

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MARCELO MONTEIRO GABBAY

O CARIMBÓ MARAJOARA:
POR UM CONCEITO DE COMUNICAÇÃO POÉTICA NA GERAÇÃO DE
VALOR COMUNITÁRIO

Doutorado em Comunicação e Cultura

ECO/UFRJ

Rio de Janeiro

2012

MARCELO MONTEIRO GABBAY

O CARIMBÓ MARAJOARA:
POR UM CONCEITO DE COMUNICAÇÃO POÉTICA NA GERAÇÃO DE
VALOR COMUNITÁRIO

Tese apresentada à Banca Examinadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em **Comunicação e Cultura**, na a linha de pesquisa de Mídia e Mediações Socioculturais, sob a orientação da Prof.^a Doutora Raquel Paiva de Araújo Soares.

Doutorado em Comunicação e Cultura

ECO/UFRJ

Rio de Janeiro

2012

MARCELO MONTEIRO GABBAY

Gabbay, Marcelo M.

O carimbó marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário / Marcelo M. Gabbay. - Rio de Janeiro, 2012

ix, 370 p.

Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação - ECO, 2012.

Orientadora: Raquel Paiva de Araújo Soares.

1. Carimbó. 2. Marajó. 3. Comunicação comunitária - Tese. I. Soares, Raquel Paiva de Araújo (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Comunicação em Cultura. III. Título.

Tese apresentada no curso de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, defendida e aprovada pelos professores.

Orientadora: _____

Profª. Dra. Raquel Paiva de Araújo Soares – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Membro: _____

Prof. Dr. Muniz Sodré de Araújo Cabral – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Membro: _____

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Membro: _____

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro – Universidade Federal do Pará

Membro: _____

Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro – Universidade Federal do Pará

Dedico

Aos Mestres, Biri, Diquinho, Regatão e Chicão.

Aos meus ancestrais marajoaras, o rapazola Samuel Gabbay e o *dotô* Agostinho Monteiro
Filho.

AGRADECIMENTOS

Foram longos quatro anos. De fato, pode-se considerar que o trabalho de pesquisa começou há seis anos, quando deixei Belém para enveredar pela pós-graduação na Escola de Comunicação da UFRJ. E de lá pra cá...

Agradeço,

À D'us, o *comum* por excelência, que está, que é, que somos. Baruch Hashem!

Ao Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, o CNPq, que me concedeu bolsa de estudos no período integral da pesquisa, inclusive no ano de doutorado sanduíche, no exterior, fazendo girar uma estrutura eficiente de apoio efetivo à pesquisa no Brasil.

À Escola de Comunicação da UFRJ, minha casa, que me acolheu há seis anos, me deu um território no Rio de Janeiro, e uma referência no mundo acadêmico. Amo esta escola e estou certo de ter aproveitado cada momento nos corredores, salas, espaços e eventos do campus da Praia Vermelha.

Ao Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária, minha identidade, onde pousei, por várias vezes, minha bagagem, onde fiz amigos, irmãos, e onde dependurei um quadro em entalhe do Ver-o-peso, como bandeira fincada de minha presença. Obrigado queridos Pablo, Zilda, Gabriela, João Paulo, Patrícia, Nathália, Ricardo e Verônica, e a todos os leccianos.

À professora Raquel Paiva, minha orientadora, que me adotou como a um filho. Zelou por mim e cumpriu todas as suas promessas, por mais que, em algum momento, parecessem inalcançáveis. Me colocou na pesquisa, e me fez conhecer o mundo. Me salvou em vários apuros, e várias vezes me deu de comer...

Ao professor Muniz Sodré, que passou de ídolo a amigo no dia em que entrei, pela primeira vez, em sua casa com bandolim no braço e entoamos choros, sambas e cantos crioulos. Estar

ao seu lado é aprender sobre o mundo, e olhar nos seu olhos é observar a vida pulsar...

Ao professor Michel Maffesoli, que com sua gentileza e generosidade me acolheu *doucement*. Talvez ignore, mas as tardes que passei na Sorbonne e na Boulevard Saint-Germain assistindo às suas aulas foram de grande êxtase, vivido consciente e intensamente. Seu interesse pela nossa cultura é comovente, e temos em sua sala, um lugar de fala no Velho Mundo.

À cidade-luz, à cada cantinho obscuro de Paris, à cada dia que vivi em 2011. À cada busca apaixonada pelos caminhos de Antonin Artaud, Boris Vian, J-P Nataf, e Serge Gainsbourg, queridos artistas malditos, que fazem da experiência parisiense um transe poético. Je vous aime, je vous manque, Je vous garde dans ma tête...

Aos amigos que dividiram esse tempo-espço de suspensão e que sofremos juntos o crescimento que não tem idade nem sotaque: Leon, o sereno, Felipe, o curioso, Idete, a solitária, Elízia, a aglutinadora, Heraldo, o *sumano*, Hélio, o sábio menino, cada um à sua maneira fez daqueles dias em Brehat um filme querido, guardado no fundo do coração.

Aos outros tantos queridos amigos de além-mar: Judith Romero-Porras, obrigado pela mística mexicana, Eunice Chao da Maison du Mexique, pessoal da Maison du Brésil (Fred, Bruno, Simita, Denise), Ignacio Baca-Lobera (mesmo sem nos termos visto, falamos por meio da música), Chris, Ana, Luana, Danilo e Manuela, Luís e Paola, aos queridos funcionários do restaurante universitário, do bairro, à todos os imigrantes chineses, árabes, e africanos que fazem girar o polo-sul de Paris.

Aos amigos da música parisiense, obrigado por me fazerem viver o que vivi. Aos afro-sambas de Soraya Freire e Stephane Meunier, grandes artistas, além de Emília e seus tambores; agradecimentos extensivos à acolhida de Thierry, que me corrigia o francês com doçura, Mione, Maria, Beth, Fernanda. Além dos queridos amigos Michele Paiva e Charles Baillet, obrigado por nos procurarem sempre, pela casa nos últimos momentos, pelos jantares. À Susana Rossberg, que nos acolheu e cuidou como uma mãe em Bruxelas, ainda sonho com as manhãs na sua casa. Merci...

Aos amigos da música no Rio, irmãos de arte e de sonho, Amu, Bernardo, Pablo, Neto, Jonas, e Júlio, vivemos noites encantadas pelos palcos e subúrbios do Rio de Janeiro. “E o por do sol fazia o louco endoidecer um pouco mais...”.

Ao meu primo Ricardo Gabbay, que me recebeu sempre que precisei em seu minúsculo apartamento do Botafogo. Me aconselhou e me guiou nos momentos obscuros (ainda que mais novo do que eu), um jovem sábio que está do meu lado há anos, ou mais...

Ao Anderson Barbosa Costa, multi-instrumentista, musicólogo e intelectual sourense. Me abriu as portas para os mistérios do carimbó marajoara. Confiou em mim e deu vazão a uma promissora parceria. O admiro imensamente.

Aos Mestres do Carimbó de Soure, Regatão e seu charme jocoso, um mestre das palavras maliciosas e um crítico de seu tempo. Diquinho, o trovador, um grande poeta de alma doce e serena, em sua pequena cabana no fundo de Soure. Chicão, homem de grande coração que compõe com a mente e afina com os assobios. E evoé jovens à vista: Mestre Talo, Paulo Bararuá, Gilmara, e ainda o Anderson.

À Amélia Barbosa, uma mulher guerreira, fundadora e mãe do Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho, que já agatanhou grandes e merecidas conquistas. Por ser já e sempre uma personagem da histórica cultural do Brasil. Obrigado por abrir as portas do Cruzeirinho para mim, me deixar ficar, entrar na roda e me sentir em casa...

Aos amigos de Soure Carlos Gondim e Fafá, pela bicicleta emprestada, almoços, lanchinhos, mas especialmente, pelas noites de conversê na porta de casa, como velhos amigos fazem no Marajó. Ao casal Ronaldo Guedes e Cilene Andrade, dois importantes intelectuais sourenses, artistas e ativistas que me ajudaram muito mais do que imaginam. Obrigado também ao professor Ernani Chaves pela casa da Terceira Rua e a todos aqueles que em algum momento me receberam na capital do Marajó: Ivone Gaia, Seu Lima, pessoal do Asa Branca. Ao professor Zeca Ligiéro, da Unirio, que dividiu comigo os primeiros arroubos sourenses no projeto “Muiraquitã” da Funarte, em 2010, obrigado pela oportunidade e pelas descobertas

místicas do Marajó.

Aos conterrâneos, professores Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Música, UEPA) e Fábio de Castro (Comunicação, UFPA), por me receberem no retorno angustiado ao Brasil, me darem casa, apoio irrestrito e generoso, e mostrar que na Amazônia temos ciência própria.

Ao amigo Nemézio Amaral, que consegue me interpretar apenas com um olhar. Obrigado pela sua casa, que tomei na volta ao Rio de Janeiro, o apartamento da Bulhões de Carvalho, do nosso Muniz Sodré, que já serviu de socorro à tantos “filhos”. Vivi ali com a tua energia me dando direções e conselhos.

Aos meus pais, Albert e Cecy, que viveram este percurso como se fosse deles. Se alegraram com minhas conquistas e atribuíram enorme importância a cada passo dado, só pra mostrar o quanto estavam felizes. Obrigado pelo apoio nas viagens ao Marajó, nos apertos aqui e ali, nas acolhidas em Belém. Crescemos e passamos pelo tempo, mas sempre juntos. O mesmo devo aos meus irmão, Daniela e Arthur, que, na diferença, aprendi a respeitar e amar ainda mais, me tornando, quase sempre, de primogênito à caçula.

À Michele, que viveu comigo essa batalha, e que, como ninguém, me empurrou para a ousadia. Sem o teu espírito eu ainda estaria no mesmo lugar de seis anos atrás. Sem o teu encorajamento tresloucado eu talvez não tivesse insistido em sonhos e impulsos. Se sobrevivemos até aqui somos vencedores e temos sorte. Foi uma jornada e tanto e eu sempre estive forte por te ter ao meu lado. Obrigado por acreditar em mim em momentos em que eu mesmo duvidava.

Ao carimbó da Ilha de Marajó!

A ilha é como uma semente, fechada e alimentada pelo próprio rio, que parece envolvê-la com amor, mas também a castiga com inclemência, nas suas grandes e periódicas enchentes. Porém, encharcada ou ressequida, a terra luta para sobreviver e se impor no reino das águas, abrolhando lentamente sobre o quantitelúrico que lhe define a estrutura insular.

Líbero Luxardo, em “Marajó Barreira do Mar”, 1967.

RESUMO

GABBAY, Marcelo M. **O Carimbó Marajoara:** por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário. Orientadora: Raquel Paiva de Araújo Soares. Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Esta tese de doutorado apresenta aspectos para a definição do conceito de *comunicação poética*, cunhado a partir do território dos Estudos em Comunicação Comunitária e da pesquisa de campo de inspiração etnográfica. Como objeto de análise e de aplicação da tese, o carimbó da cidade de Soure, na Ilha de Marajó, ao norte do Estado do Pará, surge como prática potencialmente vinculativa e entendida aqui como processo comunicacional. A partir do exercício de reconstrução da história do carimbó ao longo dos últimos cem anos, procura-se observar as formas com que se ele manifesta como processo comunicacional alternativo, autônomo, orgânico e inventivo. As dimensões estética, comunicacional, ritualística, e política desta prática serão postas à vista com o intuito de aproximarmos-nos do conceito de *comunicação poética* em sua forma viva e pungente.

PALAVRAS-CHAVES: Comunicação poética; Carimbó; Marajó; Comunidade; Imaginário.

ABSTRACT

GABBAY, Marcelo M. **O Carimbó Marajoara:** por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário . Orientadora: Raquel Paiva de Araújo Soares. Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

This doctorship thesis presents some aspects for the definition of the *poetic communication* concept, growth from the Community Communications Studies theories and from the ethnography inspired field research. As an analysis and application subject of this thesis, the carimbó from the city of Soure, in Marajó Island, from the North of Brazil, comes as a potential vinculative practice, understood here as a communication process. From the exercise of carimbó's History rebuilding through the last one hundred years, we aim to observe the way how it manifests itself as an alternative, autonomous, organic, and inventive communication process. This practice's aesthetic, communicative, ritualistic, and political dimensions will be revealed with the will of an approximation to the *poetic communication* concept in its most living and strong form.

KEY WORDS: Poetic Communication; Carimbó; Marajó; Community; Imaginary.

RESUMÉ

GABBAY, Marcelo M. **O Carimbó Marajoara**: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário. Orientadora: Raquel Paiva de Araújo Soares. Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Cette thèse de doctorat présente des aspects pour la définition du concept de *communication poétique*, fondé à partir du terrain des Études en Communication Communautaire et de la recherche de terrain d'inspiration ethnographique. Comme sujet d'analyse et d'application de la thèse, le carimbó de la ville de Soure, dans l'Île du Marajó, au Nord du Brésil, vient comme une pratique potentiellement vinculative et compris ici comme processus communicationnel. À partir du exercice de reconstruction de l'histoire du carimbó au cours des derniers cent ans, on cherche l'observation des façons dont il se manifeste comme processus communicationnel alternative, autonome, organique, et inventive. Les dimensions esthétique, communicationnel, ritualistique, et politique de ce pratique-là seront mis en vue avec l'intention de nous approximer du concept de *communication poétique* dans sa forme la plus vivante et puissante.

MOTS-CLÉS: Communication poétique; Carimbó; Marajó; Communauté; Imaginaire.

LISTA DE FIGURAS

Exemplo 1. Figuras rítmicas frequentes no carimbó rural e no lundu marajoara, marcação linear do tempo. Anotações de campo do autor e de Guerreiro do Amaral (2005)	59
Figura 1. “Nostalgias Africanas”, de Pedro Figari (circa 1930). A partir de cartão postal. Coleção do autor	67
Figuras 2 e 3. Desfile de Sete de Setembro na Fazenda Tapera, com participação dos alunos, filhos de vaqueiros, funcionários, e de moradores da região, que estudavam na Escola Doutor Domingos Acatauassu Nunes. Acervo da Fazenda, extraído de Araújo, 2010	87
Figura 4. Coreto da Quinta Rua de Soure, onde se apresentavam as Bandas de Música na década de 1950, preservando ainda a arquitetura original. Foto do autor, 2012	88
Figuras 5 e 6. Coretos da Terceira Rua de Soure, diante da catedral da cidade. Foto do autor, agosto de 2012	89
Figuras 7 a 9. Mestre Biri. Em 1990 em uma festa em Soure. Acervo Anderson Barbosa Costa. No encarte do LP de Marcus Pereira em 1976 identificado como “Tocador de clarinete”. E com o Embalo de Soure, no mesmo LP	94
Figuras 10 a 13. Tambores <i>teponaztli</i> , do México, datados de 1325 a 1521. Musée du Quai Branly, Paris, França, 2011	144
Figura 14. Tambor “que fala” da Guiana, século XX. Musée du Quai Branly, Paris, França, 2011	145
Figuras 15 e 16. Tambores <i>timba</i> , da Guiné, século XIX, e tambores Atie e Baoule, da Costa do Marfim, do mesmo período. Musée du Quai Branly, Paris, França, 2011	146
Figura 17. Tambores do Congo, início do século XX. Musée des Instruments Musicaux, Bruxelas, Bélgica, 2011	146
Figura 18. <i>Tamborim</i> do Egito, período estimado entre 1069 e 332 antes da era cristã. Museu do Louvre, acervo egípcio. Paris, França	147
Figura 19. Batata Primeiro (1933-2004) exibindo um dos tambores <i>Pechiche</i> , de sua própria fabricação, 1952, Palenque, Colômbia. Fonte: BATATA, 2006, p. 11	147
Figura 20. Tambor da etnia Sataré-Mawé, Amazonas. Fonte: Museu Universitário da PUC-Campinas, 2010	148
Figura 21. Índios da etnia Tukano fotografados por Koch-Grunberg em 1904 ao lado do	

imenso tambor ritualístico	149
Figura 22. Curimbós de Mestre Diquinho, Pacoval, Soure, Marajó, janeiro de 2010. Foto de Michele Campos	150
Figuras 23 e 24. Curimbós de Mestre Diquinho, na sede do Grupo Cruzeirinho, junho de 2012. Foto do autor	150
Figuras 25 e 26. Detalhe da escultura “Presépio da Madre de Deus” (século XVIII); e ensaio para a festa da Marujada, em Quatipuru, Pará (2005). Fotos de Michele Campos	186
Figura 27. Festa de São Sebastião de Cachoeira do Arari, 2008. Foto de Mara Haber.	187
Figura 28. <i>Cérémonie</i> , de Wilson Bigaud, 1973, Haiti. Reprodução fotográfica da exposição “ <i>Les Musées sont des Mondes: Jean-Marie Le Clézio au Louvre</i> ”, no Museu do Louvre, em Paris, novembro de 2011	191
Figura 29. O Órgão de Barbárie, datado do século XIX. Musée des Instruments Musicaux, Bruxelas, Bélgica	206
Figura 30. Da esquerda para a direita, Mestre Diquinho e Mestre Regatão, fevereiro de 2010, bairro do Pacoval, Soure. Foto de Michele Campos	217
Figuras 31 e 32. Mestre Regatão em dois momentos: ao violão, no Pacoval em fevereiro de 2010, e no raspa-raspa, porto de Soure, julho de 2006. Fotos do autor	217
Figuras 33 a 36. O banjo marajoara. Detalhe da “mão”. Detalhes do corpo com os ornamentos festivos e religiosos. Foto do autor	248

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
2 PRÓLOGO: CHEGANDO NO MARAJÓ	42
3 RASTROS DO CARIMBÓ MARAJOARA	50
3.1 GÊNESIS: O MISTÉRIO DO CARIMBÓ	50
3.2 OS SONS DA FRONTEIRA	60
3.2.1 O Banjo como Testemunha da História	71
3.3 O CARIMBÓ DE SOURE NA FAZENDA TAPERA	73
3.3.1 A Era dos Terreiros	80
3.3.2 A Era dos Conjuntos	86
3.3.3 A Era dos Grupos	94
4 A DIMENSÃO ESTÉTICA: RUMO AO CONCEITO DE COMUNICAÇÃO POÉTICA NA GERAÇÃO DE VALOR COMUNITÁRIO	98
4.1 VALOR MORAL E VALOR ESTÉTICO: REPENSANDO A COMUNIDADE	98
4.2 A POÉTICA COMO LINGUAGEM	109
4.3 O TEMPO MARAJOARA	129
5 A DIMENSÃO COMUNICACIONAL	138
5.1 O TAMBOR QUE COMUNICA	140
5.2 COMUNICAÇÃO E COMUNIDADE GERATIVA: RUMO A UM NOVO CONCEITO DE COMUNIDADE	151
5.2.1 A Vida Marajoara como Exercício Pleno de Invenção do Cotidiano	159
5.2.2 O Grupo Cruzeirinho de Soure: espaço de invenção da Comunidade Gerativa	161
6 A DIMENSÃO RITUALÍSTICA	170
6.1 MATRIZES RITUALÍSTICAS NA CULTURA IBÉRICA: OS MISTÉRIOS DE PORTUGAL E ESPANHA	171

6.1.1	Ritualidade ou Misticismo Barroco	176
6.1.2	Ritualidade na Música Ibérica	177
6.1.3	Ritualidade na Literatura Ibérica	180
6.2	O MUNDO MÍSTICO DOS CARUANAS	183
6.2.1	As Festas e Folias de Santos no Interior do Pará	184
6.2.2	A Encantaria no Marajó: Aspectos Atuais da Mística Amazônica	189
6.3	A REVOLUÇÃO DO ESPÍRITO	200
6.3.1	Religião e <i>Lien</i> Social: do Estado Laico ao Divino Social	201
6.3.2	Da Razão Una às Racionalidades Locais	206
6.3.3	Outras Racionalidades, Outra Comunicação: em torno da <i>Revolução do Espírito</i>	211
6.4	EM BUSCA DE UMA PRÁTICA COMUNICATIVA: DIÁRIOS DE VIAGEM	214
7	A DIMENSÃO POLÍTICA	227
7.1	EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA E CULTURA AMAZÔNICA	236
7.1.1	Questões entre Memória e História	236
7.1.2	O Monumento e o Patrimônio nos Usos e Abusos da Memória Amazônica	239
7.1.3	Carimbó e Ritual como Experiência da Memória	249
7.2	O CARIMBÓ DE PINDUCA: O REGIONAL E O GLOBAL NA INDÚSTRIA CULTURAL DOS ANOS 1990	253
7.2.1	Uma reinterpretação da “Indústria Cultural” a partir de Adorno e Horkheimer	255
7.2.2	Adorno e o Estranhamento na Música	261
7.2.3	Anos 1970: Cena Independente na Distante Belém	266
7.2.4	Anos 1990: O <i>Boom</i> do Regional na Música Brasileira	269
7.2.5	O Rabino que Dançava Carimbó: Para Além da Identidade Regional	272
7.2.6	Uma Carimbozeira em Paris: Nazaré Pereira	278
7.3	MODERNIDADE E TRADIÇÃO NO CARIMBÓ	279
7.3.1	O Conceito de “Pau-e-Corda” e a Importância da “Autenticidade” Hoje	280
7.3.2	Patrimonização como Reivindicação por Políticas Públicas na Imprensa	284
7.3.3	Os Festivais Locais como Estratégia de Aquecimento das Cenas e das Políticas Culturais Regionais	290

7.4	CARIMBÓ E REPRESENTAÇÃO SOCIAL	295
7.4.1	Estereótipo: Gênese da Construção Negativa do Outro e da Noção de Tradicionalismo	296
7.4.2	Caminhos para o Estudo da Representação Social do Outro ou o <i>mise en'alterité</i>	300
7.4.3	Análise de Textos Veiculados na Imprensa	302
7.5	CARIMBÓ E FORMAÇÃO CRÍTICA	310
7.5.1	Sobre a Noção de Formação Crítica	311
7.5.2	A Nova Ordem Educativa Mundial: Formação para o Mercado	317
7.5.3	Carimbó e Narrativa Poética: Uma Ordem Alternativa	319
8	NARRATIVAS: O CARIMBÓ SEGUNDO OS GRUPOS LOCAIS	331
	CONCLUSÃO	338
	REFERÊNCIAS	344
	ANEXO 1: LINHA DO TEMPO DOS CONJUNTOS, E GRUPOS DE SOURE	361
	ANEXO 2: LINHA DO TEMPO DOS MESTRES DE SOURE	362
	ANEXO 3: ENCARNAÇÕES E ENCANTAMENTOS 1: TEXTOS ESCRITOS PELO AUTOR PARA JORNAIS E PERIÓDICOS	363
	ANEXO 4: ENCARNAÇÕES E ENCANTAMENTOS 2: “O CARIMBÓ MARAJOARA” POR MARCELLO GABBAY	371

1 INTRODUÇÃO

Descobri com surpresa, em novembro de 2006, que sou também marajoara. Em um bate papo com a poetisa sourense Ângela Benassuly, falava de meu avô paterno que nasceu e cresceu em Afuá e foi ela quem concluiu, então, que em mim corria o sangue do Marajó.

Na verdade, dos dois lados da família tenho raízes marajoaras absolutamente distintas. Quatro meses antes, em julho de 2006, na estrada para Cachoeira do Arari com o professor Carlos Gondim, então ecologista atuante no terceiro setor, o tempo seco revelava carcaças de gado à beira da estrada de chão batido. O professor Gondim comentou em tom crítico: “Praticamente todo o município de Cachoeira pertence a três famílias, uma delas é a do doutor Agostinho Monteiro”, meu bisavô materno que nunca conheci. A fazenda já não existe, mas durante minha infância materializou-se no fornecimento frequente de queijo do Marajó gratuito, trazido a Belém por Muniz, um negro que era vaqueiro da fazenda. Vinte anos depois, outro negro chamado Muniz despertaria os primeiros arroubos do que hoje se apresenta nesta tese. No entanto, do lado paterno, a família do senhor Albert Gabbay, saída de Casablanca, no Marrocos, no final do século XIX, em busca do eldorado amazônico, instalou-se na outra ponta da Ilha de Marajó, no absolutamente distante município de Afuá. Lá, tiveram um pedaço de terra do qual nada restou. Os sete filhos do casal Albert e Freha cresceram efetivamente às margens do rio Afuá, um deles ali sucumbiu ainda jovem. Por sua vez, o jovem Samuel, meu avô, veio rapazola para Belém para viver na pensão da senhora Sol Israel e, daquela cidade, jamais saiu.

O trabalho da pesquisa entrega-se ao deslocamento. Deslocamento de pontos de vista por parte do observador em relação ao objeto. O princípio etnográfico que inspira este trabalho pressupõe que o deslocamento se entende menos como a distinção objetiva entre pesquisador e pesquisado e mais como uma entrega corporal. Deslocar-se é mover-se, sair do acento, viajar, perder-se em campo. Deixar-se encantar pela vida corpórea do território e, por isto, compreendem-se as artimanhas da lida concreta com o terreno, assim como todas as formas de ver o mundo e de narrar o presente e o passado. É, enfim, o mergulho na experiência comunitária. A vida comum oferece conforto, aconchego, partilha de sensações e verdades, porém exige também sempre certo grau de sacrifício. A adesão a este ou aquele

universo comunitário pressupunha abrir mão de todo repertório de verdades e paradigmas dos de fora; e era este o temor maior daqueles que criticam o fechamento da comunidade, a exemplo de Zygmunt Bauman (2001). No entanto, acredita-se que o valor mais significativo da vida em comum não estaria mais na proteção hermética da comunidade, mas na capacidade de geração de um valor compartilhado, valor que outrora era representado pela moral religiosa nas sociedades de castas e, posteriormente, pela moral capitalista ou mercadológica nas sociedades de classe. De todo modo, como veremos, a dimensão estética é o que ocupará, em nossa análise, o papel de laço ou vinculação comunitária.

O conceito de *comunicação e comunidade gerativa* lançado por Raquel Paiva (2004b) será o ponto de partida para a formulação do que entendemos como *comunicação poética*, a forma comunicacional própria de práticas musicais cujo aspecto comunitário é latente, como o carimbó da Ilha de Marajó, no Estado do Pará. Aliás, o “estilo marajoara” representado pela cerâmica, pela música, pela vestimenta e pela narrativa mística, é entendido como uma maneira de “expressar-se esteticamente” (SCHAAN, 2009, p. 235).

Em quatro anos de investigação sobre o carimbó do Marajó, o deslocamento foi a síntese metodológica deste trabalho. Viajar não apenas como pesquisador, mas permanecer em campo para descortinar os mistérios da vida cotidiana. Permanecer em Soure, de fato, significa incorporar o tempo da cidade. O tempo de Soure inclui um repertório vasto e completo de visões e formas de contato com o mundo e com o outro. É não apenas o acordar, pedalar, trabalhar, ir ao mercado, papear, sentar para o café da tarde, tirar a sesta, é também olhar o mundo de dentro para fora, a partir das margens do Rio Paracauary.

Aliás, o exercício tão buscado na sociologia pós-estruturalista, o de recusar em tese e em *práxis* o cogito cartesiano, a razão absoluta, parece-nos viável ou, ao menos, contundente apenas por meio de uma experiência de deslocamento de fato – o des-centramento de conceitos e de territórios do pesquisador. Pois, ainda que a metodologia-padrão de entrevistas tenha gerado parte essencial do sumo deste trabalho, algumas das mais importantes “revelações” de campo aconteceram sobre o acento da bicicleta, no vai-e-vem cotidiano, no cafezinho ou na conversa de fim de tarde.

É também parte deste exercício a abertura quanto ao uso de referências bibliográficas, que se dá essencialmente de duas maneiras; primeiramente, pela capacidade de reinterpretar os textos largamente utilizados e, depois, pela possibilidade de absorção das produções intelectuais locais, pois este trabalho comunga da ideia de que é preciso extrair o

pensamento dos contornos modernos que o legitimam apenas pela aderência a determinado repertório de visões de mundo ocidentais. A este respeito, Boaventura de Sousa Santos (2007, p. 20-25) decreta que “não é simplesmente de um conhecimento novo que necessitamos; o que necessitamos é de um novo modo de produção de conhecimento”. Isto significa dizer que o conhecimento se produz dentro de circunstâncias culturais, geográficas, econômicas, simbólicas e não em uma bolha asséptica e puramente objetiva. Santos proclama que reinventemos as Ciências Sociais, deslocando-as do tipo de racionalidade hoje hegemônica. Pois apropriar-se dos autores é reinventá-los, o que Deleuze (1992, p. 14) entende como o ato de “enrubar”, “roubar”, “fazer um filho por trás no autor”, ou seja, reconstruir as referências de acordo com as especificidades próprias do “ladrão”. Deleuze explica: “eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer”. Desta “imaculada concepção” resulta uma interpretação própria pertencente, ao mesmo tempo, àquele que escreve e àquele que apropria. Digamos, por exemplo, que foi precisamente este tipo de leitura que fizemos de Adorno na parte final da tese.

Por outro lado, a leitura de textos localmente produzidos diz respeito à noção de “sociologia das ausências” de Santos (2007, p. 28-39), segundo a qual nossa concepção de mundo é construída sobre uma “racionalidade preguiçosa”, universalista e progressista; e à noção de “sociologia das emergências”, pela qual se expressam experiências insurgentes originárias de culturas e visões de mundo obscurecidas pelas teorias gerais ocidentais. O campus avançado da Universidade Federal do Pará em Soure, no bairro do Pacoval, guarda um importante acervo de monografias de graduação em Letras e Música, escritas por jovens pesquisadores sourenses. Entre 2010 e 2012, preocupamo-nos em garimpar esta produção, recolhendo considerável volume de textos aqui citados. Uma série de estudos sobre o léxico da pesca, originários de graduandos em Letras da UFPA, deram conta da forma expressiva marajoara, revelando um dos aspectos centrais desta tese, o movimento de invenção de uma linguagem e de um modo comunicacional poético próprios. Ainda tivemos a oportunidade de conversar pessoalmente com alguns dos autores mais instigantes deste universo, a Bacharel em Letras Cilene Andrade, esposa do artista plástico Ronaldo Guedes, e o musicólogo Anderson Barbosa Costa, certamente um dos mais importantes pesquisadores marajoaras presentes neste trabalho.

Os intelectuais sourenses aqui citados em forma de texto e, principalmente, em forma oral e poética (por meio das canções) têm importância literária igual e, por vezes, superior à daqueles originários do clássico referencial acadêmico e filosófico.

Os aspectos para uma teoria da comunicação poética que pretendo apresentar aqui clamam menos à formatação de um modelo científico rígido e replicável – o que, de fato, não cabe ao universo das Ciências Sociais – e mais à inspiração para o desenvolvimento ou para a observação de formas variadas e alternativas de comunicação, que se dão, dado seu caráter artesanal e transgressor, no ambiente comunitário.

No entanto, quando pensamos em comunidade, propomos um exercício de redescritção do termo. Palavra recorrente neste ensaio sobre o carimbó do Marajó é o verbo “reinventar”, ação geradora de nova ordem simbólica, de nova estrutura cognitiva, que redunde em modelos narrativos e comunicacionais próprios. É o que Paes Loureiro (2001) classifica como “conversão semiótica”, afinal, segundo Maffesoli¹, o termo francês *invention* designa o *faire venir au jour*, trazer à tona, tornar presente, parte do real. O carimbó do Marajó será entendido como movimento de reinvenção, muito distante daquilo que se convencionou classificar como folclore, e mais próximo à ideia de performance, como processo comunicacional total dado por meio de modelos expressivos estéticos, sonoros, corporais, visuais, etc.

O antropólogo norte-americano Richard Schechner (2003) define as sete funções para a arte performática: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco”. Eis, pois, o que define o carimbó como movimento dinâmico de reinvenção de identidades, do tempo e do espaço comunitário. O caráter próprio do fenômeno comunicacional, que consiste na troca simbólica de mensagens entre emissores e receptores, dá-se na medida em que compreendemos a mensagem não apenas como o texto ou o conteúdo informativo objetivamente estruturado, mas como a narrativa produzida por determinado grupo com a finalidade de autorrepresentação. É no embate entre a produção e a recepção destas mensagens narrativas – textuais, contudo igualmente sonoras, estéticas, corpóreas – que ocorre a *comunicação poética, gerativa*, pois é capaz de engendrar processos de identificação e de propulsão do laço comunitário.

Neste universo, o tambor representa a síntese de um modelo narrativo e comunicacional.

¹ Anotação de conferência de Michel Maffesoli no Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, CPRJ, em 15 de setembro de 2012, com o tema “A construção do presente”.

Amélia Barbosa Ribeiro, a fundadora e coordenadora do Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho, de Soure, define a música e dança do carimbó a partir do tambor, instrumento-matriz desta prática e origem etimológica do termo. Há de se compreender que a música do carimbó deriva do instrumento *curimbó*:

A alma do carimbó mesmo é o curimbó. O curimbó é o *pau que produz som*, então foi dele que veio o nome de curimbó, depois passou pra dança do *corimbó*, e depois carimbó, que ficou conhecido nacionalmente e internacionalmente até hoje como a dança do carimbó, que veio justamente do nome do instrumento (...); por exemplo, até nos nossos ensaios, tendo uma flauta e o curimbó a gente já faz o ensaio, o banjo e um curimbó a gente já faz o ensaio, entendeu?².

O *curimbó* foi para o Pará o que o alaúde foi para a cultura árabe na Idade Média, assim como a cítara para os gregos e a flauta de bambu para os chineses, ou seja, o instrumento portador de uma linguagem que reflete e representa sonoramente a vida de determinado povo ou comunidade. Mais do que isso, o instrumento, segundo Max Weber (1998, p. 70), sintetiza um modelo de racionalidade de determinada cultura, as formas de ver o mundo, de representá-lo e de se expressar. Assim como o alaúde vinha então instaurar a escala musical árabe, de forma que aquele timbre remeteria sempre à simbologia oriental semita, o *curimbó* veio instaurar a base percussiva grave, além de outros códigos, como a forma de tocar montado sobre o tambor e as próprias figuras rítmicas, hoje identificadas como “levadas” de carimbó e lundum, como código descritivo e narrativo da vida do paraense e, de forma especial, dadas as circunstâncias geográficas, do marajoara.

O *carimbó* enquanto gênero musical, escrito com a letra “a”, será entendido aqui como processo de comunicação por meio de uma expressão poética – o que inclui não apenas o texto das letras, mas de forma particularmente importante o texto sonoro, a experiência estética gerada pela troca simbólica de visões de mundo, verdades e valores coletivamente partilhados. Eis o principal efeito comunicacional do carimbó: a geração de um valor comum, que é eminentemente comunitário, visto que, no tempo e espaço que comportam a experiência, é capaz de sustentar o vínculo inventado culturalmente, porém partilhado por meio da relação, do corpo-a-corpo, da dança, da canção e do batuque. O *espírito comum* que sustenta o comunitarismo no carimbó de Marajó está intimamente ligado à experiência vivida corporalmente no território.

A antiga definição sociológica arraigada pelo texto de Ferdinand Toennies, no final do

² Anotação de entrevista concedida ao autor em 14 de fevereiro de 2012.

século XIX, que pressupunha que uma das bases do vínculo comunitário seria o território, pareceu em muitos momentos superada pela euforia desterritorializante dos estudos ciberculturais, já no rebento do novo século XXI. No entanto, o que seria do carimbó de Soure, na Ilha de Marajó, e o que seria de sua potência vinculativa e comunicativa sem a força pungente da vida marajoara, a solidão dos campos, o isolamento geográfico e simbólico, a umidade e o calor, a vida na pesca e na vaqueirada, as noites de sereno, a encantaria e os mistérios e tudo aquilo que torna a vida marajoara tão peculiar? Dos diferentes níveis de vínculo comunitário de Toennies (1995, p. 239), há a “comunidade de lugar”, representada pelas relações de vizinhança e pelo vínculo com a terra, mas existe também a “comunidade de espírito”, que se define por uma coerência de sentidos na vida mental cujos elos se fixam por meio dos lugares sagrados e da divindade, sendo considerada pelo autor uma forma mais elevada, mais humana.

Em resumo, carimbó é comunicação porque aplica uma série de dispositivos expressivos marcados e codificados pela experiência territorial no que configura uma linguagem, articulação do imaginário, estabelece trocas simbólicas, tanto textual como poeticamente, por meio da narrativa, do som, da dança, etc.

O estudo de Serge Gruzinski (1988) sobre a pintura indígena mexicana como forma de escritura aponta que a comunidade se estabelece sobre dispositivos comunicacionais variados. Da mesma forma, a recodificação colonizante do grafismo indígena na forma de “arte autóctone” ou “rastros históricos” corresponde à recodificação da cultura e da cosmologia do outro na forma de “idolatria”, “superstição”, “folclore” ou “crendices”.

O cantar do carimbó emprega códigos expressivos variados na corporeidade, na narrativa, na sonoridade, no ritmo e até na melodia da fala, o que Rousseau (2008, p. 116-121) reconhecia como a “força” da língua, algo de intransponível para a escritura; é o caso da canção lamento “Açaizeiro”, de Vital Lima (1978). Nos versos, o compositor paraense faz da planta a representação do migrante, mas além da referência explicitamente textual há o acento descendente na palavra “morreu”, que remete à forma de falar, ao sotaque do caboclo paraense, ao cantar que, como ressalta Max Weber em sua Sociologia da Música (1998), pontua a linguagem conforme os contornos territoriais e que é parte integrante do processo comunicativo, uma vez que atribui sentido, identifica, gera conexões: “Açaizeiro *mô-rreu* / Junto do Rio de Janeiro / Porque não se deu”.

Assim, para efeito de estruturação da pesquisa, elegemos as seguintes hipóteses que

centraram o trabalho ao longo dos quatro anos, em suas várias fases de pesquisa bibliográfica e de campo.

1. *O carimbó funciona como um tipo de “impulso vital” de base comunitária.* O conceito de *comunicação poética* e/ou *gerativa* prevê, em primeiro lugar, o carimbó como um processo comunicacional orgânico e, em segundo lugar, como capaz de gerar valores positivos comuns, o que Maffesoli (2006, p. 27-32) poderia classificar como o “impulso vital” da socialidade, entendida aí como uma forma de vinculação mais orgânica. Portanto, a base que fundamenta esse movimento comunicacional e gerativo seria a prática ritual como repetição da memória, como forma de “reafirmar o sentimento que um dado grupo tem de si mesmo”. O ritual que sustenta a prática rural do carimbó do Marajó encaixa-se no conceito de “potência subterrânea” de Maffesoli (2006, p. 68-76), ou seja, é tudo aquilo que, por meio da experiência coletiva e historicizante, suscita a vitalidade orgânica capaz de mobilizar a comunidade em torno da perdurância do laço solidário, de um tipo de ecologismo e humanismo práticos. O ritual é também uma prática artesanal, no sentido orgânico e relacional que Sennett (2009, p. 22) confere ao termo. Nessa hipótese, o carimbó seria um meio alternativo de expressão comunicativa fundado na relação espaço-temporal da comunidade e suscitado pelo enrijecimento dos antigos formatos como rádio, jornal e TV.

2. *A comunicação poética gerativa deve fomentar o surgimento de novas versões da história coletiva.* Os processos de homogeneização e empacotamento das culturas locais empreendidos pelas grandes narrativas midiáticas e as políticas culturais cada vez mais burocratizadas e voltadas à institucionalização das práticas culturais e comunicacionais “desenraizam” e “destemporalizam” o sujeito, tornando-o acomodado e receptivo às apropriações estereotipantes de sua própria cultura, inibindo o poder de organização e conhecimento locais, e provocando uma cultura da alienação, irresponsabilidade, “otimismo ingênuo”, desesperança e “mutismo” (ausência de resposta ou resposta sem teor crítico), da acomodação individualista (FREIRE, 1983, p. 53-59). É preciso então fomentar práticas que busquem a integração do homem com sua realidade, através do desenvolvimento da consciência crítica, da memória cultural, da experiência coletiva e interação criativa, voltadas para o futuro, possibilitando o domínio da história e cultura locais. Tais práticas, em nossa opinião, residem no campo da filosofia da Comunicação Comunitária, dialogal e orgânica. É também papel da “comunicação gerativa” (PAIVA, 2004a, p. 10-11) proporcionar a

emergência de novas versões da memória coletiva capazes de gerar associação e politização por meio de dispositivos de fala coletiva, como o carimbó.

3. *O carimbó pode suscitar a representação do “local” na esfera do debate político.* A articulação entre produção cultural e território apresenta grande potencial de, através das ações comunicacionais vinculativas, gerar formas de autorrepresentação no imaginário massivo. Segundo Herschmann (2007, p. 13-21), em sua experiência aplicada à região central do Rio de Janeiro, a afirmação de uma identidade territorial – a proxemia ou “cultura da proximidade” – pode ser, nos dias de hoje, uma eficaz estratégia de reação à tendência homogeneizante da cultura midiática, uma vez que favorece o fortalecimento de vínculos e esforços entre diferentes atores locais na direção de um bem comum. Esse seria o momento em que o comunitário passa a atuar como uma “via mediadora” institucionalizada, no entanto, filosoficamente autônoma em relação às estruturas institucionais do mercado, numa estratégia proposital de inserção política prática no jogo de representações sociais (PAIVA, 1997, p. 118-119). O “empoderamento” simbólico da cultura marajoara, diante do cenário cultural nacional ou global, pode estar associado a um esforço de organização coletiva a partir das bases e através de um meio de comunicação popular. O “adensamento dos territórios” culturais diante do cenário global pode gerar a implementação de políticas culturais positivas (HERSCHMANN, 2007, p. 28, 42), esse seria o lado político do aspecto *gerativo* esperado dos esforços comunicativos em torno do carimbó marajoara.

Para verificar tais hipóteses, traçamos um caminho que começa pelo trabalhoso exercício de costura da história do carimbó de Soure, delimitado aqui em um período de cem anos, a partir de inferimentos conjuntos com as principais fontes, segundo as quais o mais antigo Mestre de carimbó de Soure das últimas três gerações seria Abelardo, que teria nascido há cerca de cento e vinte anos. A gênese do carimbó de Soure compreende as três principais fases por que passou esta prática, que reconhecemos aqui como a Era dos terreiros, entre o final do século XIX e a década de 1920, tendo sido marcada pela prática do canto e da dança do carimbó no espaço dos terreiros nas fazendas do Marajó, onde se pode observar formas narrativas e estéticas próprias daquele momento históricos, hoje fatalmente extintas; a Era dos conjuntos, marcada pela passagem do carimbó para as cidades do arquipélago, no período entre as décadas de 1920 a 50, onde se sentem mais fortemente as influências dos repertórios das rádios, dos conjuntos e dos músicos vindos de Belém, que notadamente interferiram na

forma do tocar, acrescentando instrumentos de sopro, como o clarinete, e o formato inspirado nas *big bands*, em Soure conhecido como *jazzi*; e a Era dos grupos, iniciada por volta da década de 1960, ainda influenciada pelo repertório das rádios. Esta fase dá início aos grupos que acabam de se extinguir e àqueles que, a partir dos anos 1980, se formaram e vêm-se mantendo em atividade até hoje, entre grupos de boi e de baile, o Embalo de Soure de Mestre Biri talvez tenha sido o mais destacado da geração passada, tendo ajudado a formar os novos instrumentistas e compositores de Soure.

Não passamos adiante sem antes abrir uma janela para observar os sons da fronteira, as influências de culturas sonoras que tangenciam a prática do carimbó marajoara, especialmente na Guiana Francesa e nos países africanos que mantiveram estreito contato com o Norte do Brasil, como Angola e Gana.

Na busca pela verificação da primeira e principal hipótese desta pesquisa, os próximos dois capítulos tratam do conceito de *comunicação poética* a partir das dimensões estética e comunicacional do carimbó de Soure. Na primeira, reposicionamos o conceito de comunidade e a noção de vínculo na geração de valor estético e buscamos instaurar a *poética como linguagem* apontando como, ao longo da histórica cultural e social do Brasil, a literatura – projeto civilizatório lançado pelas elites colonizantes – foi dando lugar à canção em seu papel narrativo e expressivo, uma vez que ali a oralidade encontra terreno fértil na manifestação do imaginário social das várias culturas brasileiras. Por fim, cabe uma digressão sobre o *tempo marajoara* como cenário engendrado pela experiência estética do carimbó, cenário que é potencialmente transgressor, uma vez que apresenta uma ordem temporal contrária àquela imposta pela moral mercadológica contemporânea. Na segunda, abrimos com uma coleção de inferências sobre a potência comunicativa do tambor – instrumento que nomeia e se confunde com o carimbó. A ideia surgiu em 2011 em uma das visitas dominicais gratuitas ao Museu do Quai Branly de Paris, um tambor originário da Guiana Francesa era identificado como o “tambor que fala”, o que nos levou a investigar a importância deste artefato para a potência comunicativa do carimbó, o que remete igualmente à prática da fabricação artesanal, uma vez que grande parte dos mestres de Soure são a um só tempo compositores e artesãos, caso de Diquinho, um dos mais caprichosos autores marajoaras vivos.

É a partir daí que nos debruçamos com maior apuro sobre o conceito de comunicação e comunidade gerativa, lançado por Paiva (2004), que será, na verdade, uma espécie de função resultante da *comunicação poética*, ou seja, a geração de valor comunitário que aflora

nos processos comunicacionais e coletivizantes pautados por um bem comum, que se dará por meio da experiência com o território, com a cultura e com a produção de narrativas de autorrepresentação. Daí a suposição de que a vida marajoara possa ser vista como um exercício pleno de invenção do cotidiano, que ocorre no processo de composição, uma forma de crônica da experiência cotidiana, o que aponta para o valor expressivo da canção. A melodia surge no dia a dia do vaqueiro ou do pescador, numa observação que inspira um assobio, um cantarolar melódico. Por fim, o Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho, surgido em 1987, aparece como a casa por excelência desta pesquisa, não apenas por nos ter recebido ao longo dos últimos anos, mas principalmente por representar o movimento de renovação e reinvenção do carimbó sourense. Seria o Cruzeirinho uma forma de reinvenção do antigo terreiro de carimbó, um exercício legítimo da comunidade gerativa (?).

A dimensão ritualística do carimbó será o espaço próprio da fabricação do imaginário cultural marajoara. No entanto, nossa preocupação em fugir da classificação folclórica ou pejorativa que parte de um ponto de vista eurocêntrico (seja pela via puramente colonizante, seja pela via modernizante materialista) levou-nos a começar pela observação da mística ibérica que, no período das colonizações da América, no século XVI, acabou se estabelecendo como uma matriz ritualística na formação da cultura brasileira porvir. O misticismo na arte barroca – que, segundo Maffesoli (1990), viria à tona novamente no novo século XXI – ajudou a estabelecer, na música, especialmente, uma visão de mundo dividida entre a vida material e espiritual. Além disso, há toda uma gama de manifestações musicais na vida portuguesa e espanhola de então que revelam o caráter comunicativo e conectivo com o mundo do divino atribuído à música e aos festejos populares; o que foi certamente uma das bases para o surgimento de várias manifestações populares de cunho popular-religioso presentes ainda hoje nos interiores da região amazônica. Em suma, aquilo em que acreditaram por séculos as elites econômicas do Brasil e que ajudou a dividir racialmente as sociedades nacionais com base na legitimidade de um determinado pacote de crenças e valores pode ser sumariamente desmentido pela força com que a mística ibérica ajudou a compor as práticas religiosas populares que, curiosamente, voltam hoje a ser foco de interesse das elites, seja como objeto de estudo, seja como recurso espiritual. Não podemos esquecer ainda da literatura ibérica do período, que tem na narrativa marítima *Os Lusíadas* seu grande ápice. O texto de Camões decora com volúpia mística as aventuras portuguesas oceano afora em busca das Índias, além de textos do teatro ibérico, destacadamente em Gil Vicente, dentre tantos

outros.

As festividades populares no interior do Pará, como a de São Sebastião de Cachoeira do Arari, no Marajó, são o exemplo mais pungente da contribuição ibérica para o imaginário amazônico; ainda que a encantaria seja a manifestação religiosa, mística, cosmológica e cultural mais importante para o universo marajoara e mereça aqui espaço privilegiado quanto a seus aspectos atuais na vida do homem do Marajó.

Pois é justamente diante da revelação do quão cruel pode ser a imposição unilateral de uma razão cosmológica que o escritor e artista francês Antonin Artaud cunhou o termo *revolução do espírito*, que designa, na verdade, o movimento de resistência por parte da cultura Tarahumara, do Norte do México. A expressão serve-nos aqui para refletir sobre as variadas formas de dizimação cultural ocorridas no Brasil não apenas pela força coercitiva física, mas pela imposição viral de uma visão de mundo eurocêntrica do ponto de vista socioeconômico e espiritual.

A dimensão ritualística ainda guarda espaço para a descrição em primeira pessoa dos diários de viagem. Um recurso metodológico que, após este meio-percurso, parece oportuno e complementar, uma vez que se trata, ele também, de um processo iniciático cujo sujeito é o próprio autor.

A dimensão política encerra o percurso da pesquisa na outra ponta do processo comunicacional poético, o da realização de transformações concretas na vida cotidiana. Ao contrário do que poderia se esperar, o processo comunicacional pautado pela experiência sensível não é apolítico, mas inventa formas próprias de manifestação e de resistência, uma delas é, como veremos, o tempo marajoara em si; outras serão apresentadas em meio ao debate político propriamente dito. Mas antes de apresentar tais situações, não podemos deixar de refletir sobre a experiência da memória na cultura amazônica. As formas de representação do tradicional e moderno serão, aliás, o mote deste último percurso. Não à toa, extraímos um conceito proposto pelo radical frankfurtiano Theodor Adorno, procurando reinterpretá-lo sob a aura do músico Adorno, o jovem aprendiz de Alban Berg que acreditava ser de incomensurável valor a noção de *estranhamento* na música enquanto fenômeno social. Verificaremos, ao longo dos últimos quarenta anos, os caminhos traçados pelo carimbó, passando pelo Rei Pinduca, pelos variados momentos de apropriação urbana do gênero, as tentativas de adesão ou manejo da indústria cultural, casos icônicos como o do Rabino que dançava carimbó e o de Nazaré Pereira, uma carimbozeira em Paris.

Mais especificamente, o caso da recente campanha pela patrimonização do carimbó do Pará junto ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN, iniciada em fevereiro de 2008, no município de Santarém Novo, no nordeste paraense, merecerá atenção ao ser entendido como estratégia de manejo da linguagem massiva para o alcance de circunstâncias concretas quanto à mudança de políticas culturais e ao acesso aos mecanismos de fomento. E, por seu turno, os festivais de música que vêm recentemente atraindo a atenção da imprensa e da plateia massivas parecem ser uma das mais interessantes estratégias de aquecimentos das cenas locais, graças à revalorização da performance ao vivo como forma de experimentar, aqui e agora, os sabores, odores e calores da vida comunitária, do ser-em-comum.

No entanto, diante da complexidade que envolve toda forma de flerte com a linguagem massiva, propomos uma seção de análise de textos veiculados pela imprensa hegemônica do Estado do Pará, no período que se sucede ao lançamento da Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro, ao longo de todo o ano de 2009, buscando identificar as formas de representação do carimbó no âmbito midiático por meio de uma linguagem estereotipante.

Para fechar a dimensão política, apresentamos aquele que consideramos ser o aspecto potencialmente mais transformador do carimbó: a formação cultural. A partir da declaração de que o banco da canoa fora sua escola, Mestre Lucindo leva-nos a uma reinterpretação da teoria freiriana para pensar na narrativa poética do carimbó como uma ordem alternativa de formação crítica e cultural. Diquinho, Regatão, Chicão, Biri, todos mestres marajoaras, dão as mãos a Lucindo, Cupijó e Verequete, mestres da região do Salgado paraense, formando aí nosso elenco de formadores, *mestres* no sentido mais abrangente do termo.

E como é na narrativa, na oralidade e na experiência que se encontra a forma mais autoral de representação e descrição, recorreremos aos nossos *convercês* para reunir as várias definições do carimbó segundo os grupos locais. Nosso percurso encerra-se com a fala daqueles que nos guiaram ao longo do caminho. O que é o carimbó? Certamente não caberia à pesquisa acadêmica pura responder, mas à vida em si, ao cotidiano, ao movimento de todo dia, à voz coletiva, à variedade de definições possíveis e a cada um de nós.

Metodologia: tocar o curimbó como trabalho de campo

Desafiar o papel do pesquisador e do método. A proposição metodológica que aqui se apresenta é resultado da contaminação da pesquisa em Comunicação Social pelo trabalho de campo como eixo prático.

Porém, o campo é concreto e extenso. Diante da ampla diversidade histórico-cultural do próprio Arquipélago do Marajó, que contém 12 municípios reunidos na maior ilha fluvial do mundo, ao longo de cerca de 42 mil quilômetros quadrados, distribuídos em 2 mil e quinhentas ilhas de variados tamanhos entrecortadas por rios, dentre eles o Rio Amazonas em sua foz e diante, portanto, do emaranhado que se convencionou classificar como a “cultura marajoara”, localizamos nosso objeto no município de Soure. Cidade que possui cerca de 23 mil habitantes, em pouco mais de 3 mil quilômetros quadrados, considerada pelos moradores da região a capital do Marajó por seu destaque nas atividades econômicas da pesca e pela cena cultural mais representativa do imaginário marajoara, graças especialmente ao acesso menos dificultoso a Belém.

Por outro lado, Soure é de fato a protagonista principal do ressurgimento do chamado carimbó marajoara a partir da década de 1980, graças a crescente necessidade de autorrepresentação social. Além disso, desde 2004 trabalhamos no município em atividades ligadas à comunicação comunitária, inicialmente voltadas à experiência da rádio e, posteriormente, durante o curso de Mestrado (2007-2009), voltadas à observação dos processos socioculturais e comunicacionais que atuam na formação da *cultura marajoara*. O convívio e idas e vindas a Soure levaram, naturalmente, este trabalho à adoção de um método de campo de inspiração etnográfica.

Estudar uma manifestação cultural popular – como é vulgarmente classificado o carimbó – em seu cotidiano requer necessariamente um movimento de aproximação. Michel de Certeau (1990, p. 45) alerta sobre a necessidade de repensar o lugar de onde estudamos as manifestações ditas populares, especialmente após o ressurgimento destas práticas no campo da pesquisa científica, o que vem acontecendo desde a década de 1960, em meio aos movimentos de problematização das identidades culturais. Diante desta preocupação, tomamos como referencial teórico-metodológico os questionamentos levantados pela antropologia da liberação norte-americana (PASSARO, 1997, p. 161) quanto ao papel do etnógrafo e sua “posição” no campo de pesquisa como um desafio constante ao equilíbrio

tênue entre o distanciamento e a proximidade do objeto pesquisado; segunda a qual, paradigmas e metodologias antropológicos usados em muitas pesquisas de campo são aspectos naturalizados por um sistema de dominação colonial que subordina tanto o pesquisador como o pesquisado. Da mesma forma, George Marcus (1998, p. 80-86) alerta para a escuta do *life world*, um contexto mais orgânico em torno da pesquisa etnográfica, a fim de romper com as amarras disciplinares da antropologia clássica, que, muitas vezes, levam o pesquisador a pré-estabelecer problemas, campos de ação (*sites*) e relações com o objeto de estudo.

Neste espírito, o trabalho de campo acaba se deslizando do terreno estrito do etnografia para se alojar no que Amaral Filho (2011, p. 108-120) classifica como a *etnoreportagem*, diferente da etnografia por abordar como *lugar* de observação a comunicação e, como *objeto*, as formas de produção de discursos e narrativas e sua implicação em determinado contexto sociocultural. O autor do termo aproxima o trabalho do repórter daquele empregado pelo etnógrafo, no que chama de “ida a campo”, a experiência estendida no terreno da pesquisa. Em suma, a *etnoreportagem* trabalha com os fenômenos ligados à linguagem, produções de narrativas, discursos e os estereótipos entendidos como “instrumento comunicante”. “É uma etnografia na forma narrativa” que visa explorar possibilidades alternativas de representação social, o que atribui ao texto da pesquisa certo caráter literário, uma ordem narrativa sobre o objeto e o mundo observados.

Ao que parece, o texto situado entre a etnografia e a reportagem seria de fato uma forma apropriada à observação do fenômeno comunicacional propriamente dito. É justamente na análise dos mecanismos e desejos de autorrepresentação social, seja na esfera midiática ou no âmbito das relações mediatizadas, que o método da etnoreportagem deverá atuar como uma forma de agregar à investigação científica em comunicação modos e fazeres importados das práticas de campo aprofundadas da etnografia.

Por outro lado, compreender a expressão musical de uma localidade como processo comunicacional orgânico parte, então, do entendimento da música como *medium*, como processo mediador. Mário de Andrade (1983, p. 44) já articulava tal compreensão ao entender a música como a força “mais socializadora e dinâmica, a mais dionisíaca e hipnótica”, especialmente em formas e contextos mais territorializados, onde há forte predominância do ritmo. A música produzida como forma de expressão em grupos, comunidades, localidades, se realizada a partir da experiência cotidiana concreta, poderia atuar como instrumento

organizador da cultura na medida em que estabelece ou representa o diálogo originário das formas de expressão oral, ou seja, a música formula um discurso social que “se modifica sem se desvincular de seu conteúdo histórico essencialmente marginal, isto é, como um objeto 'toda-vida', articulado a um sujeito”, conforme propõe Coutinho (2008, 64-66). No entanto, enquanto “comunicação não verbal”, a música é também elemento expressivo de um “materialismo mítico”, ou seja, do conjunto de imagens, visões de mundo, práticas e discursos originários do imaginário coletivo e que exercem, por vezes, papel fundador do elo comum no cotidiano, conforme sugere a teoria maffesoliana (1990, p. 115, 212-213).

Assim, sob inspiração das práticas etnográfica e etnomusical, procuramos nos voltar, tanto quanto possível, para a aproximação entre autor e objeto, para uma relação de coautoria entre pesquisadores e pesquisados. Se na canção popular, uma das características mais marcantes do processo composicional é a parceria – fenômeno pouco frequente ou, talvez, pouco explicitado entre os grandes nomes da música erudita europeia – e também a reapropriação criativa de temas – como se vê de forma bastante naturalizada nos gêneros de origem rural, como o carimbó, o baião, o samba de roda, ou ainda o *blues* e o *jazz* – o processo análogo no campo das pesquisas sobre a música popular seria, à primeira vista, muito provável.

Na verdade, essa tendência vem apenas se somar a um movimento já recorrente nos estudos etnográficos, que marca uma forma de superação da distância asséptica na antropologia clássica e que remonta aos trabalhos de pesquisadores como Joanne Passaro com sua pesquisa junto aos sem-teto de Nova York nos anos 1990, suscitando, junto a tantas outras experiências, o questionamento quanto à proximidade do pesquisador (MARCUS, 1998; CLIFFORD, 2002; CAIAFA, 2007; ARAÚJO, 2009).

Por seu turno, a pesquisa etnomusical, surgida na universidade norte-americana de Columbia, na década de 1960, derivava da Antropologia e vinha buscar um modelo de ação interdisciplinar. Os grupos de *performance-study* engajados na música balcânica, por exemplo, atuaram no aprendizado de instrumentos, técnicas vocais e dança, uma prática que se seguiu ao trabalho de campo, ao intercâmbio direto e ao estudo das formas de linguagem inerentes àquela prática (HOOD, 1964, p. 38; 1963, p. 187-189), configurando aí uma proposição metodológica que amplia o instrumental de pesquisa e observação, incluindo prática e participação ativa no trabalho científico. A primeira ruptura foi então perceber que quanto mais preso à determinação do olhar de origem do pesquisador (partindo das

concepções de escala e tonalidade), mais longe ele estaria do envolvimento com práticas e linguagens cotidianamente engendradas e, portanto, com a realidade mais concreta e orgânica do universo pesquisado.

O que conforma, nesse trabalho, a premência da aplicação de um método inspirado também na Etnomusicologia é a acusação de Mantle Hood (1960, p. 55) quanto à falta de musicalidade em diversas formas de abordagem acadêmica sobre os fenômenos propriamente musicais, seja no campo da historiografia, das ciências exatas, sociais, humanas, ou mesmo das ciências musicais envoltas numa perspectiva ainda mecanicista das análises. A *musicalidade* a que se refere Hood trata de um tipo de “aptidão natural” não confundível com talento ou facilidade instrumental, mas com uma abertura ao uso mais orgânico da linguagem musical, ou ainda, da música como linguagem. Na verdade a *musicalidade* diz respeito ao universo de saberes teóricos e práticos engajados no fazer cultural de uma determinada cultura. O objetivo radical de Hood era, na virada dos anos 1950 para os 60, dismantlar uma noção ocidentalizada de teoria musical e da musicalidade, cunhando o conceito de “bi-musicalidade” como noção metodológica que diz respeito, na verdade, a uma capacidade comunicativa ampliada. Ao apontar na música ocidental uma postura de observação passiva diante da música estranha ao seu repertório cotidiano, Hood está sugerindo ao pesquisador uma capacidade de inserção prática na linguagem do outro, em outros termos, desenvolver uma *bi-comunicabilidade*, ou ainda, uma *multi-comunicabilidade*. O método proposto por Hood (1960, p. 56) parte do desenvolvimento prático de uma “habilidade de escuta” que se adquire precisamente na exposição ao estranho. É preciso ouvir e cantar aquelas formas musicais que, sob a norma ocidental, soariam erradas. A exposição ao estranho era um processo tão caro a Adorno (2010c [1941]), uma vez que, acreditava ele, a canção de rádio estava debruçada sobre um processo produtivo repetitivo e engessante.

Diante de todo um universo de concepções de verdade, ordem e normalidade, cunhados ao longo da história hegemônica das civilizações norte-ocidentais, existe, tal como na música, aquilo que nos processos comunicacionais se classifica como *ruído*, *dissonância*. Tal conceituação originária de uma intelectualidade dominante emprestava da terminologia musical a noção de não-conformidade discursiva, como no som desafinado, desconforme com a escala ou tonalidade, ou ainda, o ritmo descompassado. Pois o parâmetro de perfeição para a música ocidental era a precisão da frequência sonora – o *pitch* – o que escalonava como imperfeito todo um universo de expressão musical não ocidental baseado em inflexões

microtonais, onde a precisão da frequência sonora configuraria, ao contrário, uma imperfeição na execução musical. É o caso da música indiana e, de outro modo, das oscilações rítmicas não representáveis (ao menos com a precisão devida) no sistema de escritas musical tradicional, como a síncopa do samba brasileiro, por exemplo, sendo a base rítmica o elemento primordial na cultura musical popular do Brasil. Assim, no caso específico da música de origem rural amazônica e dos cantos e ritmos afro-ameríndios, aspectos como a inconclusão na evolução tonal da melodia e na base rítmica seriam desafios ao exercício próprio do estranhamento para os pesquisadores que partam a campos imersos de antemão no referencial cultural e formal da música e da linguagem ocidentais.

Em resumo, fica claro no método de inspiração etnográfica e etnomusical que o envolvimento entre pesquisador e pesquisado pode ser estreitado o tanto quanto necessário e tão mais intensamente quanto tempo de imersão disponha o investigador. Trata-se de uma prática etnográfica radical que pode tornar o pesquisador um objeto da própria pesquisa. Da mesma forma, pretende-se superar o paradigma de uma “metodologia vertical” nas Ciências Sociais que, segundo Silva (2012, p. 56), estabeleceu ao longo do século XX uma ordem hegemônica do pensamento acima na linha do Equador legitimada pela indústria editorial, universitária e cultural em geral.

Mais objetivamente é aceitável, apesar de pouco provável, que o investigador assuma para si o fazer musical, artístico, comunicativo que o levou até o pesquisado. Tal exercício de campo não escapa ao olhar crítico uma vez que será sempre uma forma de aproximação reflexiva, que vem de fora, que se inicia a partir de uma “curiosidade epistemológica”, termo cunhado por Paulo Freire (2005, p. 26-31, 62) para delinear o caráter autonomista e crítico de sua pedagogia. Tal aproximação ambígua tem mesmo um viés participativo que, na etnografia realizada pelo sociólogo francês Antoine Hennion (2006, p. 8, 11), redundava na noção de interessar como “estar entre”, envolver-se criticamente, ocupar a posição mediadora a partir de dentro. Neste caso, a pesquisa deve partir de uma perspectiva transcultural não mais verticalizada, mas “rizomática”, ou seja, complexa, uma vez que é traspassada por diversos tipos de saberes.

Seguem-se alguns casos marcados na história da música popular.

a) No vídeo documentário de Win Wenders³ sobre o trabalho do músico norte-americano Ry Cooder com os artistas cubanos do Buena Vista Social Club, observamos a figura do

³ “Buena Vista Social Club”, 2000. Direção de Win Wenders.

etnomusicólogo em estreita interação com os atores pesquisados. Thiollent (2008, p. 195) destaca o aspecto de pesquisa-ação e os efeitos de superação das condições e entraves políticos na atuação integrada de Ry Cooder com os artistas locais, especialmente pelo fato do vídeo ter culminado num interesse comercial global pela produção dos músicos cubanos. A relação que se estabelece entre pesquisador e pesquisado funda-se numa linguagem comum. É o tocar junto, o entreolhar-se, o entendimento musical que ampara a comunicação entre eles. Praticamente não se vê Cooder estabelecer uma conversação, ou se quer proferir uma palavra em espanhol, mas muitas vezes, durante cenas de improvisação musical, fica-nos a impressão de que assistimos a um diálogo falado⁴.

A confiança investida em Cooder é o estágio em que o pesquisador, mesmo que mantendo a inevitável chancela de “professor”⁵, consegue estabelecer uma linguagem dialógica mais plana com os pesquisados, que podem agora ser considerados não objetos, mas pares, coautores, tecelões partícipes da pesquisa.

b) O livro-relato *Os Tarahumaras* de Antonin Artaud talvez seja um dos mais ardentes textos etnográficos de sua geração, resultado de um mergulho profundo no cotidiano dos índios mexicanos durante boa parte do ano de 1936. Artaud deixou a França rumo às montanhas mexicanas em busca de uma experiência mais próxima à organização tribal e à crença própria e milenar dos ameríndios da tribo Tarahumara. Sua busca por uma forma cultural de contraposição ao cânone europeu do teatro clássico e centrado no texto, mas também e especialmente por uma experiência espiritual mais aberta, fez de sua obra subsequente um reflexo da experiência vivida com os Tarahumaras. Numa das várias descrições feitas no livro, o relato de um ritual de iniciação que introduz Artaud no caminho do Peyotl abre uma série de etapas rumo à superação – mesmo que imaginada ou apenas desejada – da fé dogmática do cristianismo europeu. Apesar do envolvimento com o Peyotl e do teor propriamente espiritualista da incursão de Artaud, ele afirma que a experiência “não está no Irreal, mas no Real, onde o encontramos por mais que a sua Realidade se mantenha exterior à consciência

⁴ É possível que o diretor do documentário tenha, propositadamente, escolhido ou preferido cenas em que Cooder fala por meio de um tradutor e investido também em cenas de intenso diálogo musical, justamente para reforçar ao espectador o funcionamento comunicativo da prática musical. De fato, Cooder aparenta desconforto em relação à língua espanhola, tecendo frequentemente comentários breves em inglês, mesmo quando sabe que não será objetivamente entendido.

⁵ A “opacidade focal do corpo do professor”, por vezes encarnada pelo etnógrafo, deve ser administrada de forma positiva e “inter-essada”, ou seja, de forma inclusiva, superando as relações binárias em favor de diálogos “triangulares”. “O melhor mediador será o mais próximo” (HENNION, 2006, p. 11-12).

vulgar” (1985, p. 85). Das apropriações da vivência Tarahumara, feitas por Artaud em sua obra, destacam-se orientações e anotações sobre a música deixadas no poema “Tutuguri”, de 1947, em que o autor desenha a sonoridade que representa a sua experiência junto à fé indígena em descrições como “um esquisito instrumento musical de lamelas de madeira adicionadas umas por cima das outras, com um som entre o canhão e o sino” (1985, p. 52).

