em um evento local. E tudo era comandado por um senhor chamado Antônio Alves. Conheci então um grupo de carimbó de perto, bem diferente do que eu estava acostumado a ver em Belém nos períodos de festas juninas quando então tínhamos que dançar na escola as danças “típicas”, também chamadas de folclóricas daquele período.

Ao longo do tempo, das idas e vindas à então vila de Vista Alegre do Maú, seja para passar os finais de semana, feriados ou férias, fui me aproximando cada vez mais daquela casa. Eu tinha um colega que era filho do Seu Antônio Alves, o “Tio Wilha” e vira e mexe, eu estava por lá e ficava mexendo nos instrumentos, principalmente nos tambores, o que era terminantemente proibido e sempre levava um ralho. Até que um dia resolvi sentar em um desses tambores que são tocados deitados e bater aleatoriamente, Seu Antônio veio com mais de mil e me deu um chega pra lá junto com uma bela chamada de atenção: “— menino isso aqui não é brinquedo não! Para tocar um tambor desses vai ter que comer muito feijão”. Foi aí que não desgrudei mais daquele velho.

Minha ligação com aquele lugar se deve a minha origem materna. Vista Alegre do Maú pertence ao município de Terra Alta na região Nordeste Paraense.

² - Lucindo Costa (Mestre Lucindo)

Atualmente é classificada pelo IBGE como agrovila, uma pequena comunidade onde habitam cerca de 1200 pessoas que vivem majoritariamente da agricultura familiar. Sua área é cercada de fazendas de engorda de gado e plantações variadas. Atualmente possui energia elétrica e água encanada, bem como um posto de saúde e uma pequena escola que atende o ensino fundamental. Desde 2022 passou a contar com sinal de internet via cabo oferecida por empresas especializadas. Os deslocamentos dos seus habitantes são feitos por empresas de ônibus regulares que ligam à cidade de Terra Alta e Castanhal. A vila é banhada pelo rio Maú³, um dos afluentes do rio Marapanim. Pelo Maú, contam os mais antigos da vila, transportava-se a farinha, as pessoas, e os sonhos de uma vida melhor...

Antônio Alves, nasceu em 13 de junho de 1933 na então vila de Vista Alegre do Maú que na época pertencia ao município de Curuçá, e nos deixou em 2022 aos 89 anos de idade. Foi lavrador sua vida inteira e sua história se confunde com a da própria vila em que nasceu, até antes de falecer, quase todo mundo tomava bênção dele por lá. Mas sua notoriedade foi construída pela herança que deixou em relação a música e a poesia dos carimbós e cordões de bichos, manifestações culturais que dedicou grande parte da sua vida. Disse-me ele que essa história começa quando “começou a se entender por gente” como se diz no linguajar local.

Seu Antônio começou pelos chamados cordões de bicho, um tipo de teatro dramatizado em canto e dança encenado sobre a morte e ressureição de uma animal, mas que também pode ser considerado uma comédia dependendo da maneira como cada grupo performatiza seu enredo. Segundo Salles (1994) esta manifestação cultural foi influenciada pelo teatro e a ópera europeia no período

³ - *O Maiú é uma ave da ordem dos Passeriformes da família Cotingidae. Conhecido também como mãe-de-balata, pássaro-capuchinho, pássaro-boi e pássaro-maiú. Distribuição geográfica: norte da América do Sul. Fonte: https://x.com/brasil_aves*

da bélle époque, combina elementos da cultura amazônica com questões atuais de suas populações nativas, mas também com temas que envolvem problemas urbanos das suas grandes cidades. É uma prática que tem início ainda no período colonial e só é encontrada no Pará.

Me contou Seu Antônio que aprendeu a “botar” cordão de bicho vendendo outros grupos quando criança. Foi amo do Boi-Bumbá “De Repente” e dirigiu os cordões da Cutia, da Paca, do Tatu, da Pantera, do Veadinho, do Catitú e da Passarada do Aracuã e do Papagaio, cada ano era um diferente. Contou também que andou por dezenas de lugarejos com seus cordões, sendo sempre muito bem acolhido. Tudo isso em uma época que não existia luz elétrica. Os deslocamentos eram quase sempre a pé, ou montados em cavalos. O transporte para as cidades era feito em carrocerias de caminhão, os famosos “paus de arara” que passava uma vez por semana. Outra forma de deslocamento se dava de batelão pelo rio Maú que deságua no braço esquerdo do rio Marapanim e levava a produção da agricultura local até Belém. Nesse contexto, todos os materiais para a confecção das indumentárias, bem como para a feitura dos instrumentos musicais era improvisados com o que se conseguia diretamente da natureza, sobras de tecidos, câmaras de caminhão, caixotes de madeira, etc.

O primeiro cordão que nós botamos foi o Veadinho Vermelho, aí nós rodamos tudo por aí com esse cordão, fomos até no dezenove, lá pra dentro... Depois nos botamos o cordão do Anacã, depois eu botei o cordão da Anta e quem confeccionava os bonecos dos bichos era José Melo lá do Ananím. (entrevista concedida em agosto de 2009).

Ao tempo em que seu Antônio colocava os cordões de bicho, também tinha que lutar pela sua sobrevivência na roça onde plantava mandioca para depois de nove meses torrar a farinha. Naquele tempo, dizia ele que escutava as músicas

que tocavam em um pequeno rádio a pilha do vizinho que só pegava em frequências das ondas tropicais (OT) ou em amplitude modulada (AM). Passou a ter conhecimento dos merengues, cumbias e boleros que vinham pelas ondas sonoras da parte setentrional da América do Sul e do Caribe. Soube que pelas bandas de Belém, e em algumas cidades mais próximas, se apresentavam grupos musicais com esses ritmos e que chamavam bandas de “Jazze”.

Ainda nesse mesmo período, alguns grupos de carimbó tinham acabado de lançar seus LP's e estavam estourando nas rádios AM de Belém, como: o LP “*Isto é carimbó!*” de Mestre Lucindo e o Conjunto de Carimbó Os Canarinhos de Marapanim de 1974; O LP “*O legítimo carimbó*” de Mestre Verequete e o Conjunto Uirapuru, também de 1974; e o LP “*O autêntico carimbó de Belém do Pará*” do Conjunto os Quentes de Terra Alta de 1977. Seu Antônio contou que, exceto o de Verequete, conhecia esses grupos bem antes de gravarem seus LP's, já que tinha trânsito constante nos municípios de Marapanim, Curuçá e no então distrito de Terra Alta. Disse que escutava tudo e não tardou para se deixar levar por aquele universo sonoro que conhecia de perto e que passara a ouvir também pelo rádio, ao tempo em que, agora com a gravação dos referidos LP's, passou a tocar nos aparelhos sonoros energizados por motor a diesel e que animavam a festa anual da vila.

Em um de seus relatos, falou de suas andanças entre as cidades de Curuçá e Marapanim, soube que uma banda de “Jazze” ia tocar em uma localidade próxima e resolveu ir apreciar. Lá conheceu o dono da banda que atendia pelo nome de Albertino e passou a fazer perguntas a ele sobre o funcionamento de um grupo musical. Segundo seu Antônio, percebendo seu interesse, Seu Albertino se ofereceu para ensinar-lhe a tocar viola, já que o músico responsável por esse instrumento havia faltado a apresentação. Seu Antônio, relutante por não saber tocar, foi levado para um local mais sossegado quando então Seu Albertino colocou a viola em sua mão e disse: “vou te mostrar como se toca várias músicas em sol maior”. Ensi-

nou-lhe então apenas 3 notas: Sol, Ré e Dó, todas maiores, mostrou-lhe também as levadas de merengue e carimbó e o deixou exercitando até a hora da festa. Para surpresa do professor, Seu Antônio conseguiu dar conta do recado e assim, pode participar daquela apresentação com um grupo de “Jazze”.

Naquele tempo se chamava Jazza, né? eles eram banda, né? Ele fazia uma festa, ele tocava por aí. Aí quando foi um dia ele foi tocar uma festa e não tinha quem batesse a viola pra ele. Aí ele me convidou. Disse: meu filho, vambora comigo. Mas o que é que eu vou fazer que eu não sei? Mas tu aprende, rapaz. Aí ele pegou a viola e trouxe a viola e me ensinou só esse som, aqui. Aqui. Sol maior. Aí ele veio e me disse, olha... Eu vou tocar só nesse som pra te aprender. E ele tocou nesse som. Depois ele passou para os outros sons e veio me ensinando. Eu toquei só uma vez com ele em uma festa, era serenata que se chamava nesse tempo. Aí eu toquei e depois, pronto, continuei. Depois que eu aprendi o som tudinho, aí eu passei pro banjo. A viola era cinco cordas. Aí o banjo isso é quatro, né?. (entrevista concedida em agosto de 2009).

Voltando a Vista Alegre, comentou com todos seus familiares e não tardou em procurar o Seu “Roxinho” que era dono de um conjunto de carimbó chamado Feras da Cidade, bem como o Seu “Rudela” então dono do conjunto Brasas Viva, ambos sediados no então distrito de Terra Alta, há cerca de 15 km de Vista Alegre. E foi lá que trocou a viola pelo banjo, instrumento que assumiu o “puxamento” das músicas dos grupos de carimbó na região do Salgado Paraense.

Ao tempo em que seu Antônio trilhava no campo das manifestações culturais cantadas, tocadas e dançadas, permanecia em sua lida diária pela sua sobrevivência e de sua família que era capitaneada por ele e por sua esposa, Dona Maria Raimunda da Silva, ou Tia Mariazinha, uma agricultora que passou a ser exímia dançarina de carimbó na vila de Vista Alegre e com quem Seu Antônio teve três filhos biológicos e um adotivo.

Em Vista Alegre, como o trabalho na roça durava o ano inteiro, os momentos

de lazer estavam basicamente resumidos entre algumas poucas festas com o uso de aparelhos sonoros movidos à bateria de caminhão e o futebol de final de semana. E é neste último que Seu Antônio passaria a ser rebatizado com o apelido de “Macacão”, em razão de sua destreza quando jogava bola na posição de goleiro. A partir daí surge um nome que passou a ser sinônimo de carimbó na região do Salgado Paraense: sempre que se pensava em realizar um festejo na vila de Vista Alegre ou nas comunidades vizinhas, chamavam o conjunto de carimbó do “Macacão” pra tocar.

Ao trazer o carimbó para a vila, Seu Antônio teve que iniciar um passo a passo com cada futuro tocador no lugar. Reuniu seu filho Breia que ficou responsável pelo tambor-curimbó, o Martinho nas maracas, o Ferrugem no Milheiro e Mico no pandeiro, além dele próprio no banjo. Macacão, assim como os demais, passaram a confeccionar seus próprios instrumentos usando-se dos materiais disponíveis no meio ambiente local com o acréscimo de algumas peças compradas na cidade de Castanhal ou Curuçá. Assim, tem-se a formação do primeiro conjunto de carimbó da vila de Vista Alegre do Maú batizado de Sayonara, nome o que fazia alusão a uma famosa banda de baile de Belém do Pará, mas que, na verdade acabou ficando naquele momento mais conhecido como o Conjunto do “Macacão”.

Importa salientar que esse tipo de agremiação está alocado naquilo que em outro trabalho denominamos de grupos familiares o qual,

Compreende-se que a base constitutiva dos grupos familiares de carimbó é (re)produzida principalmente por suas normas de reciprocidade, baseada em critérios de confiança que fazem da manifestação um palco do exercício de sociabilidades onde, nas atividades cotidianas desses grupos, verifica-se a constituição de algumas formas espaciais agenciadas para a produção cênica e culinária em dias festivos, como as próprias residências e os espaços de ensaio. Esses espaços são marcados por uma participação que envolve questões de atitudes e valores que só podem ser verificadas no contexto das afinidades sociais constituídas dentro de

cada grupo. São costureiras, cozinheiras, artesãos, músicos que, na ação prática e objetiva do seu trabalho, complementam um sistema de doação determinado por uma ética coletiva estabelecida dentro do próprio circuito das trocas (Chagas Junior; Rodrigues, 2018, p. 124).

Ao longo do tempo o Conjunto de Carimbó Sayonara vai se consolidando como um dos mais importantes da região, chamado para tocar em festejos locais e em pequenos eventos privados. Mas era principalmente durante os seus ensaios que a dimensão ritualística se manifestava de maneira em plena com tarefas muito bem definidas, os arranjos espaciais dos instrumentos e músicos no barracão, postura corporal, entonação de voz, arrumação dos instrumentos, códigos de início, meio e fim de cada música e o silêncio antes de iniciá-las ou terminá-las. Nos referimos aqui ao ritual enquanto um conjunto de práticas que ao se repetirem no tempo, consolidam regras que passam a definir maneiras de entrar e sair de uma manifestação cultural. Baseamo-nos na teoria dos “rituais como estratégia analítica da abordagem etnográfica” conforme nos ensina Peirano (2002).

Não é possível, portanto, separar o dito e o feito, porque o dito é também feito. Considerando-se esta dimensão básica, é preciso então ressaltar que a etnografia é bem mais que um mero descrever de atos presenciados ou (re)contados - a boa etnografia leva em conta o aspecto comunicativo essencial que se dá entre o pesquisador e nativo, o “contexto da situação”, que revela os múltiplos sentidos dos encontros sociais (Peirano, 2002, p. 11)

Alinhavado com essa observação, retomo aqui a maneira pela qual ao longo do tempo fui deixando de ser apenas um observador daquela forma de expressão, passando por um processo de aceitação pelo grupo, para posterior inserção nele, a qual creio que nunca de forma definitiva, afinal como diria James Clifford (1998, p. 40), “o etnógrafo vai sempre embora levando com ele textos

para posterior interpretação”.

Sempre que ia à Vista Alegre, visitava o Macacão, conversávamos aleatoriamente sobre as coisas da vida e do carimbó, tia Mariazinha servia um cafezinho com beiju, depois tomávamos um aperitivo e eu seguia meu caminho. As conversas informais aos finais de tarde sempre terminavam sobre o carimbó. Minha impressão é a de que o velho mestre entendeu que esse poderia ser o assunto que mais me interessava e aí passou a jogar com meu interesse, servindo-lhe de isca sempre que necessário para me fisgar a atenção.

Mas antes de toda essa intimidade, passei pela fase da aceitação, e isso se deu no momento em que os membros do grupo passaram a perceber que meu interesse não se resumia a uma empolgação de um moço da cidade que se esforçava para ser aceito, como um estrangeiro querendo se aparecer com os “nativos”, mas sim, com um intenso interesse pelo tambor-curimbó, queria muito aprender a tocá-lo. Naquela época eu estava ensaiando com um grupo de amigos de Belém em um grupo parafolclórico do bairro de Canudos, o Tangurú-Pará, lá, passei 3 anos tocando curimbó, só saindo para ingressar em outro grupo, o Arraial do Pavulagem, onde como percussionista, toquei por 17 anos, ou seja, eu tinha realmente muito interesse em saber como se tocava aquele instrumento com os seus mestres que além de tocar, também o confeccionavam. Foi assim que me aproximei de Adélcio Alves, o “Breia”, filho mais velho do Macacão, exímio tocador e luthier daquele instrumento de percussão.

Antes dos ensaios iniciarem, agora em um pequeno barracão construído emendado na cozinha da casa do chefe do grupo, eu sentava em um dos curimbós ao lado do Breia estava no outro. Pedia pra ele me ensinar, quase sempre não relutava, até o momento em que o Macacão pedisse para parar. Após longo tempo de idas e vindas naquele barracão nos períodos que o grupo ensaiava, finalmente consegui acompanhar uma música inteira sem correr nem “lentiar”. Macacão então permitiu que eu tocassem um pouco mais.

Na medida em que ia me entrosando, agora como batedor de curimbó, fui percebendo e tentando me apropriar de alguns dos códigos de comunicação que faziam o grupo tocar coeso. Considerando o *dito* que é também *feito* (PEIRANO, 2002), e que esse *dito* nem sempre é verbalizado, tudo começava com o toque de Macacão no banjo informando que a música estava prestes a iniciar, eram apenas duas palhetadas, uma pra baixo e outra pra cima, imediatamente uma após a outra, em seguida o silêncio de cerca de 10 segundos que pareciam uma eternidade para o calouro que agora tocava um dos curimbós. De repente o banjo passa a ser tocado de forma uniforme e aceleradamente, em seguida Breia dá a primeira batida com a mão direita bem no centro do tambor e com a esquerda bate mais na borda do couro, e eu tenho que segui-lo imediatamente. Entram então em cena, o milheiro, o pandeiro, as maracas, o triângulo e o tambor-onça, início um ritmo sincopado que será executado por pelo menos 10 minutos sem pausa tendo Macacão como o puxador das letras e os demais repetindo em coral o refrão.

*O siri e o caranguejo
formaram um campeonato
não vinha bolar na rede
só ia bolar pro mato.*

(Coro)
*O caranguejo era o atacante
porque era mais ligeiro
a bola era o baiacu
e o siri era o golinho⁴*

2 - Letra e música de Antônio Alves.

Ao longo da execução da música, percebe-se uma cena em constante transformação que tem por abertura um palco onde todos se olham. Ao se perceber que o andamento está a contento, notei um fechar de olhos de um a um dos tocadores, a partir de então inicia-se o que poderíamos chamar de um processo de transe, o *não dito*. O ritual se impõe e as lógicas de funcionamento do corpo agora estão atreladas ao movimento de cada instrumento. O som grave se repetindo nas mesmas batidas, os agudos sendo tocados como punhos cerrados e levantados, cantos em coral com as veias da garganta quase que pulando, segue o ritmo. Macacão repete na boca o que seria a melodia de uma flauta ou de um saxofone, prepara o encerramento até que: pa-ra,-ra,ra-ra-ra-ra-rá! Música findada, hora de aquecer a voz com uma pinga, alguns murmuram assuntos que não tem nada a ver com o acontecido, até que o velho Macacão dá outra palhetada informando que a próxima música está por vir, e tudo se repete até a entrada da noite grande.

O ritual se estabelece em uma condensação de arranjos afetivos e mantém o grupo coeso em torno da manifestação cultural que tem por centro difusor as palhetadas do banjista e que, somado ao ressoar dos tambores graves, produzem a cerimônia que então passa a ser celebrada em concentração profunda de seus praticantes que cerram seus olhos deixando que o corpo-percussão hajam livremente em intenção da música. Os sons dos curimbós são intensificados em um baque frenético com sincopas e repeniques que mobilizam o maraqueiro e o tocador do milheiro a ricochetear em contra tempo com os braços esticados, e tudo sobre a batuta de Macacão que não deixa o ritmo cair controlando-o nas palhetadas de seu banjo.

Esse movimento também condiz com a formação de um enunciado sonoro que transforma a pequena vila de Vista Alegre em uma partitura cabocla e uma caixa de ressonância no meio de uma floresta residual que foi cercada por fazendas e fazendeiros que desmataram o que puderam. Esse cenário nos permite recorrer a noção de um espaço residual de Milton Santos (2009), ou seja, aquele

que foi segregado, mas que se experiencia uma outra racionalidade que não a puramente econômica e que mantém sua r-existência a partir da manutenção de seu cotidiano ordinário, do mundo do trabalho, mas também da música, da dança e da festa.

O carimbó em Vista Alegre seguiu seu trajeto nas mãos daquele velho poeta da roça que incansavelmente não deixava de reunir seus pares para ressoar o som do Maú. Na segunda década dos anos 2000, com a grande mobilização gerada pelos grupos de carimbó diante a possibilidade de seu registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, e que teve como um dos seus efeitos mais imediatos uma evidenciação dos chamados mestres dos saberes, o nosso Macacão passou a ser chamado de “Mestre Macaco”, figurando agora no panteão dos que passaram a ser reconhecidos por sua grande contribuição a cultura popular brasileira.

O Mestre teve seu reconhecimento na sua comunidade Vista Alegre e região, mas também o oficial quando foi agraciado com o Prêmio Seiva Mérito Cultural da Fundação Cultural do Pará em 14 de novembro de 2016. No entanto, sempre falava de sua preocupação com o futuro do carimbó na vila de Vista Alegre. Do grupo que junto com Mestre Macaco iniciaram o carimbó em Vista Alegre do Maú no início da década de 1980, resta apenas seu filho Adelson Alves, o Breia, que tenta levar a duras penas o seu legado: reformulou o grupo com seus filhos e os netos do velho mestre, promove ensaios, oficinas de percussão e se apresenta em alguns festivais de carimbó que acontecem ao longo do ano na região do Salgado Paraense. Mantiveram o nome do grupo: Conjunto de Carimbó Sayonara de Vista Alegre do Maú e rebatizaram o pequeno espaço de ensaios em barracão Mestre Macaco, espaço que se consolidou durante sua vida como referência patrimonial do carimbó no lugar.

Daquela janela onde vi a primeira vez um grupo de carimbó na minha vida, resta a memória afetiva de um som que ressoa dos que permanecem levando em

frente as palhetadas do velho banjista.

O legado do mestre continua...



O Galinho da cidade (Mestre Macaco)

*O galinho da cidade que marisca pelo chão
é que nem o pescador que lanceia o camarão*

*Vamos pescar pescador; vamos pescar
A nossa alegria é viver na onda do mar*

O siri e o caranguejo (Mestre Macaco)

*O siri e o caranguejo fizeram um campeonato
Não vinha bola pra rede, só ia bola pro mato*

*Caranguejo era o atacante, porque era o mais ligeiro
A bola era o baiacu e o siri era o goleiro*

Referências

- Chagas Junior, Edgar Monteiro; Rodrigues, Carmem Izabel. **Entre carimbozeiros: contribuições para uma compreensão das redes de solidariedades de uma manifestação cultural ameaçada no interior do Pará.** ACESSO LIVRE , v. 9, p. 3-197, 2018.
- Clifford, James. **Sobre a autoridade etnográfica.** In: A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. 320p.
- Peirano, Mariza (org.). **O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____, Mariza. **Rituais ontem e hoje.** Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2003.
- Santos, Milton. **A natureza do espaço.** São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- Salles, Vicente. Épocas do teatro no Grão-Pará ou, apresentação do teatro de época. Belém: UFPA, 1994.

Os Entremundos Originários e Contemporâneos da Amazônia: a Arte de Walter Freitas

Magnólia da Rocha¹

Introdução

As obras artísticas do paraense Walter Freitas chegam ao público carregadas de sentidos, linguagens e o imaginário social e cultural amazônico, expressados ora em música, ora em dramaturgia, ora na literatura. Estamos falando de trabalhos de arte primorosos, dignos de serem pesquisados, estudados e analisados.

Para falar do imaginário amazônico, neste artigo, nos apropriamos dos estudos de outros autores amazônicos, tais como: Thiago de Mello (1981), Márcio Souza (1977) e João de Jesus Paes Loureiro (1995), entre outros escritores brasileiros, mas não amazônicos, como Euclides da Cunha (1976), Castro (2007),

1 - Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura-PPGCLC/UNAMA; e-mail: magnoliada-rocha@yahoo.com.br; e ORCID 0000-0002-9760-4745

Meggers (1987) e Darcy Ribeiro (1987) no prefácio do livro de Meggers.

Euclides da Cunha (1976), no início do século XX, já demonstrava uma preocupação com o futuro da região amazônica. Os antropólogos Meggers e Ribeiro (1987) também se preocuparam e desenvolveram um incessante estudo sobre a região, assim como Castro (2007), que debateu sobre as condições de soberania, sobre os conflitos e os impactos sociais, econômicos e culturais dos povos da Amazônia.

Thiago de Mello (1981) comparece com a justa preocupação sobre a degradação da floresta e a necessidade do equilíbrio ecológico. Márcio Sousa (1977), assim como Walter Freitas, é um escritor (romancista amazônico e brasileiro) que também adentrou no teatro, como diretor e dramaturgo. E assim como Freitas, também falou incessantemente dos muitos elementos culturais e sociais, peculiaridades e as dores da floresta.

O olhar de João de Jesus Paes Loureiro, professor, escritor e poeta paraense, comparece na estrutura desse texto como um pilar, para falarmos do imaginário amazônico. Isso porque, seus estudos e a experiência empírica com a cultura amazônica fazem dele um profundo conhecedor da vida e da realidade do caboclo, do homem ribeirinho, do indígena e de toda a natureza mítica da Amazônia brasileira.

Walter Freitas, assim como estes outros autores, vem de um lugar potente, mítico, rico em recursos naturais e com uma enorme diversidade de saberes e fazeres, cujo imaginário social e cultural revela hábitos e costumes com características próprias, de um povo. O povo amazônico.

2 - Um Tradutor da Cosmologia Amazônica

Bêra de cá mato assombrava inté: Ali sentava a Canindé;
A-já-é-dia-Maria-já-é; D'sincanta a madrugada; É a cobra preta

vira igarapé.

Walter Freitas, 1987, LP Tuyabaé Cuaá

A impressão que se tem, ao conhecer a poética de Walter Freitas, caboclo amazônico, nascido e criado no estado do Pará, é que ela nos leva a um deslocamento do tempo-espacó desse lugar mítico; nos permite reencontrar o elo entre homem e a terra (homem-terra), naquilo que está para além do visível conforme ensina, Eric Dardel (2011) em “O Homem e a Terra: a natureza da natureza geográfica”, quando nos fala do vivo ao nosso redor, do universo móvel, que nos cativa e nos afeta sem pedir licença ou ser convidado. Essa aprovação, independentemente de qualquer estímulo, atravessa campos e mares, até instalar-se de vez; e é nesse entre-lugar que a obra de Walter Freitas se embala e nos assopra seu hálito sensual, mestiço.

Expõe-se na música, na dramaturgia e na literatura. Nas três artes, tem a intenção de estabelecer um vínculo, o silogismo necessário para no futuro gerar um pensar próximo ou pelo menos apropriado, a garantir o acesso ao que expressa em suas letras, em seus textos. O ativismo em sua obra literária sugere ser uma ação conquistadora, uma descrição cotidiana do que nos é caro e a muitos imperceptível. O processo criativo desse artista amazônico caminha e apresenta um conjunto de obras repletas de narrativas que dizem respeito ao imaginário, à poética e à oralidade, presentes na cultura amazônica. Um rápido exemplo, um pequeno trecho de Janataíra, uma de suas composições musicais, contida na obra Tuyabaé Cuaá², de 1987:

Dançadêra dös ajuri, plantadur’; Ouro dös cabanos deste-
-um meu Pará; Trago ‘scondidito im meã concha arambá; Três

2 - LP Gravado nos Máster Studios, Rio de Janeiro de 26 de janeiro a 6 de fevereiro e em 22 de agosto de 1987 pelo selo Outros Brasis contendo 8 faixas.

guer’ras tudas contra este-um Brasil; Buca dë abiu, buca dë abiu;
Dö Tucumã sai a noite, pula uma ‘rã; Irapuru vem nõ mato, podre
um tem-tem; Caititu t’espera lá nõ bem-breu; Cor’re, aquela me-
nina, as antas cor’reu-cor’reu; Mundia não quë tu tomba tu cai;
Nas águas dö Guamã quë vai; Nas águas do Guamá cobra-cipó;
Sem descanso pelos matos do planêto a cutimbói.

O predicado contido nas obras de Walter Freitas, é que ele está intimamente relacionado a um repertório natural, logo, uma disposição de assuntos que se licencia em termos usados no cotidiano, e que isso, possibilita encontrá-los e compreendê-los em sua completude. Reconhecemos com integridade falas, costumes e simbologias amazônicas. Então, falar em agente estético é eleger, ou elevar, ou dar um caráter de arte às composições musicais, bem como às produções textuais de Walter Freitas. Ou seja, como bem afirmou Marlise Borges de Lima (2013), em sua tese de doutorado na PUC/SP, que apresentou o artista amazônico à academia brasileira, é o modo de fazer a poética, o fazer essencialmente empírico (narrativas vindas das vivências), que é, logicamente, o processo criativo-expresivo do artista; é isso que nos leva a caracterizar seu trabalho como obras de arte (Borges de Lima, 2013).

O aspecto cultural no trabalho de Walter Freitas, no qual os elementos identitários amazônicos são pontuados de forma a ocasionar “estranhamento”, traz de forma evidente o cuidado do artista em manifestar as características, as falas, as misturas, as crenças, os temores e as paixões ardentes das sociedades amazônicas. Freitas dá um caráter geoantropológico às suas obras de arte, pois nelas estão as humanidades, descritas de forma ampliada, e é nesse momento que ele consegue construir narrativas do universo amazônico de forma tão abstrata.

Trata-se de um trabalho artístico que nos convida a um passeio ao universo de símbolos, crenças, misticismo, valores, e a visitar espaços encantados e profundos das relações. Um texto publicado na revista PZZ - Pará Zero Zero (2009),

de autoria de Zenito Weyl, observa que na arte poética do artista pulsam ritmos de uma ancestralidade mítica, dos antepassados negros e indígenas. Suas obras artísticas são impregnadas do imaginário amazônico, apresentando-se universal quando alcança símbolos reconhecidos como elementos profundos e de valor para a alma e a natureza humana, causando um fruir de sentidos que provocam sentimentos, por ocasiões, ininteligíveis, mesmo para nós, amazônicas.

Assim, o objetivo do presente ensaio é analisar os sentidos e significações do imaginário amazônico presente na poética de Walter Freitas. Para isso, é importante desvendar a filiação de sua arte com a Amazônia, sinalizada pelo imaginário regional, suas simbologias e linguagem artística. Entre outros objetivos, busca-se refletir sobre os entre mundos da arte de Freitas, presentes na experiência de vida do artista e ainda compreender os significados artísticos e culturais expressos em música, dramaturgia e também na literatura, que tem como ponto de partida a Amazônia brasileira.

3 - Da Natureza Sociohistórica e Política da Amazônia

Reconhecendo a singularidade contextual do objeto em estudo, construído em cenário específico – a Amazônia, lugar essencialmente distinto e peculiar, principalmente, do ponto de vista histórico e geográfico, a fundamentação teórica desta pesquisa se inicia com apontamentos sobre a Amazônia, como um lugar de produção sociocultural originária, tradicional e contemporânea, moderna, cheia de contradições e riquezas materiais e imateriais, capazes de compor obras artísticas como as de Walter Freitas.

Thiago de Mello (1981), homem da Amazônia, poeta, jornalista e tradutor, que na arte da prosa e do verso cantou, encantou e mostrou ao mundo inteiro a beleza, a riqueza, e a pobreza da difícil realidade da Amazônia, nos convida a compreender este mundo de alegrias, tristezas e complexidades culturais típicas.

Com sua arte refinada, o autor nos ensina que:

Já não se esconde mais, cada dia ganha mais corpo, a inquietação a propósito do futuro da Amazônia, cujo equilíbrio ecológico está fundamentalmente ferido. A nossa floresta, que só tem feito servir ao homem, vem sendo explorada e ocupada de maneira insensata, desordenada e assustadoramente predatória. A denúncia é feita por cientistas que sabem o que dizem. É claro que a Amazônia precisa ser ocupada e desenvolvida. Mas sempre levando em conta os fatores ecológicos e a sua necessária harmonia. A floresta tem que ser utilizada, mas humanamente. Utilizada, e não degradada (Mello, 1981, p. 97).

Com Márcio Souza (1977, 1985, 2001) temos um quadro mais completo da Amazônia antiga e atual, com seu desenvolvimento sóciohistórico, cultural e político como centro de concorrências exploradoras de suas riquezas naturais, culturais e sociais. Sociólogo, historiador, dramaturgo e romancista, também amazonense como Mello, Souza se tornou um incansável exaltador e crítico da realidade amazônica. Através dele passamos a conhecer detalhes importantes dessa região, até então pouco anunciada nas instituições públicas, privadas, na mídia e publicações normativas.

A força da pesquisa de Souza é tão grande, que um fragmento de seus escritos tem a capacidade de ressaltar um retrato de Amazônia. Cenário esse, marcado pela “amnésia regional” que, na acepção do autor, mantém uma sociedade inteirinha nos padrões de um povo colonizado, num lugar devassado pela inversão cultural imposta pela industrialização desordenada das sociedades ditas desenvolvidas (Souza, 1977).

Embora elaborada há quarenta e seis anos, a preocupação de Souza, nem de seus antecessores, jamais entrou em remissão. Exatamente trinta anos depois Castro (2007) expõe sua inquietação científica sobre a situação atual e futura da

Amazônia. Debatendo sobre as condições atuais de soberania da região e dos enormes conflitos em torno das suas riquezas naturais, com impactos sociais, econômicos e culturais severos para as sociedades e povos que a constituem, o autor trata minunciosamente das ameaças que sobrepõe a Amazônia de hoje.

Belterra, Pará, Brasil.
2 de setembro de 2050

Filho:

Só ontem recebi sua carta. Também não é para menos, a desorganização da nossa região está um caso sério. Depois de três anos de estiagem, com sucessivas quebras de safra e mortandade no rebanho bovino, as periferias das cidades viraram zonas livres, dominadas pelo crime. Está tudo desorganizado: correios, a telefonia móvel (ontem uma bomba destruiu a torre de conexão com o satélite de nossa região). Quadrilhas rivais lutam pelo direito de vender proteção, e a violência escalou de forma insuportável. Por isso, nem pensar em voltar. Se nos Estados Unidos você não tem chance de progredir porque é um chicano ilegal, aqui você será presa fácil para os criminosos ou terá que aderir a alguma das organizações narcotraficantes (Castro, 1977, p. 11).

Meggers e Ribeiro (1987), antropólogos dedicados ao estudo da cultura amazônica e suas dimensões sociohistóricas para o desenvolvimento econômico e social brasileiro, nos oferecem uma rica análise de significado não apenas antropológico, mas, de relevância social, com indagações e reexame crítico das respostas culturais específicas a exigências do meio ambiente. Meggers (1987) em seu livro “*Amazônia: a ilusão de um paraíso*”, oferece um “profundo estudo das culturas amazônicas, como parte de um complexo sistema de adaptação ecológica”, como afirma Ribeiro, na apresentação do livro (1987, p. 12), situando esta publicação como uma das maiores contribuições da antropologia para compreensão das possíveis soluções para os problemas e ameaças que recaem sobre

a Amazônia.

Em Euclides da Cunha (1976) encontramos uma clássica ilustração da forma como o Brasil começa a se preocupar com a Amazônia, enquanto um território de grandes investimentos futuros para o desenvolvimento nacional nos moldes da submissão à dominação internacional. Cunha foi um jornalista com formação militar que exercia uma função pública do tipo adido militar, levantando informações de interesse do Estado em áreas de conflitos e de massivo desconhecimento público. Dessa forma, o jornalista carioca visitou eventos e territórios considerados inóspitos, contudo, potenciais matérias para produção de uma vasta literatura brasileira.

Na Amazônia, o autor de *Os Sertões* esteve nos primeiros anos do século XX, período em que a região havia se tornado grande atração de riquezas para exploração. Segundo Reis (1976, p. 41), a visita de Euclides da Cunha na Amazônia era a realização de um grande sonho. “Chefiava a comissão Brasileira de Limites com o Peru, em um momento de certa tensão, consequente a conflitos que se verificavam e constituíram capítulos de disputa deste território”.

Enquanto um homem da Amazônia, Walter Freitas pensa, compõe e expõe sua arte sobre a Amazônia, o seu lugar, a sua vida de caboclo criado neste ambiente de encanto e conflitos complexos e imprevisíveis. Todavia, para situar sua arte no contexto histórico e geográfico é preciso expor as ideias que perpassam o esclarecimento e descobertas sobre a sua produção artística. Tais ideias capazes de nos explicar sobre a natureza e a qualidade da arte de Freitas podem ser compreendidas com base na fenomenologia existencial, na geografia humanista e na geopoética, campos das teorias sociais que afirmam a subjetividade humana como produtora de conhecimentos e interpretações científicas e verossímeis da realidade social.

Seja pela música, pela poesia, pelos textos dramatúrgicos ou romancistas, as produções de Freitas produzem diversos efeitos dentre os quais respeito, assim

como, desconforto e/ou indescritível senso de estranheza, pelo seu trabalho tomado de imagens, símbolos e representações sociais, capaz de reconduzir a um recorte de identidade, neste caso, a amazônica, com todas as regalias, mistérios, beleza e encantamentos de uma “vida celebrada pela figuração do amor como ligação suprema dos seres entre si e como exaltação dos sentidos nas relações dos homens com a realidade” (Loureiro, 1995, p. 56).

Para se chegar à “conhecença” de como se caracteriza o imaginário cultural exposto pela arte de Walter Freitas, apresentamos nosso anfitrião, o caboclo paraense, autor de várias produções artísticas entre músicas, peças de teatro e romances ambientados na Amazônia, mostrando a vida nativa do homem dessa região, ilustrada pelas expressões socioculturais populares e tradicionais vivenciadas num espaço social rural, “especialmente ribeirinho”, onde a cultura “reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural” (Loureiro, 1995, p. 55).