A marcação rítmica de origem indígena é rememorada várias vezes como em: “realmente há um forte barulho de pés. Ritmo compassado da marcha de um exército ou galope de carga louca” e “porque é 7 a batida do ritmo” (ARTAUD, 1985, p. 53-54). A sonoridade grave, representada no que aqui delineamos como *música artaudiana* aparece no poema de Artaud (1985, p. 54) como “o ruído dos grandes sinos ao vento, / o tumulto dos canhões da marinha, / o latido das ondas na tempestade dos austros”. O resultado, segundo Artaud, é uma “música pueril e requintada que nenhum ouvido europeu pode captar” por redundar em sons monótonos e repetitivos que “despertam em nós como que a memória de um grande mito; evocam a sensação de uma história misteriosa e complicada”.

c) Mário de Andrade, em sua pesquisa sobre o catimbó na Paraíba e no Rio Grande do Norte, buscou um envolvimento mais íntimo com os chamados mestres – que, nesse caso, assumem uma função mais próxima ao sacerdotismo. Ao final de uma das viagens a Natal, ocasião em que participou de um ritual de fim de ano, pediu que fosse submetido à cerimônia de fechamento do corpo. A iniciativa do autor, que parece ao leitor da conferência transcrita na abertura de “Música de feitiçaria no Brasil”, levada pelo impulso emotivo da ocasião, configura uma forma de aproximação orgânica. Mário de Andrade não se converte, não se inicia, e revisita a experiência em meio a classificações tão antagônicas quanto “sinceridade” e “charlante”, “ridícula” e “religiosa”, “cômica” e “dramática, ou ainda “repugnante” e “comoventíssima” (ANDRADE, 1983, p. 32). Indícios de um impulso talvez detonado pelo etnógrafo, mas experimentado pelo homem.

d) Em 1966, a música *pop* estabelecia-se comercial e esteticamente no trajeto transatlântico entre Londres e a Califórnia. A *Swinging London*, como era conhecida a capital da cena do rock, da arte performática e das artes plásticas de vanguarda britânicas, despertava na América constante resposta que se davam por meio de discos de Bob Dylan, dos Beach Boys – especificamente no álbum *Pet Sounds* e no *single* Good Vibrations – e livros de Allen

Ginsburg, William Bourroughs e Jack Kerouac. A aproximação da cultura conservadora britânica com os códigos culinários da antiga colônia indiana estendiam-se agora às artes, em especial à música. Em busca do aprendizado do instrumento que encontrara empoeirado no depósito dos estúdios de Abbey Road, o guitarrista George Harrison procurou o maestro indiano Ravi Shankar para professor. Por indicação do mestre, Harrison persuadiu os outros Beatles a uma aventura mística na Índia, que se expandiria apenas para ele como um tipo de imersão etnomusical e cultural. Entre idas a Bombay e Rishikesh no período de 1966 a 68, Harrison produziu pelo menos três peças musicais gravadas em discos dos Beatles de forma um tanto desencaixada. As músicas de base rítmica e harmônica orientais inauguraram a moda do hibridismo musical, que se estende à indústria fonográfica de hoje, mas que foi então muito mais radical ao submeter o aprendiz ao universo da experiência vivida. *Love You Too*, de 1966, é o ápice da influência indiana, trazendo Harrison na cítara solo acompanhado por músicos indianos em instrumentos de percussão, como a tabla, e no violino indiano. A oscilação no andamento da música é talvez a marca mais ousada da apropriação da experiência musical por parte do aprendiz, superando o uso ocidentalizado que fizera ainda seminalmente na canção *Norwegian Wood*, de seis meses antes. *Within You Without You* é quase uma faixa intragável ao ouvido ocidentalizado no meio do álbum considerado marco criativo na indústria fonográfica e na música popular, *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de junho de 1967; a música que encerra o lado A do vinil remonta no texto a uma conversa existencialista inspirada na filosofia religiosa indiana. A rítmica monótona e linear e a melodia vocal quase uníssona são, ao mesmo tempo, o principal vestígio orientalista e o maior motivo do estranhamento às audiências massivas. Por fim, *The Inner Light*, lançada em março de 1968, segue a mesma linha. A remanescência da aventura etnomusical de Harrison permaneceria, depois de então, mais marcada nas letras e na própria conduta pessoal dele, que se converteu e frequentou a religião hindu até sua morte em 2001. Durante as décadas de 1960, 70 e 90, Harrison atuou como produtor em discos de Ravi Shankar, ajudando a promover o trabalho do mestre nos mercados europeu e americano.

Inspirados na escorregadia aventura de com-vivência entre pesquisador e pesquisado, determinamos quatro etapas para a pesquisa: 1. O levantamento bibliográfico necessário à formulação da proposta teórica de uma *comunicação gerativa* e da *comunicação poética* como práticas alternativas e localizadas no âmbito da vida comunitária, além de pesquisas bibliográficas para a delimitação do contexto histórico, político e sociocultural do carimbó

marajoara, enquanto objeto desta pesquisa, relacionando-o com a reflexão crítica e teórica referida; 2. O resgate da memória cultural viva acerca do objeto através de coleta de dados por entrevistas com fontes orais, como artistas, atores culturais, comunicadores, experimentadores, historiadores e público local; as entrevistas foram registradas por meio de áudio, vídeo, fotos, anotações e diário de trabalho, acabando por redundar no mais rico instrumento metodológico para apreensão de sentidos e significados. Complementarmente, engajamo-nos no resgate da memória material do carimbó de Soure, hoje dispersa em alguns trabalhos e artigos científicos, materiais audiovisuais, iconográficos, jornalísticos, mas principalmente na narrativa estritamente oral dos remanescentes das gerações passadas; 3. A análise crítica da apropriação discursiva do carimbó marajoara e seu aspecto comunicativo na grande mídia, através das edições *online* dos dois principais jornais do Pará, à luz dos dados coletados nesta pesquisa, buscando sistematizar e documentar de forma crítica o registro histórico para aplicá-lo à reflexão teórica; 4. Para tanto, propusemos-nos a iniciar, em caráter experimental, um Observatório do Carimbó Marajoara, através de um *website* colaborativo, como mecanismo de organização do material coletado, além de potencializar a produção cultural popular no universo midiático.

No decorrer destes quatro anos de pesquisa, o trabalho de campo tornou-se possível e frutífero à medida em que conseguíamos estabelecer uma rede de contatos com artistas e profissionais envolvidos na pesquisa científica e empírica no Pará, facilitando assim o resgate e o acesso a informações que de início pareciam inatingíveis. O diário pessoal de pesquisa, por fim, demonstrou-se um poderoso instrumento reflexivo, já que possibilitava, ao mesmo tempo, o registro de experiências com o frescor do momento e o resgate distanciado de todas as vivências guardadas.

Portanto, compreendendo a *práxis* de pesquisa como abertura dialógica e convívio cotidiano, entendemos também a esfera da vida pública como o *todo* do processo social, ou seja, as formas de vinculação, associação e engajamento que surgem no cotidiano entremeadas pelos contextos sociocultural, político, econômico e, também, pelo imaginário, entendido aqui como uma materialidade simbólica, ou seja, o conjunto de representações que participam da realidade material, e que atua no funcionamento de uma “aura estética” (MAFFESOLI, 2006, p. 37-44; 2010c, p. 82-92; PAES LOUREIRO, 2008, p. 111-112), fundadora de uma “sensibilidade coletiva” e de um laço social inscrito no cotidiano e no local.

A pregnância do imaginário no real concreto é, certamente, uma transfiguração do

cotidiano na estética cultural que contamina a visão de mundo – e seus desdobramentos práticos na ação comunitária, na existência social e na cultura – com o universo poético popular, e que, como não poderia deixar de ser, contamina a visão e a ação do pesquisador. Foi, de fato, a vida de Soure em sua totalidade que deu à narrativa que se segue um rumo absolutamente particular, no que tocar o curimbó representaria, ao mesmo tempo, o cume da aventura da pesquisa, ou seja, o envolvimento mais profundo e íntimo, a experiência propriamente vivida e a possível confirmação da hipótese central deste trabalho, a de que a prática do carimbó no Marajó engendra realmente um processo comunicacional, cujo modo de operação é essencialmente estético e coletivizante.

2 PRÓLOGO: CHEGANDO NO MARAJÓ

Às seis e meia da manhã, nas Docas de Belém, parte o navio rumo à Ilha de Marajó. Hoje, este é o único acesso diário ao maior arquipélago fluvial do mundo, com cerca de 42 mil quilômetros quadrados, banhado pelo oceano Atlântico e pelo gigantesco Rio Amazonas; além de dezenas de rios menores, ou nem tanto, que entrecortam os territórios, não à toa, consta que a denominação Marajó vem do termo tupi *mbara-yó*, o “anteparo do mar”, como teriam classificado os antigos residentes das tribos Aruãs e Nheengaíbas, estes últimos podendo ter ali habitado desde o ano 400 depois da era cristã em franca expansão até meados do ano 700, tendo seu declínio iniciado por volta de 1300, constando aí cerca de 40 mil habitantes. Segundo a arqueóloga Denise Schaan (2009, p. 12, 160-198), a chamada *cultura marajoara* designa uma forma unificada de vida que reunia grupos multiétnicos e multilinguísticos dos mais variados, oriundos provavelmente do norte da América do Sul e da Guiana.

Dos doze municípios que compõem o conglomerado marajoara, Salvaterra é a principal porta de acesso através do porto de Camará, onde também atraca a balsa que vem de Icoaraci, distrito de Belém, trazendo caminhões, veículos particulares, motos e passageiros. Até meados da década de 1950, os enormes navios de nome inglês Virginia Lee e State of Delaware ocupavam-se do trajeto direto entre Belém e Soure; houve também o navio Fortaleza, que realizava o mesmo trajeto da meia-noite às oito da manhã. O último navio a conectar Belém a Soure, o Presidente Vargas, afundou sob circunstâncias pouco esclarecidas, no dia quatro de junho de 1972 e se encontra submerso sob o Paracauary até os dias de hoje.

Atualmente, é preciso ir até o Camará para, a partir dali, tomar vans ou ônibus em um percurso de 22 quilômetros de estrada até a balsa que atravessa o rio Paracauary, que separa Salvaterra de Soure, a capital do Marajó. A cidade de cerca de 23 mil habitantes é dividida em ruas e travessas que não possuem nome, mas são numeradas; projeto do urbanista paraense Aarão Reis (1853-1936), que também planejou a cidade de Belo Horizonte no final do século XIX. O centro da cidade compreende o espaço entre a Primeira e a Sétima Ruas, entrecortadas pelas Travessas 10 a 20, a partir de onde não se encontra mais asfaltamento e sim chão de terra batida. O transporte principal há muito tempo vinha sendo a bicicleta; marca do cotidiano da cidade, elas passam por todas as ruas e travessas trazendo cargas, mochilas

escolares, pescado e passageiros. Atualmente, assim como carros particulares, há motos que ainda trafegam isentas das normas de trânsito que obrigam uso de capacete ou habilitação especial.

Ao cair da noite, é possível ainda sentir o cheiro de rosas, lírios e cravos brancos que exala das árvores perfumando a cidade ao se dissipar na umidade do ar. Sensação que vai rareando com o tempo, mas que permanece eternizada nos versos de Mestre Diquinho: “ilha morena tu que tens cheiro de rosas”⁶.

A bicicleta que passa sob a chuva coberta por uma sombrinha estampada corta toda a Quarta Rua, que dá acesso à estrada do Pesqueiro, a mais conhecida praia de mar de Soure, com três quilômetros de extensão. Ali, próximo aos bairros do Caju-Una e Pesqueiro, há um aeroporto para aviões particulares e comerciais de pequeno porte.

Em novembro de 2011, o aeroporto recebeu uma equipe de gravação da Rede Globo. Na telenovela *Amor Eterno Amor*, de Elizabeth Jihn, Soure seria o cenário base para a primeira fase da trama que contava a história de um jovem que, separado da família na infância, criou-se como encantador de animais em um distante município do Marajó. A chegada da telenovela movimentou a cidade, criou expectativas, envolveu muita gente por alguns meses. Estreado o folhetim, em 5 de março de 2012, o público se viu dividido entre as belíssimas imagens em digital das praias e aéreas de Soure, certos acertos na trilha sonora e a polêmica representação da vida marajoara. Não é exatamente surpresa a permanência de estereótipos e lugares comuns por parte da linguagem televisiva, e não é este o tema aqui, mas a telenovela da Globo assinala mais um dos recentes eventos midiáticos que vêm extraindo da cena paraense novos produtos e códigos culturais voltados a atender um novo tipo de público massivo, agora interessado por formas de representação do cotidiano, daquilo que vulgarmente se atribui como “popular”.

O distanciamento geográfico da Ilha de Marajó, ao mesmo tempo, corrobora o estigma de atraso cultural que assombra a região amazônica como um todo e serve para reforçar a experiência daquilo que compreendemos aqui como o *tempo marajoara*, ou seja, uma forma de vida e de produção de cultura, linguagem e processos de socialização e comunicação pautada pela experiência no espaço e no tempo.

Ao chegar em Soure, pela primeira vez de forma não turística, quando em 2004 iniciei um trabalho junto ao Grupo de Ação Ecológica Novos Curupiras, no bairro do Tucumanduba⁷,

⁶ Do carimbó “Barquinho à Vela”. In: CRUZEIRINHO, 1998.

⁷ Tucumanduba é um bairro da zona rural de Soure, originado de uma invasão, hoje já vem sendo, aos poucos,

a viagem foi propositalmente mais tortuosa. Ao ancorar no porto de Camará, em Salvaterra, tomamos a van do Edgar até a balsa do Paracuary, mas aí, ao invés de apanhar a balsa, atravessamos o rio em uma voadeira – pequeno barco de madeira movido a motor – e, já em Soure, tomamos mototáxis até o Tucumanduba, a cerca de oito quilômetros dali. Na sede dos Novos Curupiras Carlos Gondim, o coordenador da ONG, aguardava-me com o jargão: “bem vindo ao século XIX”.

O comentário referia-se alegoricamente à estrutura política ainda marcada pelo coronelismo, pela colonização e ao cenário de Tucumanduba, uma antiga invasão transformada em bairro habitado principalmente por famílias de pescadores e caranguejeiros. Aliás, a economia de Soure, ainda hoje, sustenta-se na prática da pesca e da pecuária, donde o imaginário marajoara dos vastos campos bubalinos e dos caudalosos rios que entremeiam-se com o oceano Atlântico. Por conta desta prática, as figuras do vaqueiro e do pescador tornaram-se, ao longo dos anos, símbolos da vida marajoara. Tratam-se dos dois principais personagens do imaginário e do canção local.

De 2004 até o presente momento, Soure já conta com provedores de Internet, algumas *lan houses* e as linhas de telefone celular já funcionam com regularidade. Onde o incômodo com a cena da novela global em que se comenta que no Marajó nunca se viu Internet e os telefones móveis muito pouco funcionam. A acessibilidade às redes de comunicação digital não é um problema na capital do Marajó – apesar de o ser em municípios tão longínquos como Muaná, Afuá, Anajás ou Melgaço. E nem se trata aí de uma questão de adaptação às novas tendências ou modelos tecnológicos das sociedades informatizadas, mas da participação nestas redes a partir da experiência local. O que provoca o incômodo é a persistência do estigma de atraso, o que não significa uma negação do desenvolvimento ou do futuro por parte de quem recebe a alcunha de “atrasado”, mas a negação da diferença – cada vez mais sutil – por parte de quem observa e determina o “atraso”. A situação é tênue: de acordo com o senso comum, não é a adesão a determinados equipamentos tecnológicos que delimita o grau de avanço de uma sociedade, mas sim a adesão a amplos códigos culturais mundializados que se apresentam como universais – apesar da filosofia da diversidade que os permeia – tais como empreendedorismo, agilidade, protagonismo e uma série de linguagens corporais,

loteado e escriturado. Em 2001, o Grupo de Ação Ecológica Novos Curupiras aferiu trezentos e oitenta famílias vivendo no bairro. De 2004 a 2007, o autor desta tese atuou como colaborador junto aos Novos Curupiras em atividades ligadas à radiodifusão comunitária. Nos últimos dois anos deste período, coordenou o projeto “Tucumanduba no Ar”, patrocinado pelo Instituto Telemar/Oi Futuro, produzindo oficinas experimentais em torno da prática da rádio comunitária.

culturais e simbólicas. A estereotipação do outro que se considera “atrasado” só tem sentido se inserida em um repertório simbólico amplamente compartilhado, portanto, hegemônico. A estrutura simbólica que sustenta a dicotomia nós-eles é, hoje, após a enxurrada de narrativas globalizantes, amena e gentil, mas essencialmente semelhante àquela que motivou a colonização do Brasil há mais de quinhentos anos atrás. Voltemos a ela:

A arqueóloga Denise Pahl Schaan (2009, p. 22-26; 205-207) aponta que foi somente a partir de 1541, após a primeira passagem do navegador espanhol Francisco de Orellana pelo Rio Amazonas, que os conquistadores europeus desenvolveram maior interesse pela região amazônica, assim nomeada como referência à lenda das guerreiras gregas. Antes desta data, estima-se que a forma de vida indígena se organizava sob uma ordem de propriedade comunal da terra, em vilas compostas por pequenas casas construídas em torno de um espaço comum. As casas e vilas viviam sob estrutura hierárquica pautada especialmente pelo parentesco e pela ancestralidade. A canoa feita em tronco escavado era, de fato, o principal meio de transporte em uma região ainda mais isolada pelos rios e igarapés do que é hoje.

Em 1615, os portugueses subiram de Pernambuco até o Maranhão, com o intuito de dismantelar a “França Equatorial”, como já identificados os franceses que haviam se estabelecido em meio aos índios Tupinambás pelo menos cinquenta anos antes. A expedição de Francisco Caldeira Castelo Branco subiu de lá até a Baía de Guajará, onde fundou em 1616 o núcleo da cidade de Santa Maria de Belém do Grão-Pará. A ocupação da Ilha de Marajó originou-se da distribuição estratégica das terras por parte da Coroa portuguesa a determinadas famílias abastadas após a expulsão dos padres jesuítas em 1754; tratava-se de ocupar definitivamente uma região considerada estratégica e motivo de cobiça pelas principais nações europeias. Porém, atribui-se a este fato o início de um processo hereditário de transferência de vastas propriedades fundiárias que culminaria, já no século XIX, no sistema de latifúndios privados para criação de gado. Nesta lógica, os patrões cuidavam de gerenciar a produção de carne, leite, queijo, manteiga e a venda de bovinos e bubalinos, enquanto que os empregados trabalhavam por sua conta na pesca nos rios, no mar e nos mangues. A atividade agrícola, que inclui cultivo de mandioca, arroz de várzea, feijão e frutíferas variadas, permaneceu uma atividade extrativista paralela, mais recentemente ampliada por conta das novas demandas por diversificação produtiva do mercado.

O período de 1622 a 1755 é marcante na ocupação do Marajó. Foi aos vinte e dois anos do século XVII que se registrou a introdução do pasto na região, com gado originário da

Ilha de Cabo Verde, atividade extensiva que visava se apropriar dos enormes campos abertos da ilha, e que se tornaria, com o passar do tempo, uma marca da cultura marajoara (HOMMA, 2003, p. 30). Dizem os moradores que os primeiros búfalos que chegaram à ilha teriam escapado de uma embarcação provavelmente originária de Cabo Verde e chegado à praia marajoara a nado e por conta própria.

Em 1655, no dia 23 de dezembro, às vésperas do aniversário de nascimento do Cristo, o presente concedido ao Secretário de Estado, o português Antônio de Sousa Macedo, pelo Rei Dom Afonso VI, foi a pomposa Capitania da Ilha Grande de Joanes, a atual Ilha de Marajó. O nome foi muito provavelmente homenagem ao Rei D. João II de Portugal, conhecido pela expansão marítima da Coroa na África e morto em 1495. D. João foi o antecessor de D. Manuel I, seu primo e cunhado, que capitanearia os primeiros anos de colonização do Brasil. No Canto I de *Os Lusíadas*, de Camões (2011, p. 74), há uma menção ao Rei Afonso V (pai de D. João II) como “Joanne invicto cavaleiro”, donde o adjetivo *joanne*. Gil Vicente utiliza igualmente o qualitativo em O Velho da Horta ([1512] 2007, p. 83), quando o protagonista aplica o adjetivo ao Parvo: “Vai tu, filho Joane, / e dize que logo vou, / que não faz tempo que cá estou”.

Ao Secretário Antônio de Sousa Macedo, sucederam-se seus herdeiros, seu filho Luiz Gonçalo de Sousa Macedo, o primeiro Barão da Ilha de Joanes, e mais dois descendentes. Doze anos antes, em 1643, uma primeira tentativa de estabelecimento de uma missão jesuíta no arquipélago teria sido abortada pelo súbito falecimento do padre Luiz Figueira, morto em um naufrágio, com mais 173 pessoas, muitas delas membros da Companhia de Jesus, na Baía de Mosqueiro, próximo ao Marajó. Neste meio tempo, em 1696, Soure recebeu a visita dos primeiros padres capuchos de Santo Antônio, que vieram do além-mar com a missão de catequizar e “civilizar” as populações nativas, ainda eminentemente formadas por indígenas originários das tribos Aruã ou Aruak e Nheengaíbas. Porém, sabe-se que já habitavam entre os índios colonos portugueses deportados durante o reinado de Dom José I por ocasião da guerra entre Portugal e Espanha.

Por volta de 1700, os padres jesuítas viriam substituir os missionários capuchos. Junto a colegas franciscanos e mercedários empenharam-se em fundar igrejas, conventos e a constituir propriedades fundiárias para criação de gado. O papel dos jesuítas extrapolou a missão evangelizante alcançando influências e alterações em diversos aspectos da cultura local. Ainda em 1658, o padre Antônio Vieira teria mediado um processo de pacificação entre

portugueses e indígenas no Marajó, assegurando aos Nheengaíbas o cumprimento da lei de 1655, que prometia o fim da escravidão indígena.

Porém, em 29 de abril de 1754, a Fazenda Real confiscou e extinguiu a donataria, era o início da chamada Lei Pombalina. Em 1755, os jesuítas foram expulsos do Marajó, tendo suas terras e posses efetivamente confiscadas pela coroa. O primeiro-ministro do Rei Dom José I, Sebastião José de Carvalho Melo, o Marquês de Pombal, foi o mentor do projeto que visava alçar Portugal à condição política e econômica de uma das mais ricas nações europeias. A reforma de inspiração iluminista burguesa incluiu a fundação do Diretório Pombalino em 1755 para substituir o poder colonizador dos jesuítas pelo de colonos eleitos; a medida foi oficializada quatro anos depois, em 21 de julho de 1759, extinguindo-se a Companhia de Jesus em 3 de setembro deste mesmo ano. Dentre as mais brutas medidas desta nova política estavam a proibição de línguas maternas e dialetos praticados no Brasil Colônia pelas populações indígenas, caboclas e africanas e das moradas coletivas, tais como aldeias. A política de Pombal também previa a expansão econômica do Brasil através das culturas da cana-de-açúcar e do tabaco, na região de Pernambuco e Paraíba, e do arroz, cacau e algodão na região do Amazonas. Desta época, restam as ruínas de pedra deixada pelos jesuítas na praia de Joanes, hoje pertencente ao município de Salvaterra, no Marajó. Do antigo convento datado do século XVII ainda existem os dois poços, o “poço redondo” e o “poço quadrado”, sendo um para os padres e o outro reservado aos escravos.

O governador e capitão-geral do Grão-Pará e Maranhão, Mendonça Furtado (irmão do Marquês de Pombal), confiscou os bens dos jesuítas e, em 1758, transformou as antigas aldeias missionadas pelos padres em vilas com nomes portugueses, como foi o caso de Soure, tida como a principal cidade do Marajó ainda hoje. Nesta época, só no Marajó, os jesuítas possuíam 134.000 cabeças de gado vacum e 1.500 de gado cavalar. Conforme relatam Homma (2003, p. 39) e Paes Loureiro (2001, p. 34), as cabeças de gado dos jesuítas foram distribuídas e concentradas em vinte e duas “figuras destacadas politicamente” que ficaram incumbidas de “dar segmento às atividades econômicas aí iniciadas”; na verdade, latifundiários vinculados diretamente ao sistema de poder da coroa portuguesa. Observa-se aqui um repasse simbólico do poder vinculado à posse de terras e de fonte econômica (gado), além do controle do sistema de trabalho e autoridade no Marajó. Foi também após a expulsão dos jesuítas que começaram a chegar no Marajó os primeiros escravos trazidos da África, alocados no criatório de gado nas grandes fazendas. Diferentemente dos índios, os negros não

podiam se organizar em aldeias, “seus mocambos e quilombos eram ilegais e deviam ser destruídos. Nas cidades e nos estabelecimentos rurais, o negro estava sempre próximo do senhor” (SALLES, 1980, p. 44). Dos 11 quilombos registrados ao longo da história oficial do estado, havia um – dos mais importantes e antigos – localizado no Marajó, na região do rio Anajás, no ainda hoje denominado Lago do Mocambo.

A vida no Marajó foi marcada pelo sistema de exploração da terra e da mão-de-obra local desde então. O sistema “coronelista” ganhou o nome, especialmente nas zonas rurais do país, compreendendo o Norte, o Nordeste, o Centro-oeste, o interior de São Paulo e também o Marajó, para designar a estrutura de poder instituída a partir da ordem da propriedade de terra. Coronel não é patente militar, mas é aquele que possui latifúndio e que possui gente, ou seja, aquele que exerce poder e controle sobre as populações locais. Há o coronelismo eletrônico observado em estruturas de poder onde o dispositivo hierárquico passa da terra aos meios de comunicação, realidade também presente no Marajó, dada a pouca quantidade de rádios, grossa parte delas sob direção e propriedade de figuras políticas ou fazendeiros, porém o coronelista rural não desaparece, mas coexiste em novas formas de estabelecimento do poder, por meio de sistemas de educação precários e escassez de condições primárias em saúde e estrutura pública, por exemplo. Se o poder atualmente não se exerce apenas pela coerção e pela violência, ele se corporifica através daquilo que vemos como um projeto para manutenção da escassez.

Neste contexto, como em vários outros cenários comparáveis, a necessidade e a vontade de expressão e de autorrepresentação fazem surgir a canção de trabalho e as formas de manifestação das minorias, subterrâneas, orgânicas, melancólicas e jocosas, surge o carimbó.

3 RASTROS DO CARIMBÓ MARAJOARA

Com esta pesquisa pretendemos delinear o processo de *comunicação poética* a partir de uma manifestação de caráter comunitário: o carimbó da Ilha de Marajó, região Norte do Brasil. Trata-se de uma forma de comunicação orgânica fundada no laço comunitário e inserida no contexto sociocultural contemporâneo, podendo, portanto, atuar como uma esfera alternativa em relação às estruturas de comunicação midiáticas predominantes do Brasil. Tal processo, a grosso modo, ocorre a partir da ritualidade como forma de vinculação social e da cultura popular como meio de expressão em grupos ou comunidades brasileiros, em especial da região amazônica, onde tais aspectos são latentes e históricos. No momento em que surgem diversos tipos de veículos de comunicação comunitária nas grandes cidades, como o Rio de Janeiro e São Paulo; e em que as questões territoriais ressurgem no cenário global de forma estigmatizada, encontramos também uma “esperança de emancipação” de tais localidades nas brechas da lógica mercantil contemporânea (VATTIMO, 1990, p. 73-78, 151, 154), e dentro do próprio estigma pós-moderno que, pondo “fim” à história, busca nos valores mais primários a garantia do futuro, no que Maffesoli (2006, p. 18-25, 70) denomina “enraizamento dinâmico”, o paradoxo próprio da pós-modernidade.

Portanto, faz-se necessário resgatar os aspectos vinculativos, gerativos, e potencialmente comunicacionais do carimbó, enquanto recorte da cultura popular local, sob uma perspectiva metodológica mais orgânica, o que nos obriga a uma leitura aberta, uma espécie de viagem.

3.1 GÊNESIS: O MISTÉRIO DO CARIMBÓ

Na Ilha de Marajó, o carimbó pode ter um polo seminal em Joanes, no município de Salvaterra, localidade onde ainda se encontram quilombos originários da ocupação jesuíta e portuguesa, nos séculos XVII, XVIII e XIX. A região de Joanes está às margens do oceano Atlântico e é considerada a porta de acesso dos colonizados e exploradores da ilha, conforme o relato do musicólogo sourense Anderson Barbosa Costa:

Alguns historiadores dizem que o Pará começou por ali, por Joanes. E se pensar geograficamente, há um sentido, porque o oceano Atlântico tá aqui na costa, aí passa o rio Amazonas, o Paracauary, que passa aqui na frente [de Soure], aí vai a Baía de Marajó, e a entrada lá do Pará pela Baía de Guajará.

No oceano Atlântico, quando entra pra chegar até Belém, a primeira ponta que você enxerga é justamente a vila de Joanes, que são as ruínas [dos jesuítas]. Então deve ter sido um ponto estratégico não só pros colonizadores portugueses, porque acredito que é muito difícil só os portugueses terem vindo aqui. Portugueses, ingleses, holandeses principalmente⁸.

Forma-se na costa atlântica do Marajó um complexo cultural com características comuns no cantar e no dançar, que inclui os municípios de Salvaterra, Soure, Cachoeira do Arari e Ponta de Pedras. Em todos estes casos, a especificidade da cultura oral do carimbó deixou pouquíssimos resquícios das gerações passadas. No início do novo século XXI, Soure assistiu ao falecimento dos últimos vaqueiros e pescadores que ocuparam, na virada do século anterior, o papel de compositores e tocadores de carimbó. O falecimento do Preto Juvêncio, o emblemático vaqueiro que contava histórias e poemas, em 2009, já aos 102 anos, foi tão contundente para a percepção da passagem do tempo e da memória ancestral do carimbó, que a casa onde viveu, na esquina da Quinta Rua com a Travessa 17, virou uma espécie de museu para quem passa rumo ao campus universitário, às fazendas ou às ruas detrás.

A hipótese mais precisa aponta que seria após a expulsão efetiva dos missionários jesuítas do Marajó, em 1755, que as danças e músicas praticadas localmente teriam podido ganhar terreno para além dos guetos, mesmo que então já houvesse uma considerável influência por parte do esforço doutrinário dos jesuítas, principalmente no que diz respeito à subtração dos dialetos e línguas maternos. Porém, o registro mais remoto de que se tem notícia em Soure data de cerca de cem anos. São depoimentos dos velhos compositores e frequentadores dos terreiros de carimbó. Mestre Abelardo, cujo nascimento estima-se ter ocorrido na última década do século XIX, em torno do ano de 1890, seria o mais antigo compositor de carimbós e lunduns marajoaras hoje conhecidos⁹. Uma definição precisa quanto a datas, modelos e localidades para o surgimento do carimbó permanece inalcançável, eis o mistério do carimbó.

O lundum marajoara – musical e sociologicamente inseparável do carimbó no Marajó, segundo Anderson Barbosa Costa¹⁰ – costuma também ser datado em uma perspectiva de cem anos, tendo provavelmente se originado enquanto prática na antiga Fazenda Tapera, propriedade da senhora Dita Acatauassú. O vaqueiro Juvêncio Amador, conhecido como Preto Juvêncio, é o responsável pela estimativa centenária e pela localização na fazenda Tapera, o

⁸ Entrevista concedida ao autor em 5 de abril de 2012.

⁹ Informação de Anderson Barbosa Costa, com base em sua pesquisa de campo prévia, em entrevista concedida ao autor em 5 de abril de 2012.

¹⁰ Entrevista concedida ao autor em março de 2012.

que coincide com sua biografia. Nascido em 1906 e criado nos campos da Tapera, o vaqueiro conta a idade do lundum marajoara conforme a sua própria (COSTA, 2010).

Em um cenário nacional, no entanto, Tinhorão (2008) estabelece o surgimento mais expressivo do lundum no Brasil a partir do século XVIII, tendo sua prática sido amplamente difundida no século XIX, especialmente após a chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro. Segundo Maria Aida Barroso (in QUARTETO COLONIAL, 2007), O Padre José Maurício Nunes Garcia, mulato neto de escravos, foi no início do século XIX um dos principais divulgadores do lundum, arranjado para cravo e pequenos conjuntos de câmara. D. João VI o nomearia Mestre da Capela Real dada sua admiração pelo padre músico. Em 1886, o escritor paraense José Veríssimo publicaria seu conto *O Lundum*, belíssima narrativa da série amazônica, onde a dança aparece como prática de sedução e notadamente ligada à população boêmia. A jovem mulher que encanta velhos e rapazes com seu rebolado é sutilmente assemelhada à rapariga, mulher liberta. Veríssimo retrata-nos aí a condição subterrânea do lundum, o que veremos com mais apuro adiante.

Os trabalhos de investigação científica mais recentes (CASTRO, 2011; PENICHE, 2006; OLIVEIRA, 1999; GUERREIRO DO AMARAL, 2005) tateiam entre especulações e determinações em nome de uma ou outra bandeira ou localidade para a origem do carimbó. É provável que o que hoje denominamos carimbó tenha surgido simultaneamente em territórios do Estado do Pará que sequer mantinham comunicação entre si, como a costa do Salgado (Marapanim, Curuçá, Maracanã), do Tapajós (Santarém, Altamira) e do Marajó (Salvaterra, Soure, Ponta de Pedras). O historiador Nunes Pereira (*apud* OLIVEIRA, 1999, p. 357) já propunha, a este respeito, uma classificação geográfica para o carimbó do Pará, segundo a qual teríamos o *carimbó praieiro* (na zona litorânea), o *carimbó rural* (na região do rio Tocantins e Baixo Amazonas) e o *carimbó pastoril* da Ilha de Marajó. Neste complexo cenário, podemos considerar o carimbó, mais amplamente, como um tipo de canção percussiva à base de tambor escavado, com predominância de compasso dois por quatro e de uma estrutura poética de solista-coro, com temáticas que variam entre as questões da terra, da vida cotidiana, do trabalho, isto do ponto de vista musical estrutural; do ponto de vista sociológico, poderíamos considerá-lo, em geral, como o que se convencionou classificar como *música de trabalho*, terminologia originária da canção rural norte-americana, origens do *jazz* e do *blues*, por tratarem em linguagem musical-poética da realidade do campo, mais amplamente, da realidade não hegemônica; porém, acrescente-se a esta classificação o papel

comunicativo da canção, que servia, ao mesmo tempo, como forma alternativa de expressão de determinada classe social e como forma de estabelecimento de um vínculo comunitário através do que denominamos o *terreiro*.

Em seu estudo sobre a história social da música popular brasileira, Tinhorão (1998, p. 82; 111) identifica o entrecruzamento dos mundos rural e citadino como responsável pelo surgimento dos primeiros gêneros musicais propriamente brasileiros, como as chulas e fofas da Bahia, nos séculos XVII e XVIII; o que desencadearia na formação de cenas populares alojadas nas zonas periféricas ou comerciais das maiores cidades como Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. No entanto, no caso específico do carimbó do Marajó, o isolamento geográfico aliado à proeminência do componente rural ajudaram a formar um cenário que não poderíamos encaixar nem na alcunha do *folclore* nacional e nem nos movimentos musicais de periferia – o que talvez caiba ao carimbó originário do Salgado, no momento em que se aloja na cidade de Belém a partir do final do século XIX. O caso marajoara merece classificação e compreensão especiais. O cancionero permanece nos campos; e quando as cidades se formam nas margens dos grandes rios, como Soure, Salvaterra, Cachoeira do Arari e Ponta de Pedras, o carimbó e os conjuntos de música têm acesso à informação importada da capital, mas continuam a se referir e se produzir nos campos. Já no final do século XX, com a extinção gradual deste cenário tão marajoara, a temática dos campos permanecerá como espírito do carimbó e do lundum do Marajó. Neste momento, já é possível identificar códigos estéticos suficientes para designar a classificação de *carimbó marajoara*.

Nesta perspectiva de cem anos do carimbó de Soure, é possível vislumbrar o movimento de transformação que leva do tradicional terreiro à realidade atual das reuniões realizadas nas sedes de grupos, festividades mais específicas e no ambiente mais turístico. O tempo dos terreiros foi marcado por certo mistério associado ao caráter proibido e imoral desta prática. Processo que, ao longo do século XVIII, foi, não poucas vezes, encontrado nos interiores do Brasil. Na Bahia, o poeta maldito Gregório de Matos, no final do século XVII, menciona o termo *lundu* associado à possessão espiritual, provavelmente derivado da palavra *calundu*, ritual de religião africana encontrado neste período também em Minas Gerais. Em 1734, na Bahia, Tinhorão (1998, p. 100) aponta a existência de uma espécie de mandato policial no bairro do Cabula, como represália ao “diabólico folguedo”, o lundum. Em 1774, a fofa, dança associada às comunidades negras, fora classificada pelo viajante inglês William Dalrymple (*apud* TINHORÃO, 1998, p. 92-93) como “a coisa mais indecente a que já

assisti”. Já em Pernambuco, a mesma dança era tratada pelo jesuíta Bento de Cepeda como “desonesta, com mulheres de má reputação”. No século XIX, o viajante francês Louis Claude Desaulces Freycinet, sobre sua passagem pelo Rio de Janeiro, também acusava o lundum de dança indecente: “As raparigas solteiras raramente participam delas, e quando dançadas aos pares, é a dama quem tira o cavalheiro” ([1825] *apud* TINHORÃO, 1998, p. 105). Já no Marajó, Anderson Barbosa Costa revela o relato de seu avô materno, falecido aos noventa anos em 2012:

Antes não dançavam carimbó os brancos nem as mulheres de família, só mulher da vida. O carimbó que era tocado nos terreiros de Soure, era tocado para os negros se divertirem e para as mulheres da vida, e era cachaça, bebida à vontade; não era para qualquer pessoa. De certa maneira o carimbó saiu daquele espaço, e começaram os fazendeiros, as elites, e o povo a dançar e a praticar o carimbó. O Mestre Abelardo e o Mestre Biri, e os seus conjuntos de carimbó passaram a ganhar mais espaço na sociedade (COSTA, 2012).

Anderson ainda conta uma das histórias narradas pelo avô: “Quando um amigo dele [do avô], que estava bêbado na rua andando, ouviu o toque do tambor de carimbó numa festa, ele, bêbado, entrou na festa. Aí os amigos dele puxaram e disseram: 'sai daí que esse não é o teu espaço! Aí é só gente que não presta’” (COSTA, 2012). A partir de então, chegamos a estabelecer este marco que se define logo nos primeiros anos do século XX, apesar de representar objetivamente uma parcela menor da história social do Marajó, como o divisor mais significativo da história do carimbó de Soure. Esta linha divisória separa simbolicamente a prática dos terreiros, encarada como atividade obscura e proibida, da prática mais amplamente difundida das festas, grupos e comunidades. No entanto, gostaríamos de manter o termo *terreiro* como designador de uma prática vinculativa ligada à experiência espaço-temporal.

Conversando com o músico e pesquisador sourense Anderson Barbosa e o artista plástico Ronaldo Guedes, nos fundos de seu atelier de artesanato, no bairro do Pacoval, falávamos sobre a importância da base percussiva para o carimbó e das probabilidades quanto às origens indígenas e africanas. O tambor escavado com pele de animal – o curimbó – é certamente uma prática africana presente em diversas localidades do Brasil e onde quer que a população negra tenha vivido, como veremos ainda em capítulo sobre o tambor. Por outro lado, Vicente Salles (2003, p. 39-40) ressalta também a contribuição do negro ao léxico poético da canção marajoara, o que atribui ao cartar certa percussividade, representada na

chula *Babassuê*, de Satiro Ferreira de Barros, registrada em 1938, onde se ouve “Êsse catú catú / Aruáia maranhão anguegêrê / Acuã arirú”¹¹.

No entanto, as práticas religiosas de origem indígena têm a presença elementar das maracas. Eu recordava então de ter encontrado no Acre maracas utilizadas nos rituais do Aywaska e do Santo Daime, ornadas com motivos andinos e tocadas de forma invertida, com o cabo para cima e as cabaças para baixo, atribuídas à cultura Kaxinawá, da fronteira entre Brasil, Bolívia e Venezuela. É nesta mesma região que Theodor Koch-Grunberg (In: KRAUS, 2006, p. 76) observou, entre 1911 e 1913, o uso de um fardo de folhas como instrumento percussivo para marcar o tempo dos cantos xamânicos, substituídos em situações menos sagradas por “matracas”, donde uma possível origem – ritualística – da maraca. De todo modo, os tambores pesados ocupam-se dos sons graves enquanto que as maracas contrapõem os agudos; donde nossa provável suposição: eis o DNA do carimbó, o diálogo sincopado entre grave e agudo, entre tambor e maraca, entre o negro e o índio.

No entanto, é notório o papel dos tambores chamados curimbó, que seriam, mais do que uma condição *sinequanon* para a prática do carimbó, um código fundamental responsável pelo elo entre sujeito e objeto e entre passado e presente. Quanto à hipótese de que a última centena de anos representaria um divisor de águas entre a prática clandestina e a cena atual, Ronaldo conclui:

O carimbó que era dançado apenas pelos mulatos, pelos negros, pelos Índios, e ainda tinha uma proximidade muito grande entre senhores, escravos, e Índios, isso acaba confirmando um pouco essa ideia da origem da música, da percussão que vem da África. Provavelmente, muito antes disso – e isso é uma suposição – o carimbó tenha surgido nas senzalas (...). Deve ser justamente nesse período da história, nessa confluência africana e indígena que já estava aqui, provavelmente nesse cenário, que possam ter surgido as primeiras possibilidades da batida (GUEDES, 2012).

Conforme veremos, os primeiros registros atribuídos ao carimbó datam da segunda metade do século XVIII, na região circundante do Rio Amazonas, com o padre jesuíta João Daniel. A descrição do padre retrata danças e festividades guiadas pelo batuque e por instrumentos de sopro ornados com pena. Em contraponto à origem africana do tambor escavado – apesar de serem fortemente encontrados nas culturas indígenas brasileiras e latino-americanas – a presença dos sopros poderia ser atribuída às práticas indígenas. No entanto, as

¹¹ Chula marajoara gravada pela Missão Folclórica Paulista, projeto coordenado por Mario de Andrade com recursos do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, e dirigida na região Norte por Luís Saia, em 1938, publicada em disco pela primeira vez em 1950 e, recentemente, reunida aos outros registros no Nordeste, em uma caixa de CDs patrocinada pela Prefeitura de São Paulo, em 2007.

maracas são notadamente uma marca das religiões originárias das tribos que habitavam a Amazônia anteriormente à colonização. No caso do Marajó, a pajelança é prática ainda hoje encontrada na figura de importantes líderes espirituais que remontam ao falecido Mestre Modesto, curandeiro e benzedeiro que habitava os interiores da região da antiga fazenda Tapera, em Soure, por volta das décadas de 1940 e 50; seguido de Zé Piranha, também falecido, e da nacionalmente conhecida senhora Zeneida Lima. Quanto à representatividade das maracas Ronaldo Guedes acrescenta:

A pajelança foi algo muito mais suprimido. Hoje em dia a gente ouve falar muito pouco de pajelança. Tivemos grandes pajés aqui, o Zé Piranha, tem hoje a Zeneida Lima, pessoas que herdaram esse conhecimento das ervas. E a pajelança não tinha tambor, era só as maracas, as ervas, o cachimbo, um ritual que se diferencia bem pelo fator propriamente indígena (GUEDES, 2012).

De todo modo, a cadência africana é inegavelmente uma influência determinante para o carimbó. Quanto aos rastros culturais deixados pelas populações africanas no Pará, Salles (2004, p. 17) afirma que não há indícios de antagonismo ou contraposição entre as culturas sudanesas e bantas (originadas respectivamente do Sudão e de Angola, no continente africano) no Pará, mas uma clara convergência e um movimento de solidariedade das tribos africanas entre si e com as comunidades caboclas, por conta da opressão sofrida no trabalho escravo. A partir dessa complexa relação de trocas culturais, o autor (SALLES, 1980, p. 27) afirma que “nada é essencialmente indígena, africano ou europeu, na Amazônia, nos dias atuais. Tudo é experiência de vida, de seus habitantes”. E acrescenta:

(...) não se pode testemunhar a sobrevivência de um culto puramente africano, pelo menos no Pará, onde a incorporação de elementos católicos e dos chamados “encantos” indígenas gerou um batuque extremamente sincretizado, modernizado com influência do candomblé baiano e da umbanda do Rio de Janeiro (SALLES, 2004, p. 18).

Solidários das mesmas causas sociais, negros e caboclos “tenderiam a aproximar seus deuses e dar certa unidade aos seus rituais” (SALLES, 2004, p. 20). A influência dos santos católicos na formação da cultura amazônica também foi fundamental. A construção de grandes templos jesuítas em vários municípios do estado e a instituição das festas de santos organizadas pelas irmandades negras (as primeiras e mais difundidas são a de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos) deram origem às práticas coletivas em torno da crença comum. As festas de promessa eram uma modalidade de evento comunitário autônomo e popular patrocinada por indivíduos do grupo e existente ainda hoje em vários

municípios do interior do Pará. Uma das principais práticas culturais observadas ainda hoje na região, a capoeira, foi originalmente introduzida pelos escravos negros de Angola, mas sincretizou-se em várias atividades e práticas culturais, como dança e música, por intermédio do uso do jogo da pernada, dos batuques e instrumentos de percussão introduzidos e adaptados; além disso, o teor de protesto das narrativas africanas no contexto da escravidão foi marcante nas várias práticas artísticas da Amazônia, como o carimbó, boi-bumbá, marujada, retumbão, lundum, samba, siriá, marabaixo, entre outros. Segundo Vicente Salles (2004, p. 31), “foi o negro que deu ao caboclo amazônico, tido como taciturno e pouco expansivo, a vivacidade de alguns motivos coreográficos e musicais. Pode-se mesmo afirmar que a base lúdica amazônica é essencialmente africana”.

Em relação ao carimbó, especificamente, existem muito poucos registros históricos sobre sua formação, e sua trajetória é dispersa. Salles e Salles (1969, p. 260-262) colecionam as poucas referências bibliográficas sobre o carimbó, referido como “samba de roda do Marajó”, “baião típico de Marajó”, ou “dança popular muito divulgada na ilha de Marajó”. Vicente Salles (2003, p. 120-121) acrescentou, posteriormente, definições originárias de pesquisas históricas e etnológicas ao longo do século XX, com fontes em Mario de Andrade, Bruno de Menezes, Sergio Buarque de Hollanda e Armando Mendes, dentre outros, onde o termo *carimbó* aparece em geral confundido com o tambor de pau escavado, resultando na seguinte síntese: “Dança rural; tambor comum no Pará e Maranhão (...). Dança-se ao som de pequenos conjuntos instrumentais, predominando os tambores de *carimbó* na marcação do ritmo”. No Dicionário do Folclore Brasileiro, Câmara Cascudo (1954, p. 245) também define o carimbó como dança “de roda” do Marajó, ocorrendo “na área pastoril de Soure”, além da região do Salgado paraense. O verbete ainda descreve o jogo de sedução incorporado na saia da bailarina e associa o nome da dança ao instrumento, quando descreve o conjunto de acompanhamento com “o carimbó, pandeiro, reco-reco e, ocasionalmente, instrumentos de corda”.

Já o padre jesuíta João Daniel (2004, 277-288), em seus manuscritos reunidos nos dois vastos volumes de *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*, datados de 1722 a 1776, apresenta relatos sobre as festas, danças e bailes, ao som de gaitas de cana e cipó e tamboris de pau oco afinados com fogo, como ainda hoje, nos estados do Pará, Maranhão, Amapá e Amazonas, na Amazônia brasileira se fabricam e afinam tais instrumentos. O padre associa as festas e a música locais à bebericagem e “vinhaças” (relacionada tanto à prática religiosa

nativa quanto à reunião pagã), mas não deixa de demonstrar sua admiração em comentários como “(...) bailando juntamente compassados, de modo que podem competir com os mais destros galegos, e finos gaiteiros”, ou “estas gaitas e tamboris são uma parte da herança que deixam aos filhos, como também alguns penachos das mais lindas penas de pássaros” (DANIEL, 2004, p. 278). Em pesquisa de campo na fronteira entre o Brasil e a Guiana Francesa, nas bordas do município de Oiapoque, no Amapá, a pesquisadora e coordenadora Sônia Chada, da Escola de Música da UFPA¹², aponta a ocorrência de instrumentos de sopro de origem indígena denominados *clarineta turé*, uma espécie de flauta de taquara que vibra através de uma palheta de bambu verde, podendo ter existido em três distintos tamanhos: grande (*mamã*), médio (*mitã*) e pequeno (*pitxi*). Por outro lado, o povo indígena Cubeo (também conhecido como kubeo ou pamiwa), originário das margens do rio Vaupés, na fronteira entre Colômbia, Guiana e Brasil, tem nas flautas um importante instrumento de comunicação cerimonial. A *yapurutú*, flauta feita de cana sem orifícios executada em grupo é o instrumento mais comum desta etnia. A estrutura melódica estabelece-se em um jogo de pergunta e resposta entre os tocadores desta flauta¹³.

As festas populares, guiadas pela dança e pela música percussiva, apresentavam, desde então, aspecto cômico reprimido pelo colonizador: “Por isso, quando eles riem nestas festas, choram os seus missionários já com a vigilância e cuidado para os obviar” (DANIEL, 2004, p. 289). A repressão oficial seguiu por séculos, chegando à forma jurídica no “Código de Posturas de Belém”, de 1880, em capítulo específico, sob o título “Das bulhas e vozeiras” (SALLES, 1969, p. 260).

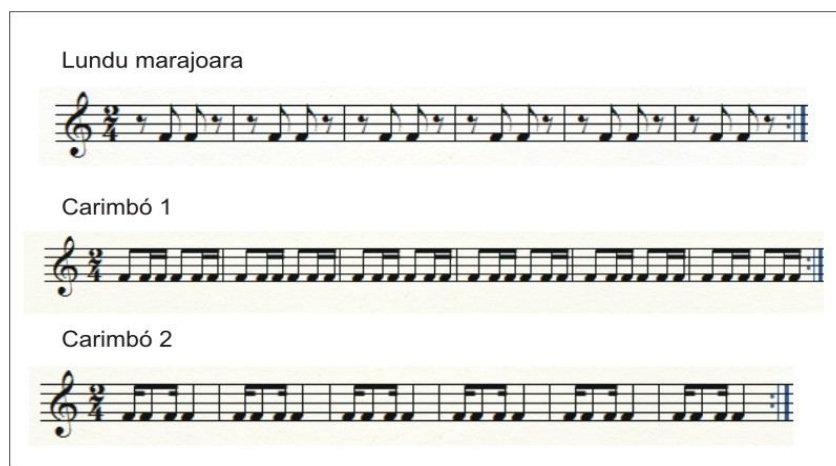
De modo geral, o *batuque* africano foi, provavelmente, a origem do carimbó e suas variações de estilos. Influências indígenas também podem ser percebidas em traços da coreografia (passos imitativos de figuras de animais nativos, como peru, bagre, galo e gambá, todos dão nome a coreografias de carimbó), versos (em nominações e dizeres típicos e ambientações da natureza) e música (com melodia às vezes mais horizontalizada e ritmo mais marcado e uníssono), além da marcante herança ibérica no bailado e em parte do instrumental, como o banjo e no “castanholar” do lundum, explicitado por Amélia Ribeiro¹⁴, e presente no conto *O Lundum* de José Veríssimo, publicado em 1886 (Exemplo 1).

¹² Informações extraídas de seminário do ciclo de estudos do Grupo de Pesquisa em Música e Identidade da Amazônia, o GEMAM/UFPA, em 26 de maio de 2012, relatado pelas bolsistas de iniciação científica Sulamita Almeida e Thalita Souza.

¹³ GOLDMAN, Irving, *apud* Asociación Artística, Pedagógica e Investigativa Totolincho. “Los pueblos originarios de América Cantan y Bailan”. Bogotá, 2008.

¹⁴ Anotação de entrevista concedida ao autor em 14 de fevereiro de 2012.

Exemplo 1. Figuras rítmicas frequentes no carimbó rural e no lundu marajoara, marcação linear do tempo. Anotações de campo do autor e de Guerreiro do Amaral (2005).



Salles e Salles (1969, p. 259) destacam o carimbó como “uma das formas mais puras e significativas do lazer popular”, uma forma de manifestação da realidade social do caboclo, onde estão “o lazer e o trabalho, conjugados, estritamente associados”. O carimbó era considerado o “canto de trabalho”, com narrativas que revelavam a relação do caboclo com a terra e com as hierarquias do poder. Para Fares e Nunes (In: MENEZES, 2005, p. 17), esse teor social dos batuques e carimbós é percebido no uso da palavra como “‘punhais’ que se erguem para gritas denúncias e indignações”.

Os rituais religiosos nos poemas africanos são marcados, no enunciado pelo teor social e, na enunciação, pela musicalidade dos versos... O tambor é “um instrumento de convocação ritualística” muito comum nos rituais afro-brasileiros. E o eu-poético se quer tambor para gritar protestos, convocar à luta (FARES e NUNES *In* MENEZES, 2005, p. 18).

Dessa forma, a música popular cabocla, já produzida em um ambiente de hibridação étnica consolidado, apresenta um “caráter funcional” (SALLES, 1980, p. 17), o que Bourdieu (2007a, p. 35, 45) descreveria como a “expectativa profunda de participação decepcionada sistematicamente pela experimentação formal”. Para o autor, a representação na cultura popular deve ter uma função social. É nesse sentido que as intenções narrativas e os objetivos simbólicos que norteavam o processo criativo e ritualístico da música cabocla no Pará registram a história social e as relações de poder, de classe, de miscigenação, de produção e de vida na natureza amazônica.

O que confere ao carimbó um caráter vinculativo é sua prática coletiva; suas narrativas

sobre o tempo, o lugar, o trabalho; e sua base percussiva que carrega uma possibilidade de estranhamento estético, conforme veremos. Este estranhamento, vale antecipar, repousa especialmente no ritmo. O chamado “tempo marajoara” está ligado diretamente à ocupação do território e à definição de uma ordem espacial calcada nas durações da natureza, do plantio, da colheita, das chuvas. O tempo do terreiro estabelece relações de proximidade, como aponta Sodré (1988, p. 13-17), daí a importância de compreender a arte e a cultura popular como processos comunicacionais alternativos ou radicais, diferentes formas de expressão popular com a finalidade comum de abordar e colocar em questão expressões culturais normalmente excluídas dos meios tradicionais de comunicação. A esse respeito, Sodré¹⁵ define as expressões musicais como “tecnologia de agregação humana” e, ainda, como mecanismo poético narrativo de “construção do real em estado selvagem”, em forma de jogo.

O processo de vinculação comunitária enquadra-se num contexto de “curto-circuito” entre mundialização e tribalismo, como aponta Paiva (2004a, p. 61), o que favorece o ressurgimento resignificado da comunidade em seu sentido mais primário, o da “paixão partilhada”, cujo projeto é essencialmente a perdurância do ser-em-comum, que resulta na experiência ética da vida em comum (MAFFESOLI, 2006, p. 46-47, 105, 110-111). Portanto, a vinculação social está relacionada ao ritual coletivo, suas articulação da memória e do imaginário e ao estabelecimento de um valor comum capaz de suspender a ordem moral dada.

3.2 OS SONS DA FRONTEIRA

Todo esforço empreendido ao longo do último século XX para delinear a *cultura brasileira*, empreitada vinculada às necessidades de delimitação de fronteiras identitárias, foi motivada não apenas por movimentos inerentes à formação de comunidades e sociedades nacionais, regionais e culturais, mas, especialmente, pelas necessidades próprias do mercado, das indústrias culturais latino-americanas. Neste processo que marcou as sociedades modernas do último século, o Brasil correu para se lançar como potência cultural do continente sul-americano, deflagrando em diversas modalidades midiáticas da cultura – futebol, música popular, telenovelas, cinema e literatura – a brasilidade como dispositivo diferenciador do mais extenso país da comunidade do sul da América. A síntese cultural brasileira se construiu

¹⁵ Extraído de palestra proferida por Muniz Sodré no Congresso Nacional da Intercom em Caxias do Sul (RS), em 5 de setembro de 2010, sob título “Comunicação, Juventude e Ritmos Urbanos: em torno da música da 'periferia'”.

massivamente nas matrizes europeia, africana e indígena, buscando se apresentar na forma de um caldo cultural que não pudesse se identificar tão abruptamente com seus países vizinhos, fortemente identificados pela matriz e pela mística indígena. A projeção internacionalizada do samba e da bossa nova a partir da década de 1950 viria recuperar a africanidade perdida até o século XIX para compor assumida, mas ponderadamente, a canção “tipicamente brasileira” como algo de sensivelmente distinto de todo o resto da cultura sul-americana. À marcante recuperação dos códigos indígenas nas culturas populares colombiana, boliviana, equatoriana, e peruana se opunha a apropriação da africanidade na cultura popular brasileira de exportação.

No entanto, a trajetória do carimbó e do lundum marajoaras¹⁶ não pode ser observada sem se levar em conta o intercâmbio cultural perpetrado na fronteira fluvial do que hoje se denomina a Amazônia latino-americana. O cenário marajoara não deve ser analisado – sociológica, musicológica e politicamente – em bases ou modelos estabelecidos pela historiografia oficial brasileira, diga-se, concentrada sob os olhares de uma intelectualidade originária das universidades e praças públicas do Rio de Janeiro e de São Paulo. A ocupação do território marajoara, apesar de ter-se dado em bases exploratória e escravista, como ocorreu em todo o Brasil, apresenta aspectos que tornam sua história social e cultural tão específica quanto especial; e provocam, conseqüentemente, mecanismos de comunicação e de trocas simbólicas igualmente próprios. Destacadamente, a relação entre patrões e empregados nas fazendas e campos do Marajó é algo que não deva ser encaixado à força em modelos de análise originário dos projetos de revolução marxista. A tal constatação chegamos por meio do trabalho de pesquisa em campo, após variadas tentativas de análise dirigida por um ideário revolucionário, digamos, clássico e – por que não? – hegemônico. A dimensão política da cultura marajoara será abordada bem mais adiante. Por hora, detenhamo-nos nos aspectos fronteiriços que fazem deste território um espaço social diferenciado.

O intercâmbio entre o extremo norte do Brasil e os países vizinhos ainda guarda mistérios de difícil decifração. É possível e evidente a prática migratória entre tribos indígenas ao longo de toda a formação do território amazônico. Índios do grupo linguístico Aruak, massivamente predominantes na região litorânea do Marajó, foram encontrados pelo

¹⁶ O lundum marajoara diferencia-se do lundum africano principalmente em dois aspectos: 1. na figura rítmica (ver Exemplo 1 acima); e 2. no bailado menos sensual e mais arrastado, no que destaca-se o comentário de Heloísa Santos, coletado em 16 de fevereiro de 2012, ao afirmar que “o carimbó e o lundum não é pra você vender o corpo da dançarina”. Apesar de ter-se tonado uma vertente à parte da canção popular na cena marajoara, sendo inclusive objeto de estudo acadêmico do musicólogo Anderson Barbosa Costa, Mestre Diquinho, autor de vários títulos do gênero, discorda da separação entre este lundum e os demais, para ele, em entrevista concedida em 16 de fevereiro de 2012, a variação na batida não seria suficiente para a separação, sendo ela ainda de origem africana.

etnólogo alemão Theodor Koch-Grunberg (KRAUS, 2006, p. 71-72) em sua expedição pelo norte de Roraima em maio de 1911. O caminho feito pelo pesquisador, partindo da costa de Belém pelo Rio Branco até São Marcos, e depois subindo o Monte Roraima na fronteira com a Venezuela, próximo ao território de Koimélemong, onde havia predominância das etnias Makuxi e Wapixana, pode indicar possíveis rotas migratórias empreendidas pelas comunidades indígenas no interior da Amazônia latino-americana. Antes disso, aponta a arqueóloga Denise Schaan (2009, p. 210), é prudente assegurar que certas joias cerimoniais e ornamentais encontradas entre os indígenas marajoaras tenham sido obtidas por meio de trocas com civilizações originárias do Caribe e da cultura de San Agostin, na Colômbia, uma vez que os componentes dos solos da região, a ausência de resíduos e ferramentas específicas nas escavações apontam para a impossibilidade de fabricação própria destas pedras no Marajó.

No entanto, as evidências mais precisas quanto às migrações no extremo norte brasileiro remontam ao início do século XIX. O historiador e musicólogo Vicente Salles¹⁷ aponta o intenso tráfego de embarcações de pescadores entre os estados do Amapá e Pará, a Guiana Francesa e o Caribe latino-americano. O Pará era destino destes pequenos navegantes que traziam para os mercados seu pescado. O Ver-o-peso, como sabemos, foi um porto central ao longo da *belle époque* da borracha no século XIX. Daí ate o final do século XX, além de peixe e carne, trabalhadores braçais embarcariam para o sul da Guiana Francesa em busca de trabalho como carregadores, açougueiros, peixeiros, faxineiros e serventes. Pois foi lá, no início do século XIX, que gêneros latinos vindos do Caribe começaram a penetrar nas festas e rodas do Pará, em cúmbias, mambos, merengues e comancheras. Neste período, a produção de carne do Marajó supria os mercados das Guianas Francesa e Inglesa. Salles ainda salienta que foi realmente a partir de meados do século XX, com a disseminação do rádio nas capitais e interiores da Amazônia, que os gêneros musicais caribenhos começaram a penetrar massivamente no cotidiano norte-brasileiro, especialmente por meio da programação dos programas radiofônicos. Em nosso trabalho de campo, os mestres de Soure, Chicão, Diquinho e Regatão confirmam o costume de escutar a programação das emissoras guianas nos campos de Marajó nas décadas de 1950, 60 e 70. Já em Belém, Pinduca, o Rei do Carimbó do Pará, viria introduzir de vez a guitarra elétrica, congas e maracas, a partir da década de 1970, tendo

¹⁷ Informação extraída de duas cartas escritas por Vicente Salles para o musicólogo José Ramos Tinhorão contendo apontamentos sobre a cultura e a música paraense. As cartas são datadas de 16 de março de 1989 e 18 de março de 1990; e encontram-se disponíveis no acervo do autor no Museu da Universidade Federal do Pará, em Belém.

sido, segundo Oliveira (1999, p. 358) o artista que “amerengou” o carimbó; o autor afirma que com o advento da lambada de Pinduca, “(...) no meio do salão tornou-se comum a gente ficar sem saber se o ritmo tocado é carimbó ou caribenho”.

As músicas e danças *créole* da Guiana Francesa têm, aliás, sensível semelhança com o carimbó, no que diz respeito à sua constituição histórica. À base de tambores talhados em troncos de árvores – os *Tanbou kamougé* encontrados em várias regiões da Guiana, de Montsinéry-Tonnégrande a Saint Georges – geralmente tocados como o curimbó, deitados sobre o chão, com o tocador montado sobre o instrumento, essas canções e danças têm origem nas comunidades africanas escravizadas ao longo dos séculos XVII e XVIII e possuem, portanto, relação com a vida social. A burguesia guiana estabeleceu-se em Caiena sobre uma divisão espacial em torno do Canal Laussat. Do lado europeizado, as danças orquestradas impunham-se como códigos de distinção social, mazurcas, valsas, polcas e quadrilhas; enquanto que na outra margem, as danças crioulas do *kamougé*, *grajé*, *kasékò* e *léròl* ajudavam a construir um território cultural delimitado pela ginga, pelas danças de roda, pelo jogo de pernadas, códigos tão familiares. A musicóloga guiana Monique Blérald-Ndagano (1996, p. 50-55) expande as matrizes de formação da cultura *créole* para além do referencial africano, endossando a hipótese de uma rede de influências do que se classifica como as “Américas negras” ou “processo de creolização”, segundo a qual os escravos africanos trazidos para a América teriam criado uma tradição própria bastante diferente da tradição essencialmente africana e relacionada a uma nova situação social, o que Tinhorão (1998, p. 140) classifica como um “dançar à brasileira” marcado pelo movimento nos quadris, um código que delineia um modo e um repertório de estilos próprios.

A autora percebe a conservação de ritmos e passos (ou movimentos, coreografias) africanos readaptados e inseridos às danças francesas impostas pelo colonizador, isso graças aos “*samedi nègre*”, o sábado sagrado concedido pelos senhores brancos aos escravos (não por generosidade, mas como estratégia de economia da força de trabalho) como descanso e tempo de festejos. Neste processo de “imperialismo cultural”, como classifica a autora, foi o tambor o elemento responsável pelo embate simbólico que fez frente à imposição da música europeia. As danças orquestradas foram, progressivamente, ganhando contornos percussivos ao transgredir a valsa em *grajé*, o minueto e a quadrilha em *léròl*, o *bourrée* em *kamougé*. A mão na cintura, código originário das danças europeias, foi sutil e decisivamente transformada em um movimento próprio do *kamougé*: os punhos cerrados na cintura. Pois é com os punhos

cerrados que os bailarinos do carimbó erguem os braços e desenharam seu rodopio incisivo.

Quanto às coreografias, Blérald-Ndagano destaca movimentos presentes igualmente na *kalenka* da Martinica, os jogos de sedução, o requebrado das dançarinas e os giros dos dançarinos. Jogo de olhares e de gingado que evolui até o ápice da conquista. O caráter “endiabrado” das danças de sedução conferiu certo mistério. O que a dançarina e coreógrafa Roseman Robinot (*apud* BLÉRALD-NDAGANO, 1996, p. 53) classifica como o efeito de *vidé* que caracteriza o momento de espontaneidade e liberdade corporal, onde os corpos se encontram, se alongam e se entrelaçam. Um tempo-espaco mágico marcado pela expressão corporal, pela reinvenção do indivíduo. A aproximação desta descrição com o lundum africano, encontrado no norte do Brasil, é, no mínimo, relevante.

Aliás, as condições que reúnem a história social e cultural da Amazônia brasileira – em especial o Estado do Pará – e a Guiana Francesa são latentes. Da cultura da mandioca, característica das mais marcantes da vida paraense, encontramos a referência na dança *grajé* da Guiana, cujo nome refere-se ao vai-e-vem das mãos no ralador quando se “*grage la manioc*”; movimento eternizado nas canções de Pinduca, *Garota do tacacá*: “rala rala a mandioca / Espreme no tipiti / Separa a tapioca / Aparar o tucupi / Prepara meu tacacá / Gostoso como o açai”, e *Ralador* (esta, parceria com Maria Isabel Pureza): “Comadre Luzia / Vombora pra roça / Tirar mandioca / Para ralar / Rala, rala, ralador / Tirar mandioca para ralar”. Nos diários de viagem do etnólogo alemão Theodor Kuch-Grunberg, em setembro de 1911, há o curioso registro de uma “música de trabalho” feminina da etnia Makuxi, do extremo norte da Amazônia brasileira, cuja referência ao ralar da mandioca parecia ao pesquisador um aspecto recorrente na canção indígena. Os versos anotados por Koch-Grunberg apresentam, ainda em 1911 e em condições de isolamento extremo, aspecto métrico e temático bastante assemelhado com carimbós rurais mais contemporâneos: “Eu faço beiju para você, eu ralo mandioca, irmãozinho / Cace o veado galheiro, irmãozinho / Cace o veado capoeira! / Atire na tartaruga, irmãozinho! / Cace o veado galheiro!” (In: KRAUS, 2006, p. 73).

Em outro episódio, a pequena índia Tainá Forte, da aldeia Galibi, no Oiapoque (Amapá), selecionada para concorrer ao papel principal na terceira sequência do longa-metragem “Tainá”, em 2010, mal falava o português, mas repetia uma cantiga ensinada pela mãe na tribo: “*un, deux, trois, tin tin!*”. Ainda mais curiosa é a semelhança entre o patuá – dialeto indígena encontrado também nos arredores do Oiapoque – e o *créole*; dentre várias

similaridades fonéticas e no vocabulário, o grande barco, como chamam as embarcações que atravessam para o acesso entre a tribo e o município, é conhecido como *gho-bato-lá*, possivelmente originário de uma corruptela com o *gros bateau* dos guianos.

Contexto semelhante foi o da região colombiana de Chocó, ladeada pelos oceanos Pacífico e Atlântico e banhada pelo Rio Atrato, num cenário de selva e correntes fluviais – como em Marajó – povoada por populações descendentes da escravidão africana após o desmantelamento e extermínio dos indígenas ao longo dos séculos XV ao XVIII. A mineração atraiu ainda árabes e hispanos a partir do século XIX, formando o cenário musical ainda fortemente influenciado pelo intercâmbio cultural com Cuba, através de cultores de cana-de-açúcar provenientes da ilha e do Panamá e pelo tráfego de discos de vinil que vinham de Cuba não só pelo Rio Atrato mas também pelas rádios CMQ e Progreso, capturadas pelas ondas na cidade de Quibdó, capital da província colombiana. As Timbas de Quibdó, canções executadas em eventos familiares e comunitários em guitarra e percussão, vêm da tradição dos boleros cubanos e originam-se do câmbio musical em embarcações, estações de rádio e experiências coletivas, como é tão familiar ao carimbó marajoara. Seu artista mais emblemático, Alfonso Córdoba, El Brujo, apresenta-se como propagador da lírica afro-chocoana por meio de sua *brujería con timba*, dispositivo de partilha¹⁸.