4 - Walter Freitas e a Arte Amazônica: Geopoética Artística, Imaginários, Simbologias e Linguagem Cultural

Walter Freitas é poeta, dramaturgo, compositor, cineasta e romancista amazônica, nascido pelas mãos de uma parteira e criado no bairro da Sacramento, com muitas incursões por diversas áreas da cidade de Belém do Pará. Sua história e obra compõe um manancial de informações, cultura e amor pleno, provocando de forma comum, uma visita à infância, àquela das histórias de protetores da floresta, fadas e seus encantamentos, lendas da vitória régia e outras.

Esse autor é uma quina saliente, que para se fazer entender, conta com sua fala provocante e de estranhezas, abusa dessa nossa fluidez de maneira tal, que a memória ida marcha e constrói pontes capazes de nos orientar no presente e

levar-nos ao futuro próximo, a mundos outros. As experimentações são o que nos conectam com o etéreo e com a intenção de ilustrar a poesia encantadora de Walter Freitas, que proporciona a existência de um paraíso nem perdido, como denominou Euclides da Cunha (1976), nem ilusório, como se registra na angústia antropológica de Betty Meggers (1987), mas de um subcontinente lendário, rico em estórias, cantares, danças, magias, folclore na imensidão de um território que ainda não foi verdadeiramente descoberto.

É isso que faz Walter Freitas, o artista nativo da Amazônia. Numa pausa para vivermos essa magia, sempre que Freitas (2011) publica uma obra, como é o caso de “Kararaô”, seu primeiro romance sobre os povos da Amazônia, que nos chega justamente quando as sociedades amazônidas estão em polvorosa³. Coincidemente, preocupadas com as trágicas consequências da anunciada construção da Usina de Belo Monte, em 1989, no coração da floresta amazônica, em Altamira, sudeste do Pará.

“Kararaô” chega em 2011, e o mundo ainda se ressente da angustiante fotografia da indígena Tuíra, da nação Kayapó, esfregando um facão no rosto do engenheiro responsável pela construção de Belo Monte, no I Encontro dos Povos Indígenas do Xingu, em 1989. Até aquele momento o nome da hidrelétrica chamava-se Kararaô, palavra Kayapó, cujo significado é “grito de guerra”. Claramente uma ironia (ou deboche da cultura política dominante) para aqueles que seriam barbaramente prejudicados em sua cosmologia e real existência. A partir da concreta demonstração de revolta do movimento indígena com a barbárie

3 - Em 20 de maio de 2008, Tuíra, uma indígena Caiapó de 19 anos, e o povo Caiapó tentou impedir a construção da Usina de Belo Monte, com um ato de demonstração de força e confronto dos Povos Indígenas (prejudicados pela construção da usina) com as instituições dominantes. Naquele momento o mundo sentiu-se escandalizado com a investida da representante indígena, por isso a expressão “polvorosa”.

anunciada por mais uma violência institucional em nome da expansão do desenvolvimento da Amazônia, o Estado, imediatamente, resolveu mudar o nome da gigante hidrelétrica a ser construída no rio Xingu. De Kararaô, passou a se chamar Belo Monte.

No momento da produção do romance, imagina-se que o artista e escritor paraense (e boa parte do mundo ocidental) estava se remoendo com a violência que representava a construção da Usina de Belo Monte, antiga Kararaô. A dor de mais uma imensa destruição ambiental já estava implantada no imaginário local.

Embora o romance se exima de qualquer conotação política, muito menos se refira aos conflitos provocados pela construção da Usina Belo Monte, mas tenha como única intenção produzir literatura nativa com teores artísticos amazônicos, trata-se de uma obra que marca no imaginário do leitor a destruição de uma sociabilidade produzida na cultura nativa de um povo da floresta mais fascinante e enigmática do mundo.

Independentemente das intenções literária e artística do autor, ele nos remete à fatídica realidade de exuberância e aviltamento de um paraíso terrestre gravemente ambicionado que estava à beira de mais um empreendimento gigantesco com imensos impactos socioambientais e culturais, haja vista o afogamento de seis territórios indígenas, na região do Xingu, sem contar os milhares de ribeirinhos e comunidades de pequenos agricultores, todos sobreviventes da terra e recursos hídricos da localidade.

Walter Freitas é um notável difusor do imaginário sociocultural do povo amazônico, artista *paraóara* e “homem do seu lugar”. Trata-se de um talentoso artífice de uma ficção fascinante que vem compondo verdadeiros preceitos da geopoética da Amazônia, na sua plenitude realística.

O modo poético de fazer arte com a linguagem e com os atos culturais cotidianos do caboclo amazônico, coloca a criatividade de Freitas no âmbito do espaço-tempo vivido na história social da sua “terra”, por onde ele caminha como

um nativo tomado pelo mundo simbólico, real e imaginário do seu “lugar”, adorado pela beleza, sonhos e experiências miméticas que o artista reproduz na sua ressignificação da cultura, costumes, falas e pensamentos dos chamados “povos da floresta”. E, compartilhando da sua subjetividade artística com sua sociedade originária, Freitas realiza o alcance Amazônico da sua expressão espetacular e geopoética.

A geopoética, encontrada na arte de Walter Freitas, se mostra como uma teoria-prática que alicerça o pensamento e não o separa da vida vivenciada. Essa abordagem científica, poética e filosófica, arraiga-se no real, por encontrar-se contracenando com vários sujeitos, tendo como veículo, o tempo e o espaço.

A arte poética de Walter Freitas se harmoniza com as bases da geopoética da Amazônia, o lugar onde vive o artista poeta, o lugar de onde ele fala e sente a vida social humana, com suas faces desumanas.

Uma ilustração da representação geopoética que se vivencia na arte de Freitas, está na música *Hei, Sapecuim*; autoria de Walter Freitas e Antônio Moura, presente também no LP e CD Tuyabaé Cuaá, de 1987.

Hei, Sapecuim

Ouço este um chamar’ chamar é/ paresque uma guer’ra pra banda dë ma-rabá/ cumo as jaquéras car’regu/ é joga tanta fruta é flur’/ vem lá das ilhas cutijuba é lá/ ser’pente cabra preta búfala/ teu seio asa de pássaro flechu/ ‘roçu meu bronze é a flecha não quebru/ ‘Raimundo vem cá/ sabe essa li-ção/ a vida entor’tu/ cui-éra dö chão/ mas fincu ‘raiz/ nö meu coração/ a vida faz mel/ e enter’ra o fer’rão/ passa já pra dentro, Birr’ro/ vei’ cunhado aqui me em’redá/ vaçuncê fez festa é cum quem/ cum Per’rpétua da Gueiomar/ num vai aprendê ‘rubá/ ‘scuta ‘scuta este-um chamar’ ei andar’ andar’ an-dar’ é/ vento crina cio cavala vela ‘riba o mar’/ ‘strêla ‘strala o temporal/ ‘sporas dë areia é sal/ um tapajós cor’re im teus olho adeus/ adeus teu ‘riso a ‘roça nö luar’/ fer’vura dë urucum no coração/ hei tchê pra o bruxo sol tê ensei-

tiçar/ hei sapecuim!/ Antônio Antoniö/ pros fim dos confim/ quem “nós” invocu/ a mor te cauim/ moquém “nós” iscu/ hei sapecuim! A bicha gritu/ água assombrada bota/ um piu sar’ta da tucéra/ vu pras cabiceras, ver’gel/ jamachy, agôro é chapéu/ ar’ma dô lugar’ dur’miu/ vembora pir’ralha psiu...!/ meu boi ur’ru d’baixo da canua/ dragão de jor’ge a lúa/ tremeu que treme o cur’ral/ ‘strelinha tu cai no meu veludo/ eu vu te ‘sperançá, madru-go/ as ‘strada maracangal’lha/ antão tu cai sabe o mocó do mar’/ ‘riba a pe-dra branca?/ alua só/ no coração fundo perau/ toca mea pir’ralha e alua fiau babau/ cavalero serenu na lança/fere o tempo, o tempo dança/ ‘spada tu luz ai de mim/ ‘raio da noite, negro do dia/ cala os ‘rumpi- calamaria/ do tempo este-um ‘rio mirim/ os piúusal mē enfeza ah eu mē enfezei/ fulha dê cruana, as mazela quê eu já sur’rei/ meu beijo a flir dô piquiá/ é um fogo ai mē sova peia/ fico no meu guamã dos meus guamás/ andar’ detrás cumo as condéxa, axi!/ fico no meu guamã dos meus guamás/ os paricéro a-bom/ band-caboquêro/ choremo este-um tom/ João bronz’festêro/ sej’ lo-vada a dur’ qu’nós nunca pesquem’ nem num desvendem’ nem chamemo amur’/ fêmea madrugada prenha/ desovu na mão d’aurora/ antão quem nasce é o dia, a manhã’ é já vai num vô de acauã/ se aligeru pros ‘gapó/ dançaderero um carimbó.../

Com conotações existencialistas, essa composição de Walter Freitas e seu parceiro Antônio Moura, demonstra uma expressão sociocultural de um homem, que fala da vida do seu lugar, da sua história, pensada por si mesmo, com todo seu arcabouço interpretativo da visão própria dos acontecimentos e das relações construídas como fenômenos culturais, de uma cultura popular, jamais reconhecida pela inteligência dominante, notadamente imposta pela razão social dominante.

Mediada por esses aspectos, ficamos diante de uma expressão artística que apresenta as três características peculiares da fenomenologia existencialista, ou seja, a valorização da leitura individual de mundo, a contraposição à racionalidade moderna dominante, de cunho cultural propedêutico e eminentemente científico, além da valorização da possibilidade da liberdade do homem diante do seu

mundo. Liberdade esta, sobretudo, de expressão diante das vicissitudes da vida.

Na tradução verbo-visual-sonora da arte poético-musical de Walter Freitas, feita por Marlise Borges (2009), a poesia do artista irradia a relação intrínseca entre natureza e cultura que constitui toda a formação sociocultural da constituição societal da Amazônia.

Deste modo, a poética se constrói/reconstrói de forma alternativa, reunindo ao mesmo tempo elementos, objetos e as séries culturais presentes na cultura amazônica: as lendas, as festas populares, a culinária, os rituais (sacros, profanos). Enquanto música, ritmo, melodia e harmonia são diferenciadas e não se pode falar apenas de objeto estético, pois que funciona também como uma espécie de documento antropológico, cultural, político e social (Borges, 2009, p. 11).

Na compreensão da autora, o caráter alternativo da arte poética de Freitas encontra-se justamente na apresentação de uma realidade social vivenciada não no tempo presente do cotidiano amazônico, mas residente no âmago da cultura contada pelos antepassados, existentes e vividas nas

(...) estórias de amor e perda, encantamentos da floresta, analogias às essências e aos sabores de frutas, e, é claro, a apresentação de paisagens exóticas e belas, como a Ilha do Marajó, com seus muitos pássaros, peixes e cobras (Borges, 2009, p. 12).

Ratificando a natureza poética da arte de Freitas, a música *Hei, Sapecuim*, parte da coletânea chamada de “*Tuyabaé Cuaá*”, é uma:

(...) obra de arte verbo-sonora composta de oito músicas [...], que trabalha também com imagens poéticas sobre a passagem do tempo, [...] que traduz a Amazônia e o Brasil na sua mais absoluta grandeza, riquezas e misturas, comenta (Borges, 2009, p. 13).

Mantendo-se no campo teórico do imaginário cultural, Marlise Borges de Lima (2013) vai buscar na semiótica cultural russa e nas formulações da cultura e comunicação a compreensão da mediação entre arte e comunicação e arte e cultura encontrada na expressão artística de Walter Freitas, que a autora chama de “obras de arte verbo-visual-sonoras”, no resumo da sua tese de doutorado, também entendidas como um arcabouço do imaginário cultural da Amazônia.

Em seus estudos, Borges de Lima (2013, p. 15) afirma que o imaginário cultural da Amazônia aparece na obra artística de Walter Freitas como uma prática de linguagens artísticas, plurais, expressadas na música, no teatro e na literatura, plenas de “pensamento poético” sobre a Amazônia.

Articulando as linguagens artísticas à memória cultural, Borges de Lima (2013), mostra que Freitas vai apresentando o cenário cultural, artístico, político e social da Amazônia, contextualizado pelas identidades culturais, ambientação nativa, cultura popular e relações mediadas pelo que ela definiu como “caboclês”, a fala característica do nativo desta região.

O “caboclês” é o veículo do imaginário, a linguagem que encarna em todos os personagens amazônicos, sujeitos e elementos socioculturais, que vão desde o ambiente nativo tradicional, às manifestações culturais inscritas nos ritmos da música e das danças, nas vestimentas, nos utensílios domésticos, de trabalho, e artísticos do mundo rural do homem amazônida, propriamente dito, hoje, todos transformados em folclore, mas recriados na arte de Walter Freitas, como representação de uma realidade sonhada, imaginada, artisticamente apresentada como um imenso repertório de imaginário cultural.

5 - Considerações Finais

A filiação ao conceito do Imaginário Amazônico, deve-se ao fato de que este

conceito está fortemente presente no trabalho artístico de Walter Freitas, haja vista a semelhança com aspectos, situações e elementos culturais, e ainda o diálogo com a natureza, enfim, com o imaginário nativo da região.

Não se pode esquecer também que a arte de Freitas proporciona ao público (e ao leitor) um espaço reflexivo, uma vez que sua linguagem artística é repleta de temas sociais, culturais e políticos que trazem à tona o panorama de um mundo, o “mundo amazônico”.

Na contra direção da modernidade, que desvaloriza a imagem e o imaginário, a arte de Freitas torna visível a linguagem, a cultura popular, o folclore, os ritmos, as danças, os modos de falar, as crenças e religiosidades, os ambientes rurais e urbanos-periféricos com suas agitações cotidianas marcadas pelo pensamento mítico – elementos socioculturais originalmente amazônicos.

No que se refere à questão metodológica, sob o prisma das ciências humanas e sociais, os estudos do imaginário, da arte e da cultura também vieram ocupar uma lacuna investigativa no que diz respeito às posições epistemológicas que privilegiam as explicações objetivas da realidade, aquelas retiradas ou existentes apenas no campo do fenomenismo, do concreto visto e pensado, em detrimento das expressões subjetivas das manifestações humanas.

A arte de Walter Freitas (ainda que seja complexa e por este motivo compreendida por poucos) é considerada e respeitada como um patrimônio artístico e cultural, por muitos artistas, poetas e representantes da cultura AMAZÔNIDA, isso porque as expressões artísticas de Freitas falam sobre o imaginário do homem, do povo e da sociedade da região.

Não se trata de um bem palpável, concreto, mas de um conjunto de imagens, representações, sonhos e desejos produzidos ao longo da história social amazônica, sentimentos que ficaram armazenados na cultura, no reservatório dos saberes populares, nas lendas e explicações sobre uma terra misteriosa que a modernidade transformou em reserva de relíquias econômicas, abafando suas riquezas

simbólicas que Freitas insiste em nos mostrar, e o melhor, nos mostra criando e recriando uma imaginário cultural de grandeza e beleza ímpar.

Referências

- Borges, Marlise. **Tradução cultural, mestiçagem, oralidade e memória: o processo criativo-expressivo-reflexivo de Walter Freitas.** Comunicação Midiatizada na e da Amazônia. Vol. 2. Belém-Pará, FADESP, 2011.
- Borges de Lima, Marlise. **Dossiê Walter Freitas: Comunicação, Arte e Cultura na Amazônia.** Tese de Doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 2013.
- Castro, Márcio Henrique Monteiro de. **Amazônia: Soberania e Desenvolvimento Sustentável.** Brasília: Confea, 2007 (Pensar Brasil).
- Cunha, Euclides da et al. **Um paraíso perdido: reunião dos ensaios amazônicos.** Introdução de Arthur Cézar Ferreira Reis. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976 (Dimensões do Brasil, v. 1).
- Dardel, Eric. **O Homem e a Terra:** natureza da realidade geográfica. (Trad. Werther Holzer) São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- Freitas, Walter. **Kararaô.** Belém: Cejup, 2011.
- Loureiro, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário.** Belém: Cejup, 1995.
- Mello, Thiago de. **Mormaço na Floresta.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Massao Ohno, 1981. (Coleção Poesia Sempre; v.2).
- Reis, Arthur Cezar Ferreira. **Euclides e o Paraíso Perdido.** In: CUNHA, Euclides da et al. Um paraíso perdido: reunião dos ensaios amazônicos. Introdução de Arthur Cézar Ferreira Reis. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976 (Dimensões do Brasil, v. 1).
- Ribeiro, Darcy. Apresentação. In: MEGGERS, Betty. **Amazônia: a ilusão de um paraíso.** Tradução de Maria Yedda Linhares. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- Souza, Márcio. **A expressão amazonense:** do colonialismo ao neocolonialismo. São

Paulo: Alfa–Omega, 1977.

_____. **Mad Maria.** Romance. 4^a ed. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1985.

_____. **Breve História da Amazônia.** 2^a. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

OUTRAS REFERÊNCIAS

LP Tuyabaé Cuaá, Selo Outros Brasis, 1987.

Revista PZZ - Pará Zero Zero, 2009.

O Caribe e a Paisagem Sonora da Capital Paraense (1950/70): Sujeitos, Espaços e Veículos

Andrey Faro de Lima¹

1. Introdução

Na capital paraense, sobretudo a partir da década de 1970, surgiram mais publicamente várias menções que procuram cada vez mais associar a musicalidade paraense a uma forte influência caribenha. Por mais diversas que tenham se tornado as perspectivas e performances narrativas acerca deste Caribe e desta influência, seu teor envolve retóricas bastante marcadas. Em geral, incluem as referências à captação de emissoras radiofônicas estrangeiras, ao isolamento regional, às similitudes histórico-antropológicas e ao intercâmbio marítimo e portuário. Embora não seja possível nem

1 - Professor da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (EAUFP). Doutor em Ciências Sociais – Antropologia pela Universidade Federal do Pará (PPGCS-UFP) e Pós-Doutor pela Universidade da Amazônia (PPGCLC-UNAMA), pesquisador do Batuques – Grupo de Pesquisa em Patrimônio Cultural e Representações do Lugar (UNAMA) e do GESEDES – Grupo de Estudos em Sociologia, Educação e Desigualdades Sociais (UFPA).
E-mail: andreylim@ufpa.br

pertinente reduzir a importância historiográfica destas referências, as narrativas que, não obstante, utilizam de tais materiais discursivos, inserem-nos em um *continuum* no qual constituem os legitimadores basilares tanto da proximidade quanto da identificação supostas. Levando-se em consideração a coerência deste *continuum*, presume-se o subsequente desdobramento de processos e relações que se coadunariam aos argumentos acerca da cumplicidade ética e estética paraense com este anciado Caribe.

O que se percebe, obviamente, é que tudo isto não acaba aqui, mas se estende e se complexifica na tessitura da fronteira que se quer estabelecer. Noutras palavras, se, como citado acima, estes legitimadores basilares, desde já permitiram uma relativa familiaridade com os ritmos caribenhos, verifica-se que esta mesma familiaridade ascende a uma *territorialização* decorrente da consolidação local e regional da produção, circulação e consumo desses mesmos ritmos.

Nos anos 1970 despontaram conjuntos musicais que sem maiores traumas se afinaram a uma nascente indústria cultural regionalizada, fortalecida ainda mais por festas nas quais se faziam presentes grandes aparatos destinados, principalmente, à reprodução e à divulgação de diversos gêneros populares – *carimbó, merengue, cumbia, calipso, bolero* e demais perseveranças da *Jovem Guarda*. De modo procedente, muitos foram os gêneros que somaram ou verteram, como o *cadence, a lambada, o brega, o zouk e a soca*.

Entrementes, por meio de perspectivas e abordagens tanto historiográficas quanto microssociológicas, buscou-se, neste trabalho, identificar e reconhecer as práticas, articulações e contextos por meio dos quais essa dita música caribenha se reproduziu na paisagem da região em diferentes domínios e momentos, enfatizando aqui, sobretudo, as relações entre músicos, produtores, radialistas, entusiastas, festas, espaços e meios de comunicação.

Para este empreendimento, a pesquisa pormenorizada em acervos das bibliotecas, arquivos públicos (artigos jornalísticos, revistas, documentos oficiais, mi-

crofilmagens, anúncios e propagandas, acervos de algumas emissoras de rádio e televisão) e demais acervos pessoais se tornou pertinente. A ideia era buscar fontes que referenciassem questões relativas a festas, festivais e espaços festivos, grupos musicais, programas de rádio e televisão, segundo um recorte que privilegiasse, sobretudo, a década de 1970.

Há aqui, outra questão a considerar. Como frisa Nuno Fonseca (2020), o estudo de paisagens sonoras do passado apresenta algumas limitações e cuidados no que tange a construção de historicidades e temporalidades a partir desta noção, já que surge a necessidade de se fazer inferências acerca da dinâmica social e significativa relativa, principalmente quando se está a lidar com o “costumava-se ouvir”.

Ora esta historicidade e temporalidade das paisagens sonoras significa, como vimos, a sua inscrição num determinado momento do tempo (e do espaço), numa determinada comunidade de ouvintes e numa cultura complexa de representações simbólicas e diferentes sensibilidades, o que implica um potencial narrativo e epistémico promissor, mas significa também a sua transitoriedade, e isso implica que o acesso que temos às paisagens do passado será sempre indireto e conjectural, necessitando do concurso de muitas fontes e de vários saberes de natureza diversa que permitam reconstruí-las (ainda que parcialmente). (Fonseca, 2020, p 31).

Portanto, os testemunhos, as *histórias de vida* e os processos por meio dos quais a memória é tecida, como Ecléa Bosi (1994) pertinentemente chama a atenção (processos estes que trespassam e são trespassados por um conjunto de representações de natureza sociológica), tornam-se relevantes. “A memória oral, longe da unilateralidade para a qual tendem certas instituições, faz intervir pontos de vista contraditórios, pelo menos distintos entre eles, e aí se encontra a sua maior riqueza” (BOSI, 2003, p 15). Isto, dentro do tema em questão, diz respeito às interlocuções com personagens específicos – músicos, produtores musicais, jornalistas, profissionais da comunicação, grupos de entusiastas, ouvintes ou

qualquer pessoa que, de algum modo, tenha conhecimento ou vivenciado aspectos e elementos dos processos aqui tratados.

O acuro etnográfico, o *circunstaciamento* construído por meio de uma *descrição densa* que envolva escalas mais *microssociológicas* e *interacionais*, consoante o plano das movimentações e percepções subjetivas e intersubjetivas (e aqui me refiro a produtores musicais e outros empresários do ramo da música, do entretenimento e da comunicação, radialistas, músicos e artistas em geral), também se faz pertinente. Em consonância ao que apõe Clifford Geertz (1989), é com este material produzido por um trabalho de campo quase obsessivo de peneiramento, de cunho majoritariamente qualitativo e participante, que os “me-gaconceitos” podem adquirir atualidades sensíveis que permitam pensar o (e com o) *outro*. Compartilhando desta perspectiva, Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti (2019) observa que é justamente a partir do trabalho de campo que a experiência subjetiva se associa à reflexão teórica, expressando-se por meio da narrativa etnográfica: “(...) o modo etnográfico de narrar, seja ele realizado por meio da escrita, seja realizado de modo visual, em que o imaginativo domina em um caso, o imagético, no outro” (Cavalcanti, 2019, p 14).

Desde já, frisa-se que referências e pesquisas indicam a penetração de gêneros musicais caribenhos na capital paraense e em cidades próximas por vias e recursos diversos (circulação de partituras, portos, expansão da radiofonia e da fonografia) e atendendo a diferentes demandas, o que teria possibilitado o desenvolvimento de uma possível empatia transcultural.² Decorreria então a cons-

2 - Observa-se a existência recorrente de retóricas que se orientam por meio de referências delimitáveis historicamente; dentre tais, têm-se: a) o papel primo atribuído à radiofonia, sobretudo, no que compete à atuação de emissoras estrangeiras próximas, por meio das chamadas ondas tropicais; b) o suposto “isolamento” da porção norte do Brasil e a consequente escassez de relações com as outras regiões do país; c) a possível cumplicidade étnico-histórica associada ao processo colonial e pós-colonial; d) além do intercâmbio (sobretudo fonográfico) possibilitado pela circulação de navios, pessoas e bens culturais pelos portos da região.

tituição de domínios festivo-musicais que passaram a retroalimentar esta mesma empatia, como vemos a seguir.

2. Sedes, Bares e Gafieiras

O que seja dito acerca da empatia paraense com os ritmos caribenhos, ainda que se leve em conta a dimensão emblemática que esta consideração assume do ponto de vista narrativo, é irredutível o reconhecimento de que não se restringe a uma mera identificação pontual com este ou aquele gênero musical, pois envolve a noção de que tais ritmos se constituíram organicamente no bojo de toda uma ordem de sociabilidades. O *merengue*, a *cúmbia* e outros tantos gêneros populares aqui compreendidos como caribenhos, para além de seus contornos estilísticos e formais, remetem contextos e domínios, compõem experiências e conformações éticas e estéticas material e simbolicamente verificáveis, ritual e ciclicamente atualizadas por meio das interações lúdicas e dos interstícios festivos. A ideia de uma musicalidade popular pressupõe invariavelmente o seu apelo à festa, ao encontro e ao lazer, daí sua recorrente associação ao universo boêmio e notívago, assim como à dimensão fronteiriça que supostamente lhe é inerente. Isto é observável ao observar as representações historicamente atribuídas a ritmos como o *merengue* e a *cúmbia*.

O músico paraense Curica (Raimundo Leão), um dos fundadores do conjunto de carimbó *Uirapuru* e do grupo *Mestres da Guitarrada* (ambos de notório reconhecimento na capital paraense), ao comentar (durante entrevista) acerca da presença do *merengue* nos anos 1950 e 1960 na paisagem urbana de Belém do Pará sublinha que o ritmo se limitava quase que exclusivamente às gafieiras e bordéis das zonas portuárias e “distantes” da cidade, bastante conhecidas pelos personagens típicos que ali figuravam – estrangeiros, artistas, prostitutas, malan-

dros, boêmios em geral:³

Pra ti ter uma consciência, só tocava *merengue* em programas *nobres*. Ninguém escutava. O cara lançava lá na... não tocava em FM nem AM... *merengues*. Era considerada música de gafieira. Era *puta* que dançava *merengue*. Aqueles caras com calça boca de sino, sapato branco. Era bonita a dança. Então não tocava em rádio. Pra tocar era de meia noite até uma hora. O pessoal não escutava. Vê agora. (...) (Curica, tens uma ideia do porquê a *alta sociedade* não gostava de *merengue*?) porque eles tinham preconceito com a música. A *alta sociedade* tinha preconceito porque quem ouvia *merengue* e dançava era gente que frequentava a *baixa sociedade*. Era *puta*, ladrão, rapariga. Essas pessoas que frequentavam a *baixa sociedade*. Um filho de família não ia pra uma boate daquela. (Raimundo Leão, o Curica. Entrevista realizada em 27 de janeiro de 2010).

A trajetória do *merengue*, antes mesmo de sua chegada à capital paraense, já era marcada pela rejeição por parte de grupos sociais pertencentes, sobretudo, às camadas médias.⁴ Mesmo na República Dominicana, onde o gênero musical, com a ascensão de Rafael Trujillo, adquiriu status de símbolo nacional, não deixou de sofrer restrições e reações negativas por conta de seus contornos étnico,

3 - Sobre a questão, Maurício da Costa assinala que as músicas caribenhas também estavam presentes em outros ambientes festivos que não os bordéis e gafieiras, como as sedes e clubes populares, onde “(...) ocorriam festas de merengue e bolero; que mais tarde viriam a ceder lugar às festas de brega” (Costa, 2006, p. 37), estas sonorizadas pelas populares aparelhagens.

4 - O historiador Milton Moura comenta em artigo que o merengue na capital baiana, diferentemente da rumba e do mambo, geralmente era visto com escárnio, o que contrasta com o tom nostálgico apresentado pelos informantes deste pesquisador quando se referiam à presença do gênero nos bordéis e gafieiras de Salvador: “No Maciel, no São Miguel, no Julião, na Misericórdia, nas casas do baixo meretrício – o brega – a variação de música caribenha mais praticada era o merengue, notadamente picante, semelhante à lambada e ao arrocha de nossos dias. Dizia-se que era uma música escutinhada – uma baixaria. (...) A coreografia do merengue costumava ser identificada com pantomimas eróticas; ainda hoje, 50 ou 60 anos após, os informantes manifestam indisfarçável prazer em relembrar esse tipo de música e dança” (Moura, 2009, p 368-369).

musical, poético e coreográfico.⁵ Desde meados do século XIX, quando o *merengue* começou a cair no gosto popular dominicano, não foram poucas as manifestações de repúdio. Manifestações estas oriundas, principalmente, de segmentos intelectuais da elite branca local, representante de um nacionalismo devidamente ancorado no sentimento anti-haitiano (anti-africano) e pró-europeu. Conforme acrescenta o etnomusicólogo Paul Austerlitz (1996), muitos foram os escritos repudiando a “nova música”, associada à presença negra haitiana e de outros países characteristicamente afro-caribenhos, como Cuba:

The frequency with which contemporary writings refer to merengue indicate its popularity in the Republic, but most of these writings condemn it. (...) The earliest extant document, from 1854, reflects the horror with which urbane intellectuals reacted to the licentious commotion provoked by the new music (Austerlitz, 1996 p. 18).

A maioria das manifestações de repúdio buscava se justificar na crítica que fazia das supostas lascívia e vulgaridade do *merengue*, presente não apenas nas temáticas das letras, com teor geralmente satírico e erótico, mas também no modo com que muitas canções/danças eram executadas. O etnomusicólogo Peter Manuel (2006), ao escrever sobre o *sexismo* presente na música do Caribe, incluindo o *merengue*, observa que a execução coreográfica de alguns gêneros musicais, mais do que as letras das canções em si, constrói ou reflete contextos e

⁵ Durante o governo de Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961) o merengue assumiu o papel unificador do nacionalismo dominicano, tornando-se, alguns anos mais tarde, principal instrumento de propaganda, pela função narrativa integradora que possuía. O gênero representou um dos mais importantes ingredientes de exaltação dos “valores hispânicos”. Exaltá-los pressupunha execrar a influência afro-caribenha, então representada, principalmente, pela presença haitiana no país. Embora sua evolução esteja visivelmente associada ao Haiti, o merengue, nas muitas propagandas do governo de Rafael Trujillo foi “esquizofrenicamente” afastado de qualquer relação com o país vizinho, configurando um quadro de verdadeira tensão discursiva.

relações muitas vezes negados pelos valores vigentes:

In many cases, more important than a song's lyrics are the dynamics of how the song is used, especially in terms of what is happening on the dance floor. (...) Hence, while a dour critic might regard the words of the meringue "La Tanga" (The Thong) as "objectifying", when that song is performed in clubs women love to jump to the stage and strut their stuff to wild applause. (Manuel, 2006, p. 282)

Mesmo após passar a desfrutar do status de ícone da nacionalidade dominicana (não deixando de ser discursivamente afastado de referências afro-caribenhais), observa-se que uma das versões mais tradicionais do chamado *merengue cibaño*, então reconhecido como legítimo representante do *merengue dominicano* (e, por conseguinte, da identidade dominicana), chamava-se *perico ripiao*.⁶ O *perico ripiao*, segundo verifica Paul Austerlitz, era apreciado nas casas de prostituição por muitos dominicanos oriundos das camadas mais altas da sociedade.

Um dos maiores nomes do estilo *perico ripiao*, o acordeonista e violonista dominicano Luis Kallaf, tornou-se referência bastante presente nos comentários dos músicos e produtores com os quais tive contato durante pesquisa. O saxofonista João Pantoja (o notório Pantoja do Pará), sublinha, durante entrevista, que suas canções são compostas "no ritmo caribenho", segundo aprendeu escutando e reproduzindo as músicas de Luís Kalaff, um dos maiores nomes do chamado *merengue típico*. Apesar do forte *isolacionismo* que caracterizou o período, Luís Kallaf foi um dos raros músicos que, na década de 1950, tiveram permissão para se apresentar em outros países, como Porto Rico e Estados Unidos. Neste último,

6 - Tanto no período governado por Rafael Trujillo quanto em época posterior, o merengue tido como mais tradicional, ou merengue típico, era composto por tambora, güira, acordeon, maracas e violão, conforme tocado na região de Cibao, no leste da República Dominicana, de colonização e povoação espanhola.

mais especificamente em Nova Iorque, passou a residir desde então. Outro músico bastante citado durante entrevistas foi o saxofonista Angel Viloria, criador do Conjunto Típico Cibaeño, segundo Paul Austerlitz (1996), o mais famoso grupo de *merengue* fora da República Dominicana. Angel Viloria adquiriu bastante popularidade entre a comunidade latina de Nova Iorque durante as décadas de 1950/60, embora esta mesma popularidade não tenha se refletido em sua terra natal, haja vista o controle exercido por Petán Trujillo, irmão de Rafael Trujillo.⁷

Na capital paraense o *merengue* e vários outros gêneros populares não deixaram de remeter a espaços sociais notadamente *marginais*, o que delimitava uma espécie de ecologia urbana devidamente marcada pela presença de diversas sedes de associações, casas de festas e de prostíbulos e bordéis (também chamados de cabarés ou gafieiras). Estes, por sua vez, encerravam sociabilidades significativas, pois eram assim traduzidos como o domínio do excesso, da lascívia e da liberdade. Interessante é que tais representações comumente são orientadas também do ponto de vista sociológico, pois a dimensão fronteiriça supostamente intrínseca a estes espaços é visivelmente associada ao universo das camadas mais populares, evidenciando não apenas gostos e estilos de vida, mas estratificações urbanos-sociais baseadas na relação distinta que diferentes segmentos estabeleceriam com certas práticas, interesses e relações. Ao citar alguns dos espaços mais populares nas décadas de 1960/70, Curica tece algumas referências ao hedonismo que caracterizava as festas do *povão*:

7 - Idealizada e controlada por Petán Trujillo (irmão do então presidente e grande entusiasta do *merengue dominicano*), a rádio La Voz Dominicana alcançava todo território nacional. De acordo com Paul Austerlitz (1996), por terem contrato de exclusividade com a estatal, grande parte dos músicos mais conhecidos do país só podia gravar ou se apresentar mediante a permissão do irmão do presidente e, uma vez que Petán possuía notória preferência pelas apresentações ao vivo, raras foram as gravações empreendidas por sua gravadora, a Caracol Records, criada em 1947. Resalta-se que as escassas gravações, por sua vez, obtiveram pouco alcance para além do território nacional.

(...) o Xodó ali. Tu te lembras do Xodó? O pessoal dizia: “olha, onde é que tem *putada*? *Vamo pra uma putada*? Pra dançar mesmo?”. Gente que gostava de dançar. Você numa festa de sociedade era só música clássica. Já o povão não. Ia pra Icoaraci, Alto do Bode, Chacrinha, Carroceiro, Norte Brasileiro, São Joaquim da Marambaia, Santa Cruz na Pedreira. Era *putada* mesmo, casa cheia. (Raimundo Leão, o Curica. Entrevista realizada em 14/03/2010)

A música adquire seu sentido mais orgânico na medida em que a mesma dimensão fronteiriça que justaporia social e simbolicamente todo este universo festivo popular no cerne da paisagem citadina se estabelece em consonância com a dimensão ética e estética que assumem e evocam os gêneros musicais em voga neste contexto, tornando-se eles próprios fronteiriços:

(...) (Curica, por que o *merengue* só tocava em gafieira?) porque não tinha mercado pra ele na *alta sociedade*. Se tocassem *merengue* na *alta sociedade*: “olha! aquela casa virou agora cabaré!”. Só tocava onde? nos cabarés. Nas boates da Condor. Onde dava mais *povão*. Era gafieira. *Porra!* tu ia ali no bar São Jorge na Condor. *Meu!* Era casa cheia! Tu rolava um *merengue* desse até os mortos levantavam (Raimundo Leão, o Curica. Entrevista realizada em 14/03/2010).

O citado bairro da Condor, situado em uma das áreas portuárias da capital paraense, certamente constituiu, sobretudo entre as décadas de 1950 e 1970, a referência mais emblemática deste citado universo festivo popular. Ali, mais especificamente nas adjacências da Praça Princesa Izabel, em meio às estivas, palafitas e embarcações aportadas surgiram vários bares e casas de festas e de prostituição, frequentados por diversos segmentos sociais, de políticos a intelectuais e artistas notórios, ainda que fosse mais notadamente identificado com as camadas populares. De acordo com Dias Júnior (2011), embora localizado em uma região

periférica da cidade, desde fins dos anos 1940 o bairro passou a apresentar um movimento intenso de pessoas, haja vista a presença de portos, empresas, canteiros de obras e algumas casas de shows que atraíam setores da classe média. Com o tempo, no entorno da Praça Princesa Izabel apareceram várias casas de pensão e de cômodos, bares, gafieiras, cabarés e baiucas (pequenos estabelecimentos de madeira destinados ao comércio de bebidas e comidas):

A partir da década de 1960, vários foram os estabelecimentos de festa que se fixaram no local. Ficaram famosos os já citados “Bar da Condor”, o “Aldeia”, o “Bar São Jorge”, o “Cabaré da Tia Maria”, “Royal”, “O Lapinha”, “Bartira”, dentre outros bares e gafieiras dispersos nas ruas e passagens do bairro. (Dias Júnior, 2011, p. 06).