Ao longo desta pesquisa, procuramos mapear rastros da produção musical deste território de fronteira, por meio da coleção de registros fonográficos do cancionero territorializado (classificado vulgarmente como folclórico, “de raiz”, popular, etc) na Colômbia, Bolívia, Guiana Francesa, além de alguns registros além-mar em Angola e Gana. O objetivo foi esboçar uma cartografia da linguagem musical destes territórios buscando identificar aspectos comuns para a posterior análise no âmbito comunicacional.

Na Colômbia ocidental, por exemplo, encontramos o *currualo*, música à base de marimba. Considerada de origem africana, da época da escravidão e das comunidades negras formadas em torno das minas de ouro, o *currualo* é uma música formada às margens dos rios. Duzentos e quarenta braços de rio que cortam a região do Pacífico, na Cordilheira dos Andes, perpassaram, ao longo dos últimos duzentos anos, a vida de comunidades descendentes de africanos escravizados. Como nos relatos das práticas do carimbó nos campos de Marajó, o *currualo* advém dos encontros e festejos improvisados nas comunidades de trabalhadores, garimpeiros e pescadores, em meio à dança, contação de histórias e recito de poemas. Outra

¹⁸ CUJAR, Douglas. In: livreto do CD EL BRUJO. “El Brujo y su Timba: música del viejo Chocó”. Bogotá: Guana Records, 2007.

característica comum são as festividades de santos originários da liturgia católica. Os cantos e festejos são realizados em rituais de canto e batuque, denominados ali de *arrullos*. San Antonio é o mais popularmente reverenciado deste região; *Vamos a adorar a Antonio*¹⁹, canção utilizada no festejo do santo apresenta uma estrutura rítmica linear em compasso dois por quatro, que remete à pisada forte, ao encontro com o solo; sobre a batida, as marimbas ressoam o bambu harmonizando o canto do coro que responde ao puxador, um cantor solo que estimula e costura o cantar.

A marimba é considerada uma herança da África central e ocidental, também encontrada com semelhante vigor na região de Chocó, no Peru e no nordeste do Equador. No entanto, o componente indígena é inegavelmente presente na pulsação monotônica de grande parte das canções. Por outro lado, um aspecto mais estritamente melódico nos parece fundamental: as marimbas africanas, construídas em geral com 24 notas em estrutura de madeira e bambu, são afinadas segundo uma ordem melódica própria, alheia às escalas musicais ocidentais. Tal aspecto remete-nos à temática central desta pesquisa, qual seja a produção de uma linguagem particular, o que supõe muitas vezes a ruptura com os códigos de linguagem e de trocas comunicacionais dados por determinada sociedade hegemônica.

Mais próximo da fronteira com a Venezuela, às margens do rio Magdalena, o *tambora*, espécie de batuque de origem africana, é também praticado em festividades de santos católicos. Em comunidades de pescadores e pequenos agricultores, as *tamboras* homenageavam Santa Catalina e San Sebastián. Os batuques serviam para anunciar a data de algum santo, e as festas contavam com aguardente, rum e *agualoja*, bebidas quentes que mantinham a garganta preparada para horas de canto e o corpo aquecido para a dança e o batucar dos tambores (CARBÓ RONDEROS, 2005). A festa de São Sebastião, por sua vez, é, ainda hoje, considerada como ponto alto do ano no município de Cachoeira do Arari, no Marajó. Instituída pelo colonizador, especialmente a partir do século XIX, a festividade funcionava como dispositivo de comunicação entre a pequena cidade – isolada pelas enchentes do rio Arari – e a província, por meio das embarcações que vinham de Belém com mercadorias, convidados, religiosos, familiares, fazendeiros e muitas novidades.

No Uruguai, o Candombe, dança de origem africana surgida por volta do século XVIII, durante o apogeu do tráfico escravista na região, acontecia, assim como a Marujada do Pará, durante o período das festas de fim de ano, começando às véspera do natal e findando

¹⁹ Grupo Naidy. “Arriba suena marimba!”, Cali, Colômbia, Smithsonian Folkways, 2006.

no dia de Reis em homenagem a São Baltasar, o rei mago negro. No caso da festa paraense, ainda presente nos municípios de Bragança e Quatipuru, a homenagem é para São Benedito, igualmente representado como um negro. À base de percussão, a dança do Candombe é mais uma manifestação que se instaurou na América Latina, no período escravista, entre o sagrado e o profano. A tela do artista plástico uruguaio Pedro Figari (1861-1938), intitulada *Nostalgias Africanas* (Figura 1), datada da década de 1930, revela a forma do Candombe, com destaque para a gingada no dançar, o aspecto barrento – referência à terra, ao chão – do solo, e o tambor de tronco ao fundo.

Figura 1. *Nostalgias Africanas*, de Pedro Figari (circa 1930). A partir de cartão postal. Coleção do autor.



As festividades ou manifestações de cunho sagrado foram, pouco a pouco, deslocando-se para um uso mais cotidiano; seja pelo seu caráter clandestino, diante da opressão exercida pelos governos, elites e pela própria instituição católica romana, seja pelo fato de sempre terem estado na fronteira entre o sagrado e o profano. Encontramos em San Basilio de Palenque, extremo norte da Colômbia, o costume do Lumbalú, o canto para os mortos antes restrito aos nove dias e noites posteriores ao falecimento de um membro da

comunidade. O costume tomou as ruas da cidade e é considerado o embrião dos *Sound Systems*, também conhecidos como *Picó*, discotecas móveis instaladas nas ruas de bairros populares da região de Palenque. “*Luego vino la música de vientos, y ahora último llevo la música de Picó*”, afirma José de la Cruz Valdez, artista atrelado à cultura do Lumbalú. Os *Sound Systems* colombianos transformavam a canção sagrada rural em “vitamina urbana” por meio do volume sonoro dos aparelhos. Tal quais as aparelhagens de som das periferias de Belém que, hoje, em Soure, no Marajó²⁰, vêm ocupando o espaço das antigas rodas de carimbó. As aparelhagens competem entre si em termos de potência sonora e promulgam a “evolução do som”, ou seja, a passagem do cancionista rural para a apropriação tecnológica das novas cidades. Afora as questões de gosto ou de qualificação estética, a função comunicacional das aparelhagens parece-nos amplificar em grande potência o antigo papel dos terreiros; vide o *slogan* de Rey de Rocha, um dos mais populares *sound systems* de Palenque, na Colômbia: “*Colombiaaaa!!!! aqui suena, el Rey!! el orgullo de los bailadores!! el rey grande!! Suenan los tambores, y llegaron los exclusivos del Zaire, Camerún, Nigeria, Johannesburgo... solo los tiene el Rey, los demás, sientense a escucharlos!!*”²¹.

Nos anos 1970, boa parte dos repertórios dos *Sound Systems* colombianos em Barraquilla era formada por discos trazidos de Angola. A ilha de São Tomé e Príncipe era o ponto de conexão entre as bandas angolanas e os DJs do caribe colombiano, ao ponto de hoje a Colômbia ser o segundo maior acervo de discos angolanos deste período. A fronteira lusófona na África ampliaria a rede de alcance de um estilo classificado no Pará como *guitarrada*. Conhecido como “a era de ouro da música angolana”, o período de 1961 a 1975, que coincide com o movimento de independência do país, com intensas manifestações populares e estado de exceção econômica, foi marcado pela busca de uma sonoridade angolana, concentrando artistas e conjuntos de todo o país nas *musseques*²² da capital Luanda, último território a se tornar independente de Portugal. Uma cultura musical eminentemente urbana, centrada nos clubes e festivais de rua, emergiu ali sob a batuta de músicos jovens e engajados. O novo som combinava instrumentos de percussão africanos com as guitarras elétricas, influência mútua das músicas caribenha e norte-americana, e letras agora escritas em

²⁰ Em Soure, a aparelhagem mais popular hoje é a Badalasom, cujo codinome é “o búfalo do Marajó”.

²¹ In: BATATA, 2006.

²² As *musseques* são as periferias das grandes cidades, para onde migraram as elites angolanas na década de 1950, empurradas pela chegada de investidores de café portugueses, que vinham ocupar os centros urbanos da capital. Foi este movimento o responsável por uma nova fase de nacionalização da música angolana, que se estenderia até a independência do país, duas décadas depois (MOORMAN, Marissa, In: ANGOLA SOUNTRACK, 2011, p. 7-13).

idiomas locais. O período de mais intensa produção fonográfica destes conjuntos de guitarra angolanos, entre 1968 e 1976, rendeu cerca de oitocentos vinis compactos distribuídos por selos nacionais angolanos e subsidiárias estrangeiras, como a EMI ou a Decca Tapes, em pequena escala. Foras as rádios nacionais e os DJs os maiores responsáveis pela difusão deste material no Caribe sul-americano e no Brasil. A semelhança sonora entre artistas como Jovens do Prenda, Mamukueno, Quim Manuel e Os Bongos e os guitarreiros paraenses, como Mestre Vieira e Mestre Curica, é latente. Nas percussões angolanas encontramos presença marcante do *ralador*, além das congas, e no caso de Os Bongos, um banjo faz harmonia para os solos de guitarra, apresentando as mesmas viradas suingadas encontradas no carimbó e na guitarrada paraenses.

Sobre o ralador, aliás, vale um breve parêntese quanto ao seu caráter artesanal e simbólico. Também conhecido como raspador, caracaxá ou querequexé, o artefato é extraído da vida cotidiana para se transformar em instrumento musical, encontrado em diversas culturas rurais ocupando um espaço expressivo importante, uma vez que seu som cadenciado e contínuo atua como discurso de fundo que remete irremediavelmente ao seu uso ordinário, no trabalho das mulheres, no trato com o alimento. Encontramos objetos de uso e função semelhantes, por exemplo, no fandango de Veracruz, no sul do México, gênero musical de origem indígena engajado na representação cosmológica do mundo e do ser humano. Uma ossada de crânio de animal é ralada com uma baqueta por uma instrumentista na apresentação de fandango a que assistimos em 25 de outubro de 2011, na Maison du Mexique, em Paris, referência à cultura da caça e também ao alimento de origem animal. Há também no *skiffle*, música de trabalho do interior da Inglaterra da primeira metade do século XX, o uso de uma tábua de lavar roupas ralada com um pedaço de madeira. Por fim, Artaud (1985, p. 66-67, 74), nos textos *A Raça dos Homens Perdidos* e *O Rito dos Reis da Atlântida* descreve mais detalhadamente a “orquestra” que acompanhava o rito indígena Tarahumara, do norte do México, composta por violino, guitarra, tamborim, sinetas, varas de ferro e uma espécie de ralador de madeira tocado com bastões, sendo a base percussiva o componente de maior valor simbólico.

Quanto à relação entre Brasil e Angola, sabe-se que extrapola o período escravista, quando Luanda era o entreposto chave do mercado transatlântico de escravos, pois no período que se sucede à independência de Angola até o fim das guerras civis em 2002, o Brasil, em especial o Rio de Janeiro, dada a viabilidade da rota aérea com o aeroporto do Galeão, foi

ponto de refúgio político para várias famílias e cidadãos angolanos, formando consideráveis comunidades nacionais, como a da favela da Maré²³, o que pode ter estreitado ainda mais os laços culturais entre Brasil e Angola, que nas décadas de 1980 e 90 sofreram um *revival* em meio às comemorações do centenário da Lei Áurea, em 1988.

Caso semelhante é o da música *highlife* de Gana. Originário do século XIX, na fusão de sonoridades africanas e europeias, o gênero surgiu como música de grandes orquestras – geralmente formadas por músicos militares, similar ao que aconteceria no Marajó na década de 1950 – em bailes e festividades das elites locais (donde o nome *high [class] life*), já sob influência do repertório africano e caribenho trazido pelos próprios músicos ao cotidiano dos conjuntos, o que conferiu ao gênero um “estilo sincopado”. A partir da década de 1920, os movimentos populares de rua readaptaram o *highlife* em novo formato, agora com a guitarra elétrica à frente e a percussão africana na base. Marcado pelo intercâmbio de estilos graças ao contato constante com tropas militares dos Estados Unidos e Inglaterra no início do século XX e com marinheiros estrangeiros nas décadas seguintes, o *highlife* acabou sendo conhecido como um gênero musical marcado pela guitarra elétrica e pela síncopa caribenha, com presença de banjo, congas afro-cubanas e contrabaixo. Dentre os principais artistas, Francis Kenya, a Guyoyo Guitar Band, George Adu e Anthony Scorpion são alguns dos que mais remontam à guitarrada paraense.

No mais, os cruzamentos de fronteira, como vimos, aconteceram, em um primeiro momento, por meio de viajantes; num segundo momento, por meio das rádios que atravessavam territórios levando a sonoridade caribenha e o som rural norte-americano para a extremidade sul do grande continente. Não à toa, o auge do intercâmbio sonoro entre fronteiras foi a década de 1970, período de consolidação das audiências de rádio AM e das frequências de rádio amador, as fônias, ambos muito comuns nos campos do Marajó. O carimbó-*country music* de Mestre Regatão, composto naquela década, em Soure, talvez seja o exemplo mais marcante no que diz respeito ao território marajoara. Cantando o vaqueiro quase como a um *cowboy*, Regatão deixou para o refrão o efeito vocal típico da música do oeste americano:

Vaqueiro vai ver o gado / Que pasta lá na beirada / A filha do teu patrão /
Quer beber leite da vaca malhada / Tira o leite, vaqueiro / Ô vaqueiro
ligeiro / Tira o leite, vaqueiro / Que esta gente quer beber / Ô tira o leite / Ô
tira o leite / Ô tira o lei-lei-lei-lei-lei lei-lei-lei-lei lei-lei-lei-lei lei-lei-lei-lei

²³ Pereira e Souza (2008) realizaram pesquisa no Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária sobre a migração angolana para o Rio de Janeiro em meio ao cenário de guerra civil, donde extraímos as informações aqui citadas.

lei-lei-lei-lei-te²⁴.

3.2.1 O Banjo como Testemunha da História:

O banjo, hoje muito presente no carimbó do Pará em geral, merece um espaço especial neste trabalho, até por representar, em Soure, uma das poucas testemunhas materiais da história do carimbó, graças ao exemplar encontrado por Anderson Barbosa Costa nos campos marajoaras. Este instrumento apresenta sutil distinção quanto a sua utilização no Marajó e na região do Salgado. Anderson Costa²⁵ observa que enquanto nesta última localidade o banjo apresenta aplicação predominantemente percussiva, com recorrência de um toque “surrado”, onde o instrumentista mantém as posições da mão esquerda fixas e aplica, na mão direita, uma palhetada mais forte e frenética, resultando em um uso mais efetivo da estrutura percussiva do banjo; em Soure, esta técnica foi sendo transmutada em um toque mais harmônico, com predominância dos acordes sobre o aspecto percussivo do instrumento, usando para tanto a técnica de “sincopar” com a mão esquerda, que consiste em pulsar os dedos que pressionam as cordas ao ritmo suingado do toque da mão direita. Este uso se deveu, muito provavelmente, à influência das rádios caribenhas e dos repertórios jazzísticos dos conjuntos de música nas décadas de 1950 e 60, assim como à recente influência do samba e do pagode na década de 1990, que, segundo Anderson, trouxe, por meio das rádios e da televisão, técnicas do cavaquinho para o banjo, como é o caso das “viradas” com a mão direita.

No dia 25 de março, de 2012, o grupo Quentes da Madrugada, de Santarém Novo, na região do Salgado, fez uma apresentação na Estação das Docas, o espaço turístico de Belém às margens da Baía de Guajará, pelo lançamento do vídeo documentário *Pau & Corda: Histórias de Carimbó*²⁶. Formado por músicos idosos na cama de tambores, o som frenético dos curimbós e xeque-xeques puxava o banjo para a mesma pegada percussiva. Ainda assim, a arquitetura do instrumento, feito artesanalmente com um braço de madeira acoplado geralmente em um corpo em forma de tamborim sem tampo no fundo, difere do banjo marajoara, cujo corpo em madeira apresenta um tampo maciço no fundo. Em ambos, e mesmo quando se adota o banjo industrializado, as cordas utilizadas são de náilon.

No entanto, sabe-se que o banjo é originário da região sul dos Estados Unidos, com

²⁴ Canção coletada em entrevista concedida ao autor em 4 de abril de 2012.

²⁵ Entrevista concedida ao autor em 4 de abril de 2012.

²⁶ O documentário *Pau & Corda: Histórias de Carimbó* foi produzido pela Fundação de Telecomunicações do Estado do Pará, a Funtelpa, pelo projeto Cultura.DOC, com direção de Robson Fonseca, em 2012.

uso expressivo em conjuntos de música negra. Mia Awouters (2004, p. 5-8), do Museu dos Instrumentos Musicais de Bruxelas, na Bélgica, recupera a pré-história do banjo nas Américas. É possível que o instrumento tenha surgido primeiramente na região oriental da América Central e no sul da América do Norte, já no século XVIII, trazido pelos escravos da África ocidental um século antes. Neste caso, as origens do banjo apontam para o *luth*, o *kambre*, o *molo*, o *guimbri* e o *akonting*, instrumentos de corda e corpo de tambor encontrados nos séculos XVII, XVIII e XIX no Marrocos, Nigéria, Mali, Senegal, Gâmbia e Serra Leoa. Awouters (2004, p. 14) destaca que estes instrumentos vieram substituir o tambor, proibido pelos senhores de escravos por considerarem-no como “meio de comunicação em caso de revolta”.

Awouters ainda aponta que a partir do século XIX o banjo passou a ser rapidamente adotado pelas sociedades brancas norte-americanas. Em 1840, o fabricante de instrumentos de percussão William Boucher passou a vender o primeiro banjo fabricado em série, com ajustes estruturais e técnicos, dentre eles, a adição de uma quinta corda às quatro originais. O instrumento foi largamente adotado na região da Virgínia. A Guerra da Secessão entre o sul e norte dos Estados Unidos, de 1861 a 65, acabou ajudando a popularizar o banjo na região mais rica do país. Em 1880, o banjo já estava amplamente inserido na cultura musical norte-americana, com produção em massa, agora pelo fabricante John H. Buckbee, e com flertes com o violão clássico, o que acarretou em novos ajustes estruturais e mecânicos. No início do século XX, o banjo aproximava-se de um universo erudito, redundando em orquestras, repertórios e arranjos exclusivos para o instrumento. Awouters aponta aí o surgimento de um repertório “popular clássico leve” (*populaire classique léger*).

Antes de chegar ao Brasil, o banjo passou por um processo de hibridação com outros instrumentos que, além de interferir em detalhes de sua construção – como a eliminação da quinta corda na década de 1920, graças à sua larga adaptação ao *jazz* americano – resultaram em banjos com afinações baseadas em outros instrumentos locais. Ainda nos Estados Unidos até a década de 1940 o banjo surgiu com a afinação da guitarra, do ukelele, e do mandolim. No Brasil, ainda hoje, o banjo assume a mesma afinação do cavaquinho, provavelmente adotada no processo de sua adaptação ao cancionário popular nacional. Além disso, guarda várias especificidades em relação ao banjo encontrado nos Estados Unidos e em outros países da América Latina, como a ausência de uma corda curta que não é pressionada pelos dedos da mão esquerda, permanecendo como nota-pedal, e o uso de palheta no lugar da técnica do

downstroke claw hammer, que consiste em tocar as cordas com as unhas dos dedos indicador, médio e polegar.

Presente no Caribe desde o final do século XVII, o banjo foi notado com expressiva ocorrência na Jamaica, em 1688, pelo pesquisador e viajante inglês Sir Hans Sloane, e na Guiana holandesa em 1770, atestado como originário da Costa do Marfim pelo capitão inglês John Gabriel Stedman. (AWOUTERS, 2004, p. 15). O Musée des Instruments Musicaux apresenta exemplares da Guiana Holandesa, com o nome *Creole bania* (1777), e no Haiti, o *Banza* (1872).

A primeira metade do século XX foi o período em que as orquestras de *jazz* adotaram largamente o banjo a quatro cordas, com toque bastante acelerado e ritmado. Devido à sua sonoridade mais clara e às frequências sonoras muito favoráveis à captura pelos gravadores acústico-mecânicos da época, o banjo ganhou fronteiras em registros discográficos posteriormente difundidos nas rádios. Esta talvez tenha sido a conexão mais direta com os conjuntos de carimbó do norte do Brasil.

3.3 O CARIMBÓ DE SOURE NA FAZENDA TAPERÁ

(...) pois ninguém tinha noção do mundo, a não ser o lugar onde nasciam, e o lugar mais longe era Soure e nem todos podiam ir lá. O Brasil não existia como nação, como um todo. O mundo deles era limitado, o horizonte chegava sempre perto à medida em que andavam no campo. Nasciam, cresciam, a maioria constituía sua própria família, e sabiam que um dia morreriam... (ACATAUASSÚ, 1998, p. 26).

Na Fazenda Tapera acorda-se cedo. Às quatro horas da manhã, as esposas levantam para fazer o café. O cheiro exala forte e desperta as crianças. Em um copo cheio com leite tirado de véspera e pão, os homens forram o estômago para começar os trabalhos no campo. Tocar gado, alimentar, limpar os currais e ainda cuidar de manter longe os ladrões de boi que rondam as fazendas do Marajó. As crianças entram na escola às sete da manhã e lá ficam até às onze e meia. Neste meio tempo, as mulheres lavaram roupa e prepararam o almoço. Logo às treze e trinta as crianças retornam para a Escola Domingos Acatauassú Nunes, fundada por Dona Dita para acolher os filhos dos vaqueiros, enquanto os adultos tiram a sesta sagrada de depois do almoço para poderem digerir o prato farto de farinha baguda, feijão, peixe frito ou carne bovina cozida. De noite, todos voltam para o curral, recolhem-se cedo para recomeçar a labuta, a não ser quando há uma festa de carimbó.

Heronildes Albuquerque Acatauassú Nunes (conhecida como Dona Dita) e seu esposo Domingos Acatauassú Nunes (conhecido como Dominginhos) eram proprietários da Fazenda Santa Cruz de Tapera – o nome deriva do termo indígena que designa uma pequena casa de madeira, em alusão à construção-sede original da fazenda – herdada pelo casal do senhor Domingos Acatauassú (pai) e onde se instalaram no ano de 1934, logo após seu casamento em Belém. A fazenda fora comprada pela família Acatauassú nos idos de 1910 do antigo proprietário, o coronel Francisco Bezerra da Rocha Moraes, cujo irmão, Demétrio Bezerra da Rocha Moraes, casou-se com Rita Acatauassú Nunes, da fazenda próxima, Ritlândia.

Em 1957, a primeira sede em alvenaria foi inaugurada. Uma capela e uma escola também faziam parte do complexo e visavam atender aos objetivos de educar as famílias dos vaqueiros de acordo com a cartilha apostólica com que os Acatauassú haviam sido formados em Belém. Dado o isolamento que levava Dona Dita e Dominginhos a se lançarem durante cinco dias e noites pelos campos a cavalo para visitar uma propriedade vizinha, as famílias de trabalhadores da Tapera acabavam permanecendo por extensas temporadas enfiadas na região. As festas de santo eram, como o foram em vários outros territórios marajoaras, dispositivos de comunicação com as comunidades e fazendas dos arredores.

Se fosse o caso, os donos de fazendas e os vaqueiros mais destacados empenhavam-se em movimentar uma rede de comunicação para avisar todos os moradores da fazenda e de propriedades vizinhas. Nas longas distâncias, era preciso viajar pela madrugada, às vezes um dia inteiro em canoas, carroças ou montarias para levar a notícia e fazer o convite. Tal qual na tradição semita, a festa começava com um dia inteiro de antecedência, tempo necessário ao correr da boa nova. O famoso “telégrafo-cipó”, como classificou Dona Dita (1998, p. 37), era o mecanismo desenvolvido pelos moradores da região para anunciar as festas em longas distâncias.

Os longos festejos de janeiro eram alusivos ao aniversário de Tia Sinhá, a Dona Rita Acatauassú Bezerra, da fazenda Ritlândia, e também ao fim do ano, ao Dia de Reis, e ao padroeiro da Ilha de Marajó, São Sebastião. Coincidiam com este período, propositadamente, os festejos familiares dos vaqueiros. Dita (1998, p. 25) relembra: “Durante vários anos a missa rezada lá era a única que havia de mais fácil acesso ao marajoara dos campos, assim os batizados e os casamentos eram programados para o mês de janeiro de cada ano”.

O Círio de Soure era um dos motivos para, ao contrário, levar os vaqueiros e suas famílias para fora da Tapera, rumo à cidade, atraindo especialmente os mais jovens.

A Fazenda Tapera é considerada pelos artistas locais como o berço do carimbó sourense na forma como se apresenta hoje. Certamente pelas condições de vida ali estabelecidas, nos longos dias isolados no campo, nas relações forjadas entre as famílias de vaqueiros e fazendeiros, nas festas e manifestações religiosas como mecanismos de vinculação e comunicação. É certo que hoje a fazenda já não existe. Dita Acatauassú ainda sobreviveu à divisão do antigo território entre seus herdeiros e faleceu em 21 de outubro de 2007. A vida nas fazendas de Marajó teria sido responsável por deslocar o carimbó dos terreiros para a cidade, movimento que está ligado ao crescimento da estrutura das propriedades, dos mecanismos de comunicação com as cidades da Ilha, através de fônias, rádio e novos modelos de embarcação, além das feiras pecuárias e eventos sociopolíticos, que refletiram no modo de tocar e dançar o carimbó e o lundum. Assim, parece-nos pertinente delinear algumas das principais características que tornam o carimbó de Soure um fenômeno próprio:

Destacam-se aqui as principais características que diferenciam o carimbó de Soure:

O carimbó de Soure diferencia-se dos carimbós praticados em outras regiões do Estado do Pará, mais especificamente daquele praticado na região do Salgado paraense, pela ocorrência de determinadas características de ordem técnica, seriam as mais remarcantes: ritmo mais cadenciado; andamento mais lento ou “arrastado”; preferência por tonalidades menores e por frases e melodias em escala decrescente, o que confere a canção uma sensação melancólica ou serena mais acentuada²⁷; compasso binário, como encontrado em grande parte de gêneros de origem afro-brasileira, como o samba e o maracatu; harmonização instrumental simples, em muitos casos, estruturada na relação de repouso e tensão provocada pela sequência da tônica, subdominante e dominante (em geral, no modelo I-IV-V-I ou I-II-V-I), ainda que esta estrutura possa ser frequentemente alterada ou complexificada, está aí o dorso harmônico que instaura o tema, sua tensão e sua conclusão. Na melodia, a repetição de frases muitas vezes espelha-se no jogo de provocação e resposta entre solista e coro.

Porém, dois aspectos característicos do carimbó de Soure chamam a atenção: respectivamente de ordem técnica e poética, são estes o uso recorrente de acordes com a

²⁷ A respeito do aspecto melancólico na estrutura melódico-harmônica do cancioneiro marajoara, destacamos o apontamento de Theodor Koch-Grunberg, em seu diário de março de 1913: “(...) têm uma atmosfera indizivelmente triste. Reflete-se nestas melodias todo o destino inevitável desta raça. Lembram-me sempre a marcha de luto de Chopin, estas dissonâncias, que pouco a pouco vão se dissolvendo em harmonias – como se a alma infeliz se arrancasse do corpo pairando rumo à eternidade” (*apud* KRAUS, 2006, p. 78).

sétima menor, não somente aplicados como preparação harmônica para o retorno à tônica (o acorde correspondente à tonalidade principal da música), mas também como forma de dissonância (tensão) harmônica ao longo da canção, recurso provavelmente apropriado dos choros, boleros e merengues, além do *jazz* americano e das músicas de orquestra ouvidas nas rádios caribenhas e repassadas como repertório dos conjuntos de música. O acorde com sétima menor, quando usado como preparação, geralmente aparece em modo maior, ainda que na tonalidade original esteja em modo menor, o que provoca, no momento do retorno à tonalidade (geralmente em um refrão ou no retorno ao início da música, o *da capo*), uma sensação de deslocamento da ordem, associada à inserção abrupta e momentânea de uma estrutura harmônica “acidental” e exterior à escala tonal. De forma geral, o fato de o carimbó marajoara ter recebido e absorvido uma rede de influências das rádios e intercâmbios culturais foi determinante musicalmente e, por consequência, poeticamente.

O aspecto de ordem poética diz respeito à temática romântica das letras. Os principais Mestres do carimbó de Soure, de Biri a Diquinho, assinam a autoria de um romantismo marajoara, cujas características mais marcantes são a construção de um ideário da vida nos campos e nas águas de Marajó. As principais personagens, o vaqueiro, o pescador, a moça, o fazendeiro e os seres mitológicos (o boto, a mulher cheirosa, o Pretinho da Bacabeira, o Soca a Cobra Grande, o Toco, etc) ajudam a construir narrativas de exaltação à vida na Ilha, ao *métier* do pescador e do vaqueiro e instauram, como veremos, o tempo próprio da poética marajoara.

Ora, o século XIX, quando eclodiu no Brasil o estilo romântico, parece ser de fato uma referência à vida no Marajó. Foi naquele período que assistimos aos primeiros movimentos que deslocariam a poética brasileira da literatura para a canção – o que analisaremos com maior minúcia adiante. A esse respeito, Tinhorão (1998, p. 132-137) aponta a passagem de poetas e romancistas ao terreno da canção, a partir de 1830, movimento que deslocaria o estilo romântico para as camadas populares das cidades, com a salvaguarda do requinte vocabular característico dos poetas e desejado pelos letristas e cancioneiros. No Rio de Janeiro não foram poucos os escritores que se aventuraram no campo da canção: Gonçalves de Magalhães, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel de Araújo Porto Alegre, Laurindo Rabelo “Lagartixa” e Francisco de Paula Brito, este proprietário da Loja do Canto, na atual Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro, onde vendiam-se textos, livros, partituras e onde foi editada a Revista Guanabara.

Em Soure, um conjunto de fatores, que vai da influência das rádios caribenhas, o isolamento e solidão da vida nos campos à força da oralidade como dispositivo criativo na cultura local, ajudou a atribuir ao cancionário ali produzido uma força poética que confere aos acontecimentos narrados uma dimensão romântica e imaginária muito latente. A geografia marajoara possibilita “um viver contemplativo” que, segundo Paes Loureiro (2001, p. 77-79), redonda em “uma cultura de fisionomia intelectual, artística e moral própria”.

Ao mesmo tempo, a jocosidade nas narrativas, que emprega com maestria duplos sentidos, malícias e mensagens implícitas, permeia o fazer poético do artista sourense, ilustrada no exemplo abaixo de Mestre Regatão, onde o autor recorre muitas vezes ao movimento das palavras, como é o caso da ação *peneirar*, que se desloca do trabalho da amassadeira de açaí para a imaginação malandra de seu ajudante:

Embarca, morena, embarca / E vamos pro Arari / Vamos ver Tia Joana / Na
 apanha do açaí / Olha, açaí é fruta gostosa / Na mão de uma amassadeira /
 Quanto mais ela amassava / Eu lhe ajudava na peneira / Peneira, peneira, tô
 peneirando / Peneira, peneira, é pra peneirar / Eu também tô peneirando as
 cadeiras de sinhá²⁸.

Raimundo Miranda Amaral, o Mestre Diquinho, talvez o mais romântico dos compositores de Soure, é originário da geração dos conjuntos de música das décadas de 1950 e 60, donde sua influência nos boleros, valsas e toadas de boi. Na estrutura musical, sua produção apresenta preferência pelo modo menor, frases descendentes – que dão caráter de melancolia e saudade – e harmonia mais elaborada. Aliás, a recorrência destes fatores diz respeito à intencionalidade sensitiva do compositor para a canção, ou seja, não se trata de uma escolha racionalizada tecnicamente visando à transmissão de tal ou qual sensação no ouvinte – o que Max Weber (1998, p. 47) atribuiria ao mecanismo de racionalização do fazer musical na Europa ocidental – mas sim do resultado de uma necessidade expressiva orgânica. No modo composicional não “erudito”, a escolha por tonalidades, estruturas e outros recursos de linguagem musical obedecem a uma ordem essencialmente comunicativa e não tecnicista. Na narrativa poética, Mestre Diquinho consegue alcançar formulações frasais que sintetizam uma complexa relação entre os saberes do pescador, o tempo-espaco marajoara e a vida no campo, tal qual a abertura do carimbó *Sinhá Rosinha*, onde se ouve: “Ponta de ilha é refúgio de maré”. No romantismo cortejante, a alegre brincadeira com os traços encravados na mão resultou em um xote marajoara de métrica suingada, alternando frases de quatro e três sílabas,

²⁸ Canção coletada em entrevista concedida ao autor, em 4 de abril de 2012.

na feliz analogia rimada entre a maresia e os cabelos de Maria:

Olha o banzeiro seu compadre / Olha a maresia / Se segura na canoa / Olha o vento sacudindo / Os cabelos de Maria / Eu já jurei seu compadre / Jurei um dia / A mariquinha é donzela bonitinha / Ela tem que ser só minha / Olha o “M” da minha mão (MESTRE DIQUINHO, In: CRUZEIRINHO, 2011).

Ainda, sob o aspecto comunicativo, o carimbó *Encantaria*, do mesmo autor, expressa e revela a coexistência entre os dois mundos marajoaras, acima e debaixo d'água, o mundo físico e o imaginário:

De cima da pedra eu ouço o barulho do mar / E vela de canoa, pescador vai sair pra pescar / Gaivota voando cantando alegre na proa / Na borda da minha canoa / Tem um letreiro bordado / No fundo do mar, tem olho pra todo lado / Tem castelo, tem rainha, o mundo dos encantados (MESTRE DIQUINHO, In: CRUZEIRINHO, 2011).

O mesmo tema está em *Quando eu canto o meu carimbó*, de Raimundo Miranda da Cruz, o Mestre Biri: “Pinga, pinga, pinga, ô chuva / Pode até me molhar / Quando eu canto o meu carimbó / Até as sereias querem cantar / Vem do fundo do mar / Uma voz me chamar / Uma linda sereia / Que estava a cantar” (In: COSTA, 2010, p. 22).

Francisco de Assis da Silva Cruz, Mestre Chicão, revela romantismo bastante marajoara, na relação de esperança e saudade entre a morena, a pombinha e os recantos mais idílicos de Soure:

Soltei minha pombinha branca / No tombo do Jutai / Para buscar a morena / Que mora no Arari / A pombinha avuô vuô vuô / A pombinha avuô vuô vuá / E veio me dizendo que a morena vai voltar / Viajando para Soure / Na balsa do Camará / Encontrei com dois amigos / Que passeavam por lá / A pombinha avuô vuô vuô / A pombinha avuô vuô vuá / E veio me dizendo que a morena vai voltar / A praia do Araruna mora no meu coração / Fica perto ao Pesqueiro, / Caju-Una e Areião / A pombinha avuô vuô vuô / A pombinha avuô vuô vuá / E veio me dizendo que a morena vai voltar (MESTRE CHICÃO)²⁹.

O carimbó *Declaração de Amor à Soure*, de Lúcio Sarmiento, volta a confundir a cidade e a morena em versos que também revelam os mistérios da encantaria e do tempo da natureza – as vazantes e o luar – que determina a atividade criativa:

Amo Soure! / A musa querida do meu carimbó / Bela joia incrustada / No rincão do Marajó / Aqui encontrei o paraíso / Tesouro perdido da inspiração / Nas vazantes, fiz poesia / Ao luar, bela canção! / Teu cheiro de mata inebria / Me prende, me guia / Me faz delirar / Minha morena faceira / Para sempre vou te amar / O Rio Paracauary / Me faz um convite para viajar / Contemplar

²⁹ Canção “A Pombinha Branca”, sem registro em áudio. Transcrita pelo autor em entrevista com Mestre Regatão e Mestre Chicão, 2010 e 2012.

as suas margens / Me seduz, me faz sonhar! / Tuas praias são belas e alvas /
A brancura da graça / Me enche de paz / Posso até ficar distante / Mas te
esquecer, jamais! (SARMENTO, ECO MARAJOARA, 2011).

Já de Zeneida Lima, a pajé mais popular de Soure, destacam-se o lundum marajoara *Olha o mar* e o carimbó *A lua*. No primeiro, a saudade da terra materna espelha-se no movimento do mar ocasionado pela ventania que “encrespa” o balanço das ondas. A inexplicabilidade da *saudade* para a jovem menina marajoara, agora traduzida poeticamente pelo vento no mar graças à maturidade da compositora, revela a razão de fundo da canção: o passar do tempo da vida:

(...) O vento que sopra lá do mar / Me traz saudade / Me faz chorar, o vento
mar / Esse vento que sopra lá do mar / É o vento da saudade / Que me faz
chorar / De lá pra cá / Daqui pra lá / É o vento escrespando / As ondas do
mar / Quando eu era menina / E olhava o mar / Eu sentia saudade / Não sabia
explicar / Do vento que sopra lá do mar / E as ondas batendo de lá pra cá
(LIMA, In: PINHEIRO, 2011).

Em *A lua*, o eu-poético insere-se no labirinto da mata e expressa o medo da escuridão, porém, aquele que teme não é necessária e exclusivamente o sujeito, mas todos os elementos da natureza - o luar, o vento, as águas e as ondas:

A lua vem saindo / clareando a escuridão / Clareando toda a mata / Clareou
meu coração / O luar é tão bonito / Derramando pelo chão / Parece que a
claridade / Tem medo da escuridão / O silêncio da noite / Parece eterno e
profundo / Que o vento tem medo / Quando chega no mar / E as águas dos
rios / Vão crescendo com a lua / As ondas se agitam / Batendo no mar
(LIMA, In: PINHEIRO, 2011).

Por fim, dentre tantos exemplos, Mestre Biri, deixou, em um de seus últimos trabalhos, o lundum marajoara em forma de epitáfio. *Quando eu sair da face da Terra* lamenta a solidão, o esquecimento e o anonimato:

Fui eu quem escrevi este lundum / É minha composição / Ficaré como
lembança / Pra muita recordação / Quando eu sair desta face da Terra / É
que muitos vão comentar / Se já morri não precisam mais / Para alguém me
exaltar / Nasci no mês da mentira / No dia 24 de abril / Desceu a noite lancei
o lundum / Deste feio falado Biri / Quando eu era pequenino / As moças só
queriam me beijar / Já passei para “côro” velho / Elas só querem de mim me
zombar (MESTRE BIRI, In: COSTA, 2010).

É, sem dúvida, o cenário marajoara o responsável por este aspecto romântico na canção e na narrativa dos carimbós. Ou seja, os campos de Marajó, sua cartografia e os efeitos causados pelo isolamento são peças fundamentais da estética territorial da Ilha, que remontam

há cerca de cem anos, no tempo dos terreiros.

3.3.1 A Era dos terreiros:

Em condições mais remotas, na época dos terreiros de carimbó, o que, como vimos, data de cerca de cem anos atrás, a responsabilidade de tocar e cantar era exclusiva dos homens. As mulheres dançavam com pares masculinos, ainda sem coreografia pré-definida. A gingada da cintura e os braços arqueados com punhos cerrados para os homens denotam a figura impositiva do sexo masculino, ainda que coubesse à mulher o domínio no jogo de sedução, em seus rodopios graciosos com saia rodada. Já no lundum, a dança de roda em sentido anti-horário é comum e considerada traço de origem africana.

Em meados da década de 1950, na Fazenda Tapera, no interior da Ilha de Marajó, assistia-se, na alta madrugada, sob o sereno, um misto de sensações entre o calor encrustado no couro da jornada no campo e o friozinho que vem da umidade acumulada no gramado. O vaqueiro Juvêncio dança um lundum com Dona Ana Maria Vasconcelos. Um grupo de músicos geralmente formado por curimbós, feitos com pele extraída do couro da bexiga dos bovinos abatidos, os violões tocados por Seu “Flauta” e Seu França e o clarinete de Mestre Biri, acompanha o bailado. Aquele que se considera o primeiro lundum marajoara gravado em disco, não à toa, descreve precisamente este clima. *O sereno*, atribuído a Neno e Francisco de Assis:

O sereno quando cai
De dia faz um calor,
O poeta escreve a rima
Falando coisas de amor.
Eu também, de minha parte,
Fico cantando o lundum.
Essas meninas de hoje
São caroços de *abacaba*.
Quando enxergam o namorado
Pensando que o mundo se acaba³⁰.

Segundo depoimento do Vaqueiro Juvêncio (*apud* COSTA, 2010, p. 9), o lundum marajoara era tocado apenas de madrugada. “Já tava findando a festa aí tocava o lundum”, comenta. Não havia ensaio e os grupos de música, então já formados por violino, violão cavaquinho, sopros e percussão, tocavam xotes, mazurcas, valsas, carimbós e, só bem mais

³⁰ Extraído de Cruzeirinho, “Marajó – Ilha barreira do mar”, 2006.

tarde, quando “as mulheres já estavam meio arretadas” e o terreiro já se encontrava submerso no transe suscitado pela aura festiva dos batuques, bailados, conversês e bebidas, é que o grupo soltava os primeiros lunduns. Ainda instrumentais, sem letras, os lunduns marajoaras prezavam pela sensualidade combinada com melancolia e boa dose de alegria jocosa.

Dita Acatauassú descreve em sua autobiografia a dinâmica de uma festa nos terreiros da Fazenda Tapera, tocada por violinos, violão e cavaquinho “feitos pelos próprios donos”:

Não havia nem uma escolha de par nas danças. A pessoa mais próxima sentada no banco era escolhida fosse ela uma garotinha ou pessoa de idade, fosse magra ou fosse gorda, fosse feia ou bonita. A dança é que era importante. Para as valsas, os maridos procuravam as suas esposas, mas para o samba, o lundum, o xote, a mazurca, variavam de par. Se o número de homens era menor, as mulheres dançavam umas com as outras e quantas vezes vi garotinhos dançando com suas avós na maior alegria (ACATAUASSÚ, 1998, p. 38).

A fazenda é um dos cenários mais marcantes da vida marajoara. Se por um lado representa a estrutura da hierarquia social local, onde o fazendeiro, herdeiro em linha consanguínea ou favoritista, possuía vastas extensões de terra – que, hoje, em vários casos, coincidem com o território público, em estradas, praças, cemitérios, que se ergueram dentro de propriedades privadas e foram objeto de negociatas entre latifundiários e governos – e os vaqueiros serviam por gerações à mesma família no trato com o gado, com a produção local de derivados (manteiga, queijo, leite, agricultura), e com tarefas do lar (amas de leite, babás, segundas mães, etc); a fazenda representa especialmente um território onde culturas foram reinventadas à luz de formulações variadas do real.

Nesse sentido, o *terreiro*, segundo Sodré (2005, p. 125), é um “território de preservação da regra simbólica”, um espaço construído para a experiência da liberdade cultural diante das variadas formas de opressão; um *campo* de recriação da coesão grupal, do espírito coletivo, da comunidade. As práticas ali ensejadas, que incluem o cantar, o dançar, o batuque, a culinária, a festa, o artesanato e a narração, dentre outras, fazem parte de um princípio ritualístico que compõe a vida-em-comum e, mais do isso, lança novas possibilidades discursivas. Enquanto espaço de fronteira, o terreiro “é um limite, e portanto uma resistência, à ação universalista da verdade”; porém, falamos de uma forma de resistência que se manifesta na produção de sentidos e não em um modelo de ativismo político tradicional. Pois é a capacidade de expressão, de comunicação de valores, regras e visões de mundo, que faz do terreiro um espaço diferente da arena política clássica, capaz de suspender

as ordens sociais vindas da cidade para instaurar, ainda que momentaneamente ou espacialmente, um outro modelo de convívio.

Ao longo do tempo, o convívio geracional intersocial que fazia com que pais, filhos, netos e bisnetos de famílias de fazendeiros e vaqueiros continuassem na mesma terra, unidos então não apenas pelos laços do trabalho e das formas de exploração de mão-de-obra, mas também por relações de afeto, acabou por estabelecer ambientes de coexistência, onde as contradições da ordem do trabalho, da propriedade privada e da dominação sociocultural tornam-se ainda mais enredadas e atravessadas por questões de ordem afetiva. A saber, os laços de vinculação familiar, de respeito e temor podiam se estabelecer de forma complexa e mútua. Por parte dos empregados, tais sentimentos deviam-se, é claro, à cultura do doutor, ao poder econômico, às ordens de linguagem e discurso hegemônicas que estruturaram a relação entre dominantes e dominados, como se reproduz em inúmeras realidades sociais do mundo ocidental moderno; mas o respeito e temor também viam-se por parte dos patrões graças a diversas questões que atravessavam a realidade nas fazendas, questões estas do campo do imaginário. Se o poder dos fazendeiros – o que impunha reverência e os alçava ao permanente posto de patrões – se exercia por meio de mecanismos econômico-sociais, como vimos, as ordens foucaultianas do discurso aí se mostram amplamente distribuídas, pois, funcionam e estruturam hegemonias e contra-hegemonias no plano concreto e burocrático, mas também no plano imaginário e sensível. Por parte dos dominados, os vaqueiros, suas mulheres, suas famílias, seu *sumanos*³¹, o respeito impunha-se por meio de valores e práticas que, graças ao convívio territorial, conseguiram quebrar barreiras do colonialismo e exercer força concreta no cotidiano das fazendas. Falamos de práticas místicas e religiosas, de narrativas sociais, histórias contadas, formas de relação social herdadas do repertório místico e cultural não europeu, trazidas da pajelança e das religiões africanas, e que, nos campos de Marajó, extravasavam os limites culturais impostos por uma visão de mundo hegemônica, que as classificaram outrora e em outros territórios como lendário, credice, idolatria, bruxaria, “macumba”, mentira, ignorância e muitos outros termos. Dentre as várias circunstâncias socioculturais que favoreceram tal situação, aquela que acreditamos ser a mais latente e efetiva, foi o isolamento geográfico dos campos de Marajó, que propiciaram, ao longo de gerações, o surgimento de uma relação especial com o território, uma relação, como já apontamos, complexa, de enraizamento e projeção, o que a teoria maffesoliana classifica

³¹ “Sumano” é terminologia popular do Pará, que designa o companheiro, amigo, irmão de afeto.

como “enraizamento dinâmico”; ainda que, por outro lado, este seja o fator responsável pela invisibilização de toda uma cena artística, como assinala Amélia Barbosa.

Por isso que o carimbó do Marajó ficou assim muito tempo isolado, escondido, sem ser divulgado; não teve oportunidade de se expandir logo porque nós vivemos isolados, muito antes de mim! A geração passada ainda mais! Só o Cruzeirinho já tem vinte e quatro anos, e só de dez anos pra cá eu tive a oportunidade de chegar com o meu grupo até Belém (...), mas por causa do isolamento os costumes se guardaram, o carimbó e o lundum conservaram a sua índole³².

A relação entre vaqueiros e fazendeiros é, aliás, tema de vários carimbós e lunduns sourenses, onde o laço afetivo parece sobressair à estrutura de dominação pura. Anderson Barbosa Costa³³ afirma que patrões e empregados “tinham essa relação muito próxima, diferente de outros locais do Brasil, talvez por ser uma Ilha”. Mestre Chicão, de Soure, coloca o fazendeiro em posição de gratidão pelo conhecimento próprio do vaqueiro. A lida com o boi, implícita nos versos do lundum *Vaqueiro Marajoara*, designa não só o traquejo braçal, mas também todo um mistério que permeia a comunicação entre o vaqueiro e o animal: “O patrão te agradece / És valente como ninguém / Vaqueiro só tu conheces / A fúria que o boi tem”. Ainda de Chicão, o carimbó *Beleza sem igual* exalta a fazenda Camburupy, de Alacid Nunes. Os versos desenham uma imagem onde patrão e vaqueiro, ambos heroicizados, cavalgam em companhia um do outro: “O bezerro quando nasce / Logo em seguida ele berra / A alegria do patrão / É no momento da ferra / Alacidinho cavalga / Por todo este arredor / Junto com Preto Juvêncio / Lenda viva do Marajó”³⁴. Sobre outra fazenda, a Tapera, Mestre Diquinho escreveu um lundum marajoara, cujo título coloca em evidência a figura do vaqueiro, deixando a proprietária do latifúndio como coadjuvante:

Preto Juvêncio é vaqueiro da Tapera / Preto famoso que só tomba boi de era
Eu vi, eu vi, quando estava em apartação / Preto Juvêncio laçar boi ponteiro /
E se agarrar com garrote alvação / Um dia desses eu disse à Dona Dita / Lá
nos seus campos tem muita boiada / E tem, e tem capricho na vaqueirada
(MESTRE DIQUINHO, In: CRUZEIRINHO, 2011).

A este respeito, Amélia Barbosa (*apud* COSTA, 2010), coordenadora do Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho, guarda lembranças das condições que propiciavam o que acreditamos ser *o espírito do carimbó de Soure*. O isolamento geográfico é, sem dúvida, o elemento que dá ao carimbó marajoara uma característica própria, à medida em que

³² Anotações de entrevista concedida ao autor em 14 de fevereiro de 2012.

³³ Entrevista concedida ao autor em 3 de abril de 2012.

³⁴ Canções do CD “Carimbó, dança de rara beleza”, Cruzeirinho, 2011.

estabelece, ao mesmo tempo, um sentimento de distanciamento em relação ao continente e ao restante do país – o que deslancha um interesse especial pela informação vinda de fora – e as condições propícias à repetição interna das práticas culturais locais. O isolamento faz com que, inequivocamente, se reinvente e se apegue aos costumes locais, e com que eles ganhem mais e mais potência de verdade, ou seja, com que se tornem paradigmas concretos de uma visão de mundo territorializada. A vontade de conhecer o que se encontra além dos limites dos rios aliada a uma atmosfera cultural enraizada dão ao carimbó marajoara um movimento todo especial, ao mesmo tempo criativo e autorreferente:

E pra chegar em Belém, a Dona Dita [Acatauassú] assim me dizia naquela época, eram dois dias pra chegar em Belém porque era canoa à vela. Então esse povo ficou muito isolado, e ela sempre me dizia que com esse isolamento os costumes se guardaram aqui na ilha (BARBOSA, *apud* COSTA, 2010).

A própria Dita Acatauassú descreve as condições concretas decorrentes do isolamento:

O homem que nasce num lugar como esse, mais longe ainda do que as fazendas que são próximas uma das outras, acostuma-se a viver afastado de tudo, a caçar para comer, a passar sem alimento se a caça está arisca e a ter como distração o trabalho. A mulher que o acompanha aceita a situação e, embora só lide com as crianças durante o dia, encontra a alegria no amor do seu companheiro e no seu quefazer de cada dia (ACATAUASSU, 1998, p. 51-52).

A Fazenda Tapera é considerada como o berço do lundum marajoara e dos terreiros de carimbó. Ao longo das décadas de 1940 a 1970, certas transformações determinantes na forma de tocar o carimbó são atribuídas às práticas da Tapera.

Com a iniciativa de se produzir algo na fazenda Tapera, a dona da fazenda, conhecida como Dita Acatauassú, resolveu transformar sua propriedade num lugar de atrativos turísticos. Com isso, incentivou a prática dessas manifestações em sua fazenda, assim como muitas condições para seus empregados praticarem o lundum marajoara. Além das festas, a dona da fazenda produzia as vestimentas para seu grupo de dançarinos e incentivava os músicos locais (COSTA, 2010, p. 6).

Consta que Dona Dita tenha presenteado Raimundo Miranda da Cruz, o conhecido Mestre Biri (1911-1994), com um clarinete novo. Foi também ela a responsável por trazer de Belém banjo, violão, cordas, palhetas, saxofone, dentre outros instrumentos e equipamentos que foram, aos poucos, se introduzindo ao carimbó junto aos tambores, maracas e xeque-xeques. Dona Maria Izerlaide Chaves³⁵, filha de criação de Mestre Biri, confirma o papel de

³⁵ Entrevista concedida ao autor em abril de 2012. A informação de que Dona Dita teria presenteado Mestre Biri

Dita Acatauassú no fornecimento de novos instrumentos musicais. Além disso, com o advento das Exposições de Gado do Marajó, iniciativa de tom progressista da prefeitura da época em associação com os principais produtores, entre eles os Acatauassú e a família de Fernando Engelhard, além do bispo da prelazia do Marajó Gregório Alonso, as danças praticadas no interior das fazendas passaram, em doses medidas, a ocupar espaço espetacular neste tipo de evento. Preto Juvêncio, Dona Ana Maria Vasconcelos, além de João “Poeira” Pereira, ganharam fama como exímios dançadores do lundum, vindo se apresentar em Soure ao longo das primeiras exposições, na década de 1950.

Pode-se afirmar que as fazendas foram um terreno importante para a configuração do carimbó marajoara, seja em seus aspectos estético-musicais ou sociais. A Fazenda Ritlândia, cujo nome homenageava a senhora Rita Acatauassú Nunes (1864-1959), filha do Barão de Igarapé-Miri Antônio Gonçalves Nunes (1817-1898), esposa do advogado Demétrio Bezerra da Rocha Moraes (1850-1909), este originário do Rio Grande do Norte, onde seu antepassado, cinco gerações antes, o coronel Antônio da Rocha Bezerra, fora Capitão-mor dos Índios do Rio Grande e proprietário de sesmaria em meados do século XVIII, foi outro reduto das festas de carimbó, geralmente organizadas pelos vaqueiros, mas contando muitas vezes com a participação dos patrões. Em entrevista a Anderson Costa, o senhor Lourival Figueiredo recorda as festas realizadas na Ritlândia, sempre no mês de janeiro, onde conheceu o lundum marajoara, há cerca de setenta anos. Conta ele que a então proprietária da fazenda, conhecida como Dona Bezerra, provavelmente nora de Demétrio e Rita, participava ativamente das festas dançando o carimbó e o lundum:

Ela gostava, ela se metia com a gente no meio, vestia aquele saião e saía dançando com ele; Ainda tinha uma, ela não gostava que dama dançasse assim afastada do cavaleiro. Era chapada! (risos). E eu não gosto, eu não gosto. Quando eu olhava a dama só botar o peito e a bunda longe, não, eu não gosto até hoje (...). Ah! Assim que ela gostava. E se metia com nós na festa (*apud* COSTA, 2010).

As transformações do carimbó são, aliás, o que lhe confere um status especial de processo expressivo orgânico. Absorver tendências, adotar novos estilos, incorporar outras linguagens são fenômenos que apontam um movimento e distanciam, definitivamente, o carimbó do que se convencionava classificar como *folclore*, justamente por estar em atual e constante processo de renovação, e não estar confinado a “grupos estranhos que se dedicam à preservação de tradições remotas” (PAES LOUREIRO, 2001, p. 40).

com um clarinete foi também confirmada pelo musicólogo Anderson Barbosa Costa em entrevista.

3.3.2 A Era dos conjuntos:

Às cinco horas da tarde, em Soure, um palhaço faz zoeira nas ruas e travessas, batendo seu tambor e panelas, ele corrompe o texto que tradicionalmente lhe caberia:

Hoje tem cinema?

Tem sim senhor!

O arlequim marajoara invade as varandas e salas para conclamar as crianças para frequentarem o cinema que ele mesmo dirige, sustenta e divulga. O cinema do palhaço. “Soure é a cidade do *já teve*”, comenta Dona Maria Izerlaide Chaves, ou apenas Dona Zezé³⁶. É dela a lembrança do velho cinema que, em sua infância, na virada da década de 1940 para a seguinte, dividia a atenção dos jovens, crianças, moças, rapazes, senhoras e senhores na praça pública de Soure com outro costume que *já teve* ali: as Bandas de Música.

Um dos fatores fundamentais na configuração do carimbó de Soure foram os conjuntos de música. Sua origem deve-se às escolas de música que, em Belém e em Soure, formavam instrumentistas aptos a compor as bandas da cidade, ou ainda das corporações do poder público, os bombeiros, polícia e guarda municipal. Apresentavam-se nas comemorações cívicas, o Sete de Setembro, Dia do Soldado, o Oito de Dezembro em honra a Nossa Senhora da Conceição, ou o aniversário de algum importante homem público – no que se igualavam políticos, militares, comerciantes e fazendeiros, figuras que, muito frequentemente se confundiam (Figuras 2 e 3).

³⁶ Entrevista concedida ao autor em 13 e 14 de abril de 2012.

Figuras 2 e 3. Desfile de Sete de Setembro na Fazenda Tapera, com participação dos alunos, filhos de vaqueiros, funcionários e de moradores da região, que estudavam na Escola Doutor Domingos Acatauassú Nunes. Acervo da Fazenda, extraído de Araújo, 2010.



A tradição da música instrumental em áreas rurais do Brasil remonta a meados do século XVIII, no que Tinhorão (1998, p. 177-182) chama de “música de porta de igreja”, já, desde então, posicionada entre o clima moralizante e familiar da religião cristã e o espaço público propriamente ligado ao divertimento. Mas foi a partir de meados do século XIX, com o surgimento das bandas da Guarda Nacional em 1831, em um impulso nacionalista pós-Independência, que assistimos ao advento das bandas e conjuntos militares e corporativos. Daí em diante, o repertório destes conjuntos, que mesclava hinos a marchas, dobrados, peças eruditas e canções populares, ajudou a formatar o estilo dos conjuntos, propiciando o surgimento de várias gerações de mestres na posição de líderes, maestros, compositores e instrumentistas. Outro fator impactante no afloramento de bandas e conjuntos de música foi o fato do governo getulista ter promovido a contratação de músicos e maestros visando à

ocupação dos novos territórios federais de fronteira.

A reprodução deste formato fora do âmbito militar corporativo, em conjuntos formados por músicos civis amadores, iria ampliar o repertório e sedimentar o espaço público como lugar das fanfarras musicais. A canção popular ocupa mais e mais espaço na agenda dos conjuntos visando atender os pedidos das plateias das praças e ruas, trazendo gêneros mais dançantes, como mazurcas, valsas, foxtrotes e carimbós. Os conjuntos passam a ocupar os coretos das praças (Figuras 4 a 6) e o clima de competição ajuda a impulsionar a inventividade dos conjuntos, aspecto encontrado já antes nos grupos de carimbó. Tinhorão (1998, p. 185) observa que esta fase seria também responsável pela introdução dos instrumentos de sopro de forma mais presente na música popular, incluindo saxofones, clarinetes e flautas transversais nos ritmos mais territorializados; no caso do Marajó, a assertiva é pertinente, uma vez que a partir deste período a presença do clarinete e da flauta transversal será determinante nos carimbós de grupos. Poderíamos consentir que a introdução destes instrumentos aconteceu por influência dos conjuntos, das escolas de música (muitas delas originárias das próprias bandas de música deste período) e do apoio financeiro dos fazendeiros.

Figura 4. Coreto da Quinta Rua de Soure, onde se apresentavam as Bandas de Música na década de 1950, preservando ainda a arquitetura original. Foto do autor, agosto de 2012.



Figuras 5 e 6. Coretos da Terceira Rua de Soure, diante da catedral da cidade. Foto do autor, agosto de 2012.



No final da década 1970, duas visitas políticas agitaram a vida social da Ilha. Em 1976, o presidente Ernesto Geisel, que acabara de assumir o cargo máximo do país ainda sob regime ditatorial, fez uma visita política ao Marajó, na Fazenda Tapera, por ocasião do lançamento do Programa Poloamazônia – Polos Agropecuários da Amazônia – para injetar investimentos governamentais em projetos de desenvolvimento agropecuário e de mineração. A passagem do presidente foi comemorada com pompas, sob a batuta de Dona Dita e Seu Domingos Acatauassú Nunes, proprietários que mantinham estreita relação com os governantes locais. Consta na biografia de Dona Dita (1998, p. 65) que o então presidente “não quis almoçar antes de terminada a dança do lundum, acompanhada pela orquestra de pau e corda do Biri, famosa como a melhor naquela época”. Quanto à relação entre fazendeiros e políticos, Sonia Araújo (2010) ressalta que em vários momentos da história política de Soure, latifundiários ocuparam o cargo de prefeito, a exemplo de Rodolfo Fernando Engelhard (1953-1957, 1958-1961), Alberto David Fadul (1971-1972), Carlos Nunes Gouvêa (1977-1982, 1989-1992) e Raimundo Carlos Vitelli Cassiano (1983-1988); além de deputados estaduais, como Francisco Lobato, falecido fundador da Fazenda Matinadas, e Mario Couto, além do ex-governador do Pará Alacid Nunes, proprietários da fazenda Alacilândia.

Pois foi em 1978, que o presidente Geisel entregou o Governo do Estado do Pará ao ex-ocupante do cargo Alacid da Silva Nunes, militar e político que esteve simpático ao discurso que legitimou o golpe militar de 1964. Neste final de década, Soure recebeu a visita

de ambos; em 1979, o presidente Geisel assistiu a apresentação da já tradicional Banda Primeiro de Maio em Salvaterra. O entusiasmo foi tamanho que o ditador teria providenciado junto ao Ministério da Cultura e Educação a compra de novos instrumentos para o conjunto. A Primeiro de Maio é, aliás, uma das mais antigas Bandas da região, fundada por volta do ano de 1897 pelo músico local José da Silva Garcia, na Vila do Jubim, em Salvaterra, região fortemente ocupada pelos jesuítas ao longo do século XVIII. O nome do conjunto alude ao Dia do Trabalhador, uma das datas comemorativas em que se apresentavam nas praças públicas e coretos, porém, o grupo já se exibiu com outros nomes, Banda Cobra Fumando e Banda Santa Cecília³⁷.

Outro aspecto parece-nos bastante relevante na Era dos conjuntos: a influência estética do *jazz* americano. Segundo depoimento do senhor Maximiano, músico tubista do Conjunto Santa Cruz, atuando até o final da década de 1960, com repertório de choros, valsas e carimbós (*apud* COSTA, 2010), é certo que em 1924, o então prefeito de Soure tenha providenciado, na polícia civil em Belém, a vinda de um professor para ensinar jovens da cidade o ofício de músico. Seu Maximiano estudou neste ano na Aliança Lírca Carlos Gomes, uma banda musical que preparava os garotos; ele tinha então dezessete anos. Outras bandas compunham a cena sourense e chegavam a estabelecer um clima de competição que é, e foi, uma das características do convívio entre grupos de carimbó. Entre valsas, foxtrotes, marchas, blues e *jazzis* revejavam-se nos coretos da cidade também o Centro Musical, mais tarde o Conjunto Brazil, o Conjunto Alegria e o Conjunto Carlos Lima.

O *jazzi* é modalidade que merece destaque na história do carimbó de Soure. Dada a influência exercida pelos repertórios das Bandas e das rádios capturadas por AM, da Guiana e do Caribe, o estilo jazzístico esteve fortemente presente nos conjuntos de carimbó a partir, especialmente, das décadas de 1960 e 1970. Em 1959, Raimundo Miranda Amaral, o Mestre Diquinho, então com apenas dezoito anos, integrou o conjunto de *jazz* de Soure chamado King of King, que se apresentava em bailes e festas reproduzindo o repertório das rádios. Há registros de conjuntos musicais e orquestras carnavalescas na Guiana Francesa na década de 1960 com presença marcante de instrumentos de sopro, primeiramente fabricados artesanalmente, os *chacha*, mas posteriormente substituídos por clarinetes e saxofones, o que pode ter influenciado a adoção destes instrumentos no carimbó marajoara. Da mesma forma,

³⁷ Informações sobre a Banda Primeiro de Maio extraídas de entrevista com Anderson Barbosa Costa em 5 de abril de 2012 e do *website* Marajó Online, em reportagem de 20 de março de 2011. Disponível em <<http://www.marajoonline.com.br/2011/03/conheca-historia-da-banda-sinfonica-da.html>>. Consultado em abril de 2012.

estes grupos eram então fundados e coordenados por “donas”, na maioria senhoras, um costume registrado em Caiena e arredores desde a década 1940 (BLÉRALD-NDAGANO, 1996, p. 58; 223-226), que, curiosamente, aparece como característica marcante hoje em Soure, no Marajó. Em 1960, três conjuntos destacavam-se nas rádios guianas: Le Groupe Guyana, de Madame Gisèle Ducreux; Le Groupe Guyanais, de Madame Régine Horth; e Le Groupe Dahlia, de Madame Rimane. Na década seguinte, juntaram-se ao rol os conjuntos Les Oyampis, de Madame Jacqueline Giffard; Les Sapotilles, de Madame Huguette Tibodo; e Le Groupe Balourou, de Madame Cornélia Birba.

Escalas, frases e certas variações harmônicas em performances de conjuntos como o Embalo de Soure de Mestre Biri aproximam o carimbó do clima musicalmente transgressor do *blues* e do *jazz* americanos e do chorinho brasileiro, com uma ressalva importante: Muitos mestres, como era o caso de Biri, recusavam a improvisação livre nos solos e introduções; os temas instrumentais eram compostos em estrutura fixa – algumas vezes transcritos em partitura por aqueles que haviam aprendido como fazê-lo³⁸, mas em geral memorizados. Esta talvez seja a mais marcante influência guardada do tempo das Bandas e escolas de música. A recusa da improvisação poderia apontar também para a associação do *jazzi* não necessariamente ao estilo musical, mas às *jazz bands*, formações de conjuntos de música que antecedem o surgimento do jazz enquanto gênero em cerca de três décadas. As *jazz bands* datam da primeira década do século XX e eram formadas por instrumentos que produziam maior volume sonoro, como banjo, saxofone, trompete, com a finalidade de se apresentarem em ambientes abertos. A este respeito, o músico e pesquisador Henrique Cazes³⁹ comenta que, ao longo das décadas de 1930 e 1940, o músico Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, fora reconhecido pela crítica especializada como improvisador apesar de ter-se estabelecido como arranjador meticuloso; afirma Cazes que a imprensa especializada só poderia conceber um músico negro na figura “malandra” do improvisador, já que figurá-lo como estruturador da linguagem musical demandaria superar o preconceito racial.

Apoiados em depoimentos recolhidos nesta pesquisa, estimamos o período pleno das bandas de música em Soure entre as décadas de 1920 e 1960. A esta fase, devem-se

³⁸ Sobre a prática de transcrição do cancionário em partitura musical, o musicólogo sourense Anderson Barbosa Costa, em entrevistas concedidas para esta pesquisa em abril e maio de 2012, salienta a influência determinante dos missionários jesuítas ao longo do século XVIII. Teriam sido eles os introdutores e principais estimuladores desta prática de registro. Consta, segundo Anderson, que em Salvaterra ainda existem partituras originárias do repertório dos conjuntos musicais da primeira metade do século XX, quando esta prática foi mais largamente difundida pelas escolas de música.

³⁹ Anotação de depoimento de Henrique Cazes em aula-concerto pelos 115 anos de Pixinguinha, na Sala Municipal Baden Powell, Rio de Janeiro, no dia 5 de maio de 2012.

influências importantes para o carimbó sourense, talvez mais marcadamente a estrutura rígida de conjunto. Daí em diante, os músicos formados pelas bandas, além de trazerem seus novos instrumentos de sopro para o terreiro, empregariam também um *modus operandi* musical mais estruturado: hora marcada para ensaios, definição de arranjos – então mais cuidados, visto que representavam um dos quesitos de competição entre conjuntos, os mestres (maestros) definem introdução instrumental para as canções, geralmente tocada pelos sopros, flauta transversal, saxofone, clarinete, abrindo também espaço para um solo e finalização pré-definidos. Surge a necessidade de instrumentos harmônicos que possam “fazer a cama” para os melódicos: banjo, violão ou cavaquinho vêm se juntar às festas para ocupar este papel. O canto, por fim, estrutura-se em estrofes e refrão – forma já antes praticada, mas é possível que a partir da experiência nas bandas de música tenha-se atentado para o canto como elemento componente do todo musical, a ser estruturado.

É claro que tal estruturação não era radical. E a prática do carimbó de terreiro não era, de modo algum, algo de “desestruturado”, mas a formação de músicos em ambiente escolar – pois havia também aqueles que vinham do Conservatório e das Bandas de Belém para tornarem-se professores no Marajó, caso de Mestre Biri – alastrou o virtuosismo na performance do instrumentista como componente competitivo e agitador da cena local. Virtuoses dos tambores já havia e estes eram, muitas vezes (como ainda o são), virtuosos na prática artesanal de confeccionar seu próprio instrumento; mas agora vinha-se apresentar um leque mais variado de instrumentos nos sopros e nas cordas. O senhor Paulino Chaves⁴⁰, genro de Mestre Biri, confirma a atuação do maestro Alfredo Trindade também como professor e disseminador da prática instrumental e musical em Soure, neste mesmo período. Desta geração, o percussionista Baixote, Maxixe, Puga, Pedro Biroba e seus dois filhos (estes, os últimos alunos de Mestre Biri), além de Mestre Cariri, banjista do Embalo de Soure, são alguns nomes guardados na memória dos remanescentes.