A notoriedade que adquiriram alguns bares e casas de shows do bairro da Condor tornou aquele espaço uma vitrine para muitos músicos paraenses, inclusive porque era ocasionalmente frequentado por produtores musicais oriundos de outros estados e até de países vizinhos, interessados na música popular que animava a capital. Artistas que experimentaram projeção regional e até nacional, como Osvaldo Oliveira, Carlos Santos, Ary Lobo, Alípio Martins e muitos outros, possuem carreiras remissivas à boemia daquele bairro. Especialmente no mítico *Bar da Condor* (que depois se tornou *Palácio dos Bares*), ocorreram também apresentações de artistas famosos nacionalmente, como Dick Farney, Nelson Gonçalves, Jamelão, Roberto Carlos, Cauby Peixoto, Waldick Soriano, Orlando Silva, dentre outros.

No entanto, observa-se que apesar da diversidade de segmentos sociais que ali figuravam, e do relativo renome que obtinham alguns destes estabelecimentos, o bairro da Condor não deixou de se incluir no domínio fronteiriço. Seus estabelecimentos poderiam ser estimados por várias personalidades da *So-*

ciedade belemense, mas isto não necessariamente pressuporia que estas mesmas personalidades levariam suas famílias àquele ambiente. Até porque em Belém havia outros lugares exclusivamente destinados às famílias mais abastadas da cidade, como o Iate Clube, a Assembleia Paraense, o Tênis Clube, o Pará Clube e o Automóvel Clube. Para muitos, o bairro da Condor constituía o espaço do interstício, o *outro lado* da vida social urbana que, embora vivenciada por grupos distintos, permanecia associada às camadas populares e fronteiriças citadinas.

Já para alguns intelectuais e artistas da época mais hegemonicamente legitimados, o interesse pelo bairro da Condor envolvia muitas vezes certo *romantismo* político. As ideias de liberdade, lascívia e excesso assumiam conotações subversivas frente ao conservadorismo e às inibições supostamente características da *alta sociedade*.

Neste ínterim, a música emerge como insígnia deste universo, uma espécie de baliza que demarcaria os limiares entre os diferentes domínios sociais. Haja vista sua presença quase exclusiva em gafieiras, bares e demais espaços populares e boêmios, os ritmos caribenhos, sobretudo o *merengue*, tornavam-se para estes personagens, gêneros subversivos por excelência. Sobre esta questão o reconhecido músico Paulo André Barata relata no livro de poemas e memórias *Palácio dos Bares*, de Salomão Larêdo, o porquê de seu interesse pelo bairro da Condor:

Eu frequentei o Bar da Condor por curiosidade. A primeira vez que estive lá eu já sabia que ali se fazia a grande música no Pará, a música que vinha do Caribe. Eu não ia atrás de sexo na Condor, eu ia atrás de dançar, porque as meninas que freqüentavam o bar eram exímias dançarinhas. (Depoimento de Paulo André Barata In. Larêdo, 2003 p 391).

O bairro da Condor, com suas baiucas, bares e gafieiras ainda serviu de inspiração para que o respectivo músico, junto com seu pai, o poeta e político Ruy

Barata, compusesse, em 1978, a canção *Baiuca's Bar*, cuja letra faz referência justamente à presença do *merengue* naquele espaço e ao seu apelo à dança, constante se verifica:

Baiuca's Bar

(Ruy Barata & Paulo André Barata)

Caiu do céu, saiu do mar

O merengoso do Baiuca's Bar

Quem vai querer, Quem vai dançar

O merengoso do Baiuca's Bar

O merengoso sem babado

O merengue merengado bem linhoso

Pra sapato sulapada a calcanhar

No arrasta de lá

Ferre no meu pé que no merengue eu sou um poraqué

Fungue puxa o ar sinta o aroma do Royal briá

Abra o coração que eu quero entrar na sua contramão.

A dança, por sinal, é comumente apresentada como importante ensejo da empatia paraense com a música caribenha. Remete desde já às noções anteriormente citadas e participa da definição de um pressuposto ético e estético identitário, inclusive em seu sentido relacional e contrastivo. Para Ionete da Gama, a Dona Onete, cantora e compositora, a dança assume papel fundamental para a constituição de uma identidade paraense. Aqui a dança traz consigo duas representações bastante marcadas: *ritmo* e *liberdade*.

(...) vou te dizer, nós não temos no Brasil pessoas melhor pra dançar do que nós, o nosso corpo já é ritmado, note o andar da

mulher do Pará e o andar das mulheres aí de fora. Você ta entendendo. Você pode ver, ela anda sem compromisso, ela não se preocupa... no jeito de andar, no jeito de sentar, entende. Nós... é uma coisa livre. Você dança um *brega*... lá eles saem aí dançando, não sabem dançar. Não sabem, mas qualquer ritmo que tocar a paraense dança. Já é o corpo dela, já é ritmado de natureza. Então o Caribe ta livre. A *lambada* não é nada mais do que o ritmo do *merengue*. Sabe aqueles *merengues* velhos, dos anos cinqüenta, anos quarenta e nove, que eu dancei muito *merengue*, quando eu morava na Pedreira, dancei muito *merengue*. Então esse ritmo de *merengue* se juntou com o toque do *samba* daqui da Pedreira. Então ele foi se criando no jeito caribenho. (Onete da Gama, a Dona Onete. Entrevista realizada em 23/04/2010)

Enfatizando a importância da dança nesta relação, Dona Onete canta-rola uma de suas composições no “ritmo da *cúmbia*”, que ilustra de modo pertinente suas observações: “(...) meu balanço crioulo veio de Itamaracá, São Jorge, Santa Lúcia, Cayena/aí pelo mar do Caribe eu velejei/lá encontrei um ritmo louco pra se dançar...” (Dona Onete. Entrevista realizada em 23/04/2010).

A identificação com a música proveniente do Caribe comprehende invariavelmente o seu apelo à dança e à festa. A dimensão orgânica relativa a tal identificação envolve este referido apelo, haja vista que a empatia associada não corresponde apenas a uma estima pontual, mas se desdobra por domínios mais amplos da vida social dos entusiastas e da própria paisagem citadina. Neste contexto, por exemplo, surgem os *merengueiros*, personagens urbanos típicos do universo notívago popular da capital paraense. Facilmente identificados pelos trajes peculiares (majoritariamente, camisa e calça de linho e sapatos salto alto, bico fino, tudo na cor branca), os *merengueiros* ou *lambadeiros* eram exímios dançarinos e geralmente exibiam seus dotes durante os tradicionais concursos de *merengue* que ocorriam nas gafieiras, cabarés, sedes de associações e casas de festas das porções mais periféricas da cidade:

(...) O cara que ia pra gafieira ia parece um tubo. Todo de branco, sapato branco. Salto alto, bico fino. *Lambadeiro...* Cabô-co *lambadeiro* mesmo. Pegava aquela... tu gostava de ver. Lá em Icoaraci. O Pinoti, que era funcionário do Itamarati, ele largava o Itamarati pra se meter lá no Leão Azul. Ele pegava uma dona que ele tinha lá. Uma magrinha morena. Andava com limãozinho na bolsa. Quando sapecavam: olha! concurso de *merengue!* Uma taça, meia dúzia de cerveja, meia grade, era assim. Formavam um jurado. O cara que entendia de dança mesmo. Aí, porra! largavam um *merengue* daquele. Meu irmão. Tu gostava de ver o cara sapatear com a dona. Dona que parece que tinha uma mola na cintura. Boa de *merengue*. Pra sacanear o cara ainda botava o limão aqui, junto com a testa da dona. Aí ia marcando. Era muito bonito, rapaz, em Icoaraci... o caboco pega a mulher na coxa, faz que joga, pega ela na coxa, nas pernas. O povo: êh! (Raimundo Leão, o Curica. Entrevista realizada em 27/01/2010).

Os concursos de dança, que incluíam, sobretudo a *cúmbia*, o *bolero* e o *merengue*, ocorriam principalmente em bailes sonorizados por aparatos sonoros e visuais que, posteriormente, passaram a ser chamados de *aparelhagens*.

3. Sonoros, Aparelhagens e Radialistas

As *aparelhagens* surgiram em meados do século XX quando proprietários de bares, casas de festas e pequenos estabelecimentos comerciais da capital e do interior começaram a investir na utilização publicitária de equipamentos valvulados e de alto-falantes (denominados *sonoros*, *picapos*, *bocas de ferro*). Estes equipamentos eram pendurados em postes e árvores e serviam para a divulgação de festas e propagandas comerciais. Entre um anúncio e outro, costumava-se veicular canções populares à época. Não demorou e os *sonoros* passaram também a serem utilizados em batizados, aniversários, festividades de santo, casamentos e demais festejos de bairro, de associações profissionais, tornando-se um negócio

para seus proprietários. Segundo Zenildo Fonseca, proprietário de uma tradicional *aparelhagem* em Belém do Pará, com o advento de novas tecnologias e o incremento da circulação de padrões e modelos culturais, os *sonoros* se ampliaram cada vez mais. A inclusão de elementos como *Dj's*, recursos audiovisuais, pressupostos empresariais, performances direcionadas para o espetáculo deram origem às *aparelhagens*, responsáveis pela consolidação de modalidades festivas caracterizadas pela relação significativa que se estabeleceu entre público e *aparelhagens*. Deste fenômeno surgiram então as *festas de aparelhagem*, bastante populares na região e que, nestas primeiras décadas do século XXI, transformaram-se em símbolo de sociabilidades festivas relacionadas a segmentos sociais periféricos:

Um negócio bem simples, que os alto falantes eram pendurados nas paredes, não tinha caixa de som naquela época. Botava aquele projetorzão nas frentes das casas, ou em poste, nos açaizeiros, pra jogar o som bem longe pra dizer que ali ia ter festa. Aí foram surgindo os *sonoros*, naquela época começaram a chamar de *sonoro*... o *sonoro* Brasilândia... Existia outros *sonoros*... *sonoro* Sansão, *sonoro* Paysandu, *sonoro* Clube do Remo, Copacabana... *sonoros* que hoje já não existem mais. E também o *sonoro* Brasilândia... aí começamos a construir, na fábrica, caixas de som... Aí a gente fez a *aparelhagem* de som... Naquela época era bem atrasado, se usava um toca-disco só. A pessoa tocava uma música, quando terminava aquela música as pessoas ficavam batendo palma até ele trocar o disco. Era um negócio bem atrasado. Até que lançaram dois toca-discos. Foi toda uma novidade. Aí não parou mais. Os pessoal inventaram as modas das *aparelhagens*. Na década de setenta e oitenta, já começou a ser *aparelhagem* de som. O negócio foi evoluindo de acordo com que as tecnologias foram avançando no mercado, foram chegando equipamentos novos. Hoje uma *aparelhagem* é uma empresa, com funcionários... é um movimento que ajuda o governo a combater o desemprego, direto e indireto. Cada dia envolve mais profissionais. (Zenildo Fonseca. Entrevista realizada em 27/05/2007).

Nas décadas de 1960/70 os *sonoros* e *aparelhagens* foram fundamentais para a divulgação da música caribenha e de outros ritmos populares. As festas associadas à presença e à atuação destes aparatos eram bastante apreciadas e compunham experiências lúdicas e afetivas relevantes para a vida social de parcela da população da capital e interior. Carlos Santos, empresário, radialista e produtor musical paraense, comenta em entrevista para essa produção que neste período a circulação e o consumo de gêneros como o *merengue* e a *cúmbia* remetiam invariavelmente à presença e à atuação das *aparelhagens* em gafieiras, pois grande parte dos discos dedicados a estes gêneros eram vendidos a proprietários de casas de festas e *controlistas* de *aparelhagens*:⁸

(...) Particularmente no estado do Pará e no estado do Amazonas esse período foi muito interessante, tinha as *aparelhagens*, eu me lembro do Flamengo, do Paysandu, Santos, eram as *aparelhagens* da época. Eu era garoto, jovem, tinha mais ou menos quatorze, quinze anos, eu lembro dessas *aparelhagens* que tocavam essas músicas. Essas músicas tocavam muito nas gafieiras. Eu não frequentava, mas eu sabia que tocava, porque eles iam comprar lá na banca de disco. (Carlos Santos. Entrevista realizada em 05/04/2012)

A própria evolução regional da música caribenha se apresenta de modo indissociável do desenvolvimento das *aparelhagens*, o que envolveu experiências significativas no âmbito da vida social dos que, até hoje, vivenciam esta relação. Gostar de *merengue*, *cúmbia* ou *bolero* consistia também gostar de *dançar*, de ir às gafieiras e sedes festivas, conhecer e dar preferência a esse ou àquele *aparelho* e, consequentemente, compartilhar de pressupostos éticos e estéticos específicos,

8 - Os *controlistas* eram responsáveis pela seleção, troca e execução dos LP's nos *aparelhos*, além de realizarem algumas performances ceremoniais mais ou menos pontuais com o intuito de animar ou entreter o público.

desde gramaticalidades até maneiras de se vestir:

(...) Pode botar aí: Aparelho que tocava *lambada*, *merengue*, essas coisas, não tocava em canto nenhum da *sociedade*. Tinha uns *aparelhos*... O Itamarati só era pra *alta sociedade*. Agora por que o Itamaraty pegava *porrada* do Leão Azul em Icoaraci? O Leão Azul metia um *merengue* desses, chega a mulata... (mas isso em que época, mais ou menos?) na época de sessenta, até os anos setenta era isso. (Raimundo Leão, o Curica. Entrevista em 27/01/2010).

O papel que os *sonoros* e *aparelhagens* possuíam no que tange à difusão de gêneros provenientes do Caribe, assim como a *territorialização* destes no domínio da musicalidade paraense adquiriu importância significativa, pois até pelo menos a década de 1970, eram praticamente ausentes das emissoras de rádio locais. Segundo Curica, a penetração do *merengue* e de outros ritmos correlacionados nos *casts* radiofônicos se deu graças à atuação de alguns radialistas que, atentando aos recursos que melhor possibilitassem a empatia com o público majoritariamente das camadas populares, introduziram em suas programações, canções de origem caribenha então em voga. Destes personagens, destacam-se Paulo Ronaldo e Haroldo Caracciolo.

Paulo Ronaldo surgiu como radialista em fins dos anos 1960, quando passou a apresentar o programa policial *A Patrulha da Cidade*, adquirindo grande sucesso e empatia entre as camadas populares. Segundo Gonçalves & Vieira (2003), sua consagração provavelmente se deu por seu estilo muito peculiar de escrever, “(...) pois fugia do padrão do noticiário e criava expressões que até hoje são lembradas, como ‘Pedreira do samba e do amor’ e ‘Se o doente quer canja, canja para o doente’”. (Gonçalves & Vieira, 2003, p. 132). Paulo Ronaldo faleceu em 1980 durante uma partida de futebol. Já a trajetória de Haroldo Caracciolo com a radiofonia remete a meados da década de 1960, quando trabalhou como locutor

comercial na Guajará e depois como apresentador do *Calendário Social*, na Rádio Clube. Na década de 1970 trabalhou ainda na Rádio Liberal e na Educadora de Bragança, época em que deixou de ser radialista para atuar como locutor em sonoros comerciais volantes. Em 1976 retornou à Rádio Clube, mas faleceu logo depois, em 1978.

Tinha um camarada chamado Paulo Ronaldo. Não tinha *frescura* com ele. Ele começou a rodar na *Marajoara*, na hora dele tinha um programa que era policial: *Patrulha da Cidade*. Eu fiz parte por doze anos... do *Patrulha na Marajoara*, há quarenta anos. Na *Marajoara*. E de madrugada teve um outro radialista chamado Haroldo Caracciolo, que começou. (Raimundo Leão, o Curica. Entrevista realizada em 27/01/2010).

De acordo com Gonçalves & Vieira (2003), nos anos 1960/70 a radiofonia paraense experimentou o que muitos denominam de a “era de ouro dos animadores de estúdio”, quando alguns radialistas notadamente passaram a inserir em suas performances uma linguagem mais espontânea e coloquial, repleta de gírias, frases de efeito e comicidade. O intuito era estabelecer uma empatia cada vez maior com o grande público, haja vista a expansão decorrente da maior acessibilidade aos aparelhos de rádio. Daí, conhecer e lidar com as categorias e elementos característicos do universo popular da região se tornava imperativo. Por isso a ascensão de radialistas como Paulo Ronaldo e Haroldo Caracciolo, com seus famosos bordões comumente acompanhados de merengues e cumbias:

(...) Depois foi entrando no mercado. Paulo Ronaldo foi criando no programa dele. Ele entrava já assim: “eu disse camarada que eu vinha, na tua aldeia camarada eu disse que eu vinha, na tua aldeia camarada, um dia”. Aí depois metia um merengue daquele. Meu irmão! A audiência da rádio ia lá pra casa do cacete. Já a alta sociedade não ouvia mais. Aí foi que surgiu a FM, era só música clássica, música afrescalhada. Hoje em dia toca rock,

toca enrabação, toca merengue. (antes do Paulo Ronaldo, como é que era?) não tinha, não tinha gente pra rodar. (Só contrabando?) Contrabando. Rodava um merengue assim... Deus te livre! Rodava fora de hora que era pra ninguém escutar. (Raimundo Leão, o Curica. Entrevista realizada em 27/01/2010)

Expedito Leal, em sua obra intitulada *Rádio Repórter: o microfone aberto do passado* (2010), comenta que Paulo Ronaldo, além ter sido considerado “o cara” pelo público feminino, era *gafieirista e merengueiro* ao melhor estilo suburbano, passista de escola de samba e “um copo e tanto”.

No que diz respeito a Haroldo Caracciolo, ainda segundo Expedito Leal, mesmo antes de trabalhar como radialista, já era conhecido por sua atuação em serviços de alto-falantes conhecidos como *sonoros*. De acordo com o referido autor, a trajetória de muitos radialistas que se tornaram exitosos na radiofonia paraense tem origem nos *sonoros* tanto comerciais quanto festivos:

(...) em sua maioria eram provenientes do subúrbio onde animavam as festinhas populares, que invariavelmente tinham um locutor titular. Aquele que além de anunciar o nome da “aparelhagem sonora”, repercutia no ar o evento e principalmente a que se destinava a festa: um baile de 15 anos, um noivado ou simplesmente o aniversário de alguém da residência onde estava sendo transmitido o acontecimento. Era incrível a sua concorrência nos bairros da periferia. Com refinada tecnologia quanto à qualidade de som. (Leal, 2010, p 99).

Haroldo Caracciolo, assim como muitos colegas, trabalhou em vários *sonoros* até que fosse contratado, em meados dos anos 1960, pela rádio Guajará. Conforme acrescenta Expedito Leal (2010), o radialista se tornou famoso pelo uso de gírias e outras expressões populares, em consonância com sua espontaneidade e desenvoltura vocabular. Outra referência importante relativa à sua biografia, diz respeito às atribuições que o tomam como autor e responsável pela popularização

do termo *lambada*, expressão que utilizava durante os seus programas.

Conhecido *merengueiro* das gafieiras e bailes da periferia belemense, Haroldo Caracciolo, segundo várias referências, durante suas apresentações radiofônicas, entre uma canção e outra, utilizava a expressão *lambada* para informar aos ouvintes e colegas que aproveitaria o ensejo para tomar uma dose de cachaça em um bar próximo, ou seja, que o momento “pedia uma *lambada*”, conforme se verifica na citação a seguir:

(...) O termo lambada, que depois influenciaria um estilo musical tipicamente paraense, o brega, teria sido da autoria de Haroldo Caracciolo, um dos comunicadores da era de ouro dos animadores de estúdio nos anos 1970 do século passado. Segundo contemporâneos do rádio, Caracciolo usara a expressão durante a apresentação dos programas que apresentava como forma de aviso disfarçado de que ia ‘molhar’ a garganta no bar mais próximo, enquanto a música estivesse tocando. O bar ‘Ponto Certo’ ficava na esquina das ruas Frutuoso Guimarães e Manoel Barata. (...) Na programação das rádios, proliferavam os pedidos pelas músicas cantadas principalmente por Luís Kallaf e pelas orquestras guianenses Sonora Matanera e Sonora Santanera, entre tantos merengueiros. A expressão ganhou dimensão regional e, de algum tempo atrás aos dias de hoje, significa o embalo quente e frenético do ritmo caribenho encorpado ao brega paraense” (Leal, 2010, p. 99).

Concebida como um adjetivo referente ao *pulso* musical e à predisposição dançante característicos dos ritmos caribenhos divulgados na região, a expressão *lambada*, popularizada ou não por Haroldo Caracciolo, já aparecia como algo relativamente comum no linguajar festivo das gafieiras e bailes populares durante a década de 1970.

Por sinal, nos anos subsequentes à atuação de Haroldo Caracciolo e Paulo Ronaldo, a *lambada*, seja como adjetivo ou como gênero devidamente *territorializado*, tornou-se um dos recursos mais basilares para a sedimentação de uma

indústria musical regional popular na qual ritmos como o *merengue*, a *cúmbia* e o *cadence* adquiriram status privilegiado.

A partir dos anos 1980, observa-se uma declarada valorização destes ritmos, haja vista o reconhecimento da viabilidade mercadológica decorrente, principalmente, do apelo à dança e à festa. Esta mesma valorização não deixou de engendrar várias imagens e representações em torno de uma suposta empatia transcultural consoante perspectivas que sublinham ideias correlacionadas, como as de *liberdade*, *sensualidade* e *criatividade*. Tais ideias estiveram no cerne dos discursos apresentados e afirmados por uma indústria musical regional que, sobretudo a partir do final da década de 1970, passou a produzir e a divulgar vários artistas e gêneros musicais identificados com essa referida empatia.

3. Considerações

Embora saibamos que os diferentes processos de sedimentação identitária constituem expressões decorrentes de disputas, escolhas, entrecruzamentos, articulações e empreendimentos narrativos, discursivos e performáticos, ao mesmo tempo, e justamente por isso, não se pode descurar do próprio terreno sociológico e antropológico nos quais se configuram estes referidos processos. Assim, para além e *pari passu* às diversas referências que buscam enfatizar e/ou justificar uma possível identificação ética e estética paraense com este Caribe mais ou menos genérico e significativo quanto às imagens que remete, observamos a própria dinâmica de sociabilidades, representações, espaços, paisagens sonoras que se dinamizam, movimentam-se e se articulam de forma desdramatizada ou não.

Ainda que esta música, ademais de sua concepção como expediente narrativo, nem mesmo fosse associada a algum fenômeno transcultural periférico ou marginal, os fluxos de bens culturais já se faziam notórios e até mesmo orgânicos em relação às configurações, contradições e descontinuidades sócio-urbanas da

capital paraense.

Se, em determinado momento, por meio de domínios retóricos relativamente diversos, passou-se cada vez mais a se defender um tal “reconhecimento” da influência e da contribuição dos ritmos provenientes do Caribe para a evolução de uma ideia de música paraense, pressupomos, desde já, a necessidade de que houvesse todo um contexto já bem estabelecido de produção, distribuição e recepção destes mesmos ritmos na região (ainda que pouco importasse se eram caribenhos ou não), contexto este que, por sinal, era notório na década de 1970.

Nestes termos, como dito, verificamos então que a observação de processos de sedimentação identitária de modo algum devem negligenciar ou escamotear os diferentes universos sociológicos e antropológicos de dinâmica cultural que, mesmo obliquamente, atuam como expedientes para aquelas referidas sedimentações.

Referências

Austerlitz, Paul. Merengue: Dominican Music and Dominican Identity. Philadelphia: Temple University. 1996

Bosi, Ecléa. Memória e Sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

Bosi, Ecléa. O tempo vivo da memória – ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial. 2003

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. Iniciação Antropológica. In. Desafios da alteridade: antropologia na Universidade Federal de Sergipe [recurso eletrônico] / Leonardo Leal Esteves e Beto Vianna (org.). SE/São Cristóvão: Editora UFS, 2019. p 13 – p 28

Costa, Antônio. Maurício Dias da. Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém. Belém: S/N. 2007

Dias Júnior, José do Espírito Santo. Cultura Popular no Guamá: Um estudo sobre o boi bumbá e outras práticas culturais em um bairro de periferia de Belém. Belém: Universidade Federal do Pará (Dissertação de Mestrado). 2009

Fonseca, Nino. As paisagens sonoras. Abordagens teóricas disciplinares. In Ouvir e escrever paisagens sonoras. Abordagens teóricas e (multi)disciplinares. Braga: Universidade. 2020

Geertz, Clifford . A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC editora, 1989.

Gonçalves, Fátima & Vieira, Ruth. Ligo o Rádio Para Sonhar. A História do Rádio no Pará. Belém: Prefeitura de Belém. 2003

Larêdo, Salomão. Palácio dos Bares. Belém: Salomão Larêdo Editora. 2003

Leal, Expedito. Rádio Repórter. O microfone aberto do passado. Belém: Meta Editorial e Propaganda. 2010

Manuel, Peter. Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae.
Philadelphia: Temple University. 2006

Prelúdio para Banda e Cordas: a Cultura Amazônica na Obra de Serguei Firsanov

Natália Cristina dos Santos Silva da Costa¹

I - Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (Unama). Técnico em instrumento musical – Habilitação em violino pela Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA. Graduada em Licenciatura em Letras/Inglês pela Universidade Paulista (UNIP), especialista em Língua Inglesa e suas literaturas, pela Faculdade Integrada Brasil Amazônica (FIBRA), Pós-Graduanda em Língua Portuguesa e sua Literaturas, pelo Centro Universitário Leonardo Da Vinci (UNIASSELVI), Estudante do Grupo de Pesquisa em Patrimônio Cultural e Representações do Lugar (Batuques) e do Grupo de Pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Narramazônia). E-mail: natalia-baiorin@gmail.com

1. Introdução

o cenário musical brasileiro teve seu percurso ao longo da história formado por significativas contribuições oriundas de diferentes culturas tendo como principal influência a cultura europeia e, posteriormente a americana. Com os diferentes estilos musicais, artistas e compositores tanto da música popular quanto da erudita, assim como cantores, professores de música e instrumentistas, por meio de suas obras e performances, puderam tornar possível a formação da rica história da música no país, além de construir um grande repertório de obras musicais, consideradas verdadeiros tesouros no acervo cultural e artístico musical do Brasil.

No estado do Pará, norte do país, pode-se

perceber atualmente as influências da cultura local, indígena, ribeirinha e quilombola, juntamente com a música pop, eletrônica e erudita formando sua própria característica dentro do contexto musical brasileiro. Um dos exemplos é o Carimbó, assim como o Calypso, Guitarrada, Siriá, Brega, entre outros. Cantores e compositores paraenses também tiveram em suas performances e composições a influência cultural de outros países, nomes como Carlos Gomes, Waldemar Henrique, Tynnôko Costa, Paulo André Barata, e cantores da música popular como Jane Duboc, Fafá de Belém, Gaby Amarantos, e tantos outros que representam o contexto musical paraense e suas variadas influências com outras culturas, tanto estrangeira quanto da cultura local.

Um dos exemplos que será apresentado neste trabalho é a contribuição do compositor e professor Serguei Firsanov, que durante 25 anos esteve inserido na cultura paraense compôs grandes obras e arranjos musicais tendo como referência a música de compositores paraenses e a vivência em sala de aula, ambiente no qual convivia com alunos e colegas de profissão do lugar, na capital do estado. Ele atuou como um dos principais professores de violino, viola, composição, arranjo e estruturação musical nas escolas de música da cidade. Com cidadania russa, chegou a Belém no início da década de 1990 para trabalhar com música de câmara fazendo parte de grupo camerístico do conservatório de música. Na ocasião, foi convidado para fazer parte do quadro de professores da instituição dando início a seu legado como professor e compositor na cidade, além de construir vínculos afetivos com seus alunos e colegas de profissão, residindo na cidade onde anos mais tarde, faleceu. O que poderia ter contribuído para Firsanov compor uma obra intitulada *Imagens Sonoras de Belém*?

No presente artigo, trataremos da influência e história de vida desse importante professor de música tendo por mote os caminhos metodológicos da História Oral que, segundo Alberti (2005) apresenta um caminho de pesquisa que possibilita a compreensão do contexto que se pretende buscar, no caso do compositor

e sua obra e seu processo composicional na cidade. Também Schoenberg (2016) com sua “síntese musical” em sua fundamentação sobre análise musical poderá conduzir a análise específica da obra destacada. Autores como Loureiro (2005) e Sá (2009) fazem parte da pesquisa bibliográfica.

Temos como objetivo principal apresentar a obra do artista intitulada “Prelúdio para banda e cordas (Imagens Sonoras de Belém)” onde será analisada elementos rítmicos e melódicos em busca de características que revelem alguma influência da cultura local paraense. A partir desse estudo poderemos conhecer a história de vida e outras obras compostionais e a relevância que elas representam para a cultura e acervo musical local.

Os mecanismos metodológicos adotados são abordados por meio da análise documental e de entrevista com base em história oral e da análise musical. Pesquisa em dissertações e obras de autores paraenses deram solidez na pesquisa, assim como a entrevista com o músico e copista Claude Lago, o qual prestava serviços de copista para Serguei Firsanov e a análise rítmica e melódica a partir da grade musical da composição, objeto de estudo. Desse modo, vislumbrávamos a identificação de possíveis influências da cultura amazônica na obra.

Por fim concluímos com a apresentação dos resultados e com as nossas considerações finais.

2. Um Pouco de História

No início da década de 1990 o cenário artístico musical em Belém do Pará contou com as contribuições de professores russos. Segundo Sá (2009) após a abertura do exterior à Rússia, com o fim da União Soviética, muitos violinistas da chamada Europa do Leste foram para Portugal contribuir com suas técnicas russas nos ensinos musicais. Neste mesmo período o Brasil também recebeu em suas terras do norte do país, precisamente na cidade de Belém do Pará, um gru-

po de professores russos, dentre eles pianistas, violinista, violista e maestros, que foram convidados pelo conservatório da cidade para integrar suas técnicas especializadas as que já estavam sendo desenvolvidas por lá. O convite estava direcionado à formação de um grupo camerístico formado por esses professores com o intuito de promover diversas apresentações musicais na cidade, no entanto, pensando no que eles poderiam contribuir ainda mais no meio musical, foram convidados a fazer parte do grupo de professores deste mesmo estabelecimento.

Certo dia, Firsanov relatou a uma de suas alunas que a proposta foi aceita por todos, uma vez que financeiramente seriam retribuídos. Suas contribuições foram significativas para a construção do ensino da música erudita na cidade. Dentre eles estava Serguei Firsanov, o único professor russo que ficou em Belém por mais de 20 anos, outros voltaram para seu país ou para outras cidades do Brasil, com o fim do contrato. Firsanov pôde estar mais próximo aos costumes da região, embora sua cultura rigidamente russa não o permitisse ficar totalmente à vontade. Aos poucos foi se familiarizando com o lugar e por sua vez seus alunos e colegas de profissão.

Ao longo desse tempo, ele esteve empenhado em ensinar violino e viola, além de disciplinas teóricas nas escolas de música da cidade e ainda encontrava tempo para compor e fazer arranjos musicais, muitas vezes de músicas de artistas e compositores paraenses. Uma dessas obras é o prelúdio para banda e cordas (Imagens Sonoras de Belém) obra essa que deu início a uma de suas melhores e maiores composições já feitas em território paraense.

2.1 A cultura local da Amazônia paraense

Há dois espaços sociais na Amazônia em que podemos observar com clareza a cultura da região: o espaço urbano e o espaço rural. Para Loureiro (1995) a cultura rural é a expressão maior da Amazônia em comparação à urbana, porém, ambas exercem um papel fundamental na comunicação da cultura local.

Nesse sentido podemos afirmar que desde o período de crescimento econômico desencadeado pela chamada era da borracha, no meio urbano percebemos essa aproximação com a cultura europeia, que resultou por exemplo, na estetização da cultura paraense transformando a produção urbana e afastando-a mais ainda de suas origens rurais.

[...] A época da borracha, o Teatro Amazonas (no estado do Amazonas) e o Teatro da Paz (no Pará) foram como antenas parabólicas na região, há um século, constituindo-se valores de transculturalidade cosmopolita. Por meio da atividade econômicas via látex e das atividades artísticas nos teatros, a Amazônia experimentou o comércio das trocas simbólicas com a Europa, que lhe deu uma espécie de “charme” cosmopolita e de integração entre o mais antigo e o mais contemporâneo. [...]

Hoje a transculturalidade, beneficiada pelos meios de comunicação de massa, alcança os mais distantes lugares, chega em diversos espaços, navega pelos rios, embrenham-se na floresta e torna-se, dessa forma, um fenômeno social político, [...] (Loureiro, 1988 p. 143).

No que se refere à cultura urbana, nela estão inseridas as capitais e cidades mais desenvolvidas da região, são os espaços com maior acesso a outras culturas, são locais que frequentemente são escolhidos para se morar devido ao mercado de trabalho, estudos mais qualificados, melhores condições de acesso a informações.

Nas cidades as trocas simbólicas com outras culturas são mais intensas há maior velocidade nas mudanças, o sistema de ensino é mais estruturado, os equipamentos culturais são em muito maior número e há o dinamismo próprio das universidades. No ambiente rural, especialmente ribeirinho, a cultura mantém sua expressão mais tradicional, mais ligada à conservação dos valores decorrentes de sua história. A cultura está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada. Ela reflete de maneira predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido

estético dessa realidade cultural.

A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja quanto aos seus traços de originalidade, seja como produto da acumulação de experiências sociais e da criatividade de seus habitantes. Aquelas onde podem ser percebidas, mais fortemente, as raízes indígenas e caboclas tipificadoras de sua originalidade, [...] (Loureiro 2015, p. 77).

A estética ambiental está presente tanto na cidade como na área rural podendo ser extraídos dali simbologias da cultura da região e comunicando relevantes significados. Prova disso é a produção musical do Maestro Waldemar Henrique² que em sua formação erudita, em composição e piano, soube explorar com originalidade o imaginário amazônico.

Quando compôs o Prelúdio para banda e cordas, o compositor (Serguei Firsanov) estava há 10 anos morando em terras amazônicas, sua sociabilidade e convivência com um número expressivo de alunos, com os pais desses alunos, colegas de profissão e funcionários dos estabelecimentos de ensino, aos quais fazia parte, ajudaram a intensificar sua imersão na cultura paraense e ampliar seus conhecimentos sobre o imaginário amazônico.

Para Loureiro (2015), essa troca simbólica entre o estrangeiro e nativo independente de espaço social urbano ou rural, pois repercute nas relações estabelecidas, ou seja, é o compositor estrangeiro com as inserções regionais em seu discurso musical e o nativo recepcionando um produto musical com predominância europeia, mas com a singularidade da cultura paraense na percepção do compositor estrangeiro.

Com o passar do tempo fica claro que Firsanov adquire mais influências em seu discurso musical, pois inseri temática amazônica, oferecendo ao público

2 - *Waldemar Henrique da Costa Pereira foi um dos maiores compositores da música brasileira, assim como também maestro, escritor e pianista. Um símbolo no cenário musical paraense.*

obras com releituras de Waldemar Henrique e de músicas indígenas, além de arranjos e composições baseadas em gêneros musicais de nosso Estado.

2.2 Formação na Europa

Nascido em 10 de setembro de 1952, em Moscou, Rússia. Aos 7 anos de idade Serguei Firsanov começou seus estudos de música (Salles, 2015). Mesmo sendo filho de pais não músicos obteve o apoio familiar, principalmente de sua mãe, essencial na sua trajetória musical.

Iniciou seus estudos com o violino na Escola de Música Chaporin, contudo em seguida passou a dedicar-se ao estudo da viola de arco. Batista (2011) afirma que tempos depois, iniciou seus estudos em outro instrumento, a viola, no Colégio de Música do Conservatório Tchaikovsky, no ano de 1967, no qual, já com quatorze anos, deu início às aulas de música de câmara (pequenos grupos de cordas cujo objetivo é aprimorar a prática de conjunto) e as aulas de teoria musical. Mais tarde no *Colégio Glinka*, atualmente *Novosibirsk State Conservatory*, deu continuidade aos estudos de viola e aprimorou a prática da música de câmara. Participou de vários grupos como *Violinistas de Moscou*, no trio de cordas *Divertissement* e em várias orquestras da Rússia participando, às vezes, como violinista e outras como violista. Trabalhou como arranjador e músico do *Bureau de Propaganda de Cinema* acompanhando vários astros do cinema russo. Teve sua primeira participação como compositor teatral em 1983, no musical *Dama Duende* do dramaturgo espanhol Pedro Calderón. Escrevendo vários espetáculos musicais como um ballet, uma ópera infantil *O conto do Tempo Perdido* e vários arranjos para orquestras russas e brasileiras.

2.3 Vinda para Belém

Firsanov mudou-se para o Brasil, vindo diretamente morar em Belém do Pará, juntamente com outros músicos russos no ano de 1992 a convite da Funda-

ção Carlos Gomes (FCG), quando estava sob a superintendência da professora Glória Caputo. Segundo o próprio Firsanov, durante uma de suas aulas, revelou que seu principal objetivo era seguir apenas com as apresentações do grupo o qual fazia parte, porém, dar aulas se tornou uma necessidade para seu sustento além de proporcionar uma grande oportunidade para os alunos da instituição que o contratou. Desta maneira, assume a vaga no quadro de professores do Conservatório Carlos Gomes (CCG), juntamente com outros professores russos, como Nicolai Khit, Irina Klimova, Tatiana Firsanova e Vladimir Iliachko.

2.4 Atuação Profissional

Em Belém Serguei Firsanov atuou profissionalmente como professor de violino, viola de arco, arranjo e composição. Como instrumentista fez parte da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz, como chefe de naipe das violas. Como arranjador e compositor atendia encomendas de instituições públicas e privadas, assim como grupos musicais de diferentes formações e estilos musicais.

2.3.1 Professor:

O contrato firmado com a FCG, que viabilizou a vinda de um grupo de professores de música do Leste europeu, estes profissionais vieram a nossa cidade com o propósito de ensinar técnicas instrumentais aos estudantes da CCG, contudo puderam também atuar em outras instituições também. Foi o que aconteceu com Serguei Firsanov, que além de atender aos estudantes do CCG, atendiam também aos discentes da escola de música da universidade federal do Pará – EMUFPA.

Nessas instituições de educação musical especializada, Firsanov dava aulas principalmente de violino e viola no CCG, na EMUFPA e UEPA (Universidade Estadual do Pará – turmas de Bacharelado em Música) nos cursos básicos, técnicos e superior, respectivamente, como professor de violino, viola, Arranjo e composição. Atuando também como professor no projeto de educação musical

da Fundação Amazônica de Música (FAM).

2.3.2 Instrumentista:

Como instrumentista Serguei participou de grupos de câmara e orquestras, especificamente da Orquestra do Teatro da Paz, em apresentações de contexto educativo musicais de proporção nacional e internacional promovidos pela EMUFPA, CCG e FAM.

Podemos destacar sua atuação como Violista (chefe de naipe) da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz por 19 anos (1996 – 2015), sendo, portanto, um dos músicos fundadores da OSTP onde teve a oportunidade de tocar com vários músicos alunos e ex-alunos, formados por ele, além de colegas de mesma cidadania.

2.3.3 Compositor:

Iniciando seus trabalhos composicionais aos 21 anos de idade participou em diversos espetáculos musicais, ao vir para o Brasil deu continuidade a seu ofício escrevendo diversos arranjos e músicas tanto de sua autoria quanto arranjos de músicas de compositores paraenses. Frequentemente estava trabalhando em arranjos com adaptações para as orquestras e grupos musicais das escolas de música, atendia também encomendas particulares para grupos musicais da cidade, como o Grupo Quórum, Banda de música da Guarda Municipal, dentre outros.

2.3.4 Obras:

Ao se tratar de composição, podemos afirmar que Serguei Firsanov tem uma produção expressiva decorrente de sua enorme sensibilidade, conhecimento e talento reforçados por meio da atuação docente, performance e prática de frequente composições e arranjos, tanto para grandes grupos como a Big Band quanto para peças individuais para seus alunos.

Podem ser destacar as seguintes composições e arranjos musicais:

- Fantasia para tenor ou soprano, piano, coro e orquestra – sobre dois temas de Waldemar Henrique (encomendada pelo Ministério da Cultura para comemoração do Dia Nacional da Cultura no Palácio do Planalto em 07 de novembro de 2000).
- Ave Maria (dedicada da sua amiga professora de piano).
- Rapsódia para piano e orquestra – sobre dois temas de Waldemar Henrique.
- Prelúdio para Banda e cordas (encomendada pela Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL).
- Rêverie de Claude Debussy (arranjo para violino 2001)
- Yowak Apyapak (Música da tribo Tembé-Tenetehara - encomendada pela Fundação Curro Velho em comemoração ao dia do Índio 2010).
- Wyrakazima (Música da tribo Tembé-Tenetehara - encomendada pela Fundação Curro Velho em comemoração ao dia do Índio 2010).
- Azym (Música da tribo Tembé-Tenetehara - encomendada pela Fundação Curro Velho em comemoração ao dia do Índio 2010).
- O Viajante das lendas Amazônicas – (ópera lendária sobre cultura amazônica – Um projeto patrocinado e executado pela Fundação Amazônica de Música - FAM).
- O Milagre que tem que acontecer (ópera balé-cômica).

3. Metodologia

A produção textual do referencial teórico se apoiou em publicações de pesquisadores em livros, dissertações, revistas e teses baseados na cultura amazônica, assim como o ensino musical russo para tentar entender um pouco mais sob a percepção do autor e sua cultura na influência musical construída no contexto o qual estava inserido. Também houve uma busca minuciosa na identificação de elementos que pudessem justificar a presença de características da cultura local, na qual a obra, possivelmente foi inspirada.

Recorrendo ao método baseado na história oral foi realizado entrevistas com pessoas próximas ao autor que pudesse falar um pouco mais sobre a composição que foi executada ano de 2004, no entanto, apenas dois músicos puderam contribuir com seus relatos, sendo que apenas um deles pôde contribuir de maneira mais significativa, justamente por ser uma das pessoas que mais esteve próxima ao compositor, e um eminentemente amigo, o músico da Banda da Guarda Municipal de Belém e copista, prestador de serviço de edição de partituras do compositor Firsanov. Por sua vez, o outro entrevistado também fazia parte da banda como músico, mas não pôde colaborar como gostaria devido ao período em que a obra foi realizada.

Por fim, a análise musical, uma abordagem tanto analítica quanto prática, foi utilizada para investigar a linha melódica e rítmica da partitura tentando encontrar elementos que pudessem identificar alguma representatividade da cultura local na obra.

4. A Identidade Cultural Paraense no Discurso Musical de Firsanov

Nas músicas compostas por Firsanov podemos perceber a variação de repertórios construídos alguns apresentando elementos culturais amazônicos outros não, porém nos leva a considerar seu envolvimento com o contexto o qual fazia parte e com sua necessidade em gerar renda, necessária para seu sustento. De certo modo, ele estava imerso na cultura local do lugar, além de buscar entender culturas diferentes como podemos ver nas composições de canções das tribos Tembé. E de seu último grande trabalho a ópera O Viajante.

O fato é que frequentemente trabalhava seu discurso musical a partir de composições consagradas de artistas paraenses como Waldemar Henrique e Altino Pimenta, além de músicas eruditas, populares e de jazz band adaptadas para orquestras de cordas e de sopros. Seu trabalho embora muito voltado a estrutura da música russa erudita e cinematográfica, sua especialidade, pode ser percebida



figuras rítmicas e melódicas, assim como a escolha de temas que revelam característica da cultura local da Amazônia paraense.

4.1 Análise musical da obra Prelúdio para banda e cordas (Imagens Sonoras de Belém)

4.1.1 Figuras rítmicas

Destacamos a composição Prelúdio para banda e cordas (imagem sonora de Belém) na qual o compositor estabelece um diálogo contínuo entre as cordas e os metais destacando com frequência uma figura rítmica em quase toda a obra.

Figura 1.



Fonte: Própria autora

Ritmos estes que identificamos em outra obra do compositor, a ópera *O viajante das lendas amazônicas* no trecho que será representado os guerreiros indígenas. O que nos leva a concluir que possivelmente, o compositor teve a intenção de destacar características dos povos originários assim suscitando elementos musicais em sua composição, que representem metaforicamente esses povos, com a intenção de reportar o público a uma atmosfera indígena.

A obra musical *Prelúdio para banda e cordas* foi composta no ano de 2002 exclusivamente para ser executada pela Banda da Guarda Municipal de Belém

juntamente com músicos da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz (OSTP) num evento marcante na cidade, a II Bienal Internacional de Música, realizado na Aldeia Cabana Amazônica David Miguel, em setembro do mesmo ano. Vários músicos paraenses, que atuam no campo popular, foram convidados para fazer parte da programação cultural, porém, uma das figuras mais ilustres do evento foi o então ministro Gilberto Gil, o qual foi homenageado com o prêmio *Certificado de Ouro* da Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD).

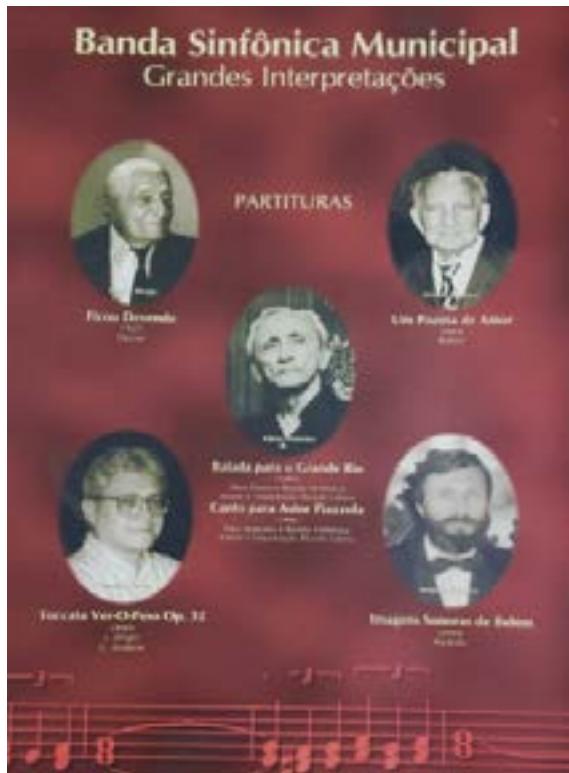
Fortemente eurocêntrica essa composição representa a visão do estrangeiro a respeito da cidade, portanto apenas os ouvintes mais atentos perceberão que como recurso para evocação de características culturais o compositor atribuiu células rítmicas e contrastes sonoros entre os grupos de instrumentos musicais.

A obra *Prelúdio* está relacionada à imagem sonora de Belém. Ela está dividida em duas partes, sendo que a segunda parte nunca foi executada por nenhum grupo musical mantendo-a em seu ineditismo até hoje, segundo George Lago.

Quando eu fui olhar o arquivo da partitura no meu backup, eu vi que tinha uma segunda parte, que eu não lembro do título agora. [...] Eu não sei dizer se originalmente, se isso deveria ter ficado pronto para a ocasião do concerto em homenagem ao Gilberto Gil, então ministro da cultura, ou se foi alguma coisa que ele desenvolveu depois. Também não sei dizer se foi a pedido da prefeitura ou de algum outro patrocinador. [...] Eu acho que é Rios e Igarapés de Belém, se eu não estou enganado, o título dessa segunda parte (George Lago. Entrevista realizada em 21 de julho de 2023).

A primeira parte do *Prelúdio* pode ser identificada no livro vermelho da FUMBEL como *Imagens Sonoras de Belém* indicando um contexto voltado para a subjetividade da cultura presente nesta cidade, a qual fazia parte a mais de dez anos.

Figura 2 – Encarte do livro vermelho da FUMBEL 2004



Fonte: FUMBEL. 2004

4.1.2 Linhas melódicas

A primeira linha melodia foi inicializada pela trompa em Fá, na tonalidade de sol maior em compasso três por quatro com indicação de andamento em *Maestoso*, onde a partir do terceiro compasso entra a orquestra fazendo a progressão harmônica dando protagonismo aos instrumentos de sopro, principalmente os



metais que foram encarregados pela melodia.

Embora a música tenha seu início com solo de trompa nos três primeiros compassos, o restante da música percebemos linhas melódicas que reforçam a harmonia da música e a massa sonora com destaque para os metais, mas com poio das cordas.

Na primeira parte há uma alternância entre compassos três por quatro e três por dois. Na segunda parte temos uma alternância entre compassos quatro por quatro e três por quatro, finalizando em quatro por quatro.

Quanto a dinâmica da música podemos destacar que as frases musicais iniciam em meio piano seguido de crescendo até meio forte no m primeiro momento e fortíssimo no auge da música.

Figura 3 – Partitura de trompa com os 12 compassos iniciais da obra

Horn in F I Prelúdio para Banda e Cordas Sergei Prokofiev

The musical score consists of four staves of music for a single horn in F. The first staff begins with a dynamic of 'mezzo-forte' (mf). The second staff starts with a dynamic of 'pianissimo' (pp). The third staff begins with a dynamic of 'pianissimo' (pp). The fourth staff begins with a dynamic of 'pianissimo' (pp). The music features various rhythmic patterns, including eighth-note and sixteenth-note figures, and rests. The key signature changes between measures, including B-flat major and A major.

Fonte: arquivo pessoal de AZEVEDO

4.2.3 Aspectos rítmicos

Quanto aos aspectos rítmicos, não há identificação com os ritmos marcantes do Carimbó (fusão dos ritmos indígenas, portugueses e negros) ou do Pássaro Junino (teatro musicado, que traz elementos indígenas, caboclos e europeus), os ritmos considerados regionais, por exemplo, mas há a forte presença da música

contemporânea jazzística e seus elementos rítmicos “quebrados”, ou seja, colocando um diferenciado balanço na música. Segundo Azevedo (2023), por ser copista e ter tido acesso e convívio mais frequentes com o autor foi percebido, por ele, que houve uma continuidade, uma transformação dessas duas partes. Ambas podem ter sido, 3 anos mais tarde, transformadas na ópera infanto-juvenil *O viajante das Lendas Amazônicas* composta pelo mesmo autor.

Há a presença do movimento das figuras rítmicas e não são figuras convencionais da música paraense, mas há uma nítida percepção da música cinematográfica, embora tenha sido intitulada como *Imagen Sonora de Belém*.

Levando em consideração a multiculturalidade presente nas regiões metropolitanas e a percepção e inspiração pessoal do autor em terras amazônicas, pode justificar a intenção musical em cada sistema (pentagrama ou linha) da partitura.

4.2.4 Instrumentação

Feita para 25 “vozes” diferentes foi distribuída entre instrumentos de sopros, percussão e cordas.

Sopros	Percussão	Cordas
Oboé I & II	Campanelli & Xilóphone	Violino I & II
Flauta transversal I & II	Tamburino	Viola
Clarinete em Si bemol I, II, III & IV	Taburo Militar	Violoncelo
Saxofone alto I, II, III & IV	Guizos piatt susp	contrabaixo
Saxofone tenor I, II, III & IV	Piatt 2	
Saxofone barítono	Legnas piatt susp	
Trompa em Fá I & II	Bongos congas	
Trompete em Si bemol I, II, III & IV	tom gde	
Trombone I, II, III & IV	cassa	
Tuba		



Figura 4 – 1^a página da grade musical

Prelúdio para Banda e Cordas - Nogueira

Fonte: arquivo pessoal de LAGO

5. Resultados

No processo de investigação a respeito da formação musical identificamos que Serguei Firsanov passou por uma formação erudita da escola Russa tanto no aprendizado da Viola, piano e violino, quanto no aprendizado em composição musical e arranjo.

Quanto sua atuação profissional em música no Estado do Pará destacamos que além de professor, desenvolveu trabalhos profissionais como instrumentista, arranjador e compositor. Portanto, dividia seu tempo com as aulas de violino, viola e composição (como professor da EMUFPA, CCG, FAM e UEPA), como instrumentista da OSTP e atendendo instituições com encomendas de composições musicais.

Listamos algumas composições de Serguei Firsanov e identificamos que todas tinham como fundo a representação musical de temas amazônicos, seja em releituras de obras de Waldemar Henrique ou em composições com inserções pessoais de sua percepção quanto ao imaginário amazônico.

Na tentativa de identificar a presença da influência da cultura local (musical) na sua obra, selecionamos uma obra específica, Prelúdio para banda e cordas (Imagens Sonoras de Belém) e concluímos que embora o artista tenha intitulado como imagens sonoras de Belém, não é possível identificar nenhum elemento da cultura musical paraense nessa composição, contudo um célula rítmica em especial, com variações de tercinas, que aparece também em outra composição do artista (A ópera o Viajante das Lendas Amazônicas -2007) representando a dança dos guerreiros indígenas podendo indicar um padrão pessoal para representar musicalmente o contexto indígena, deste modo possivelmente este compositor ao se referir a imagens sonoras de Belém reforçou a contribuição dos povos originários no cotidiano da cidade.

6. Considerações Finais

A convivência com seus alunos e colegas de trabalho aproximaram Firsanov

dos hábitos e costumes locais, assim como de toda a riqueza da cultura local. Uma forte e rica contribuição de referência para seus conhecimentos da música erudita paraense estavam as obras composicionais de dois grandes nomes Waldemar Henrique e Altino Pimenta.

Serguei Firsanov esteve por 25 anos convivendo na capital paraense com diversos profissionais da cultura musical local no qual decidiu conhecer, entender e compor suas versões. Desde sua chegada em Belém no ano de 1992 fez parte do cenário erudito e popular contribuindo com seus ensinos de música para crianças, adolescentes e adultos, com seu método próprio de ensino de viola e violino e permaneceu residindo na cidade até voltar para Rússia um ano antes de sua morte. Após esse período voltou à cidade de Belém e em poucos meses veio a falecer, no dia 22 de outubro de 2016.

Sua dedicação a linguagem musical, sobretudo a suas composições lhe rendeu uma cadeira como membro da Academia Paraense de Música, reconhecimento por seus relevantes serviços à educação musical e a criação em música.

Vislumbrávamos identificar possíveis influências da cultura local amazônica em sua composição, contudo em termos de estética musical a música Prelúdio para banda e cordas (imagens sonoras de Belém) não apresenta elementos formais de gêneros musicais do Pará. Suas características se aproximam mais da música contemporânea baseada em uma abordagem pessoal diferente da música erudita convencional.

De todo modo é inegável o legado de Serguei Firsanov para a música do Pará, seja na formação instrumentistas ou em suas composições.

Quanto a esta produção acadêmica podemos considerar que por se tratar de uma pesquisa cujo objeto de estudo temos poucas referências esperamos contribuir para a amplificação do debate acerca da repercussão da passagem deste compositor em nossa cidade assim como valorizar o legado construído com tanto empenho e dedicação e afeto com a identidade cultural local da Amazônia paraense.

Referências

Alberti, Verena. **Manual de História Oral**. 3.edição, Rio de Janeiro. Editora: FGV, 2005.

Arruda, Ney Alves de. **Arte, Cultura e violino: Memórias do ensino e vida de um violinista brasileiro**. 1^a edição, Curitiba, Editora Appris, 2021.

Batista, Antonio de Pádua Araújo. **Uma experiência de ensino coletivo de violino no projeto vale música em Belém do Pará** / Antonio de Pádua Araújo Batista. – Belém: UFPA / Escola de Música, 2011. Dissertação (mestrado) – UFPA / Programa de Pós-Graduação (PPGARTES), 2011.

Colin, Elaine Cristina da Silva; Pelicioni, Maria Cecília Focesi. **Territorialidade, desenvolvimento local e promoção da saúde: estudo de caso em uma vila histórica de Santo André, São Paulo**. Saúde Soc. São Paulo, v.27, n.4, p.1246-1260, 2018.

Loureiro, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: Cejup, 1995.

_____. **Elementos de estética**. 2^a edição. Cultural CEJUP, 1988.

Matheus, Letícia. **Memória e identidade segundo Candau**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 302-306, dez. 2011.

Meihy, José Carlos Sebe B.; Holanda, Fabíola. **História oral: como fazer como pensar**. 2^a edição, 4^a reimpressão. Contexto: São Paulo, 2015.

Sá, Hélder José Batista, **A Escola Violinística Russa do Século XX e a sua presença em Portugal**. Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro, Portugal, 2009.

Schafer, R. Murray; Fonterrada, Marisa Trench. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011. 381 p.

Schoenberg, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Thompson, Paul. **A voz do passado: História oral.** Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Vieira, Lia Braga, Costa, Luís Carlos Santos da. **Práticas musicais e de educação musical sinalizadas em programas de concerto do arquivo pessoal da pianista, professora e compositora paraense Luiza Camargo.** XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus – 2018.

Vieira, Lia Braga, Façanha, Tainá Maria Magalhães. **Memórias de um estabelecimento de ensino musical.** Revista da Abem, Londrina, v.25, n.38, p.105-122, jan.jun. 2017.

Os Blocos Tradicionais do Maranhão (BTMs) e o Advento da Pandemia¹

Euclides Barboa Moreira Neto²

1 - Trabalho apresentado como conclusão da disciplina “Topicos Especiais” (ministrada pelos Professores Doutores Edgar Chagas Júnior, Paulo Nunes e Vânia Maria Torres Costa) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura da Universidade da Amazônia (UNAMA), no primeiro período de 2023.

2 - Mestre em Comunicação (MIN-TER:UFF-UFMA-UNIVIMA); e Professor Doutor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura (UNAMA); Email: euclidesbmn@gmail.com; Orcid: <http://lattes.cnpq.br/1050807927658848>

1 - Introdução

Antes de concluir a investigação sobre os Blocos Tradicionais do Maranhão (BTMs) surgiu um fenômeno que atingiu todo o planeta de forma avassaladora – a pandemia da corona vírus 19. Esse fato constitui-se em uma espécie de catástrofe que afetou não somente a cidade de São Luís, mas todos os lugares do mundo, o que provocou a decretação de medidas restritivas por parte das autoridades constituídas, incluindo inclusive a proibição de eventos comunitários e culturais, causando

grandes transtornos na sociabilidade dos BTMs e demais grupos socioculturais da região.

Foi um período nebuloso que afetou não somente os grupos culturais, mas todos os cidadãos que tiveram que adequar-se a novas práticas de convivência comunitária, sanitária, trabalhista e sociais. Essas práticas restritivas deixaram marcas que ainda não foram totalmente mensuradas pelos agentes sociais atingidos, mas já é possível elencar uma série de medidas desenvolvidas a partir do período que foi decretada oficialmente o estado de pandemia pela Organização Mundial de Saúde.

Além disso, antes mesmo da decretação oficial da pandemia a rede criativa dos BTMs entrou em rota de colisão por causa dos resultados dos concursos oficiais ocorridos nos últimos anos na capital maranhense (2009 a 2019, especialmente), que segundo afirmações dos gestores dos grupos filiados a Academia dos Blocos Tradicionais do Estado do Maranhão e da Associação Maranhense de Blocos Carnavalescos estava a haver uma prática de favorecimento a determinados segmentos desta categoria, agravada por denúncias de que havia inclusive a cumplicidade protetora de órgãos públicos com a participação de dirigentes desses equipamentos da estrutura oficial e de parte de gestores dos grupos culturais.

2 - Práticas Obscuras do Campo Carnavalesco

As reclamações dos coordenadores descontentes e significativa parcela dos participantes dos grupos BTMs eram relacionadas às comissões Julgadoras, que, segundo os reclamantes, havia membros convocados de forma mal intencionadas para prejudicar determinados grupos (geralmente aqueles grupos considerados de ponta que já tinham reconhecimento e legitimidades para conquistar premiações) e da mesma forma em uma espécie de mão contrária esses integrantes do júri de forma “infiltrada” beneficiavam determinados BTMs, ou seja, antes do(s)

desfile(s) e da abertura dos envelopes com as referidas notas em julgamento já se sabia quem iria ganhar o concurso de carnaval local para esse segmento.

A situação nesse período que antecedeu a pandemia era tão gritante com insatisfações da maioria dos grupos que na última temporada carnavalesca antes da decretação oficial da pandemia, os desfiles dos BTMs foram divididos em dois circuitos: um desfilou na estrutura da Passarela do Samba montada pela Prefeitura de São Luís, e, outra, que foi composta pela maioria dos grupos que desfilou em outro espaço alternativo, no bairro do Monte Castelo. Resultado: o carnaval de 2020 para a categoria dos BTMs - conforme os estudos de Benjamim (1986) e Mafesoli (2010) - foi considerado um fracasso nos dois circuitos – tanto no oficial quanto no alternativo – sem a “aura” mágica da competição que faz os participantes, gestores e apreciadores se envolver na construção fantasiosa proporcionada pelos desfiles carnavalescos.

Para piorar a situação, os desfiles foram prejudicados por fortes chuvas que afastaram ainda mais o público apreciador dos referidos desfiles, como pontua o jornalista, produtor cultural e pesquisador Joel Jacinto:

“O Carnaval de Passarela no ano de 2020, o último da administração do Prefeito Edivaldo Holanda Junior, também foi cercado de uma nova crise, onde grande parte dos Blocos Tradicionais dos grupos A e B, disseram não ao concurso oficial de passarela, preferindo por um desfile alternativo no bairro do Monte Castelo, puxado pelo empresário Juninho Loung e o deputado Adriano Sarney. Esgotadas todas as discussões entre as entidades representativas (Associação e Academia de Blocos Tradicionais) os grupos não concordaram com a proposta de ajuda financeira e a não participação da escolha dos jurados por parte da Prefeitura de São Luís, via Secretaria de Cultura do Município. Com apenas 10 (dez) Blocos Tradicionais dos Grupos A e B, o concurso de passarela ocorreu no sábado gordo de carnaval. E a sexta-feira, foi ocupada por trios e grupos de samba convidados, fato que até então não tinha ocorrido na história da Passarela do Samba”. (JACINTO, depoimento concedido em 17.12.2022 e enviado por

Whatsapp).

O pesquisador Jacinto destaca ainda que os grupos estavam insatisfeitos também com a ajuda oficial da Prefeitura de São Luís, fato que agravou ainda mais a situação, além disso, percebe-se que houve também ingerência de interesses políticos e o Circuito alternativo teve o apoio promocional de um empresário e do político Adriano Sarney, pertencente ao clã oligarca da família Sarney, que comanda os destinos políticos do Estado do Maranhão há cerca e cinco décadas. Até aquele ano, os desfiles dos BTMs ocorriam em dois dias distintos, sendo que o grupo B desfilava na sexta feira e o grupo A, que reúne os principais grupos, desfila no sábado.

Veja quem participou do Concurso Oficial de Passarela 2020, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura, em uma única noite, no sábado, 22.02.2022 ao contrário de duas noites como era a prática dos últimos anos. **Desfile dos Blocos Tradicionais do Grupo B:** 19h30 às 19h50 – Alegria do Ritmo; 19h55 às 20h15 – Tradicionais do Ritmo; 20h20 às 20h40 – Os Fanáticos do Ritmo; 20h45 às 21h05 – Os Indomáveis; 21h10 às 21h30 – Os Guerreiros do Ritmo; 21h35 às 21h55 – Dragões da Liberdade; e **Desfile dos Blocos Tradicionais do Grupo A:** 22h00 às 22h20 – APAE (não concorre); 22h25 às 22h45 – Vinagreira Show; 22h50 às 23h10 – Tropicais do Ritmo; e 23h15 às 23h35 – Os Apaixonados.

Sobre a manipulação do resultado dos desfiles, motivos do descontentamento de significativa parcela dos atores envolvidos com a categoria BTM são pertinentes observar o que diz parte dos organizadores e brincantes dessa categoria:

“Falando a respeito do Carnaval do Maranhão na categoria de blocos tradicionais episódio do ano de 2020, onde 25 agremiações deixaram de participar do concurso oficial da Prefeitura Municipal de São Luís, devido a irregularidades e manipulações de jurados de quem administrava na época o concurso” (ARAÚJO,

Raimundo Melo. Presidente Bloco Tradicional “Os Tremendões”.

Enviado por Whatsapp, em 19.12.2022)

“No carnaval de 2020, os Blocos Tradicionais em sua maioria, tanto do grupo A como do grupo B, filiados a Academia de Blocos e a Associação Maranhense de Blocos resolveram não participar do concurso. Por que essa situação chegou a esse ponto? Porque nos anos anteriores devido a Produtora contratada pela SECULT que tinha uma ligação muito próxima com um grupo BTM e ela estava inclusive escolhendo os jurados, fazendo pagamentos desses jurados, construindo a passarela e fazendo esquema para beneficiar os amigos,,, todo mundo sabia disso. Então nós resolvemos não participar do concurso, mas queríamos participar do desfile de forma “hors concurs²²”, mostrando nosso trabalho, mas a Prefeitura de São Luís, mediante o Secretário Marlon Botão não aceitou. Isso aí foi chegado até o Ministério Público. Então resolvemos fazer o nosso próprio desfile no bairro do Monte Castelo com apoio de amigos e outras pessoas que ajudaram” (SALAIA, Paulo. Presidente do BTM “Os Feras”. Enviado por Whatsapp, em 19.12.2022).

“Nós estávamos insatisfeitos com algumas coisas que estava acontecendo (...). Não queríamos que a empresa contratada não estivesse mais à frente da organização do concurso e o Secretário Marlon Botão não nos deu ouvido. Então resolvemos não desfilar na passarela, pois estava na cara a manipulação que era feita. Todo mundo sabia dos favorecimentos. (...) E aconteceu de a gente não ir. Recebemos um convite para desfilar no Monte Castelo e resolvemos ir e dá o troco e fizemos o nosso carnaval diferenciado. Nós queríamos mostrar que tínhamos força e conseguimos e a passarela ficou esvaziada. Agora em 2023 vamos voltar a Passarela e vamos fazer bonito como sempre, sem os vícios de armações”. (FONTINELLE, Silvana. Presidente do BTM “Os Brasinhas”. Enviado por Whatsapp, em 19.12.2022).

Tentando compreender melhor essa situação, os depoimentos dos depoentes são muito cautelosos e praticamente todos evitam falar o nome da Produtora

2 - Hors concours é uma expressão de origem francesa, que significa literalmente “fora do concurso” ou “fora de competição” na tradução para a língua portuguesa. (...) Na língua portuguesa, o sentido atribuído para esta expressão francesa poderia ser traduzido como “fora de série”, por exemplo. (<https://www.significados.com.br/hors-concours/> - consultado em 20.12.2022).

contratada pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Luís, como também evitam falar o nome do empresário que responde pela referida Produtora e o nome do possível grupo BTM que era favorecido. Isso demonstra uma preocupação ética para evitar possível questionamento judicial³ e/ou a exposição dos autores junto ao campo de atuação.

Na verdade, o grupo que seria o beneficiário trata-se do BTM “Os Apaixonados”, um dos grupos mais novos do campo de atuação dos BTMs e que teve uma ascensão vertiginosa ganhando quase todos os concursos que participou e o empresário ligado a Produtora trata-se Carlinhos Janot, que já havia sido integrante do referido BTM e mantém vínculo de amizade muito forte com a diretoria de “Os Apaixonados”.

Sem entrar no mérito das denúncias e descontantamento dos demais integrantes dos BTMs, que estavam insatisfeitos e prevendo possível manipulação dos resultados, “Os Apaixonados” tem tido uma atuação exemplar nesse campo cultural, apresentando ações de sustentabilidade inovadora e que garante ao núcleo social ligado ao referido grupo uma qualidade impressionante e, por conseguinte, vitoriosa, fato este que deixam uma pulga atrás da orelha nas direções dos demais grupos. “Os apaixonados” tem a coordenação geral de Flávio Nycolas, um jovem empresário que dá sua versão sobre a crise ocorrida em 2020 e a trajetória do seu grupo cultural – BTM “Os apaixonados”:

3 - Durante o levantamento de dados para fundamentar esta estapa desta investigação, o Coordenador do BTM “Os Apaixonados”, Flávio Nycolas, informa que interpelou judicialmente o Jornalista e Produtor Cultural William Moraes Correa, da diretoria do BTM “Os Folões”, tendo o mesmo obrigado a se retratar publicamente com pedido de desculpas e a pagar indenização de R\$ 2.000,00 (dois mil reais) de cunho moral, por faltas acusações de que o mesmo estaria envolvido com supostas manipulações dos resultados do concurso oficiais da Prefeitura de São Luís. Este fato é visto como a cautela dos depoentes em falar sobre a crise ocorrida na temporada carnavalesca de 2020, evitando em citar os nomes da Produtora contratada pela SECULT/Prefeitura de São Luís, bem como mencionar o nome do empresário responsável pela referida Produtora e do eventual BTM que seria favorecido naquele episódio.

“A árvore só é vista quando dá frutos! Enquanto éramos apenas sementes, não éramos concorrência para os veteranos dos blocos tradicionais. Não me causa espanto, essa onda de descontentamento, de quem faz carnaval a anos, perder título para quem é “novo” no ramo. Desde que decidi me envolver nessa cultura genuína, sempre me propus a fazer o melhor, dentro das minhas possibilidades. Observando meu histórico dentro da passarela, em nosso primeiro ano de desfile, passamos incompletos, ali pagamos o preço da inexperiência. (...) Todos sabemos que o valor do prêmio de campeão é simbólico diante do gasto com a fantasia da passarela. (...) As coisas mudam o tempo todo, e nem sempre a experiência vence a ousadia. (...) As críticas sempre irão existir, pois cada um defende seu lado. (...) (NYCOLAS, Depoimento enviado por Whatsapp, em 20.12.2022).

Sobre a recusa da direção da SECULT em não acolher as reivindicações dos demais grupos BTMs em não desfilar concorrendo, ou seja, passar de maneira “hors concours” foi decisão de foro íntimo de quem estava à frente daquele equipamento oficial. Se essa situação foi falta de habilidade do Secretário Municipal de Cultura à época em negociar ou não negociar, cabe uma melhor análise dos atores envolvidos. (...) Com os fatos consumados em relação ao desfile dos BTMs no ano de 2020, o resultado oficial dos dois grupos que teve apenas dez grupos desfilantes, não confirmou o favorecimento ao BTM “Os Apaixonados”, considerando que o tão sonhado título não se concretizou naquele ano. Segue a classificação final do desfile oficial para a categoria BTM na Passarela do Samba, conforme resultado divulgado pela Prefeitura de São Luís - **BTMs RESULTADO DO CARNAVAL 2020/Grupo A:** 1.^º Tropicais do Ritmo; 2.^º Os Apaixonados; 3.^º Vinagreira Show; 4.^º Os Baratas; e **Grupo B:** 1.^º Os Indomáveis; 2.^º Os Fanáticos do Ritmo; 3.^º Os Guerreiros do Ritmo.

Com um tema em homenagem à Companhia Barrica, o Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, do bairro São Cristóvão, foi eleito o campeão do Grupo

A do Carnaval 2020 da Passarela do Samba. O segundo lugar foi para o grupo “Os Apaixonados”, seguido por “Vinagreira Show” e “Os Baratas”. No Grupo B, o campeão foi o Bloco Tradicional “Os Indomáveis”, do bairro Liberdade. O segundo colocado foi “Os Fanáticos do Ritmo”, e em terceiro o grupo “Os Guerreiros do Ritmo”. Os três grupos com as melhores notas conseguiram acesso ao grupo A.

3 - Oficialização da Pandemia e a Dinâmica dos Gestores

No mês de março de 2020, após a temporada carnavalesca, a OMS decreta a gravidade da pandemia, que é seguida pelo governo brasileiro. Com essa medida estava oficialmente instalado um período de restrições – conforme Santos (2010), no seu estudo “A Teoria da dependência” e a visão etnopoética de Paes Loureiro (2015) - e com ela todas as atividades do campo cultural foram suspensas, prejudicando a dinâmica social, cultural, econômica, política e pessoal de todos os extratos sociais da região, gerando fortes debates sobre essas restrições e cuidados recomendados pelas autoridades do campo da saúde nos níveis municipal, estadual e federativo, gerando também fortes discussões favoráveis e contrárias sobre a pandemia e semeando um desastroso período de incertezas.

Essa situação agrava-se por um período de pelo menos dois anos em meio a nesse contexto, vários grupos inviabilizaram sua continuidade, inclusive muitos gestores e participantes dos BTMs, assim como de outras manifestações culturais, foram vítimas da Corona vírus 19, fato que prejudicou ainda mais os grupos com característica familiar e aqueles que não estavam devidamente estruturados como empresa jurídica.

Para se avaliar melhor por um parâmetro de como essa situação prejudicou esse segmento, no ano de 2019 no concurso oficial da categoria BTM, 19 BTMs participaram do concurso oficial, no grupo A e 15 BTMs participaram do con-

curso no grupo B, totalizando 34 grupos que desfilaram em dois dias, como era a prática desenvolvida dos últimos dez anos nos concursos oficiais promovidos pela Prefeitura da cidade e com todos os requisitos de uma competição disputadas de maneira lícita, onde os perdedores reclamavam e os vencedores comemoravam entusiasticamente, sem a mácula da prática da roubalheira descarada.