Além das bandas de música, o rádio foi outra influência marcante, agregando, como já mencionamos, repertório originário do cancionário negro popular dos Estados Unidos, o *blues* e o *jazz*, além das guitarras caribenhas, merengues, valsas, canções de amor e saudade dos países andinos e Guiana Francesa.

Além disso, o rádio era, como sabemos, o principal veículo de comunicação nos campos de Marajó. Dada a própria estrutura geográfica da Ilha, muitas cidades mantinham-se

⁴⁰ Entrevista concedida ao autor em 14 de abril de 2012.

apartadas pelos rios e estradas precárias ainda longe de possuírem qualquer tipo de pavimentação ou regulamentação viária. As rádios eram os principais canais de comunicação com o mundo exterior. A prática de rádio amador – as chamadas fonias – proporcionava comunicação com a capital duas vezes ao dia, às oito e às quinze horas. Cada fazenda tinha uma frequência e o instrumento era utilizado para variados fins, desde negócios agrários, transmissão e recepção de notícias da vizinhança, da cidade e de Belém, comunicação com famílias e amigos que habitavam em outras fazendas da região, contatos com turistas estrangeiros e até pedido de socorro, em caso de doença ou acidente, no que era preciso providenciar um pequeno avião ou embarcação particulares. Dita Acatauassú recorda seu primeiro contato com o equipamento:

A primeira fonia para muitas fazendas... Enormes caixas, altas, cheias de botões e fios, misteriosas para quem como eu nada conhecia de eletrônica. Mas falavam e isto eu conhecia bem e curtia. E assim toda hora, nós, jovens que morávamos nas fazendas, ligávamos uma para a outra para comentar do tempo, do nada que era tanto, porque era comunicação (ACATAUASSÚ, 1998, p. 41).

Ademais, ao longo de boa parte do século XX, especialmente entre as décadas de 1920 e 70, o sistema de radiodifusão em Modulação em Amplitude, a AM, foi o modelo de maior alcance em extensão territorial, graças à possibilidade de captação das transmissões em longas distâncias. Por interferência, era muito comum que as rádios oriundas da Guiana Francesa e do Caribe centro-americano fossem escutadas em Marajó e em boa parte do extremo norte do Brasil. Há indícios de influência da música caribenha no cancionário popular de localidades como Roraima, Amapá, Amazonas e Pará.

Das rádios, fora os ritmos latinos e andinos, o *jazz* norte-americano é notadamente uma das mais recorrentes influências na música produzida no Marajó de campos a partir daquele período. Anderson Costa (2010, p. 7) afirma que o *jazz* escutado nas rádios, junto com o chorinho brasileiro, foi primordial para a caracterização do lundum e do carimbó marajoaras, especialmente no que tange à instrumentação, aos arranjos, mais elaborados e no acréscimo de uma camada mais harmônica que viria a se contrapor ao batuque; ou seja, graças ao *jazz* e ao choro, o carimbó e o lundum de Marajó passam de gêneros quase exclusivamente percussivos para se tornarem modos de canção também marcados por harmonizações mais acidentadas – o exemplo mais marcante será o uso da sétima nos acordes, influência do *blues* negro-americano que confere à harmonia tensão de caráter melancólico – e melodias igualmente marcadas pela melancolia nostálgica da vida na ilha.

Mas foi na década de 1970 que se consolidou a influência jazzística no carimbó de Soure, marcada pelo encontro entre Mestre Biri e os grupos de tocavam nas festas das fazendas. Como vimos, Mestre Biri (Figuras 7 a 9), virtuoso do clarinete, e possuindo formação musical mais tradicional, graças a sua passagem pela Escola de Música Centro Musical de Soure, possivelmente na década de 1930, e posteriormente pela Banda de Música Lauro Sodré, em Belém, por volta dos anos 1950, foi provavelmente o elo de ligação entre as práticas mais enraizadas dos batuques de lunduns e as influências recebidas pela relação com os fazendeiros e a vida tanto musical quanto cultural na capital do Pará. Dona Maria Izerlaide conta que foi a Mestre Biri que a senhora Dita Acatauassú presenteou com novos instrumentos. Atribui-se a ele a responsabilidade pela introdução do banjo, cavaquinho, violão e violino, além dos sopros na flauta transversal, saxofone e no clarinete (COSTA, 2010, p. 7).

Figuras 7, 8 e 9. Mestre Biri. Em 1990 em uma festa em Soure. Acervo Anderson Barbosa Costa. No encarte do LP de Marcus Pereira em 1976 identificado como “Tocador de clarinete”. E com o Embalo de Soure, no mesmo LP.



3.3.3 A Era dos grupos:

Os grupos atuantes na década de 1970 eram, de fato, originários da influência sofrida nos anos anteriores pelas rádios e pelos conjuntos. O Embalo de Soure, de Mestre Biri, talvez fosse, destacadamente, o mais rebuscado em termos de formação instrumental. Colocando seu clarinete à frente da massa sonora, Biri empregou sua experiência como músico instrumentista e professor na direção do grupo. O som do Embalo de Soure era notadamente jazzístico nos instrumentos melódicos, ao mesmo tempo em que guardava a levada percussiva dos curimbós

e xeque-xeques. Os músicos que passaram pelo grupo, como o violonista “Flauta” e o banjista Cariri, além de Francisco Barbosa Lobo, o Chico, cantor do grupo, permaneceram lembrados em Soure como virtuosos em seus instrumentos, muito provavelmente por conta da postura rebuscada de seu perceptor, o Mestre Biri.

Outros grupos de carimbó atuantes nesta década vinham rivalizar com o Embalo de Soure, como o Gigantes da Ilha e o Dragões de Soure, de Mestre Regatão, este último atuava não apenas no carimbó, mas em ritmos latinos, canções românticas e números do repertório popular radiofônico; e o Invencíveis da Ilha, de Mestre Abelardo, mais antigo dos três, trazendo instrumentistas já reconhecidos pelas plateias. Houve ainda os vários grupos de Boi-bumbá, itinerantes, faziam suas apresentações nas ruas de Soure em épocas de festejo. Estrela Dalva, Sete Estrelas, Pingo de Ouro, Pai do Campo e Rosa Branca são alguns deles; e para vários, Mestre Diquinho compôs toadas e confeccionou fantasias de boi para a brincadeira.

Mas foi na década de 1980 que assistimos a uma nova guinada na cena sourense. Muitos dos mestres que haviam se firmado no carimbó nos anos anteriores já estavam bastante idosos e já não se apresentavam e muito pouco compunham, outros já haviam falecido. Os Mestres Jacaré, o cantador de chulas Vaqueiro Otaviano, Abelardo e Mingota são alguns desta geração. As dificuldades em articular os artistas de carimbó trouxe um período de baixa para a cena local. Foi na segunda metade dos anos 1980 que surgiram, neste contexto, os grupos de carimbó hoje atuantes. Todos, com mais ou menos a mesma idade, são fruto da iniciativa de senhoras, as “donas” dos grupos, como são conhecidas por muitos, e vieram, em geral, motivados a ocupar a lacuna deixada pelos antigos grupos. O Eco Marajoara, de Dona Heloísa Santos, os Aruãs de Dona Preta e o Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho, de Amélia Barbosa chegam, praticamente juntos, aos vinte e cinco anos de atividades. Simbolicamente, o Eco Marajoara é o herdeiro do repertório de Mestre Biri, tendo gravado em disco alguns de seus carimbós mais conhecidos. Dona Heloísa detém em sua casa registros do Mestre em fita cassete, que ela pretende popularizar por meio do repertório do Grupo.

O Cruzeirinho, por sua vez, acabou sendo, por excelência, o grupo intérprete do cancionário de Mestre Diquinho, tendo gravado, ao longo de seus três discos, vários de seus carimbós, lunduns e bois. O Mestre registrou sua participação como cantor em algumas destas gravações e até já viajou com o grupo para Belém. Averso a viagens, Diquinho prometeu representar o Cruzeirinho em um encontro de mestres do carimbó na Estação das Docas, em Belém, em 2011, com a condição de que ainda pudesse chegar de volta à sua barraca, em

Soure, a tempo de lá dormir. Uma manobra contra o tempo foi encabeçada por Amélia Barbosa para que o pedido do Mestre fosse atendido, o que no fim das contas fez com ele tivesse passado mais de três vezes do tempo no navio do que no evento de Belém.

Resultado de um fenômeno ocorrido nas décadas passadas, os grupos que surgiram no final dos anos 1980 vieram com um novo olhar e em um novo momento para o carimbó do Marajó. Anderson Barbosa Costa, em entrevista, observa que ao longo deste percurso de cerca de trinta anos o carimbó passou por todas as classes: “ele começou do proibido, para o mais acessível à população, e depois pro menos acessível”. Quer dizer, o carimbó de Soure estaria hoje em um processo de transformação que, estruturalmente, o afastaria do modelo dos terreiros. Anderson ainda destaca as principais mudanças deste período:

De certa maneira, como em todo processo cultural, principalmente oral, algumas coisas vão se perdendo. Por exemplo: se você está dançando o carimbó espontaneamente e não forçadamente. E algumas características foram se perdendo, por exemplo, o carimbó que era tocado antes em terreiros e festas não se toca mais, dificilmente. Hoje se toca mais pra turista. E esses grupos se voltaram mais pra onde? Pra onde tinha um retorno financeiro pra eles. Não muito grande, é lógico, mas um retorno aonde as pessoas apreciavam mais (...).

Elas [as coordenadoras dos grupos] tiveram essa preocupação de repassar [o carimbó], mas de uma maneira delas. E o que aconteceu? O carimbó começou a ser coreografado. Sabes que nem todas as pessoas têm a possibilidade de poder tá fazendo uma coreografia; talvez simplesmente tá dançando seja mais fácil. O carimbó já teve algumas alterações nos instrumentos: a flauta era mais expressiva nas músicas, era a flauta transversal ou a flauta doce. O saxofone aparecia de vez em quando, o clarinete sumiu. O banjo foi industrializado, ele é aquele banjo de pagode. Os curimbós trocaram o couro. O figurino, a dança. O público mudou. Tudo isso foi mudando⁴¹.

No entanto, conforme apontaremos adiante, estas transformações operam-se da porta para fora das sedes dos grupos, quando o carimbó busca se inserir no pequeno mercado turístico do Marajó, em uma estratégia de sobrevivência diante do silêncio e da inércia das fontes de fomento públicas. Da porta para dentro dos ensaios e reuniões observamos o que chamaremos de *reinvenção do espírito dos terreiros*.

⁴¹ Entrevista concedida ao autor em 3 de abril de 2012.

4 A DIMENSÃO ESTÉTICA: RUMO AO CONCEITO DE COMUNICAÇÃO POÉTICA E VALOR COMUNITÁRIO

O espírito dos terreiros consiste essencialmente na reprodução de uma experiência coletiva, cujo elo vincutivo estaria nos valores compartilhados, valores estes que repousam, como verificaremos, não em um repertório moral, cívico, religioso, mas estético. A experiência estética resulta de uma relação especial entre a vida cotidiana, no que se inclui o trabalho, a família, as paixões, os afetos, o imaginário e a natureza, ainda como depositório do repertório de crenças, valores e modos de relação sociocultural do homem amazônico. Paes Loureiro define a situação:

A cultura amazônica talvez represente, neste final de século, uma das mais raras permanências dessa atmosfera espiritual em que o estético, resultante de uma singular relação entre o homem e a natureza, se reflete e ilumina a cultura (PAES LOUREIRO, 2001, p. 73).

Neste cenário, a produção de linguagem, narrativas e modelos comunicacionais não poderia se dar, e muito menos ser observada, de acordo com formas ou padrões reconhecidos em contextos sociais altamente urbanizados ou mundializados. Há de se levar em conta os movimentos próprios de invenção da linguagem e da comunicação a partir da vida marajoara. Daí considerarmos fundamental explorar a dimensão estética destas práticas, abrindo caminhos para o reconhecimento crítico das condições cotidianas que levam a se estabelecerem processos comunicacionais poéticos, como o carimbó, debruçados em uma ordem temporal própria e capaz de reordenar as práticas, ações e reações ao mundo e às circunstâncias materiais.

Portanto, seguem-se observações sobre o valor estético como dispositivo propulsor da vida comunitária; sobre os movimentos que levaram à emergência da canção como o lugar da linguagem poética na nossa cultura; e sobre uma delimitação do que entenderemos por *tempo marajoara*.

4.1 VALOR MORAL E VALOR ESTÉTICO: REPENSANDO A COMUNIDADE

Durkheim (1996, p. VII, 11, 18-32, 55, 63) tem um papel fundador em nossa pesquisa graças ao seu volumoso estudo de 1912 que apresenta a religião como fato social pertencente

ao real, ao campo da experiência, ou seja, como um sistema de crenças e práticas que fundam o estar junto, o coletivo, de forma que não seria necessariamente a figura divina que define a religião, mas o compartilhamento de sensações, o contrato que estabelece a comunidade, o sentir em comum. A sociologia da religião que ele propõe em seu livro vai buscar nos modelos mais preliminares (que recorrentemente ele classifica como “primitivos”) de religiosidade o que ele determina como a “essência” da religião, marcada especialmente pelo aspecto coletivizante que se funda e que alimenta uma comunidade moral. Aqui são as emoções compartilhadas, as representações coletivas, que fundam a vida social mesmo no âmbito mais privado das “religiões individuais”. O trabalho de Durkheim é antes de tudo metodológico e busca entender os fatos sociais a partir da estrutura social própria das religiões. A ligação emocional promovida pelos rituais é um elo social moral comum.

O próprio mistério, os acontecimentos do campo do extraordinário, são resultantes da experiência social concreta e coletiva. Pois é o rito o dispositivo que faz da religião uma prática, uma ação encrustada no cotidiano, é tudo aquilo que movimenta e aquece o elo religioso (DURKHEIM, 1996, p. 19).

É importante marcar em Durkheim (1996, p. 24-25) a característica da religião que repousa nos critérios de distinção entre sagrado e profano, duas categorias opostas e relacionadas. O entrecruzamento delicado, mas possível, entre elas resultaria na contaminação das práticas profanas ordinárias pelo sagrado, na ritualização mística ou, por vezes, religiosa, de uma atividade outrora pertencente ao espaço profano. A festa, a música e a dança, é certo, estiveram relacionadas aos rituais religiosos e místicos desde as comunidades mais remotas. Ao contrário do que poderia parecer numa linha de pensamento evolucionista, a carnalização e carnavalização – teatralização dionisiaca – da música e da dança nos ritos religiosos não seria, necessariamente, resultado da modernização ou hibridação das crenças, mas uma prática subterrânea – para apropriar especificamente um termo maffesoliano – por longa data reprimida sob o dogma institucional moralizante da igreja católica.

Para não recorrer ao exemplo mais próximo das religiões afro-brasileiras, o que seria óbvio no momento, o valor ritualístico da música e da dança na cultura judaica, por exemplo, reaparece aqui e ali nas festas comunitárias, como o Simchat Torá, data que celebra o reinício da leitura da lei judaica, o processo cíclico de eternização e repetição da memória coletiva, quando homens e mulheres suspendem as barreiras morais que os separam nas sinagogas e se juntam aos diversos rolos da Torá para dançar, cantar, beber vinho. O salmo 150 da Torá,

cantado nos sábados pela manhã e nos feriados de Rosh Hashaná e Yom Kipur, convoca: “Que todos os seres vivos louvem a Deus... Louvai-O com a trombeta do shofar. Louvai-O com a harpa e a lira. Louvai-O com tamborim e danças. Louvai-O com cordas e flautas. Louvai-O com o soar dos címbalos. Louvai-O com címbalos retumbantes”. Na sequência deste Salmo, o toque do Shofar – instrumento de sopro feito com chifre de animal – soa como materialização da voz do divino, um momento sublime de comunicação com o mundo espiritual, evocativo de um transe pela melodia repetitiva do toque.

A questão central aqui extraída do texto de Durkheim (1996, p. 50-51) é o fato deste dispositivo comunitário repousar na ideia mesma do sagrado como uma construção do extraordinário, ou seja, como aquilo que foge ao “poder ordinário dos homens, fora dos processos ordinários da natureza”. O que nos interessa exatamente daí é pensar no comunitarismo moral religioso a partir de crenças, rituais, práticas, ações e experiências coletivas que amparam e fundam uma saída do plano ordinário ao mesmo tempo em que não escapam à própria experiência concreta cotidiana, pois aí se encrustam e daí retiram suas construções de sagrado-profano, moral-imoral, certo-errado, etc.

Esse delineamento permite-nos aproximar a experiência religiosa da experiência estética, criativa, artística, com as guardadas proporções que veremos adiante, mas tendo em comum a geração de um valor coletivo, comunal, que transborda pelas práticas cotidianas e que é, ele próprio, parte fundamental do imaginário coletivo. Ora, a importância que o sociólogo francês (1996, p. 66) atribui à linguagem como produtora das representações religiosas, assim como de representações comunitárias as mais variadas, estende-se, naturalmente, à poética, à narrativa estética sobre o real e sobre o imaginário.

Outra tensão interessante no texto de Durkheim (1996, p. 25) é a que diz respeito à sobrevivência individual de ritos e cerimônias a religiões extintas, perdidas ou ainda desgarradas por circunstâncias histórico-sociais. Esses ritos particulares tomam, por vezes, o caráter de folclore, simbolismo, memória e careceriam da potência vinculativa do fenômeno religioso constituído. Isto serve-nos para retomar e repensar o termo “orgânico”. Do pensamento marxista-gramsciano, que buscava a imprensa e a comunicação como instrumento emancipador das classes dominadas, a figura que ficou conhecida como o “intelectual orgânico”, que poderia representar os interesses culturais e políticos de um determinado grupo social, passamos a uma noção de organicidade que se aproximada mais da “sujeira” do termo, do extrato mais miúdo da experiência coletiva. Trata-se agora de pensar a

comunidade como sendo ela mesma o fenômeno comunicacional, atuando por meio da ética gerada na estética do estar-junto, que se exprime em forma ritual nas expressões criativas e poéticas mais planas. Pretendemos apropriar a insistente argumentação meffesoliana (2005b, p. 7-9) que vê o laço social não como contrato racional, mas como uma ligação espontânea, por vezes não racional e não lógica.

O nosso ponto de partida na “sociologia do cotidiano” coloca-nos diante do fato social, dos processos coletivizantes e comunicacionais ordinários, comuns, amparados em rituais e práticas do homem simples do dia a dia e no imaginário engendrado nestas relações. A virada do endurecimento racionalista provocado pelas leituras marxistas – notadamente pós-Marx – encontra no texto tardio de Marcuse ([1977] 2007, p. 15) sobre a dimensão estética da arte a proposição de um valor que não esteja rigidamente preso à esfera material da prática criativa ou expressiva, mas que observa nas “forças não materiais” um papel socializante. O que se compreende como o imaginário é o plano do duplo da realidade provocado pela prática e pela narrativa poéticas, e que possui um grau de concretude tão contundente quanto às dimensões econômico-políticas da vida social, e que, portanto, possui um valor comunicacional concreto no âmbito cotidiano das relações; quer dizer, possui parte determinante nos fenômenos comunitários e sociais. Este duplo da realidade, Maffesoli (2005b, p. 31) designa como o êxtase do “sair de si”, a “diluição do indivíduo em algo mais amplo”. Dessa negação do mundo material a partir da dimensão estética, do imaginário articulado pela expressão artística, Marcuse vale-se da análise anterior de Horkheimer “sobre a questão da verdade”, datada de 1935 (2008, p. 153, 163), onde ele propõe a negação como exercício de transfiguração da verdade racionalista, sabendo-se que a verdade é uma condição do ser-no-mundo – o *Dasein* heideggeriano – e é, como tal, objeto de suas interrogações e proposições. Existe aí uma recusa do valor meramente formal da arte, que muito se atribui ao pensamento moderno ocidental europeu, o que fica claro no texto-protesto do artista francês Antonin Artaud, para quem o duplo ou sombra da expressão artística é uma maneira de brutalizar e destruir a barreira imposta pelas formas e encontrar aquilo que sobrevive e continua para além delas.

O estranhamento estético, que mencionamos acima, é terminologia extraída dos textos de Adorno (2010b, 1989) quanto à canção popular, e que mais tarde, em sua teoria estética, o autor refinaria na compreensão da arte como antítese da sociedade, e como um movimento vivo, cuja operação artesanal parte daquilo que é recusado no mundo empírico (2008, p. 16-

21). Aqui, apropriamos o termo a partir de uma ótica brasileira, sob a qual Sodré (1998, p. 25-30) analisa o samba em sua estrutura rítmico-melódica afro-brasileira. Segundo o autor, a síncopa, jogo de imprevisibilidade entre tempo e contratempo, funciona como uma “tática de falsa submissão” do escravo, conforme veremos adiante com mais apuro.

Pois dentro do próprio contexto europeu, na primeira metade do século XX, foi o aprisionamento racionalista dos sistemas de signos e representações culturais que impulsionou o teatro da peste e da crueldade de Artaud, por exemplo, a buscar o espírito, a magia e a crueza da experiência verdadeiramente orgânica. Em *O teatro e seu duplo*, o artista francês procura “extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome”. E acrescenta: “Se falta enxofre à nossa vida, ou seja, se lhe falta uma magia constante, é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles” (ARTAUD, 2006, p. 1-8). Ora, na poética artaudiana – que curiosamente retorna ao cotidiano de artistas e universidades no Brasil – vemos um delineamento preciso do espírito vitalizante, da potência estética e de sua função mediadora, ou seja, de sua força comunicativa, pois a arte “encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações”, mas, ao mesmo tempo, a linguagem enquanto forma é sempre algo que se deva superar “para tocar a vida”, a magia da experiência. Esta magia a que se refere Artaud é também “uma espécie de poesia atroz” pela qual se percebe a potência da vida. Sua experiência com os índios Tarahumaras, no México, na década de 1930, como veremos, foi o golpe de martelo para a compreensão desta força conjugadora do imaginário coletivo. O estudo de Marcuse (2007, p. 17-27) sobre a dimensão estética revisita e reelabora sua hipótese quanto ao efeito repressor do modo de pensamento produtivista. O instinto de vida, a força vitalizante do homem que renasce em Eros, seriam, para ele, a base de toda solidariedade e sentimento comunitário. Contemporaneamente, a “sombra de Dionísio” de Maffesoli (2005a, p. 72-73, 88-89, 92, 103), instauradora da desordem e da perturbação através do escárnio, tem no corpo uma sede das sensações, tanto do desejo, como da imaginação, que provocam da mesma forma um ressurgimento do instinto vitalizante e vinculativo. No que diz respeito à realidade amazônica, o *vitalismo* (CASTRO, 2011, p. 140) seria o termo designado para representar a potência criativa constante que, de tempos em tempos, emerge em formas de autorrepresentação social nas cenas culturais da região. Mestre Regatão, o mais jocoso dos compositores sourenses, define a magia do carimbó como “aquilo que meche”, assim como Mestre Chicão a define

como “uma dança que envolve”, ou seja, que provoca uma reação naquele que ouve e que dança, o que para ambos está no ritmo e na performatividade⁴². O cantador e o tocador performam e, segundo Etienne Jardin (2012), a intensidade desta ação comunicativa é o que leva a um “paroxismo emocional”. Afirmo ainda o autor: “*La séduction exercée par l'interprète semble se définir dans le feu de l'action, en réponse aux réactions de l'auditoire*”, de modo que seduzir o público significa manejar a canção, diga-se, escolher as palavras, os tons de voz, os movimentos e empostações adequados ao encantamento, ou ainda, “evocar as passagens que constituem o belo contemporâneo”.

O “mistério da conjunção” do homem contemporâneo, que passou pelo grosso racionalismo moderno, pelas religiões inquisitórias, pelo Estado e pelos coronelismos regionais – mesmo diante da pertinência objetiva destes dispositivos de controle – estaria na experiência. Mais uma vez, vale definir a estética a partir da experiência coletiva, do “vibrar em comum, sentir em uníssono, experimentar coletivamente”, o fundamento do ideal comunitário, o jogo de afetos que não é, de forma alguma, romântico, mas sujo, cotidiano, propriamente orgânico, e que encontra no jogo mesmo – do teatro, da dança, da música, do ritual – sua expressão comunicativa. A “ética da estética”, para Maffesoli (2005b, p. 11-27), é, a grosso modo, a valorização de uma comunicação fundada na emoção coletiva; e, portanto, muito mais de que uma estrutura, ela é um “*ethos* vindo de baixo”.

Quanto à questão moral, vale ressaltar a visão nietzscheana sobre a moral cristã, responsável pela instauração de uma (má) consciência coletiva que entrava o processo próprio da criação, o movimento de negação, da vontade própria de experiência, de crueldade no sentido artaudiano da partilha do sensível, do alto e do baixo. O impedimento imposto pela História moral, pela memória institucional nela engendrada, determina um corpo ou organismo social, gerador da angústia proveniente do sujeito do século XIX, limitado pela História e pelas Ciências Sociais, conforme observou Kierkegaard (1964, p. 47); e é no oposto dele que o “corpo sem órgãos” de Antonin Artaud (1985, p. 23-24, 46) se manifesta; um corpo aberto às possibilidades constantes, à superação da “invencível hostilidade” dos organismos sociais, morais, físicos. Deleuze e Guattari (1996, p. 9, 28) explicam em sua análise sobre o tema que a busca pelo “corpo sem órgãos” requer um esforço especial rumo à desconstrução, ao caos do renascimento e da mutação. Trata-se então de superar o aprisionamento moral a partir de uma ótica estética.

⁴² Anotação de entrevistas concedidas ao autor, em fevereiro e abril de 2012.

Se em Durkheim, em sua análise sobre as religiões, a determinação moral era um dos pilares do processo socializante, vemos também nas variadas análises sobre a relação com as mídias massivas no Brasil e na América Latina, notadamente no trabalho de Muniz Sodré (2002; 2003), a noção de “mídiação” associada ao estabelecimento massivo de uma moral mercadológica que se pretende normatizada tal qual a antiga moral religiosa ou cívica dos períodos anteriores. Neste quadro, Sodré aponta um tipo de educação como uma “recriação”, “imaginação ativa do futuro e ampliação do espaço público” rumo à reinvenção ética a partir da experiência concreta do coletivo. Ora, em um dos textos de referência nos estudos em comunicação comunitária no Brasil, o “espírito comum”, o elo coletivizante, encontra terreno justamente no sentimento de fazer-parte, o convívio coletivo, a experiência comum, os afetos, enfim (PAIVA, 1997, p. 117). Portanto, apropriando uma terminologia lançada por Paiva (2004b, p. 58), a *comunicação gerativa* seria, antes de tudo, um movimento criativo, gerador e provocador de ligações coletivas, e que se exprime como fala por meio de uma manifestação poética.

A noção de comunidade manchada pelo horror da Segunda Guerra Mundial e pelo medo do retorno ariano, a presença constante dos xenofobismos, alfanéguas e orgulhos nacionalistas fizeram brotar na Europa da segunda metade do século XX uma concepção do comunitário a partir do fechamento ideológico que se dá numa espécie de contrato, intercâmbio entre segurança e cerceamento da liberdade, vide, por exemplo, o recorrente texto do polonês Zygmunt Bauman sobre o tema (2001a, 2001b). Em contrapartida, e diante de uma realidade e concretude “terceiro-mundistas”, Raquel Paiva (2004a, p. 63-64) afirma que “para o comunitário, a ligação não é a cadeia que o aprisiona e que limita sua liberdade, mas, ao contrário, o fio que o liga aos outros e o sustenta”, reiterando aqui nossa proposta de compreender o comunitário a partir da experiência afetiva do estar-junto.

Passamos da noção de moral como determinante do processo socializante e comunicacional à ideia maffesoliana de “imoralidade ética”, e daí à noção de *comunicação gerativa e criativa*. Isto significa afirmar que os pequenos movimentos cotidianos, as formas mais ordinárias de expressão, o que inclui os jogos de convivência coletiva, as festas, rituais, encontros constituem o que Maffesoli (2005b, p. 12-15) denomina “uma verdadeira *centralidade subterrânea*, um querer viver irreprimível que deve ser analisado”. Temos aqui todo um movimento comunicacional que parte do extrato mais comum da vida coletiva e que agrega uma potência afirmativa ou, ao menos, expressiva, que não é igual ao modelo de estar-

junto moral e político da modernidade, o que o autor classifica como “uma forma profana da religião”, mas se constitui a partir da experiência verdadeiramente orgânica, uma *religação* cuja potência é muito mais estética do que moralizante.

Pois é justamente na ideia de “primitivismo” de Kierkegaard (2004, p. 69-70) – que se diferencia semanticamente do uso corrente e ideológico do termo – que encontramos essa noção seminal de subterraneidade. Para o autor, o primitivo designa a capacidade de se ater a questões mais fundamentais da existência humana, a vontade de saber e interpretar o mundo, que foi perdida em meio ao objetivismo moderno. No espírito primitivo é que poder-se-ia deslocar a questão do objeto comunicado para o que é comunicar-se. Note-se que na *Dialética da Comunicação* de Kierkegaard esta capacidade interrogativa não está em momento anterior da suposta evolução humana, mas permanentemente por detrás: “*Le primitif, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est nullement en avant des autres hommes, mais toujours oin em arrière*”.

O valor gerado por essa experiência comum compõe uma potência criativa e religadora da cultura e da natureza, um novo valor do estar-junto, do território e da comunicação, cujo cimento é a emoção coletiva, que vem à tona e toma corpo, objetivamente, em formas as mais diversas, sendo a que nos interessa aqui é a poética corporal, musical, performática do carimbó.

Maffesoli (2005b, p. 20-25) observa o especial valor da tatilidade, do contato físico nesta nova ética da estética, onde a única ordem é o inter-esse, o fazer parte do corpo coletivo, a “atração de sensibilidades”. A este respeito, é muito curiosa a observação do padre italiano radicado na Ilha de Marajó, Giovani Gallo⁴³. Estabelecido no pequeno município de Cachoeira do Arari, ele idealizou o Museu do Marajó, em 1972, um espaço simples projetado na intenção de esgarçar os modelos engessantes do museu. Arqueólogo e fotógrafo, mas acima de tudo, um observador atento, o padre Gallo projetou um museu cujas peças representassem a cultura e o imaginário da vida no Marajó a partir do tato. Gallo dizia ter percebido que o caboclo marajoara costuma ver com as mãos, tocar nos objetos, de modo que um museu onde existe um vazio entre os visitantes e as obras não provocaria efeito de ligação.

Diante do exposto, apresentamos a hipótese do carimbó como processo

⁴³ Giovani Gallo nasceu em Turim, na Itália, em 1927, e foi sacerdote da Companhia de Jesus. Atuou na Amazônia brasileira desde 1970 até a sua morte, em 2003. Em 1972, fundou o Museu do Marajó em Cachoeira do Arari, no Pará, onde reuniu frutos de sua pesquisa como arqueólogo e fotógrafo, acerca da cultura, do homem e da cerâmica marajoara. Publicou três livros sobre o trabalho no Marajó: Marajó, a ditadura da água (1997), Motivos ornamentais da cerâmica marajoara (1996) e O homem que implodiu (1996), todos editados pelo Museu do Marajó.

comunicacional orgânico, que nasce e se dá no contexto desta “energia” coletivizante que Maffesoli classifica como o estar-junto, o valor estético dos processos sócio-comunicativos. A música como manifestação da vitalidade orgânica transparece e transborda no texto de Nietzsche sobre o nascimento da tragédia como o estado dionisíaco. A *canção popular* em Nietzsche pode ser o fundamento mesmo da “potência subterrânea” em seu contorno dionisíaco, que, no olhar da cultura brasileira, se manifesta na percussividade, no transe e no ritual invocados pela música cabocla, como o samba (SODRÉ, 1998) e o carimbó. O transe, aliás, a embriaguez coletiva, o estado de suspensão da ordem moral é, para Maffesoli (2005b, p. 34-41), o movimento próprio de entrega ao prazer da experiência estética comum, uma saída, mesmo que momentânea, do sentimento estritamente privado para o coletivo. E essa vinculação sensível é capaz de gerar uma solidariedade comum, um tipo especial de resistência contra o que há no exterior. Hegel (2010, p. 298) já tensionava em seu curso de estética o potencial de conexão profunda – transe, vinculação – carregado pela música enquanto processo comunicativo. Se a “música dionisíaca” consegue conceder ao mito um retorno à vida após seu ressecamento ocasionado pela sistematização dogmática da verdade (NIETZSCHE, 2007, p. 80), a canção popular – entendida como expressão comunicativa – pode atuar no cerne desse ressurgimento do comum no mundo da tecno-mediação. Eis aí o germe do processo comunicativo popular e gerador de vitalidade, de vinculação social.

A máxima nietzscheniana, estampada em cartões postais e souvenirs nas tabacarias, papelarias e bancas de jornal provém dos últimos textos confessionais do filósofo alemão, cujo subtítulo – “como filosofar a golpes de martelo” – revela a crueza e crueldade que havia alcançado o pensador no exercício de sua arte. A frase-clichê, recolocada em seu breve contexto, designa o estado de bonança e de felicidade, assim como a magia e o imaginário em torno de Deus, tendo ambos na música uma forma de representação maior: “*Combien peu de chose il faut pour le bonheur! Le son d’une cornemuse – sans musique la vie serait un erreur. L’Allemand se figure Dieu lui-même en trains de chanter des chants*”. (NIETZSCHE, 1998, Maximes et pointes, § 33, p. 9).

Neste contexto, o ritual como re-apresentação e como lugar de experiência é um processo essencialmente orgânico que não deve e nem pode se dissociar do universo mítico, do imaginário, que entendemos como um tipo de “materialidade simbólica”, ou seja, uma relação direta entre mito e realidade concreta, onde o conjunto de representações do imaginário popular participa da realidade material, exerce influência sobre as relações e

visões de mundo do cotidiano, e ainda mais sobre a construção da memória coletiva (PAES LOUREIRO, 2001, p. 38, 42, 47, 67; 2008, p. 112). Segundo Silva (2008, p. 11-21), o concreto é impulsionado e catalisado pelo imaginário, ou ainda, o imaginário é o motor que promove a realidade por meio de uma rede de significações, ao mesmo tempo em que o imaginário é ele mesmo movido por sensações lançadas na experiência concreta, “o imaginário emana do real, se estrutura como ideal e toma o real como elemento propulsor”. O valor estético do imaginário está, então, tanto no que ele transcende o mundo empírico, quanto no que ele tem de subterrâneo, conforme já apontava a teoria adorniana tardia (2008, p. 23).

A exemplo dos rituais de corporificação da memória na liturgia judaica e nas religiões afro-brasileiras, como a Umbanda e o Candomblé, o carimbó ultrapassa um papel exclusivamente folclórico ou artístico quando engendrado num contexto ritualístico. O que marcaria tal contexto seria uma relação coletiva especial com o território e com o tempo.

O tempo do terreiro, que se difere do tempo urbano em seu ritmo arrastado e nas características de suspensão das marcações objetivas do tempo, estabelece, para Sodré (1988, p. 13-17), uma “ordem existencial” marcada pelas relações de proximidade. Assim, o tempo do terreiro de carimbó é resultante de uma experiência do coletivo e das relações orgânicas. O tempo ritualístico é o tempo do jogo de re-apresentação do passado, conforme se vê em Huizinga (2007, p. 18), cujo efeito produzido não é de mera figuração ou imitação, mas sim de efetiva participação, envolvimento no “ato ritual”, ou seja, a evocação da experiência coletiva como dispositivo vinculativo, capaz de despertar um estado que o diretor de teatro polonês Jerzy Grotowski (1987, p. 1-2) classificava como “organicidade plena” por meio do transe.

A ritualização como uma experiência da fronteira entre a vida cotidiana e a representação, tal qual o carnaval em Bakhtin (1996, p. 7-8), estabelece um duplo da vida e da história, o que na visão de Richard Schechner (1988, p. 175) se classifica como um estado de “transe”, tal qual o autor observou nas festas de dança balinesas. O transe não designa um estado de inconsciência, mas justamente uma duplicidade de estados na fronteira entre o cotidiano e a representação; um status de evocação de códigos, entidades, condutas do passado no tempo presente, o que marca fortemente, por exemplo, os rituais afro-ameríndios e as diversas práticas deles derivadas, como o carimbó de terreiro.

Os encontros a que assistimos em nosso trabalho de campo em ensaios e rodas de

carimbó realizados fora do contexto turístico urbano revelam o estabelecimento de um tipo de transe, que nasce da experiência comum entre passantes diversos envolvidos pela emenda de canções sobre uma base percussiva quase ininterrupta e linear, aliada ao cair da noite no ambiente aberto com chão de areia.

O transe como evocativo da memória coletiva em um contexto ritualístico é o que confere ao carimbó, em seu contexto mais orgânico, um status especial como experiência comum, coletivizante e vinculativa, já que se constitui no fechamento da experiência comunitária, mas existe como abertura, isto é, como possibilidade sempre latente da negação da História, da transformação social, do duplo e da contradição, propriedade que Marcuse (2007, p. 19) atribui ao caráter catártico da dimensão estética da arte, que se encontra, propriamente, como seu potencial comunicativo.

No sentido atribuído pela etnomusicologia (ROUGET, 1990; ROSSE, 2008), o transe é então uma experiência de suspensão da ordem exterior e da realização de uma contra-ordem comunal baseada no valor coletivizante cultivado no espaço ritual. O contorno comunitário é, então, diretamente dependente da “centralidade subterrânea” da experiência comum, da linguagem do imaginário coletivo, que, como vimos, extrapola para uma materialidade sociocultural e comunica um novo tipo de resistência. Há aí, certamente, uma desestruturação do modelo de bem estar burguês moderno, cuja dimensão estritamente racional sempre obscureceu o valor vitalizante e vinculativo do ritual na música popular.

Pontos para compreensão do carimbó como processo de comunicação poética:

1. A presença de uma estrutura comunicacional socializante, com emissor, mensagem, dispositivos mediadores e receptor;
2. A observância da construção de um valor ético comum, válido no tempo-espaço da experiência estética, e que pode agenciar visões de mundo;
3. A poética como meio de expressão comunicativa;
4. A observância de consequências concretas cotidianas do funcionamento do carimbó como processo comunicacional, a exemplo da mobilização comunicativa gerativa do carimbó enquanto fato social e poético, qual seria o caso da Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro;
5. A retomada do conceito de “espaço público” como espaço de ação concreta, da experiência, e dos processos propriamente comunicativos, em oposição à privatização do espaço público na mídia massiva.

4.2 A POÉTICA COMO LINGUAGEM

“*Estaba sembrando yuca, arroz, banano, com este machete que es como mi lápiz de escribir...*”⁴⁴. A afirmação é de Victor Cimarra, de San Basilio de Palenque, no norte da Colômbia, onde uma comunidade afro-americana reproduz o costume do Lumbalú, a arte de chorar os mortos para a alegria dos ancestrais. As mulheres *bullerengueras*⁴⁵ chegam, tomam uma dose de rum, cantam e batucam por nove dias e noites para animar os enterros. Em várias sociedades e comunidades da região amazônica latino-americana, os costumes herdados da oralidade e da corporeidade africana e indígena estabelecem formas de linguagem expressas performativamente pela dança e pela música. Por outro lado, o que poderia parecer pertencer a um tempo e espaço remotos na história pretensamente evolutiva da comunicação, deverá ser tratado como um fenômeno tão contemporâneo quanto a última revolução tecnológica. O “retorno à poesia” ou ingresso na “oralidade fatal”, como classifica Silva (2012, p. 129), resulta precisamente da abundância de novos mecanismos de comunicação no âmbito tecnológico. Os efeitos do chamado hiperespetáculo trazem à tona uma faculdade comunicativa mais fundamental que havia sido suplantada ou obscurecida pela escrita no século XIX, a oralidade.

O carimbó de Marajó deverá ser entendido aqui de forma precisa. Não como folclore. Não apenas como manifestação popular. Não apenas como dança ou música “de raiz”. Mas como expressão, como comunicação. E, para tanto, como instaurador de uma linguagem que chamaremos de poética, pois estabelece códigos estéticos, não apenas nos textos (letras das canções), mas também nos dispositivos sonoros, rítmico-melódicos e corporais. Enquanto linguagem poética, o carimbó do Marajó expressa um valor estético, cuja função poderemos classificar como política ou engajada se tomamos em conta sua vontade de representação e, acima de tudo, sua potência vinculativa. Rousseau (1981, p. 105-115), já no século XVIII, pressupunha a música como meio de comunicação, o que salienta não se restringir ao texto cantado, mas à linguagem melódica, capaz de exprimir paixões, sensações e de estabelecer relações de proximidade e um efeito catártico no campo das emoções. “Mas a melodia não se limita a imitar, ela como que fala e a sua linguagem inarticulada, embora viva e ardente, apaixonada, possui cem vezes mais energia do que própria fala”, afirma. Segundo a poética

⁴⁴ CIMARRA, Victor, *apud* BATATA, 2006.

⁴⁵ No interior do Estado do Pará, o costume de contratar um grupo de senhoras para chorar nos enterros foi e ainda é comum em alguns município. As “mulheres choradeiras” vinham encorpar o coro de lamentos, puxar rezas e, também, animar os enterros, visto que se tornaram figuras lendárias apreciadas pela população em geral.

amazônica em Paes Loureiro (2001, p. 61-63), esta linguagem constitui-se em uma “prática significativa” que conjuga palavra e imaginário, daí seu valor estético.

O entendimento pleno da arte como processo de comunicação vem essencialmente do termo grego *techné*, que designa o trabalho artesanal, a arte de fazer, o processo que engendra saberes na elaboração de um objeto ou de um objetivo na esfera doméstica ou comunitária; está ligado ao processo de imitação da natureza, as artes que visavam reproduzir os fenômenos naturais, como a música. No que a *techné* aristotélica comporta a empiria, a experiência, e no que a transmissão deste saber-fazer se faz entre os homens através de uma rede de trocas na vida social cotidiana e na natureza, há aí implícito um processo comunicacional, que faz fluir as trocas de experiência, de observações, que dá vazão ao fazer técnico, ao trabalho do artífice. Donde o caráter especialmente comunicativo do trabalho nos campos de Marajó. Tanto os vaqueiros quanto os fazendeiros descrevem a lida com a pesca e com o gado, a chamada “arte da vaqueirice” (ACATAUASSÚ, 1998, p. 44), como uma atividade irredutível ao conceito moderno de trabalho, ao integrar corpo e espírito em um fazer e um saber compartilhados com o tempo e o espaço. A observação como componente do fazer poético está explícita na explicação de Mestre Biri para seu processo de composição: “A gente observa”⁴⁶. E a função comunicacional do carimbó transparece na definição de Heloísa Santos, do grupo Eco Marajoara, como um “jeito de expressar o corpo e o espírito”⁴⁷.

Sob uma ótica mais explícita, a associação entre arte e comunicação é observada nas vanguardas norte-americanas do *mail art*, do início dos anos 1960, destacadamente com Ray Johnson e com o alemão Joseph Beuys, integrante do coletivo Fluxus. O uso de cartões postais como obra de arte que expressa uma mensagem e estabelece uma rede interativa por meio dos correios buscava inspiração na ruptura estética e filosófica dadaísta para propor a arte não mais como objeto, mas como processo, que compreende a transmissão de mensagens a uma rede composta por artistas e observadores enlaçados pela participação criativa, ou seja, a recepção da mensagem – o que depende do leitor, do público – é a parte do processo que dá vida à obra. Há aí a noção plena de uma comunicação poética. É também do Fluxus que emana o conceito deflagrado pela artista japonesa Yoko Ono de “comunicação total”, isto é, o processo de expressão minimamente mediado e amparado na conexão pelo sensível.

No Brasil, há pelo menos dois momentos especiais marcados pela reinvenção de uma poética amazônica para a composição de um processo de descrição da brasilidade em

⁴⁶ Relato de Heloísa Santos, coletado em entrevista em 16 de fevereiro de 2012.

⁴⁷ Extraído do livreto do CD do Eco Marajoara, “Marajó, Ilha Abençoada”, 2011.

movimentos artísticos: o romantismo brasileiro no século XIX (e seu desdobramento no naturalismo da virada do século) e o modernismo da década de 1920. Nos dois casos, a busca pela estetização daquilo que representava as matrizes culturais do Brasil recaía na produção dos macro-códigos narrativos sobre o sertão, a floresta, a mitologia, a melancolia das cidades, dos subúrbios e dos interiores como uma forma de estabelecer a poética nacional com bases na experiência da vida cotidiana brasileira.

O romantismo brasileiro surge em meio ao êxtase da proclamação da independência do país, em 1822. O discurso da liberdade individual – do novo Brasil nação e do brasileiro enquanto cidadão – se fazia acompanhar pela descoberta do valor nacional. A liberdade individual é um valor que estava ligado às grandes revoluções burguesas europeias que mantinham discurso popular; foi este o caso da Revolução Industrial na Inglaterra no século XVIII, da Revolução Francesa em 1789 e da Revolução Constitucionalista em Portugal em 1820, que vai anistiar escritores e artistas lusitanos perseguidos ao longo das últimas décadas pela campanha monarquista, e desaguar na primeira constituição portuguesa apenas dezesseis dias depois da declaração da Independência do Brasil. O discurso do liberalismo é, portanto, acompanhado de um caráter subjetivista e nacionalista no sentido de superação da uniformidade narrativa do arcadismo. As descrições poéticas românticas, no Brasil, buscam a tonalidade conferida pelo território e pela recém-inventada cultura nacional. O popular se torna valor estético para a elite artística de então, valorizando o aspecto sentimental e imaginário da vida cotidiana em oposição ao racionalismo da era anterior. Pois foi em Paris que se formou a trupe inaugural do Romantismo brasileiro, em 1836, na Revista *Nitheroy*, sob a batuta de Gonçalves Magalhães, que em seu artigo “Ensaio sobre a história da literatura no Brasil” defendia a ideia de que o escritor brasileiro se difere do europeu pela preservação de um “instinto oculto”. A defesa do mistério brasileiro vinha reivindicar uma especificidade nacional junto à escola romântica que, na França, já vinha-se desdobrando há mais de uma década. A descoberta do oculto pela intelectualidade de elite dos literatos brasileiros se não é tardia é, ao menos, envolta em um contexto estético próprio de uma classe social e de um período histórico.

Neste primeiro momento, a magia do cenário popular brasileiro é construída como recurso de diferenciação poética em relação ao romantismo europeu. O recurso ao oculto, aos mistérios, é o que propicia a formação de um terreno onde só adentram os iniciados, mas que causa espanto e encanto a todos os de fora. Pois é o oculto que confere ao texto poético o

sentimento de nostalgia, tão unicamente traduzido pela palavra portuguesa *saudade*, tal qual observa Benedito Nunes (2009, p. 243) em sua análise sobre o ocultismo em Fernando Pessoa. Vem se agregar a este cenário, mais adiante, a virada regionalista obtida com José de Alencar, que provocará um deslocamento do romance do ambiente estritamente burguês e urbano para os cenários rurais, abordando temáticas ligadas ao indigenismo e à crítica social realista. De origem cearense, Alencar desenha o imaginário interiorano brasileiro nos sertões nordestinos, pampas gaúchos e no interior paulista e fluminense. Dos romances indigenistas, a inserção de termos extraídos do vocabulário indígena e deslocamento da figura do herói para o Índio são as características que marcam suas narrativas mais populares, como *O Guarani* de 1857 e *Iracema* de 1865.

A transição para o Naturalismo no Brasil dá-se sob inspiração de Émile Zola e sua proposição do romance como observatório dos aspectos psicológicos, sociais e científicos das sociedades. Se por um lado pretendia-se traçar um retrato evolucionista da sociedade brasileira do *fin de siècle*, por outro, escritores como Aluísio Azevedo ousaram introduzir o cotidiano das classes marginalizadas, dos pobres, mulatos, imigrantes, mulheres desquitadas, trabalhadores da construção e vagabundos. É o caso de *O Cortiço*, romance de 1890, que desloca então o cenário para um crescente subúrbio do Rio de Janeiro, onde se ergue, dia-a-dia, uma comunidade de personagens marginais que convivem sob o elo territorial ali inventado. Além das microestruturas de dominação encenadas no enredo, que vão desde a relação entre patrão e empregado, passando por senhorio e inquilino, até formas de dominação pautadas pela sedução e pela carne, as estratégias de convívio que se desenham dentro dos limites do cortiço são de ordem afetiva, o que, de certa maneira, ultrapassa o caráter essencialmente evolucionista do estilo para revelar, ainda que timidamente, as formas de vinculação social complexamente determinadas pela afecção. Trata-se, sobretudo, da estética da vida ordinária; da narrativa do presente; da tipificação a partir do homem comum, de seus instintos e impulsos; dos aspectos rasteiros e mundanos das relações sociais.

A tipificação, recurso literário marcante do texto de Azevedo, exacerba os ideais comuns, o imaginário compartilhado, o tipo construído pelas estratégias de representação da cultura e da vida cotidiana. Este recurso diz respeito, também, ao exercício de conformação do senso comum, uma prática fenomenológica que articula as experiências sociais coletivamente para estabelecer formas, moldes, modelos da cultura e das relações intersubjetivas em constante estado de reformulação. Trata-se, segundo Castro (2012, p. 9-11;

2011, p. 110-111), do exercício que “encena formas de um sentir em comum, comunitariza a percepção do belo e reforma significações identitárias”; e, em última instância, constrói estruturas de coesão social e vínculo afetivo por meio da “conexão experiencial”, ou ainda, do entendimento da cultura como “um ato social de contato dos indivíduos com o mundo”.

A tipificação como recurso poético aparece exacerbada no cortiço para travar a batalha simbólica entre o fado português e a canção popular brasileira – ali representada pelo choro – onde o autor atribui ao primeiro a tristeza em forma de “lágrima medrosa” e à segunda, a “crepitação” devido à boa dose de magia contagiante:

Abatidos pelo fadinho harmonioso e nostálgico dos desterrados, iam todos, até mesmo os brasileiros, se concentrando e caindo em tristeza; mas, de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, rompeu vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém lhe fustigasse o corpo com urtigas delirantes. Já não eram dos instrumentos que soavam, eram lúbricos gemidos e suspiros soltos em torrente, a correrem, serpenteando, como cobras numa floresta incendiada; eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de doer, fazendo estalar de gozo (AZEVEDO, s/d, p. 52).

A música associada ao êxtase age como a *katharsis* aristotélica – conforme veremos logo adiante – que é capaz de provocar o contágio por meio da sedução, no sentido que esta palavra ganha em Sodré (2005, p. 125) e, de certa forma, em Castro (2011, p. 111), ou seja, como o contágio que firma por meio do sensível, do contato como ato social. Note-se que a sedução advém originalmente do sentido de desvio, ilusão, ceder à tentação e às paixões; no entanto, em sua função estética, conforme analisado por Jardin e Dompierre (2012), a sedução diz respeito ao aspecto envolvente e contagiante da linguagem, que se consolida na geração de emoções experimentadas coletivamente.

Jerônimo, o português radicado no cortiço, “abrasileirou-se”, viu-se capturado pela secreta magia da canção brasileira e pelo feitiço da dança da mulata Rita, como em um transe libertador que é capaz de “afinar a alma”. “E o curioso é que, quanto mais ele ia caindo nos usos e costumes brasileiros, tanto mais os seus sentidos se apuravam” (AZEVEDO, s/d, p. 63-65).

É desta geração o escritor paraense Inglês de Souza (1853-1918). Dedicado ao cenário amazônico, em seus contos e em obras de relevo, como *O Cacauleta* (1876) e *O Coronel Sangrado* (1877), ele dedicará especial atenção ao imaginário popular da região, introduzindo na narrativa de tonalidade realista aspectos extraídos da vida e do dia-a-dia das pequenas

cidades e vilarejos amazônicos. O Miguel Faria de *O Coronel Sangrado* ou o Judeu de Vila Bela, personagens de Souza, servem tanto à descrição da vida política e social na Amazônia como à esfera imaginária deste território. Aliás, em certa medida, as asperezas da ordem estritamente material da sociedade amazônica não se podem separar de fenômenos que o leitor menos atento atribuiria a ordem da credence popular.

Semelhante fenômeno literário encontramos na obra de seu patrício José Veríssimo. Suas *Cenas da vida amazônica* (2011), publicadas originalmente em 1886, reunindo contos e esboços sobre o cotidiano do caboclo do Pará, nos chamam a atenção pelo estilo eminentemente territorializado, culminando numa estética amazônica, mesmo que ainda arraigada na visão de mundo oitocentista de um homem letrado e viajado pelo Rio de Janeiro e pela Europa. Veríssimo, com a alcunha de amigo pessoal de Machado de Assis, consegue introduzir à literatura brasileira corrente na capital a atmosfera arrastada e barrenta do homem amazônida. Mas, o que salta aos olhos, ainda hoje, é o desfecho essencialmente trágico em todas as narrativas apresentadas no livro.

Nos quatro principais contos do volume, a vulnerabilidade da figura humana é patente, seja diante do descaso e do isolamento em relação ao aparato estatal, seja especialmente em relação ao destino fatal reservado pelo ambiente natural, muitas vezes pela abocada, pela emboscada da natureza. É esta entidade divinal, superior e abstrata que arrebatava o homem no curso de sua vida miserável. Em *O Boto*, o destino do caixeiro Antônio Bicudo, que abusara da menina Rosinha, desgraçou sua vida, devorado pelos jacarés no igarapé ao tentar abater um enorme pirarucu que, arteiro, atiçava os tapuios reunidos à beira da tarde. Antônio, homem de comércio, viu-se desafiado pelos pescadores e quis provar sua bravura. A menina Rosinha, já desdenhada pelo caixeiro que a engravidara, acabou emagrecida e largada com o filho na barriga; sua única vingança foi atribuir a gravidez ao boto⁴⁸, ainda que isso não pudesse de todo dizimar sua desgraça pessoal. No *Crime do Tapuio*, o caboclo José Tapuio, erroneamente acusado e condenado por abuso da menor Benedita, pequenina que ele resgatou e escondeu em seu sítio para proteger dos maus tratos empregados pela velha Bertrana, sogra de Felipe, um “branco” que era padrinho de batismo da menina de sete anos, acaba sendo absolvido com desculpas de dano moral pelos mesmos tribunais que o sentenciaram, entre juízes e

⁴⁸ A lenda do boto, muito popular no Pará, diz respeito a aparição de um jovem sedutor, geralmente trajando terno branco e chapéu, diz-se, para esconder o orifício respiratório remanescente de sua forma animal. O boto transmuta-se em homem para vir à cidade encantar as jovens e engravidá-las, abandonando-as e desaparecendo logo em seguida. A lenda é conhecida também como desculpa usada pelas jovens para prestar aos pais e a comunidade satisfações quanto ao que considerar-se-ia desvio de conduta da moça de família. O boto é tema recorrente em diversos carimbós e lundus do Marajó.

mexeriqueiros. Na sequência final, o juiz defronta-se com o Tapuio e esclarece o engano:

- Conhece essa rapariguinha?
- Eê... Benedita.
- Você disse que a tinha matado e enterrado no Uruá-tapera?
- Eê...
- E por que disse isso, mentindo, e expondo-se a ser, como foi, condenado?
- Porque eu queria “fazê bem pra ela”.

É escusado dizer que houve recurso de graça, perdão, e o José Tapuio não cumpriu a pena. Ignoro o fim dele; do que estou firmemente convencido, porém, é que morreu, se já morreu, na mais bem-aventurada ignorância sobre os móveis ou a sanção do ato moral que praticou, como talvez acontece também àquele lobo histórico, que no meio do destroço dos seus caiu varado pela bala humana, quando arrastava para fora do perigo outro velho lobo cego, ao qual servia de guia, pondo-lhe a cauda na boca, à guisa de bastão (VERÍSSIMO, 2011, p. 114).

É desnecessário também apontar aí a desgraça do Tapuio, o fim trágico reservado a todo e qualquer homem da pesca, uma evocação rousseauiana que emprega o homem como naturalmente puro e sujeito aos males da vida social. A analogia ao lobo não deixa de exaltar também a natureza selvagem iminente do caboclo, expressa na máxima hobbesiana “o homem é o lobo do homem”, o que é coerente com a afiliação naturalista do autor que, na companhia do realismo exacerbado de *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo e dos contos e romances amazônicos de Inglês de Souza, este seu contrerrâneo, traziam um retrato pretensamente cru e cruel do cotidiano. Tal contradição poderia refletir a necessidade de aderir ao estilo naturalista conjuntamente à postura então precursora do autor em defender a teoria da miscigenação como própria à definição da cultura brasileira, opondo-se a corrente bandeira europeizante do século XIX, situação especialmente marcante no Estado do Pará, afundado na *belle époque* da borracha, donde a presença de certo grau de idealização purista do caboclo, resultante legítimo da mistura racial brasileira. Das duas formas, Veríssimo ampara-se na hipótese contratualista e realiza uma denúncia sobre o isolamento e abandono das pequenas sociedades amazônicas.

De todo modo, vive-se o final do século XIX e o Brasil busca alcançar as luzes da razão e do progresso europeus. De igual maneira, assistimos a um momento de efervescência do vitalismo cultural amazônico, fenômeno que, conforme veremos ainda, ressurge em determinados pontos da história cultural, social e artística da região (CASTRO, 2011). Trata-se de um movimento de re-descoberta, de re-interpretação dos valores territoriais. Necessidade de afirmação diante do mundo e do restante do Brasil na corrida progressista. Vontade de formatação poética que se dá pelo impulso gerado pela prática literária como modelo

expressivo. Em seu ensaio sobre as sociedades da região, de 1892, Veríssimo (1970, p. 145) sublinha que o Grão-Pará “desenvolveu-se e evolui também distintamente, por completo desligado dos interesses e obrigações do Estado do Brasil, com administração e legislação especial, inteiramente dele independente na esfera civil e religiosa”. De todo modo, neste imbróglio oitocentista, o trágico acrescenta à narrativa poética o tom orgânico e carnal da vida amazônica.

Paralelamente ao movimento literário, Vicente Salles (2005, p. 27-51) destaca o surgimento de uma tendência regionalista em meio à onda de óperas nacionais, especialmente marcada na figura de Carlos Gomes. No entanto, o maestro paraense José Cândido da Gama Malcher já havia apresentado o seu polêmico *Bug Jargal*, estreado em dezessete de setembro de 1890 no Theatro da Paz. O enredo trazia a história de um herói negro que se apaixona pela senhora branca, mas morre em batalha como líder de uma revolta de escravos. O reboiço causado na crítica especializada e na imprensa da época, conforme relata Salles em volumoso resgate documental, deu-se por conta da inclusão – sutil – de códigos da cultura popular no figurino, nas personagens, e no texto da ópera. “Imagem só: Gama Malcher põe na ópera o carimbó” anunciava o jornal A Província do Pará. O crítico erudito Antônio Marques de Carvalho ironizava o feito de Gama Malcher na edição daquela manhã de setembro:

Imagem os leitores um Espírito gentil, com aquele acompanhamento de carimbó!!!
Mas, qual! Somos nós que não passamos de selvagens, e não entendemos da coisa.
Na “Grande Opera”, no “Scala”, em todos os grandes teatros, enfim, do velho e novo mundos, o que se usa hoje é o lírico obrigado a batuque (CARVALHO *apud* SALLES, 2005, p. 53).

As vestimentas de Bug Jargal, Irma, Biassô, de guerreiros e músicos, traziam armas indígenas e cocares associados a colares e vestes africanos, tatuagens e um tambor de tronco e pele de animal – certamente o item de maior estranhamento por parte da plateia burguesa.

A ousadia de Gama Malcher, cujo preço foi uma série de retaliações financeiras por parte dos próprios colegas compositores e dos financiadores de óperas, além de sua ocultação na história da música brasileira em favor da figura de Carlos Gomes, representa um impulso regionalista ainda agarrado no saber-fazer europeu, o que significa tomar elementos simbólicos do popular para a composição de algo que esteja de acordo com os modelos vigentes. *Bur Jargal*, ou ainda *Yara*, o trabalho seguinte, não chegaram a inserir, de forma significativa, na estrutura musical da ópera, qualquer elemento rítmico de origem africana,

ameríndia ou cabocla, apesar de fazê-lo no enredo.

A partir do modernismo brasileiro, inicia-se um movimento de transição, onde a linguagem poética, no Brasil, deixa a arena estritamente literária para se alojar finalmente, a partir dos anos 1940 e 1950, na canção.

A literatura como expressão poético-estética da vida brasileira concentrou-se eminentemente nas elites intelectuais; o que a princípio irá se reproduzir na canção, em figuras do início do século XX, como Heitor Villa-Lobos, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e Guerra Peixe, responsáveis por introduzir a aura nacional na estética musical, mas ainda atrelados à ordem musical erudita, isto é, à música das salas de concerto, à escritura musical, ao pedagogismo institucionalizado da música.

Em 1902, na flor do século XX, a Casa Edson põe à venda os primeiros gramofones na Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro; os aparelhos vêm da Alemanha, assim como uma primeira safra de discos gravados no Brasil que haviam cruzado o Atlântico para serem fabricados nas já conhecidas indústrias de vinil germânicas. Foi neste mesmo ano que Alberto Nepomuceno tomou posse como diretor do então Instituto Nacional de Música, no bairro da Lapa, e inciou sua empreitada em prol do canto em língua pátria. Sua obra, daí em diante, privilegiaria o português em detrimento de idiomas até então considerados próprios da boa música, como o latim, o italiano e o alemão. O início da modernização cultural brasileira instiga os compositores do Centro-Sul a desbravar o imaginário nacional. Tal tendência transbordaria o âmbito restrito dos libretos de óperas para alcançar a estrutura musical em si. Podemos considerar Heitor Villa-Lobos como o mais destacado expoente desta prática, que se inicia de forma mais enfática a partir de 1908, com seus *Cânticos Sertanejos*, compostos para uma pequena orquestra, e a *Suíte Popular Brasileira*, conjunto de peças que só seria concluído quinze anos depois, e que seria responsável, dentre outros aspectos, pela popularização do violão em salas de concerto; considerado instrumento mais propício à sonoridade e à aura cultural do Brasil, em detrimento do piano e dos conjuntos de cordas friccionadas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos). O *Choro N. 1* para violão representaria, em 1920, o ponto alto deste aspecto na história brasileira do instrumento. Villa-Lobos punha lado a lado, separados ou agregados por um hífen, gêneros europeus e brasileiros, tal como a *Mazurca-Choro* ou a *Gavota-Choro*, embaladas pelo molejo chorado das cordas à moda dos interiores e subúrbios do Brasil. Bem longe dali, na Soure de 2011, Edilson Angelin, o Talo, compositor, flautista e produtor musical, seria o autor da única faixa

instrumental do terceiro disco do Grupo Cruzeirinho; sua *Mazurca* recupera, em ritmo chorado, a forma como esta dança europeia foi reinventada no Brasil do século XIX. Além do Marajó, o nordeste paraense também é rico em mazurcas e valsas tocadas ao violão, banjo, flautas e percussão.

O ano de 1917 marca a execução dos balés sinfônicos *Uirapuru* e *Amazonas* de Villa-Lobos. A região amazônica e seus mistérios servem ao projeto de modernização nacionalizada do compositor carioca, que recorre às narrativas da floresta para apropriar-se do espírito indigenista em sua obra. Neste período, importantes missões etnográficas adentram nos rincões da floresta amazônica no afã pelo registro musical. O precursor etnólogo alemão Theodor Koch-Grunberg empreendeu, com apoio do Arquivo Fonográfico de Berlim, quatro expedições à Amazônia brasileira e venezuelana entre os anos de 1898 e 1924. Sua viagem mais frutífera, no período de 1911 a 1913, renderia uma série de gravações em cilindro com registros de idiomas, cantos ritualísticos, de danças e “músicas de trabalho” de etnias localizadas no Estado de Roraima. Este material seria posteriormente a base para o romance “Macunaíma, um herói sem nenhum caráter”, de Mario de Andrade, ele mesmo um *explorador* da Amazônia brasileira.

O etnógrafo Roquette Pinto empreende, junto ao Museu Nacional do Rio de Janeiro, algumas expedições de campo nos interiores da região amazônica, por ocasião da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, cujo objetivo político era demarcar presença estatal nas regiões de fronteira do noroeste brasileiro, começando, em 1911, pelo Estado do Amazonas, e no ano seguinte, pelo Estado de Rondônia, onde recolhe uma série de registros fotográficos e gravações de canções indígenas. Santos (2011, p. 4-5) descreve a relação estabelecida entre os etnógrafos e os indígenas Nambiquaras como horizontalizada graças à permanência em territórios que favoreciam o equilíbrio entre confiança e desconfiança, o que teria propiciado um diálogo mais alongado sobre o repertório musical registrado. Oito anos depois, estes registros servirão de inspiração para o início das *Canções Típicas Brasileiras* de Villa-Lobos, compostas para voz e piano. Em seguida, o *Ciclo Brasileiro* para piano solo traz temáticas eminentemente territorializadas nas peças *Plantio do Caboclo*, *Impressões Seresteiras*, *Festa no Sertão* e *Dança do Índio Branco*.

Já em 1935, oito anos após sua passagem por Belém, Mario de Andrade dirige, no Departamento de Cultura de São Paulo, uma série de pesquisas e viagens etnográficas pelos interiores do Brasil, repetindo a aventura na região Norte, mas expandindo-a a localidades no

Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste do país. O ideal modernista de Andrade aloca a canção popular dos interiores do Brasil em uma posição fundamental para a construção da nova música nacional. A modernização requer uma reapropriação das tradições, da história territorial do Brasil, que conferiria à nossa música elementos mais propriamente ligados à cultura e às formas de vida estabelecidas no Brasil, superando o referencial formal e simbólico do mundo europeu. Em 1939, Mario de Andrade funda a Sociedade de Etnologia e Folclore de São Paulo que realizará ainda no mesmo ano o primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. Estes acontecimentos redundarão na criação do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, o SPHAN, atual IPHAN.

Paralelamente, em 1936, o maestro e compositor paraense Waldemar Henrique aporta no Rio de Janeiro, acompanhado de sua irmã Mara Pereira como intérprete. A dupla desbravou os salões da capital política e cultural do Brasil, buscando instaurar seu “estilo amazônico” no cancioneiro nacional. Waldemar já trazia então canções, temas para teatro e cinema compostos a partir de um vasto referencial amazônico. *Foi Bôto, Sinhá!*, de 1933, trazia versos do poeta paraoara Antônio Tavernard (1908-1936) e já era uma de suas obras populares mais conhecidas. Em 1941, o maestro inaugurava sua fase mais abundante, tendo se apresentado com Mara em São Paulo, Buenos Aires e Montevideu, no suntuoso Teatro Solis – réplica do Scala de Milão. Em 1943, Waldemar foi apresentado a Mario de Andrade – que já o havia assistido em recital com Mara Pereira no Rio em 1936, tendo-os aplaudido “aos berros de entusiasmo” (HENRIQUE, 1996, p. 14), era o auge do projeto interiorizante do etnógrafo paulistano e colhiam-se os frutos do populismo getulista em seu afã pela nacionalização da cultura brasileira. O repertório de Waldemar Henrique pode ser considerado como o movimento de passagem mais efetivo entre a estética camerística erudita e a forma popular, inspirada nos cantos, canções e batuques do interior do Pará. Das vastas referências à vida amazônica, com alusão a personagens míticas, além de pescadores, vaqueiros, mulheres e homens do campo, encontram-se representações da cena marajoara. *Morena*, chula marajoara de 1930, ilustra o recurso poético mais frequente do maestro, a narrativa em primeira pessoa posta na voz do caboclo, o que faz das referências míticas fato: “Eu já fui preso / Por uma açucena / Só por gostar / Da cor morena”. Na “Valsinha do Marajó N. 1”, a partitura para violão de 1929 trazia a inscrição: “Praia de Matafome à tardinha. Um violão e uma saudade...”. A letra de Paulo Waldemar Falcão coloca o eu-poético como observador da prainha da cidade de Soure, a escutar o canto longínquo do canoeiro errante. Na reprodução

do *tempo marajoara*, a distância travada pelo mar transparece em: “Sobre alvura dessas praias cheias de luar / Escuta aquela voz que vem lá do infinito / Canto tão bonito, que parece / ser do próprio mar!”. Dos ainda custosos registros fonográficos, um curioso vinil gravado clandestinamente a partir de uma difusão de rádio no Rio de Janeiro, foi prensado pela Decca francesa com o título *Brésil, nos amours*, trazendo, no lado A, quatro títulos de Waldemar cantados por Mara, *Maracatu*, *Abaluaiê*, *Côco Peneruê* e *Boi-bumbá*. Na década de 2000, a Secretaria de Cultura do Estado do Pará publicou uma série de CDs e livros de partituras do maestro, muitas então inéditas.