Em 2020 com a crise estabelecida entre os grupos e a Prefeitura de São Luís, a Passarela do Samba contou somente com 6 BTMs no grupo B e 4 BTMs no grupo A, totalizando 10 BTMs, que desfilaram em um único dia, no sábado, enquanto no circuito alternativo, que também ocorreu somente no sábado, desfilaram os outros grupos que não foram para o circuito oficial sem especificar quem era grupo A ou grupo B. Antes da decisão da maioria dos BTMs em não ir para a Passarela do Samba, no sorteio prévio da ordem dos desfiles promovido pelas entidades que representam o segmento, o grupo A contou com 15 BTMs e o grupo B contou com 17 BTMs.

Ainda sobre essa situação ocorrida em 2020, o Jornalista, Pesquisador e Produtor Cultural William Moraes Correa, que, inclusive teria sido questionado judicialmente pelo Presidente do BTM “Os Apaixonados”, Flávio Nycolas, por suas posturas de acusar por meio de ilações, sem comprovar as referidas denúncias, dá sua versão sobre a crise que essa categoria vivenciou naquele período, evitando, também, em citar nome, pois, segundo as informações, ele teria sido intimado a se retratar publicamente. Diz William em depoimento enviado pelo Whatsapp:

“O ano de 2020 foi marcado pela união dos maiores Blocos Tracionais do carnaval maranhense em prol de um bem comum. Um feito inédito, pois junto conseguimos ajudar a tirar da Secretaria Municipal de Cultura uma verdadeira máfia cultural que se apossou não somente das decisões e recursos públicos como também manipulou os resultados dos concursos de passarela. O importante de tudo isso não foi a criação do circuito do Monte Castelo, mas a união dos grupos por um mesmo objetivo. Inad-

missível toda a montagem do desfile, construção da passarela, escolha e pagamento dos jurados ficar sob responsabilidade do coordenador de um grupo que participava do concurso e que foi beneficiado por quatro anos em que essa mesma pessoa esteve à frente da organização. O resultado dessa iniciativa corajosa foi o esvaziamento e fracasso o desfile de passarela, situação que foi ainda mais agravada pela existência de dois grandes circuitos de blocos de trio, coordenados pelo Governo do Estado, que “esmagaram” a programação do Anel Viário. Além do principal, que foi desmontar a equipe que manipulava os resultados do desfile de passarela e enfraquecer aquela desastrosa administração da Secult.” (CORRÊA, William Moraes. Depoimento enviado por Whatsapp, em 26.12.2022).

Essa afirmação de Moraes Corrêa pode ser vista pelos estudiosos do carnaval maranhense como política pública que beneficiou o modelo de “Carnaval de Trios”, amplamente difundido pela cultura baiana e que nos últimos anos foi muito naturalizado pelo chamado carnaval fora de época, e que, necessariamente, contrata grupos consolidados pela indústria consumo ligados à massificação cultural de produtos importados de outras regiões, em detrimento aos grupos da cultura popular local.

Desse modo, os dois circuitos mencionados pelo depoente William Moraes Corrêa refere-se aos Circuitos da Beira Mar (localizado ao lado da antiga sede da Rede Ferroviária Federal S/A – RFFSA) e o Circuito do Anel Viário, deixando a Passarela do Samba no meio de ambos, que com a crise dos BTMs e o não acolhimento do gestor da SECULT em não aceitar a proposta dos grupos dessa categoria em desfilar de modo “hors concours”, teve como consequência o esvaziamento da referida Passarela do Samba nos dias em que os BTMs deveriam ter desfilado, ou seja, sexta e sábado, antes dos desfiles das Escolas de Samba que ocorrem no domingo e segunda feira de carnaval.

Essa crise evidenciou também uma série de hipóteses por parte dos críti-

cos do carnaval local, que recorrentemente emitem acusações equivocadas de que grande parte das manifestações do culturais do ciclo momesco desenvolvem práticas – de modo mal feitas - de copiar os modelos hegemônicos de carnaval desenvolvido nos grandes centros difusores da cultura brasileira, especialmente os grupos de Escolas de Samba. Com isso ganharam força as hipóteses de que os governos estadual e municipal queriam enfraquecer e/ou até acabar com os concursos carnavalescos.

Com essa postura das autoridades, evidenciavam-se as hipóteses de que os poderes públicos constituídos do Maranhão e da cidade de São Luís queriam enfraquecer os concursos carnavalescos locais para direcionar seus investimentos em outros focos contraturais, assim, ganhavam forças as teses de que de um lado estava o Governo do Estado, que era bem simpático à contratação de grupos de fora do Maranhão e cujos valores eram muitos superiores aos investimentos dos grupos locais, considerando que essas contratações estavam embutidas despesas de passagens aéreas, hospedagem, alimentação, translado interno, seguranças, pagamentos adiantados de cachês contratados, etc; e de outro lado, estava a Prefeitura de São Luís, que, naquela época, era gerenciada por um Prefeito que professava a religião evangélica e nunca fora aos desfiles oficiais promovidos pela SECULT, na citada Passarela do Samba.

Aquela situação ocorrida no desfile de 2020 verificou-se que o desfile não teve a “aura” mágica que caracterizam as competições, portanto, naquele circuito alternativo os desfiles foram considerados desinteressantes, agravados pelo fato de não haver uma infraestrutura adequada, comprometido pela fraca iluminação, serviços complementares de segurança, gastronomia, banheiro químicos, decoração, cadeiras/arquibancadas, entre outros, lembrando ainda que a categoria já estava com muitas baixas em relação ao ano de 2012, quando naquela época foram registrados 49 grupos de BTMs na região metropolitana de São Luís.

Ressalta-se também que o circuito alternativo desenvolvido em 2020 teve

ainda a ingerência de interesse políticos partidários por parte de lideranças pertencentes ao grupo opositor que estava no poder municipal. Assim, os participantes da categoria do campo carnavalesco puderam vivenciar o fenômeno classificado de “proxemias”, quando ficaram estabelecidas as distâncias emocionais que ocorrem entre as pessoas que interagem entre si, como cita Maffesoli (2010) na sua reflexão sobre tribos urbanas.

Nos anos seguintes 2021 e 2022 cidade de São Luís não realizou os concursos carnavalescos sob a alegação que ainda se atravessava o período da pandemia da corona vírus 19. (...) Enquanto essa aura de incertezas era contaminada por expectativas frustradas, os mesmos órgãos públicos moviam suas atividades contratando artistas e grupos culturais considerados “estrelas globais” por altos cachês, pagos adiantados e cheios de regalias contratuais. Tudo isso se transforma em um campo de energia negativo junto aos segmentos populacionais interessados nessa atividade cultural e segundo Paes Loureiro (2015) desconstroem uma prática que era pulsante para as manifestações tradicionais da região amazônica.

A aura negativa citada por este investigador pode se assemelhar a gritaria recorrente junto aos organizadores dos diversos grupos culturais das regiões norte e nordeste que dependem do auxílio financeiro público, que reforça a teoria da dependência, e, que quase sempre não corresponde às expectativas esperadas pelos agentes socioculturais que sonham um dia poder trabalhar com mais folga ao comparar os preços dos materiais disponibilizados no comércio local e a quantia concedida para auxiliar a produção artística dos grupos. (...) Vale ressaltar inclusive, que os grupos BTMs surgiram em meio às famílias ricas, detentora de poses, portanto, sem os vínculos diretos com as práticas afros descendentes com exceção ao ritmo e à sua batucada, que evidentemente é a característica mais próxima e visível desta teoria, embora na atualidade, em 2022, a manutenção desses grupos ocorre nas regiões periféricas à partir de diversas hibridizações e naturalizações que transferiu para o povo pobre e negro essa atividade cultural ocorrida

ao longo do tempo, especialmente, nos últimos 50 anos, quando o mundo sofreu uma progressiva transformação no paradigma de relacionamento social.

Nesse período de pandemia e da pós-pandemia essas transformações demonstram que os grupos que sobreviveram aos momentos de catástrofes ainda sonham e tentam interagir entre si, como desenvolveram as práticas dos povos aborígenes (australianos) que se conectam com a magia de um “tempo de sonhos”, através da dança, da musicalidade e da indumentária, portanto, nessa parte da região meio norte do Brasil, essas marcas são simbólicas e iconograficamente respaldadas pelos valores identitários maranhenses construídos cotidianamente.

4 - Retomada da Festa Carnavalesca

Em dezembro de 2022, a SECULT/Prefeitura de São Luís lança o edital para o carnaval 2023 já com muito atraso. O referido edital convoca todas as manifestações envolvidas com o desenvolvimento do carnaval a se inscreverem no período de 19 de dezembro/2022 a 8 de janeiro/2023 para receber o apoio oficial do Poder Público Municipal, fato que deixou a quase totalidade dos segmentos da cadeia produtiva do carnaval bastante frustados, especialmente pelos valores financeiros anunciados e pela falta de tempo para a produção artística dos grupos interessados.

Abaixo segue parte do Edital de Credenciamento nº 09/2022 para o Carnaval 2023 – SECULT (Regulamento para seleção pública de propostas de atrações artísticas para o carnaval 2023) convocando os grupos da cadeia produtiva do Carnaval a ser desenvolvido pela Prefeitura de São Luís:

“A PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO LUÍS, através da SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA – SECULT, órgão gestor da política cultural, no uso de suas atribuições legais, torna público para conhecimento dos interessados, exclusivamente

PESSOAS JURÍDICAS, o presente Regulamento para inscrição, seleção e contratação de Propostas de Atrações Artísticas, para compor a programação do Pré-Carnaval e do Carnaval 2023, promovidos e/ou apoiados pela Secretaria, com o objetivo de democratizar, diversificar, descentralizar e dar transparência, conforme o que segue: 1. DO OBJETO 1.1 Constituem objeto deste Regulamento a inscrição e contratação de atrações artísticas com espetáculos característicos do período pré-carnavalesco e carnavalesco, inseridos nas seguintes categorias: 1.1.2 Agremiações Carnavalescas - criações coletivas de comunidades, fundadas na tradição, com figurino e adereços próprios, sendo estas: Bloco Tradicional, Bloco Organizado, Escola de Samba, Bloco Afro, Alegoria de Rua, Tribo de Índio, Turma de Samba, Tambor de Crioula e Bloco Alternativo”. (PREFEITURA DE SÃO LUÍS - <https://www.sao-luis.ma.gov.br>. – Consultado em 23.12.2022).

Sobre o referido Edital de convocação para o carnaval de 2023, a Liga das Escolas de Samba e demais Agremiações Artísticas, Folclóricas e Culturais do Estado do Maranhão emitiu Nota de Repúdio, sintetizando de forma objetiva o descontentamento dos gestores dos grupos carnavalescos da capital maranhense. Eis-la:

Nota de Repúdio ao Edital de Credenciamento N° 09/2022 para o Carnaval 2023 – Secretaria Municipal de Cultura de São Luís / SECULT de 14 de Dezembro de 2022. O Colegiado das Escolas de Samba do Estado do Maranhão - Liga das Escolas de Samba – LIESMA, por meio dessa nota, vem repudiar veementemente as normativas do Edital de Carnaval 2023 lançado pela Prefeitura de São Luís / Secretaria Municipal de Cultura – SECULT, que vem determinar o valor irrisório de R\$ 75.000,00 (setenta e cinco mil reais) para o segmento das Escolas de Samba, demonstrando assim um ato impertinente de desvalorização das manifestações culturais carnavalescas, visto que por dois anos não vem acontecendo as programações carnavalescas e montagens da Passarela do Samba, de responsabilidade da PMSL.(...) São Luís, 19 de dezembro de 2022. Colegiado das Escolas de Samba do Maranhão / LIESMA.

Com relação aos BTMs outro fato acirrou ainda mais o descontentamento dos grupos dessa categoria: trata-se da exigência de que os grupos apresentem o desenho da fantasia que será apresentada no carnaval de 2023. Esse fato foi amplamente refutado por todos os grupos considerando que a fantasia desde o início da sua criação só é revelada no dia do batizado do grupo, que, normalmente ocorre antes do desfile oficial, no dia do referido desfile competitivo, na Passarela do Samba, como ressalta Paulo Salaia (Paulinho Feras):

(...) a Prefeitura de São Luís, no credenciamento do carnaval está pedindo a cópia do figurino que nós vamos apresentar no desfile. Isso não existe. Isso é uma tradição desde a década de 1930 (...) as fantasias dos Blocos Tradicionais são segredo de estado. Só são apresentadas no dia do desfile. Ninguém tem que saber quais as fantasias dos outros. Eles estão pedindo..... Cara isso não existe. (SALAIA, Paulo. Mensagem enviada por Whatssap, em 22.12.2022).

Após ampla divulgação dessas informações nas redes sociais e na imprensa local, partes dos representantes de agremiações carnavalescas questionam o edital da Prefeitura de São Luís para o carnaval 2023. Desde que foi lançado, o edital de credenciamento número 09 de 2022 para o carnaval 2023 – da Secretaria Municipal de Cultura de São Luís/SECULT - tem levantado questionamentos e reclamações a cerca de seu conteúdo por parte de representantes das entidades que integram esse processo. Este é o caso da presidente do BTM “Os Brasinhas”, Silvana Fontinelle, que comenta:

(...) Nós temos muito cuidados, muito cuidado mesmo, pedimos as costureiras quando vão fazer as fantasias para não vazar, nem divulgar..... pedimos aos componentes para não mostrar, nem comentar, Isso é um ponto que até a gente tenta segurar. Essa revelação não tem como, isso é inadimissível.” (FONTINELLE,

Silvana. Depoimento concedido ao Jornal Rádio Universidade, da Rádio Universidade FM, 106,9, divulgado em 23.12.2022).

O que existe, segundo os representantes, dessas agremiações é uma tradição que se perpetua desde o início da década de 30, quando esses blocos foram criados no maranhão. Desde então, o novo figurino só é apresentado durante o desfile oficial.

“Na verdade esse edital foi imposto lamentavelmente e mais uma vez o Prefeito que eu ajudei a eleger, juntamente com outras pessoas, lança um edital que não foi feita nenhuma discussão. Se-ria bom que todos os Presidentes de grupos não fossem participar, ninguém ir.... assim, nós devíamos deixar o carnaval da Prefeitura pra lá e íamos fazer o carnaval do Estado. Dessa forma, não tem condições. Inclusive, eu falei pra ele..... qual seria a deles, chamar a gente e discutir, depois apresentava uma proposta (...) Assim que se faz. Depois o Prefeito diria se dá pra fazer ou não dá pra fazer. Era mais decente”. (SANTANA, Basa. Depoimento concedido ao Jornal Rádio Universidade, da Rádio Universidade FM, 106,9, divulgado em 23.12.2022).

Para a categoria dos BTMs o Edital da Prefeitura de São Luís prevê dois tipos de aporte financeiro: O primeiro para os integrantes do grupo A, no valor de R\$ 15.000,00 (quinze mil reais) e o segundo aporte é para os integrantes do grupo B, no valor de R\$ 12.000,00 (doze mil reais) (...). Brasa Santana, Presidente da AMBC, chama atenção ainda para a questão do apoio a cultura local com foco na Cadeia Produtiva da Cultura e do Turismo, afirmando que:

“Em todo lugar do Brasil, o carnaval é feito de forma dife-renciada, seja no Rio de Janeiro, São Paulo ou Salvador..... todos esses lugares apoiam as manifestações culturais locais com um bom investimento. No carnaval a cadeia produtiva é imensa, é dinheiro pra cidade e é dinheiro pro Estado quando há um plane-jamento daquelas festas, daqueles eventos”. (SANTANA, Basa. Depoimento concedido ao Jornal Rádio Universidade, da Rádio Universidade FM, 106,9, divulgado em 23.12.2022).

(...) O jogo de cena mencionado envolve um vasto cenário de interesses que as vezes parece ser impossível a convivência dos grupos no mesmo campo de atuação, pois enquanto de um lado ouve-se as queixas que os poderes constituídos tentam enfraquecer os concursos oficiais para implementar ações de cunho corporativos que atendem a interesses privados, camuflado de apelos da maioria da população; de outro lado as escolas de samba lutam para manter a estrutura da Passarela do Samba configurada para receber os grandiosos desfiles competitivos, enquanto parte dos BTMs, por meio de sua Associação num modelo de carnaval de rua, sem o glamour das estruturas físicas que acolha o público de modo mais seguro e confortável.

5 - Considerações Finais

Dessa forma, o segmento carnavalesco da região metropolitana da capital maranhense, sobretudo os BTMs, tenta sobreviver e resistir às dificuldades impostas pela falta de recursos financeiros e de políticas públicas claras que possam revigorar a categoria enquanto manifestação identitária do povo marnahense, não se esquecendo de que as relações conflitantes entre as manifestações genuínas, tradicionais e as novas práticas empreendedoras de ações sociocomunitárias vão continuar a ocupar espaços privilegiados dentro das proposições daqueles que comandam os destinos gestores de qualquer nação, gerando relação de dominação-subordinação que possui aspectos bastante complexos.

Vários fatores não analisados neste estudo também influenciaram de forma determinante a execução das atividades relacionadas com o ciclo carnavalesco na capital maranhense, entre os quais as disputas de poder desenvolvidas pelos gestores governamentais do município e do governo estadual, que, neste caso, são atores antagônicos, portanto, integrantes de grupos partidários que estão no comando dos poderes de ambas as esferas políticas.

Enquanto de um lado, o poder estadual promove os chamados circuitos alternativos de festas carnavalescas, trazendo “atrações nacionais” envolvem altos valores financeiros e que requerem o pagamento antecipado de cachês previamente contratados, de outro lado, o poder municipal apoia e executa a montagem da estrutura considerada tradicional para os concursos oficiais dos diversos grupos locais, além de promover ações junto aos núcleos periféricos, os quais, quase sempre são indicados por aliados políticos, sem obter a mesma repercussão de audiência massiva daquela praticada pelo governo estadual (...) que põe em risco a própria continuidade dos referidos concursos. Todo esse cenário oferece a oportunidade para que os agentes socioculturais interessados possam estabelecer avaliações de como essas práticas serão mantidas num futuro próximo, ou aquele concreto fortificado propiciado pela aura tribal urbana estará fadada ao declínio total e, o seu consequente, desaparecimento.

REFERÊNCIAS

- Benjamin, Walter. **Magia e técnicas artes e política: Ensaio sobre literatura e história da Cultura.** São Paulo, Brasil: Brasiliense. 1986.
- Maffesoli, Michel. **O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006.
- Menéndez, Eduardo. **Modelos, saberes e formas de atenção ao padecimento: exclusões ideológicas e articulações práticas.** In: _____. Sujeitos, saberes e estruturas: uma introdução ao enfoque relacional no estudo da Saúde Coletiva. São Paulo: Hucitec, 2009. p.17-70.
- Paes Loureiro, João de Jesus. **Cultura Amazônica – uma poética do imaginário.** Belém: Cultural Brasil, 2015.

Depoimentos:

- Correia, William. Depoimento/Whatsap, em 26.dez.22.
- Fontinelle, Silvana. Depoimento/Whatsap, em 19.dez.22.
- Jacinto, Joel. Depoimento/Whatsap, em 17.dez.22.
- Fontinelle, Silvana. Depoimento/Jornal Universidade, Rádio Universidade FM: 106,9, em 23.dez.22.
- Nycolas, Flavio. Depoimento/Whatsap, em 20.dez.22.
- Salaia, Paulo. Depoimento/Whatsap, em 22.dez.22.
- Santana, Brasa. Depoimento/Jornal Universidade, Rádio Universidade FM: 106,9 em 23.dez.22.

Sites:

- Liesma. Nota de Repúdio/Redes Sociais da Internet, em 19.12.2022
- Prefeitura de São Luís. Carnaval 2020. em 20.dez.2022. site, consultado em 23.dez.2022.

“Nem Vivo, Nem Morto, Encantado”: as Cosmologias do Encantado Contra a Morte

Yasmin Estrela¹

I - Graduada em Geografia pela Universidade da Amazônia (2016), mestra em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará (2020), atualmente doutoranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade de São Paulo (USP), pesquisadora de religiões de matriz africana na Amazônia e membro/pesquisador do grupo de pesquisa do Programa de Pós Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura “Batuques” da Universidade da Amazônia e no Grupo de Estudos de Religiões de Matriz Africana na Amazônia - GERMAA da Universidade do Estado do Pará.

1. Introdução: apresentando o Campo Afroreligioso Paraense

Em Belém do Pará, norte do Brasil, temos duas africanidades bem estabelecidas: tambor de mina e candomblé. Ambas se destacam na capital paraense e constituem um panteão afroreligioso sobre o qual iremos investigar as tradições que atravessam uma destas modalidades religiosas: o tambor de

mina. Nestas tradições existem algumas variantes que tornam esses cultos bastante peculiares quando comparados a outras regiões do Brasil, sobretudo por sua relação com as tradições indígenas como também com os povos bantus que se estabeleceram na região no final do século XVI em diante (SALLES, 1971).

Por não haver certo prestígio, do ponto de vista dos pesquisadores africanistas, o povo bantu esteve à margem dos estudos antropológicos das populações afro-brasileiras. Na região Norte, os cultos afroreligiosos eram tratados de maneira generalizada por Artur Ramos, Edison Carneiro e Roger Bastide (2007; 2019; 1961), ao mencionarem que os bantus possuíam uma “mitologia pobre” e influenciável, pois identificavam suas divindades com santos católicos ou recebiam influência de cultos indígenas.

Por esta razão, os primeiros estudos a respeito da religiosidade paraense não foram desenvolvidos por esses tradicionais pesquisadores. Em 1938, quem organizou o projeto para a documentação destes cultos foi Mário de Andrade com a “Missão de Pesquisa Folclórica”, em que consistia na ênfase no estudo da formação étnica e social da cultura brasileira, buscando uma definição para a identidade nacional. Mário esteve em Belém anos antes de iniciar sua missão de pesquisa e coletou pequenas informações sobre os cultos e as liturgias na capital, revelando a região amazônica sob uma nova perspectiva religiosa; não havia apenas liturgias indígenas, havia também referências africanas presentes na região.

A surpresa de Mário de Andrade ao perceber a existência de elementos africanos na Amazônia impulsionou a missão com destaque para a sua assistente, Oneyda Alvarenga, que descreveu uma modalidade de culto existente na região conhecida como babassuê, apresentada pelo pajé Sátiro Ferreira de Barros. O nome babassuê conforme Sátiro mencionou, era derivado de “Barba Çuêra” que seria a denominação de Santa Bárbara em africano e, em outras “linhas” ou designações, apresentaria outros nomes como Iansã na Umbanda e Nanã Burucú em jeje. Essa diferença estaria nas origens da casa, fosse jeje ou nagô (FIGUEI-

REDO, 1996).

Oneyda Alvarenga descreveu rituais, obrigações, e traz ainda em seu relatório um conjunto de referências às divindades e entidades cultuadas no terreiro de Sátiro, dentre as quais estavam orixás, voduns, santos, mestres e caboclos, embora a maior parte da atenção de Alvarenga estivesse concentrada na descrição dos orixás, e podemos considerar este fato devido às suas referências de estudos africanistas, como os de Nina Rodrigues ou os de Roger Bastide, por exemplo.

Após o trabalho realizado nas missões, em 1959 Edison Carneiro publicou “Os cultos de origem africana no Brasil” no qual abordou uma discussão de “adaptação” dos cultos afroreligiosos à tradição na região amazônica, chamada por Carneiro de “área C”². A esse processo de adaptação, Carneiro apresentou diferentes percursos pelos quais se constituem estas novas modalidades de culto na região amazônica. Em síntese, o autor mencionou a ocorrência de uma “diluição” evidenciada principalmente durante as liturgias em que os cantos e danças sagrados, considerados características essencialmente africanas, deixam de seguir um padrão ou uma sequência lógica reduzida pelo autor a um “amontoado de palavras sem sentido”.

De certo modo, Edison Carneiro realizou um estudo reducionista e comparativo utilizando um conceito purista sem o intuito de compreender diferentes modalidades litúrgicas construídas a partir de um trânsito religioso provocado pela migração colonial. Carneiro ainda disse ao final de seu texto, de maneira

² Edison Carneiro (2019 [1959]) divide o Brasil em áreas de identificação de cultos tomando como base aspectos peculiares de cada região. A área “A” corresponde a Bahia, Maranhão e Rio Grande do Sul, consideradas pelo autor as mais importantes do ponto de vista das concepções religiosas jeje-nagô. A área “B” corresponde à região sudeste com São Paulo, Rio de Janeiro e, possivelmente, Minas Gerais: a área da Macumba. E a área “C” seriam a Amazônia, especificamente as cidades de Belém e Manaus.

jocosa, que Belém e Manaus aceitaram com “frouxidão”³ os cultos trazidos do Maranhão, e menciona “o candomblé da Bahia, sem dúvida o de maior esplendor de todo o Brasil, que ainda agora serve de espelho a todos os outros cultos” (CARNEIRO, 2019, p. 148).

Reverberando essas ideias, Roger Bastide, em sua obra “As religiões africanas no Brasil” (1960), apresenta o mesmo discurso acerca da religiosidade amazônica. Sobre os bantus, o autor considerou os cultos como “animismo vago” motivo pelo qual sincretiza-se com o cristianismo: “os bantos, que **tinham uma mitologia relativamente pobre**, identificaram seus espíritos com os santos católicos, e as imagens descobertas pelos conquistadores eram, portanto, representações desses espíritos adorados por eles” (BASTIDE, 1961, p. 130, grifos meus).

O Pará possui uma tradição religiosa bantu, sendo esta a provável razão da sua exclusão dos estudos realizados por autores com certo reconhecimento acadêmico. Ao longo de sua obra consigo visualizar de maneira muito evidente um certo desinteresse com a cultura bantu, principalmente quando se refere à mão-de-obra. Bastide faz questão de enfatizar a complexidade da cosmologia nagô e a beleza dos negros escravizados, seus hábitos de higiene e inteligência em contraste com os bantus que dispõe de apenas uma linha de descrição em sua obra: “os escravos de campo eram recrutados principalmente entre os bantos e semibantos” (BASTIDE, 1989, p. 99).

Essa exaltação de uma africanidade centralizada nos iorubás torna-se uma justificativa viável para que os estudos africanistas sequer fossem cogitados na Amazônia. Isso se deve ao fato de a região possuir uma “inexpressível africanidade” e, portanto, deixava de ser um objeto de estudos por não fornecer símbolos que pudesse contribuir e legitimar os interesses políticos e ideológicos por trás da valorização da cultura nagô. Havia ainda uma ideia de um “vazio” humano na

3 - Cf. CARNEIRO, 2019, p. 164.

região amazônica, que também contribuiu para impulsionar esse tipo de discurso. As obras dos intelectuais estavam pautadas apenas na natureza, na fauna e na flora, e raramente discutiam a presença do ser humano, mencionando-o apenas como um elemento que compõe a paisagem (VERGOLINO; FIGUEIREDO, 1990).

Em 1962, o casal de historiadores Ruth e Seath Leacock desenvolveu no Pará uma investigação acerca da afro religiosidade amazônica e publicou, em 1971, a obra intitulada “The Spirits of the Deep” em que descreveu diferentes manifestações religiosas não como degenerações, mas como um sistema religioso coerente e independente, digno de um reconhecimento principalmente na literatura antropológica. O babassuê viria a ser conhecido como Batuque, no qual foi possível traçar a sua origem em São Luís, sendo trazido para Belém por volta da virada do século XIX para o XX (VERGOLINO; TAVERNARD, 2018).

O casal Leacock consegue até mesmo construir um mito de origem de um culto vindo de São Luís à Belém: Rosa Nunes Vieira, também conhecida como “Mãe Doca”. As informações coletadas por pesquisadores anteriores e seus interlocutores revelam que o culto Mina-Nagô havia sido introduzido na cidade de Belém por uma mãe-de-santo maranhense ao final do século XIX e início do XX. Mesmo havendo a possibilidade de outras pessoas terem praticado o culto Mina-Nagô antes de Mãe Doca abrir o seu terreiro, os adeptos do culto atribuem a sua introdução a essa mãe-de-santo. Alguns interlocutores diziam que Mãe Doca pertencia à Casa de Nagô de São Luís do Maranhão⁴ (FURUYA, 1986).

4 - Ao mencionar a Casa de Nagô, é importante me referir à Casa das Minas, considerada o nicho histórico da tradição jeje do Daomé da África Ocidental no Brasil. A posição da Casa das Minas equivale ao candomblé iorubá na Bahia no que concerne à tradição, no entanto, a Casa das Minas não atinge a posição privilegiada e a visibilidade do candomblé iorubá em termos nacionais. Considerando o seu culto mais tradicional no tambor de mina, a atuação da Casa das Minas se expande até outras casas, sendo possível perceber sua influência no panteão e nos cultos, como é o caso da Casa de Nagô, que possui grande destaque na tradição maranhense.

Os Leacock mencionam que o culto trazido por Mãe Doca não era oriundo da Casa das Minas e tampouco da Casa de Nagô. Os cultos derivados da tradição nagô maranhense já eram influenciados pelo culto jeje, catimbó e pajelança, folclore regional e catolicismo popular (FURUYA, 1986). A maior mudança ocorrida no culto é a sua transplantação até Belém, unindo-se à pajelança já existente no corpo do Batuque, portanto “isto significa 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” (VERGOLINO; TAVERNARD, 2018, p. 190).

Sendo assim, antes da chegada de Mãe Doca já havia a prática da pajelança com diferentes elementos comuns de um curador para outro, havendo designações aplicadas a esse conjunto de práticas e crenças como a pena, maracá e a cura, motivo pelo qual é também conhecida como curandeirismo:

Falando em geral, os curadores faziam seus trabalhos com a ajuda de uma variedade de seres sobrenaturais, genericamente chamados de encantados (do fundo), para tratar vários tipos de problema (doença etc.). Eles usavam os instrumentos tais como pena de arara, maracá, tauari, entre outras coisas para chamar os espíritos e fazer o tratamento. A maioria dos curadores pode ser incluída na categoria antropológica de xamã (Furuya, 1986, p. 18).

A pajelança não se encaixa em uma única classificação podendo ser concebida em diferentes realidades que não exclusivamente relacionada à figura indígena ou aos rituais terapêuticos. No Maranhão do século XIX, os rituais de pajelança designavam curas de feitiços ou para “dar passagem” aos encantados, entidades espirituais que podem abranger categorias como voduns, nobres gentis, caboclos, animais, como também pode referir-se a uma categoria de seres que não passam pelo processo de morte, mas se encantam.

É possível afirmar que essas práticas, que integram outras categorias de

entidades, se estabelecem na Amazônia com a chegada dos negros escravizados, oriundos do Maranhão, por volta de 1693 visando atender às demandas no Grão-Pará. Estima-se que foram transportados até 1792 cerca de 7606 escravizados para trabalhar em fortificações e lavouras (SALLES, 1971). O propósito da importação dessas pessoas estava intimamente ligado ao processo de ocupação da região amazônica considerada um território “despovoado” (SAMPAIO, 2020).

A introdução do tambor de mina no início do século XX, no Pará, por Mâe Doca, abre algumas possibilidades para pensar as encantarias a partir da cosmogonia bantu estabelecida em São Luís. Os encantados permanecem até mesmo com a chegada do candomblé em Belém, marcando um período em que muitos “mineiros” estavam sendo iniciados nessa nova modalidade de culto na capital.

Em 1968, o primeiro indivíduo iniciado no candomblé em Belém do Pará foi Astianax Gomes Barreiro, conhecido como “Prego”. Astianax viajou à Salvador em 1952, e lá conheceu Miguel Rufino de Souza no bairro do Beiru, hoje chamado Tancredo Neves, sendo iniciado para o orixá Oxumarê. Embora Astianax não tivesse obtido sucesso na implementação do candomblé em Belém, sua figura é de extrema importância para os candomblecistas, tornando- se uma grande referência. Mesmo Astianax tendo sido iniciado no candomblé, ele não corta seus laços com a Mina-Nagô. A migração de um culto a outro torna-se uma característica marcante nos cultos em Belém e com isso é possível manter determinados rituais presentes nos terreiros.

As encantarias maranhenses que se estabeleceram e influenciaram a religiosidade paraense revelam alguns aspectos apresentados ao longo deste artigo. O ponto de partida desta pesquisa é uma revisão bibliográfica no qual apresento alguns pontos e possibilidades em que os encantados podem ser concebidos a partir de uma cosmologia bantu.

2. Vivo ou Morto? Encantado

Solicitada a explicar a diferença entre os espíritos dos mortos e os encantados, Zuzu pareceu chocada com a inanidade da questão: “Os encantados não são mortos”, ela exclamou. ‘Eles são vivos!’

Seth and Ruth Leacock

O interesse desta pesquisa está centrado na discussão dos encantados enquanto entidades que transitam entre as categorias de vida e morte, tempo e espaço (ou território).

Para tanto a discussão acerca da origem destas entidades pode ser revisada contestando a ideia estabelecida de terem sido pensados a partir de princesas e príncipes europeus encantados ou de seres que não passam pela experiência da morte (MAUÉS, 2005; LUCA, 2010, 2019; VERGOLINO, 2014). Certamente, há influência bantu na concepção destas entidades devido à população negra transportada ao Pará, como dito anteriormente. Essas pessoas transportadas pertenciam a diferentes etnias⁵ trazidas ao Pará, dentre as quais destaco a “Mina”⁶ e Cabinda, mencionadas pelo pajé Sátiro Ferreiro quando entrevistado por Oneyda Alvarenga:

[Sátiro] Afirmava igualmente que em Belém existiam três linhas de culto africanas: a cabinda, trazida pelos primeiros que

5 - Angola, Congo, Benguela, Cabinda, Moçambique, Moxicongo, Mauá ou Macua, Caçange (provavelmente do grupo banto); Mina, Fanti-Ashanti, Mali, Mai ou Mandinga, Fula, Fulupe ou Fulupo, Bijagó ou Baxagó (provavelmente do grupo sudanês); Calabar ou Carabá, Peuls (provavelmente do grupo Guineu-sudanês) (VERGOLINO; FIGUEIREDO, 1990).

6 - “Mina” é utilizada neste contexto como sentido étnico, pois se refere às pessoas escravizadas trazidas da costa da Mina, ou Elmina, que de acordo com Law (2005) corresponde ao trecho que vai do sudeste de Gana – passando pelo Togo – até o Benin.

chegaram na cidade, e que “era o nome da mesma tribo”; a nagô que veio depois e a jeje que chamava o batuque pelo nome de “tambô di Mina”. Para Sátiro, os jeje que vieram para o Pará praticavam uma modalidade de culto que no Maranhão era chamada de Tambor de Mina (Figueiredo, 1996, pp. 312-313).

A partir destas informações, penso na ideia de origem dos encantados com base na cosmologia bantu. O quadro geral das religiosidades afroparaenses que pretendo estudar me permite apresentar a categoria dos encantados não em uma condição dicotômica entre vida e morte, mas a partir de uma nova possibilidade de existir: o encante.

Se por um lado a morte é marcada por uma transição de uma fase da vida ou status social a outro, podemos pensar a produção de uma categoria não a partir da morte, mas do encantamento. O tema de experiências religiosas, e a forma como foram vividas, por meio das inúmeras entidades do panteão afro-brasileiro, é discutido por uma vasta literatura. Entretanto, situo neste texto algumas produções acadêmicas, sobretudo do norte do Brasil, que possibilitam o diálogo com os encantados e suas narrativas diáspóricas.

Eduardo Galvão (1953), em seus primeiros estudos sobre as encantarias amazônicas, afirma que o conceito de encantado teve sua provável origem em crenças populares europeias, e mais precisamente as portuguesas, e foram agregadas às crenças dos habitantes negros e indígenas; atravessam o campo religioso e adaptam-se à cultura contemporânea popular. Os encantados podem apresentar-se a partir de diferentes formas, como por exemplo, a cobra em que foi encantada uma das princesas filha de Dom Sebastião, que habita a “Praia da Princesa” localizada em Maiandeuá⁷. De acordo com Maués (2005), a princesa

⁷ - Também conhecida como Ilha de Algodoal, está localizada no município de Maracanã, estado do Pará.

foi encantada em uma cobra e só pode ser desencantada se for apunhalada com uma faca virgem até sangrar.

Napoleão Figueiredo, em “Todas as divindades se encontram nas ‘encantarias’ de Belém” (1981), discutiu o processo de urbanização da capital e a organização dos terreiros a partir desse reordenamento na cidade. Nesse trabalho o autor apresenta as entidades por linhas e famílias, falanges ou “tribos” apresentando associações entre divindades e entidades, como por exemplo, Rei Sebastião, o Rei da Turquia, família ou “tribo” de Japetequara. Há também a linha dos Exus, de Jurema, Oxóssi e aqueles que trabalham sem filiação, sendo o caso de Rei Nagô, Rainha Barba (Iansã) Sinha-Bê, e por fim, os caboclos, como Corre Beirada, Boiadeiro, Marabá, Iracema, entre muitos outros (FIGUEIREDO, 1981). O autor, além de apresentar as famílias, nos apresenta as suas funções, ressaltando uma identificação que nos permite compreender a ordenação dessas entidades por função e identidade. Além do ordenamento, há uma junção ou casamento entre elas:

Essas entidades contraem casamentos entre si - monogâmicos e poligâmicos (poliândricos e poligínicos) ou simplesmente se “amigam”, dando origem a uma prole numerosa é estabelecendo um intrincado sistema de parentesco, com diversos “arranjos organizatórios” onde é estabelecido um relacionamento formal ou informal entre as diversas entidades (*Ibid.*, p. 56).

Anaiza Vergolino, em “O Tambor das Flores” (1975), acrescenta alguns detalhes no conceito do que poderia ser o encantado a partir do que já havia sido investigado pelos Leacock. Vergolino (2014 [1975]) os define enquanto agentes sobrenaturais, guias, santos e invisíveis. Mas o que mais chama atenção é a definição de “não morte”. São seres que não morrem, se “encantam”. Alguns autores se utilizam do termo “espírito” para definir-los devido a sua categoria “invisível”, no qual só é possível o encantado se comunicar conosco manifestando-se por meio de um “cavalo”, ou seja, tomando um corpo e se apresentando.

Os encantados apresentam-se como uma categoria de trânsito, pois, como bem pontua Bastide (1971), podem ter se originado a partir da interação entre “linhas africanas” e “linhas indígenas”, podendo estar divididos entre pessoas e animais “encantados”, tendo as mais conhecidas narrativas como a do boto, da Cobra Norato, da Matinta Perera⁸, entre outros (MAUÉS, 2005; GALVÃO, 1953; VILLACORTA, 2011). Após ser levada para o local onde vive o “povo do fundo”, podendo ser o fundo dos rios ou das florestas, a pessoa é metamorfoseada na figura do encantado. No entanto, há aqueles que são escolhidos pelos encantados e seguem o processo de tornar-se um ser encantado, afirma Maués (2005).

Os encantados que não passaram pelo processo de morte são classificados em diferentes categorias como voduns, caboclos, turcos e bandeirantes.

Os voduns também conhecidos por nobres gentis nagôs ou senhores de toalha correspondem à nobreza europeia de países católicos, sendo os mais comuns os portugueses que tiveram relação com o processo de expansão marítima e colonial no Brasil. Por terem sido detentores de poder absoluto, um reinado, possivelmente contribuiu para que tenham se tornado sagrados e relacionados às divindades africanas (LUCA, 2019). O mais popular dos nobres nagôs é o Rei D. Sebastião, com seu reino encantando nos lençóis maranhenses, e que aparece como um touro errante possuindo uma estrela brilhante na testa e só será desencantado caso seja apunhalado na estrela.

No Pará, D. Sebastião também aporta sua encantaria na ilha de Maiandeuá, localizada no município de Maracanã, onde está situada a praia e o lago da princesa, filha do rei. Eventualmente, se o reino de D. Sebastião for desencantando, seja dos Lençóis Maranhenses ou da ilha de Maiandeuá “as cidades dos encantados aflorarão à superfície, enquanto todas as nossas cidades irão para o fun-

⁸ - Matinta Perera é conhecida por assustar e assombrar as casas durante a noite. É descrita como uma bruxa que se metamorfosava em um pássaro pousando nos telhados e assobiando alto.

do, estabelecendo-se, a partir daí o governo do rei Sebastião sobre o mundo” (MAUÉS, 2005, p. 264).

Além de D. Sebastião, outra importante família encantada muito cultuada no Pará é a do Rei da Turquia, que teria fugido da guerra em Jerusalém, com suas três filhas Herundina, Jarina e Mariana, e cruzado o estreito de Gibraltar deparando-se com um portal tridimensional que o trouxe à Amazônia.

Aqui chegando encontraram a pororoca e pararam sua canoa num lugar onde acontecia uma grande festa. Era a ilha de Parintins, onde tinha o Boi-Bumbá. Foram recebidos por Caboclo Velho. Ninguém chega a encantaria sem passar por ele. Foi esta entidade que informou de sua nova condição. Tendo sofrido forte impacto com a notícia de que não mais voltariam ao mundo dos vivos, esses turcos se despiram de suas roupas e passaram por um processo de ajureamento⁹ (LUCA, 2010, p. 116, grifos do autor).

Há também os encantados caboclos classificados a partir de família e nacionalidades nas quais são ordenados no panteão variando entre codoenses, juremeiros, surrupiras, turcos (ou mouros) e os bandeirantes. Os codoenses são descritos enquanto caboclos negros e possuem uma baixa posição hierárquica no panteão, e quando incorporados em seus filhos, realizam trabalhos domésticos. Sua encantaria está localizada nas matas da cidade do Codó, no Maranhão.

Os juremeiros são caboclos indígenas habitantes da encantaria denominada Jurema, um lugar mítico. Popularmente conhecidos por serem fortes guerreiros, alguns possuem nomes de personagens indígenas da literatura brasileira, como por exemplo, Iracema. Já os surrupiras fazem um contraponto, sendo classificados tanto como indígenas “não civilizados” quanto seres antropomorfos cobertos de pelos. São mais arredios e possuem hábitos considerados “selvagens”, e possuem como hábito subir em árvores espinhosas e desaparecer no meio da mata.

⁹ - Teria se tornado indígena junto com as suas filhas.

A figura dos bandeirantes está relacionada aos episódios das Estradas e Bandeiras. Trata-se de uma família eclética por agregar outras entidades em seu panteão (LUCA, 2019). “Conta-se que seu João da Mata – o chefe da família – em suas conquistas ia agregando os índios, que encontrava pela frente. Outras narrativas afirmam que índios e bandeirantes não se dão bem pelo fato de terem travados diversas guerrilhas com os mesmos” (Idem., p. 22).

Essas são algumas das mais variadas possibilidades de existir dos encantados, havendo um substrato comum que nos permite trabalhar com uma certa generalização: a morte. Utilizando trabalhos mais recentes, como os de Jerônimo Silva e Sariza Venâncio (2018; 2019), temos ainda a mesma percepção da condição de existência dos encantados.

Silva (2018) nos apresenta o encantado enquanto uma categoria “deslizante”, não havendo uma diferenciação entre seres humanos e encantados, pois tanto uma noção quanto a outra, na visão do autor, são “borradas”.

Para Venâncio (2019), os encantados são como mediadores culturais de religiosidades presentes na região, pois têm a capacidade de transitar entre as águas, matas, mundo físico e espiritual, tornando a encantaria “uma geografia sagrada sem fixidez no espaço” (VENÂNCIO, 2019, p. 17). Portanto, as matas e as águas seriam o espaço mediador de encontro entre encantados e humanos, e os terreiros seriam locais de materialização destas entidades no corpo mediúnico (*Ibid.*).

Há talvez por trás uma ideia de criar continuidades cosmológicas contra a finitude orgânica. Os encantados, assim como os orixás, os voduns, nos ajudam a compreender o processo migratório das populações em que as memórias e a ancestralidade conseguem resistir ao epistemicídio do trânsito colonial. Se trabalharmos com a ideia de não morte a partir de um sentido político e filosófico, talvez seja possível perceber que a ideia da encantaria não esteja apenas em um contexto majoritariamente de histórias de príncipes e de princesas europeias.

As encantarias, que seriam a morada dos encantados, são descritas por

autores como cidades reluzentes e brilhantes, em sua maioria localizadas “no fundo” ou “acima das nuvens e abaixo dos céus” (MAUÉS, 2005; FIGUEIREDO, 1976; LUCA, 2010,2019; VERGOLINO, 2014). Se por um lado Maués e Galvão (2005; 1953) afirmam que os seres encantados surgem, sobretudo, a partir de lendas europeias de príncipes e de princesas encantadas, é muito possível haver muito mais de uma cosmologia africana do que necessariamente europeia.

Com base na perspectiva de Fu-Kiau (2019) é possível pensarmos uma relação das encantarias com a cosmologia bakongo. Segundo o autor, o mundo torna-se uma realidade física e paira na kalunga, descrita enquanto água interminável dentro do espaço cósmico, no qual metade emerge para a vida terrestre e metade está submersa à vida submarina e ao mundo espiritual. Nas palavras do autor: “Kalunga, que também significa oceano, é um portal e uma parede entre esses dois mundos. Kalunga tornou-se também a ideia de imensidão” (*Ibid.*, p. 22).

Ao apresentar a possibilidade de a Kalunga ser onde habitam as encantarias, assumimos a ideia de uma influência muito maior da presença africana do que europeia na região. Ao fazer um levantamento de alguns trabalhos já realizados há pelo menos vinte anos sobre as encantarias amazônicas, temos uma boa parte destes estudos concentrados no discurso de que as encantarias “claramente derivam de lendas e concepções de origem europeia [...] mas foram também **influenciadas** por concepções de origem indígena e africana (MAUÉS; VILACORTA, 2008, pp. 13-14, grifo meu).

Parece haver um discurso que escamoteia a presença africana ou indígena nas encantarias colocando-as como originalmente oriundas de concepções europeias. A ideia não é pensar a não existência de elementos de origem europeia nos encantados, mas não os conceber tendo como única e exclusiva origem e apenas influenciados por elementos africanos e indígenas.

Há uma relação de conflito entre os encantados e a morte. Por serem pessoas que não foram desfeitas pela morte, os encantados passam a ter uma

constituição semelhante às entidades presentes nos terreiros, revelando um cromatismo da existência com graus de continuidade entre seres vivos e mortos (BANAGGIA, 2018). O encantado parece possuir conexões com o domínio da morte a ponto de conseguir estar em uma liminaridade, transitando entre categorias e possivelmente criando uma possibilidade de existência além da dicotomia morte e vida: o encante.

Neste sentido, como podemos categorizar em um sistema binário – vida e morte – uma categoria que atravessa esta binariedade? O encantado é uma categoria em trânsito que podemos discutir a partir de um sentido político em que as populações africanas e indígenas não só reconfiguram uma categoria de entidades, mas também concebem um mecanismo em que exista uma continuidade de saberes, cosmologias, tradições, resistindo ao apagamento epistemológico ocasionado pelo sistema colonial.

A partir da colocação transitória dos encantados proposta neste texto entre vida e morte concomitantemente, há também uma relação destas entidades com o tempo e espaço em que se concentram.

Com base na pesquisa de Venâncio (2018), podemos pensar a encantaria enquanto categoria sem fixidez no espaço geográfico. Assim, faz sentido pensar por exemplo, o movimento dessas entidades de uma metrópole amazônica até cidades do sudeste brasileiro onde as dinâmicas urbanas e sociais se comportam de maneiras completamente diferentes. A mutabilidade destas entidades torna-se uma de suas maiores características: “nem vivo, nem morto, encantado”. Sem espaço fixo, capaz de adaptar-se e prosseguir com a sua cosmologia em diferentes espaços.

Pensar os encantados a partir de uma cosmologia africana contra a morte nos permite compreender sua identidade além de uma perspectiva única e exclusivamente religiosa, as encantarias também são processos políticos de resistência e continuidade de saberes ancestrais. A “não morte” enquanto caracte-

rística marcante dos encantados nos apresenta muito mais uma perspectiva bantu que europeia de continuidade, de permanência até mesmo nas adversidades presentes no período colonial. Neste sentido, trouxemos algumas inquietações que irão amadurecer conforme o andamento deste trabalho ao longo do tempo, no entanto, trago o que pode ser ressignificado dentro do que compreendemos até o momento enquanto seres encantados.

3. Possibilidades de um Novo “Encantar”

A fim de promover uma nova discussão acerca dos encantados, este texto faz parte da introdução de minha pesquisa de doutorado que está em andamento na Universidade de São Paulo. Sendo assim, esta discussão caracteriza-se como um processo inicial da investigação bibliográfica que irá compor boa parte da pesquisa, uma vez que meu objetivo está em apresentar uma nova possibilidade dentro da antropologia pois, o que está presente fortemente nas discussões entre os pesquisadores do norte do país é a origem destes encantados dentro de uma perspectiva europeia enquanto constituinte principal destas entidades.

Sabemos que há influência europeia, porém, a constituição destas entidades é fortemente indígena e africana contrariando o que foi proposto por diversos pesquisadores ao falar sobre os encantados. Portanto, o que eu trouxe neste texto foram breves inquietações de uma pesquisa em andamento podendo contribuir para outras formas de pensar outras entidades presentes nas religiões de matrizes africanas apresentando dentro de uma perspectiva religiosa e política no qual estas entidades foram concebidas.

Referências

- Banaggia, Gabriel. Canalizar o fluxo: lidando com a morte numa religião de matriz africana. *Mana*, v. 24, p. 9-32, 2018.
- Bastide, Roger. As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. Livraria Pioneira, 1989.
- _____. O Candomblé da Bahia (rito nagô). Brasiliana, 1961.
- Carneiro, Edison. As Encruzilhadas de Exu: Os cultos de origem africana no Brasil. In: *Ladinos e crioulos: estudos sobre o negro no Brasil / Edison Carneiro; apresentação e notas de Raul Lody - 2. ed.- São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019. - (Raízes)*
- Ferreti, Mundicarmo. Maranhão Encantado: encantaria maranhense e outras histórias. São Luís: UEMA Editora, 2000.
- _____. A Mina maranhense, seu desenvolvimento e suas relações com outras tradições afro-brasileiras. In: MAUÉS, Raimundo Heraldo; VILLACORTA, Gisela Macambira (orgs). *Pajelança e Religiões Africanas na Amazônia*. Belém: EDUFPA, 2008.
- Ferretti, Sergio F. Encantaria maranhense de dom Sebastião. *Revista Lusófona de Estudos Culturais /Lusophone Journal of Cultural Studies* Vol. 1, n.1, pp. 262-285, 2013.
- Figueiredo, Aldrin Moura de. A cidade dos Encantados: Pajelança, feitiçarias e religiões afrobrasileiras na Amazônia. A constituição de um campo de estudo, 1870-1950. Dissertação de Mestrado em História, Unicamp, Campinas/SP, 1996.
- Fu-kiau, Bunseki. Cosmologia africana dos Bantu-Kogo. Princípios de Vida & Vivência. In: SANTOS, Tiganá Santana Neves. Santos, Tiganá Santana Neves. A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. São Paulo/SP, 2019.
- Furuya, Yolshiaki. Entre “nagoização” e “umbandização”: uma síntese no culto mina-nagô de Belém, Brasil. *Annals, Tokyo*, v. 6, p. 13-53, 1986.
- Galvão, Eduardo. Vida religiosa do caboclo da Amazônia. Boletim do Museu Nacional. Nova Série: Antropologia, n. 15, 1953.

Law, Robin. Etnias de africanos na diáspora: novas considerações sobre os significados do termo 'mina'. *Tempo*, v. 10, p. 98-120, 2005.

Leacock, Seth and Ruth. *Spirits of the Deep. A Study of na Afro-Brasilian Cult.* New York: The Americam Museun of Natural History. 1972.

Lima, Tayná do Socorro da Silva. As Tobóssis no tambor de mina: reinvenção, identidade e mitologia no culto às princesas africanas no contexto amazônico. 2020. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Universidade do Estado do Pará, Belém, 2020.

Luca, Taissa Tavernard de. Revisitando o tambor das flores: a Federação Espírita e Umbandista dos cultos afro-brasileiros do Estado do Pará como guardiã de uma tradição. 2003. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.
Disponível em:
<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/732>. Acesso em 15 de ago. de 2022.

_____. Por uma sociedade de corte nos terreiros de Belém. *Revista Estudos Amazônicos*, v. 11, n. 2, p. 156-189, 2014.

_____. Dom Luís de França: A aliança simbólica entre Pará e Maranhão. *Revista Relegens Thréskeia*, v. 7, n. 2, p. 18-36, 2019.

Maués, Raymundo Heraldo. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. *Estudos avançados*, v. 19, p. 259-274, 2005.

Maués, Heraldo. Villacorta, Gisela. Introdução. In: *Pajelanças e religiões africanas na Amazônia*. Orgs.: MAUÉS, Heraldo. VILLACORTA. EDUFPA: Belém, 2008.

Prandi, Reginaldo. Souza, Patricia Ricardo de. Encantaria de Mina em São Paulo. In: *Encantaria Brasileira: O livro dos mestres, caboclos e encantados*. Org.: PRANDI, Reginaldo. Pallas: Rio de Janeiro, 2001.

Ramos, Artur. O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 10, n. Rev. latinoam. psicopatol.

fundam., 2007 10(4), dez. 2007.

Salles, Vicente. O Negro no Pará: sob o regime da escravidão. 1971.

Sampaio, Yasmin Estrela. Entre o Órun e o Ayé: os atabaques como reflexo da cosmovisão Yorubá no terreiro Ilé Ásé Iya Ogunté, 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) Universidade do Estado do Pará, Belém, 2020.

Silva, Wagner Gonçalves da. Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira. Selo Negro, 2005.

Silva, Wagner Gonçalves da. O Antropólogo e sua Magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre Religiões Afro-Brasileiras. 1^a ed., 1^a reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. Orixás da Metrópole. 2^a ed. – São Paulo: FEUSP, 2022 (Coleção Viramundo).

Silva, Jerônimo. Tarrafá, Anzol & Flecha: tecnologia Xamânicas de predação entre humanos e encantados no nordeste paraense. Revista Anthropológicas, v. 29, n. 1, p. 28-57, 2018.

Venâncio, Sariza Oliveira Caetano. A religião dos encantados: os encantados como mediadores culturais no norte do Tocantins. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Campinas, 2019.

Vergolino, Anaíza, Figueiredo, Napoleão. A presença africana na Amazônia colonial: Uma notícia Histórica. Belém, Arquivo Público do Pará, 1990.

Vergolino, Anaíza. O Tambor Das Flores: Uma análise da Federação Espiritista Umbandista e dos cultos afro-brasileiros do Pará; 1965-1975. 4 ed. – Belém, Paká Tatú, 2014.

Vergolino, Anaíza, Luca, Taissa Tavernard de. A trajetória das religiões afro-brasileiras em Belém do Pará na versão do povo de santo: um caso para a história oral. Sociedade e Saberes na Amazônia / In: CAMELO, Marco Antônio da Costa et. al. – Belém:

EDUEPA, p. 186-208, 271 p., 2018.

Villacorta, Gisela Macambira. Rosa azul: uma xamã na metrópole da Amazônia. 2011.
Tese (Doutorado em Ciências Sociais) –Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,
Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

Brega Paraense: Origem, Percurso e Consumo Cultural em Belém-Pa

Pedro Paulo Calandrine Monteiro Junior¹

1. Introdução

Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música (Napolitano, 2002, p.7).

Esta incursão a respeito da temática do estudo aqui abordada se iniciou no final da década de 1990, sob minha visão como músico atuante em Belém do Pará desde 1999, mesmo antes do exercício acadêmico na graduação em História. Nesse mesmo período (final da década de 1990), surge no norte do país uma repaginação do ritmo brega, que começa fortemente com sucessos como os de Roberto

1 - Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA). Licenciado em História pela Universidade da Amazônia (UNAMA). ORCID ID: 0009-0002-7392-4303. E-mail: pedropaulocalandrine@gmail.com.

Vilar, que tomava conta das rádios e das aparelhagens em Belém e no Pará. Da-va-se aí o meu primeiro contato com a música brega.

Com essa grande demanda pelo ritmo, ele vai sofrendo mudanças nos arranjos, nos andamentos (velocidade da música), nas linhas melódicas e, junto com isso, a dança também. O ritmo foi seguindo forte Brasil afora e, em Belém, com as mudanças na música já citadas, nasce o “tecnobrega”, com uma batida mais moderna e eletrônica. As aparelhagens da cidade entram nesse cenário com força total. As chamadas “festas de aparelhagens” passam a lotar na capital e no interior.

Quanto aos aportes teóricos e metodológicos com os quais este trabalho dia-
loga, vale ressaltar que este é um estudo de caráter exploratório sobre as diversas
nuances da musicalidade brega, sua identidade, cultura e memória no município
de Belém. Pode-se caracterizar a metodologia como um estudo de caso alicerça-
do em uma revisão da bibliografia correlata ao tema. Esse diálogo entre música
e História também encontra ressonância na produção historiográfica, conforme
contextualizado por Marcos Napolitano:

A história, no seu frenesi contemporâneo por novos objetos e novas fontes, tem se debruçado sobre o fenômeno da música popular. Mas esse namoro é recente, ao menos no Brasil. [...] Sendo que o boom de pesquisas, no Brasil, ocorreu a partir do final dos anos 80. Apesar da presença constante do tema nos trabalhos aca- dêmicos, há muito o que discutir, debater, investigar. (Napolitano, 2002, p.5).

As fontes dão conta de um aporte documental, bem como lança mão da histó-
ria oral, cuja pesquisa foi feita junto a outros artistas que trabalham com a música
brega. Vale ponderar que:

A história oral, como todas as metodologias, apenas estabe-

lece e ordena procedimentos de trabalho [...] funcionando como ponte entre a teoria e a prática. Esse é o terreno da história oral – o que, a nosso ver, não permite classificá-la unicamente como prática. Mas, na área teórica, a história oral é capaz apenas de suscitar, jamais de solucionar, questões, formula as perguntas, porém não pode oferecer as respostas. (Amado; Ferreira, 1996, p. 6).

O intuito de utilizar a metodologia da história oral neste estudo foi de conseguir fazer o exercício da escuta com sujeitos sociais, artistas, belenenses que muitas vezes não estão representados em outras escritas. No dizer de Thompson, “a história oral devolve a história às pessoas em suas próprias palavras. E ao lhes dar um passado, ajuda-as também a caminhar para um futuro construído por elas mesmas” (Thompson, 1998, p. 337). Ainda sobre os aportes teóricos, há um diálogo com Hall (2006), para trazer o conceito de identidade na concepção dos estudos culturais:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós” contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (Hall, 2006, p. 11-12).

O tema ora em tela necessita de uma análise que transversaliza por vários campos de saber. Em diálogo com a Antropologia, cuja cultura e identidade são temas caros, vale retomar o pensamento de Geertz (1978), quando afirma que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu”. Ou seja, a cultura é uma teia de significados na qual o homem se amarra, e que ele

próprio criou.

Por fim, cabe também analisar o brega inserido na categoria “memória coletiva”, categoria de análise problematizada por Halbwachs (2013), nessa pesquisa arrolada quando se reflete sobre uma música de “referência”. Ou seja, ao falar de um “quadro de referência” musical da memória coletiva do estado do Pará, é o brega que vem ao pensamento. Assim, “a memória coletiva é alicerçada numa teia social de ações e discursos para poder ser consolidada” (Costa, 2007, p. 29).

2. Brega Paraense: Origem, Percurso e Consumo Cultural Em Belém-PA

Neste artigo, buscou-se realizar um levantamento não tão austero das origens do brega, visto que a música brega foi surgindo e se transformando no decorrer do século XX. Procurou-se também dialogar com as transformações sociais e culturais ocorridas durante esse período no município de Belém do Pará e traçar a sua cartografia. O diálogo estabelecido aqui, como comentado na introdução deste artigo, se filia às produções de Maurício Costa (2009) e Tony Costa (2013).

Belém, em meados da década de 1920, tinha uma delimitação bem clara do que eram os bairros de “centro” e os de “subúrbio”. Os bairros localizados no centro da capital paraense eram considerados modernos, requintados, elegantes e civilizados pelos locais e viajantes, uma mistura urbana e exótica do requinte da arquitetura europeia com a natureza amazônica. Já os subúrbios eram considerados pelos moradores do centro e visitantes como bairros habitados por pessoas estigmatizadas, que viviam de forma precária e muitas vezes eram considerados “marginais”, arruaceiros.

Os subúrbios de Belém, que naquele período eram representados pelos bairros da Pedreira, Umarizal, Jurunas e Guamá eram áreas que mantinham sua dinâmica própria e, em alguns casos, partilhavam de um sentimento de identidade

própria de bairro, como era e ainda é muito forte no bairro do Jurunas, o conhecido ser “jurunense”.

(...) a Belém dos moradores dos subúrbios. Era a cidade dos capoeiras, dos brincantes de boi-bumbá, das lavadeiras de roupa, das batedoras de açaí, das conversas de esquina, das festas de santo e batuques sagrados e profanos, consequentemente, era a cidade de sons particulares que possivelmente não eram escutados abertamente no centro da cidade. Era a sonoridade “exótica” e “incompreensível” (...) era a musicalidade (obviamente também sagrada) desses moradores de bairros como Pedreira, Umarizal, Guamá, Jurunas e demais localidades das margens da cidade. Essas sonoridades da Belém outra, a Belém “primitiva”, representava a cultura que se sedimentou nas periferias da cidade em um processo centenário de chegadas de povos de várias partes do mundo, especialmente povos subalternizados pelo sistema colonial e escravistas. Aqui, esses povos entraram em contato com outros grupos já existentes, também subalternizados pelo mesmo sistema de dominação colonial. Era o território onde antes tinham habitado grupos indígenas e depois foi ocupado por populações negras, arrancadas de suas terras e forçadas a migrar pelas rotas do “atlântico negro”. (Costa, 2013, p. 54).

Para Costa (2013), devemos observar os subúrbios de Belém não somente como o significado da palavra, que se refere a uma localidade distante do centro da cidade, mas sim como um local constituído por uma classe social menos privilegiada, segregada e culturalmente diferenciada.

De acordo com o aspecto geográfico, os subúrbios belenenses são as franjas e margens da cidade em relação ao centro urbano. Do ponto de vista social, essa mesma margem foi historicamente espaço de ocupação das classes populares e trabalhadoras, migrantes de cidades do interior e de outros estados, grupos sociais marginais, negros, indígenas e/ou mestiços. Todos esses foram normalmente pensados pelo conjunto do pensamento social hegemônico como personagens de *status* social e político inferior.

(Costa, 2013, p. 47).

É importante salientar que, por volta da década de 1930 e 1950, o crescimento demográfico desses subúrbios foi fazendo com que a população ocupasse cada vez mais áreas alagadas ou de igarapés, dando vida às regiões de Belém até hoje conhecidas como “baixadas”. Essas ocupações precarizadas evidenciaram ainda mais a disparidade de investimentos do poder público nos bairros do subúrbio da capital paraense em comparação aos bairros centrais.

Segundo Costa (2013), na década de 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, a Amazônia recebe investimentos de capital estrangeiro como fornecedora de borracha natural. Considera que, em meados de 1942, os exércitos japoneses já dominavam 95% da plantação de borracha mundial e inviabilizavam o fornecimento aos países aliados (Estados Unidos, França, Inglaterra e União Soviética), surgindo, assim, os “Acordos de Washington”, que restaurava o Brasil e a Amazônia como fornecedores estratégicos da borracha para o mercado ocidental, em particular, para os Estados Unidos.

Esse contexto se entrelaçou com promessas não cumpridas durante o governo do presidente Getúlio Vargas de condições boas de trabalho e vida, o que atraiu muitos imigrantes para trabalhar com a extração da borracha. Entretanto, diante da precariedade encontrada, resultou no abandono dos postos de trabalhos nos seringais e fuga para as cidades paraenses, inclusive os subúrbios e ruas da capital paraense, aumentando assim as mazelas sociais causadas pelo crescimento desordenado.

É com o contexto de formação dessas periferias da capital paraense que vamos à correlação com o brega, que nasce como ritmo musical e se transforma em um “movimento” nesses subúrbios, lugares que historicamente abrigaram a população em situação de vulnerabilidade social e que reuniam uma miscelânea populacional fragilizada e vitimizada, onde Dalessio Ferrara (2019), nos diz que:

Os homens se comunicam pela expressão que os aproxima e os faz comunicantes, pois assim produzem distintos sentidos considerados não propriamente ou apenas linguagem, mas mensagens que, de modo pragmático, arquitetam o diagrama daquilo que se comunica e, enquanto instrumento assinalam o que significa comunicar. Comunicação é transmissão (Dalessio Ferrara, 2019 p. 3).

Esse cenário foi se formando e se transformando durante o século XX, tendo por muito tempo sido considerado a “margem” na capital do Pará, levando as pessoas a resolverem ser suas próprias porta-vozes e consumirem sua própria cultura.

Apesar de considerar a fragilidade de uma avaliação mais geral, posso sugerir que, dada a estrutura topográfica da cidade, o subúrbio em Belém quase sempre é uma coincidência de fatores geográficos e sociais. De acordo com o aspecto geográfico, os subúrbios belenenses são as franjas e margens da cidade em relação ao centro urbano. Do ponto de vista social, essa mesma margem foi historicamente espaço de ocupação das classes populares e trabalhadoras, migrantes de cidades do interior e de outros estados, grupos sociais marginais, negros, indígenas e/ou mestiços. Todos esses foram normalmente pensados pelo conjunto do pensamento social hegemônico como personagens de *status* social e político inferior. (Costa, 2013, p. 47).

De acordo com Costa (2013), devemos fortalecer o debate sobre “consumo regional”, haja vista que os artistas que faziam música em Belém na primeira metade do século XX buscavam debates mais amplos sobre regionalismo e recebiam, ao mesmo tempo, informações musicais de vários lugares do Brasil e do mundo. A música popular produzida a partir dessa situação sempre mostraria uma tensão, que representava simultaneamente o desejo de ser uma música com características e ao mesmo tempo manter uma relação com a tradição da música

nacional.

Essa conjuntura era também decorrente do fato de a música popular no Norte do Brasil não ter surgido completamente semelhante à da indústria cultural brasileira. Ela viveu sempre fora desse processo, nas margens da indústria nacional, que tinha no Rio de Janeiro um dos seus principais “centros”. Aqui vale também frisar que se construiu uma particularidade identitária, corroborando o que já foi dito neste trabalho sobre o brega como identidade local.

A partir do enfraquecimento da Jovem Guarda na década de 1970, através de batidas românticas e com forte influência da música latino-americana (Camelo et al., 2018), já começava a se visualizar o gênero musical que viria a ser a “música brega” e se dá concomitantemente em todo o país. Com uma mistura de influências musicais, potencializa-se no contexto nacional de expansão dos meios de comunicação de massa, juntamente com o fortalecimento da indústria fonográfica.

Mas, é na década de 1980 que, segundo Costa (2009), conseguimos identificar a primeira onda do “movimento brega”, liderado por grandes cantores que em sua maioria eram contratados por gravadoras nacionais, como: Alípio Martins, Juca Medalha, Luiz Guilherme, Teddy Max, Mauro Cotta, Francis Dalva, Míriam Cunha, Ari Santos, Os Panteras, Waldo César, Solano e seu conjunto, Vieira e Banda, Fernando Belém, Beto Barbosa, Ditão, os maranhenses Beto Douglas e Adelino Nascimento (que eram domiciliados e tinham uma carreira no Pará).

Para Costa (2009), no final da década de 1980, o “movimento brega” já enfraquecido sobrevive sem o apoio da mídia, principalmente das rádios, conta apenas com as aparelhagens (grandes aparelhos sonoros que eram utilizados para promover festas), publicidades sonoras e poucos cantores que se mantinham com dificuldade no cenário musical.

A partir do ano de 1995, após 5 a 6 anos de consumo nacional quase exclusivo do ritmo *axé music*, o “brega” já estava relegado ao ostracismo. Entretanto, encontrando uma sobrevida nas festas de aparelhagens, começou a ressurgir no

cenário musical paraense com o experimental “A Nuvem” de Roberto Villar, já com algumas reformulações no ritmo, e explode finalmente com o CD intitulado “Ator Principal” (O Papudinho) de Roberto Villar pelo Studio Digitape, que ganhou uma aceleração considerável no ritmo e inserção de mais guitarras sob influência caribenha. A nova proposta do brega ganhou mais alegria e sensualidade, reconquistando o público paraense, a mídia e outros estados da região norte. O então denominado “brega pop” se reestabeleceu com um sucesso ainda maior e mais forte que na década de 1980, em um a dois anos o “brega pop” vinha a conquistar também o nordeste e o restante do Brasil.

(...) (do então rebatizado “BREGA POP”) e grandes talentos como: Wanderley Andrade, Kim Marques, Alberto Moreno, Edilson Moreno, Banda Xeiro Verde, a baiana Rosemarie e outros. Sem contar com os cantores que não haviam saído do cenário musical como: Juca Medalha, Waldo César, Ed Reis, Fernando Belém, o maranhense Ribamar José, etc. E os que haviam parado momentaneamente como: Diogo, Mauro Cotta, Luiz Guilherme, Ditão. E muitos outros que voltaram com motivação renovada. Em 1996 e 97, surgiu então uma nova safra de compositores adaptados ao “novo ritmo” como: Tonny Brasil, antes conhecido apenas como Tonny e já era ótimo compositor no final dos anos 80, Kim Marques, Edilson Moreno, Jr. Neves, Nilk Oliveira, Edinho, o também veterano Alberto Moreno (gravou um cd com 12 músicas e 90% do mesmo foi executado nas rádios, com direito a remix), o romântico Marcelo Wall, Tarcísio França e posteriormente da safra mais recente (1999): Daniel Delatuche, João Paulo (Banda Pinta Cuia), Markinho, etc. (...) Com outros excelentes intérpretes como: Joba, Lenne Bandeira, Simone Faoli e Suzane Faoli, Jorge Silva e Jade/ Banda Sayonara, Markinho/ Markinho e Banda, Gerson Thirrê, Joelma da Banda Calipso, Hélem Patrícia da Banda Xeiro Verde, Suelene, Edilson Moreno, Bosco Guimarães, Fábia Lenize da Banda Cajú, etc. Alguns produtores musicais como (Manoel Cordeiro, Evandro Cordeiro – Barata, Dedê, Didi, Hélio Silva, Cláudio Lemos, Lúcio Jorge, Cléo/Juntamente com a B. Xeiro Verde, Luís Nascimento e outros). (Costa, 2009, p. 21).

As bandas de brega a partir de então passaram a ter um investimento maior na produção, casas noturnas superlotadas, artistas nacionais regravando músicas de artistas regionais, participações e boa audiência em rádio e programas de TV locais dedicados ao ritmo brega. Nesse período, o “brega” ainda não tinha consolidado o seu espaço nacionalmente ou conseguido uma boa oportunidade em uma grande gravadora.

Existem muitos questionamentos sobre a influência do nome “brega” e sua conotação pejorativa ter uma implicação direta sobre a não absorção das gravadoras nacionais desse grande sucesso regional. Um dos exemplos clássicos, segundo Souza (2009), foi a banda Calypso, que naquele contexto rejeitou o estilo musical, com a perspectiva de ter uma maior aceitação no mercado nacional.

Outro exemplo que mostra esse certo desconforto sentido pelos artistas com a denominação brega é o caso da banda Calypso. Segundo ainda a entrevista de Wladimir Júnior, a banda Calypso se assume com estilos diversos, porém, de acordo com Wladimir, a banda surgiu no movimento da música brega em Belém sofrendo fortes influências do que ele denominou brega pop, mas pela banda ser proveniente da região norte e por ter tido o objetivo de se adentrar no mercado sem sofrer a discriminação pelo ritmo brega, ela abdicou desse rótulo. (Souza, 2009, p. 12).

Para Costa (2013), com o acirramento da concentração do mercado cultural no Rio de Janeiro e em São Paulo e a consequente redução de investimentos em mercados locais, entre os anos de 2000 e 2005, o tecnobrega nasce à margem das grandes empresas de produção cultural (gravadoras, TVs, rádios, etc.).

Os jovens oriundos de periferias da capital eram os maiores consumidores do ritmo tecnobrega nos primórdios do seu surgimento e sofreram uma criminalização real e simbólica de outros grupos que relacionavam o tecnobrega ao uso de drogas nas festas de aparelhagens e à violência urbana.

Costa (2013) é enfático ao destacar que essa visão tendeu a mudar por volta do ano de 2008, em consequência de vários fatores, como: lenta e progressiva incorporação da música brega por setores intermediários da sociedade, sobretudo uma geração mais nova; maior organização do mundo brega a partir de programas independentes de rádio e TV, dirigidos por DJs e com ampla participação de público; criação de espaços virtuais de divulgação e debates sobre o brega e o tecnobrega (*sites*, *blogs*, etc.); atuação de artistas ligados a setores intermediários; a jovem intelectualidade artística que passou a incorporar o tecnobrega (banda Cravo Carbono, Pio Lobato); mudança de perspectiva da política pública cultural do Governo do Estado do Pará, que passou a ter alguns artistas de tecnobrega como atrações especiais dentro de eventos de divulgação da música local, como exemplo o Terruá Pará.

Para dar maior amplitude a todas as transformações vividas pelo ritmo brega da nossa região, será citado de forma integral o “Glossário Bregueiro”, com todas as variações existentes do brega paraense.

Brega: É um ritmo de músicas dançantes, bem ritmadas e de variado estilo balançado; o brega é a dança. O Brega é um ritmo paraense originário do calipso americano, identificado com a dança, também chamada de brega, mas de origem paraense. O Brega é uma dança paraense. É tocado e dançado com muita originalidade, colado corpo no corpo ou no vai e vem.