A primeira metade do século XX ainda assistirá à publicação do estudo de César Guerra Peixe sobre os *Maracatus do Recife*, com enfoque no entrecruzamento entre gêneros musicais, resultado de um trabalho de campo de quatro anos (1949-1952) empreendido pelo próprio compositor. O trabalho sucede-se as tentativas de conferir à técnica da dodecafonia uma tonalidade ou acento brasileiros, que Guerra Peixe irá buscar no cenário dos sertões nordestinos. Em 1945, a peça *Trio de Cordas*, de Guerra Peixe, sintetizaria a apropriação da técnica que consagrou, na Europa, o compositor austríaco Arnold Schönberg, e que Adorno (1989) consideraria como um dos ícones da “nova música”. Em oposição à técnica por muitos considerada como uma forma musical essencialmente europeia, o compositor Camargo Guarnieri publicaria, em 1950, sua “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil” conclamando os artistas à defesa da música nacional e opondo-se assumidamente à dodecafonia, que considera mais um formalismo colonizante.

De todo modo, a geração de compositores eruditos destes primeiros cinquenta anos do século XX, que também assume as rédeas da educação musical nos conservatórios e institutos concentrados no eixo Rio-São Paulo, viu-se submersa na busca por um acento explicitamente brasileiro, um sotaque musical que deveria refletir os anseios modernistas da Semana de Arte de 1922, mas, além disso, ampliar o conceito de música brasileira, impulsionando-o para os recantos mais misteriosos e longínquos do Brasil. A descoberta da Amazônia ainda estava se dando e provocava uma onda de mergulhos etnográficos e musicais, como em tantas lendas e causos da região: um encanto qualquer, em forma de som, de assobio, canto de mulher, ou urro de animal, atraía indiscriminadamente “gringos” para o interior das matas e tribos, que, de lá, se saíssem, viriam transformados.

A Semana de Arte Moderna inauguraria uma nova fase, consolidada a partir da década de 1930, onde os preconceitos literários com a canção seriam pouco a pouco superados para

dar vazão a uma nova geração de compositores originários das letras, desde o próprio Mário de Andrade, passando por Manuel Bandeira (letrista das Modinhas do paraense Jaime Ovalle), até Vinícius de Moraes. Porém, é após a emergência dos movimentos populares que darão vazão ao samba e ao choro, no centro do Rio de Janeiro, que o discurso poético começa a passar, gradativamente, às camadas populares.

Na década de 1970, o choro dos botequins, morros e favelas assistiu a um momento de ressurgimento já impulsionado pelas novas campanhas de nacionalização e modernização do Brasil dos governos anteriores ao Golpe Militar de 1964, Juscelino Kubitschek (1956-1961), Jânio Quadros (1961) e João Goulart (1961-1964) e pela indústria fonográfica brasileira em pleno desenvolvimento. Na ocasião, a Marcus Pereira Discos, selo alternativo do publicitário e colecionador paulistano de mesmo nome, publicou, pioneiramente, LPs com composições de artistas originários das rodas de choro, como Abel Ferreira, Raul de Barros, Canhoto da Paraíba, Carlos Poyares, e Altamiro Carrilho. Foi este mesmo selo – posteriormente falido e abarcado pela extinta Copacabana Discos, gravadora de Pinduca, o Rei do Carimbó, na mesma época – responsável pelos dois primeiros LPs de Cartola, além do disco da Orquestra Armorial dirigida por Guerra Peixe e o *Violão Brasileiro Tocado pelo Averso* de Canhoto da Paraíba.

A segunda metade do século XX assiste à passagem efetiva da linguagem poética da literatura à canção. Será, como veremos adiante, no auge da indústria musical nacional, nas décadas de 1980 e 90, que os estilos e formas de produção musical interiorana virão à tona, seja por meio de produtos estilizados, ou por meio de movimentos autônomos embrionários que eclodirão na virada do milênio. Neste período, a poética serve de linguagem a toda uma gama de produções culturais territoriais, passando à canção popular no século XX e ao ressurgimento do imaginário caboclo no período contemporâneo, a partir dos anos 1970, 1990 e 2000. Depois do período de encolhimento da indústria fonográfica massiva no Brasil na virada do século XXI – o que enfraquece uma concepção universalista e massificada da “música popular brasileira” e abre espaço para o que hoje se classifica de “cena independente” ou “territorial” – a poética como linguagem volta a encontrar ampla manifestação em repertórios descentralizados, locais e autônomos, onde o recurso ao imaginário será o aspecto possivelmente delineante de uma nova época. A respeito da poética amazônica, Paes Loureiro (2001, p. 60) afirma: “Revelando a beleza escondida do mundo, a poesia alarga o círculo da imaginação, alimentando o pensamento. Com sua forma, ação,

linguagem e repercussão na cultura, ela torna, até mesmo, uma época mais memorável do que outra”.

No entanto, resta ainda uma discussão quanto à validade da narrativa poética:

A arte enquanto forma expressiva e dialogal remonta às teorias estéticas na filosofia. A definição do belo na Grécia antiga estava fora do plano subjetivo, tratava-se de uma categoria universal. A passagem do belo da natureza exterior para o campo da percepção humana, a esfera do sensível, manifesta-se em seu ápice no classicismo, onde a referência da arte à natureza, por meio da mimese, se completa na capacidade racional e sensível do artista. Ao decretar o fim da arte no romantismo, Hegel afirma uma necessidade de superação dialética da arte como meio expressivo. Sua concepção progressivista supõe, sobre a “arte bela” – a beleza artística –, que haja necessariamente um movimento de autossuperação da linguagem estética que, ao atingir seu ápice, deixaria de expressar verdadeiramente a ideia, o divino e o belo. Daí a proposição de que a filosofia seria a forma mais adequada para a expressão da ideia em si, uma vez que a arte comportaria elevado grau de subjetividade e realizar-se-ia enquanto expressão no exterior do campo das ideias, enquanto que a filosofia representar-se-ia uma forma de expressão das ideias no âmbito do pensamento, no interior.

A tese kantiana, ao contrário, pressupunha anteriormente que a arte bela deveria tão somente incorporar em si uma parcela da naturalidade, pois é fora da subjetividade que se encontra o belo, na natureza. Para tanto, o artista seria uma espécie de gênio capaz de expressar o mundo natural sem que para isso devesse recorrer às técnicas e métodos como a mimese.

De todo modo, a estética se apresenta como uma esfera de representação do mundo. Como representação teria, seja em Kant como em Hegel, que configurar uma linguagem capaz de expressar ou de narrar, por meio das formas aquilo que se encontra dado como naturalidade, como a ideia, a essência ou a natureza em si. Este exercício de recriação do mundo por meio do valor estético engendra uma comunidade sensível que se forma em torno de uma experiência compartilhada, “sendo, portanto, motivo de solidariedade social”, afirma Paes Loureiro (2002, p. 9). Em variadas épocas das sociedades ocidentais, a arte serviu como forma expressiva em relação ao mundo, seja por meio da magia, do imaginário, da chamada realidade histórica, do ideário místico-religioso, trata-se da expressão estética de um valor, cuja capacidade mais tocante seja a vinculação pelo sensível.

Por outro lado, encontramos no pensamento europeu do século XVIII tal

dicotomização entre formas mais ou menos “puras” de narração e representação do mundo: a filosofia e a arte. A partir dos filósofos alemães Friedrich Schelling (1775-1854) e Georg Hegel (1770-1831), a obra de arte é proposta como um meio de expressão da verdade para a consciência humana, sendo o belo uma manifestação da ideia no campo do sensível, da produção artística. Neste momento, a arte poderia estar em uma categoria superior à ciência. Porém, nas primeiras linhas de sua *Exposição do estético*, Adorno (In: 2010b, p. 21-23) afirma enfaticamente a superioridade da filosofia sobre a poesia em nome de uma “crítica adequada”: o conceito: “Sempre que se pretendeu compreender os escritos de filósofos como criações poéticas, perdeu-se de vista o seu conteúdo de verdade. A lei formal da filosofia exige a interpretação do real efetivo no contexto harmônico dos conceitos”, afirma. Neste caso, a adequação crítica da ciência filosófica dever-se-ia ao seu aspecto dialético, voltado para a totalidade dos contextos em que se produz o conhecimento; ao contrário, o subjetivismo seria o que lhe conferiria a “honra duvidosa do poético”. A interpretação que Adorno (2010b, p. 27-30) faz da dialética da comunicação de Kierkegaard aponta para a poética como uma posição de fronteira pretendida pelo filósofo com o intuito de tratar ilustrativamente daquilo que considera um extrato inferior da vida humana: a existência poética.

No final do século seguinte, Nietzsche inauguraria um movimento de ruptura com toda ideia universalista de verdade, de forma que a arte enquanto expressão não poderia mais se referir a uma categoria única do belo ou da natureza, mas às formas de expressão da vida interior do artista. Assistimos a um afastamento entre o belo e a razão. A própria hierarquia de linguagens artísticas proposta pela estética hegeliana buscava um movimento de interiorização da arte, um descolamento gradual da materialidade e da espacialidade que limitavam a expressão artística. Daí a capacidade da música e da poesia expressarem, para Hegel, a ideia de maneira mais autêntica, ao proporcionarem – sendo a poesia de forma mais finalista – o movimento próprio de superação da arte, deslocando-se da sensibilidade pura para a espiritualidade, a comunhão de sentidos. Após o século XX, quando emergiu um espírito de funcionalidade social e política da arte engajada, ao longo de ditaduras, remodelagens econômicas e guerras transnacionais, o século XXI assiste à ruptura com os grandes modelos e escolas em busca de formas de expressão menos objetivadas. De todo modo, Paes Loureiro (2002, p. 30) observa que a arte é “uma linguagem ampliada” que se ordena como um universo, um conjunto de práticas, repertórios, códigos e criações do mundo.

De todo modo, é imperativo considerar aquele que pode ser o primeiro texto mais contundente sobre a expressão estética. A *Poética* aristotélica escrita ao longo do quarto século anterior à era cristã traz a concepção do belo do terreno das ideias para o campo mundano, para a vida e para as mãos do homem. O belo, por meio da arte, já não reside na cúpula da perfeição abstrata, mas ocorre no mundo sensível, mesmo que ainda esteja atrelado aos valores morais impostos ao mundo natural. Sua poética apresenta como definição nuclear a imitação. *Mimoi* ou mímicas são tipos de esquetes inspiradas na vida cotidiana, ligadas à representação gestual, figurada; não se trata de um recurso de mímese de tipos ou personagens, mas das representações de ações. Dentre as rigorosas regras da tragédia aristotélica, está aquela que determina a mímese como domínio do possível e não do mundo real, trata-se, portanto, de um movimento inventivo. A base da tragédia é o necessário e o verosímil. “A *mimésis* não é pura cópia, ela é criação, pois trata-se de transposição da realidade em figuras”, explica Michel Magnien (In: ARISTÓTELES, 1990, p. 25), intérprete francês do texto aristotélico.

Há nesta concepção a constituição de uma *língua poética*, fortemente amparada nas figuras de linguagem, nas aliterações, metáforas, no poder do significante (capítulo 21 da *Poética*), o que parece conceber a poética como um “direito ao erro de linguagem”, o que se pode traduzir também (do francês *droit à l'écart*) como “direito ao distanciamento” (MAGNIEN In: ARISTÓTELES, 1990, p. 29). A linguagem como instrumento de descrição do real, ao tornar-se poética, adquire a possibilidade de se distanciar da realidade dada, de cometer o erro alterando palavras, inventando outras, reconstruindo sua visão de mundo. O erro apenas faz sentido enquanto transgressão de regras dadas em tal ou qual realidade; a partir do que se torna não mais falha, mas possibilidade. A *língua poética* é, portanto, transgressão da norma da linguagem cotidiana.

Diferentemente de Platão, seu mestre, Aristóteles vê a poesia não como expressão da parcela irascível e passional do homem, mas como apresentação das formas apuradas e exemplares das paixões humanas, dentre as quais se destacam duas que seguirão toda a análise do filósofo: o temor e a piedade. O prazer do espectador deve ser alcançado pelo temor e pela piedade. Aristóteles (1453a 4sq.) define essas emoções, respectivamente como: “uma faz tremer por si, a outra por outrem”. Mas como o prazer poderia resultar da imitação desses dois sentimentos tão desagradáveis? É este o paradoxo da *katharsis*.

A palavra *katharsis* é extraída do vocabulário médico utilizada aqui como metáfora

para a *purgação*. “A *katharsis* parece então residir em parte nesta faculdade paradoxal de transformar sentimentos desagradáveis (o temor e a piedade) em prazer”, explica Magnien (In: ARISTÓTELES, 1990, p. 41). Neste aspecto, diversos intérpretes da teoria aristotélica divergem. Os de tendência humanista e clássica veem aí uma afirmação do efeito moralizante do teatro, ou seja, o espetáculo trágico mostra aos olhos do espectador as consequências funestas dos atos humanos, visando purgar e curar as más paixões, os impulsos negativos. Outros analistas do século XIX em diante viram o termo em sua acepção literal da medicina, entendendo a *katharsis* como um tipo de tratamento homeopático. Segundo Magnien, “a tragédia, ao nos fazer provar das paixões tratadas por intermédio da mímese, nos garantiria; e o prazer – que não é nada além de um meio de tornar o homem melhor segundo a interpretação precedente – resultaria então do consolo quase físico trazido por esta purgação”

⁴⁹.

O capítulo 14 da *Poética* relata o laço estreito estabelecido entre os atos encenados e as emoções experimentadas quase fisicamente pelo espectador; de outra maneira, Aristóteles disserta aí sobre o processo de comunicação poética propriamente dito. As emoções são provocadas pelo agenciamento dos fatos, das ações e não das personagens. Aristóteles (1990, 1452a 3; p. 100-108) acredita que a melhor forma de suscitar essas emoções é pela mudança de sorte e pelo efeito de surpresa, que leva até um acontecimento inesperado, uma exploração das possibilidades.

O termo *katharsis*, no entanto, só aparece nesta breve passagem da *Poética* e, novamente na *Política*, Livro VIII, onde o conceito é aproximado da música, mais do que da poesia. Ali, os cantos são classificados segundo seu caráter e finalidade: ensino, ação, ou entusiasmo; este último podendo desencadear sérios transtornos entre os auditores, porém trazendo também certo apaziguamento, comparável ao efeito de um medicamento ou de uma catarse. Estes cantos seriam, em si, uma fonte de prazer. “E a música parece comportar em si os meios de apagar os transtornos que ela pode provocar: após a dor experimentada virá o consolo; à nocividade da dor sucederá 'uma alegria inocente'”, explica Magnien (In: ARISTÓTELES, 1990, p. 42).

A aproximação entre estas duas interpretações da *katharsis* – metafórica e comparativa – nos faz trazer a ideia de apaziguamento prazeroso dos transtornos, própria da música, para o campo da mímese trágica. Onde conclui Magnien (1990, p. 42) que “a tragédia confere

⁴⁹ Tradução do autor.

prazer ao público ao lhe entregar um espetáculo penoso, sendo ela mímese”; ou seja, o temor e a piedade não são apenas efeitos da representação, mas resultados da mímese, são elementos internos à obra trágica, já que estas são emoções próprias da vida. Confrontado a uma obra trágica

o espectador provará destas emoções sob uma forma apurada, fruto do trabalho e da arte do poeta; e estas emoções apuradas, longe de engendrar uma doença, suscitarão o prazer, objetivo do espetáculo trágico. Eis a alquimia da *katharsis*, que vem substituir o prazer ao mal-estar... Um conceito de ordem estética, bem mais que de ordem ética (MAGNIEN In: ARISTÓTELES, 1990, p. 42)⁵⁰.

A partir do preceito aristotélico, a noção de *comunicação poética* que vislumbramos designa um processo relacional e comunicativo que, além de se dar por intermédio das estruturas e formas poéticas, na canção, como é o caso aqui estudado, se vale de uma aproximação estética com os afetos, com as sensações e emoções do homem. O estudo de Ibaney (2004, p. 8-10) sobre a música no Renascimento tardio italiano, no século XVI, a partir das cartas trocadas entre os teóricos da Camerata Bardi, de Pavia, destacadamente as de Vincenzo Galilei, Girolamo Mei e Giovanni Doni, aponta a mimesis aristotélica como aquilo que “move a alma”, ou ainda, como uma expressão humanista própria ao fazer estético da arte musical, prática intrínseca à vida humana, cujo aspecto formador e por vezes educador estava relacionado à prevalência da melodia sobre a harmonia. A *katharsis* por seu turno é o efeito de contágio deste modelo comunicacional; pois não é o vínculo o dispositivo que afeta e que provoca associações coletivas que, ao contrário do que se costuma idealizar, abraçam as emoções humanas como um todo, o amor, o ódio, o temor, confiança, suspeita, etc? Ademais, a tese aristotélica define ainda a expressão como o *agenciamento* das métricas, ou seja, uma ordem estética cujo fim é enunciar um pensamento, pois toda poética expressa, por meio das palavras pronunciadas, uma estrutura de pensar, ver o mundo e vislumbrar possibilidades. A possibilidade, por seu lado, confere à linguagem poética um caráter transgressor, o que se observa na estrita diferenciação que Aristóteles traça entre o poeta e o historiador:

O papel do poeta é dizer não aquilo que realmente aconteceu, mas aquilo que se poderia esperar [o possível], o que se pode produzir em conformidade com a verosimilhança ou com a necessidade. Em efeito, a diferença entre o historiador e o poeta não vem do fato de que um se exprime em verso ou outro em prosa; mas ela vem do fato de que um diz o que aconteceu, e outro o que pode-se esperar. Eis porque a poesia é algo mais filosófico e mais nobre que a história (ARISTÓTELES, 1990, p. 98)⁵¹.

⁵⁰ Tradução do autor.

⁵¹ Tradução do autor.

A linguagem poética trágica opera então pelo distanciamento da realidade dada, pelas vias de possibilidade, pela imaginação e pela inventividade. Porém, estes são recursos motivados pelo sentimento de angústia, inerente ao ser-no-mundo e transmutado ao longo dos tempos.

A título de exemplo, Paes Loureiro (2011, p. 65-76) opera a passagem do ethos trágico em permanência transmutada desde a Grécia Antiga até as sociedades da alta tecnologia biológica de hoje. A angústia gerada pela dúvida quanto ao destino certo, a finitude da vida, o trágico do homem comum permanece, como na antiguidade, atuando como força motriz da linguagem poética nas sociedades contemporâneas, marcadas pela informação excessiva e pela ciência de ponta como deflagadora do destino irrevogável do ser humano. Haveria aí também um deslocamento da culpa, da responsabilidade trágica, que passa do mundo exterior dos deuses para o âmbito interno, do organismo, do DNA, que, no avanço das descobertas científicas que vêm conseguindo decodificar o destino concreto de cada corpo humano, faz de si mesmo e da ciência um novo mito gerador de angústias e provocador de inventividade poética. “O analista do DNA passa a ser uma espécie de instrumento profético... O novo Tirésias é o biólogo, não mais um mago, substituindo o voo dos pássaros e as vísceras de ovelhas, pelo laboratório e reagentes químicos, na leitura do destino antes competência dos augures”, conclui Paes Loureiro (2011, p. 75).

De todo modo, o caráter trágico seria aquele que, na linguagem poética, se aproxima mais da crueza da vida, que faz do herói uma personagem digna apenas pela possibilidade de fazer frente ao destino, ainda que deva sucumbir a ele.

Acontece que, se a arte acaba, normalmente, por atuar como expressão simbólica de determinada cultura, variando em forma e estilo, conforme os aspectos criativos de cada tempo e espaço, a cada experiência vivida coletivamente corresponde uma variedade de formas artísticas e poéticas inventadas para expressar e comunicar aquilo que compõe o sentimento de angústia, ou seja, os interesses de cada sociedade ou comunidade, e isto de acordo com os recursos e condições próprias existentes.

Adorno opor-se-ia à concepção aristotélica por considerar a *mimésis* uma forma de repetição das estruturas sociais míticas, que conferem ao extraterreno a determinação das condições estruturais da vida cotidiana. Adorno apontava também a repetição como dispositivo de sufocamento da consciência e da capacidade inovadora. A subjetividade seria

apagada pela homogeneização que identifica e anula a individualidade dos sujeitos. No entanto, é importante frisar que a crítica contundente de Adorno à *katharsis* se refere às estratégias de engessamento da consciência no âmbito da indústria cultural, daí sua pertinência hoje quando tratada dentro deste contexto, visto que a indústria representa uma esfera de produção de verdades, narrativas, visões de mundo e de controle social, vide a definição de Sodré (2002) quanto ao *bios midiático*. Porém, os processos marginais de produção de narrativas, ou ainda, processos comunicacionais e narrativos que fluem em paralelo – ainda que tocados pelas estruturas capitalistas mercantis, seja por condições simbólicas ou materiais – à chamada indústria cultural, como é o caso do carimbó do Marajó, onde o cancionero, as formas musicais (estéticas), os modelos de vinculação e as formações identitárias ali surgidas se dão menos como reproduções de um modelo revolucionário (no sentido marxista) e mais como formas de invenção – poder-se-ia dizer reação – sociocultural diante do isolamento geográfico e simbólico, merecem, no mínimo, uma reflexão especial. Refletidos pela estrutura das indústrias culturais, as práticas do carimbó do Marajó têm sua gênese em processos socioculturais autônomos.

A experiência estética será sempre um movimento que aglutina um volume de aspectos culturais, simbólicos e históricos em uma dada circunstância espaço-temporal. “Ela é, portanto, um aglutinador de sentidos que se encontram dispersos ou em repouso à espera de um gatilho” que detona tal sentido na forma de uma narrativa, uma tentativa de objetivação, uma ação, conforme aponta Seincman em sua *Estética da Comunicação Musical* (2008, p. 8-9). No entanto, alerta o autor, o que está em jogo não são os elementos objetivos deste processo narrativo, ou seja, as personagens comunicacionais emissor, canal, receptor, ou ainda, sujeito e objeto, mas sim as relações propriamente ditas, o efeito comunicacional em si, os variados modos de ser-em-comum. A produção de sentido está, então, na relação, no âmbito das vivências “do qual partem e para onde convergem inúmeros atores, materiais ou não”, afirma Seincman (2008, p. 11-14; 25-30); e completa: “só há experiência estética porque sentimos com todos os sentidos e porque nos impressionamos pelo fato de razão e emoção andarem sempre de mãos dadas”. Efetivamente, a arte é um fenômeno comunicacional enquanto provoca relações entre sujeitos e entre sujeitos e objetos, enquanto transcende à sua função instrumental ou técnica para atuar como produtora polissêmica de sentidos.

A “plenitude comunicacional” não está nem na mensagem e nem nos sujeitos, mas na

experiência estética; no caso específico da comunicação sonora, da *poética como linguagem* que aqui propomos, trata-se de pensar o potencial comunicacional do carimbó a partir da escuta, uma vez que é este o lugar interacional por excelência, onde estão implicados e inter-relacionados emissores e receptores, confundidos entre músicos e ouvintes, copartícipes da narrativa, dado o caráter ritualístico do carimbó, que pressupõe a participação integral na experiência auditiva – que, diga-se, é profundamente corporal, dançada e pulsada.

4.3 O TEMPO MARAJOARA

“On ne peut comprend une société, un groupe, sans avoir la compréhension du esprits de sa temporalité”

Michel Maffesoli⁵²

Ela tinha desaparecido mal acabou o jantar, foi talvez dormir com a mãe tapuia na outra barraca. D. Feliciano durante alguns instantes conversou contando-lhe a história das suas moléstias, uma ladainha. Por fim, ambos muito moles, entorpecidos pelo calor, empachados de farinha e de peixe, dormiram. O procurador, congestionado, roncava com a boca aberta, babando, na rede. Lá fora a natureza também dormia o sono pesado, cálido, silencioso, de um meio-dia do Equador (VERÍSSIMO, 2011, p. 65).

O trecho acima é do conto de José Veríssimo, *O boto*, de Óbidos, interior do Pará. O costume da sesta de depois do almoço já foi suplantado pelo corre-corre das cidades, pelos novos modelos de trabalho, pelas novas estruturas familiares e por uma cultura cada vez mais urbanizada, isto na grande maioria das cidades mais populosas e economicamente mais ativas. Não é o caso de Soure, no Marajó. A “capital do Marajó”, cidade de cerca de 20 mil habitantes, que concentra, juntamente com Salvaterra, a grossa parte da economia pecuária, agrícola e pesqueira da Ilha, ainda preserva com naturalidade tocante o costume da sesta, que se estende até as três horas da tarde. Comércio, serviços, casas, ruas e travessas, tudo esvaziado pelo sono vespertino do marajoara. Até a *lanhouse* fecha as portas, suspendendo momentaneamente a conectividade com o mundo digital. Como apontado no trecho de Veríssimo, não são somente as pessoas que descansam, mas toda a cidade, todo o ambiente dorme e repousa sob o sol da tarde. A relação com o tempo da natureza, com as durações do plantio, da colheita, das longas distâncias, do sol, da lua e das marés possui um fator

⁵² Anotação de conferência de Michel Maffesoli no Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, CPRJ, em 15 de setembro de 2012, com o tema “A construção do presente”.

determinante e concreto nas formas de vida social, o que transparece na declaração de Dita Acatauassú (1998, p. 14), quando de sua chegada definitiva ao interior de Soure, em 1934: “Nesse dia aprendi que a maré, daí para a frente, regeria a minha vida. Subiríamos o rio na hora certa da maré, fosse dia claro, madrugada ou no outro dia. A maré era soberana...”. O padre jesuíta Giovani Gallo que, como Dona Dita, veio de fora se estabelecer nos rincões do Marajó lança observação igualmente remarcante quanto a soberania de uma ordem temporal pautada pelas águas:

No Marajó quem manda não é o Presidente da República, não é o Governador. Aqui domina uma ditadura total e absoluta: a água. É a água que oferece os meios de subsistência e atrapalha a vida, condiciona a saúde, o trabalho, tudo, sem levantar a voz, de forma traiçoeira, implacável. As estações do ano que têm um nome exclusivo: água, lama, seca. É a falada ditadura da água! (GALLO *apud* SCHAAN, 2009, p. 10).

Os visitantes, turistas e estrangeiros que vivenciam tal situação, geralmente se perguntam por que tão “preguiçoso” costume é ainda preservado em plena era de aceleração do tempo. Ora, o clima tropical úmido do Norte talvez seja a causa mais latente, aliado a um costume alimentar baseado na cultura da mandioca, das farinhas, do açaí, da carne bovina e do pescado frito ou cozido, que faz da digestão de depois do almoço um processo vagaroso e do repouso uma necessidade orgânica.

O conto de Veríssimo data de apenas seis anos após o início do projeto de organização e controle do tempo de trabalho elaborado pelo engenheiro norte-americano Frederick Taylor em 1880. O sistema que viria a ser conhecido como o taylorismo instaurou medidas de aferição dos tempos de trabalho e ócio nas fábricas, buscando potencializar o rendimento dos operários em uma média acima do normal. Dispositivos como o cartão de ponto, a cronometragem, e os relatórios de produtividade advêm daí e foram, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, objeto de reivindicações trabalhistas na França e nos Estados Unidos. O século XIX assistiu ao início do fenômeno de aceleração temporal segundo a ordem capitalista. A produção fabril em larga escala instaurou as novas regras do jogo competitivo entre as nações do primeiro mundo. A corrida contra o tempo seria fundamental para o aumento da produção. *Time is money*, palavra de ordem. Mattelart (1994, p. 9-38) aponta que essa foi a época em que o entrelaçamento entre guerra, progresso e cultura suscitou o desenvolvimento de mecanismos de aceleração temporal diretamente relacionados aos novos dispositivos de comunicação; foi o caso do sistema de telecomunicações francês, das redes de informação militar norte-americanas, dentre outros sistemas embrionários do grande *boom*

comunicacional do final do século seguinte. O progressivismo capitalista moderno instaura a necessidade da guerra que, após os dois grandes eventos mundiais da primeira metade do século XX, se transfere como uma espécie de filosofia de vida para as esferas cotidianas do trabalho, das relações sociais e afetivas. Competição, eis o espírito do século XX. A indústria da comunicação e a indústria cultural, em seus moldes mercantis, seriam o principal dispositivo de normalização da cultura moderna.

Em seu texto sobre o “tempo livre”, Adorno (2002, p. 112-121) estabelece uma distinção qualitativa entre a ideia de ócio (que comportaria o componente criativo e, por vezes, reflexivo) e aquela que determina o tempo livre a partir do tempo do trabalho, como oposição à ordem produtiva, como desperdício do tempo. Segundo ele, a ordem do trabalho acabou por determinar a forma de relação com o tempo, por meio, por exemplo, da coisificação das atividades realizadas fora da jornada produtiva, que passam de criativas a *hobby*, ou seja, a uma forma de “liberdade organizada”. Ao contrário, é na autonomia da relação com o tempo que se instauram as formas de invenção, de fantasia e de criação. Da mesma forma, Boaventura de Sousa Santos (2007, p. 29-30) aponta para o que classifica como “monocultura do tempo linear” que instaura como universal a ordem temporal progressivista moderna, relegando à alcunha de “pré-moderna” ou “primitiva” toda outra ordem do tempo.

No entanto, no mesmo ano de 1880, enquanto o taylorismo nascia na América, em Paris, um tratado da preguiça seria publicado para se tornar um dos mais traduzidos e manuseados textos socialistas do pré-guerra.

O escritor cubano Paul Lafargue, genro de Karl Marx, escreveu no final dos anos 1870 o *Direito à preguiça*, tratado que se opõe ferrenhamente ao proclamado direito ao trabalho do final do século XIX, como “mil e uma vezes mais nobre e mais sagrado”. Para Lafargue (2000, p. 12-13; 28; 33), a preguiça, “beleza nativa do homem”, encontra-se nas nações onde os dogmas econômico-progressistas ainda não desenraizaram o asco pelo trabalho. Radicado na França pós revolução burguesa, o autor atribui certo romantismo às possíveis comunidades isentas da ordem produtivista europeia. Para entanto, ele se vale inclusive de narrativas bíblicas para apontar no sermão da montanha do Cristo, ou no Gênesis da Torá judaica, o elogio ao não trabalho. O trabalho como dogmatizado na cultura capitalista burguesa constitui parte de um sistema mais amplo de reordenamento cultural hierarquizante, o que, apesar de instaurado como ordem natural, não passa de um projeto de colonização material e espiritual.

Tal concepção, como veremos, perpassa incisiva análise de Baudrillard (1985) e de Artaud (2004) sobre o produtivismo ocidental. Por outro lado, a noção de trabalho como descrita no Gênesis, impõe ao homem a tarefa animalésca da caça, da busca pelo alimento necessário à subsistência. Trata-se de um castigo divino que rebaixa o ser humano de sua categoria especial para o nível terreno dos animais, que precisam enfrentar o perigo selvagem da provisão de alimentos, o que não se deveria confundir com o *trabalho* propriamente instaurado a partir da Revolução Industrial e refinado ao tom de serviços tangíveis e intangíveis da era contemporânea.

A repulsa ao trabalho seria, para Lafargue (2000, p. 14; 54; 58-59), o instinto natural do proletariado, sua missão histórica, no que o contrário constituiria uma forma de perversão deste ímpeto. Contra tal forma de “escravidão moderna”, ele evoca mais uma vez o Cristo para lançar sua própria oração do calvário: “*Ô Paresse, preds pitié de notre longue misère! Ô Paresse, mère des arts et des nobles vertus, sois le baume des angoisses humaines!*” E acrescenta:

Les capitaux abondent comme les marchandises. Les financiers ne savent plus où les placer; ils vont alors chez les nations heureuses qui lézardent au soleil em fumant des cigarettes, poser des chemins de fer, ériger des fabriques et importer la malédiction du travail (LAFARGUE, 2000, p. 27).

Da pureza atribuída por Lafargue ao homem não europeu ou ao proletário, posição idealista movida pelo ativismo político, pelo contexto histórico e pela própria biografia do autor, podemos alcançar uma compreensão amplamente territorializada da cultura marajoara, que nos revela o conceito de *trabalho* como cunhado pelo ideal produtivista como inapropriado, ao menos se aplicado de forma integral e intacta.

A ordem clássica do trabalho, a relação patrão-empregado, o sistema de trocas material, que estabelece a relação entre carga horária e salário, e até integração do tempo do trabalho ao cotidiano e ao tempo da vida são aspectos verdadeiramente enraizados no cenário local, como na grossa maioria das sociedades ocidentais e ocidentalizadas hoje. No entanto, o fenômeno capitalista talvez mais marcante no novo modelo global de mercado, qual seja a aceleração do tempo, parece encontrar dificultosa ou lenta adaptação em determinados territórios com significativo isolamento físico e simbólico. O que entendemos como o *tempo marajoara* designa tal forma de resistência orgânica ao todo da ordem de mercado global. Note-se que não se trata de um movimento constituído ou organizado, muito menos da existência de sociedades ou comunidades anticapitalistas ou não-capitalistas, mas tão

simplesmente a permanência de uma ordem temporal amplamente arraigada na experiência territorial que por vezes coexiste com os demais códigos do mercado global.

Ao contrário de que propõe Lafargue em seu manifesto de mais de cem anos atrás, a resistência à ordem do trabalho não seria exatamente inerente a esta ou aquela sociedade, assim como, acrescentamos, o tino para os negócios não é necessariamente um gene de alguma raça determinada. Trata-se mais de um conjunto de experiências vividas no território, o que envolve aspectos da memória, do estilo de vida, das relações estabelecidas com a natureza, com o tempo natural – o que da mesma forma não se confunde em absoluto com uma espécie de ecologismo inato – e das formas de relação com o outro, os modelos narrativos, e de socialização. Há de se pesar, em meio à avalanche ocidentalizante protagonizada pelas novas tecnologias de comunicação, o isolamento geográfico e simbólico.

Em suma, o que propomos é que o *tempo marajoara*, enquanto conceito que define a relação territorial com a cultura, com os processos comunicacionais e socializantes, seria, ele mesmo, o dispositivo transgressor impresso na prática do carimbó daquela região. O próprio romantismo ou idealismo exacerbado nas letras das canções – conforme trataremos adiante – ajuda a compor o tempo ralentado, arrastado, do imaginário marajoara. É a permanência ou a reinvenção de uma temporalidade e de uma experiência territorial baseada no tempo lento, diante de uma tendência de aceleração espaço-temporal pós-globalização – que se firmam sobre uma noção do *tempo em bases mercantis* –, tão enfatizada pelos teóricos da contemporaneidade, como Paul Virilio e Gianni Vattimo. Isto faz da experiência marajoara um processo transgressor organicamente enraizado.

Não à toa, vimos, no início do século XXI, surgirem variados movimentos de desaceleração do tempo. O livro *Slow Food (The Case for Taste)*, lançado em 2000 pelo *chef* italiano Carlo Petrini, trazia à tona um manifesto contra o estabelecimento de um estilo de vida baseado na cultura dos *fast food*. O texto alertava para os hábitos de alimentação nocivos ao homem e ao meio ambiente consequentes do dia-a-dia rápido das cidades. O manifesto resultou numa organização não governamental que hoje está representada em mais de 100 países, contando com cerca de 80 mil associados no mundo. Em 2009, a cantora brasileira Joyce Moreno lançou o disco *Slow Music (Biscoito Fino)*, um trabalho inspirado do conceito de Petrini e baseado na importância da pausa e da calma na canção. O disco acompanhava um pequeno texto-manifesto assinado pela cantora, alertando quanto ao ritmo de produção muito acelerado. A criação artística não tem prazos e metas quantificados, pode demorar alguns

anos, como foi o caso deste CD, idealizado uma década antes.

Ao atribuir o *direito à preguiça* ao proletariado, Lafargue designa aí o potencial subversivo inato às classes dominadas, ou, por vezes, às culturas não europeias. A idealização do subalterno como aquele que teve sua natureza aviltada pela ordem do capital aponta, no manifesto do autor, o conceito de *preguiça* elevado à potência de dispositivo transgressor. Guardadas as proporções do calor do texto, trata-se aí de atribuir a todo um conjunto de comportamentos culturais, por vezes tarimbados de preguiçosos, malemolentes, vagabundos, indolentes o caráter de postura coerente a determinado repertório simbólico, visão de mundo e concepção de verdade.

Tal qual a pesada carga simbólica atribuída a palavra *idolatria* na colonização dos indígenas americanos no século XVI, cujo poder concreto incluía o perverso processo de imposição sanguinária da verdade cristã europeia – o que, como veremos adiante, fundamente a noção artaudiana de “colonização do espírito”, também elaborada pelo volumoso trabalho historiográfico de Gruzinski (1988) – a palavra *preguiça* e seus amplos derivados sinônimos designa pejorativamente a resistência ao trabalho, a recusa em adotar como finalista e determinante a visão de mundo produtivista.

Talvez o escárnio com que Chaplin constrói o seu “pequeno vagabundo”⁵³, personagem que o consagrou no cinema mudo na primeira metade do século XX, nos sirva agora como exemplo mais apropriado para descrever o significado da *preguiça* da forma como entendemos neste contexto. Para Carlitos, não se trata de uma postura assumidamente reativa, não se trata de uma bandeira ou de uma filosofia estritamente constituída, e aí a emblemática cena de *Tempos Modernos* (1936) em que o vagabundo é tido pelos policiais como líder de um suposto movimento trabalhador grevista, ao ser flagrado com uma bandeira vermelha que sacudia timidamente para avisar ao motorista que passara que havia deixado cair do caminhão o objeto de tão absurdo equívoco, enquanto os verdadeiros “desordeiros” se amontoavam às suas costas, é emblemática. Trata-se, por outro lado, de uma forma de ser-no-mundo, um conjunto de práticas e posturas ligadas à experiência no tempo-espço, na vida comunitária ou coletiva, na memória sociocultural, que, no desenrolar da revolução

⁵³ O apelido “pequeno vagabundo”, do inglês *the little tramp*, foi atribuído ao personagem de Charles Chaplin, também conhecido como Charlie, Charlot ou Carlitos (no Brasil). O protótipo do desencaixado social fazia referência à sociedade produtivista do início do século XX a partir da ótica *naïf* do homem simples. O personagem foi extinto com a adesão de seu criador ao cinema inteiramente falado, com o filme “Monsieur Verdoux”, de 1947, o que, no entanto, não extinguiu a temática da vagabundagem. A pantomima, a mímica e a expressão corporal eram a linguagem poética própria de Carlitos, que, a partir da nova tecnologia de áudio, perdia espaço para o texto falado.

industrializante do novo século XX, perderia sentido em prol de uma nova cultura da produção, do trabalho e da atomização, o processo ainda embrionário da aceleração do tempo e supressão das barreiras territoriais na expansão capitalista. Chaplin tratava de um momento de transição cultural, como agora tratamos.

Por outro lado, o tempo, como unidade de medida é baseado nas oscilações do átomo cézio-133, por meio de um equipamento vulgarmente conhecido como relógio atômico. Em agosto de 2011, a imprensa internacional anunciava que o relógio atômico do Laboratório de Física Nacional da Grã-Bretanha seria o mais preciso dos mais de trezentos equipamentos semelhantes ao redor do mundo. Sob esta perspectiva, o tempo possuiria uma referência física absoluta – ainda que aproximada – o que propiciaria uma experiência cientificamente uniforme do tempo, independente da cultura, nacionalidade, território ou qualquer outra circunstância. Apesar da pretensa universalidade desta concepção, o *tempo marajoara* nos parece estar mais próximo da noção bergsoniana que vê a consciência do tempo como imbricada nos processos mnemônicos, que, por sua vez, se dão em correlação entre corpo e espírito, percepção e lembrança (BERGSON, 2006, p. 120-121). O tempo é percebido, construindo-se nos processos relacionais entre subjetividades e o mundo sensível. Tal qual alerta Merleau-Ponty (1994, p. 551-555), “o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de *minha* relação com as coisas”, de modo que é na consciência que desdobramos ou constituímos a noção de tempo.

Sob este princípio, Seincman (2001, p. 14) determina que “o tempo musical não é um dado apriorístico, nem da obra, nem do observador: cria-se, realiza-se na relação entre ambos”. Assim, o conceito de tempo musical nos permite delinear o *tempo marajoara* como uma experiência que oscila, varia e torna flexível a sensação da passagem do tempo, de acordo com a relação territorial. O tempo das colheitas, da lua, das marés, o tempo esticado do pescador que permanece embarcado nos rios por longo período em solidão. É a sensação de afastamento do continente, de isolamento e de solidão, características da vida nos rios e nos campos de Marajó, que provoca uma forma diferente de perceber o tempo e as durações. Wisnik (2006, p. 68) define o ritmo como elemento fundamental da música não europeia; e a figura rítmica da síncopa é o recurso que permite à experiência musical o jogo entre tempo (regularidade) e contratempo (irregularidade), que conclama o corpo a “ocupar esse intervalo que os diferencia através da dança”, do movimento cadenciado. Dessa forma, a síncopa sela a aliança entre movimento e sensações, entre corpo e espírito, por meio da

oscilação de diferentes valores de tempo em torno de um centro que se afirma pela repetição regular e que se desloca pela sobreposição assimétrica dos pulsos e pela interferência de irregularidades, um centro que se manifesta e se ausenta como se estivesse fora do tempo – um tempo virtual, um tempo *outro* (WISNIK, 2006, p. 68).

Como a relação que a personagem de Jack Kerouac, o saxofonista Rollo Greb, mantém com o tempo. Na passagem em que Dean Moriarty introduz o músico aos amigos, a versão brasileira de Eduardo Bueno (2004, p. 162-163) traduz a palavra *time* por *vida*. Rollo Greb domina o tempo/vida, lida com o ritmo e sabe quando deixar-se levar pelo tempo suspenso do *jazz*.

A constatação de que o tempo é passível de manipulação, no âmbito musical, possibilita variadas formas de oscilação temporal que, ao mesmo tempo, deslocam uma ordem estrutural musical dominante, e atuam no campo da recepção como formas de veiculação de “novos conteúdos expressivos ligados à dinâmica temporal” (SEINCMAN, 2001, p. 20).

Anderson Barbosa Costa faz uma assertiva interessante quanto ao andamento do lundum marajoara: “O andamento na verdade depende de quem está tocando, e em que momento; o andamento vai se transformando durante anos. Digamos que começa um pouquinho mais acelerado e depois ele vai diminuindo conforme o tempo; então hoje ele é um pouco mais lento”⁵⁴. Quer dizer, na medida em que nas sociedades urbanas assistimos a um fenômeno de aceleração do ritmo da vida, em contraponto, o lundum marajoara apresentou um movimento de desaceleração. De forma involuntária, isto poderia nos apontar um meio de expressar musicalmente, e com mais clareza, onde a vida no Marajó difere da vida nas cidades: o tempo.

⁵⁴ Entrevista concedida ao autor em 3 de abril de 2012.

5 A DIMENSÃO COMUNICACIONAL

Desvendar a dimensão comunicacional da prática do carimbó só é possível a partir da compreensão desta atividade cultural como modalidade de expressão, de fabricação e movimentação de uma linguagem. Torna-se imprescindível delinear este movimento comunicativo a partir de uma realidade marajoara. Isto significa levar em conta todo conjunto de práticas, visões de mundo, crenças, modos de vida e circunstâncias sociopolíticas, econômicas, culturais, discursivas, etc. Trata-se, portanto, de reunir o repertório do imaginário marajoara e sua manifestação concreta nas práticas relacionais e comunicativas. Por imaginário entende-se, com Juremir Machado da Silva (2008, p. 20-26), a “bacia semântica”, o conjunto de práticas significativas próprias de cada agrupamento social, de cada cultura, o que são, ao fim e ao cabo, as formas de representação que determinada cultura engendra para si mesma, a dimensão subjetiva da cultura. E é esta dimensão autoral participativa que faz do imaginário um processo de comunicação, uma vez que todos participam da construção do real, e é a troca simbólica, o exercício comunicacional, o motor propriamente dito da sustentação de toda uma ordem social cuja potência e cuja veracidade se inventam territorialmente.

Ao mesmo tempo, observa-se um pungente papel mediador por parte do repertório imaginário de determinada cultura, se entendido como técnica narrativa, modo de construção do real. A técnica comunicacional aí passaria, segundo Silva (2008, p. 135), do papel de controle social estrito, ou ainda de mero instrumento operativo para transmissão de informação, para o de pivô do “complexo jogo de apropriação/deformação”. É neste ponto que podemos propor a prática do carimbó – mais uma vez entendida como exercício estético, mas não reduzido a esta função, podendo transpor-se a novas formas de engajamento prático – como processo comunicacional, que se impõe como alternativa a processos tradicionalmente conformados pelas estruturas institucionalizantes, como a imprensa, o rádio, a televisão, por exemplo. Aí, o todo do processo comunicacional não flui sem ser atravessado por ordens já burocratizadas pelo fazer jornalístico, pelo fazer radiofônico, televisivo, etc, enquanto que em práticas menos institucionalizadas, o nível de participação coletiva pode ser mais abrangente, complexo, polifônico e, portanto, potencialmente mais propício à reinvenção de linguagens e formas narrativas, ainda que existam, é claro, normas de conduta, regras, hierarquias,

ocorridas no âmbito da experiência comunitária. É o caso do carimbó.

Por outro lado, há o surgimento de tecnologias de comunicação em rede, como sabemos, que supõem uma pretensa democratização dos meios de produção e emissão no processo comunicativo. No entanto, como afirma Silva (2012, p. 41) em um de seus aforismos, “a passagem do espetacular ao hiperespetacular manteve o princípio essencial: a hierarquia”, no que a eficácia das novas mídias quanto à democratização da fala, permanece, no mínimo, questionável. Não à toa, observamos que, no Marajó, mesmo após a chegada da Internet – que, ao contrário do que poderia parecer ao observador longínquo, é uma realidade no Marajó – o rádio e a motocicleta talvez sejam tecnologias de comunicação ainda mais revolucionárias do que a grande rede de computadores. O rádio, seja como dispositivo de comunicação pessoal nos aparelhos PX e PY, nas décadas de 1950 a 80, seja como dispositivo midiático, ajudou a fazer circular informações, notícias, personagens, acontecimentos e eventos de ordem social, política e cultural, costurando a vida em territórios longínquos do arquipélago. Por seu turno, a motocicleta vem, mais frequentemente desde a década de 1990, ocupando um papel comunicacional importante. É o único aparelho que efetivamente propicia o deslocamento físico em condições geográficas críticas. Em certas localidades do Marajó, as pequenas embarcações, como rabetas, canoas ou botes são menos eficientes para o deslocamento, uma vez que demandam mais combustível ou mais tempo e esforço físico. As motos andam nas praias, em terrenos irregulares e atravessam os rios em balsas fazendo circular pessoas, “encomendas”, notícias e objetos, inclusive os próprios jornais impressos, que muitas vezes são trazidos de Belém amarrados nas garupas das motocicletas.

De forma muito particular, outros dispositivos comunicacionais apresentam-se aqui como alternativas quanto ao caráter coletivizante do processo de trocas simbólicas e narrativas: tratam-se das modalidades de *comunicação poética*, cujo expoente que nos interessa e salta à vista é o carimbó. A especificidade desta modalidade comunicacional estará naquilo que Max Weber (1998, p. 17-32) classifica alegoricamente como *irracionalidade*, ou seja, a dimensão menos burocratizada e mais instintiva, orgânica, da prática comunicativa. O que faz da música um mecanismo de expressão, uma “língua do sentimento e da paixão”, é, para o sociólogo alemão, seu aspecto não racionalizado. Pois foi a vontade de racionalização iluminista ocidental que fez surgir a música harmônica, em sua forma mais estruturada e regrada pela ciência musical. Segundo a sociologia da música de Weber, as condições históricas, culturais e sociais da vida ocidental europeia acabaram levando à racionalização da

linguagem musical a exemplo das ciências – por meio da definição de escalas, progressões, tonalidades temperadas, a “arquitetura tonal” enfim – como forma de explicação estruturada da vida e do mundo. Da mesma forma, o surgimento dos cromatismos e atonalismos, especialmente a partir do século XX, aponta novas buscas de expressividade de um “ethos da paixão”; ou seja, trata-se de compreender a música como processo expressivo intimamente atrelado aos contextos histórico-sociais, à vida cotidiana, às visões de mundo e a anseios de determinada época ou de determinada territorialidade.

Das ferramentas expressivas que compõem esta prática, o tambor – artífice, técnica, instrumento produtor de texto – merece atenção especial. Trataremos em seguida do *tambor que comunica*, costurando aspectos comunicacionais atribuídos a este instrumento em diferentes culturas, para, na sequência, observar o que se entende por *comunicação gerativa*, que, por seu aspecto gerador e inventivo, pressupõe um contexto comunicacional técnico e prático radicalmente alternativo.

5.1 O TAMBOR QUE COMUNICA

Como já vimos, o nome carimbó deriva do instrumento de percussão ameríndio, principal ferramenta para a realização das reuniões nos *terreiros*: o *curimbó*, feito de tronco de madeira escavado e da pele de animal; trata-se de um monumento simbólico deste evento popular, caracterizado por sua função comunicativa e vinculativa em torno dos rituais religiosos, festividades e reuniões sociais.

Sabe-se que a música e a dança de carimbó representavam a relação com o trabalho e a desigualdade social. O fazendeiro e historiador Vicente Chermont de Miranda, proprietário da Fazenda Dunas de Cachoeira do Arari, na costa atlântica do Marajó, e responsável pela introdução da cultura bubalina na Ilha, apresentava, em seu *Glossário Paraense*, de 1905, uma classificação para o carimbó, onde o termo é diretamente associado ao instrumento de percussão, também conhecido como *curimbó*:

(...) Atabaque, tambor, provavelmente de origem africana. É feito de um tronco internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por baquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos (MIRANDA, 1968, p. 20).

No entanto, apesar da explícita referência de Miranda à origem africana do tambor escavado, a ocorrência da técnica (especialmente quanto ao modo de tocar, montado sobre o tronco do instrumento) nas culturas indígenas amazônicas não deixa dúvidas quanto à sua influência no uso do *curimbó*. Feito de tronco de madeira e pele de animal, tornou-se um marco simbólico desta manifestação popular, caracterizada por sua função comunicacional e vinculativa em torno dos rituais religiosos, festas populares e reuniões sociais (SALLES e SALLES, 1969, p. 267, 276).

A este respeito, o estudo de Sennett (2009, p. 22; 55) sobre o artesanato e a relação sujeito-objeto na composição do todo social debruça-se precisamente no modo de produção artesanal que vincula razão e espírito, mão e cérebro; e provoca, a partir da experiência tátil, da irregularidade, e do engajamento, um processo de estranhamento positivo. Em seu curso sobre o *Sistema das Artes*, Hegel (2010, p. 13) já mencionava tal aspecto expresso na relação ressignificante entre sentidos e materialidade no campo das artes, um processo complexo que se localiza por detrás da aparente totalidade das sensações e percepções humanas. O fazer artesanal, para o artista plástico sourense Ronaldo Guedes, é uma forma de expressão da memória e também de todo um repertório cultural contemporâneo:

O nosso trabalho manual aqui, principalmente com o barro, tem uma relação íntima com a história do lugar, então quando a gente produz uma peça de cerâmica utilizando toda a técnica dos nossos primeiros artistas plásticos, a gente tá também mantendo viva essa história e mantendo um elo também de ligação com essa história. Um objeto que é feito no barro, mas não é só um objeto meramente comercial, mas principalmente de fim cultural, de manter viva a história. É também um objeto de reflexão pras pessoas: Que que isso representa de fato pra nossa cultura? Essa cerâmica, essa musicalidade. Qual é o peso que isso tem na nossa história e nas nossas vidas? Quais são os nossos códigos? O que isso pode influenciar na nossa pessoa?⁵⁵

Pois se, por um lado, foi através de uma “cultura material” de três mil anos atrás, de objetos encontrados por arqueólogos e antropólogos no território marajoara que pudemos compreender ou imaginar a forma de vida na Ilha, a vida cotidiana hoje é inseparável de seu passado, como afirma Ronaldo Guedes⁵⁶. Assim, a permanência do *curimbó* na prática do carimbó, mesmo em formatos mais modernizados (em flertes com a música eletrônica, por exemplo), aponta e revela o papel desse artífice e da prática artesanal – na figura do *luthier* (SENNETT, 2009, p. 124) – na materialização dos fluxos comunicacionais estabelecidos pelo carimbó, debruçados, como já vimos, na experiência tátil, orgânica e local, mas também nas

⁵⁵ Entrevista concedida ao autor em 3 de abril de 2012.

⁵⁶ Idem.

complexas relações de memória e sociabilidade estabelecidas com o objeto-instrumento, o tambor.

Entre os objetos indígenas que representam a região amazônica no Salão Azul do Museu do Quai Branly⁵⁷, em Paris, há uma variedade de trajes, armas, e artefatos em geral, originários dos mais populosos territórios, nos Estados do Mato Grosso, Amazonas, Amapá e Pará. No entanto, papel significativamente socializante é conferido ao tambor.

De longa data, a função comunicativa do tambor está relacionada às relações estabelecidas entre os membros de uma comunidade particular por meio da linguagem estética da percussão, o que compreende os temas, enlaces e relatos sociais diante das condições de dominação e de transformação cultural.

No domínio da Antropologia, o instrumento musical representa um papel central na decodificação de processos comunicacionais, especialmente entre as populações e sociedades pré-colombianas, uma vez que este artífice se encontra no cerne das manifestações ritualísticas dos indígenas americanos como um todo. Rousseau (2008, p. 104) chegou a considerar, em meio à sua ideologia naturalista, a música como um meio comunicacional originário, tendo sido, em algum momento, o único recurso expressivo do ser humano. O que propomos então é uma perspectiva analítica que veja a linguagem musical como elemento constitutivo e propulsor de um processo comunicacional legítimo. Os discursos e narrativas produzidos nesta linguagem expressam formas de vida, visões de mundo e ordens sociais variadas. Portanto, o tambor – ou qualquer outro instrumento de comunicação sonora – não relega esta linguagem a qualquer tipo de comunidade, digamos, técnica, quer dizer, músicos, “inciados”, artesãos, mas, ao contrário, diz respeito a formas expressivas amplas e abrangentes; no que “a comunicação se dá quando a linguagem está a serviço de um discurso, quando a técnica, em si, ‘desaparece” (SEINCMAN, 2008, p. 12).

A função comunicativa do tambor transpore também estre os *bomberos* do oeste colombiano, na costa do Pacífico. O conjunto de tambores que acompanha os tocadores de marimba, cultura originária da África central e ocidental, divide-se em duas camadas: o *bombo arrullador*, ou bumbo que canta, e o *bombo golpeador*. Enquanto o tambor canta, tal qual um sujeito, os *cununos*, espécie de conga cônica feita com pele de veado, estabelece com

⁵⁷ O Museu do Quai Branly é dos mais novos espaços de documentação historiográfica em Paris, inaugurado em 2006, tendo herdado boa parte do acervo dos antigos Musée de l'Homme e Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie, e do antropólogo francês Jacques Kéchache, dedicado à coleção de artefatos africanos ao longo do século XX. O Quai Branly dedica-se às culturas não europeias na África, Américas, Oceania e Ásia. Sua coleção de instrumentos musicais autóctones é uma das mais vastas da Europa, com mais de oito mil peças catalogadas.

os bailarinos um diálogo com base estritamente rítmica. Se o dançarino consegue entrar em perfeita sincronia com o *cununero*, então transmite aos parceiros e assistentes sua capacidade e agilidade no bailado. Nesta região, a música percussiva ganha, por vezes, a classificação de *juga*, palavra que poderia designar tanto a *fuga*, atuando como uma recontagem da história social, da escravidão africana na Colômbia, quanto *jugar*, do verbo jogar, estabelecer relações de troca e diálogo.

O tambor é um objeto muito antigo, pesado, grosseiro, um artífice da história que, como vemos em Sennett (2009, p. 30-35), é elemento que também determina os modos de sociabilidade, as relações com o tempo e com o território e detona os engajamentos coletivos produtores de memória. Neste caso, o tambor seria a ferramenta através da qual se coloca em prática um meio de expressão comunicativa baseado na relação espaço-temporal da comunidade.

Concepção semelhante encontramos na filosofia judaica do *kashrut*, doutrina pela qual o processo artesanal garantiria a latência da potência vinculativa no compartilhamento de alimentos, livros e demais objetos religiosos. A escritura dos rolos da Torá, para ser considerada *kasher* deve seguir padrões absolutamente manuais, o que envolve desde o uso exclusivo de pena de animal para a grafia das letras – o que condiz com a base filosófica que considera as relações entre seres humanos, animais, vegetais e minerais como um todo – até a impossibilidade, ainda hoje, de reprodução artificial do texto. É necessária a figura do escriba, um indivíduo espiritualmente preparado, para que seja possível a transmissão do valor sagrado do texto. O artesão representa neste caso o elo entre as gerações passadas – por meio do texto em si, e também da grafia, da tarefa, do trabalho manual – e as gerações presentes. Da mesma forma, o abate dos animais para alimentação deve seguir o processo artesanal, onde o *shohet* – responsável pelo abate de bovinos e aves – deve se ocupar ele mesmo do preparo espiritual do animal e do abate propriamente dito, garantindo à comunidade o valor sagrado daquele alimento.

No caso do tambor, a Coleção de Musicologia do Museu do Quai Branly traz-nos variados rastros do vasto papel comunicativo dos instrumentos musicais nas comunidades indígenas e locais de todo mundo não ocidental. Os quase dez mil instrumentos da Coleção são a prova material da centralidade que a expressão sonora exerceu e ainda exerce nas sociedades onde a linguagem e a cultura têm base na oralidade.

Mais especificamente, nas Coleções de Referência do Quai Branly, a ala dedicada à

América guarda um exemplo bastante significativo da função expressiva do tambor. Os instrumentos de madeira *teponaztli*, do México (1325-1521), eram tocados por ocasião de cerimônias religiosas e de batalhas. Por outro lado, o tambor da Guiana Francesa (século XX), fronteira política e cultural da Amazônia brasileira, é descrito ali como um “tambor que fala” utilizado durante rituais religiosos e os conselhos do povoado, reuniões de decisão comunitária (Figuras 10 a 14). Blérald-Ngadano (1996, p. 58) acrescenta a isto o fato de o tambor da Guiana ter ocupado, durante muito tempo, a função de meio de comunicação entre habitantes de vilarejos distantes. Neste sentido, as batidas do tambor estabelecem uma linguagem codificada, que é utilizada para anúncios e convocações. A autora destaca que, por vezes, o tambor é personificado, ganhando nome e características de uma *persona*, estabelecendo uma relação afetuosa e sensitiva entre o tocador e o instrumento. Onde certos costumes de “aquecer o tambor” como se aquece o corpo para a dança, ou “dá-lo de beber” vertendo sobre a pele do tambor um gole de rum ou cachaça, o que, ao mesmo tempo, ajuda a desenrijessar a pele, facilitante o toque, trata-se de uma técnica de afinação.

Figuras 10 a 13. Tambores *teponaztli*, do México, datados de 1325 a 1521. Musée du Quai Branly, Paris, França, 2011.



Figura 14. Tambor “que fala” da Guiana, século XX. Musée du Quai Branly, Paris, França, 2011.



O *tanbou kamougé* da Guiana Francesa é o que mais se assemelha ao curimbó, feito em tronco de árvore escavado, podendo alcançar até 1 metro e 80 centímetros de comprimento. Ele também é tocado da mesma forma deitado sobre o chão, com o tocador montado sobre o instrumento, batendo na pele apenas com as mãos (sem uso de baquetas). Há dois tipos de *kamougé*: o “macho” faz o acompanhamento e o “fêmea” ocupa-se das improvisações. Blérald-Ndagano (1996, p. 60) aponta a existência de um instrumento com características semelhantes na África ocidental, na região de Maripasoula entre o povo Aluku. Os tocadores de tambor – ou *tanbouyen* – eram geralmente homens que herdavam a prática em família. As mulheres ocupavam-se especialmente do canto – as *larem* ou *la reines*, “rainhas” da orquestra – apesar de hoje encontrarem-se *tanbouyen* do sexo feminino. Os bons tocadores são conhecidos como “mestres”, os *dokò du tambour*.

Entre os países africanos, que exerceram imponderável influência na prática percussiva americana a partir do século XVII, encontramos a *timba* (Guiné, século XIX) e os tambores Atie et Baoule (Costa do Marfim, século XIX), descritos como “instrumentos de comunicação” que anunciam uma visita, um falecimento, eventos e festividades. Há ainda os tambores do Congo, datados da primeira década do século XX. Estes instrumentos percussivos têm em comum a técnica de fabricação e a função expressiva de produção de linguagem sonora (Figuras 15 a 17).

Figuras 15 e 16. Tambores *timba*, da Guiné, século XIX, e tambores Atie e Baoule, da Costa do Marfim, do mesmo período. Musée du Quai Branly, Paris, França, 2011.



Figura 17. Tambores do Congo, início do século XX. Musée des Instruments Musicaux, Bruxelas, Bélgica, 2011.



Aliás, a mesma técnica de fabricação em madeira escavada é encontrada com pele de couro de animal em sociedades bastante remotas, no Egito Antigo, em um Tamborim guardado no Museu do Louvre, datado dos séculos XI ao IV de antes da era cristã (Figura 18).

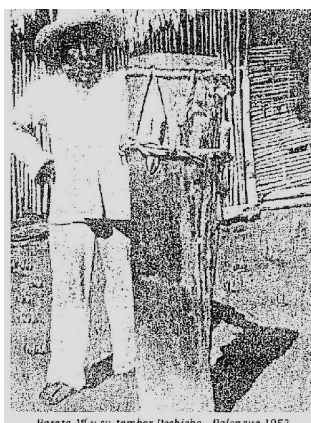
Figura 18. *Tamborim* do Egito, período estimado entre 1069 e 332 antes da era cristã. Museu do Louvre, acervo egípcio. Paris, França.



O tambor *Pechiche*, do norte da Colômbia, região de Palenque, além de apresentar as mesmas características na fabricação, ocupa o papel de anunciador do falecimento de um membro da comunidade. Utilizados nas cerimônias de falecimento, chamadas Lumbalú, os tambores ficaram conhecidos na virada do século XIX para o XX, pelo famoso tambozeiro Batata Primeiro (Figura 19). Sua neta, Graciela Salgado, hoje cantadora dos ritos de Lumbalú, recorda:

Quando se moría una gente aquí, él acostaba su pechiche em e suelo, y se ponía a tocar: raquita ti pa ti pa tá pipa!!... em Malagana, em San Cayetano, a 15 km de Palenque, la gente oía el tambor. Entonces decían: mierda!! em Palenque como que hay muerto!! pigan el pechihce!! al día siguiente llegaban vestidos de negro, preguntando a donde era el velorio (apud BATATA, 2006, p. 11).

Figura 19. Batata Primeiro (1933-2004) exibindo um dos tambores *Pechiche*, de sua própria fabricação, 1952, Palenque, Colômbia. Fonte: BATATA, 2006, p. 11.



Batata 1º y su tambor Pechiche - Palenque 1952

Na região amazônica não há muitos acervos de museu atualmente disponíveis. No período em que procuramos obter acesso aos museus de Belém, ao longo do ano de 2012, os principais acervos destes gêneros encontravam-se fechados por prazo indeterminado, foi o caso do Museu Paraense Emílio Goeldi e do Museu Arqueológico do Forte do Castelo. O Museu Histórico do Pará, transferido para o Palácio Lauro Sodré, antiga sede do Governo no início do século XX, por ocasião da *belle époque* da borracha, não guarda registro específico dos tambores e instrumentos musicais originários das tribos e populações que ocuparam a região anteriormente a colonização. No entanto, o Museu Universitário do Centro de Cultura e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas cataloga um tambor originário da etnia Sataré-Mawé, também conhecida como Maués, população indígena do médio Rio Amazonas, que atualmente habita em dois territórios no Estado do Amazonas, sendo um deles fronteira com o Pará; é conhecida como “povo do guaraná” graças ao seu trato com o cultivo deste fruto. O tambor reproduz igualmente a técnica de escavação em tronco de madeira, além da utilização de pele de animal fixada com pregos de madeira, os arrebites (Figura 20).

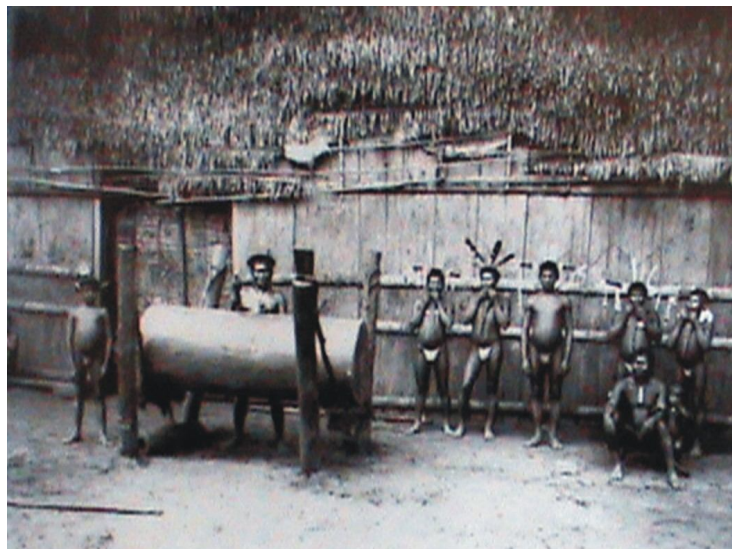
Figura 20. Tambor da etnia Sataré-Mawé, Amazonas. Fonte: Museu Universitário da PUC-Campinas, 2010.



O registro fotográfico mais remoto da região amazônica a que tivemos acesso pertence ao acervo de Theodor Koch-Grünberg, datado de 1904, na região de Pari-Cachoeira, às margens do Rio Tiquié, da etnia Tukano, no Estado do Amazonas (Figura 21). Nota-se ali, na remota comunidade indígena, a mesma técnica de fabricação em tronco escavado, desta vez

aplicada à produção de um tambor em proporções avantajadas e, segundo o autor alemão, dedicado à prática ritualística.

Figura 21. Índios da etnia Tukano fotografados por Koch-Grunberg em 1904 ao lado do imenso tambor ritualístico.



Em Soure, no Marajó, os tambores do Grupo de Tradições Marajoaras Cruzeirinho foram confeccionados por Raimundo Amaral Cruz, o Mestre Diquinho, um dos principais compositores em atividade hoje na região. Mestre Diquinho, pescador e compositor, é também exímio artesão e confecciona também fantasias de boi-bumbá. Na imagem abaixo (Figuras 22 a 24), três *curimbós* de Mestre Diquinho são finados com fogo antes de uma roda de carimbó no bairro do Pacoval, em Soure.

Figura 22. Curimbós de Mestre Diquinho, Pacoval, Soure, Marajó, janeiro de 2010. Foto de Michele Campos.



Figuras 23 e 24. Curimbós de Mestre Diquinho, na sede do Grupo Cruzeirinho, junho de 2012. Foto do autor.



5.2 COMUNICAÇÃO E COMUNIDADE GERATIVA: RUMO A UM NOVO CONCEITO DE COMUNIDADE

O céu cravejado de estrelas, a lua nas suas quatro fases todas belas, a influência das marés, era as bússolas de nossas vidas. E, assim, era preciso criar, inovar, sacudir a poeira dos tempos para renovar e sentir a ilha que aprendêra-mos a amar (ACATAUASSÚ, 1998, p. 40).

A *comunidade gerativa* designa todo processo comunicacional praticado dentro do ambiente comunitário capaz de gerar ou incorporar desdobramentos práticos no cotidiano da comunidade. O que entendemos por desdobramentos práticos? De fato, pretendemos refinar tal noção para a geração de valor comunitário, ou seja, valores comuns, partilhados, capazes de fortalecer um grupo de indivíduos, de sedimentar ou *re-formular* suas concepções coletivas de identidade, linguagem, as visões de mundo, verdades, memória, problemas e inclinação para o futuro.

No entanto, cabe ressaltar que todos os valores relacionados acima não passam de construções coletivas, inexistentes em si mesmos, mas inventados e reinventados no cotidiano de uma coletividade. A própria noção de *comum* resulta de um processo de construção coletiva, cuja finalidade é a de criar bases filosóficas para os processos comunicacionais e para as ações empreendidas conjuntamente. Tal é a base do conceito de “multidão” proposto por Hardt e Negri (2004, p. 9-10) como novo modelo de resistência contemporânea:

Nos façons de communiquer, collaborer et de coopérer ne sont pas seulement fondées sur le commun, mais elles le produisent à leur tour, dans une spirale dynamique et expansive. Aujourd'hui, cette production du commun tend à se situer au coeur de toute forme de production sociale, aussi locale soit-elle (HARDT e NEGRI, 2004, p. 9).

A invenção do valor comum serve igualmente à “produção biopolítica”, o que os autores entendem como a produção de valores e sentidos que interferem como um todo na vida social, seja no âmbito cultural, simbólico, ou ainda, econômico e político; seria esta a via possível para a conquista de uma democracia global. Ainda que a tese de Hardt e Negri se debruce sobre um âmbito muito mais amplo de resistência coletiva – a *multidão* – acreditamos que em toda qualidade de comunitarismo, engajado no sentido estrito ou não, a produção do comum seria o primeiro aspecto propriamente *gerativo*.

Então, o que difere a *comunicação gerativa* – fenômeno dado no seio da *comunidade gerativa* – de um processo comunicacional qualquer? Além do caráter explicitamente

gerativo, não diríamos que a intencionalidade seria um fator determinante, visto que muitos processos comunicacionais e socializantes geradores de valores coletivizantes se dão de forma mais orgânica e espontânea. Seria mais adequado determinar como delineador da *comunicação gerativa* a busca de alternativas para modelos de expressão e linguagens. A comunicação comunitária enquanto disciplina já vem, desde sua gênese nos anos 1970, se aproximando de estruturas e veículos alternativos àqueles largamente utilizados pelas *mass media*, como a televisão, o rádio e jornal, mesmo que, num primeiro momento, o rádio e o jornal tenham sido amplamente reapropriados por iniciativas comunitárias de Norte a Sul do Brasil e em toda a América Latina.

No entanto, o cenário consolidado pelas políticas chamadas neoliberais nos países em desenvolvimento da América Latina, a partir dos anos 1990, e a eclosão da Globalização econômica e da mundialização da cultura, levou esferas antes subordinadas à ideologia e ao sustento econômico do Estado a incorporarem-se ao rol dos serviços cambiáveis pelo comércio global. A educação, a cultura e os meios de comunicação passaram a integrar os debates da UNESCO já a partir do final da Segunda Guerra Mundial. Enquanto que a doutrina norte-americana do *free flow of information* se voltava à compreensão da cultura como indústria e entretenimento e da comunicação como mecanismo de câmbio estratégico de informações. Neste contexto, segmentos da sociedade civil, movimentos populares e locais passaram a atuar em âmbitos desfavorecidos pelas grandes políticas globais, o que se convencionou classificar como Terceiro Setor, cujo auge, no Brasil, coincide com a onda de debates ambientalistas por ocasião da Eco 92, a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, realizada no Rio de Janeiro.

A virada do milênio trouxe, porém, a necessidade de re-estruturação do escopo teórico em torno das práticas comunitárias. O advento acelerado das novas tecnologias de comunicação, o crescimento das cidades e o surgimento de novos modelos de sociabilidade ampliaram o foco para práticas e agrupamentos coletivos não mais baseados exclusivamente nas questões ligadas a regimes antidemocráticos, mas a toda uma variedade de nuances reivindicatórias e modelos expressivos que vão desde web rádios a manifestações simbólicas, artísticas e fragmentadas em redes de relacionamento. É neste contexto que a Comunicação Comunitária se expende para veículos alternativos, especialmente após o advento da Internet nas últimas duas décadas. Web rádios, blogs, vídeos, manifestos alastram-se na rede de computadores e começam a reinventar as técnicas comunicacionais no que diz respeito aos

modelos de texto, formatação, apresentação e linguagem.

Porém, a radicalidade na busca por meios alternativos de comunicação em esferas coletivas ou populares vem se expandindo até a agregação de manifestações culturais e artísticas, que se pretendem processos comunicacionais radicais, na medida em que compreendem toda a estrutura de formulação, emissão e recepção de mensagens, agora intercambiadas a partir de uma linguagem poética e estética. Aliás, Seincman (2001, p. 30-31; 38) define o princípio comunicacional musical pela inter-relação – ou ainda a confusão – entre emissor, mensagem e receptor. “Diacronicamente diferenciadas e separadas pela linguagem verbal, estas três funções estão, na realidade, sincronizadas no fenômeno da recepção estética e não pode haver, portanto, uma lacuna entre o objeto da escuta e a escuta do objeto”. Acreditamos que no caso da prática do carimbó, em Soure, a formulação que o autor apresenta, segundo a qual compositor, intérprete e ouvintes (respectivamente - emissor, mensagem e receptor) intercambiam funções ao longo do processo comunicacional em si, este princípio define a especificidade da experiência estética, onde as trocas não se restringem aos códigos linguísticos ou informacionais, mas alcançam as posições de autoria, as ações enfim; isto porque o “ato estético” é um “ato interpretativo”, que perpassa todas as etapas e personagens do processo comunicacional, já que todos são ouvintes e agentes interpretativos da escuta.

No âmbito poético, “a linguagem está deslocada do senso corrente da comunicação e transfigurada em *instância simbólica*”, afirma Paes Loureiro (2001, p. 62). É esta posição significante que faz do fenômeno comunicacional um “meio de ação no processo de transformação social, ao mesmo tempo em que registra esse processo” (KRISTEVA, *apud* PAES LOUREIRO, 2001, p. 62). Entende-se aqui a comunicação poética como uma forma de expressão de uma mensagem verbal, cuja função estética é predominante. Neste sentido, a comunicação poética seria o mecanismo pelo qual expressamos e verificamos o espírito de uma época, seus anseios, atravessamentos sociopolíticos e os aspectos gerais da cultura de uma determinada sociedade ou comunidade.

No processo comunicacional, a linguagem poética privilegia a imanência da emoção e não a intencionalidade da mensagem, quer dizer, a estrutura do texto poético ultrapassa a finalidade da mensagem. Assim, a comunicação poética é tudo aquilo que transgride a finalidade objetiva e a intencionalidade prévia ou preventiva do emissor no ato de comunicar. Por fim, depende-se essencialmente do leitor. Na intermediação entre poeta e coletividade, a

poesia, na conjunção dos signos do poema, prima pela expressão da alma do poeta, dialogando com a alma recriadora de quem o lê. Há aí uma complexificação da ideia objetiva de emissão e recepção. Paes Loureiro (2009, p. 153-155) adverte ainda que há um uso informativo da linguagem, cuja função é meramente referencial, objetiva, instrumental, este é o uso comum não artístico. Porém, “quando o processo de comunicação parece ter um uso privilegiado, a dimensão poética está contida em potência, capaz de se tornar a função dominante”. Ou seja, o processo de comunicação que designa uma relação não só entre emissores e receptores, mas entre as dimensões da linguagem, entre real e imaginário, entre criação e interpretação, é potencialmente poético, só carecente do “toque imperativo na palavra”, para que faça emergir a expressão poética. “Reconhecemos a dimensão poética no mito, na medida em que mesmo tendo primado da dimensão semântica, o mito também revela uma configuração formal significativa, que é o princípio essencial da dimensão poética”.

O mito é o que confere à linguagem o caráter de abertura de significação, o que Paes Loureiro chama de “conversão semiótica”, movimento pelo qual o mito se converte em poesia, quando “a dominante deixa de ser mágico/religiosa, para tornar-se estética (...), quando o mito de ser funcionamento de códigos sociais e passa a ser linguagem significativa, ou uma prática significativa”.

O que gostaríamos de classificar como um processo de *comunicação gerativa* é todo aquele processo comunicacional radicalmente alternativo e capaz de gerar ou alimentar a geração de valor comunitário. Entenda-se aí uma qualidade de valor vinculativo voltado ao interesse comum, expresso por meio de um repertório comum, e amparado nos discursos de solidariedade e identificação.

Note-se que os desdobramentos estritamente políticos, aqueles impressos nas instâncias mais concretas da vida econômica, social e política, são igualmente importantes, porém não determinantes, uma vez que estes representam apenas um modelo de desenvolvimento comunitário e não comportam a miríade de possibilidades de subversão e resistência coletiva.

No texto seminal do conceito de *comunidade gerativa*, Paiva (2004, p. 57, 58) aponta a sensação de instabilidade e volatilidade como forças características da vida contemporânea, o que torna a capacidade de geração de valores mais perenes e potencialmente vinculadores uma qualidade especial. A *comunidade gerativa* define-se no hiato deixado pela transposição de um modelo societal da proximidade e da perenidade para outro marcado pela volatilidade.

Na definição preliminar da autora, temos a seguinte assertiva:

Por comunidade gerativa, queremos designar o conjunto de ações (norteadas pelo propósito do bem comum) possíveis de serem executadas por um grupo e/ou conjunto de cidadãos. A proposição parte da evidência de que o horizonte que caracteriza a sociedade contemporânea – a falência da “política de projetos”, a descentralização do poder, a forte tônica individualista e cosmopolita – produz a busca de alternativas. E, dentre elas, a da atuação de uma política gerativa, ou seja, a ênfase nas ações práticas do cotidiano e da localidade (PAIVA, 2004, p. 58, 59).

A *comunidade gerativa* engendra necessariamente a proposição de outros modelos, a ruptura com os padrões comunicacionais praticados massivamente, exatamente por perceber carnalmente – seja de maneira claramente percebida ou apenas sentida – a inoperância das formas vigentes de saber e de fazer, de expressar-se.

É também uma característica deste fenômeno o desmembramento da razão instrumental. Toda concepção universalista de verdade, todo juízo finalista, todo modelo determinista é, por natureza, incompatível com a *comunidade gerativa* (PAIVA, 2004, p. 59, 65). Seria a razão dura o avesso da capacidade criativa da comunicação gerativa, ainda que seja neste ambiente que se manifestam os efeitos gerativos da comunidade, a partir da promoção de uma “postura ativa a ser adotada”.

A este respeito, Kierkegaard (2004, p. 39-42; 89) acusa a sua época de sofrer de uma falta de primitivismo (*manque de primitivité*). No entanto, o primitivismo a que se refere o autor diz respeito ao que chama de “possibilidades do espírito”; cada indivíduo deveria ser capaz de experimentar uma “impressão primitiva” de sua existência, ou seja, uma impressão livre das pressuposições de uma ciência geracional galgada muito antes, mas apurada no progressivismo historicizante pós-Hegel. Kierkegaard comenta em sua *Dialética da Comunicação*: “*Les moyens de communication se perfectionnent sans cesse; l'on arrive à imprimer de plus en plus vite, à une vitesse incroyable; mais la vitesse augmentant, les communications deviennent de plus en plus hâtives, de plus en plus confuses*”. Nesta assertiva, ele revela-nos que o que lhe falta – quando se refere ao primitivismo – é, de fato, o exercício de leitura, de interpretação, que demanda certo tempo, e o emprego de atenção, curiosidade, vontade de saber, uma vez que a existência “primitiva” implicaria sempre um exercício de “revisão do fundamental”. Quando Adorno (2010a, p. 45) celebrou Alban Berg como o mais inovador compositor da nova música europeia por conta de sua linguagem estranha à estrutura sinfônica dominante, ele atribuiu o fato ao compositor austríaco ter sido

“aquele que menos reprimiu a infância estética”, ou seja, o momento primitivo ou principiante da curiosidade e da inventividade. No entanto, ao contrário, a comunicação impressa, na forma dos nascentes jornais diários de meados do século XIX, na opinião de Kierkegaard (2004, p. 55), posicionava o homem como “instância suprema” de toda comunicação da verdade, emulando assim a forma ético-religiosa da comunicação imaginada entre deuses e homens.

Aquilo que Kierkegaard (2004, p. 60-65) classifica como *comunicação direta* aproxima-se de todo processo comunicacional mediado pelas relações sensíveis, em relação pessoal, no contato de um “eu” com outro “eu”, tal como seria, em tese, a transmissão ou troca de saberes ético-religiosos; uma “comunicação de saberes”, que, no entanto, está praticamente no campo do ideal, uma vez que todo processo comunicacional comportaria, em variados graus, o que ele classifica como “comunicação indireta” ou de poder, que diz respeito aos processos efetivos de relação de trocas simbólicas em estruturas de poder. E a falta de primitivismo moderno nos faria compreender os processos comunicacionais de poder, como relações *diretas*, não mediadas, carregadas de verdade. Porém, no campo da ideal, a proposta comunicacional kierkegaardiana chama-nos a atenção para a função inventiva e interrogativa da comunicação.

A capacidade criativa é, aliás, o elemento potencialmente resistente no âmbito da *comunidade gerativa*. Ao contrário do que poderia parecer, o ambiente comunitário não deverá, necessariamente, cercear a inventividade, a criação em nome de uma tradição grupal intocável e irrevogável, mas sim deverá, diante dos projetos de invisibilização e exclusão, refinar a capacidade criadora dos grupos, o que se manifesta, no âmbito desta pesquisa, por meio da linguagem poética como alternativa expressiva, o carimbó. Paiva recorre à definição de De Masi (1989; 2003) sobre a criatividade em coletivos amparada na aliança entre fantasia e concretude, no compartilhamento de esperanças, imaginários, projeções, crenças e na miudeza da vida comum e ordinária.

A partir desta acepção, o termo *gerativo* pode designar especialmente a capacidade de interpretação e reinterpretação do mundo. O exercício de existir como interpretar-se, colocar-se em questão, a si – a comunidade – ao outro e ao mundo, é próprio da vida cotidiana comum, segundo a leitura de Benedito Nunes (2010, p. 12-15) sobre o ser-no-mundo heideggeriano; tal exercício reflexivo se localiza subterraneamente, em uma espécie de “liame mais primitivo e fundamental”, cuja forma de ação se dá no intercâmbio entre os âmbitos

práticos e poéticos da vida cotidiana. O ser-no-mundo é, portanto, um exercício do ser-em-comum, a lida com o outro, seja positiva ou negativamente. Mas acrescenta Nunes (2010, p. 18), a interpretação de que é capaz o ser-em-comum parte de pressupostos discursivos, visões de mundo, verdades, conceitos, que, por meio do discurso que as faz fluir, determinam a linguagem. O que pretendemos dizer com isso é que a linguagem é determinada pelas estruturas de verdades que permeiam a experiência coletiva. Se o mundo existe apenas a partir da experiência do ser, enquanto projeto, e se a verdade é de tal forma produto do ser-no-mundo, conforme ainda a interpretação de Nunes (2010, p. 49-52), a teoria heideggeriana redireciona-nos aqui para a possibilidade de formulação de linguagens mais legítimas ou adequadas para determinada experiência comum, para cada formulação de mundo. O processo comunicacional é, naturalmente, flexível a cada forma de experiência coletiva. A capacidade de reinterpretação, a potência criativa da *comunidade gerativa*, condiz com a possibilidade de propor meios alternativos de comunicação e expressão. A mera adoção de modelos consagrados no âmbito das sociedades urbanas ocidentais já não faz sentido de forma universalista, o que, deixe-se claro, não anula ou invalida a necessidade de interação, face a face, nestes mesmos meios.

Por fim, a capacidade de reinterpretação, como exercício de pensamento, reflexão, tem estreita relação com uma linguagem poética. “Pensamento do ser e dizer poético se entrelaçam”, conclui Nunes (2010, p. 45-46). A linguagem poética é o que induz às novas possibilidades, à invenção de um outro mundo, à reinterpretação dos fatos da vida, às construções as mais variadas sobre o ser-em-comum. É a linguagem poética também que estabelece as formas de temporalização e espacialização, as diferentes maneiras como uma coletividade pode lidar com seu tempo e seu território, e como, ao contrário, pode se deixar estimular por estes mesmos fatores.

A linguagem poética, então, é parte de todo um repertório de elementos vinculadores que agem pelo afeto, pelas maneiras de funcionamento do *espírito comum*. A *arkhé* de que fala Sodré, um “consenso quanto a representações que se projetam na linguagem e nos modos afetivos de articulação das experiências”, fundando uma “economia invisível”, da cooperação, da solidariedade, do valor coletivizante.

A memória da *arkhé* consiste em um repertório cultural de invocações, de saudações, cantigas, de danças, de comidas, de lendas, de parábolas, de signos cosmológicos que se transmitem inicialmente no quadro litúrgico do terreiro, mas que se irradiam para a sociedade global⁵⁸.

⁵⁸ Palestra “A ignorância da diversidade” proferida por Muniz Sodré, gravada em DVD para a série “Invenção do

Tratar-se de compreender a comunicação como exercício de interrogação, onde todo processo de trocas estabelecido pelo exercício comunicativo abra possibilidades de questionamento quanto a si, ao outro e ao ser-no-mundo, num jogo orgânico de reinterpretação. Ora, para o jogo de reinterpretação é fundamental a capacidade criativa, o lúdico e o imaginário.

Ainda segundo Sodré (2008), grossa parte da cultura brasileira deve-se à tradução e à síntese operadas pelas classes subalternas, onde a tradição africana exerceu, desde os primórdios, influência determinante.

A *comunidade gerativa* é um fenômeno essencialmente local, territorial ou, ao menos, de princípio territorializante, e paralelo em relação à linguagem consensualista das grandes mídias. No entanto, determinados fenômenos largamente midiaticizados ou difundidos midiaticamente aludem, de forma macrocósmica, ao efeito gerativo a que nos referimos. O seriado mexicano Chesperito, conhecido no Brasil como Chaves, alcançou difusão em duas dezenas de países ao longo dos anos 1970 e 80, tornando-se em vários casos um fenômeno de audiência e permanência através dos anos e ao longo do processo de defasagem de sua linguagem audiovisual. Ao contrário do que celebra espetacularmente a emissora brasileira responsável pela difusão do programa nas últimas três décadas, o entranhamento de Chaves no imaginário brasileiro ocorreu, na década de 1980, não somente pela “paixão” dos telespectadores, mas, principalmente, pela identificação orgânica entre o seriado e o cotidiano nacional. Chaves, um menino de rua, Seu Madruga, um pai viúvo desempregado com perfil preguiçoso e malandro, Dona Florinda, mãe viúva pensionista e autoproclamada de classe social superior, dividem a mesma vila, por vezes referida como cortiço – alusão espontânea ao cortiço azevediano da virada do século XIX para o XX – onde todos os imóveis pertencem ao Senhor Barriga, o capitalista especulador, gordo, empaletozado, sovina, rico e de bom coração. A miséria como cenário tragicamente engendrado, inclusive nos recursos técnicos de efeitos visuais, adereços de cena e figurinos, estabeleceu entre mexicanos, chilenos, brasileiros, colombianos, uruguaios, argentinos e até norte-americanos (notadamente aqueles de origem migratória do México e países vizinhos) uma linguagem comum à experiência latino-americana da passagem da década de 1970 à de 80, que diz respeito ao racionamento das recessões econômicas, ao desemprego, ao enxugamento da assistência do Estado, a crise

contemporâneo”, da TV Cultura, em 2008.

na educação pública, a realidade de moradia, a escassez tecnológica, a inflação monetária e a dependência em relação aos países ricos, e a todo um conjunto de códigos culturais propriamente latino-americanos, futebol, canção, “jeitinho”, etc. Naquele momento, a linguagem da miséria latino-americana estabelecia uma espécie de *lien* comunitário macroscópico e, ressaltando-se, fundado em um aspecto territorial (a América Latina, seu cenário, sua crise, seus tipos), midiaticamente estabelecido que, não muito depois, se diluiria no complicado imbróglio da linguagem televisiva massiva.

5.2.1 A Vida Marajoara Como Exercício Pleno de Invenção no Cotidiano

A dimensão cotidiana é o espaço por excelência da produção de narrativas. É no âmbito da linguagem ordinária que se solidificam as formas de relação e de representação, ainda que advindas de esferas produtoras aparentemente externas, como a mídia, é à vida comum, cotidiana, que se referem os produtos discursivos da televisão, e é, principalmente, a ela que se refere a miríade de discursos constantemente produzidos na esfera cibernética, nas redes sociais da Internet, ainda que se propunham, na maior parte das vezes, à reinvenção da vida comum em imagens e na produção de hiper-realidades, é do ordinário que partem e é para onde retornam.

A linguagem ordinária é absorvente, como observa De Certeau (1990, p. 26-28); e cabe às instituições estruturantes, como as ciências e a filosofia, ignorá-la ou fingir dominá-la para se constituírem como instâncias pretensamente superiores. No entanto, “o privilégio filosófico ou científico se perde no ordinário. Esta perda tem como corolário a invalidação das verdades”, afirma o autor.

Pois é bem verdade que a invenção do cotidiano, ao ser entendida como estratégia de autorrepresentação e autodescrição, designa o compartilhamento de uma linguagem e de formas próprias de circulação, de trocas simbólicas, de comunicação enfim. A linguagem cotidiana funciona como código distintivo, de identificação e de vinculação, construído ao longo da experiência histórica. É, ainda segundo De Certeau (1990, p. 28-30), o que faz da linguagem cotidiana algo que não possa ter equivalente no âmbito da linguagem filosófica, uma vez que aí impera a ordem hierarquizante da análise. A observação da dinâmica comunicacional do cotidiano, ao contrário, é algo que deva se dar a partir de dentro.

A noção de cultura marajoara diz respeito ao modo vida do habitante da Ilha de

Marajó, os costumes alimentares, artísticos, os modos de trabalho, no campo, na pesca, com o gado, com o búfalo, na fruticultura, certo jeito próprio no modo de falar, no sotaque, a lida com a embarcação e com a vida nos rios e no mar, e, por fim, a religiosidade que pode variar de um tipo de catolicismo interiorano (em uma visão mais rasa) à complexidade da coexistência entre as variantes católicas e as religiões de encantaria, a Umbanda, o Candomblé e cultos de origem indígena.

Caso marcante é a popularização da cerâmica no distrito de Icoaraci, em Belém. Nos anos 1970, Raimundo Saraiva Cardoso, o Mestre Cardoso (1930-2006), iniciou a produção de artesanato em cerâmica a partir de uma visita ao acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi, valendo-se da grande quantidade de fornos nas fabriquetas de ladrilho e telhas. Em menos de três décadas, o distrito passou a dividir com o Marajó e o Tapajós a secular *tradição* da cerâmica, reinventada sob circunstâncias próprias e rapidamente adotada pela sociedade belenense. Mestre Cardoso, um dedicado estudioso dos motivos indígenas, procurou reproduzir formas, desenhos e códigos que, ao longo do tempo e da vulgarização da prática, foram sendo naturalmente “deformados”, ainda que permaneça renovada a “tradição” de Icoaraci.

Quanto ao carimbó de Soure, as práticas de invenção do imaginário marajoara estão estreitamente ligadas ao processo de composição relatado por vários mestres do carimbó de Soure, como Chicão e Diquinho. Relacionada à experiência cotidiana, a prática da composição de carimbós, chulas e lunduns aponta para o valor expressivo da canção. A melodia, afirma Diquinho, vem do dia-a-dia, de uma observação que inspira um assobio, um cantarolar melódico. Ou ainda na pesca, na espera do camarão, quando o silêncio e o tempo arrastado possibilitam uma reflexão que se expressa musicalmente, donde o fazer de compositor, no Marajó, estar quase sempre relacionado à atividade da pesca e da vaqueirada. Ali, a prática composicional é uma atividade narrativa associada à vida cotidiana.

Mestre Chicão, por sua vez, comenta sobre o compositor-vaqueiro e o compositor-pescador: “Se ele vai pro campo, geralmente ele vai sozinho, aí então ele tem tempo, e vai ocupando a mente com alguma coisa; e se vai pra pesca, joga a rede e fica... com tempo pra pensar”⁵⁹. É como ele recorda o momento em que compôs seu primeiro carimbó, “A Pombinha Branca”, em 1974, aos dezesseis anos, sozinho no barco enquanto chegava ao porto a balsa do rio Arari e à memória lhe vinha a praia do Araruna, onde nasceu.

⁵⁹ Anotação de entrevista concedida ao autor em 14 de fevereiro de 2012.

A produção de narrativa sobre o cotidiano é, sem dúvida, uma forma de registro, uma maneira de invenção da história que, ao se opor à dada narrativa hegemônica, se apresenta como estratégia de resistência, ainda que não programa. Resistência à lei histórica em si, ressalta De Certeau (1990, p. 35-36), e às estratégias de legitimação dogmática, o que, no mínimo, instaura um jogo de afirmação e negação, ou ainda, uma dinâmica multilateral de produção de verdades e da história. Mesmo que neste jogo a distribuição de forças de legitimação seja desigual, como de fato o é, vemos aí a potência transgressora alojada justamente no funcionamento de um processo comunicacional e narrativo alternativo.

O carimbó produz visões de mundo poeticamente, faz circular um valor comunitário, mas, é claro, não anula o discurso midiático massivo; apenas se apresenta como um processo mais autoral, autônomo e coletivo, uma alternativa mais pelo fato de se produzir de forma orgânica e independente do que pelo suposto engajamento aos moldes da política de classes tradicional. A narrativa produzida no âmbito da prática do carimbó revela marcas, pegadas, indícios da vida cotidiana, das visões de mundo, das realidades vividas local e corporalmente, isto inclui os problemas sociais e materiais que são expressas no processo de enunciação do carimbó.

5.2.2 O Grupo Cruzeirinho de Soure: espaço de invenção da Comunidade Gerativa.

O que está em jogo no âmbito do carimbó marajoara é a produção de novas camadas de significação, o que Seincman (2008, p. 22) vê como certo distanciamento da concepção romântica da arte, aquela que projetava o artista como um “gênio” *a posteriori*, sua obra seria decodificada em um futuro por vir. Ao contrário, cremos que a arte e o artista voltam-se para o seu mundo, para a experiência vivida a cada dia, no cotidiano, na inconstância que descobrimos ancorada nos processos identitários. Do ponto de vista estético, a crise, a instabilidade, são a força motriz do processo criativo; do ponto de vista comunicacional, é a crise também responsável por detonar processos críticos, inventivos, alternativos, contra-hegemônicos ou como queiramos classificar.

É interessante constatar que em nosso século XXI, à medida que se abandonam as visões proféticas, maniqueístas e dualistas de épocas anteriores, as experiências estéticas, outrora tão voltadas para as questões individuais de recepção, passam a ter um novo sentido. As várias poéticas, há pouco tão desvinculadas das amarras com o social, começam a passar novamente pelo crivo da ética: se a arte é um espelho das relações humanas, ou seja, um mergulho do individual no coletivo e do coletivo no individual,

então, a figura do artista como “gênio” deixa de ter ressonância para dar vazão a uma rede mais ampla de relações que sustentam as obras. Metaforicamente falando, a visão “profética” ou “messiânica” da arte estaria, em nossa época, cedendo espaço a outra que se poderia mais propriamente chamar de “mística” ou “holística” (SEINCMAN, 2008, p. 21).

A prevalência dos sentidos diz respeito ao aspecto mais orgânico das relações e das práticas comunicacionais. A artista japonesa Yoko Ono (in SHEFF, 2012, p. 58-59; 282) referiu-se a este fenômeno como uma feminilização das relações com o mundo, com o outro e com o tempo, a partir da alegoria do útero, um órgão interiorizado, voltado para os sentidos, provocador de um comportamento comunicacional mais direto, afetivo, em oposição à “grande comunicação” massiva. É precisamente o que Maffesoli (2010, p. 7) denomina “invaginação dos sentidos”, em analogia antagônica ao caráter “espermático” e projetivo da modernidade. Abandonamos a ideologia progressista que nos colocava no porvir utópico e passamos a agir e reagir de dentro dos processos cotidianos de produção de sentidos:

Quer estejamos ou não conscientes, o ambiente específico da modernidade ocidental foi, em seu sentido etimológico, como acabo de remarcar, “espermático”. No quadro de suas instituições educativas, sociais, políticas, econômicas, o que prevaleceu foi mesmo a mobilizações de energias, individual e coletiva, em vistas de uma salvação futura: a Cidade de Deus no céu (Santo Agostinho), ou o Paraíso terrestre (Karl Marx) e se realizar no longo prazo (MAFFESOLI, 2010, p. 7-8)⁶⁰.

Isto nos ajuda a fincar os pés na experiência do tempo presente. Observar os fenômenos sociais, artísticos e comunicacionais a partir de dentro. É somente quando superamos a expectativa projetiva e revolucionária – no sentido mitificado da palavra, superlativo, utópico, universalista – que vem pautando nossas análises, que conseguiremos vislumbrar realizações já dadas, transformações no campo sociocultural que não se mensuram em escala universal, mas que se observam e se percebem no movimento contínuo do dia-a-dia. “Não é a obra de arte que 'transforma' o mundo, e sim o mundo de relações significativas que ela propicia”, afirma Seincman (2008, p. 29). Assim, a *comunidade gerativa* faz sentido se entendida como efeito inventivo da aglutinação comunitária. Ou seja, à formação de agrupamentos ligados pelos laços de afeto e estabelecidos em bases comunicacionais poéticas segue-se a geração de novos modos de expressão e novas formas de relação com o tempo, com o território e com os mecanismos comunicacionais em si.

Os grupos e artistas de Soure lamentam a desapareição do antigo modelo marcado pela

⁶⁰ Tradução do autor.

espontaneidade e encaram uma circunstância onde o carimbó parece estar relegado a espaços específicos, como afirma Mestre Regatão: “Sabe como é pra gente tocar hoje? Tem que ser ou numa festa de aniversário, ou, por exemplo, nos tocamos aqui na AABB⁶¹, num colégio fazer uma demonstração pros alunos, entendeste? É assim que a gente toca”⁶². O *terreiro* aqui designa os espaços onde se dava o carimbó de forma espontânea, tanto o período entre o início do século XX e a década de 1930, nos campos e fazendas, como também o período seguinte até meados da década de 1970, nas festas da cidade. No carimbó *Recordações*, Mestre Chicão elenca as várias festas já desaparecidas, que, em entrevista ao autor, ele explica se tratarem dos antigos *terreiros* festivos de sua juventude, na década de 1970. Muitas “tias” que recebiam em seus quintais as batucadas misturam-se às paróquias e comemorações de santos:

Ó, minha Soure querida / Eu vivo te recordando / As tuas águas barrentas / Desembocam no oceano / O Tombo do Jutai / Capela de São José / A festa lá do Puá / E o Círio de Nazaré / Tia Tanim e Tomázia / Tia Pazica e Bastião / Massanrandé e Mal Assombrado / E a festa da Conceição / Terezinha e Santa Rita / O Largo lá da Trindade / Cruzeiro das orações / E muita celebridade (Mestre Chicão In: CRUZEIRINHO, 2006).

No entanto, da conclusão de que o antigo modelo dos terreiros estaria realmente extinto deriva a constatação de que novos modelos de território comunicativo vêm se impor. Nesta perspectiva, acreditamos que o principal efeito gerativo do carimbó de Soure hoje seja possivelmente a reinvenção do *terreiro*. Queremos dizer, o desaparecimento dos antigos terreiros de carimbó há mais de cinquenta anos significa também a re-estruturação desta prática em novos territórios. Aspectos estéticos e formais são introduzidos, substituídos, aspectos narrativos são reformulados, e o que chamávamos de *espíritos do carimbó* teve de ser reinterpretado. A potência aglutinadora que provoca o laço comunitário por meio da expressão poética e sonora nos terreiros estava relacionada a toda uma realidade social circundante; uma vez que deslocamo-nos para outros contextos, fora dos campos e das fazendas, nas cidades, encontramos novos cenários; vale lembrar que neste movimento deslocamo-nos também no tempo histórico, onde outras questões sociais e político-econômicas estão em jogo.

O que queremos dizer é que tais movimentos são inerentes à formação do carimbó; porém, em todo caso, o que nos parece relevante é a possibilidade de vislumbrar hoje a

⁶¹ A Associação Atlética Banco do Brasil, localizada na Quarta Rua de Soure.

⁶² Anotação de entrevista concedida ao autor, em 4 de abril de 2012.

permanência de um espaço dedicado à prática do carimbó onde, ainda que não intencionalmente – ou o que gostaríamos de denominar como *organicamente* –, o espírito do carimbó marajoara se manifesta na forma de uma prática comunitária, isto é, de um fazer coletivo capaz de gerar valor comunitário, capaz igualmente de sustentar no tempo-espaço de sua duração uma experiência comunicativa, uma vez que faz circular narrativas poéticas produzidas contemporânea e territorialmente e as coloca em diálogo vivo com todos os participantes. Falamos dos ensaios do Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho, em Soure.

O Cruzeirinho nasceu no início da década de 1980 a partir de um trabalho voluntário empreendido por Amélia Barbosa e seu esposo Neno, reunindo crianças e jovens na Praça do Cruzeiro – donde o nome do grupo – para a realização de atividades esportivas. O Cruzeiro Esporte Club passou, três anos depois, a organizar quadras juninas na praça, além de escolas e comunidades rurais. Neste momento, o grupo se rebatizou como Cruzeirinho na Roça. Com o passar do tempo, as crianças que compunham as quadrilhas juninas, ao tornarem-se adolescentes, sugeriram a formação de um grupo de carimbó. Os ensaios começaram nos fundos da casa da família de Amélia, na Sexta Rua de Soure, reunindo os jovens bailarinos aos mestres da cidade. O Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho foi oficialmente fundado no dia 22 de agosto de 1987, envolvendo as mães e famílias dos jovens envolvidos. Começava então a busca por um repertório de lunduns e carimbós produzidos no Marajó. Amélia⁶³ conta que foi a partir deste momento que ela retomou uma pesquisa nas fazendas, visitando mestres e tocadores, tarefa que havia iniciado ainda na década de 1970.

Hoje o Cruzeirinho é o grupo mais atuante, tendo se tornado Ponto de Cultura do Ministério da Cultura do Governo do Brasil, em 2009, além de ter recebido variados prêmios como o Brazil Foundation (2007), o de melhor carimbó no Festival de Santarém Novo de 2011, e ter se apresentado em festivais importantes como o XII Festival Brasil Fest in Folk, em Florianópolis em 1998, I Festival do MERCOSUL, VII Encontro das Nações “Brasil de Todos os Tons”, em Brasília em 2005, a Teia Amazônica em Belém em 2010 e o VI Salão de Turismo em São Paulo em 2011. Com três discos gravados, é também o maior intérprete de Mestre Diquinho, além de ter formado alguns artistas da nova geração de mestres, como Edilson Angelin, o Talo, e Anderson Barbosa Costa.

Os encontros periódicos do Grupo são denominados ensaio pela força do hábito e acontecem duas vezes por semana na sede do Cruzeirinho, na esquina da Sexta Rua com a

⁶³ Anotações de entrevista concedida ao autor em 14 de fevereiro de 2012.

Travessa 14, sempre de noite. Os participantes, bailarinos e músicos do Grupo já conhecem a agenda e, por vezes, ainda são convocados pela diretora do grupo, Amélia Barbosa, no antigo modelo “rádio-cipó” agora instrumentalizado pelo telefone celular. No entanto, ao que parece, a presença dos convocados é facultada à sua disponibilidade ou vontade. Há noites em que os músicos não comparecem, já que a maioria trabalha em outros afazeres, e quase sempre é esta a razão das ausências, o trabalho. Neste caso, pode-se formar um pequeno grupo improvisado, sempre se partindo do princípio do mínimo para se tocar o carimbó, o *curimbó*. Há outros dias em que chegam pessoas novas; em outros, visitantes, curiosos, turistas, convidados.

Os trabalhos não começam sem antes se formar uma grande roda para os informes e as orações. Apesar do caráter de ensaio imperar nos primeiros minutos, com repetições, orientações por parte da coreógrafa do grupo, Anamélia Barbosa, e da coordenadora Amélia, sua mãe, o estalar do bailado no piso de tábua corrida e o volume dos curimbós não tardam em despertar ali um clima de brincadeira. E é precisamente esta a tonalidade do terreiro. A brincadeira, o jogo, cujas regras estão dadas ali mesmo, dentro do grupo e do tempo-espço da experiência, é o que faz do carimbó uma prática subversiva; pois enquanto estamos ali manuseamos o tempo, desarticulamos a ordem que está imposta lá fora. Resultado de um conjunto de fatores, nas canções, as narrativas e o ritmo sincopado em repetição, no bailado, o giro, a roda, o jogo de sedução, a interpretação de personas, a dramatização do imaginário, o *espírito* subversivo do carimbó sobrevive ali, naquele momento que classificamos de *terreiro*.

Nas entrevistas de campo, a questão subterrânea do terreiro apareceu recorrentemente. Mestre Chicão, Mestre Diquinho, Amélia Barbosa, Heloísa Santos, Anderson Barbosa, cada um à sua maneira, afirmam que hoje a potência vinculativa do carimbó repousa na memória e na cultura ancestral do marajoara. O surgimento, ou despertar, da música e da dança suscitam um envolvimento orgânico onde reside o elo comunitário da estética do carimbó. Amélia afirma que a existência dos grupos hoje é o que sustenta todo um repertório de memória cultural: “Se não tivessem os grupos ninguém ia conhecer mais a mazurca, ninguém ia conhecer mais o lundum marajoara, talvez o carimbó sim...”⁶⁴. No entanto, acrescentamos, o papel do grupo extrapola a manutenção ou recuperação da memória para ocupar a função de reinvenção de uma linguagem poética, já que esta permanece viva em sua potência vinculativa. O exemplo citado ainda por Amélia, na mesma entrevista, ilustra este movimento de reinterpretação por meio da mazurca do jovem compositor Edilson Angelin, o Talo, que

⁶⁴ Anotação de entrevista concedida ao autor em 14 de fevereiro de 2012.

recuperou na memória este tema musical apreendido na infância e atribuído a um mestre já falecido e o transpôs para o seu instrumento, a flauta transversal, atualizando a música estética e expressivamente.

Hoje o Grupo Cruzeirinho é um Ponto de Cultura constituído pelo Ministério da Cultura. Mas além da chancela institucional, o que é fundamentalmente importante é a manutenção criativa de uma prática cultural. A Casa de Cultura do Cruzeirinho, o antigo barracão onde ainda hoje acontecem os ensaios, vinha sendo o único espaço de reprodução espontânea do carimbo em Soure; mas daí surgiram outros pontos de reinvenção do terreiro, um deles é a casa de Ronaldo Guedes, onde acontecem ensaios e festas de carimbó. Por mais que tais situações sejam marcadas por alguma circunstância, como o próprio caráter de ensaio ou a comemoração de algum evento, elas em geral extrapolam a temática originária e seguem noite a dentro recuperando aspectos próprios do terreiro, como o revezamento de tocadores, a formação de pares de dança, os pés descalços, os comes e bebes e, principalmente, o estabelecimento de uma ordem comunicativa, onde a linguagem estética sonora do carimbó consegue expressar os valores e visões de mundo dos participantes.

Desse modo, o todo do carimbo de Soure, ou seja, o conjunto de aspectos sociais, comunicacionais e políticos implicados nesta cena e nesta prática, é responsável pelo funcionamento daquilo que entendemos aqui como *comunidade gerativa*. Pois é precisamente a capacidade de reinvenção dos modelos de sociabilidade e de produção narrativa que demarca o maior potencial gerativo da prática do carimbó. E como prática que gera, que constrói narrativas e opiniões, observa-se necessariamente a existência ativa de uma intelectualidade de base. Mais uma vez é imperativo desengessar o termo. O intelectual clássico, entendido como o literato, o homem cultivado por uma determinada formação escolar e universitária, não dá conta de todo potencial aglutinador do que poderíamos classificar como o *intelectual gerativo*. Da mesma forma, o intelectual orgânico originário da teoria gramsciana, aquele que seria capaz de organizar a visão de mundo de determinada classe social, nos parece reduzida, ao longo de seu uso politizado, à questão mais especificamente instrumental da luta de classes. Na verdade, o entendimento do papel do intelectual segundo a *comunidade gerativa* está voltado ao reconhecimento do potencial inventivo, criativo e narrativo de determinadas figuras de uma comunidade. A intelectualidade aplica-se à capacidade de percepção crítica e ampla da realidade social e cultural e à sua potencialidade aglutinadora e gerativa de novos modelos de linguagem e de produção

narrativa. Não se trata simplesmente de acesso a este ou aquele pacote de informações de uma dada “alta cultura”, e tão menos de uma postura de liderança coletiva em nome da luta de classes, mas efetivamente da *geração* de processos comunicacionais, do diálogo, dos encontros, da circulação de ideias.

Neste perfil, consideramos a existência ativa de várias figuras da intelectualidade sourense; desde as próprias “donas” dos grupos de carimbó a vários professores da rede pública que se empenham na reinvenção da história local. Porém, se o intelectual clássico se encontrava fundamentalmente nas universidades, na prática do direito e da alta literatura, e se o intelectual orgânico moderno se encontrava nos jornais, sindicatos e partidos, o intelectual de que falamos encontra seu lugar essencialmente na esfera da produção narrativa estética.

Ao longo desta pesquisa, destacamos a existência de dois representantes da intelectualidade sourense, especialmente no tocante à sua capacidade aglutinadora e à sua vontade de assumir as rédeas da descrição da vida marajoara. Ronaldo Guedes, o artista plástico que vive no bairro do Pacoval, é hoje o centro propulsor de uma série de acontecimentos culturais cujo aspecto *gerativo* é predominante, como a reinvenção da arte da cerâmica. Exímio pesquisador da cerâmica marajoara, Ronaldo consegue aliar a recuperação dos motivos indígenas devastados pela colonização à criação artística autoral, além de manter, de forma autônoma, um grupo de aprendizes em sua própria casa. Sua esposa, Cilene Andrade, é formada em Letras pelo campus da UFPA em Soure e é igualmente uma atenta observadora da vida e da cultura marajoara; foi ela uma das primeiras pessoas a colaborar com esta pesquisa. Por outro lado, Anderson Barbosa Costa, músico e musicólogo formado pela UFPA de Soure, é multinstrumentista e pesquisador independente da música marajoara; atua desde os nove anos no Grupo Cruzeirinho e foi o responsável pela reunião de dois mestres do carimbó remanescentes da geração anterior, Diquinho e Regatão. Atuando como uma espécie de maestro musical e sentimental, Anderson foi capaz de recuperar e trazer à superfície não só um vasto repertório de carimbós e lunduns guardados na memória dos mestres, como sua própria vontade de tocar, de se expressar e de se encontrar, seu papel enquanto um intelectual da prática extrapola a mera observação crítica – apesar que contemplá-la – e alcança a função de revitalização do espírito do carimbó, de sua potência comunitária e comunicativa.

Assim, diríamos que a dimensão comunicacional do carimbó de Soure está estreitamente ligada à dimensão política, entende-se o termo de forma igualmente

reinventada. Ao tratarmos desta questão em seguida, pretendemos chegar àquilo que faz do intelectual sourense um agente gerativo ao reinterpretar a educação como uma prática de compartilhamento da vitalidade do carimbó.

6 A DIMENSÃO RITUALÍSTICA

“Imaginário é deslocamento, reservatório, motor, fantasia, simbolismo, potência transformadora, projeção, fusão e metáfora”
(Juremir Machado da Silva, 2012, p. 20)

O ritual será entendido aqui como prática social, cujo caráter de jogo sugere o compartilhamento de linguagens, códigos, de um espaço e de um tempo próprios. A dimensão ritualística do carimbó enquanto prática comunicacional é observada na formulação de uma ordem espaço-temporal propícia ao jogo e à troca simbólica. No entanto, é preciso, de antemão, distinguir tal dimensão ritualística – que entendemos como mecanismo de compartilhamento – de uma noção pejorativa que a associa à credice, à superstição, à ingenuidade. Pois à ritualidade implícita no carimbó segue-se considerável repertório místico, originário das práticas sociais e culturais de invenção do cotidiano e da vida marajoara. Sobre misticismo entendemos a variedade de narrativas voltadas à explicação da vida, das realidades mundanas e das origens, capazes de estabelecerem práticas ritualizadas, não necessariamente religiosas, mas efetivamente entranhadas no cotidiano social, de forma a se apresentarem como materialidade.

Buscando escavar os sítios arqueológicos da visão médio-brasileira sobre o misticismo popular, entendido ao longo dos últimos cinco séculos como símbolo de uma suposta inferioridade étnica por parte dos povos colonizados, face à imbatível grandeza da mística cristã europeia, começamos pela observação dos mistérios da vida ibérica nos séculos XVI e XVII, o que salta aos olhos principalmente por meio da confusão entre vida terrena e vida espiritual na arte barroca e na literatura ibérica da época da colonização da América, a ponto de obscurecer qualquer distinção objetiva entre narrativa histórica e poética, ou ainda entre o homem político e o artista.

Da influência europeia, nos interiores da Amazônia brasileira, uma tradição ainda hoje observada aponta para os mecanismos de reapropriação, por vezes subversiva ou necessária, da mística do colonizador: as festas de santos, em uma relação mais explícita, e a encantaria marajoara, apresentando uma forma já bastante específica de conversão da mística à vida social.

A partir da observação da mística implicada na vida social e material, surge o questionamento da razão universal como dispositivo de controle largamente aplicado por meio da concepção ocidental moderna do divino. Mais uma vez, cabe reinterpretar este universo simbólico à luz da sociologia do cotidiano, chegando à proposição de racionalidades territoriais, apropriando-nos do conceito artaudiano de “revolução do espírito”. E neste embalo, expomos as aventuras do trabalho etnográfico ao longo dos últimos anos desta pesquisa, em busca de uma prática comunicativa no Marajó.

6.1 MATRIZES RITUALÍSTICAS NA CULTURA IBÉRICA: OS MISTÉRIOS DE PORTUGAL E ESPANHA

O Mosteiro dos Jerônimos em Lisboa é o marco mais representativo da chamada arquitetura manuelina, classificada assim pela referência ao Rei Dom Manuel I, que em 1496 solicitou à Igreja Católica a construção do templo às margens do Rio Tejo, na região de Belém, homenagem à Virgem de mesmo nome. Hoje, dentro do templo museificado, logo à entrada da suntuosa sala de orações, repousam, lado a lado, a história e o imaginário. À direita a tumba de Vasco da Gama e à esquerda a de Luís Vaz de Camões. As navegações marítimas que marcaram a virada do século XV para o XVI e que eclodiram na conquista do Brasil em 1500 consagraram o comandante português, precursor dos grandes descobrimentos, ao ter percorrido a rota marítima de acesso às Índias entre 1497 e 1524, quando faleceu em decorrência de malária durante sua terceira viagem à nova colônia portuguesa. Luís Vaz de Camões nasceu supostamente no ano do falecimento de Vasco da Gama e consagrou-se como o autor de *Os Lusíadas*, narrativa em versos inspirada nas navegações de Gama, mas tomada por um ficcionismo místico hoje surpreendente, ao mesclar o fato histórico aos mitos, deuses, monstros e delírios. Aliás, as narrativas que descreviam as navegações ibéricas daquele período, por vezes, tendiam a uma reconstrução espetacular da aventura marítima, que embaralhava a tediosa realidade de dias e meses no infinito horizonte oceânico à alucinação provocada pela solidão, pela falta de higiene e pelo convívio extenso forçado; que o provem as interessantes análises de Todorov sobre os diários de Colombo, onde o autor ressalta o forte acento místico no modelo cristão da época, marcado pela ação em nome da fé, da crença.

O misticismo, para Todorov (1982, p. 23-25), está aí encrustado na relação com o mundo e depende menos da afiliação religiosa do que do contexto social mais geral, marcado

pela força da crença. De toda forma, o cristianismo europeu de então vivia a assimilação de crenças muçulmanas, judias, ibéricas, celtas e germânicas, acabando num conjunto de hábitos atravessados pelo misticismo, superstições, profecias, medos e ameaças. Certos eventos astrológicos apresentavam repercussão em previsões apocalípticas, provocando situações de forte tensão social; foi o caso da passagem de um cometa sobre a Terra em 1456, do grande eclipse de 1484 ou, ainda, do *Année de l'Antéchrist* em 1500, conforme destaca Attali (1991, p. 31; 59-61). É certo que no final do século XV a expulsão dos judeus e dos árabes da Espanha, associada à disseminação da prensa, que acabaria por se tornar um instrumento civil utilizado a favor da ciência e das línguas vernaculares, contra a fé e a religião, foram alguns dos fatores que somaram para certo endurecimento da fé católica, inclusive concorrendo para o enxugamento da credence dos cristãos, procurando retirar os excessos místicos embutidos pela convivência com as crenças semitas. É importante salientar que foi em meados do século XVI que surgiu em Mântua, na Itália, a primeira versão impressa do *Zohar*, o livro místico dos judeus espanhóis atribuído ao rabino Shimon Bar Yohai (século II da Era Cristã), organizado e publicado fragmentariamente em 1290 pelo rabino castelhano Moisés de Leon. No final do século XVI, a Cabalá (a mística judaica, profundamente tomada de narrativas poéticas, oníricas e mágicas) estava começando um movimento de expansão graças a rabinos de origem espanhola, como Isaac Luria (1534-1572), mentor da comunidade Beit-El em Jerusalém. Sobre o fato do *Zohar* representar “uma religiosidade profundamente hispânica, ibérica”, o filósofo Miguel de Unamuno comenta:

Revido o *Zohar*, nos perguntamos se sua inspiração não vem da terra e do céu espanhóis, o páramo leonês e castelhano, das serras e dos esteiros andaluzes e levantinos. Há nele a luz do planalto hispânico e de ribeiras mediterrâneas também hispânicas. O conteúdo, a matéria de suas ideias – ou fantasias – tem muito pouco ou nada de original, como não tem o de Santa Teresa, São João da Cruz, Lúlio e os místicos muçulmanos. A originalidade está onde sempre está, na expansão, no tom, teor e acento, no estilo íntimo, entranhado, não na razão – *ratio* de *veri*, falar – com o *logos*, mas sim no espírito, no *ríach*, no sopro sonoro, que é a substância da palavra. E tudo nos faz crer que ainda que o rabino Moisés de Leon o tenha escrito em aramaico, sentiu-o melhor em romance espanhol (UNAMUNO, in BENSION, 2010, p. 34-36).

Assim, mesmo tendo a Igreja Católica assumido, cada vez mais, o papel político – o que, como sabemos, levou a conversão a se tornar um instrumento de desculturação e controle, em primeira instância – o encontro com a mística ameríndia e africana traria o componente ideal para o surgimento, nas colônias, de uma nova sociedade baseada no

imaginário e na magia como elementos concretos da vida em comum.

Neste contexto, a visão de mundo de Colombo se divide em três esferas: natural, divina e humana, que levam a três impulsos para a conquista: a apreciação da natureza e comunicação com o mundo, o desejo divino e a riqueza. O novo território, mesmo antes da descoberta, é para Colombo o Paraíso terrestre relatado nas interpretações da crença católica. Porém, Todorov destaca, nos diários de viagem de 1492 e 93, diversos relatos místicos sobre o desconhecido que extrapolam o que conhecemos hoje da interpretação bíblica, tais como:

Il comprit encore que, plus au-delà, il y avait des hommes avec un seul oeil et d'autres avec des museaux de chiens... L'Amiral dit que a veille, alors qu'il allait au fleuve de l'Or, il vit trois sirènes qui sautèrent haut, hors de la mer. Mais elles n'étaient pas aussi belles qu'on les dépeint, même si d'une certaine manière elle avaient forme humaine de visage (apud TODOROV, 1982, p. 23).

Todorov (1982, p. 24) destaca a “estratégia finalista de interpretação” em Colombo, ou seja, sua visão carrega um “sentido final” e determinante. A descoberta é então atribuída ao conhecimento *a priori* de Colombo, a vontade divina que o trouxe à América. Ele afirma: *“J'ai déjà dit que pour l'exécution de l'entreprise des Indes, la raison, les mathématiques et la mappemonde ne me furent d'aucune utilité. Il ne s'assigait que de l'accomplissement de ce qu'Isaie avait prédit”*⁶⁵ (apud TODOROV, 1982, p. 30).

Os efeitos perversos da visão “finalista” e mística do colonizador europeu, que vão dos mais empenhados esforços de desculturação até a escravidão e chacina de populações nativas, têm como meio especialmente imponente a imposição hegemônica da linguagem do colonizador. Tal dispositivo cultural e comunicacional impunha, grosso modo, seu repertório imaginário e místico àquele praticado pelos povos nativos. Não à toa, as primeiras descrições dos indígenas estão associadas aos recursos naturais (plantas, raízes, frutos) encontrados. Eles são desprovidos de qualquer propriedade cultural ou religiosa, fato marcado especialmente pela ausência de vestimentas (a roupa como cultura, vestimenta/identidade cultural, a simbologia da vestimenta na crença bíblica, a expulsão do Paraíso, a nudez como nudez espiritual). Nus, os índios são privados de características distintivas (TODOROV, 1982, p. 48-50).

Observamos na análise de Todorov (1982, p. 44-45) que o sistema econômico e político hegemônico nos reinos europeus se debruça numa compreensão de mundo bastante

⁶⁵ “Já disse que, para a execução do empreendimento das Índias, a razão, a matemática, e o mapa-múndi não me foram de nenhuma utilidade. Tratava-se apenas da realização do que Isaías havia predito” (versão brasileira, pela Editora Martins Fontes).

investida do imaginário cristão, das credences, superstições, concepções do bem e do mal. Nos relatos de Colombo, a configuração de um sistema de trocas diferente daquele praticado pelo europeu representa o caráter bestial dos índios, ou seja, a ausência de qualquer sistema.

A Santa Inquisição e a expulsão dos judeus após a Batalha de Granada em 1492 ajudaram a fortalecer a unidade centralista da cultura e da mística espanhola. Rechaçava-se, ao mesmo tempo, o “outro interior” e o “outro exterior”. A expulsão dos judeus subtrai a heterogeneidade do interior da Espanha, mas a colonização da América a reintroduz irremediavelmente.

Prova histórica e patente da materialidade do imaginário cristão europeu é o largo processo de catequização dos índios que, num primeiro momento, é capaz de suscitar algum respeito pela vontade individual do indígena, equiparando-os aos demais cristãos, especialmente para aqueles destacados para serem levados à Europa. Batizar o “outro” significava então atribuir-lhe o mesmo repertório místico, as mesmas leis e visões de mundo, o que se confundia com a atribuição de cidadania, de direitos e deveres, do status mínimo da condição humana.

Conforme a análise que Todorov faz dos documentos escritos deixados pela colonização da América, as narrativas têm um valor concreto que vai além do fato histórico-social bruto ou objetivo, mas que engloba todo o conjunto de aspectos que compõem o fato social; o imaginário, o verossímil, por vezes, sobrepõe-se ao que seria o conhecimento verdadeiro ou concreto. O fato de poder narrar um acontecimento (mesmo não tendo acontecido) é tão revelador quanto a simples ocorrência de um evento. Por outro lado, afirma, “*la réception des énoncés est plus révélatrice pour l'histoire des idéologies que ne l'est leur production*”⁶⁶, mesmo se o fato narrado não é verdadeiro. Nesse caso, a noção de “falso” é não pertinente, afirma o autor (1982, p. 60).

Bennassar e Bennassar (1991, p. 41-45) reúnem uma sequência de personagens e documentos históricos em torno do período que compreende as primeiras navegações europeias rumo à América, a partir de 1492, no que diz respeito às elucubrações quanto à possibilidade de vida em outros continentes e mesmo quando a extensão do planeta e seu formato global. A posição jesuíta defendida pelo espanhol José de Acosta, no fim do século XVI, ainda propunha uma unidade continental terrestre baseada na premissa religiosa de que haveria uma única linha genética para a raça humana; mesmo que esta teoria tenha sido

⁶⁶ “A recepção dos enunciados é mais reveladora para a história das ideologias do que sua produção” (na versão brasileira, pela Editora Martins Fontes).

superada pela crença em cinco zonas terrestres – tese defendida por Parmênides já no século V antes da Era Cristã – ainda pairavam as dúvidas em relação à vida e à inteligência nestas áreas desconhecidas.

Neste caso, o encontro com o indígena na América, baseado nos relatos de Colombo (TODOROV, 1982; BENNASSAR e BENNASSAR, 1991), aconteceu de forma mística e dubia, oscilando entre o bom selvagem e o guerreiro implacável (de todo modo, selvagem pela crueldade observada). De qualquer forma, a postura distintiva radical entre europeus e americanos, naquele momento, originou descrições bastante imaginativas e referenciadas numa visão de mundo mágica. Os historiadores franceses (1991, p. 46-49; 210; 215-218) compreendem a primeira incursão de Colombo como uma “viagem iniciática”, e, como tal, envolta em um clima de ritual de iniciação. Eles colecionam classificações datadas da virada do século XV para o XVI no nível de “*créatures de couleur bleue à la tête carrée*”, ou “*des hommes à tête de chien*”, “*des femme âgées de 80 à 100 ans donner le mamelle à de petits enfants*”, diversas aparições de Amazonas guerreiras que conseguiam derrubar navegantes espanhóis e piratas plenamente armados, descritas por Colombo e Francisco de Orellana (este, expedidor do Rio Amazonas nas décadas de 30 e 40 do século XVI, onde veio a falecer em 1550), ou ainda os “*êtres acéphales*” encontrados por Sir Walter Raleigh na Amazônia (Guiana) e os “*géants*” de longevidade excepcional na América do Norte supostos pelo navegador e cosmógrafo italiano Américo Vesúcio, no começo do século XVI. Estas descrições eram muitas vezes endossadas por “homens livres, das luzes”, como o matemático alemão Sébastien Munster, que, em sua obra referência Cosmografia Universal (1550), admite a ameaça dos navegadores transoceânicos por parte de monstros marinhos formidáveis.

A afirmação da fé cristã neste cenário político-religioso dava-se pela aceitação de novas leituras das Santas Escrituras diante de descobertas concretas quanto à existência de outros continentes e de outros povos; daí o engajamento em santificar e cristianizar o “novo mundo”, cuja aceitação não se estenderia às formas de crença, cultura e linguagem ali encontradas. Expressões relacionadas ao Apocalipse de São João e ao profeta Isaías (este invocado por Colombo em detrimento da própria ciência, como vimos) ilustram relatos da época quanto ao “novo céu”, “nova terra”, “nova Jerusalém”, ou ainda quanto à possibilidade de os indígenas americanos serem sobreviventes das tribos perdidas de Israel. A nudez encarada de forma natural pelos índios também era entendida pelo colonizador como uma hipótese de que estes fossem de fato povos originários do “paraíso perdido” de Adão e Eva, e

estivesse aquele continente próximo do Éden e da árvore da vida.

Depois de ter pensado o ritual como um processo de vinculação social baseado em valores comuns; há ainda uma questão fundamental em torno deste ressurgimento mitológico contemporâneo, que, no Brasil, nos leva geralmente a pensar na superstição e na credence como uma herança afro-indígena. É preciso então demarcar a forte contribuição ibérica na constituição do misticismo popular brasileiro, especialmente nas regiões onde a colonização portuguesa permanece mais alastrada, como o Norte do país, nos municípios do interior, onde a influência da mistura cultural colonial é ainda mais viva.

Na interseção entre nossas experiências em campo, na cidade de Soure, no Pará, e nossas viagens a Portugal e Espanha, demarcamos os seguintes aspectos relacionados ao misticismo e ritualidade ibéricos na cultura colonial brasileira.

6.1.1 Ritualidade ou Misticismo Barroco

O dinamismo e a dramaticidade, a tensão entre a riqueza de detalhes materiais e o plano espiritual, os efeitos ilusionistas, de profundidade, sombras, o apelo à emoção sobre a razão, os conflitos entre céu e terra, bem e mal, são estas algumas das características mais marcantes do período convencionado como o barroco, que compreende o século XVII em seu apogeu italiano.

O barroco seria aqui entendido não como uma escola ou época, mas uma forma atemporal de expressão capaz de vir à tona por meio da magia e do imaginário, uma determinada qualidade de sensibilidade que influencia as relações sociais com o mundo e com o outro, como aponta Maffesoli (1993, p. 22-25), e também a coleção de pequenos textos do espanhol Eugenio d'Ors (1983, p. 31-34). Este, por vezes, repousa sobre os jardins de Coimbra, Lisboa ou Évora, em Portugal, para olhar o barroco como recompensa, como contraponto à razão pura, ao mundo iluminista do século XVIII que, entre fábricas, fortalezas, arsenais e pontes, fez surgir os imensos jardins e praças, suspensões da razão, construções do paraíso perdido.

O escritor espanhol (1983, p. 139-140) estabelece rigorosamente Portugal como um dos dois pilares fundadores da história espiritual europeia – sendo a Grécia o outro pilar, essência do classicismo, enquanto Portugal seria, para o autor, o “arquétipo do barroco”. A supremacia da paixão sobre a razão, a religiosidade panteísta e *panique* do chamado “estilo

manuelino”, datado das grandes navegações, como já apontamos, e a vocação naturalista são alguns dos elementos que, mais adiante, influenciariam outros estilos não só no domínio das artes e da arquitetura, como também nos modelos de civilização, visões de mundo, como um todo. Ao descrever a reação do público na apresentação do painel de Nuño Gonzalvez em Paris (o *Político de São Vicente*, século XV), no Museu das Tuileries, durante a Exposição da Arte Portuguesa, em 1931, D'Ors refere-se a uma sensação de mistério descrita pela palavra portuguesa *saudade*, “*On entre dans la contemplation du Polyptyque comme l'on entre dans un temple*”, comenta acrescentando tratar-se de uma pulsação espiritual mais densa que a luz e que o mar (1983, p. 143-144).

Maffesoli (1990, p. 157) passa, diversas vezes, pela noção “barroquiação do mundo” como uma forma de descrever os fenômenos contemporâneos que fazem ressurgir uma potência do afetual ligada ao território; sendo o afeto, neste caso, parte que chama à dimensão animal do homem, à ambiguidade instável entre sua porção clara e sua porção obscura, conforme o olhar de Pitta e Carvalho (2011, p. 406). Trata-se também do trágico espetacular que orna e ordena os novos espaços de encontro, ou seja, o caráter muitas vezes ritualístico do estar-junto baseado num tempo-espaço especial, que, segundo Maffesoli, estabelece-se também como “causa e efeito de comunicação” (1990, p. 136).

6.1.2 Ritualidade na Música Ibérica

Na música europeia, o barroco é marcado popularmente pela obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750), considerado como o compositor que consagrou a utilização do contraponto, ou superposição harmônica de linhas melódicas, responsável por um estilo musical onde melodia e harmonia formam um conjunto encadeado, cujo objetivo estético era expressar musicalmente a fé, a crença no mundo espiritual. Juntamente com a técnica do baixo contínuo – que estabelece uma linha grave contínua durante toda a peça musical – o contraponto ajuda a criar uma atmosfera mística e extracotidiana. O contraponto como diálogo musical e como dispositivo de expressão ritualístico encontra-se em variadas práticas musicais amazônicas, como nos *currualos* na Colômbia ocidental, onde o coro de vozes femininas reproduz tal técnica junto aos instrumentos melódico-harmônicos, às marimbas e, mesmo de forma adaptada, na base do carimbó do Pará, na forma de provocação e resposta entre solista e coro.

Em Portugal, o teatro de Gil Vicente inauguraria um estilo envolvido entre as narrativas religiosas e aquelas das classes populares. A crítica de costumes da sociedade expoente do século XVI vê-se embricada entre marinheiros, camponeses e figuras mágicas, como demônios e seres encantados, num rompente de imagens extraídas do universo popular. Os autos, dos quais se destaca *O Auto da Barca do Inferno*, de 1516, apresentam personagens clawnescos e dionisiacos, entre o lirismo quase religioso e certa dose de erotismo. A ambivalência entre dois mundos, firmamento e desordem, céu e inferno, aparece também como característica literária. No teatro de Gil Vicente, a música, em tonalidades profanas e sacras, é elemento contínuo, parte da cena, e meio de expressão das sensações e estados de espírito das personagens, conforme aponta Beau (1939, p. 329). Há muito poucos registros sobre as canções dos Autos de Gil Vicente, mas sabe-se que tendiam a pequenas peças cortesãs de três ou quatro vozes, que ambientavam o clima mágico e, ao mesmo tempo, satírico das representações.

Por outro lado, a introdução da canção em vernáculo nas liturgias católicas é datada do período subsequente à Tomada de Granada pelos Reis Católicos, no final do século XV, e, mesmo encontrando resistência por parte de algumas igrejas em Granada, no sul da Espanha, ecoou de maneira supostamente positiva nas outras regiões da península ibérica, especialmente no meio rural; isto graças às crescentes relações entre as formas de culto eclesiásticas e populares, segundo Brito (1989, p. 31-32). O autor aponta que a música era o terreno especialmente fértil para este tipo de relação conflitante, onde a chamada música profana também passa a alimentar-se da música religiosa para se desenvolver e se estabelecer. Os *vilancicos* – cantos populares originários da península ibérica nos séculos XV e XVI, cujo nome derivaria do termo *villano*, camponês, servo, e que, por vezes, associados às populações consideradas então marginais, como ciganos, pastores, negros e índios – são canções que têm no refrão ou mote o tema, geralmente popular, mas cujas estrofes, ao longo dos anos passaram a abordar questões religiosas, mesmo que em linguagem corrente. Brito (1989, p. 33; 40) destaca o “processo de divinização” do canto popular a partir dos *vilancicos* espanhóis e portugueses, cuja tendência seria a de retratar alegoricamente o fato bíblico, num certo tom de teatralização espetacular da narrativa espiritual, prática que, supostamente, se popularizou a partir do costume de cantar *vilancicos* profanos nas ruas enquanto se esperava a chegada de uma procissão ou evento religioso, que culminaria na adaptação de poesias e temas religiosos às melodias populares e, posteriormente, à mescla de poesias sagradas a refrões de cunho

profano.

Pois os *vilancicos* passariam a ser frequentes em autos populares de cunho religioso e dramático, incluindo também danças dentro das igrejas e nas ruas. Vale ressaltar brevemente alguns aspectos formais deste tipo de canção que se assemelham ao carimbó paraense – sem considerar a temática narrativa profana e sagrada; tal é o caso da simplicidade melódica e harmônica, muitas vezes estruturada em apenas duas partes distintas (estrofe e refrão, no formato A-B-A); ou ainda canções de uma só frase musical curta que se aplica a cada verso diferente, sendo o último repetido para dar à canção a sensação de conclusão (estribilho ou refrão, tema narrativo principal), este um formato considerado mais rudimentar e atribuído à influência renascentista; até estruturas mais complexas que poderiam incluir uma terceira parte melódica, classificadas como *romances-vilancicos* (BRITO, 1989, p. 37-38). Os *vilancicos* seriam banidos em Portugal no início do século XVIII numa postura de abolição da influência espanhola, mesmo que na própria Espanha estes também tenham sido proibidos na segunda metade do século XVIII por Sansão Pragmática do Rei, na ocasião da expulsão da Companhia de Jesus. Mesmo assim, aparecem aqui como uma prática popular musical e dramática amplamente relacionada ao estreitamento entre o imaginário mítico e a vida cotidiana, o que seria, adiante, a base de vários cantos considerados “música de trabalho” – como bem é o caso do carimbó – por seu apelo comunicativo e expressivo.

Outra referência importante é o canto nas representações da Paixão de Cristo durante os séculos XVI e XVII, objeto de detalhado estudo de Cardoso (2006) na Universidade de Coimbra. O autor destaca especialmente a mística em torno da festividade, o que confere a música das Paixões um caráter especial, voltado à busca pela libertação do mundo, pela transcendência espiritual. Assim, as representações assumiam o duplo sentido de “acto de espetáculo e acto de piedade”, muitas vezes relegadas às ruas ou a períodos do ano distantes da Semana Santa, devido ao seu caráter mais popular (CARDOSO, 2006, p. 66-69). O *Auto das Almas* de Gil Vicente, cume da trilogia do poeta encenado em 1518, guarda importantes resquícios dos *Ludus* medievais na cena final, onde ocorre um banquete à mesa da “Madre Sancta Ygreja” precedido de músicas litúrgicas e ornado por coroa de espinhos, cravos, cruz. A espiritualidade e dramaticidade que marca as canções da Paixão de Cristo será de grande influência para os compositores portugueses a partir de então, alastrando-se pelo próximo século.