Brega Calipso: É uma versão regionalizada da música americana no estilo chacundum. É a liberação das guitarras com visível centralização do som do Caribe.

Brega Rasgado: É o brega das batidas mais fortes, introduzida pelos músicos paraenses.

Brega Pop: São os componentes do rock. É um ritmo de batidas mais suaves, identificado no brega romântico; o amor é explícito em todas as suas artimanhas.

Brega Dance: É baseado nas músicas dance dos anos 80, logo

depois da discoteca, com os funks verdadeiros e com muito trabalho de contrabaixo.

Brega Sarro: É o brega feito com humor. É a curtição que cria os personagens da região.

Brega Melody: É o brega com a batida romântica, pra se dançar mais agarrado. É uma tendência do ritmo tratado num brega feito com arte, poesia e beleza.

Techno Brega: É uma música feita exclusivamente com mídias. Possui implementos do Techno europeu, com batida mais acelerada. Na verdade o Techno Brega é a modernização do Brega Calipso, sendo todo produzido e mixado por recursos eletrônicos. Sua batida é originária do eletroritmo sendo adicionadas guitarras e muitos arranjos de teclado. Seu enredo varia de composições satíricas a músicas que falam do mais íntimo sentimento tocando no fundo dos corações. Esse novo ritmo tem como principais características as coreografias que são aceleradas, compostas de jogos de braço, muitos giros e agilidade. (Fonte: www.bandatecnoshow.com).

Eletro Melody: É um dos sub-gêneros do tecnobrega, variante eletrônica do Brega, principal ritmo das festas e Aparelhagem do Pará. O Eletromelody tem como características as batidas mais fortes e graves, com teclados mais ácidos com grande influência da electrohouse de Benny Benassi e David Gettha, no Pará os desataques do estilo são David Sampler, Marlon Branco e Gang do Eletro, formado por Maderito e o DJ Waldo Squash.

Tecno Reggae: É o Reggae, mas é programado, sequenciado, com contra-baixo de Reggae e bateria de Brega.

Brega Hard Core: É fundamentado em cima do Rock para praticantes de esportes radicais (skate, surf, etc). É uma mistura de “surf music”, com guitarra distorcida, mas com contra-baixo de brega. (Aguiar; Cordeiro; Brasil, 2013 apud Costa, 2013, p. 254-255).

Para finalizar essa imersão nas origens do ritmo brega paraense, vale contextualizar que, em meados do ano 2003, finalmente o brega passou a ter uma maior aceitação nacional. Foi se desvincilhando cada vez mais do estigma atribuído por algumas camadas sociais de música com ligações “duvidosas” com a violência e a criminalidade atribuídas erroneamente a alguns cidadãos que moram em subúrbios de Belém, porém, mantendo a sua identidade cultural de música nascida na periferia.

A transformação aludida aqui pode ser exemplificada pela trajetória de carreira da cantora Gaby Amarantos, que se lançou no mercado na Banda Tecno Show trabalhando a vertente tecnobrega e reforçando sempre a sua identidade “jurunense”.

A última questão da qual preciso tratar é a atuação da intelectualidade artística mais nova, que também participou do processo de incorporação do mundo brega em sua versão mais recente, o tecnobrega, pela tradição local. Na verdade, nesse caso, posso dizer que houve uma dupla incorporação. Parte do mundo brega fez-se presente no mundo da jovem intelectualidade, ao mesmo tempo em que alguns grupos dessa jovem intelectualidade artística buscaram inspirar-se na música que se fazia na hipermargem. (Costa, 2013, p. 281).

Essa intelectualidade artística paraense que conta com nomes como Félix Robatto, Felipe Cordeiro, entre outros, corroborou na construção da atual imagem do tecnobrega que é a forte representatividade musical desses sujeitos que se conhecem pertencentes a esse movimento, pois segundo Baitello Junior (2019):

Tal interação é constitutiva de toda comunicação. E comunicação não é informação, é transformação, é percepção e ação, é afiação, afetar e ser afetado pelo entorno, é movimento, mover(-se) e comover(-se). E a comunicação lança mão de som, movimento, performance, gesto, sabor, tudo aquilo com que captura-

mos o mundo ou o mundo nos captura (Baitello Junior, 2019 p. 1).

A imagem do brega paraense em geral, reforça em suas letras o regionalismo com a linguagem e as roupas utilizadas nas periferias de Belém, não tratando de forma caricata mas sim de forma real, identitária, enfatizando que a região tem suas tradições, seus saberes, sua cultura e que as vive, aceita e sente orgulho delas. Dessa forma, a atual imagem do brega no Brasil é de um ritmo, em grande parte, originário do Pará e mais especificamente das camadas mais populares do estado, que é tão original e peculiar, e também trabalha bem o orgulho da origem que carrega.

3. Conclusão

O brega compõe fortemente a identidade de Belém e do Pará. É o som que se escuta nas ruas e festas das cidades do Pará. Em suma, foi consumido e reconhecido primeiramente nos bairros mais periféricos de Belém, mas hoje o encontramos em vários bairros e classes econômicas/sociais.

A pesquisa executada tem importância social relacionada com o processo de entendimento do dinamismo histórico do gênero musical e da construção identitária da população envolvida na pesquisa e como os aspectos socioculturais corroboram para a criação desse sujeito denominado “bregueiro” e o seu marcante “estilo de vida”. Partindo do exposto, podemos observar o quanto a música brega é relevante para a cultura da cidade de Belém e para a construção da identidade da cultura belenense. Sua importância acadêmica tem relação também com o registro do percurso que percorreu até se tornar patrimônio cultural e imaterial, além de dar fala ao sujeito inserido nesse contexto como sujeito nativo desta pesquisa.

Esta pesquisa tenta resgatar e registrar esse sujeito tão desmerecido e ao mes-

mo tempo resgatar o caráter de pertencimento a essa cultura tão vitimizada e desprezada. Como diz a música da Banda Mosaico de Ravana, “Belém, Pará, Brasil” (1997), “[...] Ah, chega de malfeituras; Ah, chega de triste rimas; Devolvam a nossa cultura; Queremos o Norte lá em cima [...]. As riquezas naturais amazônicas têm uma beleza inegavelmente exuberante, porém, o que temos de mais rico aqui, sem dúvida, é o povo e todo esse universo cultural plural, exótico e abundante.

Um passo importante foi dado quando o ritmo foi considerado patrimônio cultural e imaterial do estado do Pará, mas muito ainda precisa ser percorrido, precisamos entender melhor a sociedade em que vivemos, a partir da perspectiva que o ritmo brega desnudou-se e transformou-se em uma forma cultural, uma prática articuladora de sociabilidades, simbologias e saberes. Para finalizar, tentamos desvelar que o direito à memória é cidadania.

Referências

- Amado, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- Baitello Junior, N. **A imagem mediática.** PAULUS: Revista de Comunicação da FAPCOM, /S. I.J, v. 3, n. 5, p. 61–69, 2019. DOI: 10.31657/rcp.v3i5.90. Disponível em: <https://fapcom.edu.br/revista/index.php/revista-paulus/article/view/90>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- Camelo, Marco Antônio da Costa et al. **Sociedade e saberes na Amazônia.** Belém, PA: EDUEPA, 2018.
- Costa, Dayseane Ferraz da. **Além da pedra e cal:** a (re)construção do Forte do Presépio (Belém do Pará, 2000-2004). 2007. 157 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, PA, 2007.
- Costa, Antônio Maurício Dias da. **Festa na Cidade:** O circuito Bregueiro de Belém do Pará. Belém, PA: Universidade Estadual do Pará, 2009.
- Costa, Tony Leão da. **Música de subúrbio:** Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará. 2013. Tese. 311 f. (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- Dalessio Ferrara, L. Comunicação/Comunicabilidade. **Paulus: Revista de Comunicação da FAPCOM,** /S. I.J, v. 3, n. 5, p. 47–59, 2019. DOI: 10.31657/rcp.v3i5.89. Disponível em: <https://fapcom.edu.br/revista/index.php/revista-paulus/article/view/89>. Acesso em: 10 jun. 2022.
- Geertz, Glifford. **Antropologia social.** Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- Halbwachs, Maurice. **A memória coletiva.** Trad. Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.
- Hall, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós Modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Napolitano, Marcos. **História & música:** história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Souza, Vinícius Rodrigues Alves de. **A existência Inexistente da música brega.** In: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 5., 2009, Salvador. Anais. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009.

Thompson, Paul. **A voz do passado.** Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

Olha a Menina das Festas! Um Olhar de uma Pesquisadora Nativa Sobre a Festividade de São Francisco de Assis.

Layane Martins Trindade¹

1. Introdução

Maninho! A partir da experiência de explorar a festa como um fenômeno que transcende a mera localização geográfica, moldando e sendo moldada pelas práticas cotidianas da comunidade, nota-se que a festa de Santo está presente no cotidiano amazônico. Como pesquisadora nativa marajoara, embora não residente naquele espaço, a partir dos laços que ainda cultivo, pude, durante a festividade de São Francisco de Assis, me integrar à comunidade, adotando uma perspectiva de “estranhamento” para compreender mais profundamente o que, para eles, que vivem aquele

1 - Professora de Geografia da Rede Estadual de Educação do Espírito Santo e da Rede Municipal de Cariacica, Licenciada em Geografia pela Universidade da Amazônia, Mestra em Geografia pela Universidade Federal do Espírito Santo e membro do Grupo de Pesquisa em Patrimônio Cultural e Representações do Lugar BATUQUES. E-mail: layane95trindade@gmail.com

momento ano após ano, é familiar. Tive que ter um olhar sensível para revelar não apenas os rituais formais, mas também as nuances das experiências vividas. A festividade não é apenas um evento anual, mas um fenômeno que contribui para a (re)elaboração da identidade sociocultural da região.

Égua, mano! Nesse enredo, tenho que dizer que essa ilha é o berço da diversidade e resistência, lar de comunidades quilombolas, ribeirinhas, indígenas, do «caboclo» marajoara, pescadores e artesãos. Ah, Marajó! Terra cercada por rios e mar, abriga campos e vaqueiros, fazendeiros e agricultores de mandioca, abacaxi, arroz, entre outros. Este lugar é como uma poesia, pulsando ao ritmo local. A pesquisa nesta região despertou uma mistura de sentimentos, pois é um local que reconheço como minha casa, enriquecido por pessoas acolhedoras e histórias de vida incríveis, transmitidas através de gerações.

Vamos lá! A Festividade de São Francisco de Assis começa com os preparativos em agosto. Reuniões finais da diretoria são feitas para ajustes, seguidas pela esmolação, uma ação voluntária dos devotos para arrecadar recursos e donativos. O evento inicial acontece na vila, marcado pelo grito de festejo do Santo, cantado e tocado pelos antigos foliões, que visitam cada casa, angariando doações como dinheiro, alimentos, búfalos e objetos diversos. A esmolação se estende a outras localidades durante o final de semana, intensificando a celebração a cada visita da imagem do santo peregrino, com olhares emocionados, o aroma do frito do vaqueiro no ar e lágrimas dos devotos idosos que não podem participar da festa nas ruas da Vila de Monsarás.

Com a proximidade do evento principal, ocorrem atividades como as ladainhas, rezadas por Silvio Teixeira, morador e devoto que herdou a prática de sua avó. Em setembro, o coração acelera e o mastro do Santo é erguido. Homens escolhem o tronco de madeira e o enfeitam com frutas e folhas, e ao entardecer, o mastro é carregado pelas ruas da Vila de Monsarás, uma demonstração de força e fé. Outubro chega, trazendo olhares mais intensos. A procissão fluvial, romaria

pelos rios da baía do Marajó, precede a festa principal em homenagem a São Francisco de Assis, no dia 4. Na madrugada fria, as casas se enfeitam com fogos de artifício, e o sino da igreja ecoa, marcando a alvorada e o início de uma das festas mais expressivas para mim e para a comunidade.

A lembrança mais marcante da vivência da festividade é o trajeto de Belém a Monsarás, com preparativos, viagem ao nascer do sol sobre a baía do Marajó e a calorosa recepção pelos parentes na vila, com fartura de peixes, carne de porco, abacaxi e outros alimentos. Durante os dias do festejo, foguetes anunciam o amanhecer, e eu, junto com a comunidade, preparamos homenagens na sacada da casa para a passagem da imagem do Santo. Crianças vestem trajes diversos, desde marinheiros a anjos e São Francisco de Assis.

Ao explorar esta pesquisa, busquei compreender a festa por meio de um exercício de “estranhamento”, observando olhares, gestos e narrativas dos devotos. O trabalho visa dar continuidade à pesquisa sobre as festas na Ilha do Marajó, focando na festividade de São Francisco de Assis em Monsarás, buscando entender sua dinâmica, motivações e interesses da comunidade local. A festividade revela aspectos culturais locais, enraizados em lembranças, desejos, tristezas e objetos simbólicos, contribuindo para a constante (re)elaboração da identidade sociocultural da região. A pesquisa baseou-se em histórias orais dos interlocutores locais, reconhecendo o dinamismo do sentido de lugar e sua transformação ao longo do tempo.

2. O Lugar da Festa

Neste trabalho, abordo a geografia humanista, que prioriza a perspectiva da experiência em seus estudos. Diversas pesquisas têm se concentrado em incorporar o ponto de vista das pessoas que vivenciam os lugares, o espaço, as paisagens e o território.

Relph (1979) traz que o grande foco dos pesquisadores e pensadores humanistas é o mundo vivido, entendido como o mundo das experiências e do sentido que os sujeitos dão a elas no cotidiano. Neste caso, o mundo vivido é um mundo subjetivo de experiências que adquirem sentido individual ou coletivo. Para o autor a inquietação da Geografia Fenomenológica de compreensão do mundo e de seus significados, teria como preocupação constante interpretar o lugar enquanto uma experiência que se refere essencialmente ao espaço como vivência humana. Então o lugar é principalmente um produto da experiência humana: “(...) lugar significa muito mais que o sentido geográfico de localização. Não se refere a objetos e atributos das localizações, mas à tipos de experiência e envolvimento com o mundo, a necessidade de raízes e segurança” (Relph, 1979, p.156).

Segundo Tuan (1983), o lugar, destacando percepção, experiência e valores, difere do espaço, podendo transformar-se em lugar ao atribuir valor e significado. Para o autor, “o lugar não é apenas um fato a ser explicado na estrutura do espaço, mas a realidade a ser esclarecida sob a perspectiva das pessoas que lhes atribuem significado”. Isso se reflete, por exemplo, na casa da infância, mantendo um vínculo sentimental mesmo após deixá-la na idade adulta. O festejo, ao ser praticado anualmente, renova as lembranças, entrelaçando-se com o cotidiano e revivendo significados e memórias.

Assim, o lugar se configura por meio das práticas cotidianas dos sujeitos, permeadas por ocupações, apropriações e vivências. Os trajetos diários conferem simbolismo ao lugar através de interferências corporais e cognitivas no espaço. As narrativas dos participantes da festa reconstituem a experiência do lugar, incorporando referências espaciais, códigos e a organização de cada grupo. Os relatos revelam diversas formas de perceber o espaço, abrangendo tanto perspectivas lineares quanto não lineares, incluindo elementos como sonhos, transmissão de saberes e narrativas surpreendentes. Dessa forma, a experiência molda o espaço, conferindo-lhe uma dimensão existencial. Os relatos têm o potencial

de transformar lugares em espaços e vice-versa. Na festividade de Monsarás, o lugar se apresenta como um campo de experimentações, refletindo significados e afetos, como devoção e sociabilidade, ressaltando o respeito às tradições vivenciadas por toda a comunidade participante na festividade. O sentido de lugar emerge nas relações sociais intensificadas ou criadas durante o evento festivo.

As festas na região amazônica são geralmente dedicadas a algum santo padroeiro, cuja imagem é confeccionada em gesso ou madeira e transportada em peregrinação, seguida por fiéis que formam um cortejo, pagam promessas e agradecem pelas graças recebidas. O evento inclui quermesses, festas dançantes de aparelhagem, mastros, brinquedos, e diversos objetos e rituais. A festa reafirma os laços sociais, compartilhando momentos e trocando experiências na construção do festejo.

Segundo Saraiva e Silva (2007), as festas emergem dos grupos sociais e são fundamentais para estabelecer a ordem nas comunidades. O acontecer festivo gera uma organização própria dos grupos e revela a relação entre os indivíduos, permitindo que interesses contrários coexistam no mesmo espaço. Assim, a festa oferece uma importante possibilidade para compreender as formas de organização social.

Na Amazônia, a festa é parte integrante do contexto social e pessoal da população e altera a dinâmica de cidades, vilas, povoados e comunidades. Anualmente, eventos festivos fortalecem laços sociais e experiências coletivas e pessoais. As festas dos padroeiros são cruciais para a identidade local, transcendendo o âmbito religioso e integrando-se profundamente nas comunidades amazônicas, impactando as estruturas funcional e econômica e impulsionando diversos setores do mercado.

Por exemplo, há um aumento nas vendas de objetos religiosos, crescimento no turismo para os transportes hidroviários e rodoviários, e um impulso nos estabelecimentos comerciais, como bares e outros tipos de comércio. Isso gera

atrativos adicionais, impulsionando a economia local em setores como hotelaria, restaurantes e a busca pela vivência cultural específica do lugar.

Além disso, a festa pode ser compreendida por suas formas de sociabilidade e pelo sentimento de pertencimento a um lugar específico, funcionando como um espaço simbólico de interação e integração entre os participantes. Durante o ano, estabelece-se um “círculo de festas” com dias dedicados aos santos em diferentes localidades. Essa socioespacialidade promove uma troca recíproca de convites, mantendo um fluxo constante de pessoas, bens, emoções e relações sociais, estreitando vínculos, formando redes, proporcionando experiências sociais e estabelecendo contratos sociais durante os festejos.

3. Caminhando na Pesquisa

Declarar-me marajoara foi essencial para relatar uma pequena parcela da vassidão do Norte. Minha imersão na cultura local, resultado do meu campo empírico, desempenhou um papel significativo. Cresci ouvindo histórias marcantes, como a da vizinha do final da rua que se transformava na Matinta Pereira, absorvendo a importância de respeitar esses relatos e pedir permissão à mãe natureza ao adentrar a mata, sob o risco de sua revolta. Aprendi sobre o santo padroeiro e a reverenciar sua imagem tida como poderosa. Toda minha trajetória e conhecimento dos saberes-fazeres da comunidade proporcionaram uma compreensão mais profunda da dinâmica e do circuito da festa.

Com uma perspectiva única, adquirida como acadêmica e nativa, passei a observar minuciosamente todas as fases do evento, registrando cada detalhe em meu diário de campo. Minha presença no campo gerou constrangimento e estranhamento entre alguns moradores participantes do festejo, pois eu estava documentando tudo. Tive que agir com cautela, explicando com segurança a proposta da pesquisa aos moradores mais curiosos. Ao me integrar ao cotidiano local, dei-

xei de ser vista como a menina que só aparecia durante férias escolares e eventos familiares, transformando-me em alguém familiar à comunidade. Comecei a interagir, conversar, observar e entrevistar, assumindo o papel de pesquisadora nativa, o que resultou em diversos convites para tomar café, proporcionando oportunidades para obter mais detalhes sobre o festejo. E quando já estava ligada com o cotidiano da comunidade não precisava nem falar eles mesmos falavam “chama lá a menina que pesquisa as festas”.

Em pesquisas desse tipo, é crucial estabelecer laços de reciprocidade e identificação entre o pesquisador e os interlocutores, permitindo uma leitura e interpretação mais aprofundada dos acontecimentos. A festa de santo não era um fenômeno distante do meu contexto de vida, já que pertenço ao universo de uma comunidade “cabocla,” termo que, embora por vezes utilizado de maneira discriminatória, é adotado localmente como afirmação da identidade dos moradores da região. Inicialmente, esforçar-me para enxergar a festa com uma perspectiva estranha, apesar de sua familiaridade, foi desafiador. Estabelecendo uma rotina de conversas, observações, interações e acompanhamento das atividades cotidianas dos moradores, não era necessário procurar informações sobre os horários dos festejos, pois as pessoas frequentemente me chamavam como “a menina das festas.” Como pesquisadora nativa, o estranhamento revelou-se uma dinâmica complexa, levando-me a questionar até que ponto o que nos é familiar é verdadeiramente conhecido. Para Maas (2015),

(...) a familiaridade com o objeto tende a dificultar o trabalho de pesquisa, pois os atores sociais e suas posições já estão previamente alocados em nossas concepções, mas é no processo de relativizar o familiar para estranhá-lo que se concebe a prática antropológica do “nós” (Maas, 2015, p.3).

O fazer etnográfico consiste numa prática de investigação de campo com-

plexa sendo que na escrita “é difícil traduzir um mundo vívido, de sons, sinais e cheiros, um mundo onde o visual é mais importante que o oral, em um texto escrito, confinado somente ao oral” (Santos, 2008, p.13), pois como orienta Oliveira (1996) a etnografia comporta as dimensões do olhar, ouvir e escrever. Através da participação, a sensibilidade é elevada, podendo ter noção do que é tido como significativo para comunidade. O pesquisador precisa ficar atento, refinar o ouvido, ter sensibilidade emocional, se aproximar das vidas de diferentes pessoas, tentando perceber sentidos e experiências comuns e singulares além de refletir sobre as relações com os interlocutores principais e buscar identificar sujeitos, suas trajetórias e protagonismo na festa. Siqueira (2015) afirma que as narrativas passadas nas falas são traduções dos registros das experiências retidas, contêm a força da tradição e muitas vezes relatam o poder das transformações.

Entendo assim que as conversas livres e as entrevistas na pesquisa de campo auxiliam para compreensão da experiência vivida. Procuro fixar-me durante todas as etapas do festejo, observando, descrevendo e participando das experiências dos moradores na produção do lugar no período de preparação e realização da festa, procurando privilegiar os interlocutores locais envolvidos nos fazeres do festejo, no intuito de me aproximar de uma compreensão da produção daquele lugar a partir de suas narrativas.

4. A Festa de São Francisco de Assis

Olha a festividade de São Francisco! Você forma a diretoria e o santo se alegra e tem essa cura né, Dona Menina. Bom, eu fiz assim para organizar: reunia toda diretoria e ouvia as ideias de cada um e depois de todos falarem, o presidente fica por último para dar seu parecer. Quando vamos falar sobre a festa com o povo, já estamos todos sabendo o que vai acontecer. Bom, eu sei que formou a diretoria eu, Ana e Zuleide e vamos arregaçar as mangas e trabalhar para festividade acontecer. O que eu fiz? Comprei um

búfalo e botei no bingo. Tinha que colocar uma coisa de valor para vender. Com o búfalo, arrecadamos 3.000 reais, que aquele tempo era muito dinheiro, Dona Menina. O búfalo ficava exposto para todo mundo ver e peguei um papel grande e coloquei pendurado no bicho e escrevi: “Prêmio do bingo de São Francisco”; e quando pessoal passava e via o búfalo, já parava para comprar a cartela que fiz por 5 reais. Égua, Dona Menina! Vendeu tudo mesmo, tinham 600 cartões e vendeu tudo com dinheiro em mãos (Domingos, Entrevista realizada em 01/12/ 2016).

O processo de preparação para o festejo do padroeiro se inicia meses antes, por meio de reuniões na igreja comunitária. Nessas reuniões, que envolvem elementos como conflitos, discussões sobre questões pendentes da festa anterior, momentos de descontração e acordos, são tomadas as decisões cruciais para o evento. Inicialmente, o pesquisador necessitava dialogar individualmente com os organizadores para compreender os detalhes desses encontros, mas ao longo do tempo, foi convidado a participar ativamente das discussões, auxiliando na definição de responsabilidades entre os membros da direção e os participantes do festejo.

Posteriormente, inicia-se a mobilização para as esmolações, cujo objetivo é captar doações voluntárias entre os devotos para custear o evento. Essas doações podem incluir galos, porcos, búfalos, dinheiro, flores e outros itens essenciais para a realização do festejo. Convites são enviados às comunidades vizinhas para verificar o interesse em receber o santo em suas residências. A primeira esmolação, conduzida por leigos, percorre casa por casa na comunidade. O padroeiro, acompanhado de esmoleiros, visita as residências que aceitaram sua entrada. Chegando ao local, são realizadas rezas e entoações de cânticos. O padroeiro é então colocado ao lado de outras imagens de santos na casa receptora ou em um altar preparado antecipadamente. Algumas casas possuem santuários com uma ou várias imagens. Após as rezas cantadas, o morador oferece dinheiro, amarran-

do-o nas fitas entrelaçadas na cintura do padroeiro ou em uma nova fita, como forma de doação e cumprimento de promessas.

Durante a esmolação, o santo deve estar amarrado com um pano branco e é seguido no circuito por uma pequena comitiva que carrega a peça que representa o Divino Espírito Santo juntamente com um tambor e uma bandeira do santo. Todos saem cantando pelas ruas da comunidade seguidos, musicalmente, somente pela batida do tambor. Em toda saída do santo para a caminhada, assim como em todo o momento inicial e final da festa, toca-se o sino da igreja, além de outras ocasiões como ritual fúnebre e celebração da missa de fim de semana.

Em outras comunidades marajoaras, a esmolação do padroeiro atrai fiéis que saem fazendo a folia com cantadas realizadas por uma voz e acompanhada com instrumentos como viola, triângulo, tambor, pandeiro. O senhor Francisco Matos, conhecido como “Chiquito”, relatou em entrevista que aprendeu a “tirar as folias” com os antigos, num repasse de saberes entre gerações. Segundo ele, as cantadas são músicas do passado e com a vivência do momento e, apesar do esquecimento de algumas letras, o motivo que faz ele não deixar de realizar a folia é “para não acabar essa manifestação cultural e religiosa do lugar”. No entanto, em suas apresentações, era difícil compreender a letra da música; mesmo com auxílio de um gravador, ele não conseguia informar os versos isoladamente de modo que a transcrição se tornou inviável, mas na entrevista, Chiquito procurou repassar como aprendeu a fazer a folia

A gente ia acompanhando com os outros e ia escutando. Quando é na hora, tira uns versinhos daqui e outro treco lá, sei que o negócio dá certo. Não tem nada de “Didi banban”, não tem “laiá laiá”! Lembro algumas coisas do passado e tiro a folia. Eu não posso fazer a folia sozinho, preciso dos meus companheiros, um deles faleceu ha pouco tempo, fiquei muito triste. Vou fazer a folia até quando der pra mim (Francisco Matos, entrevista realizada em 24/12/16).

Trindade (2018) aponta que, através de uma simbiótica entre voz, gesto, oralidade e musicalidade como um conjunto musical-litúrgico, tocadores foliões mobilizam e acionam os devotos em um determinado período do ano, em peregrinações fazendo o circuito religioso ou “o giro da folia”. Coelho (2014) mostra como o giro da folia faz os encontros de pessoas como familiares, amigos, e também desconhecidos. As casas que recebem o santo, preparam o espaço fazendo com que haja mudanças do cotidiano, ainda que isso seja somente por um dia. Um lugar privado de descanso para família, ao aceitarem a presença do santo, passa a ser um território público, sagrado de prática da fé. O lugar permite a circulação de pessoas para cantorias, rezas, orações, comes e bebes, risadas, flertes, encontros e novas amizades.

No primeiro momento da folia, a esmolação anuncia a chegada dos festejos religiosos em vários municípios percorridos do Marajó. Sendo assim, a folia durante a peregrinação está diretamente ligada à relação do santo com as pessoas. A peregrinação do padroeiro de Monsarás geralmente acontece nas comunidades Condeixa, Passagem Grande, Maruacá, Foz do Rio, Cachoeira do Arari, Chácarra, Ceará, Pingo D’agua.

A folia teve seu ponto de partida durante a colonização portuguesa no Brasil com grande influência na Ilha do Marajó. Na época, raros eram os padres para tamanha vastidão de terras sendo que as visitas nas comunidades aconteciam raramente durante o ano para a realização de batizados, casamentos, extrema-unção e ensinamentos catequéticos. “A música teve grande importância na catequese desses povos indígenas, pois padres ensinavam cantos religiosos em latim, ensinavam a tocar instrumentos musicais como flautas, charangas, além dos de cordas, como a viola” (Lima, Pantoja, 2008, p. 47).

Os sons dos instrumentos, quando ressoados, fazem reacender a memória dos moradores de Monsarás reafirmando um rio de histórias, ritos, mitos, pedidos,

agradecimentos, choros, risos, sociabilidades e conflitos que desaguam em nossos horizontes imaginativos. A folia faz gerar aquele frio na barriga e cada nota musical, em uma simbiose profunda, faz pulsar o coração e aguçar a memória, recriando o passado, renovando as tradições e estimulando a familiaridade entre foliões e brincantes e a sociabilidade entre as pessoas. As folias compõem o ritual dos santos católicos, como uma peça importante para as festividades, num conjunto de músicas executadas ao longo dos cortejos.

[...] quando visita a casa de um devoto, de uma família, a folia não apenas conduz foliões e acompanhante, mas também o santo, que passa a se relacionar com as pessoas – é tocado e beijado. Diante dele se reza, se pede e se canta; na ausência dele se come, se bebe se dança. (Oliveira, 2014, p.66-67).

Quando se recebe o aceite do convite para recepcionar o santo em outras comunidades, começa-se a organização para esmolar. A comitiva deve ir acompanhada de uma pessoa influente da comunidade. Em Monsarás, o nome dessa pessoa é Dona Zuleide ou “Zuca”. Por ela conhecer muitas pessoas das comunidades vizinhas, ela é responsável pela intermediação entre os esmoleiros e as pessoas que recebem a comitiva. As famílias receptoras que podem não conhecer os membros da comitiva, com a presença de dona Zuca se sentem mais à vontade.

Menina, sabe que durante todos esses anos fazendo as esmolações do São Francisco, todas as pessoas me conhecem. Atualmente, acompanho os jovens, pois as pessoas de outras comunidades se sentem mais confortável comigo lá. Eu que faço o intermédio né!? São tantos anos que as pessoas tem consideração por mim, as vezes não conhecem ninguém da comitiva de esmolação, mas eu indo fica tranquilo. Quando chegamos na casa do devoto que aceitou a esmolação, somos recebidos com lanche e passamos a noite em vigília. Ah, tem devoto que nem espera chegar o convite manda logo mensagem pedindo para o santo esmolar. E as vezes o santo fica na casa das pessoas de outras comunidades ou na igreja

do lugar depende muito, mas na maioria das vezes na casa do devoto. (Entrevista: Zuleide, 17/06/2021)

Chegando na casa, os esmoleiros são recebidos com honras e comida para depois começar os cantos e rezas que podem durar a noite toda. As pessoas que recebem o santo, mal conhecem as pessoas que acompanham a comitiva, mas as recebem com a confiança de que vieram esmolar. As expressões nesse momento são de concentração e seriedade: os vizinhos da família receptora vão ver o padroeiro, participam do momento, oferecem seus donativos, num rito que expressa a união entre todos, seja conhecido ou não, em prol do santo.

Durante o período em que os foliões estão nas comunidades, realizam-se várias orações, cantos e ladainhas nas casas dos devotos que recepcionam o padroeiro, enquanto na saída da casa todos os presentes são convidados para ir à procissão principal e à festa de aparelhagem

No dia 21 de setembro, inicia-se o festejo do padroeiro da comunidade de Monsarás com a cerimônia de levante do “pau do mastro”. Os mastros e bandeiras são ofertados por dois juízes ou presidentes de bandeiras, cargos renovados anualmente. Aqueles que desejam assumir essas funções devem procurar o diretor da festa e, durante a derrubada do mastro, a última machadada é dada pelo futuro juiz, que assume o cargo no próximo ano.

A diretoria da festa desempenha papel crucial, sendo formada pelo presidente, vice-presidente, coordenadora litúrgica, tesoureiro, secretário e voluntários. O presidente coordena a equipe, permanecendo no cargo até a eleição de um novo diretor. A diretoria cria laços sociais na comunidade, estabelecendo respeito durante seu mandato. O Diretor-Presidente em Monsarás lida com aspectos operacionais, como licitações, policiamento e busca por benfeiteiros.

A festa se divide em rituais religiosos e eventos festivos, ambos interligados. O diretor organiza a festa de aparelhagem, enquanto outro cuida da parte litú-

gica. No entanto, a venda de bebidas alcoólicas foi proibida, gerando polêmica na comunidade. A festa de aparelhagem, anteriormente organizada pela igreja, tornou-se independente e privatizada, mudando para um local não ligado à igreja. Atualmente, as festas religiosas em Monsarás não incluem diretamente a festa de aparelhagem.

Os juízes de mastro, importantes na festividade, devem ser reconhecidos pela responsabilidade, condições financeiras para adquirir o mastro e a bandeira, além de proporcionar lanche, bebidas e fogos de artifício durante o cortejo que precede o levante dos mastros.

Nos anos em que participei como pesquisadora do festejo, pude observar padrões nos percursos com os mastros em Monsarás. Os homens inicialmente conduzem os mastros até a casa dos juízes, seguindo regras específicas ao retirar um tronco da mata para atender às exigências do santo. A derrubada do mastro na mata é recompensada pelos juízes com dinheiro ou cachaça.

Os juízes adornam os mastros com folhas e frutas locais, seguido por uma distribuição de lanche nas casas dos juízes e uma reza para encerrar o rito. Sinos tocam, foguetes estouram, dando início à procissão com os mastros até a praça da igreja, acompanhada por uma banda de fanfarra contratada para alegrar a comunidade. Durante o percurso, o santo lidera seguido pelos mastros, músicos e foliões dançando.

O santo sempre está à frente e de costas para a procissão, “não podendo ver” as atividades dos participantes nos mastros. Durante o trajeto, ouvem-se pedidos de “combustível”, a cachaça passada de mão em mão entre os participantes, em um desafio para determinar o mastro mais animado ou o primeiro a chegar à igreja. Na praça, os músicos param, e esmoleiros com tambor, viola e triângulo chegam.

Neste momento, cavam-se buracos no chão e fincam-se os mastros. As pessoas ao redor realizam rezas cantadas, o santo entra na igreja, e os participantes

retomam a celebração com bebidas.

A procissão de mastros é um rito comum em diversas festas de santo. Em Monsarás, é peça chave, simbolizando o início dos festejos quando, principalmente, pescadores e agricultores da comunidade expressam sua identidade cultural e religiosa, uma vez que a imponente bandeira hasteada ao mastro simboliza a demarcação de um território e da cultura religiosa do padroeiro. O levante do mastro simboliza a cristalização do catolicismo no espaço, sendo esse ritual considerado pelo devoto como sagrado. As folias que acontecem na rua, longe do santuário e fora do controle eclesiástico, por mais que ganhem o rótulo de profanos, não estarão desvinculadas do sagrado.

Conforme Chagas (2018), a colocação do mastro é imposta pela igreja, mas é sacralizada pelos participantes da festa. Esse é um dos símbolos que compõem os elementos de devoção popular, neste caso específico, a São Francisco de Assis. O mastro é um tronco de árvore decorado, na maioria das vezes, com folhas e frutos. Esse momento faz parte do ritual festivo, onde o riso, a comida e a bebida alcoólica dão o tom da transgressão às imposições comportamentais da Igreja. Durante a procissão, observamos o som das cantorias e mais risos em direção ao fincamento do mastro no chão. Na chegada ao local, a festa se intensifica com a colocação do mastro na terra.

Após a fincada dos mastros, começam as ladinhas, e na comunidade apenas uma pessoa pode realizar a ladinha do padroeiro: Silvio Teixeira, conhecido como “prefeito” ou simplesmente Silvio. Ele é um morador de grande sabedoria e coração, considerado o “faz tudo” da comunidade. Se um cano quebra, Silvio é chamado para consertá-lo; se alguém morre, ele organiza o ritual fúnebre; se chegam novatos na comunidade, ele faz a recepção.

A festa em Monsarás é uma tradição que se renova ao longo do tempo, transmitindo suas atividades para as novas gerações. Crianças e jovens aprendem com seus pais e membros da comunidade, transformando as experiências vividas du-

rante o evento em memórias que conectam passado e futuro. Durante anos de pesquisa, observei manifestações de fé, respeito, solidariedade e esforço coletivo para preservar a memória e as tradições herdadas.

Uma etapa significativa da festa é a procissão fluvial dos pescadores pelos rios do Marajó, realizada no dia 3 de outubro, durante a maré alta. Esse momento marca o fim das esmolações e começa no igarapé ou na praia de Monsarás, seguindo em direção à Foz da baía do Marajó. Os devotos se organizam em embarcações, criando um cortejo descontraído, onde a bebida é cuidadosamente oculta para que o santo não perceba. A bordo da embarcação que leva a imagem do santo, mantém-se uma atmosfera séria e respeitosa, enquanto nas outras embarcações, mais distantes, os participantes continuam a celebração durante todo o trajeto.

No barco com o santo, acompanham senhores, senhoras e crianças, todos mantendo um olhar sério e participando da tocada. O retorno para Monsarás segue o ritmo da maré, e os pescadores, responsáveis por custear o evento, veem nessa procissão uma oportunidade para cumprir as promessas feitas ao longo do ano.

A travessia de volta, com cerca de 30 minutos de duração, é celebrada com fogos de artifício na baía do Marajó, criando um ritual acolhedor e emocionante, marcado por demonstrações de alegria. Ao chegar no igarapé da comunidade, uma pequena procissão dos pescadores, repleta de emoção e alegria, recebe o santo padroeiro. Os devotos, cheios de lágrimas e gratidão, pedem bênçãos. O santo é retirado do barco e carregado nas costas dos pescadores em um andor de madeira, que pesa cerca de 40 quilos. Durante a procissão, os fiéis tocam na imagem como forma de agradecimento por graças alcançadas ou para reiterar pedidos não atendidos.

Após a chegada à igreja, os pescadores realizam suas rezas individualmente, alguns ajoelhados e outros em pé. Em seguida, forma-se uma fila para beijar o

santo e se despedir dele. À noite, a comunidade participa de uma procissão de velas, levando a imagem do santo à capela no início da vila.

O ápice do festejo ocorre no dia 4 de outubro, às 8 horas da manhã, com a celebração na capela no início da vila, seguida pela procissão até a igreja principal. Durante esse cortejo, onde as pessoas expressam sua devoção e pedem a intercessão do santo, toda a comunidade se reúne. Cinco devotos lideram o cortejo, carregando três estandartes com imagens de Jesus, São Francisco de Assis e Nossa Senhora de Nazaré, junto com as bandeiras do Brasil e do Pará. O carro dos anjos segue, carregando o santo, puxado pelos fiéis com o auxílio dos guardas da igreja. No final da procissão, os músicos da banda de fanfarra, conhecida como “forofonfon”, encerram o desfile.

Durante o festejo, os locais pelos quais a procissão passa são demarcados: as ruas são decoradas, balões são colocados nas casas, músicas são tocadas e réplicas das imagens dos santos são exibidas na frente das residências. Como observa Rosendahl (2014), durante a procissão, “as fronteiras são definidas pela imaginação, e não por paredes ou teto” (p. 204). Durante o período festivo, os circuitos se transformam em lugares sagrados devido às relações construídas pelos devotos nesse espaço.

A peregrinação, como ritual, retorna à igreja como ponto de partida, repetindo anualmente a mesma sequência de atos. A procissão, seja por terra ou água, muitas vezes é sacrificante e dolorosa, porém repleta de encantos, imergindo numa natureza selvagem e proporcionando encontros lúdicos no caminho, até a apresentação e presença do peregrino ao “Santo” (Sanchis, 2006, p. 86). A festa se desenrola em vários espaços: na igreja, nas ruas, nas casas dos fiéis, em outras comunidades, na água e na terra. Durante esse período, o espaço adquire contornos diferenciados, evidenciando a conexão da comunidade por meio das crenças compartilhadas, relacionadas aos elementos constituintes da realidade ribeirinha, como rios, igarapés, lagos, mata, lendas e mitos, todos interagindo com a dinâ-

mica da festa. Maia (1999) enfatiza que

As festas fornecem nova função às formas espaciais [...] ruas, praças, terrenos baldios transformam-se em palcos para o evento. O espaço das festas populares possui uma composição bastante complexa. Nele subsistem relações econômicas, político-ideológicas, simbólicas e afetivas extremamente ricas. (Maia, 1999, p 204)

Dito isso, Saraiva e Silva (2008) destacam que a festa de santo é um fenômeno social que mobiliza as pessoas a deixarem suas rotinas para se dedicarem ao evento, que se torna parte importante do calendário comunitário, por vezes até mais relevante que os feriados oficiais.

Após a procissão principal, acontece o almoço festivo, onde famílias se reúnem para confraternizar, compartilhando pratos fartos como peixe, maniçoba, siri, peru, vatapá e churrasco de porco. Em seguida, ocorrem o torneio de futebol em homenagem ao santo e a corrida de cavalo na praia da comunidade.

Antes do anoitecer, ocorre a derrubada do mastro, uma atividade participativa envolvendo homens, mulheres e crianças. A queda do mastro marca não só o fim da festa, mas também o início de uma nova, já que o “pau do santo” recebe um novo dono, garantindo sua continuidade.

Após o ritual de derrubada, os participantes retornam para casa para se preparam para a festa de aparelhagem, onde dançam e comemoram a celebração do padroeiro ao som de grandes estruturas de som e iluminação, com DJs trazidos de outras localidades.

As festas, originalmente organizadas para beneficiar a igreja, foram temporariamente proibidas pelo arcebispo do Marajó devido à venda de bebidas alcoólicas. Isso gerou controvérsias na comunidade, levando a uma privatização das festas de aparelhagem e mudanças na organização das festas religiosas.

Os momentos vivenciados na festa consolidam o senso de comunidade, enfatizando o pertencimento ao lugar através de batuques, cantos, folias, ladainhas e símbolos como mastros, bandeiras e cores. A festa se torna um espaço de união,

solidariedade e memória para os participantes (Silva, 2012).

O fortalecimento e a continuidade das tradições festivas são desejos compartilhados pela comunidade, moldando a identidade dos mais jovens e promovendo um vínculo afetivo com o lugar. Essas festas representam uma jornada de histórias, vivências e resistência contra o esquecimento estatal e a falta de políticas públicas na Amazônia marajoara. Na festa de santo, a comunidade se fortalece anualmente, conectando passado, presente e futuro em suas tradições.

Como nativa marajoara e participante dos festejos desde a infância, busquei descrever a festa de São Francisco de Assis, padroeiro de Monsarás, sob a perspectiva acadêmica. Inicialmente realizada presencialmente durante a graduação, a pesquisa teve que se adaptar ao ambiente virtual devido à pandemia de Covid-19, contando com o apoio de familiares e amigos.

5. Conclusão

Em meio às narrativas envolventes e às experiências ricas, a pesquisa sobre a festividade de São Francisco de Assis em Monsarás na Ilha do Marajó revela-se como um mergulho profundo nas complexidades da cultura local. O texto descreve não apenas um evento festivo, mas também tece uma conexão íntima entre o pesquisador, que se declara marajoara, e a comunidade estudada. A celebração não é apenas um conjunto de rituais; é um reflexo da identidade sociocultural da região, enraizada em tradições, memórias e práticas cotidianas.

A abordagem fenomenológica e humanista adotada na pesquisa permite uma compreensão única do conceito de lugar, indo além da mera localização geográfica. O lugar se torna um campo de experimentações, onde as práticas cotidianas dos sujeitos moldam e dão significado ao espaço. A festividade não é apenas um evento isolado, mas uma experiência que se desdobra ao longo do tempo, reenviando lembranças, entrelaçando-se com o cotidiano e revivendo significados e memórias.

A pesquisadora, ao se declarar marajoara, transcende o papel tradicional de observadora distante, tornando-se parte integrante da comunidade. A familiaridade inicial com o objeto de estudo é transformada em um exercício de “estranhamento”, permitindo uma análise mais profunda e questionadora. O texto destaca a complexidade dessa dinâmica, onde o que nos é familiar precisa ser relativizado para ser verdadeiramente compreendido.

A pesquisa, ao adotar uma abordagem etnográfica, destaca a importância da participação ativa e da sensibilidade do pesquisador. As conversas livres, entrevistas e a observação detalhada durante todas as fases do festejo revelam não apenas os rituais formais, mas também as nuances das experiências vividas pelos membros da comunidade. A pesquisa não se limita a descrever a festividade, mas busca compreender as transformações e os significados subjacentes às práticas culturais locais.

Assim, a conclusão deste texto ressalta a profundidade da pesquisa, que vai além da superficialidade dos eventos festivos para explorar as camadas mais profundas da identidade e da experiência humana na Ilha do Marajó. A festividade de São Francisco de Assis em Monsarás emerge não apenas como um evento anual, mas como um fenômeno vivo que molda e é moldado pelas histórias, relações e significados da comunidade marajoara.

Referências

- Coelho, Tito. O. Interações espaciais ritualizadas em giro de folias: um estudo no Jardim das Aroeiras em Goiânia. 978. ed. Saarbrücken: NEA, 2014. 252p
- Chagas, Eduardo Wagner Nunes. O mastro do santo e a santidade do mastro. Anais X congresso da associação brasileira de pesquisa e pósgraduação em artes e ciências-ABRACE. v. 19, n. 1, 2018.
- Chaves, Wagner. A origem da folia de reis na tradição oral: variações de um mito. In: OLIVEIRA, Humbertho. (org.), *Mitos, folias e vivências*. Rio de Janeiro, Mauad / Bapera, p. 65-88, 2014.
- Maas, Mateus Henrique Zotti. Quando o “nativo” é pesquisador. Ponto Urbe [Online], p.17. 2015.
- Maia, Carlos Eduardo Santos. Ensaio Interpretativo da dimensão espacial das festas populares: proposições sobre festas brasileiras. In: ROSENDAHL, Zeny; 124 CORREA, R. L. (Org.) *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.
- Oliveira, Roberto Cardoso de. O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 1996, v. 39 nº 1.
- Relph, Edward. As bases fenomenológicas da geografia. Geografia, Rio Claro, SP, v. 4, n. 7, p. 1-25, 1979.
- Sanchis, Pierre. Peregrinação e romaria: um lugar para o turismo religioso. Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião, Porto Alegre, ano 8, n. 8, p. 85-97, outubro de 2006.
- Santos, Heloisa Mônaco dos. Etnografia em Estudos Organizacionais: Qual Etnografia?. In: XXXII EnANPAD - Encontro da ANPAD, 2008, Rio de Janeiro - RJ - Brasil. Anais do XXXII EnANPAD - Encontro da ANPAD, 2008.
- Saraiva, Adriano Lopes ; Silva, Josué da Costa. O culto aos santos padroeiros e a religiosidade popular nas comunidades ao longo do rio Madeira. In: II Colóquio Nacional do Núcleo de Estudos em Espaço e Representações: espaços culturais:

vivências, imaginações e representações, 2007, Salvador. Anais, 2007.

Trindade, Layane Martins. Monsarás em festa: um olhar geoafetivo sobre a festividade de São Francisco de Assis. Trabalho de conclusão de curso, Licenciatura Plena em Geografia do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade da Amazônia-UNAMA, 2018.

Tuan, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

Os Negros Paqués, Identidade e (Re) Existência na Festividade do Glorioso São Benedito dos Pretos de Irituia

Gleice Antonio Almeida de Oliveira¹

1 - Introdução

A festa de São Benedito na contemporaneamente se tornou um espaço de disputa de narrativas sobre sua constituição a partir de um crime ocorrido em 1997 no barracão do Santo que a mudou radicalmente, separando as funções religiosas da celebração do carimbó como dança festiva cultural municipal, ganhando um Festival de Carimbó irituiense realizado no final de semana seguinte à festa do Santo e que provocou mudanças também no espaço urbano irituiense.

Essa transformação não foi um processo

1 - Doutor em Comunicação, Linguagens e Cultura pelo PPG-CLC/Unama, Belém-PA. Natural de Irituia-PA, atua como docente de Geografia (Ensino Médio) na Secretaria de Estado de Educação do Pará.

passivo, mas conflitante. De um lado, os defensores da festa do santo em sua completude, entendida como religiosa e cultural; de outro, católicos que discordavam do formato da festa e do consumo de bebidas alcóolicas num evento religioso, o que contradizia os princípios católicos estampados nos Evangelhos.

Neste contexto, é que pretendemos discutir a dimensão da identidade enquanto produto de tensões, apropriações e conflitos que se estabelece diacriticamente como condição da manutenção de práticas ancestrais, mas também de (re) existência diante uma sociedade estruturada por normas e formalismos que mantém o historicamente o poder sobre a organização da festa.

O ensaio aqui proposto pretende, portanto, desvelar os caminhos trilhados pelos Paqués por meio de uma observação direta de pesquisa e análise de relatos de alguns de seus principais interlocutores, vozes silenciadas por uma longa temporalidade histórico-geográfica, porém desveladas como um clamor dilacerante que energiza nossa alma.

2 - Desenvolvimento

Objetivamos descrever o processo de formação do saber e identidade cultural dos negros Paqués de Irituia, estabelecendo um nexo entre as memórias construídas em meio a fatores religiosos e culturais, bem como, a sua contribuição para a valorização social e cultural desses negros. A pesquisa desenvolvida tem suporte no exercício etnográfico. Trata-se de uma pesquisa de campo, de caráter descritivo e de abordagem qualitativa, adotando-se a observação participante. Para uma maior fundamentação, baseei este trabalho em Geertz (1997) em sua Antropologia Interpretativa.

2.2 - Territorialidade, Cultura e Paqués

Para pensar o conceito de territorialidade, faz-se necessário buscar o termo

território e entender seu sentido. É em Raffestin (1993) que encontramos uma definição de território adequada ao estudo dos negros Paqués. Para esse autor, o território é uma construção conceitual a partir da noção de espaço, aqui entendido como uma matéria prima natural e um produto resultante de uma ação social. Culmina com a construção de um espaço físico balizado e transformado por redes, fluxos e circuitos.

Santos (2006), quando aborda a questão das redes no território e adentrando no conceito de territorialidade, estabelece que essas redes são formadas por traços instalados em diversos momentos, diferentemente datados, muitos deles não estando mais presentes na configuração atual. Sua substituição no território se deu em momentos diversos. Conforme ocorre uma modernização nas redes e em seus processos, o território também sofre alterações, não em sua delimitação física, e sim nas relações estabelecidas ao longo do tempo e atualizadas.

As modificações no espaço mudam a maneira de pensar o mundo e a realidade. E ao se reconhecer o papel da tradição, revista e reinventada sob diversas formas, em especial, pelos negros Paqués, se dissocia uma identidade original e se estabelece critérios para a vivência e aceitação de uma nova identidade, reconhecidamente válida e produzida por uma história que ainda continua sendo contada. Bhabha (1988) afirma que:

[...] O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. (Bhabha, 1988, p. 21, grifo do autor).

Um debate atual, cuja finalidade é ajudar a compreender melhor os negros e seu modo de vida, trata do enfoque sobre sua cultura, evidenciando os hábitos

dos Paqués. Nestas terras, os negros encontraram um terreno fértil para manter vivas as suas tradições, em forma de ritos ou por meio de um sincretismo religioso intenso. Isso ficou provado quando estudamos a devoção a São Benedito – o Santo Negro, da “Vila Paqué”, passando pela Rua São Raimundo, até chegar ao bairro São Benedito. Assim, os negros Paqués mantiveram viva essa fé e essa tradição como partes de sua identidade cultural. Para ajudar nessa compreensão, Hall (2006) apresenta uma análise que é também questionadora, ao afirmar que:

[...] a combinação do que é semelhante com o que é diferente define não somente a especificidade do momento, mas também a especificidade da questão e, portanto, as estratégias das políticas culturais com as quais tentamos intervir na cultura popular, bem como a forma e o estilo da teoria crítica cultural que precisam acompanhar essa combinação. (Hall, 2006, p. 317).

Pensar numa cultura negra permite que se retome o pensamento já explanado sobre a relação entre território e cultura como definidores de uma identidade que passa a caracterizar até mesmo as lutas empreendidas para defender não uma cultura, e sim uma identidade negra. Os negros Paqués nunca negaram sua identidade e trataram de preservá-la, mesmo que utilizassem de mecanismos do próprio sistema, como é o caso da Igreja e a Festa de São Benedito.

2.2 - Negros Paqués de Irituia

No caso dos Paqués e conforme os relatos de Luzia Bastos², Nazaré Romano³ e Teófila de Oliveira⁴, todas sem exceção informam que os Paqués tinham vindo

2 - Entrevista concedida em 07/09/2013 (arquivo pessoal).

3 - Entrevista concedida em 06/04/2013 (arquivo pessoal).

4- Teófila de Oliveira, 85 anos, descendente direta dos Paqués, moradora no Bairro São Benedito, na cidade de Irituia, desde a “Paquelândia”, formada pela Rua São Raimundo, até a “Vila Palha”, hoje Bairro São Benedito. Desde criança, acompanha e é uma devota fiel da Festividade de São Benedito, que ocorre em janeiro. Entrevista concedida em 06 de abril de 2013 (arquivo pessoal).

da África e que algumas vezes tinham ouvido falar de uma origem até mesmo angolana. Uma das características dos Paqués era demonstrada no ritmo e na dança do samba, determinado pelo toque do tambor, posteriormente, chamado de carimbó, quando esse ritmo se popularizou como dança cultural.

De acordo com Oliveira (2001), a apropriação do lugar é marcada, inicialmente, pela construção da capela em honra a Nossa Senhora da Piedade, em 1725, quando é concedida a Sesmaria a Lourenço Ferreira Gonçalves, em 16 de dezembro do mesmo ano. A capela é o marco de consagração do espaço à Santa e à própria Igreja. Vê-se que, o domínio do território ocupado ocorria inicialmente pela Cruz, neste caso, a Capela. Isto podia determinar a própria posse da área pelopoder divino, em batalha constante com o poder temporal e com os colonos. Estes continuavam insistindo que era necessário escravizar os nativos Tembés que habitavam esse território pela necessidade de mão de obra robusta. Era um embate ferrenho entre missionários e colonos.

As moradas aos poucos vão sendo erguidas próximas à igreja, que ficava à beira-rio, local onde aconteciam as festividades e também o comércio, confundindo o profano com o religioso. A partir desta célula inicial formada passa a ocorrer os deslocamentos dos fiéis em grande quantidade de pessoas por ocasião da festa de São Sebastião, do Divino Espírito Santo e de São Benedito.

A maioria destas festas era organizada pelas irmandades, formadas por leigos católicos devotos daquele santo ou santa e que auxiliavam o Pároco, visto que este morava em São Miguel do Guamá e deslocava-se até Irituia para as celebrações e festas religiosas.

A estrutura urbana de Irituia também é um marco geográfico interessante, posto que as ruas fossem abertas obedecendo à posição do primeiro templo católico construído no lugar da capela. De alguma forma, a Igreja exerceu influência direta sobre o lugar e no seu uso, e os negros tiveram função essencial no crescimento urbano, posto que ao se localizarem na periferia, promoveram a ocupação

do espaço urbano da área inicialmente denominada de “Vila Palha”. No caso dos Paqués de Irituia, eles já ocuparam dois espaços urbanos distintos: num primeiro momento a Rua São Raimundo e depois o bairro São Benedito, inicialmente denominado de Vila Palha. Isso os tornou urbanos.

Figura 1 - Ao fundo, no alto a primeira Igreja Matriz construída pelos negros escravos.

Os casarões portugueses no largo do templo. O Rio Irituia, afluente do Rio Guamá. O trapiche municipal à direita e a embarcação “Correio de Irituia”, da família Almeida, que transportava pessoas e mercadorias para a capital do Estado.



Fonte: Acervo fotográfico particular do autor, 2013.

Os negros Paqués de Irituia formaram sua comunidade quilombola no momento histórico da abolição da escravatura, possivelmente alguns dias depois, considerando a distância até que a informação chegasse ao seu destino. A localização dependeu de alguns fatores, como a permissão para o usufruto da terra, que não seria sua propriedade de direito. A Igreja teve um papel importante nesse contexto, posto que detivesse poder e domínio sobre o território.

A região do Lago, onde fica o Olaria, está localizada numa área territorial que para se chegar ao local onde viviam os Paqués, era necessário transpor quatro igarapés: o Igarapé Grande, ainda na cidade; o Igarapé Mamorana; o Igarapé do Tomaca e o Igarapé Iramucú, nomes dados pelos Tembés, conforme informação prestada por “seu” Gico⁵. Não havia estradas, era preciso ir de canoa ou a pé, transpondo as barreiras da mata fechada, que hoje se encontra bastante reduzida. Embora já fossem livres, quando mais difícil o acesso, mais protegidos estavam das investidas dos que tinham a função de caçar escravos fugidos.

2.3 - Festividade do Glorioso São Benedito dos Pretos de Irituia

A Festa do Santo Negro, como os escravos chamavam, iniciava-se no dia 4 de janeiro com a elevação do mastro e, então, o samba começava dançado ao som dos grupos de samba, posteriormente denominados de Grupos de Carimbó. Essa data inicial é tida como 06 de janeiro de 1900 pelos relatos colhidos e estabelecendo uma relação entre esses relatos e fatos históricos documentados, tais como: os Registros Paroquiais, os Livros de Batizados Paroquiais e as coletas de Oliveira (2001) feitas em Ourém e Bragança. A maior prova é justamente a imagem de São Benedito esculpida em madeira de aproximadamente quarenta centímetros, cuja inscrição gravada na parte inferior é o numeral 1900, correspondente ao ano. A imagem encontra-se exposta no Museu de Arte Sacra da Catedral da Diocese de Bragança, Pará.

Tudo era precedido pela esmolação de São Benedito que visitava diversas propriedades no interior e na cidade, no período compreendido entre 3 de novembro a 3 de janeiro. Os dias 4 e 5 de janeiro eram dedicados à visitação de São

5 - Sergino Damasceno Assunção, 83 anos, negro Paqué. Morou mais de 60 anos bem próximo da esquina com a Rua São Raimundo e que permaneceu nesse espaço. Dona Luzia Bastos mora na esquina da mesma Rua, não residindo em outro local desde que seu pai veio morar na cidade de Irituia. Entrevista concedida em 09 de janeiro de 2014 (arquivo pessoal).

Benedito aos devotos da cidade. Os Paqués passaram a assumir a esmolação por apresentarem uma cadêncie no batuque que se adequava aos cantos em latim. Seu Gico (2013, informação verbal) considerou que “os esmoladores do santo saíam de graça, sem cobrar nada”. Muitos promesseiros devotos faziam promessas para acompanhar o santo na sua peregrinação.

A festa era dos negros escravos. Os brancos não dançavam carimbó. Acabou se tornando a maior festa religiosa de Irituia, levando os padres a questionar o seguinte: Porque a festividade da padroeira era bem menor do que a do Santo Negro? Na cidade, a folia era cantada de casa em casa, mas só adentravam naquelas cujo dono aceitasse a visita do santo. Os Paqués participavam ativamente de todos os momentos e demonstravam uma devoção paternal com seu santo protetor São Benedito, o santo negro. Os foliões eram, na sua maioria, negros Paqués, cantando a folia toda em latim, bem como as outras orações do “novenário”.

Figura 2 – Imagem de São Benedito confeccionada em madeira, trazida da Itália em 1900, sobreviveu a um incêndio e está em poder da Comunidade São Benedito.



Fonte: Acervo fotográfico particular do autor, 2008.

Desde a sua origem, estabelece-se uma relação de poder entre a Igreja e o Estado. O uso do espaço vai definir esse poder. No caso dos Paqués, é possível considerar que houve uma apropriação da festa pela Igreja, embora esta tivesse colaborado com a sua organização inicial. Mas nos relatos ouvidos, todos afirmam unanimemente que era uma festa de pretos. Historicamente e à medida que toma uma dimensão maior, a Igreja passa a definir os parâmetros para a estruturação da festa, o que denota uma posse total sobre ela, para depois então tentar dissociar o sagrado do profano.

Os Paqués faziam do samba uma demonstração de superação, mas também cantavam o ser negro, sua identidade negra. As letras mostravam isso, sobretudo quando as toadas eram feitas pelo Américo Gago, conforme informou a Sra. Luzia Bastos, filha de Américo Gago, com um pouco da história desses negros e da festa de São Benedito:

[...] Ele mesmo tirava as músicas e ele mesmo cantava. Tinha boi, ele brincava boi... Pássaro. Uma vez ele fez um papagaio aí que era muito lindo. Nesse tempo, nós fumo até São Miguel brincar o Papagaio. Eu sou filha dele. Nós morava ali onde é o velho Gurijuba. Depois, papai comprou esse terreno. O papai era de lá, era Paqué. O papai casou com a mamãe que era branca, bem clara mesmo. A nossa bisavó era escrava. No dia que ela desembarcou, deu a liberdade dos escravos. O velho Paqué era irmão da minha bisavó. Ele trazia com ele o dom da música. Ele sentava tecendo o paneiro e começava a assobiar. De repente tava feito o samba. A festa de São Benedito quem criou foi os Paqués. O santo foi entregue pros Paqués, que vieram com lata, tamborviola, pandeiro [...] Viero tudo esperar o santo deles na beira do rio. Aquele que foi pra Bragança e o grande que tá na Igreja. Quem contava essa história pra nós era minha avó. Ele fazia tambor, ele fazia pandeiro, o papai... (Entrevista concedida em 07 de setembro de 2013).

Com o tempo, os foliões passaram a contar com um “pagamento” pelos serviços prestados à festividade e ao santo. Além de cestas básicas, havia o pagamento de um salário mínimo mensal pelos meses em que esmolavam com o santo. Dona Alzira e Dona Nazaré Romano lembram muito bem que se ouvia dizer que algumas vezes os foliões rezavam embriagados. A cachaça também acompanhava o santo, não se sabendo se pelos próprios foliões ou por outras pessoas que acompanhavam a imagem como devotos e pagadores de promessas.

Os negros Paqués conseguiam impor respeito, sobretudo pelas histórias contadas e replicadas na cidade e também no interior. Não se tem conhecimento de nenhum relato de brigas ou confusões realizadas em qualquer das festas de São Benedito, com uma única exceção que foi aquela que resultou na morte e que não houve envolvimento de nenhum negro.

Figura 3 – Foliões Paqués Pedro, Cinésio e Machico entoando a Folia de São Benedito. Ao fundo, nas primeiras filas estão outros negros Paqués. Nota-se os instrumentos feitos por eles e em pleno uso, juntamente com as fitas coloridas.



Fonte: Acervo fotográfico particular do autor, 2010

O samba e a dança simbolizavam o profano. Tinha também um sentido de luta. Iniciada pelos negros que os antecederam, os Paqués estabeleceram um sentido de celebração atrelada à fé, mesmo que em momentos distintos da festa. Era uma dança sem maldade, cuja simbologia da roda estava associada à igualdade. Todos tinham acesso a esta, embora inicialmente os brancos não participassem dela. No sentido de apropriação, esse processo ocorreu também pelos brancos, que foram assumindo a dança. Mas ela, com todos os entraves que pudessem haver se tornou universal, pois todos a dançam a seu modo e sem discriminação. O evento-crime trouxe um sentido de negatividade para os negros e seus festejos, já que sempre expuseram o carinhoso domínio ao se referirem à festa do santo. Ou seja, atribuiu-se aos brancos o motivo principal que levou ao fim da festa tal qual era realizada.

As compreensões de nossa cultura contemporânea irituiense foram moldadas pelos negros com suas danças e rezas, esta não pode ser apagada do imaginário social, em uma re-totalização do espaço-tempo que une as funções dispersas do momento festivo coletivo. O poder ideológico dominante exercido pela Igreja foi definidor dos fatos posteriores, inclusive determinando ao poder público o que caberia a este, no que tange ao reposicionamento do momento festivo de carimbó.

3 - Considerações Finais

Compreendemos que o lugar de vivência da festa abarca suas peculiaridades, sua riqueza histórico-geográfica, a formação do núcleo urbano e os bairros nos quais os negros Paqués fixaram morada e que tiveram grandiosa importância para a valorização festiva no espaço urbano irituiense, relativamente minimizado nos períodos extensos em que não houve esmolação, porém conflituosos em todo o tempo de ocorrência festiva ou não.

Não nos distanciamos desse olhar ao admitir que o espaço urbano tornou-se palco dos conflitos que ocorreram e continuam ocorrendo, porém agora utilizando as mídias sociais como trincheiras de batalhas verbais e imagéticas, com o objetivo de defender seus interesses e pontos de vista, destacando aqui a ampla batalha virtual entre os defensores da festa em sua completude e aqueles que lutam por sua divisão, estabelecendo o que seria sagrado e o que é cultural.

O evento definiu novas práticas sociais e culturais e provocou mudanças, que ainda hoje reverberam nos meios locais, com acusações graves e desrespeitosas de ambos os lados. Esses conflitos, mantidos por décadas, sempre causaram um mal-estar para a Igreja, que nunca recuou por defender que a festa do Santo é propriedade sua e não da população ou do Poder Público, que insistia em tomá-la para si. Entretanto, esses conflitos também são importantes e essenciais na construção de uma identidade irituiense, cuja participação dos negros foi e continua sendo importante.

O crime ocorrido na festa provocou significativas mudanças na dinâmica sociocultural da sociedade irituiense, cujo processo ocorreu a partir das tensões, exclusões e preconceitos que sempre nortearam a festa. Porém, podemos concluir que valores e significações foram construídos em formas de solidariedades e sociabilidades, que geraram referências e novos significados para o lugar e às pessoas.

A ressignificação da festa a partir do crime deixou visível o binômio religião versus poder público, porém limitou a Igreja apenas à realização da festa religiosa; enquanto a gestão municipal passou a organizar a festa cultural, o que lhe rendeu manutenção política e necessidade de enfrentamentos com a própria Igreja, para delimitação da ocorrência das mesmas, configurando uma disputa de poder.

Enfatizamos que a morte passou a engendrar a estruturação de novas conjunturas, nas quais os negros deixaram de ter papel de destaque na festa do Santo e na festa de carimbó, reverberando a condição social e cultural que envolve

sentimentos e valores relacionados a pré-conceitos e formas de racismo velado, entranhados na festa e em seus símbolos principais, reiterando o poder da Igreja sobre a mesma e sobre os caminhos que esta toma ao longo do tempo.

Referências

- Bhabha, Homi K. O local da Cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1988.
- Campos, Andrelino. Do quilombo à favela: a produção do “espaço criminalizado” no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- Fanon, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.
- Gomes; Ferreira, Roquinaldo. A lógica da crueldade. Revista História Viva. São Paulo. Ed. Vera Cruz, nº 13. P. 29, julho, 2006.
- Geertz, Clifford. O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.
- Halbwachs, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: vértice, 2006.
- Hall, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- Oliveira, Gleice Antonio Almeida de Oliveira. O papel da igreja Católica na produção do espaço urbano: estudo sobre a formação urbana de Irituia. TCC, UFPA, Bragança, 2001.
- . ENTRE O SAMBA E A FÉ: Memórias e identidade dos negros Paqués de Irituia – PA. Dissertação, Mestrado Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, Unama, Belém, 2014.
- Raffestin, Claude. Por uma geografia do poder. São Paulo: Ática, 1993.
- Santos, Milton. Espaço e Método. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1997.
- _____. A natureza do espaço. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Edusp, 2006
- Salles, Vicente. O Negro no Pará sob o regime da escravidão. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.
- Queiroz, Suely Robles Reis de. Escravidão negra no Brasil. São Paulo: Ática, 1990.

AUTORES

Edgar Monteiro Chagas Junior

Doutor em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFPA). Mestre em Planejamento do Desenvolvimento (PPGDSTU/NAEA/UFPA) e Bacharel e Licenciado Pleno em Geografia (UFPA). Docente do curso de Licenciatura Plena em Geografia da Universidade do Estado do Pará (UEPA) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (UNAMA), onde é líder do grupo de pesquisa Batuques: Patrimônio Cultural e Representações do Lugar. Atua desde 2004 como pesquisador em diferentes institutos de pesquisa e fomento cultural, e possui vários capítulos de livros e artigos em periódicos voltados para a temática das manifestações culturais artísticas da Amazônia paraense. É membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (Cadeira n. 27), além de músico percussionista.

Magnólia Santos da Rocha

Doutorado em andamento pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia – UNAMA. Mestra em Ciências da Educação pela Universidade de San Lorenzo – UNISAL (2015). Especialista em Didática, Formação Docente e Metodologia do Ensino pela Universidade das Américas – UNIAMERICAS (2016). Especialista em Perícia Criminal & Ciência Forense pelo Instituto de Pós-Graduação de Goiás – IPOG (2014). Especialista em Políticas e Gestão de Segurança Pública pela Faculdade Estácio Pará (2010). Especialista em Docência do Ensino Superior pela Faculdade Estácio Pará (2009). Graduada em Administração com Habilitação em Marketing, pela Estácio Pará (2010). Membro pesquisador do grupo de pesquisa Batuques: Patrimônio Cultural e Representações do Lugar (PPGCLC/

UNAMA). Possui experiência nas áreas da Música e Artes Plásticas.

Andrey Faro de Lima

Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (2005), e Mestrado (2008) e Doutorado (2013) pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais-Antropologia da UFPA. É professor da Escola de Aplicação da UFPA, tendo realizado (2021) estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia pelo PDPG-Amazônia Legal – CAPES. Tem experiência na área de Antropologia e Etnomusicologia, atuando principalmente, nos seguintes temas: Antropologia Urbana; Patrimônio Cultural; Música; Festa; Cultura, Identidade e Sociedade na Amazônia.

Natália Cristina dos Santos Silva da Costa

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (Unama); Técnica em Música/ Habilitação em violino pela Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA; Graduada em Licenciatura em Letras/Português/Inglês pela Universidade Paulista (UNIP); Especialista em Língua Inglesa e suas literaturas, pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia (FIBRA), Pós-Graduanda em Língua Portuguesa e sua Literaturas, pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (UNIAS-SELVI); Estudante do Grupo de Pesquisa em Patrimônio Cultural e Representações do Lugar (Batuques) e do Grupo de Pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense (Narramazônia).

Euclides Barbosa Moreira Neto

Doutor em Comunicação, Linguagem e Cultura pela Universidade da Amazônia (UNAMA); Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense

(UFF); Especialização em: Teoria e Prática em Jornalismo (UFMA), e Planejamento da Comunicação (UFMG) em convênio com a Universidade Católica de Minas Gerais, Fundação Friedrich Ebert da República Federal da Alemanha, Associação Brasileira de Ensino e Pesquisa da Comunicação – ABPEC com o Centro Internacional de Studios Superiores de Comunicación para a América Latina – CIESPAL (1982); Graduado em Comunicação Social (UFMA); Docente do Curso de Comunicação Social na Universidade Federal do Maranhão (UFMA); Conselheiro do Conselho Estadual de Cultura do Maranhão (1991-1994 e 2007-2008); Reorganizou e presidiu o Conselho Municipal de Cultura de São Luís (2009-2012). Foi Coordenador do Núcleo de Atividades Visuais/DAC/PREXAE além de Diretor daquele Departamento (CD4) por 12 anos consecutivos (1996-2008); Foi Diretor Geral da Rádio Universidade FM (2019-2023); É produtor cultural, ator, crítico de arte e cineasta; No quadriênio 2009-2012, foi Presidente da Fundação Municipal de Cultura/Prefeitura de São Luís; No ano de 2012 recebeu do Governo do Estado do Maranhão o título de Comendador, considerando os bons serviços prestados à cultura maranhense. Tem se dedicado a pesquisar a atuação das manifestações culturais populares no meio cultural maranhense. Já publicou 13 livros autorais e 5 compartilhados com artigos/capítulos.

Yasmin Estrela

Graduada em Geografia pela Universidade da Amazônia (2016), mestra em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará (2020), atualmente doutoranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade de São Paulo (USP), pesquisadora de religiões de matriz africana na Amazônia e membro/pesquisador do grupo de pesquisa do Programa de Pós Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura “Batuques” da Universidade da Amazônia e no Grupo de Estudos de Religiões de Matriz Africana na Amazônia - GERMAA da Universidade do Es-

tado do Pará. Possui experiência nas áreas de Antropologia Cultural, Geografia da Religião, atuando nas seguintes áreas: religiões de matriz africana, gênero, relações étnico raciais, antropologia social.

Pedro Paulo Calandrine Monteiro Júnior

Graduado em Licenciatura Plena em História pela Universidade da Amazônia (UNAMA) e mestrando em Comunicação, Linguagens e Cultura na Universidade da Amazônia, músico (contrabaixista, violonista e cantor) do circuito cultural de Belém-Pa, pesquisador, participante do Grupo de Pesquisa em Patrimônio Cultural e Representações do Lugar (Batuques)

Layane Martins Trindade

Graduada em Geografia pela Universidade da Amazônia (UNAMA) e mestre em Geografia pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Participa do Grupo de Pesquisa em Patrimônio Cultural e Representações do Lugar (Batuques) e do Grupo de Pesquisa Narrativas Contemporâneas na Amazônia Parense.

Gleice Antônio Almeida de Oliveira

Doutor em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC-Unama), Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC-Unama). Licenciado Pleno em Geografia (UFPA), Especialista em Educação Ambiental (IBPEX-Uninter). Ex-Secretario de Educação de Irituia-PA. Membro da Academia de Letras do Brasil e do Instituto Histórico e Geográfico de Bragança-PA. Docente da rede estadual de ensino (SEDUC-PA). Pesquisador do Grupo de Estudos Batuques.