6.1.3 Ritualidade na Literatura Ibérica

Camões, por meio do poético, mitificou a expansão colonialista portuguesa, valendo-se das mitologias pagã e cristã para transfigurar poeticamente o relato histórico da viagem empreendida por Vasco da Gama, aventurando-se a descobrir o caminho marítimo para a Índia (PAES LOUREIRO, 2001, p. 76).

A narrativa de Luís Vaz de Camões sobre a viagem de Vasco da Gama e a chegada à América no final do século XV representa na literatura de língua portuguesa uma referência ímpar, que conjuga, em um só texto, memória histórica, indícios geopolíticos das rotas marítimas do Atlântico, referenciais mitológicos variados, extraídos do imaginário cristão medieval e do repertório grego, aspectos místicos de caráter premonitório, além de forte carga dramática. Trata-se enfim de um texto que, estruturado em versos, ocupou ao longo dos séculos seguintes um duplo papel entre a História e a Literatura. O caráter transfigurador do texto poético, no caso de *Os Lusíadas* (publicado originalmente em 1572), faz com que a dimensão mitológica atue expansivamente sobre a dimensão histórica. A este respeito, Paes Loureiro (2001, p. 77) afirma que “é nesses contextos que o mito e a poesia assumem o papel histórico complementar de memória estética do homem”. Há aí um movimento de reordenação do referencial temporal. O passado é reinventado ou reinterpretado em função de uma visão do tempo presente. Neste caso, que se assemelha à estrutura narrativa poética da cultura amazônica aqui estudada, o imaginário atua como mecanismo estruturador e constituinte da história e da cultura; e assim, dos modelos expressivos e comunicativos, sejam eles literários, musicais, corporais, orais, etc.

A narrativa camoniana impõe a fé cristã e atribui a ela a bem-aventurança dos navegantes sobre os povos ditos pagãos, os mouros e muçulmanos que atravessam aqui e ali o caminho de Vasco da Gama. Já no Canto I (2011, p. 85-86), o poeta refere-se ao mouro – cuja linguagem é “tão bárbara e enleada” – nos seguintes versos: “Qualquer então consigo cuida e nota / Na gente e na maneira desusada, / E como os que na errada Seita creram / Tanto por todo o mundo se estenderam”.

No entanto, a visão de mundo de Camões e sua posição de poeta-narrador lhe permitem atribuir aos fenômenos naturais explicações do campo do divino, cujo referencial se dá no politeísmo grego, inspiração extraída dos textos de Homero e dos épicos romanos Ovídio e Virgílio. Várias passagens de *Os Lusíadas* explicitam este aspecto. No Canto II, por

exemplo (2011, p. 104), é Vênus e as Nereidas que vêm impedir a chegada da nau portuguesa ao porto de Mombaça: “Põe-se a Deusa com outras em *dereito* / Da proa capitaina, e ali fechando / O caminho da barra, estão de jeito / Que em vão assopra o vento, a vela inchando; / Põe o madeiro duro o brando peito, / *Pera* detrás a forte nau forçando; / Outras em derredor levando-a estavam, / E da barra inimiga a desviavam”. Mais adiante, no Canto VI (2011, p. 220-221), Baco incita os deuses marinhos a se revoltarem contra a chegada dos navios lusitanos à região das Índias. Mais ainda próximo do fim, no Canto VIII (2011, p. 278-279), Baco retorna em sonho para um Mouro para alertar-lhe uma vez mais quanto ao avanço português. Porém, já no Canto IV (2011, p. 181-183), o Rei Dom Manuel I havia encontrado em sonho com dois seres espirituais, representando os rios Ganges e Inda, que lhe fazem premonições quanto à vindoura conquista de territórios, ainda que à custa de duras guerras.

Seres extraídos do imaginário místico, como o Gigante que aparece em alto mar diante da nau portuguesa, no Canto V do poema (2011, p. 203-205), assemelham-se não à toa aos seres encantados do imaginário amazônico contemporâneo. A figura de “grandíssima estatura”, dita pelo poeta como um colosso fruto de milagre, apresenta-se como guardião da costa africana, tal qual a Cobra Grande, ser mitológico presente em várias localidades do Pará, especificamente no Marajó, como veremos atuar na função de guardadora das margens de rio. O Gigante ainda reforça profecias quanto às conquistas lusitanas, mas lança também ameaças de “ventos e tormentas desmedidas!”, “naufrágios, perdições de toda sorte”. Por fim, a ilha mágica descoberta pelos portugueses no Canto IX (2011, p. 306-308) é descrita por Camões tal qual o Paraíso em suas características na flora e na fauna exuberantes. As Ninfas que ali habitam são como seres divinos e encantados que, ao se renderem às investidas dos navegantes, fazem eclodir uma descrição absolutamente onírica da conquista portuguesa:

Oh! Que famintos beijos na floresta, / E que mimoso choro que soava! / Que afagos tão suaves, que ira honesta, / Que em risinhos alegres se tornava! / O que mais passam na *menhã* e na sesta, / Que Vênus com prazeres inflamava, / *Milhor é esprimentá-lo* que jugá-lo; / Mas julgue-o que não pode *esprimentá-lo*.

Destarte, enfim, conformes já as *fermosas* / Ninfas *cos* seus amados navegantes, / Os ornam de capelas deleitosas / De louro e de ouro e flores abundantes. / As mãos alvas *lhe* davam como esposas; / Com palavras formais e estipulantes / Se prometem eterna companhia, / Em vida e morte, de honra e alegria (CAMÕES, 2011, p. 310-314).

Por seu turno, o texto de Gil Vicente, dramaturgo e poeta português que viveu também no período das grandes colonizações, apresenta forte aspecto místico, especialmente no

recorrente uso da ambivalência entre o mundo terreno e o mundo espiritual. *O Auto da Barca do Inferno*, publicado pela primeira vez em 1517, fora encenado na sede da Coroa portuguesa em homenagem a D. Leonor de Avis (então viúva de D. João II), e é ainda hoje o texto mais conhecido do autor; ali se fazem representar arquétipos da sociedade aristocrata cristã, da qual apenas dois se salvam do destino diabólico: o Parvo, espécie de louco e observador, de fala confusa e provocadora; é o único a desafiar o Diabo, rogando-lhe pragas em palavreado baixo; e os Quatro Cavaleiros, tendo sido perdoados pela honra do Cristo. Tanto no *Auto da Barca do Inferno* como em *O Velho da Horta* (1512) – esta representada pela primeira vez para o Rei D. Manuel I – a figura da Alcoviteira, lá encarnada por Brígida Vaz, e aqui por Branca Gil, representa a religião popular, a feitiçaria, por vezes retratada como má conduta, que, no entanto, oferece perigo, requer cautela. Em *O Velho da Horta* (2007, p. 86-98), Branca Gil entra em cena com suas “misturadas preparadas”, seus encantos que trarão de volta ao velho homem os deleites do amor. Pois é em meio a uma ladainha que a Alcoviteira Branca Gil realiza seu feitiço de esconjuração “c’um dente de negra morta / ante que entre pela porta / qualquer duro coração / que exorta”. O remédio casamenteiro que a feiticeira dá de beber ao Velho em troca de bom pagamento não apresenta mera coincidência com as “garrafadas” ainda hoje vendidas no mercado do Ver-o-Peso de Belém.

No *Auto da Índia*, Gil Vicente trata do adultério feminino como forma de lançar um discurso crítico sobre a cobiça e a fraqueza moral provocadas pelas grandes navegações, que, em meio à abundância de riquezas aviltadas na África e no Oriente Próximo, provocavam um embaraço da ética cristã portuguesa. Neste texto de 1509 (2010, p. 59), a Ama adúltera, surpresa com o retorno do Marido de perigosa aventura marítima, supõe que ele também haveria de ter-se aventurado com as “índias mui *fermosas*” de além-mar.

Além dos textos imortalizados pela reprodução histórica, como os de Camões e Gil Vicente, encontram-se pelo caminho variados escritores cujas narrativas aderem e reforçam a visão mística da odisseia humana. Os já populares contos de Alhambra, do escritor norte-americano Washington Irving, que viveu no início do século XIX, debruçaram-se sobre as confluências culturais entre mouros e cristãos à época das grandes navegações espanholas. Irving teve acesso a manuscritos de navegantes espanhóis entre 1826 e 1829, ano em que se estabeleceu no Castelo de Alhambra, em Granada, sul da Espanha, para concluir a coleção de narrativas, que seriam publicadas somente em 1832. Histórias de princesas, reis e fatos dados no interior da cidadela de Alhambra apontam as transformações ocorridas entre a ocupação

moura e a cristã, o que inadvertidamente deixaria rastros de contágio cultural na vida do homem ocidental; em especial daquele que vivera às margens do Mediterrâneo e que ainda sob o choque do contato com o mundo árabe, vinha se deparar com a imensa e vasta cultura indígena americana.

6.2 O MUNDO MÍSTICO DOS CARUANAS

A mística marajoara não pode ser compreendida sem se considerar a complexa relação entre as culturas que compuseram a formação social do arquipélago. A encantaria, a pajelança, a Umbanda e o Candomblé – por vezes confundidos em sua prática de terreiro – somam-se elementos apropriados da liturgia cristã. Os seres encantados e místicos que compõem o imaginário marajoara coexistem com os santos católicos e dividem com eles o temor e a devoção das pessoas. O aspecto provavelmente mais marcante deste universo são as festividades de santos.

Muitas vezes instauradas como dispositivo de comunicação entre as comunidades isoladas pelos rios e campos e as cidades, determinando calendários, viagens e rituais cotidianos, como casamentos, batizados, reuniões e festas em geral, as datas de louvação de santos atravessaram os últimos cinco séculos e redundaram em eventos determinantes da vida social e cultural das comunidades marajoaras.

As festas são, ao mesmo tempo, objeto de repúdio e de controle por parte da Igreja Católica. Em sua análise sobre os dispositivos de sedução por meio da linguagem musical na Idade Média, Dubois (2012) admite que as festas serviam ao clero como “encenação do ritual de sedução”⁶⁷, que visava transmitir o código moral cristão por meio da música e da dança. Neste caso, as festividades de santo podiam ocupar um espaço limítrofe e até paradoxal entre o religioso e profano, uma vez que os menestréis podiam batucar nas ruas tanto quanto cantarolavam nas igrejas, e a música e dança das festas podiam servir tanto à promulgação do casamento e da família quanto ao espírito de liberdade das ruas e terreiros.

No interior do Estado do Pará são inúmeros os exemplos que ilustram esta situação, destacamos alguns dos que tomamos conhecimento, são elas a Folia de São Sebastião, a Marujada de São Benedito e a Festa do Divino Espírito Santo.

⁶⁷ No original: “*mise en scène du rituel de séduction*”.

6.2.1 As Festas e Folias de Santos no Interior do Pará

As festas e folias de santos no interior do Estado do Pará representam, neste sentido, um aspecto bastante representativo da absorção dinâmica de práticas ritualísticas da crença ibérica na colônia. Muitas vezes associadas a uma prática de camuflagem dos ritos africanos, no sincretismo, por exemplo, entre santos católicos e entidades do Candomblé, outras vezes, associadas à imposição cultural e mitológica dos colonizadores, fazendeiros, proprietários de capitanias e sesmarias, governantes e homens de poder sobre as populações locais, como forma de suprimir as práticas por eles consideradas pagãs; o fato é que essas festas em forma de procissão envolvem um conjunto de aspectos ritualizantes amparados na comida abundante, no cortejo, nas máscaras, dramatizações dos fatos míticos, ordenados ou costurados pela música e pela dança e, frequentemente, situados no intermédio entre o sagrado e o profano.

A Folia de São Sebastião, no município de Cachoeira do Arari, na Ilha de Marajó, é uma festa de grande influência católica, dada a origem do povoado, proveniente de uma fazenda de gado pertencente ao Capitão-mor André Fernandes Gavinho, proprietário de extensas sesmarias na Ilha Grande de Joanes (região onde hoje se situa a Ilha de Marajó), no século XVIII. A homenagem a santos católicos praticada de forma popular ainda hoje em diversos municípios brasileiros é prática ligada ao período colonial, marcadamente a partir do século XVI, como forma de comunicação simbólica entre os habitantes de vilarejos e os tripulantes de embarcações que vinham das cidades ou mesmo da província trazendo santos (RAMOS, 2001, p. 905). Foi também, como sabemos, estratégia de imposição do calendário litúrgico e religioso do colonizador às populações nativas.

No Marajó, a prática da pecuária em vastos campos alagados também propiciou a formação de comunidades isoladas e subordinadas às fazendas e latifúndios, que acabavam por estabelecer as festas de santo como um momento de suspensão do trabalho e de ritual coletivo, sempre envolto nos mistérios populares, releituras territorializadas da narrativa bíblica. A Folia de São Sebastião de Cachoeira do Arari tem data de origem imprecisa, mas estimada em inícios do século XIX. A presença da música de origem ibérica é marcante seja no fato de ser a canção um elemento contínuo e determinante da festividade, seja no uso de resquícios do latim (nas ladainhas). A procissão em torno da imagem do santo é toda marcada pelas folias, cantos de melodia melancólica, geralmente tocadas por grupo de violão, viola e

percussão. Os versos, às vezes, são organizados em diálogo entre os “foliões” e o “povo”, que se revezem entre o latim, e o português caboclo (ver FOLIAS DO MARAJÓ, 2002). Sendo o santo o padroeiro da Ilha de Marajó, era comum que romarias atravessassem longas distâncias a barco entre os municípios de Soure, Cachoeira do Arari, Salvaterra, Ponta de Pedras e Monsarás ao som das ladainhas. Dita Acatauassú, da Fazenda Tapera de Soure, comenta a estrutura destes cantos:

A ladainha era cantada em latim, e três vozes, por homens, três irmãos que possuíam velas vozes de tenor, barítono e baixo, e o canto era dos mais belos que já ouvi. Mãos cruzadas no peito, olhos baixos, em frente à imagem do santo que, quando chegava, era recebida pela dona da casa, pessoalmente, que carregava nos braços uma toalha de linho branco para receber o pequeno oratório e o depositava em uma mesa coberta com uma toalha branca e adornada com velas, que eram acesas na hora da “reza”. Começavam o terço com um ato de contrição cantando: “Pesa-me Senhor, de vós ter ofendido, por serdes vós tão bom...” e a ladainha terminava com um “Virgo São Sebastião... *Ora pro nobis*” (ACATAUASSÚ, 1998, p. 31)..

Outro caso ainda existente é a Marujada de São Benedito, no pequeno município de Quatipuru, região nordeste do Estado do Pará. A homenagem ao santo negro tem como anfitriãs as marujas, mulheres mais velhas que coordenam a festa, o banquete, a bebida⁶⁸, a brincadeira carnavalesca dos mascarados, a assunção do mastro, a procissão, as ladainhas, tudo que culminará na dança do carimbó, da mazurca, valsa, retumbão, todos ritmos muito marcados pela instrumentação e pela performance corporal portuguesas, como a presença da rabeça à frente do conjunto musical, mesmo sendo a percussão ainda o fio condutor da musicalidade, esta flerta com apropriações de figuras rítmicas extraídas das danças medievais europeias. As marujas eram proibidas de entrar na igreja católica especialmente por causa do chapéu, feito de pena de aves, as quais são sacrificadas como oferenda para o santo negro e para o banquete. Há uma parcela da festa restrita aos terreiros que não são abertas a todo visitante, o que confere ao evento certo tom de mistério.

Há ainda a festa do Divino Espírito Santo, instituída supostamente pela Rainha D. Isabel de Portugal, no século XIII, e trazida para o Brasil no século XVI, encontra seus primeiros registros no Pará no século XIX, apontando já um processo de popularização que é marcado pela transferência da festa das classes abastadas para as populações caboclas, já bastante numerosas então. De acordo com estudo de Oliveira (2009, p. 202-211), a festa é igualmente organizada por uma *irmandade* e também inclui uma refeição coletiva farta, o

⁶⁸ O “cajuzinho” é a bebida típica da Marujada de Quatipuru, feita à base da fermentação do caju na cachaça, além do vinho, ambos símbolos da alegria espiritual e da aproximação com o mundo das entidades santas.

“almoço dos festeiros”, bem como as bandeiras, o mastro, as ladainhas em latim e o batuque que acompanha os cortejos. A ritualização exacerbada da temática católica no ambiente territorializado do caboclo tem seu ápice na figura da “Coroa do Divino”, um ritual de inversão da ordem onde, originalmente, uma pessoa do povo era coroada em símbolo de igualdade espiritual; em muitas manifestações da festa no Brasil, a coroação é feita àquele que se compromete ou é escolhido para coordenar os festejos no ano seguinte, em meio a danças, cantos e procissões.

A festa popular imbricada no contexto sagrado da Bíblia cristã, elemento também presente nas representações barrocas portuguesas, em azulejaria e artes plásticas, torna em imagem a semelhança cultural que encontramos entre a mística ibérica e aquela existente ainda hoje nos territórios interioranos da Amazônia. O segmento denominado “os costumes populares” na gigantesca escultura atribuída a Dionísio e Antônio Ferreira (1700-1730), hoje disposta no Museu do Azulejo de Lisboa, fica à frente da obra, no primeiro plano do impressionante conjunto de cenas esculpidas que diminuem de escala para conferir profundidade espacial e temporal ao todo. A imagem detalhada aqui nos remeteu à festa de São Benedito de Quatipuru, o canto popular a céu aberto e chão batido, como que ao largo e à margem da solene história bíblica, mas ao mesmo tempo, estabelecendo uma outra forma de viver o ritual (Figuras 25 e 26).

Figuras 25 e 26. Detalhe da escultura “Presépio da Madre de Deus” (século XVIII); e ensaio para a festa da Marujada, em Quatipuru, Pará (2005). Fotos de Michele Campos.



A imagem da Festa de São Sebastião de Cachoeira do Arari de 2008, publicada no *blog* de uma frequentadora, retrata de forma curiosa o envolvimento coletivo pulsante no ritual de carregamento do mastro, prática comum a diversas festas de santo da região. A imagem dos braços em fila erguidos próximos ao céu composto pelo verde das árvores nos remete, talvez, ao contraste barroco de sombras e luz; e os vários rostos que diminuem na profundidade do enquadramento ajudam a olhar para a fotografia despretensiosa da devota como uma tela seiscentista portuguesa (Figura 27).

Figura 27. Festa de São Sebastião de Cachoeira do Arari, 2008. Foto de Mara Haber. Extraída de <http://marahaber.blogspot.com200803festividade-de-so-sebastio-em-cachoeira.html>, maio de 2011.



Portanto, as raízes místicas cristãs da cultura ibérica, sedimentadas na confluência andaluz entre africanos, árabes, judeus, europeus e, de forma também significativa, nativos das novas colônias quinhentistas, são uma parte igualmente profunda da herança cultural que sustenta hoje – dentre outros aspectos atribuídos às transformações sociais, tecnológicas, políticas, socioeconômicas, etc – o ressurgimento do imaginário na linguagem, nas relações e nos processos comunicativos poéticos.

Vale ressaltar que antes de conquistar a América, Portugal já detinha colônias na África, onde experimentava sua estratégia de apropriação e desculturação e de onde, naturalmente, recebia as mais diferentes formas de retaliação por parte das populações negras escravizadas. De toda forma, Tinhorão (2008, p. 107-120) apresenta a hipótese plausível (a partir de documentação apresentada pelo autor, mesmo que, dada a insuficiência histórica, acabe recorrendo aos relatos portugueses a quase totalidade das descrições e memórias) de que antes mesmo da conquista do Brasil um processo de simbiose forçada entre a mística

africana e a ibérica já se havia dado; caso das Coroações de Reis do Congo, prática teatral representativa do contexto político e social africano em relação ao colonizador, realizada na região de Pernambuco, originária de mesma prática nas confrarias negras de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, já em meados do século XV, mesmo que o ano de 1711 seja muitas vezes considerado o marco inicial desta festividade, como aponta Câmara Cascudo em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954, p. 192-193). Uma carta do padre Antônio Pires enviada de Pernambuco à Coimbra, em 4 de junho de 1552, já acusava a existência de uma confraria do Rosário em Olinda naquele período. As festas de Coroação de Reis do Congo seriam a matriz originária de várias práticas culturais ainda hoje existentes, como as congadas, maracatus, afoxés, moçambiques e várias outras danças coletivas, resultado do sincretismo político e religioso no âmbito concreto da vida – seja nas colônias africanas, seja mesmo na matriz portuguesa, como vimos – que se espelhava nos autos, danças e teatros praticados entre os escravos para reconstruir os rituais de coroamento, de guerra, embutidos de valor místico e religioso. Câmara Cascudo, aliás, demarca as danças e cantos como forma de expressão – corporal e poética, acrescentamos – dos fatos históricos, políticos e sociais. Tinhorão conclui:

(...) o auto de coroação dos reis do Congo, encenado pelos escravos africanos, desde inícios do século XVI, nas festas de Nossa Senhora do Rosário, em Portugal, nada mais constituía do que a reprodução de solenidade da vida político-social de suas nações, muitas vezes montada como espetáculo pelos próprios reis e potentados nas embaixadas com que pretendiam oferecer uma ideia de seu poder no exterior (TINHORÃO, 2008, p. 118).

No Pará, o historiador Vicente Salles (2004) destaca a importância determinante da lúdica africana na transformação das festividades católicas ao longo de sua disseminação no Brasil. Apesar da presença central dos santos católicos, a ritualidade e a magia em torno das festividades ganharam corpo a partir das experiências próprias do território, dos contextos sociais e políticos que regeram a formação das pequenas cidades brasileiras, marcadas pelo escravismo, pela opressão e pelas formas diversas de resistência cultural.

6.2.2 A Encantaria no Marajó: Aspectos Atuais da Mística Amazônica

Professorinha – Estás feliz, Roberto?

Roberto – Para dizer a verdade, não sei. O búfalo era uma questão de honra para mim, e agora sinto um vazio, como se eu fosse o derrotado.

Professorinha – Compreendo. É como o despertar de um sonho. O búfalo era o estímulo para a disputa dos vaqueiros do Marajó.

Roberto – O búfalo das dunas. O lendário senhor da barreira do mar.

Professorinha – Assim como a boiuna? Como o boto encantado? Às vezes tenho medo, Roberto.

Roberto – Por que?

Professorinha – Não sei. Talvez seja esta eterna angústia da terra, essa imensidão dominando nossas almas, esta beleza primitiva e o mistério...

Roberto – Das lendas?

Professorinha – De tudo...

[ela exita]

Roberto – Que é?

Professorinha – Tolice. Ainda agora eu pensei que fosse desaparecer, que tudo fosse um sonho.

Roberto – Como a lenda do boto encantado?

Professorinha – Sim, como um caboclo encantado.

[Os dois de beijam]

Roberto – Isto é de caboclo encantado?

Professorinha – Não sei. Só experimentando pra ver.

O diálogo acima é de *Marajó Barreira do Mar*, longa-metragem de Líbero Luxardo, do ano de 1967, todo rodado no arquipélago paraense. A conversa intimista entre o vaqueiro Roberto e a professorinha da cidade encerra o filme, após a saga pelo búfalo encantado, animal mitológico que interferia na vida material das personagens ao destruir cercas e assassinar bois e vaqueiros. Depois de derrotar o búfalo encantado, Roberto sente ter derrotado a si mesmo, como o despertar de um sonho. No entanto, note-se, o mistério que confunde a vida real ao sonho não se reduz às lendas, mas, segundo a professorinha, que assume o papel reflexivo na cena, está em tudo.

Segundo Denise Schaan (2009, p. 221), a visão cosmológica originária das tribos indígenas que ocuparam o Marajó no período pré-colombiano, destacadamente os Aruaks e os Nheengaíbas, concebia um equilíbrio entre as diversas forças da natureza, no que a vida de homens e animais estaria interligada pela ordem mística ancestral. Não raro, seres encantados poderiam aparecer sob forma humana ou animal. Os pajés e xamãs, narradores principais das tribos, ocupavam-se da perpetuação das formas de explicação do universo, originárias dos ancestrais e de sua relação ambígua com a divindade e com a vida material. Desta prática narrativa mística deriva a *pajelança*, prática de cura e de comunicação com o mundo

espiritual, uma das bases da encantaria do Marajó.

Na esteira desse pensamento, acreditamos que examinar o repertório mítico cotidiano que permeia a prática do carimbó é tarefa obrigatória. Conhecidos etnógrafos salientaram este aspecto, como Koch-Grunberg, que registrou a ocorrência de práticas de “encantamento” no extremo norte brasileiro no início do século XX, designadas como modalidades de cura de doenças, também capaz de “transformar inimigos em amigos” (*apud* KRAUS, 2006, p. 72), ou ainda Mário de Andrade, nos seus estudos sobre a feitiçaria na música brasileira, onde se encontram importantes vestígios da encantaria afro-ameríndia e curiosos indícios de traços andinos na canção popular da Amazônia, especialmente no Pará, como veremos aqui.

A encantaria tem origem na tradição do Tambor de Mina, que chegou à Amazônia no final do século XIX, mas apresenta também aspectos da pajelança e sustenta a crença nas três princesas turcas que, tendo ultrapassado o limite entre mundo real e espiritual, aportaram no Marajó há mais de 500 anos em forma de entidades espirituais, conforme o relato do Pai Tayandô de Belém (In: CAMPOS, 2005). A prática da encantaria na Amazônia revelou-se, para nós, um aspecto muito mais determinante do que pareceria antes da primeira incursão mais extensa ao campo de pesquisa. Acompanhado do professor Zeca Ligiéro⁶⁹ – que estava em Soure na produção do documentário *Muiraquitã* (2010)⁷⁰ – pude desbravar o universo místico da região e constatar que as crenças popularizadas a partir da encantaria se entranham no cotidiano do Marajó de forma tão presente que atravessam as barreiras de classe social.

As atividades de cura ritualística são a base da encantaria, o que remonta igualmente a práticas encontradas em vários territórios centro e latino-americanos. O Vodú muito recorrente nas culturas cubana e haitiana, por exemplo, apresenta aspectos estéticos bastante semelhantes. A tela *Cérémonie*, de 1973, de autoria do artista plástico e ceramista haitiano Wilson Bigaud (1931-2010) (Figura 28) apresenta estreita semelhança com os terreiros de encantaria do Marajó, figurando o barracão aberto ocupado pelos ritos de cura, com elementos comuns como o mastro, os tambores de tronco, os bancos de madeira, os alimentos, além da performance corporal em si. Bigaud era pertencente ao grupo de pintores de Hector Hyppolite (Haiti, 1894-1948), expoente artista celebrado na Europa graças ao interesse que o movimento surrealista francês mantinha pela mística americana, em especial, o escritor André Breton,

⁶⁹ Zeca Ligiéro é artista e professor adjunto do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio, representante e cofundador do Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas. Iniciado no Candomblé e filho de santo, ajudou-me bastante nesta viagem a vivenciar experiências nos terreiros de Soure, Marajó.

⁷⁰ Projeto apoiado pelo Prêmio de Residência Artística da Funarte, do qual fiz parte como colaborador.

autor dos manifestos surrealistas e proprietário de telas e artefatos haitianos.

Figura 28. *Cérémonie*, de Wilson Bigaud, 1973, Haiti. Reprodução fotográfica da exposição *Les Musées sont des Mondes: Jean-Marie Le Clézio au Louvre*, no Museu do Louvre, em Paris, novembro de 2011.



Desde as descrições da fazendeira Dita Acatauassú (1998, p. 17) sobre os poderes de cura de Mestre Modesto, nos idos das décadas de 1940 e 50, no interior de Soure, quando vaqueiros e suas famílias traziam pertences de entes enfermos para serem benzidos, além da prescrição de chás e garrafadas feitos à base de ervas naturais, até a visita ao terreiro da Mãe Iya Deci, no Bairro Novo de Soure, onde o Candomblé predomina, ou ainda na visita a casa do Pai Hilário, onde a Umbanda e o culto às entidades turcas e indígenas da encantaria amazônica guiam as atividades, encontramos a prática da cura e da encomenda de “serviços” espirituais. Mas em figuras populares, como o Senhor Fereco, pescador da região que afirma ter lutado com a entidade popular Pretinho da Bacabeira⁷¹, ou dona Raimunda Dias, do distante bairro do Pedral, encontramos a prática mais livre da encantaria narrada no encontro com entidades caboclas, no preparo de “trabalhos” de cura ou de castigo. Mas, a figura de

⁷¹ A lenda do Pretinho da Bacabeira diz respeito ao espírito de um menino negro que ronda a orla do Rio Paracauary, na cidade de Soure. Contam os moradores que a última gestão da Prefeitura realizou ritual de permissão para a construção de barragens na orla da cidade, uma vez que várias obras anteriores haviam desmoronado, dizem, por força da entidade infantil. Em viagem ao Estado do Acre, pude conhecer uma lenda semelhante associada ao Caboclinho da Mata, também um menino negro; consta na recente biografia da ambientalista e senadora Marina Silva a descrição desta lenda feita pela própria (CÉSAR, Marília de Camargo. **Marina**: a vida por uma causa. São Paulo: de. Mundo Cristão, 2010).

Zeneida Lima⁷² é especialmente impressionante por se tratar de uma personalidade da classe latifundiária do Marajó, cujo histórico como feiticeira envolve famílias não pertencentes à classe rural ou a etnia cabocla, mas àquela ligada com o empresariado local, com a cultura mais urbana.

Mário de Andrade (1983, p. 26-29) destaca a importância cultural da pajelança da Amazônia, constituída a partir de influência dos cultos africanos, mas fortemente marcada pelas práticas ameríndias, em especial aquelas originárias das tribos antilhanas e andinas, graças a navegações intercontinentais piratas e mesmo migrações de populações nativas, o que, de fato, verificamos em pesquisa bibliográfica anterior (GABBAY, 2009). Nos registros fonográficos das *Missões de Pesquisas Folclóricas*, de 1938 (2007), o etnógrafo paulistano reuniu cantos de pajelança para ritos funerários, além de louvores à Cabocla Erondina e Lamanjá (ou Emanjá).

Foi de Belém que Andrade coletou relatos sobre a prática afro-ameríndia que delinearam tal constatação. A figura do feiticeiro, que pode ser associada ao pajé, pai-de-santo ou, até mesmo, a uma pessoa iniciada, mas pertencente às classes abastadas – o que é comum na região – aparece frequentemente na literatura de romance da região. No *Coronel Sangrado*, de Inglês de Souza (2003 [1877], p. 74), o jovem Miguel Faria, rapaz humilde que foi estudar na capital, parecia ter disposição mística para o sucesso; sinal disso era o rumor de que houvera chorado na barriga da mãe, o que aponta quando uma criança, antes mesmo de vir à luz, está predestinada à feitiçaria. O mesmo indício faz-se presente e cabal nos livros biográficos de Zeneida Lima (1991; 2002), conhecida feiticeira da Soure, hoje radicada no Rio de Janeiro. No romance de Inglês de Souza, a feitiçaria é tratada com receio, não se brinca com esse universo à toa. O Judeu de Vila-Bela, um dos comerciantes da cidade de Óbidos, cenário da trama, foi atestado feiticeiro quando se descobriu, sob o chapéu que usava, um furo na cabeça (2003 [1877], p. 126). Em *O Cacauleta*, de 1876, o cenário ambientado num terreiro de fazenda, em Óbidos, faz emergir o canto crioulo onde se pode escutar a menção ao Tamburu-pará, espécie de pássaro místico (2004, p. 85), transformado, posteriormente, em entidade encantada nos ritos de pajelança, como observa Vicente Salles (2003, p. 34-37), onde o Tamburu-pará representa um “mestre curador, dotado de poderes para encantar os feiticeiros”; presente igualmente na canção marajoara coletada em Soure

⁷² Zeneida Lima é originária de família rica do Marajó. Seus textos foram tema do samba-enredo da Beija Flor de Nilópolis em 1998, com o título “Pará: o mundo místico dos Caruanas, nas águas do Patu-ano”, autoria de Marcão, Baby, Alencar de Oliveira, Noel Costa e Wilsinho Paz.

pelo maestro Waldemar Henrique, em meados da década de 1920, onde se ouve: “Trago arco, trago flecha / tangurupará / para encantar os feiticeiros / tangurupará”.

O mistério criado em torno da cultura amazônica, que também aparece no romance acreano de José Potyguara (2007 [1961]), é, segundo o próprio escritor, resultado do isolamento da região e das notícias que correm sobre doenças, animais ferozes e índios selvagens, o que atesta também Paes Loureiro (2001, p. 41-42). Na *Terra Caída* de Potyguara, o universo místico criado em torno da mulher, do índio e dos piratas (ciganos, estrangeiros) toma conta do imaginário e da vida cotidiana. Essa associação da feitiçaria com o estranho aparece também no *Marajó* de Dalcídio Jurandir (1978 [1947], p. 73, 79, 89, 164-166) na forma de pajelança em meio a cachimbos, maracás, defumação e curas na barraca da Madrinha Leonardina (JURANDIR, 1978 [1947], p. 90, 211-213). O feiticeiro, aliás, é associado ao curandeiro, à atividade médica guiada pelo mundo espiritual, como aponta Mário de Andrade (1983, p. 32). Ainda na autobiografia de Dita Acatauassú (1998, p. 46) são várias as descrições de curas de pajelança nos campos de Marajó pelas mãos de Mestre Modesto, o que a autora procura manter à distância, apesar da latente concretude dos fatos: “E ponderei comigo mesma, que tinha eu para substituir esse remédio tão eficaz do pajé? Infelizmente, nada...”.

A inclinação de Rosse (2008) a tentar compreender, no campo do pensamento acadêmico, o fato das músicas e pontos dos Maxakali serem transmitidos aos líderes das tribos a partir de espíritos ancestrais – o que estabeleceria, à revelia de todo pensamento concretista, um olhar sobre o universo extraterreno – já vinha mencionada em Mário de Andrade (1983, p. 46-47) na ocasião de sua análise sobre a música indígena brasileira, apesar de todo contexto modernista e do tom externalizado e até debochado com que apresenta seu relato de campo. A qualidade extrafísica que a música adquire nesse olhar aponta, na verdade, para uma inclinação analítica sobre o imaginário popular, o que demanda, como já delineamos, um mergulho intenso a campo e uma abertura especial ao convívio cotidiano.

Portanto, retoma-se aqui a noção de esfera ou praça pública como o *todo* do processo político, ou seja, as formas de vinculação, associação e engajamento que surgem no cotidiano entremeadas pelos contextos sociocultural, político, econômico e também pelo imaginário, entendido aqui como uma materialidade simbólica, ou seja, o conjunto de representações que participam da realidade material e que atua no funcionamento de uma “aura estética” (MAFFESOLI, 2006, p. 37-44; PAES LOUREIRO, 2008, p. 111-112), fundadora de uma

“sensibilidade coletiva” e de um laço social permanente, cotidiano, inscrito no local. A pregnância do imaginário no real concreto é, certamente, uma transfiguração do cotidiano na estética cultural que contamina a visão de mundo – e seus desdobramentos práticos na ação comunitária, na existência social e na cultura – com o universo poético popular.

De minha vivência em campo na cidade de Soure, destacam-se dois fatores aqui relatados como indicativos da materialidade simbólica do imaginário na região. O embate entre o Estado e a entidade espiritual Pretinho da Bacabeira na construção da barragem na região portuária de Soure que, forçou, após diversas tentativas frustradas, a Prefeitura a pedir permissão ao espírito brincalhão do menino para realização da obra nos arredores da antiga bacabeira, árvore protegida pela entidade espiritual. Por outro lado, a figura marcante de Zeneida Lima que, aglutinando a alcunha de feiticeira à de “pessoa da sociedade”, circula entre a racionalidade urbana e o imaginário rural.

Trata-se então de um trabalho de observação sobre o cotidiano, sobre as formas de construção narrativa, de construção identitária, de delimitação comunitária, das estratégias enfim engajadas socialmente e que contornam a vida em comum. Trata-se de um trabalho de campo voltado para a vivência do tempo e do espaço estudados. O olhar sobre as narrativas, a temporalidade e a experiência territorial deverão dar conta daquilo que transcende as manifestações culturais e as formas de expressão e comunicação, ou seja, daquilo que é partilhado, os sentidos em comum, a experiência coletivamente estabelecida, a vida comunitária enfim.

Em sua tese sobre a “moderna tradição amazônica”, Fábio de Castro (2011, p. 31) desvenda o que classifica como a “construção de quadros cênicos típicos da Amazônia” engajada por artistas e intelectuais de Belém desde finais do século XIX, período que, como já apontamos, compreende certo volume de produção literária considerada regional ou naturalista. Autores expoentes dessa primeira geração, que vive em meio ao ápice da economia da borracha, a bonança das elites europeizadas, das óperas, dos cafés, época em que a cidade de Belém, em busca da chancela de “Paris n'América”, dá as costas para a Baía de Guajará, numa rejeição simbólica de sua amazonidade – aspecto apontado de forma perspicaz por Castro (2011, p. 129) – e que deveriam se enquadrar no projeto modernizante que então eclodia na Europa, não deixam de produzir narrativas literárias submersas entre o estilo naturalista e a memória coletivamente partilhada, da qual comungam de maneira orgânica.

Inglês de Sousa e José Veríssimo, ambos romancistas e contistas do final do século

XIX, levantam sua bandeira regionalista em meio a personagens encantados que costuram o cotidiano interiorano amazônico ao mesmo tempo embricado nas denúncias de hierarquia socioeconômica e na temporalidade própria da região, o tempo líquido da Amazônia que determina a experiência no território. “Quer de inverno, quer de verão, a água é aqui o elemento dominante”, observa o narrador de *O boto*, em 1886 (VERÍSSIMO, 2011, p. 36). As personagens de Veríssimo na série de contos reunidos em “Cenas da Vida Amazônica” – obra que o consagrou junto à comunidade literária do Rio de Janeiro, graças à positiva avaliação de Machado de Assis – sofrem todas do desencaixe do ambiente comunitário, demonstram-se vulneráveis ao “mundo lá fora”, à vida estranha, à temporalidade e à territorialidade amazônicas. O conflito entre estes dois mundos transparece o tempo todo e remonta ao dualismo entre o mundo das leis dos homens e o mundo das leis naturais, o mundo citadino e a comunidade, sem deixar de lado um bom grau de encanto, tal como transparece na trajetória de José Tapuio no conto *O crime do Tapuio*, onde, após atracar-se no mato com uma gigantesca cobra sucuriju – tal qual, na narrativa bíblica, a luta entre Jacob e o anjo no deserto – o caboclo vê-se diante de um júri de tribunal; tendo vencido o julgamento da natureza e não o dos homens.

O breve conto *O lundum*, agregado na mesma série de Veríssimo, sintetiza, talvez, o estilo narrativo que tentamos apresentar anteriormente, qual seja a estética barroquizada a que se refere à teoria maffesoliana. Em um relato sensualista e carnal, Veríssimo atira o leitor no jogo de sedução entre um casal em noite de festa do Divino, ao dançarem o lundum, diga-se, após entediante sequência de danças “civilizadas” como a polca, a valsa e as quadrilhas. A personagem feminina chamada apela pelo pronome *Ela*, destaca-se pela ousadia e sensualidade com que provoca o *Rapaz*, arrancando suspiros das outras moças, das senhoras saudosas de seu tempo de juventude e do próprio pai que a tudo assiste esparramado na rede. O vigor da moça ganha contornos mágicos no ápice da narrativa:

O furor da dança se apossara *dela*.
Não podia parar.
Na sala, além da música só se ouvia o sapateado das suas chinelas encarnadas (VERÍSSIMO, [1886] 2011, p. 252).

Por fim, o caráter trágico se revela ao fim do conto. Debaixo de urros e aplausos, a moça sai vitoriosa: seduziu a todos, arrasou com os músicos, com as velhas, com o *Rapaz*. Porém, o parágrafo final desmancha qualquer expectativa de bom desfecho:

Dizem que foi aquele o seu último lundum.

Depois de mulher do vaqueiro, teve de cuidar dos filhos e ninguém mais a viu nas festas do Divino (VERÍSSIMO, [1886] 2011, p. 252).

Ao invés de um final feliz, apenas o dia-a-dia, apenas o trágico da vida comum. Mas entenda-se a vida comum como o complexo emaranhado social e cultural que compõe a realidade espaço-temporal amazônica. Diferentemente das gerações mais recentes formadas eminentemente por uma intelectualidade urbana engajada na construção de um valor identitário regionalizado, ocorrido especialmente a partir dos anos 1970, a geração deste *fin de siècle* é marcada por uma safra de artistas originários do interior. Lado a lado, o estilo literário e a memória cultivada do escritor juntam-se na construção de um imaginário poético do homem amazônico. Há um tanto de recurso narrativo e um tanto do rescaldo de uma geração ainda fortemente marcada por uma verdade enraizada no território.

Se podemos ainda aqui imaginar uma espécie de *comunidade amazônica*, a qual seria marcada por este exercício de autonarração imaginativa, calcada na valorização de verdades, crenças e hábitos localmente vividos, podemos também afirmar que, guardadas as proporções diante do forte impacto europeizante trazido pelo *boom* da borracha no século XIX, este é um exercício coletivamente engajado que viria a se repetir com frequência ao longo das próximas gerações.

Consequentemente, as raízes místicas cristãs da cultura ibérica, sedimentadas na confluência andaluz entre os africanos, os árabes, os europeus e, igualmente importante, os indígenas das novas colônias⁷³, foram parte de uma herança cultural que sustenta hoje – entre outras questões atribuídas às transformações sociais, tecnológicas, políticas, socioeconômicas, etc – o ressurgimento do imaginário na linguagem, e nos processos de comunicação poética. Talvez, o carimbó cantado em latim, que vimos no Marajó, seja a confluência mais curiosa da musicalidade, da festa e do sagrado. Existem, aliás, várias versões populares para cantar a frase *christe eleison*, que em latim significa “Cristo, tenha piedade de nós”.

Vale ressaltar ainda que o catolicismo praticado no cotidiano das comunidades e mesmo das esferas populares das sociedades marajoaras flerta muito intensamente com um espírito politeísta, ao acrescentar ao plano do divino uma variedade de santos – muitos deles originários da vida comum, como São Benedito, Nossa Senhora do Rosário; e muitos outros

⁷³ Vale ressaltar a importância do aspecto transformador empregado no processo de catequização dos índios amazônicos. Em variados casos, a mitologia e o repertório cristãos foram reinterpretados em simbiose com o universo indígena. Foi o caso, por exemplo, de um tipo de canto e dança encontrado em Roraima pelo etnólogo Theodor Koch-Grunberg em 1911 (*apud* KRAUS, 2006, p. 74), denominado *areríya* ou *alelíya*, cunhado a partir do hinário repassado pelos missionários ingleses no final do século anterior.

confundidos com as entidades do Candomblé, como São Sebastião e Yemanjá – além de caboclos e personagens místicas locais, como é o caso do Pretinho da Bacabeira, mas também de várias outras personagens, por vezes cultuadas e encravadas no cotidiano da cidade. Tomaz Barbosa da Cruz, o Mestre Tomaz, poeta sourense falecido em junho de 2008, pertencente à geração de Preto Juvêncio e Mestre Biri, publicou de forma independente um livro de causos da cidade, onde conta em versos as histórias e mistérios de Soure, como o da carrocinha que surgia nas ruas provocando muito barulho e carregando ossadas humanas e, subitamente, desaparecia deixando apenas a “zoada” ao longe; ou ainda o Soca, espécie de touro gigante – com “um metro de grossura, altura não pôde calcular” – que socava o chão e provocava tremores, fato presenciado pelo próprio Mestre Tomaz na Sétima Rua de Soure; caso semelhante ao da Cobra Grande⁷⁴, animal de oito metros que vivia soterrado à beira do Rio Paracuary, jogava embarcações para longe, sendo o fato mais famoso o da canoa do Senhor Badaró, cujo leme foi arremessado do mar para o Lago do Guajará, no centro da Ilha de Marajó, região que não se comunica com o oceano, supondo o Mestre Tomaz, que a Cobra Grande pudesse ter cavado uma passagem subterrânea. A narrativa poética do Mestre assume as formas de dizer do cotidiano marajoara, os traquejos, as figuras de linguagem e corruptelas que, representam não uma falha linguística, mas sim os rastros das formas de manipulação interna da linguagem, o que De Certeau (1990, p. 43) classificaria como a “arte de dizer” e constituir sentidos próprios, movimento comum à função cultural da linguagem, ao uso comunicacional da narrativa em meio à prática cultural cotidiana.

O Mestre ainda conta o conhecido caso da Mulher Cheirosa, dado pelo autor como verídico, retratando uma mulher misteriosa que encanta os homens na mata com o perfume que exala, deixando-os desacordados e perdidos no meio do alto matagal; ao causo é atribuído o fato do antigo prefeito Alacid Nunes ter ampliado a rede de iluminação pública para as ruas mais afastadas de Soure e ter instituído fornecimento de energia nas vinte e quatro horas do dia:

Esta história que estou contando é a pura realidade, se escrevo estas linhas porque quero contar a verdade, de luz só tínhamos 12 postes, isto só na frente da cidade.

Nossas ruas eram serradas e respeite na escuridão, andar de noite era arriscado de visagem e tropeção, hoje está tudo claro e aumentou muito nossa população.

Pra iluminação ampliar vocês vão ficar sabendo agora, hoje andamos nas

⁷⁴ A arqueóloga Denise Schaan (2009, p. 252) salienta que a cobra “seria o ser mitológico mais importante da cosmologia” marajoara, associada à abundância de recursos aquáticos, peixes e ao merecimento de segmentos hierarquicamente mais altos das sociedades, compondo um sistema simbólico de fundo ideológico e religioso.

ruas sem medo e se quiser sem demora, agradecemos Alacid governador que passou a luz pra 24 horas (Mestre Tomaz, s/d, p. 10).

Outros seres encantados de Soure, como o Boto, que seduz e engravida as moças de família, e o Vaqueiro Boaventura, que em troca de oferendas como cachaça recupera animais perdidos no pasto, compõem um repertório mítico que é compartilhado com o imaginário católico. Em entrevista com o professor Miguel Bezerra, pesquisador sourense, ele sugere que causos e lendas difundidos em Soure quase sempre guardam um fundo de ordem moralizante, destacando o fato da lenda da Cobra Grande ter sido provavelmente inventada pela família que habitava o antigo casarão do Sossego, na Primeira Rua, com o intuito de afastar os curiosos que vinham espreitar a fachada casa. Conta o professor que a família, envolvida em atividades comerciais escusas, teria alastrado a informação de que sob o casarão repousava a cobra grande presa por três fios de cabelo da Virgem Maria, dos quais dois já se haviam rompido. As lendas da Mulher Cheirosa e do Pretinho da Bacabeira teriam igualmente o objetivo de abafar casos de adultério, enquanto que a do Boto serviria para esconder casos de incesto ou abuso doméstico. No entanto, concordamos quanto à materialidade destes causos na vida cotidiana, e o próprio professor Miguel entra em contradição ao excetuar a lenda do Vaqueiro Boaventura, uma vez que este teria se encantado na antiga Fazenda Pirituba, aparecendo hoje como entidade da pajelança; além disso, contou o professor que ele mesmo presenciou uma manifestação da entidade, quando garoto, enquanto bebia em uma taberna da Primeira Rua. Ele teria presenciado uma conversa entre o Vaqueiro e Merá, o único homem capaz de se comunicar com a entidade. “O Merá saiu da taberna com dois copos, e lá fora no escuro se ouvia duas vozes diferentes conversando, mas quando eu olhei só estava o Merá falando”⁷⁵, conta.

O fato mais latente desta relação sagrada com os mitos parece-nos ser a Missa Cabocla, hoje encenada pelo Grupo Cruzeirinho. Trata-se de uma missa católica onde os cantos da liturgia são substituídos por carimbós e lunduns dançados a caráter com a representação das passagens bíblicas. A estética do carimbó acaba por contaminar a forma da missa, tornando-a um ritual diferenciado, ainda que pautado pelo roteiro da Igreja e pela direção do sacerdote cristão. A primeira vez que o Cruzeirinho tomou as rédeas da representação das cenas católicas na missa foi em 1993, com o incentivo do padre Gilson Sobreiro, missionário que se associou ao grupo para por em prática seu projeto de

⁷⁵ Conversa com o autor em 10 de agosto de 2012.

regionalização do culto cristão. Sobreiro pôs as mãos na chula marajoara *São Benedito*, de Mestre Diquinho, tornando-se coautor desta e de outras canções, por adaptá-las às cenas da liturgia. Toda vez que o Cruzeirinho entra em cena, as representações bíblicas são, digamos, “ajuremadas”, fenômeno que designa a incorporação da cultura e da estética caboclas na cultura branca (TAYANDÔ *in* CAMPOS, 2005).

Contudo, vale ressaltar que a regionalização do culto cristão vem de longa data, aparecendo na história recente da Igreja Católica como estratégia de aproximação. A música sempre foi, para o missionário colonizador, uma potente forma de sedução e de conquista dos povos considerados pagãos apenas pelo fato de adotarem outra ordem cosmológica. Em 1954, o padre belga Guido Haazen realizou no Congo um curioso trabalho de adaptação do culto católico à estética musical africana, ao fundar o conjunto vocal infantil Os Trovadores do Rei Baudoin, formado por quarenta e cinco meninos acompanhado apenas por um grupo de percussão originário da Escola Central de Kamina. O sucesso do formato rendeu uma pequena turnê europeia ao longo do ano de 1958, passando pela Bélgica, Holanda, Alemanha e Áustria, além de um LP intitulado *Missa Luba*, o subtítulo avisava: “Missa cantada em autêntico estilo congolês, incluindo ainda canções folclóricas do Congo Belga. Os Trovadores do Rei Baudoin sob regência de Père Guido Haazen”. O lado A do disco abre com *Kyrie*, uma versão absolutamente africanizada para o *chryste eleison*, seguido pelas demais seções da missa, com *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Ave Maria*, o *Gloria in Excelsis Deo* intitulado *Mbali Kule*, e fecha com *O Jesu Christe*. De fato, a estética percussiva sobressai ao formato de coro infantil, próprio da Igreja, revelando que a evangelização então já considerava – como o fez desde a chegada ao Brasil no século XVI – a adaptação da cultura local uma possibilidade potente de envolvimento.

A mesma sequência compõe o lado A do disco *Missa Criolla*, composto e realizado na Argentina em 1964 pelo pianista Ariel Ramírez. Desta vez, o formato reunia o grupo popular Los Fronterizos ao Coro da Basílica Del Socorro. A ideia era por lado a lado a sonoridade dos instrumentos de percussão e corda da cultura popular argentina a do clavicórdio, evocativo da fé católica, segundo consta no texto que acompanha o disco. Os cantos são puxados pelo cantor de charangos Jaime Torres que adapta o *Gloria* à dança do *carnavalito*. Pois Ariel Ramírez preocupou-se em adaptar todas as seções da missa às danças rurais argentinas, passando pela *chacarera trunca* de Santiago Del Estero, o *carnaval* de Cochabamba, o “estilo pampeano”, etc. O resultado, tanto em um quanto em outro, é um rito católico absolutamente

transfigurado pela sonoridade e pelas danças locais. Se há quinhentos anos tal estratégia representou o ímpeto estritamente colonizante, vale interrogar-se se hoje não se trataria igualmente de uma forma de apropriação e reinvenção lançada localmente.

No caso do grupo Cruzeirinho de Soure, não podemos negar que a fé cristã dos principais integrantes – é claro que, neste caso, entende-se por *fé cristã* toda a complexidade da vida local, atravessada, como vimos por crenças diversas nas entidades da encantaria, etc – é legítima e move uma espécie de transfiguração do rito apostólico romano em um catolicismo de terreiro, bailado, alegre, jocoso e sério, o que é, no mínimo, um fenômeno apropriativo bastante interessante.

6.3 A REVOLUÇÃO DO ESPÍRITO

A dimensão ritualística da vida marajoara tem um fundo transgressor que se manifesta precisamente em sua capacidade de instaurar uma ordem, uma visão de mundo ou, ainda, uma forma de narração e de autorrepresentação próprias. Em seu estudo sobre a sociologia da música, Max Weber (1998, p. 37-38) traça um prudente paralelo entre a racionalidade musical e a racionalidade lógica da vida social. Ou seja, toda forma de racionalização imposta pela colonização europeia desde o século XVI, alastrando-se pelo projeto iluminista ao longo do século XVIII e pela sedimentação do ideário capitalista a partir do século XIX, trouxe consigo estratégias discursivas que vinham suplantiar qualquer outro modelo de racionalidade. A estereotipação é, como sabemos, uma das mais eficazes estratégias de racionalização. Assim, a magia, o repertório cosmológico, os modelos comunicacionais e narrativos, os modelos relacionais e sociológicos anteriores ao projeto colonizante, todos passaram pelo crivo severo da racionalidade eurocêntrica.

A *revolução do espírito*, expressão extraída do texto de Antonin Artaud, escrito no calor de sua experiência junto à cosmologia ameríndia dos Tarahumaras, no Norte do México, diz respeito ao movimento de desengessamento da concepção ocidental de cultura. Por revolução compreende-se a retirada da narrativa cosmológica ocidental – hoje, deslocada para o campo das ciências – do pódio totalitário e exclusivista; e, ao mesmo tempo, compreende-se a emergência simbólica de várias outras racionalidades que trazem consigo variadas formas de narração do mundo e da cultura. No âmbito de outras racionalidades possíveis, outros modelos comunicacionais também se fazem emergir.

6.3.1 Religião e *Lien* Social: Do Estado Laico ao Divino Social

Oito horas da noite de uma quarta-feira, no município de Soure, Ilha de Marajó, um grupo de adolescentes ensaia, na pracinha central da cidade, às margens do rio Paracauary, a Paixão de Cristo. É véspera da Semana Santa e o grupo de estudantes encena a morte do Cristo, ainda sem indumentária, vestindo as roupas do dia-a-dia, os meninos com seus bonés e colares e as meninas em suas bermudas de *lycra*. No aparelho celular toca o último sucesso da cantora inglesa Adele em versão tecnobrega. Subindo a mesma travessa, no pequenino templo da Assembleia de Deus, uma menina que aparenta onze ou doze anos conduz a pregação ao microfone para uma plateia de não mais que dez pessoas. Bem mais longe, no bairro Novo, o terreiro da mãe Iya Deci se prepara para o ritual da Umbanda e, na outra ponta da cidadezinha, no quintal de Pai Hilário, as entidades caboclas e turcas da encantaria aguardam mais uma consulta.

Cinco horas da tarde, em uma rua comercial de Istambul, uma mulher muçulmana repousa na calçada, trajando burca preta, com os cabelos e o rosto cobertos, apenas um feixe permite aos olhos se exporem e explorarem um I-pad. Às onze da noite, no bairro de Laleli, o megafone soa o chamado das mesquitas. Homens, mulheres, crianças apressam-se para uma das cinco orações do dia. Dois adolescentes vestindo bermudas, bonés e cordões dourados, descalçam os tênis, lavam os pés e, antes de se aproximar da sala de orações, desligam os aparelhos de MP3.

No mesmo horário, numa outra quarta-feira como todas as outras, um café como todos os outros, na periferia de Paris, um grupo de pessoas ocupa todos os espaços do Le Téméraire à espera de Alejandro Jodorowski. Ele chega pontual, sorridente e silencioso; a mesa prepara-se no pequeno lapso de tempo entre o abrir da porta e o momento em que ele se senta para receber, um a um, os vinte e dois escolhidos que receberão dele uma leitura de Tarot. Jodorowski, o chileno octogenário que foi diretor de cinema, compositor, escritor e hoje permanece como tarólogo, reúne imigrantes latinos e uma legião de seguidores franceses na faixa dos trinta anos.

Que espécie de fenômeno social consegue mobilizar jovens franceses formados num cenário nacional considerado livre do domínio intelectual religioso e das formas metafísicas de alienação, como a mística e a magia? Por ocasião da polêmica campanha da fabricante de roupas Benetton, onde uma fotomontagem reproduzia o Papa Bento XVI e o Imam da

mesquita de Al-Azhar, Ahmed Al-Tayeb, autoridade sunita máxima do Cairo, abraçados em um beijo na boca, e que acabou, no dia 16 de novembro de 2011, na retirada dos outdoors instalados na Itália, graças à intervenção judicial movida pelo Vaticano, o jornal francês *Le Monde* publicou uma pequena série de reportagens⁷⁶ que procuravam colocar em questão a censura imposta à liberdade criativa – extensiva aos ambientes publicitário, jornalístico e artístico – sob a acusação de blasfêmia. Eximida da categoria de delito, no direito francês, desde a Revolução Francesa, em fins do século XVIII, a blasfêmia representa um recurso de acusação especialmente cristão neste país onde a Igreja Católica seria considerada um “trauma de infância”. Mesmo assim, o jornal considera a reação, em cadeia, das autoridades católicas francesas um “fenômeno raro”, por meio das palavras do advogado Emmanuel Pierrat, especialista em questões ligadas à censura. Seguem-se na reportagem quinze imagens retiradas da publicidade e das artes que, nos últimos vinte e seis anos, chocaram as camadas mais conservadoras da França e da Europa.

O receio que após a Segunda Guerra tomou grande parte da Europa ocidental em relação às religiões e à possibilidade de um retorno do fundamentalismo trouxe consigo um clima crescente de satirização do religioso em favor de uma vontade liberal de superação dos males do fechamento comunitário. Vide, por exemplo, as análises cautelosas do polonês Zygmunt Bauman (2001) quanto aos perigos da comunidade frente à vontade de liberdade pessoal. Segundo François Boespflug, historiador das religiões da Faculdade de Teologia Católica da Université Marc Bloch de Strasbourg, na França, em matéria subsequente do *Le Monde*⁷⁷, já no final do século XIX acontece o primeiro *boom* de imagens blasfematórias puxadas pela Tentação de Santo Antônio de Félicien Rops, a partir de quando Paris se torna a capital mundial da caricatura religiosa. A virada racionalista que eclodiria neste começo do novo século XX, suscitava, na esteira do positivismo intelectual marxista, uma derrubada do poderio simbólico e representativo por parte das Igrejas na França, na Bélgica e, posteriormente, na Europa ocidental como um todo. As publicações francesas de caricatura ocupam, no período da Primeira Guerra Mundial, a liderança massiva na nova onda libertária que vigorava no continente. Havia então, segundo Boespflug, pelo menos 114 revistas de caricaturas anticlericais no país em 1918. O fato também se atribui ao encontro entre uma

⁷⁶ SEELow, Soren. **Quinze images qui ont choqué Dieu**. *Le Monde*. Paris, 21 nov 2011. Disponível em <http://www.lemonde.fr/societe/article/2011/11/21/quinze-images-qui-ont-choque-dieu_1605929_3224.html>.

⁷⁷ LE MONDE. «**A la fin du XIXe siècle, Paris était la capitale mondiale de la caricature religieuse**». Paris, 21 nov 2011. Disponível em <http://www.lemonde.fr/societe/article/2011/11/21/a-la-fin-du-xixe-siecle-paris-etait-la-capitale-mondiale-de-la-caricature-religieuse_1606247_3224.html>.

religião bastante concentrada na representação imagética do divino e um momento de modernização centro-global aonde a imagem vai-se tornando, de mais a mais, objeto de expressão social e coletiva.

O Estado laico francês alcançou um status racionalista no auge do século XX. Mas a que se atribui, no novo século XXI, certa retomada de preocupação com a blasfêmia e com a laicidade? Debates detonados em âmbito governamental no início dos anos 2000 culminaram na proibição de uso do véu entre mulheres muçulmanas que vivem no continente, vigorada a partir de 11 de abril de 2011. Tudo em nome da permanência de um Estado laico. Desde a Lei Jules Ferry, que instaurou o ensino público laico e obrigatório em 1881, e a lei de separação entre Igreja e Estado, em 1905, dois marcos do universalismo republicano francês, o discurso da laicidade vem, por vezes, se atribuindo ao direito à diferença de crenças e a questões mais amplas ligadas à identidade étnica e racial. Em 2003, as preocupações do governo francês para com uma “nova laicidade” deslocada das questões religiosas para as problemáticas identitárias que, implicitamente, tocam no grave problema das imigrações semitas, africanas, orientais e latinas, culminaram na declaração da laicidade como pedra angular da República e garantia da liberdade individual, aproximando novamente o termo ao âmbito mais estrito do direito civil.

Do outro lado do grande receio quanto aos agrupamentos religiosos na França, determinadas categorias da juventude francesa saem em busca de experiências místicas ou coletivizantes em guetos e comunidades que praticam, em meio à turbulência urbana de Paris, atividades ligadas direta e indiretamente a tradições religiosas. Este é bem o caso dos terreiros de Candomblé, dos templos budistas, mas também das escolas de ioga, capoeira, Tarot, dentre tantas outras.

Se na virada do século XIX para o XX o esfacelamento do contrato de leitura que impunha à imagem divina um tom extraordinário e sagrado abriu o caminho para a enxurrada de sátiras e caricaturas, o retorno da *blasfêmia* ao centro dos debates – ao menos em determinadas categorias da sociedade europeia – suscita uma questão hoje vital: a fragilidade do antigo conceito universalista de razão e de verdade. *Blasfêmia*, do grego, designa o ato de mal dizer uma realidade, historicamente associado à difamação do nome divino. Pois o problema está na origem ocidental de racionalização do sagrado, tendência exacerbada pelas sociedades ocidentais tomadas pela corrente iluminista a partir do século XVIII, o que culminará na incompatibilidade entre fé e razão na era moderna. A passagem operada pela

tradição ocidental da divindade múltipla – o que compreende o sagrado e os mistérios – à existência de um único Deus personificado está imbricada da constituição de uma razão única. A individuação do divino estaria no cerne da invenção do subjetivismo moderno. Mas a questão parece-nos ser a assimilação simbólica e figurativa entre o Deus e o homem, o que salta, de forma contundente, na ornamentação da Capela Sistina, no Vaticano, em Roma, o templo máximo da Igreja Católica Apostólica. Pintado por Michelangelo no século XVI (de 1508 a 1512), o afresco encomendado pelo Papa Júlio II foi posicionado no teto da capela, eternizando uma das mais mundialmente conhecidas representações do divino cristão: no centro da obra, o fragmento denominado *Criação de Adão* apresenta Deus como um homem velho com cabelos e barbas brancos, compridos, tocando o dedo do homem, representado em Adão.

O anúncio, no dia 4 de julho de 2012, da possível descoberta da “partícula de Deus” – como ficou conhecido o bóson de Higgs, partícula fundamental da matéria – no imenso equipamento gerenciado pela França e pela Suíça por meio do Conseil Européen pour la Recherche Nuclear, o CERN, suscitou, na imprensa, uma série de especulações quanto às aproximações ou distanciamentos entre as teorias da criação do Universo no campo do divino ou da ciência. A suposta incapacidade da ciência de dar conta de explicações fundamentais quanto ao surgimento da vida, do cosmo e do Universo, seria responsável pelo crescente interesse das novas gerações em comunidades místicas, como a Rosacruz, a Maçonaria, os novos cabalismos, o budismo, as cosmologias africanas e indígenas, dentre outras. A possibilidade de a ciência ter se aproximado da descoberta de um elemento fundamental de toda forma de existência traria, segundo o físico Sergio Novaes⁷⁸, a seguinte questão: “a busca de uma teoria de todas as coisas é quase como a busca do divino”.

Porém, a noção ocidental cristã do sagrado estaria, de fato, incompatível com o que observamos como o ressurgimento do sagrado posto em movimento no cotidiano social. Sem as amarras da racionalização do dogma estritamente religioso, mas no exercício primário do movimento de religação social, o “sacral”⁷⁹ é o elo comum baseado nos afetos, é o que está no fundo da vida em comum, o que anima – a alma – e o que fascina pelo retorno dos mistérios, do que é obscuro.

O “divino social” de Durkheim (1996, p. 461-462) ressurge como experiência comum, partilhada através da participação mística no outro, o mimetismo, o totemismo, o ser outro,

⁷⁸ In: MOON, Peter. **Como o universo funciona**. Revista Época, Rio de Janeiro, 9 julho 2012.

⁷⁹ Anotação de aula de Michel Maffesoli, do conjunto de seminários *L'érotique sociale*, em 21 de março de 2011.

uma “sensibilidade ecológica” que religa o homem ao território e ao convívio coletivo. Pois é o efeito de coletividade o fundamento do elo religioso, de forma que, como já vimos, a religião é apenas um modelo de representação coletiva do social. Trata-se de formas de socialização baseadas menos no contrato social e nos impositivos morais, e mais nos afetos, na experiência comum, no tato, no movimento de atrações e repulsões, no plano estritamente cotidiano. A divindade ecológica ou arbustiva⁸⁰, enraizada e ramificada em diversas possibilidades de racionalidade, é um fenômeno propriamente coletivo e comunicativo, que coloca em jogo o dicotomismo racionalista ocidental em favor de racionalidades locais. Maffesoli (2010, p. 73) dissocia o pensamento representativo, aquele baseado em conceitos universais ou pré-estabelecidos, do pensamento presentativo, baseado na experiência e na interação; donde a ideia de *conhecimento* como *cum nascere*, ou nascer com, em comum, processo de interação ligado ao conhecimento comum (ordinário), à vida da comunidade, suas formas de ser e de pensar, ao espaço que faz o vínculo.

Le lieu fait lien. Le lien, c'est-à-dire l'espace, la nature et les éléments primordiaux qui les composent, rendent visible la force invisible d'un lien m'unissant aux autres. D'où l'importance symbolique d'un terme comme “maison” qui, en son sens fort renvoie à cet abri commun, où l'on peut trouver assurance et protection. Bien sûr contre le déchaînement des éléments naturels mais également contre les adversités sociales (MAFFESOLI, 2010, p. 73).

Donde a noção de intersubjetividades proposta pela “moderna tradição amazônica” de Castro (2011). A partir da fenomenologia e da consideração de que os objetos percebidos no processo psíquico subjetivo dependem da intencionalidade engendrada pelo sujeito e não de uma existência material ou objetiva daquilo que é percebido, Castro considera, como fenômeno sociológico, o caráter partilhado desta experiência, especialmente no que toca a invenção de uma identidade amazônica. A forma como a percepção e a intuição do mundo é praticada na experiência amazônica, a maneira como o homem amazônico apreende o conhecimento ou a essência do mundo, tudo isso está ligado à intencionalidade aplicada a uma série de fatores coletivamente partilhados, quais sejam a temporalidade, a espacialidade, as narrativas localmente sedimentadas, as formas de relação e trocas simbólicas e ao jogo de papéis sociais ideais (o coronelismo ainda arraigado, as estruturas comerciais rurais, etc), tudo o que faz da vida e da mística amazônicas um fenômeno social concreto.

⁸⁰ Anotação de aula de Michel Maffesoli, do conjunto de seminários *L'érotique sociale*, em 4 de abril de 2011.

6.3.2 Da Razão Una às Racionalidades Locais

No Museu dos Instrumentos Musicais, em Bruxelas, capital da Bélgica, reúnem-se itens de vasto acervo musical, abrangendo desde os primeiros instrumentos de madeira e pele dos países africanos e australianos, até os recentes sintetizadores por comutador. No último andar do prédio, encontra-se a ala reservada aos instrumentos mecânicos, movidos por manivela, corda ou engrenagem. Ao centro da sala, diante da porta, um estranho equipamento do século XIX mais parece uma maquete ou um cenário de teatro de bonecos. É o *Órgão de Barbárie* (Figura 29), um instrumento à manivela, instalado no interior de uma grande caixa de madeira e vidro ornada com bonecos que representam as personagens próprias a uma cena bárbara. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*⁸¹, o termo designa os povos antigos, na qualidade de “incivil, rude, grosseiro” ou, ainda, “cruel, desumano, feroz”. De seu significado greco-romano original – que fazia referência aos povos de língua estrangeira – o *bárbaro* passou a classificar todo povo culturalmente alheio àquela que era considerada a cultura, o repertório de saberes, condutas e visões de mundo dados como propriamente verdadeiros. No órgão de barbárie do século XIX, um indígena, um casal de ciganos dominados por um homem em trajes e postura europeus, um negro ao violino e um dentista sanguinário completam a cena e resumem a concepção festeira e etnicista do outro.

Figura 29. O *Órgão de Barbárie*, datado do século XIX. Musée des Instruments Musicaux, Bruxelas, Bélgica.



⁸¹ Verbete *bárbaro*, p. 401.

O pensamento que estabelece a razão una, isto é, um parâmetro único e irrevogável de verdade, tem raízes na cultura ocidental cristã, primeiramente ligada à filosofia religiosa que estabelece um deus antropomorfo e onipotente. A associação do deus ao homem e do homem divino ao filho escolhido, parece-nos ser um dispositivo simbólico central da descomplexificação do divino como fenômeno múltiplo diluído no coletivo social. Por outro lado, o século XIX, período considerado como apogeu da razão científica, viria a substituir a razão una da filosofia cristã ocidental pela razão pura da ciência, das descobertas tecnológicas e da industrialização do capital.

A anulação da diferença é, certamente, o efeito mais contundente desse processo. Foi a força simbólica da razão cristã europeia que possibilitou a colonização das Américas e da África da maneira como se deu; e não somente pela força política da igreja, mas também pela forma com que estava introjetada a visão unilateral da razão nas sociedades europeias de então, apensar mesmo do considerável grau de misticismo encontrado na prática do catolicismo do século XVI. Não se trata de atribuir a violência da colonização e dos modelos derivados de dominação ideológica, política, econômica e cultural à instituição católica, mas à impossibilidade de compreensão da diferença diante de uma visão de mundo autorreferente e pretensamente absoluta.

Ao contrário do que se vem estabelecendo, desde a Segunda Guerra, no senso comum médio europeu, a noção de *comunidade* não designa necessariamente o fechamento nocivo de um grupo de pessoas em uma unidade ideológica, por vezes fundamentalista. Martin Buber (2008) considera a comunidade como multiplicidade, o que significa a manutenção da diferença, das contradições, como princípio relacional básico da vida em comum. É a relação entre o *eu* e o *tu* que estabelece o elo comunitário, sem dever resolver-se numa síntese una: o *nós*. A experiência comunitária deveria assim servir à aproximação com o outro e, de forma mais ampla, preparar para o encontro com a multiplicidade, com a substituição da *razão* pelas racionalidades, exercício próprio do ato pleno pensar.

Pensar como ação corporal, coletiva, como a aventura da experiência, uma paixão ligada à vontade de lidar com o inesperado e o desconhecido, é “algo que se perdeu na modernidade oficial, mas que permanece como um fundo de reserva para quem sabe olhar e aguardar (...). O contato com os fenômenos arrolados sob a rubrica do *oculto* não tem a ver com espiritualidade. Mas tem a ver com experiência”, comenta Sodré (2003) sobre seu interesse pelo Candomblé, e completa: “Todo saber que não reúna o homem ao homem, que

tente mantê-lo separado, é falso. É o saber que arrasta pouco a pouco para o abismo, onde gente deixa de ser gente, inferior até aos animais”. É, portanto, um movimento de re-encatamento do mundo que deve abrir espaço legítimo para outras formas de racionalidade locais; movimento que, segundo a teoria maffesoliana, se faz acompanhar de um re-encadeamento entre as pessoas, fundador de um princípio gerador. É a faculdade gerativa dos processos comunicacionais coletivizantes que, como já sabemos, pode se materializar afirmativamente de maneira que, por vezes, extrapolam o ativismo político clássico para expressar, esteticamente – por meio do ritmo, da canção, da corporeidade, do estranhamento – formas alternativas de verdade e racionalidade.

O princípio que reconhece a realidade como possibilidades, ou modalidades segundo a temporalidade, a experiência do tempo/espaço, compreende o homem como abertura identitária, ou seja, a singularidade é tudo aquilo que se constrói em comum, através do instinto, do que há da animalidade em cada indivíduo. Segundo este princípio, o engajamento racionalmente engendrado, cujo fim pretendia um ideal societário tal ou qual, dá vazão à paixão partilhada, ao engajamento afetivo cujo elo está, por vezes, no trágico da experiência local e atual. Não cabe, portanto, qualquer oposição ou escalonamento entre esta ou aquela forma de ver o mundo. Ainda aquilo que consideramos irracional, do plano instintivo ou do obscuro, se trata, em vários casos, de formas outras de racionalidade, com esquemas estruturantes próprios e legítimos segundo a história espaço-temporal vivida por aquele grupo. “Pensar racionalmente o não-racional, eis a ambição moderna”⁸².

Neste contexto, como se reconfigura e permanece a prática religiosa em uma capital europeia de maioria muçulmana, e em meio à presença crescente dos dispositivos de comunicação e dos conteúdos globalizados? O que há em comum entre religião e comunicação? Partimos da hipótese sociológica que aponta, a partir de Durkheim, a religião como processo socializante sustentado pela geração de um valor comum, e, portanto, fundadora de um ambiente coletivo, por vezes, de uma comunidade. O embate entre comunidade – religiosa, em muitos dos casos – e os dispositivos da sociedade de consumo, os novos espaços de comunicação e trocas simbólicas é um fantasma que tomou grande forma a partir da consolidação da globalização econômica nos anos 1990. Em 1994, quando foram inaugurados os dois primeiros shopping centers de Belém do Pará, o grupo jovem da comunidade judaica local, preocupado com a evasão das sinagogas nas tardes de sábado,

⁸² Anotação de aula de Michel Maffesoli, do conjunto de seminários *Réalité, Réel, Réal*, em 17 de novembro de 2011.

distribuiu camisetas com a inscrição “Nem Iguatemi, nem Castanheira. Eu sou Kadima”. O enfraquecimento das comunidades religiosas tradicionais no lado ocidentalizado do globo seria uma consequência natural do processo individualizante que se sedimentava a partir da abertura dos mercados, das políticas neoliberais, do inchaço populacional e da sociedade urbana baseada no modelo de consumo, na lógica mercadológica que paira sobre as relações interpessoais, midiáticas, socioculturais, educativas, etc.

Porém, o consenso mercadológico estabelecido a partir daí é, como deve ser todo processo hegemônico, permeado por esferas relacionais, comunicacionais e simbólicas que vão além de um paradigma exclusivamente racional. O imaginário potencializado por um lado pela bagagem cultural local, especialmente em sociedades marcadas pelo choque entre a oralidade ancestral e a escrita racionalizante, como é bem o caso de toda a Latino-América e, por outro, pela exacerbação dos processos mediatizantes, com o advento das redes sociais, do rápido acesso a conteúdos culturais pela Internet, do MP3 usado nas grandes cidades como trilha sonora individual, além de todo histórico cultural calcado na linguagem dramática da televisão e da telenovela em especial, vem ocupar um espaço privilegiado na construção conflituosa dos novos consensos ou dissensos. Talvez a isso se deva a coexistência da burca e do I-pad em Istambul. O imaginário cultural/religioso ali seria suficientemente flexível e partilhado a ponto de não ser anulado de todo pelo fetichismo do consumo. A questão não é simples assim, mas a organicidade com que atua o elo comunitário, o valor social de determinado grupo, é fundamental para a permanência de uma série de códigos, condutas, pontos de vista, estruturas e processos diante de transformações ou embates dos níveis mais diversos cultural, econômico, político, social, etc.

Por outro lado, o altruísmo contemporâneo forçado pelo curto-circuito entre o individualismo e o neotribalismo – como já apontado por Paiva (1997) – é algo que corrobora o devir comunicacional das sociedades contemporâneas. A necessidade crescente de estabelecer trocas, criar processos de comunicação, simular realidades, avatares, estender-se nas redes de relacionamentos sociais, são todos efeitos de uma “lógica comunicacional” ainda baseada no exercício de (re) invenção de fronteiras comunitárias. O processo originário da religião – *re-ligare* – conforme apontado por Maffesoli em sua análise sobre a sociabilidade na obra de Simmel é plural e, ao mesmo tempo, “quente”.

Que a religião (*re-ligare*) seja a expressão de uma sociabilidade plural, no sentido que acabo de apontar, não é de forma alguma surpreendente. De fato, lembremos que antes de se tornar instituição, com o endurecimento que conhecemos, os agrupamentos religiosos serviam, antes de tudo, ao

aquecimento, ao estar-juntos diante da dureza da 'ordem das coisas', natural ou social, e tinham um forte apelo erótico (MAFFESOLI, 2001, p. 9).

O embate com o outro, aquele que está fora do fechamento comunitário tem a função criativa de estabelecer um “comércio” de afetos e de falas, um sistema de trocas que Simmel (*apud* MAFFESOLI, 2001, p. 9-10) alegoriza na figura do comerciante estrangeiro, o “passante” que representa e reafirma a fluidez do nosso ser social. O comércio, praças públicas, centros de encontro social, desde as civilizações mais remotas, assumem-se como cenário de uma circulação de afetos, causos, narrativas, trocas simbólicas. Este papel Maffesoli nomeia «animação», processo sempre plural, conflitivo, criativo. É bem este o papel da fronteira comunitária: provocar o dissenso, dissimular as verdades ao mesmo tempo em que protege os pontos de vista, as visões de mundo internamente cultivados. É no encontro com o estrangeiro que podemos exercitar a capacidade sempre criadora do estranhamento, pensamento desenvolvido no seio da escola crítica de Frankfurt, por Horkheimer, já em 1935.

Um ano depois, instalado na Cidade do México, o escritor francês Antonin Artaud definiria a criação como um “ato de guerra”. O processo criativo entranhado nos fluxos comunicacionais, nas relações comunitárias, na sociabilidade não será, aqui, um processo pacífico, mas constantemente turbulento, provocador do embate com o outro. A criação pacífica, solitária e confortável é, para Artaud (2004, p. 734), uma forma a mais de manifestação do espírito de propriedade, de aprisionamento individual do gozo. A criação é, portanto, um processo sempre coletivo, instável, complexo. Criar, comunicar-se, é deixar o conforto para se aventurar no embate com o outro. Afinal, o mito idílico da terra comunal entre as culturas indígenas da Amazônia é, como bem aponta a arqueóloga Denise Schaan (2009, p. 205), uma verdade que não pode ser observada sem se levar em conta os procedimentos de embate e negociação não tão pacíficos pautados pelas hierarquias tribais, de parentesco e de nível espiritual, ancestral. A comunicação não será então um processo *a posteriori* da linguagem, mas um exercício relacional, ligado aos afetos, ao amor, ao ódio, à piedade e à cólera, conforme nos revela Rousseau (2008, p. 104) em seu estudo sobre a origem das línguas; é capaz de se estabelecer sobre diversas formas e repertórios de expressão, capaz, portanto, de formular e reformular linguagens. Trata-se então de um exercício de imposição de racionalidades alternativas, de linguagens e meio expressivos próprios.

6.3.3 Outras Racionalidades, Outra Comunicação: Em Torno da *Revolução do Espírito*

Todos os pesados acontecimentos econômicos e políticos que, ao longo dos últimos cinco séculos, atuaram como ordenadores sociais e culturais no mundo ocidental culminam na produção do indivíduo que se identifica à sua força de trabalho, o homem para o qual o trabalho é uma “potencialidade fundamental”, o que Baudrillard (1985, p. 28-29, 37) classifica como “subdeterminação metafísica do homem como produtor pelo código da economia política”. A idealização enraizada do homem e de sua potência no mundo, a partir do *espelho da produção*, estabelece para o autor uma inversão da potencialidade própria do homem, inversão do jogo pelo trabalho, de outra forma, do valor estético – sem finalidade produtiva ou alienatória, relacional, integrado com a natureza – pelo valor ético – moralizante, produtivista, categorizador.

A título de aproximação desta reflexão, a compreensão cristã da palavra *idolatria* representa, na história das colonizações europeias na América Latina, um tipo de *colonização do espírito*, o que Gruzinski (1988) define como “colonização do imaginário” ou, ainda, o que Artaud acusa como o *capitalismo da consciência*. A crueldade das classificações eurocêntricas para as culturas indígenas das Américas pré-colombianas estão na origem do que vulgarmente passou e se entender como “folclore”, termo perverso pela forma como se define pelo subjugo do outro.

A visão materialista do mundo é, para Artaud (2004, p. 690-693), provisória e cruel na medida justa, mas superável rumo ao entendimento da interdependência entre espírito e matéria. A separação radical destes dois aspectos do ser é uma condição do europeu, e é como europeu que o escritor se volta sobre Marx, pois o materialismo histórico e dialético, em conceito, é uma invenção da consciência europeia, o “espelho da produção” que infla até se tornar a concepção própria do mundo.

Então, se o intelectual está atrelado a seu tempo, o materialismo marxista deve ser superado pelo entendimento do espírito não como um vazio, mas como o conteúdo do que se entende por cultura, o elã fundamental entre o homem e a terra, e a sua existência. A arte vale pela necessidade do espírito, sendo aqui a relação de necessidade entendida não como uma substituição da arte, mas como uma ideia de interdependência orgânica. E para Artaud (2004, p. 710), Marx lutou, ele mesmo, contra o simulacro dos fatos, ele tentou sentir o pensamento da história em seu dinamismo particular. Mas permaneceu atrelado a um fato: o fato

capitalista, o fato burguês, o fato econômico, de onde surgiu uma ideologia própria. O marxismo (uma caricatura de Marx) é uma ideologia cujo risco é também o de parar a história, congelá-la numa explicação materialista. O *capitalismo da consciência* é, portanto, o processo europeu moderno de individuação do homem e, para além da visão materialista do mundo, um processo de concepção individual do espírito humano, da consciência, movimento que impede a revolução de alcançar suas bases mais profundas, o *lien* coletivo da alma, da cultura.

O encontro teórico/poético entre Artaud e Baudrillard cristaliza a necessidade de estabelecer as bases de uma possível *revolução do espírito* para além do conceito de “valor”. Seria preciso “quebrar o espelho da produção, onde vem se refletir toda a metafísica ocidental” (BAUDRILLAR, 1985, p. 46; 63; 75; 88-90). Há, aliás, a ocasião de fazer emergirem formas de racionalidade locais, com lógicas próprias de divisão do tempo e do espaço, com uma dinâmica socializante e relacional própria, e cujos modelos comunicacionais serão, naturalmente, originais. A *revolução* de que falam Baudrillard ou Artaud não se espelha, de maneira alguma, à concepção progressista inventada dentro do tempo-espaço da economia política. É a relação mais primordial entre os indivíduos e entre eles e a natureza que está em jogo, é o entendimento dos conceitos de raridade, necessidade e produção como fabricações da dialética produtivista. É igualmente a superação dos conceitos negativizados de primitivo, de magia, de espírito, o que se fundamenta em um *habitus* e em uma racionalidade ainda etnocêntricos, e que veem como diabólica qualquer formulação ética alternativa ou paralela. É, portanto, a operação de uma passagem da noção de racionalismo abstrato à de “razão sensível” (MAFFESOLI, 2010, p. 38; 2005), onde a natureza supera o papel de objeto inerte e exterior para alcançar o de “surrealidade vivente”, de onde emerge um tipo específico de solidariedade e comunidade.

Da mesma forma como a cosmologia não europeia fora classificada como idolatria, cultura inferior, os mecanismos expressivos e comunicacionais destas culturas também sofreram o julgo negativo da razão hegemônica. Max Weber, em sua Sociologia da Música (1998, p. 76-78), denuncia o fato da chamada “música primitiva” ter sido, por muitos anos, observada como “caos arbitrário sem regras”, associada, por analogia, a uma suposta desordem cultural; a ponto do desenvolvimento da retórica, entre os gregos, ter suplantado o aspecto expressivo do acento musical presente na língua de povos orientais, como os chineses, onde a sonoridade e a dinâmica atribuídas às palavras possuíam valor semântico e

comunicativo próprios.

Ainda segundo Weber (1998, p. 82-83), a música enquanto linguagem guarda certo aspecto orgânico, da esfera do sensível; e é na passagem de um uso com finalidades puramente práticas e expressivas para um uso profissional, cujas regras se dão sob a ordem técnica, que a música sofrerá as consequências sociológicas da racionalização. Ou seja, entende-se a música como processo comunicacional e vinculativo em seu uso puramente expressivo, menos determinado pela técnica e mais guiado pelas necessidades da comunicação.

Neste contexto, o entendimento de comunidade deve também passar por um exercício reinterpretativo, a fim de deslocar este termo de seu lugar estritamente racionalizado e político – no sentido burocrático, institucionalista – para o que Paiva (2012, p. 9) classifica como “comunidade do afeto” ou “comunidade de espírito”:

Uma estrutura comunitária não mais fundada no esquema proposto por Esposito, em que o dever e a tarefa para com o outro sejam o elemento de ligação. Mas sim e principalmente uma possibilidade de vinculação em que o afeto, a simpatia, a igualdade de interesses e de partilha definam os contatos (PAIVA, 2012, p. 9).

Assim, uma vez mais, vale ressaltar a prerrogativa lançada por Paes Loureiro (2001, p. 72-73) de estabelecer uma crítica ou um pensamento propriamente amazônicos, que ponham em vista tanto o papel fundamental do imaginário materialmente vivido quanto das contradições sociais. No ambiente de produção simbólica e cosmológica do território amazônico, “o local assume a categoria de universal”; o que quer dizer que “o Mundo nasce naquele ou daquele mundo amazônico; o Mundo é aquele mundo. O próprio universo nasce dele e, ao mesmo tempo, é o mundo amazônico”. Assim, pensar a comunicação social localmente, com seus processos próprios à experiência espaço-temporal, requer pensar nas atividades alternativas que funcionam como processo comunicativo. É o desencaixe social, a margem, os ambientes de exclusão, que podem colocar em cheque o princípio de realidade capitalista, uma vez que se faz necessário o estabelecimento de uma ordem alternativa, arraigada nas relações locais.

A canção popular em ambiente comunitário – o carimbó – deve ser pensada como algo que não *trabalho*; criação como diferente de produção, onde aqueles que produzem e aqueles que consomem não se dividem, bem como não se distinguem sujeito e objeto, o carimbó e o curimbó, o tambor e o tambozeiro. Como na relação artesanal entre o indivíduo e sua *obra*,

aspecto bem salientado em Sennett (2009) e Baudrillard (1985, p. 107-117; 184). Neste contexto, a *revolução do espírito* é tudo aquilo que se volta para a experiência local, para uma “atualidade radical” que renega as finalidades e atualiza os desejos, o viver em conjunto cotidiano, vivido, em sua potência afetiva (a vida em sua totalidade, em sua perenidade). É o tempo poético encontrado por Artaud (2004, p. 722-728) na experiência entre os índios mexicanos Tarahumaras, que não se reduz unicamente a escrever poemas, mas a afirmar as relações do ritmo poético entre os indivíduos e os movimentos do espaço, da água, do ar, da luz, do vento. É a permanência de um espírito mágico – do ponto de vista poético – e carregado de energia psicológica – de um ponto de vista científico. E graças a esta energia da natureza aí dispensada o homem antigo entrava no que chamamos de possessão dos acontecimentos, para colocar em prática sua faculdade de “tornar visível o invisível” (MAFFESOLI, 2010, p. 60), ou seja, de trazer à tona verdades, visões de mundo, formas de relação locais, próprias, marginais. A poética é, portanto, instrumento de revolução, cujo caráter sagrado a torna um processo envolvente, comunal. Trata-se aqui de uma “revolução da consciência” no sentido de uma oposição do que antes Artaud classificou como o “capitalismo da consciência”.

É com vistas à observação deste fenômeno poético que embarcamos à cidade de Soure, na Ilha de Marajó, em janeiro de 2010, em uma primeira de várias viagens.

6.4 EM BUSCA DE UMA PRÁTICA COMUNICATIVA: DIÁRIOS DE VIAGEM

Foi muito oportuno chegar a Soure precisamente no momento em que se aproximava a tão sonhada gravação de um DVD dos Mestres do Carimbó de Soure. O jovem estudante de Música da Universidade Federal do Pará, do campus de Soure, Anderson Barbosa, era o capitão e maestro dessa empreitada. No último ano do curso, tendo realizado uma pesquisa de Graduação sobre o lundum marajoara⁸³, Anderson botava a mão na massa carregando caixas amplificadas, desenrolando cabos, procurando uma fonte de energia elétrica no meio da distante Praia do Mata-Fome. Era papel dele também reger a orquestra de músicos experientes. Percussão com curimbós, maracás, caxixis, violões, clarinete ou flauta doce, dependendo da disponibilidade de um ou de outro; e além de tudo isso, era ele quem tocava o

⁸³ Anderson Barbosa Costa cursava então o último semestre do curso de Educação Artística, com habilitação em Música, pela Universidade Federal do Pará, campus de Soure, na época de nosso último encontro. Sua pesquisa de conclusão de curso era sobre o lundum marajoara.

cavaquinho, instrumento que ocupava – ao menos provisoriamente – o lugar do banjo marajoara⁸⁴.

Pois na primeira semana de incursão à Soure tive a oportunidade de acompanhar um ensaio dos Mestres. O primeiro encontro com o pesquisado é, em geral, escorregadio, não há intimidade e, portanto, não há confiança. O maior obstáculo entre pesquisador e o ambiente parece ser a técnica ou o método de pesquisa explícito. Portar uma câmera filmadora pode ser um código de desencanaie mais forte do que qualquer outro.

Até que o ensaio comece propriamente, o clima ainda é tenso, seja entre os músicos que aguardam a chegada dos atrasados e faltosos, seja para Anderson que desbrava a estrutura precária de som, seja para os passantes que ainda não sabem ao certo o que vai se desenrolar. O ensaio começa sem se anunciar. Aos poucos as músicas vão se formatando e se encadeando uma na outra. Os percussionistas ausentes são substituídos por outros presentes. Depois que o carimbó toma forma – quando o grupo já está entrosado – o público bebe cerveja, come camarão seco e começo a conversar com um pescador que me ofereceu um lugar na mesa. A câmera filmadora registra o que pode no tripé e já confere ao seu portador um status especial.

O mesmo equipamento que desencana o pesquisador do ambiente se mostra limitado na captura da experiência de campo. O ponto alto da noite veio quando finalmente o ensaio se aproximou de um cenário de ritual. A emenda de canções sobre uma base percussiva quase ininterrupta e linear, aliada ao cair da noite no ambiente aberto com chão de areia, estabelece um tipo de transe, de experiência comum entre passantes diversos – havia um pescador que, de volta do trabalho, viu a aglomeração, uma família de moradores da cidade, a família proprietária do pequeno barracão de palha, que servia a cerveja, alguns amigos dos músicos, artesãos, estudantes, trabalhadores, senhoras – e os músicos.

Faz-se necessário um breve apêndice quanto a estruturação orgânica de um sítio expressivo, o lugar da comunicação sonora, o espaço/tempo ritualísticos. A esse respeito, Mário de Andrade (1983, p. 35) apresenta um relato interessante. A rítmica linear e monótona marcada em maracás é destacada na experiência do escritor paulista quando esteve no centro do ritual de fechamento do corpo e sofreu, como descreve cautelosamente, de extasia e privação das “forças de reação intelectual”, um “estado de hipnose” que se devia “ao excesso de música entorpecente, e à monotonia dos ritmos batidos e repetidos com insistência

⁸⁴ O banjo marajoara, instrumento artesanal feito em madeira maciça e com afinação específica, está quase extinto na região, tendo sido substituído pelo banjo industrializado, muito usado nos grupos de samba e pagode. Anderson Barbosa inicia pesquisa sobre o instrumento.

maníaca” (ANDRADE, 1983, p. 37, 41-43, 49). A música ritualística, para Andrade, atua poderosamente sobre o físico dionisiando-o, uma qualificação que aí designa um entorpecimento, caráter de embriaguez, precisamente como apontado por Egberto Gismonti⁸⁵ em relação à forma de interpretação dos músicos brasileiros. A “sombra de Dionísio” na música, em uma leitura filosófica, diz respeito à permanência de um querer-viver coletivo que reage ao processo de atomização econômico-tecnocrático, e que concebe a música como fonte da vitalidade, da vontade de potência (NIETZSCHE, 2007, p. 53-55, 80). Eis então a configuração de um processo mediador, cuja linguagem se apresenta eminentemente sonora, codificada a partir da experiência estética do ritmo hipnótico, da cadência do carimbó.

No delineio do transe, e em favor da continuidade da cantoria, as maracás e curimbós são revezados. Próximo do final da segunda fita MiniDV⁸⁶, já completamente absorvido pelo fechamento do circuito comum ali estabelecido, fui convidado a assumir as maracás.

Era o momento especial do trabalho de pesquisa. Interagir diretamente, perder a medida distintiva tão incômoda. A única marca visível – consideramos muito improvável a total invisibilidade do pesquisador, uma vez marcada sua posição distintiva de início, em formas de abordagem, linguagem corporal, verbal, sotaque, aparatos adjacentes, como a própria câmera – de tal distinção era a filmadora dependurada no tripé em mira para o grupo musical.

Ao pegar as maracás a integração começou a se estabelecer, era como se eu pudesse dizer que também sabia falar aquela língua, jogar aquele jogo, participar do ritual, travar o diálogo. Alguns mais tímidos olham ainda desconfiados, outros mais relaxados e mais experientes olham com aprovação, como que dando uma benção de boas vindas. Enquanto acompanhava o grupo não conseguia deixar de pensar na câmera, no valor das imagens que estava registrando. Era o fim da fita, mas houvesse, pelo menos, dois minutos daquele momento, já valeria a pena. Pensando isso relaxei também. E não demorou para que chegasse onde queria: o curimbó. Depois que alguém levantou de um dos três tambores deitados eu assumi a montaria e descobri – como instrumentista harmônico – que a percussão é dura, cansa a musculatura, envolve o corpo inteiro, e que para não perder o andamento é preciso mesmo entrar numa linearidade rítmica quase de transe. O ensaio terminou por ali. Enquanto eu ainda estava no curimbó. Já haviam se passado quatro horas, era alta noite, e lá o povo

⁸⁵ Anotações de reportagem realizada pelo autor durante apresentação de Egberto Gismonti em São Paulo, em maio de 2009.

⁸⁶ As fitas MiniDV utilizadas gravam uma hora cada, ao final do que é preciso para a gravação para trocá-las manualmente.

dorme cedo. Mestre Diquinho, um tipo de celebridade local, era um dos condutores de repertório, no violão e no canto, revezava com Mestre Regatão, na outra ponta, a autoria das canções (Figuras 30 a 32). Foi ele que me olhou do fundo e agradeceu com simpatia no microfone a minha participação.

Figura 30. Da esquerda para a direita, Mestre Diquinho e Mestre Regatão, fevereiro de 2010, bairro do Pacoval, Soure. Foto de Michele Campos.



Figuras 31 e 32. Mestre Regatão em dois momentos: ao violão, no Pacoval em fevereiro de 2010, e no raspa-raspa, porto de Soure, julho de 2006. Fotos do autor.



Após a saída dos mestres, pude conversar um pouco com Anderson, que insistiu de pronto na distinção estética entre o carimbó do Marajó e aquele originário da região do Salgado, que compreende principalmente os municípios de Marapanim, Capanema, Maracanã. A diferença autoproclamada é recíproca por parte dos signatários do Salgado e,

segundo Anderson, é marcada, dentre outras coisas, pelo andamento mais lento no carimbó marajoara, marca da vida e do tempo “arrastados” da região, da cultura e do imaginário do pescador. Mário de Andrade (1983, p. 39-40) classifica esse “andamento lerdo” como característico da música ritualística. O tempo do terreiro de carimbó estabelece-se a partir da experiência coletiva no território, a lentidão e vagareza aparentes fazem parte de uma “partilha do sensível”⁸⁷, que funda uma outra ordem temporal circunscrita da “ação lúdica”, que, como afirma Sodré (1988, p. 126, 146), é um “espaço de proximidade entre vida cotidiana e produção simbólica”.

Fiquei honrado. A noite fora perfeita. Ao chegar em casa – numa carona de bicicleta – antes de dormir, liguei a câmera na tomada, voltei a fita, e qual não foi minha surpresa: eu não estava no quadro. A câmera filmou, como eu previra, ainda coisa de dois ou três minutos desde que assumi as maracás, mas o enquadramento não era amplo o suficiente para me incluir no registro. A câmera registrou o acontecimento, mas não a minha experiência. O equipamento de pesquisa não deu conta do todo da experiência.

O próximo passo era então se desprender da necessidade do registro. No ensaio seguinte dos Mestres, as proporções eram mais sérias. Havia um caráter estrito de preparação para o DVD que seria filmado em breve. Não pude me juntar ao grupo, mas pude ficar para a viagem de bicicleta que antecede à chegada em casa. Com a súbita falta de energia elétrica, tivemos de nos juntar a uma parte dos músicos, dentre eles o jovem Anderson, para pedalar na escuridão profunda das trilhas do Pacoval, bairro distante de Soure. O bate-papo ao som dos bichos estendia-se quando era preciso descer da bicicleta para passar por caminhos de terra fofa, e o trajeto rendeu um estreitamento e um convite aberto por parte de Anderson. “Passa lá em casa”. Foi o que fiz.

A visita da tarde em Soure é assim. Encostar a bicicleta no portão, bater palmas e chamar por alguém de casa. A tarde passada na Travessa 15 entre a Quinta e a Quarta Ruas⁸⁸ foi marcada por uma aproximação comunicativa que teve como código ou como linguagem comum a música. Não tocamos juntos, mas falamos de música juntos, falamos de carimbó, travamos interesses e trocas comuns. Recebi de Anderson cópias de algumas partituras de carimbós transcritas por ele, dentre elas, “O Sereno”, atribuída a Francisco de Assis e Neno, o

⁸⁷ *A partilha do sensível*, texto de Jacques Rancière (Editora 34, 2005) encontra curioso eco nos textos póstumos daquele que foi um dos mais difundidos teóricos do teatro político brasileiro, Augusto Boal, colecionados em *A estética do oprimido* (Editora Garamond, 2008).

⁸⁸ As ruas e travessas na cidade de Soure são numeradas, não possuem nomes. A maioria dos moradores atribui o fato a uma inspiração europeia, outros à mera praticidade por parte dos primeiros gestores do município.

primeiro lundum marajoara gravado; e pude ver também, na tela do computador, o texto da monografia que ainda iria defender pela UFPA. O momento alto da tarde foi compartilhar do velho banjo marajoara que o jovem pesquisador conseguiu resgatar nas andanças pelo Marajó. O banjo-art-e-fato é, como vemos em Sennett (2009, p. 30-35), elemento que determina os modos de sociabilidade, as relações com o tempo e com o território e detona os engajamentos coletivizantes. O compromisso que estabelecemos ali aparece como um dispositivo de vinculação e de engajamento que se funda na confiança, na segurança que traz o pensar em comum, a aderência ao território comunitário, que, segundo vemos em Tönnies (1995 [1887], p. 231), é uma forma de partilha e de experiência conjunta. O *espírito comum* que estabelecemos ou que podemos florescer enquanto pesquisadores e enquanto coatuantes de uma prática, seja ela qual for, diz respeito a uma coerência de pensamento calcada em engajamentos humanistas práticos (TÖENNIES, 1995 [1887], p. 239). Estabelecer uma linguagem comum, portanto, seria uma marca das mais fortes do *espírito comum* e sua ressonância concreta, como explica Paiva:

A linguagem constituiria uma elo espiritual, por meio do qual os indivíduos se acham em condições de expressar seus pensamentos, repassar fundamentos, vivificar as normas, enfim, eternizar o grupo. Mas a linguagem é também o elo concreto, na medida em que graças a ela se consegue definir um grupo, uma comunidade, um território (PAIVA, 1997, p. 92).

A linguagem que vamos utilizar nesse engajamento e que vai sustentar o processo comunicativo em seus desdobramentos sociais concretos é a música em seu todo material e imaginário, e entendida como potência comunicativa prática.

Foram inúmeros os retornos a Soure. Em alguns momentos pousando na casa emprestada pelo professor e filósofo Ernani Chaves, filho de Soure e proprietário de uma antiga casa de família na Terceira Rua. Noutras vezes, permanecendo em pousadas – por temporadas menos demoradas – e outras ainda nos altos da casa de Seu Lima, policial sourense, que vive na Sétima Rua, esquina com a Travessa 21, e que me alugou a casa construída nos altos da sua. Seus filhos são artistas do grupo de dança do Cruzeirinho.

Já em 2012, dois anos depois dos primeiros contatos, reencontrei Anderson Barbosa Costa, agora musicólogo formado pela UFPA em vias de deixar Soure para se estabelecer em Macapá, onde foi aprovado como músico saxofonista no Corpo de Bombeiros do Estado do Amapá. É um destino frequente entre os jovens, chegar à idade adulta e ter que buscar emprego fora do Marajó. Nas várias conversas que mantivemos entre março e abril um

misterioso objeto nos circundava, era o caderno que continha a transcrição de várias canções de Mestre Biri, organizado por Anderson. Além das letras cifradas, havia o texto da monografia de conclusão de curso em musicologia da UFPA e um CD com a digitalização de um antigo cassete gravado em 1976 pelo conjunto Embalo de Soure. Mais de uma vez Anderson ensaiou compartilhar comigo o material, mas recuou, talvez receoso ainda em abrir seu acervo, fruto de pesquisa de campo suada nos interiores de Soure, para um companheiro tão recente. Pois no dia em que gravamos nossa última entrevista, em 5 de abril, ao nos despedirmos, ele finalmente me entregou o caderno autorizando que eu copiasse as gravações do CD. A minha surpresa ao escutar o virtuosismo do clarinetista Biri, sozinho na casa alugada de Seu Lima, foi ampliada pelas palmas de Anderson na janela, anunciando sua visita; naquela tarde quente, ele dividiu comigo o restante da audição tecendo comentários e me ajudando a elaborar uma lista dos mestres de Soure em uma perspectiva de cem anos. Deste encontro, surgiu um trabalho conjunto. Preparamos um projeto para o Instituto de Artes do Pará (o IAP) propondo a publicação de uma biografia e livro de partituras de Mestre Biri, o que me levou a procurar Dona Maria Izerlaide Chaves, sua enteada, em Belém, para que fosse autorizada a publicação. Anderson partiu para Macapá e mantivemo-nos em contato telefônico. O projeto não foi aceito pelo IAP, mas permaneceu pronto para novas tentativas.

Antes, porém, os últimos dias de Anderson em Soure seriam selados por uma apresentação do Cruzeirinho nas comemorações de vinte e cinco anos de prelazia do Bispo do Marajó, o agostiniano espanhol Dom José Luís Azcona Hermoso. Uma grande missa cabocla – conceito criado pelo grupo para designar a missa católica toda celebrada em ritmo de carimbó, lundum e chula marajoaras – seria celebrada na noite da quinta-feira 12 de abril de 2012, no ginásio de esportes da Quinta Rua. Seria esta também a ocasião em que Anderson se despediria do grupo por tempo indeterminado. Mas enquanto esta data não chegava, aproveitamos para desbravar a cidade juntos. Sobre as bicicletas, Anderson me levou até vários entrevistados, Mestre Regatão, Ronaldo Guedes, mais uma vez, a caça ao Professor Aílton e muitas conversas sobre o carimbó e o lundum que abriram novos rumos para a pesquisa. Pode-se afirmar com muita precisão que Anderson foi um divisor de águas para esta tese.

Na semana que antecedeu à missa, os ensaios na sede do Cruzeirinho seguiram em torno do repertório sacro. Para cada momento da liturgia, uma música do próprio grupo é encaixada, passando, na mesma canção do latim de *christe eleison* à louvação ao São

Benedito, o santo de fé que ajuda a passar igarapé⁸⁹. Com o caráter mais espontâneo dos ensaios – o que explicitaremos adiante – a formação do grupo musical e dos bailarinos pode variar bastante. Pois no último ensaio antes da missa, um encontro extramarcado para a terça-feira 10 de abril, Anderson não compareceu. Envolvido nos preparativos da viagem próxima e ainda acometido por uma virose causada pelas chuvas de março, Anderson deixou seu lugar vazio no banjo, que foi ocupado de pronto pelo violonista Paulo Bararuá, com quem eu conversava pouco antes sobre a possibilidade de ensaiarmos umas músicas por diversão e nos apresentarmos na praça da ponte de Soure em julho. No clima desta conversa, Paulo ofereceu-me o violão e, finalmente, me juntei ao grupo de músicos no ensaio. Neno nas maracas, Eliezer Brandão e Junivaldo Barbosa nos curimbós e Gilmara, a versátil flautista que, no dia anterior, brincava com o carimbó *Ai Menina*, de Lia Sophia, *hit* marajoara da telenovela das seis horas da Rede Globo.

Tocamos o ensaio todo. Seguindo os acordes do banjo, procurava não decepcionar os músicos do Cruzeirinho, arriscando-me muito pouco para além da trabalhosa “levada” do carimbó no violão. Ao descobrirmos a possibilidade de tocarmos juntos, de pronto, ou pelo menos por aquele momento que transcorria sem pressa, olhamo-nos com muito mais proximidade. Do curimbó, sempre à frente do grupo, recebia olhares de confiança e preocupação, do banjo, em meio lado esquerdo, os olhos diziam palavras de estímulo e alegria. A música enquanto prática, percebo, é o exercício mais intenso da comunicabilidade, da *poética como linguagem* de que falamos anteriormente. Sinto-me mais próximo do grupo como um todo, depois de tantas visitas aos ensaios. Só assim, no tocar-junto, que compreendo como o estar-em-comum, o exercício de comunicar-se por afeto, o ideal comunitário, pudemos suprimir ou suspender o distanciamento simbólico erguido pelos avatares “pesquisador” e “pesquisado”.

Mais uma vez o desenrolar dos fatos traiu o afã do pesquisador em se ver registrado no ato de tocar-junto. Saímos do ensaio certos de que, na quinta-feira, eu estaria novamente entre os músicos. Cheguei cedo na casa de Amélia Barbosa, onde todos se preparavam trocando as roupas cotidianas pelos trajes do Cruzeirinho. Quando me viram chegar os músicos ainda confirmaram: “Tu vais tocar com a gente, não é?”. “Claro, vou!”. Confirmei de pronto. Eles chamaram pela Amélia e perguntaram: “Tia Amélia, cadê a roupa pro Marcello?”. A euforia catártica do pesquisador foi rompida pela resposta: “Não, o Marcello vai tirar as fotos pra

⁸⁹ Da chula “São Benedito”, de Mestre Diquinho e Gilson Sobreiro, interpretada pelo Grupo Cruzeirinho nas missas caboclas desde meados da década de 1990. Fonte: pesquisa de campo do autor.

gente”. De fato, o violão não era indispensável, uma vez que Anderson estava a postos para reassumir o banjo, era a sua despedida afinal, e Paulo poderia retornar ao seu posto original. Não quis contrariar, não havia ninguém para registrar o evento em foto e vídeo, e esse seria meu destino mais óbvio, afinal, estava eu ali indo e vindo há mais de dois anos a filmar e fotografar o grupo. Uma vez ainda, preso por detrás das câmeras.

Meu derradeiro encontro com Anderson naquele abril aconteceu por acaso diante de uma representação da Paixão de Cristo na Praça do Cruzeiro, bem em frente à sede do Cruzeirinho. Foi quando tive finalmente acesso às gravações deixadas por Mestre Biri em fita cassete, que Anderson transcreveu e digitalizou. Firmamos ali uma parceria para publicar futuramente o cancionário de Biri em livro.

Na Paixão de Cristo, era exatamente o momento da crucificação, um considerável volume de figurantes vestidos em trajes romanos confeccionados artesanalmente mas com muita semelhança enriquecia a encenação. No ponto alto da agonia do Cristo, urra um telefone celular entre os romanos, um figurante desembainha o aparelho da túnica e atende à chamada. Alguém grita: “Naquela época não tinha celular!”. Depois desta cena, eu e Anderson nos despedimos e seguimos para casa.

Em junho de 2012 re-encontro Paulo Bararuá por acaso. Ele não andava frequentando os ensaios do Cruzeirinho há algum tempo e gritou por mim ao me ver passar de bicicleta pela Travessa 17, quando retornava de uma visita a Ronaldo Guedes. Dei a volta e encostei na venda que fica na frente da casa. Depois de colocar os primeiros assuntos em dia, Paulo convida-me para entrar e conhecer, nos fundos, o pequeno estúdio de ensaio onde ele toca e compõe. Sentamos e tateamos algumas músicas juntos; mais uma vez o carimbó *hit* do momento *Ai Menina* vem à tona, além de improvisos instrumentais em ritmo latino. Paulo revela-me uma nova batida que inventou e programou em seu teclado eletrônico, mistura de mambo com uma cadência carimbolada, ele passa-me um dedilhado para que eu o acompanhe no novo ritmo. Lá fora, o sol vai se pondo e Paulo é chamado para fechar a venda; eu também preciso ir, partiria na madrugada e ainda haveria ensaio do Cruzeirinho de noite. Despedimo-nos e reafirmamos a ideia de apresentarmos-nos juntos na pracinha de Soure em julho.

No mês julho não voltei a Soure, principalmente por conta da grande movimentação das férias escolares de verão que, no Pará, são sagradas. As cidades praianas ficam cheias de turistas e o comércio local costuma subir os preços para aproveitar o único período de considerável entrada de recursos. No início de agosto, o trabalho de decupagem das

entrevistas filmadas ao longo dos últimos anos trouxe a necessidade de retornar, rever as pessoas, saber como estavam. Aquela que seria a última viagem a Soure antes da finalização da pesquisa foi marcada pelas visitas, costume tão marajoara. Passar na porta das casas, bater palmas para chamar alguém, perguntar pelo visitado, papear, ou ainda esbarrar com algum conhecido pelas ruas, chamar pelo seu nome e conversar com as bicicletas recostadas. Entrar um pouco para o almoço, um café da tarde, ou sentar-se na porta de noite para conversar enquanto as crianças brincam na rua.

Procurei Mestre Diquinho, Mestre Regatão, Mestre Chicão, Amélia, Dona Preta, Talo, a família Gondim, encontrei o professor Aílton Favacho, passei na casa de Anderson para cumprimentar sua mãe, que sempre faz questão de me contar as novidades da batalha do filho pelo emprego em Macapá, mas foi um encontro fortuito que revelou mais uma fonte inesperada. O professor Miguel Bezerra, pedagogo sourense, especialista em Educação Especial pela UFPA, abordou-me na Terceira Rua, na manhã de 10 de agosto de 2012, enquanto eu observava o antigo prédio do Marajó Esporte Clube, hoje em ruínas. O professor Miguel passou de bicicleta e estacionou para me informar que a sede do MEC havia funcionado até meados dos anos 1970, e que o terreno baldio vizinho havia abrigado uma residência do período colonial, derrubada muito recentemente pelo novo proprietário. Tio Miga, como é conhecido, é pesquisador da história de Soure e coleciona fotos, vídeos e narrativas sobre a vida sourense. Depois de contá-lo sobre minha pesquisa ele de pronto me ofereceu um registro em vídeo caseiro da uma reunião de dois percussionistas do extinto grupo Invencíveis da Ilha, de Mestre Abelardo, ocorrido na casa de Ronaldo Guedes, no Pacoval, uma rara amostra do “carimbó antigo”, como ele classifica, cuja batida é menos cadenciada e mais arrastada. Conversamos por alguns minutos sobre vários assuntos relacionados à história social de Soure; Tio Miga milita por meio de um blog⁹⁰ pela recuperação de registros orais perdidos e participa de um coletivo de professores que providenciam a publicação de um livro didático exclusivamente marajoara. Conhecê-lo provou, mais uma vez, a existência de uma intelectualidade sourense atuante e engajada na escritura de sua própria história e de seu modo próprio de vida.

Na noite de 10 de agosto, consegui finalmente encontrar Amélia em sua casa na Sexta Rua. Já a havia procurado nos dois dias anteriores e sempre esbarrava com sua filha, Anamélia, informando-me que ela ainda ensaiava voltar de Belém. Naquela noite

⁹⁰ <http://tiomigamarajo.blogspot.com.br/>

conversamos no pátio sobre as últimas aventuras do Cruzeirinho antes de entrarmos para ver no computador as fotos da missa cabocla realizada em Cachoeira do Arari no dia 29 de julho, em comemoração à ordenação do padre Tomé, um filho da cidade que havia frequentado o seminário em Bogotá, na Colômbia. Recebemos a visita de duas integrantes do Cruzeirinho naquela noite, primeiro a dançarina Paloma com sua mãe, que vinham tomar emprestadas as chaves da casa de Amélia em Belém, pois no domingo ela faria prova de concurso público para o Banco do Estado do Pará; em seguida, Gilmara, a cantora e flautista do grupo, que trabalha na Prefeitura de Salvaterra, cidade vizinha, e vinha cumprimentar Amélia.

Foi neste momento que a conversa foi interrompida pelo som que vinha da Travessa 14. A procissão de Nossa Senhora de Nazaré, pela trasladação da imagem que antecede o Círio de Soure, no dia 12 de agosto, rumava para o distante bairro do Caju-una seguida por alguns carros-som de candidatos a vereador e, no final da fila, um caminhão que trazia na boleia uma banda de música formada por metais e percussão, aos moldes das bandas que tocavam em Soure há mais de sessenta anos. Saímos para a varanda da casa e ficamos admirando a passagem da banda. Ali, parados, sob o som dos metais, parecíamos ter sido transportados no tempo. Não poderia ter havido um desfecho melhor para a empreitada de pesquisa de campo. Na madrugada seguinte, voltei para Belém.

Um mês depois, de passagem por São Paulo para apresentar uma parte da pesquisa no congresso de música e comunicação da USP, o Musicom, repeti ritual pessoal obrigatório, o garimpo de LPs nas galerias do centro da cidade. Na última parada, já movido apenas pela força do hábito, interroguei o vendedor do sebo Baratos Afins sobre a coleção de Marcus Pereira, onde está o único registro fonográfico do carimbó de Soure na década de 1970, contendo duas faixas do grupo Embalo de Soure de Mestre Biri. Para minha surpresa, o dito vinil estava disponível, datado de 1976, com textos de Vicente Salles, Maria Brígido e do próprio Marcus Pereira. Há também duas fotos de Mestre Biri sempre tocando seu clarinete, uma com o conjunto e a outra sozinho, onde se lê a singela identificação “Tocador de clarinete (Marajó)”.

Não escutei o disco até recuperar uma antiga vitrola Phillips AF-300 que estava no concerto no centro do Rio de Janeiro. Na noite de 27 de agosto de 2012, sozinho no pequeno apartamento da Bulhões de Carvalho, coloquei o disco. O clarinete chorado de Mestre Biri é o solista no lundu marajoara *Nosso querido Brasil*, onde se houve com destaque o banjo

provavelmente tocado por Mestre Cariri, e um violão que costura linhas de baixo como no chorinho. Lembrei de Anderson que tanto se preocupou em representar em palavras a magia do lundu do velho Biri, só agora perfeitamente traduzidas. Já o lamento triste de *O navio presidente está no fundo*, do Embalo de Soure, pareceu sintetizar todo caminho que eu havia traçado nos últimos anos. A solidão marajoara, o ar úmido da noite de Soure, o cheiro de lírios molhados, a graça das saias de carimbó, o som ao longe da casa do Cruzeirinho, tudo isso me tirou de Copacabana direto para o Paracauary. Agora sim a missão estava cumprida.

O pesquisador chora com saudades do navio em que jamais embarcou: “Não chore, titia, não chore / Não adiante chorar / O navio está no fundo / Nós devemos é se conformar”. O pesquisador chora com saudades da comunidade.

7 A DIMENSÃO POLÍTICA

O Arquipélago do Marajó apresenta-se como um “local” cultural inserido no jogo de tensões e disputas por representação cultural empreendido com o mercado. Setores como o turismo, a cultura e os esportes constroem através do aparato midiático um projeto de reorganização constante da cultura popular, adequando determinadas expressões culturais em formas e padrões convenientes ao seu desenvolvimento comercial, fenômeno repetidamente examinado pelos culturalistas, como Stuart Hall (2003, p. 254-259). A tensão dá-se justamente na compreensão do popular como dialógico, fronteiro, localizado na borda da tradição histórica, em contato com as constantes estratégias de apropriação mercadológica e resultante de processos constantes de ressignificação das formas de contato social. Afinal, a *tradição* viria primordialmente das variadas práticas de trans-dizer, ou seja, a tradição é o dito e redito, é a transposição do que está dado⁹¹, é, enfim, um movimento inventivo, de recriação constante.

No âmbito latino-americano, destaca-se a visão de Martín-Barbero (2003, p. 43-46) sobre a “cultura popular” como o lugar de sistematização de uma proposta de fala coletiva politizada e autônoma por meio de um projeto de comunicação. O autor define tais conceitos a partir das óticas anarquista e marxista a partir da segunda metade do século XIX, estabelecendo, ao mesmo tempo, um contraste com a percepção romantizada e colonialista do popular como primitivo ou “camadas inferiores dos povos civilizados”.

Martín-Barbero enfatiza que a raiz do pensamento anarquista libertário vê no resgate da “memória do povo” um processo contínuo e cotidiano de atualização da luta de classes ou da luta pela fala popular. Segundo a geração culturalista, a luta contra-hegemônica passa pelas dinâmicas de poder no campo do discurso, das narrativas e dos dispositivos de representação social.

No entanto, pensar o popular junto à noção de vinculação social requer um exercício de ressignificação do *popular* e do *político*. Na obra de Maffesoli (2006, p. 111-112), a palavra *povo* pode ser empregada fora do uso comum, designando “um conjunto de práticas e de representações alternativas à ordem do político” que, na verdade enfatizaria uma “solidariedade de base” que relativiza a “pregnância econômico-política”. Essa perspectiva do

⁹¹ Anotação de conferência de Michel Maffesoli no Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, CPRJ, em 15 de setembro de 2012, com o tema “A construção do presente”.

populismo pode ajudar a compreender a passagem da “economia generalizada” à “ecologia generalizada”, esta fundada basicamente nas qualidades mais humanizantes da vida – solidariedade, vínculo, afeto – e sem as antigas pretensões de conquista do mundo, da natureza e da sociedade. No entanto, vale ressaltar, a solidariedade que emerge das associações comunitárias pode, por vezes, funcionar como uma “estratégia de ação” prática e concreta dirigida a se opor a formas de isolamentos simbólicos ou mesmo econômico-sociais (PAIVA, 1997, p. 117). Mas o povo aqui está primeiramente ligado à ideia de potência, a vitalidade geradora de valores e sentimentos positivos, como a solidariedade e a sobrevivência.

O entendimento da vinculação como sobrevivência e proteção aparece no trabalho de Paiva (1997, p. 107) ligado ao sentimento de “fazer-parte” gerado no convívio comunitário, ou seja, a comunidade como uma forma protetora e acolhedora. No entanto, a autora (1997, p. 111) reforça que o vínculo espiritual – conjunto de linguagem e leis, cultura – que configura o comunitário é realizado pelos indivíduos que a compõem; são os atores, elementos componentes em relação recíproca que fundam nos sentimentos de solidariedade o “espírito comum”.

As regras que constroem o limite do comunitário funcionam como forma de extenuação da vontade de onipotência do racionalismo universal. Tal é a acepção de Sodré (2005, p. 125) quanto ao *terreiro*, o espaço comum. Observa-se aí uma função que extrapola a concepção propriamente política do comunitarismo territorializado. Como já destacamos anteriormente, o terreiro é um limite.

Limite político? Certamente não, uma vez que o político implica tudo que obriga os indivíduos a obedecer a determinações coletivas adotadas a partir de uma disposição de unidade territorial. O terreiro contorna o sentido ocidental de fenômeno político. O limite que ele traz é o do ritual – que joga com as aparências, o segredo, a luta, a ausência de universalizações, a abolição da escravatura do sentido –, esta operadora do encantamento e da sedução (SODRÉ, 2005, p. 125).

É no envolvimento pela sedução que a comunidade se difere de formas de aglutinação coletiva propriamente motivadas pela noção moderna de ideologia. Segundo Silva (2008, p. 29-39), a ideologia enquanto conceito e prática obedece à ordem racionalista explicativa, que pressupõe certo grau de universalidade, por isso a ideologia está associada politicamente à crítica ou ao elogio dos aparelhos de manipulação e controle social. A sedução opera pela empatia, pelo afeto e pela compreensão, pela produção e compartilhamento de repertórios

simbólicos, de linguagens, de mitos, visões de mundo e modos de relação com o outro, com o território, com o tempo, etc; é, portanto, o mecanismo próprio do *lien* social. No âmbito comunicacional, a sedução pressupõe uma adesão participativa, autoral, do destinatário, onde emissor e receptor são interlocutores efetivos.

Para Maffesoli (2006, p. 115), esse sentimento de solidariedade que, em cada pessoa e entre os diversos e complexos nós da teia social, compõe o comum, provém da potência subterrânea. Assim, a potência vinculativa se localiza no “concreto mais extremo que é a vida do dia-a-dia”, é precisamente onde se localiza também a memória coletiva, as (micro) histórias, diferentes da História universal. O “querer-viver coletivo”, a vinculação e a perdurância do comunitário, apoiam-se na potência de vida, nessa base subterrânea, no vitalismo orgânico, que, a princípio, funciona como uma “união em pontilhado”, ou seja, uma forma de “associação indefinida e indiferenciada” onde a ordem moral não tem mais valia, e a experiência sensível atua como elo vinculativo (MAFFESOLI, 1986, p. 6-7).

Portanto, Maffesoli (2006, p. 124-125) alerta que a institucionalização da comunidade pertenceria a um cenário político moderno, o elo/vínculo “subterrâneo” não passaria mais pelos antigos formatos institucionalizados. No lugar dos processos existentes na ordem do político e do individualismo, “vemos aparecer estruturas de comunicação ao mesmo tempo intensivas e reduzidas no espaço. Esses agrupamentos afinitários retomam a antiga estrutura antropológica que é a ‘família ampliada’”.

Compreendemos, então, que o comunitário enquanto vínculo societal surge da esfera do “vitalismo subterrâneo”. A motivação política funcional aparece quando a comunidade passa a se expressar por meio de processos comunicativos mais institucionalizados. Como se houvesse uma linha imaginária que caminha da base vinculativa mais primária à ação politizada mais concreta. No entanto, é importante frisar, como sublinha Maffesoli (2005b, p. 87, 189), o político deverá perdurar a partir de sua (re)ligação com o “substrato das sensibilidades que o fundamentam”, o “solo do sensível” partilhado e fundador de uma estética coletivizante e criativa – com bem acrescenta Boal (2008).

Para este efeito, entendemos o carimbó marajoara como “local” da vinculação comunitária amazônica, com possibilidade de formular aí um projeto de comunicação popular gerativa à margem da narrativa midiaticizada hegemônica. Portanto, o problema com que nos deparamos está relacionado às formas como se dão os processos de negação discursiva, por parte da mídia hegemônica, dos vínculos comunitários gerados pelo carimbó marajoara,

entendido como “local” cultural; mas, especialmente, à proposição teórica de uma ação comunicativa popular amparada no tripé comunidade, memória e crítica, entendidas aqui de forma inter-relacionada e, respectivamente, como vinculação social, perspectiva histórica e o movimento que leva à capacidade criativa; tal ação comunicativa se expressa através da cultura popular, entendida, sob o contexto nacional, como o lugar possível para a relação dinâmica com a história, a crítica e a fala coletiva. Propomos, através dos estudos sobre o carimbó marajoara, suas representações e apresentações através da mídia, uma noção de comunicação e comunidade gerativas que repousa na organicidade das relações com o tempo e com o espaço social.

No entanto, o ponto de partida é a definição que escolheremos para a comunidade. Se vamos partir da noção de vínculo social por meio da ritualidade e, portanto, da territorialidade e do sentimento de ser-em-comum, e, por fim, da memória coletiva, então podemos adotar a compreensão de Paiva (2004, p. 63-64) que define o termo com base no “valor à proveniência”, “às raízes e às tradições”, “às relações sociais”. Ela afirma: “para o comunitário, a ligação não é a cadeia que o aprisiona e que limita sua liberdade, mas, ao contrário, o fio que o liga aos outros e o sustenta”.

Vale ainda ressaltar a falência do modelo tradicional de esfera pública, dada a evanescência política, consequência da mediatização da vida social, da mudança nas formas clássicas de socialização e participação, que acontece com o rompimento da coincidência entre espaço público e espaço político (SODRÉ, 2002, p. 39-41). Para Sodré (2002, p. 65), o conceito de vinculação, inserido no contexto estritamente político, fica abalado uma vez que as relações no bios midiático⁹² se estabelecem sob a moral do mercado e do consumo. Se na nova ordem ética, “consumo e moralidade passam a equivaler-se”, e a mídia encena “uma moralidade objetiva” coerente com a ordem do consumo (SODRÉ, 2002, p. 51), a comunicação gerativa precisa estabelecer-se em contextos que possibilitem o resgate de uma ética humanista. Acreditamos que o distanciamento geográfico e cultural (este provocado e reforçado pelas estratégias de distinção social e estetização cultural empreendidas pelos conglomerados comerciais midiáticos) de cidades como Soure, no Marajó – apesar do grave quadro político relacionado ao monopólio de terras, meios de produção e de comunicação formais – colabora também para o resgate da memória cultural, da constituição histórica do

⁹² O “bios midiático”, segundo Muniz Sodré (2002, p. 11-22), é esfera de relações mediada pelas representações midiáticas e pela moral mercadológica, portanto, é a vida mediatizada, calcada numa realidade fetichizada por meio de imagens, um simulacro do real descomplexificado.

lugar e das estratégias de reinvenção discursiva como forma de libertação da verdade dominante.

A partir desta reflexão, acreditamos que o possível papel da comunicação popular gerativa seria o de atrelar a realidade cotidiana local ao princípio do olhar duplo, da capacidade de externalizar a percepção de mundo (BAKHTIN, 1996, p. 4-9). Não são poucos os autores que exercitam, em diversas áreas, a capacidade do olhar externo. Bhabha (2002, p. 19-20) propôs a noção de interstício entre “passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”, o “afastamento” que torna o sujeito capaz de transitar entre diversas divisões e limites das identidades convencionais, podendo posicionar-se nos “entre lugares” para configurar novas identidades individuais ou coletivas, o que Bhabha também atribui à capacidade de ir e enxergar “além” do presente como centro único da existência, ou como um mero tempo sequencial do passado, possibilitando a revelação de diferenças sociais em uma nova perspectiva. Para Bhabha (2002, p. 21), “o acesso ao poder político e o crescimento da causa multiculturalista vêm da colocação de questões de solidariedade e comunidade em uma perspectiva intersticial”.

O duplo olhar é também encontrado na perspectiva de importantes dramaturgos europeus que, ao desafiar o cânone da arte clássica formal, voltaram-se à busca de culturas alternativas ao ponto de vista eurocêntrico, tais como o polonês Jerzy Grotowsky e o francês Antonin Artaud; este desenvolveu em seu *O teatro e seu duplo* (2006, p. 6-8) um interessante ensaio sobre a cultura viva, orgânica, capaz de romper os limites petrificados da arte canônica através de sua duplicação, sua continuação para além da linguagem ressecada, resultado de sua experiência junto aos índios Tarahumaras do norte do México, durante a década de 1930, quando pôde conviver com o ritual do Peyotl e vislumbrar nesta prática o conjunto de disposições positivas em relação à vida e ao ser humano, a vitalidade, cujo poder “acaba à porta do que entendemos por metafísica ou teologia aqui na Europa” (ARTAUD, 1985, p. 11). O conceito de crueldade em Artaud apresenta a arte como um meio para provocar associações de pensamento, conectar artistas e público através da ação e da ritualidade, despertando a reflexão sobre a vida real, cotidiana (apud WILLER, 1983, p. 164). Também teatrólogo, o brasileiro Augusto Boal (2008, p. 18-20, 42, 91), define sua “estética do oprimido” – em seu último esforço literário – como um entendimento profundo, dialógico e metafórico do real, sendo a metáfora um recurso poético presente no chamado “conhecimento comum” (MAFFESOLI, 2008, p. 161-162). No *Nascimento da tragédia*, Nietzsche (2007, p. 60)

atribui ao teatro dionisíaco a possibilidade de construção de uma realidade alternativa sancionada pelo mito e pelo culto. A ideia de “arte da oscilação” de Vattimo (1990, p. 142-145) também suscita este exercício de “desarraigo” (ou desapego), estranhamento do mundo e de suas verdades naturalizadas pela história universal; para o autor, tal processo deve levar à crítica e à recomposição da realidade por meio da experiência, do processo comunicativo orgânico que ocorre na cultura ou na arte, especialmente na configuração sociocultural globalizada.

É esse o ponto central de nossa investigação. Seria possível ter na ritualidade – presente na prática do carimbó – um mecanismo eficiente de vinculação “vital” (apropriando a noção maffesoliana) capaz de gerar um mecanismo de reação ou um exercício crítico. Entendendo-se que o ritual é também um processo discursivo (FOUCAULT, 2007, p. 39-45), as sensações e percepções de verdade compartilhadas ali são uma forma de vinculação social crítica que busca raízes em um aspecto ancestral e, portanto, eficiente, da cultura popular brasileira, especialmente nas regiões de maior herança afro-indígena: a ritualidade, que significa a capacidade de refletir sobre a memória e comunicar através da representação e do jogo, da efetiva participação no “ato ritual” (HUIZINGA, 2007, p. 18).

O estudo de Paes Loureiro sobre o imaginário amazônico aponta um tipo de relação entre mito e realidade concreta. O caboclo (denominação que designa o habitante nativo das cidades rurais da Amazônia brasileira), distante física e simbolicamente do modelo de vida urbano do centro-sul do Brasil, e inserido em seu contexto territorial e temporal, recorre usualmente aos “mitos e à estetização” para a construção de sua visão de mundo espelhada nas diversas formas de expressão artística.

A esse respeito, a cultura da pesca é especialmente determinante no Marajó, uma vez que é ainda a principal prática sócio-econômico-cultural da região e, aliada à localização geográfica do arquipélago, exerce grande influência sobre o comportamento e a visão de mundo dos habitantes (ANDRADE, 2007, p. 12). No grupo de pesquisa formado no campus marajoara da Universidade Federal do Pará, em Soure, denominado *O Léxico da Pesca*, trabalhos acadêmicos (ANDRADE, 2007; FERREIRA, 2007; FELIPE, 2007; BRITO e LIMA, 2004) apontam elementos da cultura pesqueira como determinantes de uma ordem social fundada no tempo natural, reconhecida pelo estrangeiro como preguiça, indolência ou lentidão. A personagem encarnada pelo pescador no cotidiano revela uma disposição ao companheirismo e à prosa, ao diálogo. A mais conhecida canção do maestro paraense

Waldemar Henrique (1905-1995), o *Uirapuru* retrata com destreza tais aspectos:

Certa vez de montaria eu descia um paraná / E o caboclo que remava não parava de falar / Que caboclo falador! / Me contou do lobisomem, / Da mãe d'água e do taj, / Disse do Juruta que se ri pro luar / Que caboclo falador! / Que mangava de visagem, / Que matou surucucu e jurou por pavulagem / Que pegou o uirapuru / Que caboclo tentador! (HENRIQUE, 1996, p. 248).

A peculiaridade da cultura amazônica é o fato de que ela, “por meio do imaginário, situa o homem numa grandeza proporcional e ultrapassadora da natureza que o circunda”, assim como afirma Paes Loureiro (2001, p. 38, 42, 47, 67; 2008, p. 111-112), é um tipo de “ilusão afirmativa”. O imaginário é entendido aqui como uma *materialidade simbólica*, ou seja, o conjunto de representações que participam da realidade material.

(...) no âmbito de uma sociedade como a Amazônia, ainda sem as grandes pressões da sociedade de consumo e do utilitarismo funcional das sociedades contemporâneas, o homem encontra um lugar e um espaço tomados de uma forma peculiar que propiciam o devaneio poetizante (PAES LOUREIRO, 2001, p. 69).

Esse potencial estético carrega, mesmo que sutilmente, a abertura ao novo,  recriação, ao dialogismo entre outras possibilidades do real, o que Sodré (2002, p. 117) menciona como a tica do “vir-a-ser e tornar-se”; valoriza também a “ambiguidade significativa” do ser humano; e, por fim, alimenta e nasce no campo da “comunicação sensorial”, do “pensamento sensível”, que  anterior à materialidade do pensamento simbólico, conforme orienta o conhecido diretor do *Teatro do Oprimido*, Augusto Boal (2008, p. 31, 62, 79), em sua obra póstuma. O potencial estético, em suma, nasce de uma “singular relação entre o homem e a natureza” (PAES LOUREIRO, 2001, p. 73; MAFFESOLI, 1990, p. 202-215). Muitos são os indícios concretos de tais observações conceituais. Em primeiro lugar, na literatura paraense, como já destacamos, marcadamente em Dalcídio Jurandir, o romancista marajoara, e Inglês de Souza. E numa esfera mais concreta, o vigor marcante do imaginário mitológico e sua influência no cotidiano da cidade de Soure, que perpassa as barreiras de classe social. Nos terreiros de Umbanda, nas casas dos pajés e curandeiros, nas conversas com descendentes indígenas Arus ou remanescentes da escravidão negra e nos terreiros de carimbó, a encantaria⁹³ permanece latente em causos de pescador, mas também em histórias da cidade que envolvem as elites e o poder público (Governos e polícia).

⁹³ A encantaria tem origem na tradição do Tambor de Mina, que chegou  Amazônia no final do século XIX, mas amparada também na crença sobre as três princesas turcas que, tendo ultrapassado o limite entre mundo real e espiritual, aportaram no Marajó há mais de 500 anos em forma de entidades espirituais (TAYANDÔ In: CAMPOS, 2005).

Está na base da encantaria o tribalismo em seu sentido vitalizante. A “potência subterrânea” (MAFFESOLI, 2006, p. 68) que funda a vinculação comunitária ultrapassa as distinções sociais e étnicas, o que é possível identificar, por exemplo, nos termos “ajuremar” e “aturquiar”, que designam, respectivamente, a assimilação das tradições indígenas pelos turcos, e da tradição turca pelos índios (TAYANDÔ *in* CAMPOS, 2005). O princípio da encantaria é a vinculação espiritual entre os seres humanos e destes com a natureza, que congrega culturas diversas, passando por reis portugueses brancos, princesas turcas, caboclos indígenas e orixás africanos. O sacerdote Luiz Tayandô (*in* CAMPOS, 2005), de Belém, explica a importância central da oralidade na permanência do Tambor de Mina. “Há religiões que acreditam em livros sagrados. Nós que vivemos no Tambor de Mina acreditamos na pujança das entidades e nos deuses que sabem dançar”, afirma. E prossegue entoando um ponto ritualístico: “A Mina não é ABC / Não é no colégio que se aprende a ler / Eu vim rolando na folha seca / Eu vim rolando até o romper do sol”.

Segundo o caminho que viemos traçando em torno da definição de *comunidade gerativa*, o antigo modelo de ação política, que ao longo do século XX pautou a criação de sindicatos, associações trabalhistas, rebeliões populares, manifestações, levantes e comunidades de interesse, deverá ser transposto para um tipo de ação coletiva pautada por um impulso menos burocrático-institucional da tomada de poder e mais sensível à reinvenção de narrativas e visões de mundo, devendo instalar-se no “intervalo” ou “hiato” entre as diversas estratégias de controle e desagregação social para a defesa de um novo projeto comum que parte do local sem permanecer localista. Associamo-nos à visão de Castro (2012, p. 4) quando define a *cena cultural contra-hegemônica* como um movimento periférico, e de modo algum reduzido a mero “satélite” das narrativas dominantes. Seria este resultado de um momento histórico que propicia a “deflagração de narrativas, manifestações identitárias e padrões estéticos” vindos das bordas da sociedade ocidental, responsáveis por deslocamentos e reordenamentos do real (ELHAJJI e ZANFORLIN, 2009, p. 2). E o que há de simultaneamente poético e político no carimbó marajoara é precisamente o exercício de reordenação do real em formas variadas de narrativas e discursos que se difundem socialmente, isto é, que partem e retornam para o cotidiano produzindo formas identitárias locais. Este movimento Castro (2012, p. 12-13) determina como micropolítico, posto que propicia redefinições do real e “maximização da vida social, da experiência social”.

Neste sentido, acreditamos ser a relação particular do homem amazônico com o

território e o tempo o “intervalo” ou lugar desta nova ação “política” coletiva. Em oposição às relações dadas nas grandes metrópoles, hoje fortemente pautadas pela velocidade, pela capacidade de adequar-se aos menores espaços e tempos, onde as comunicações estão comprometidas com a ordem do mercado e primam pela velocidade, deixando de estabelecer uma contextualização mais profunda com o tempo-espaço social e cultural dos sujeitos, de forma a desistoricizar as realidades e relações sociais, esvaziá-las de memória crítica. Ainda existem cidades brasileiras onde a cultura oral é a base da dinâmica histórica e social, onde a relação com o tempo e com o espaço ainda é mediada pela natureza, ou seja, onde a jornada de trabalho, a hora de comer, dormir e sair de casa ainda giram em torno dos fatores como o clima e o solo.

É claro que as condições materiais da vida política não podem ser ignoradas. As novas gerações de mestres e “donas” dos grupos de carimbó de Soure vêm refinando sua forma de participação nas políticas culturais. A necessidade de fomento e suporte institucional é premente e a falta de acesso é uma realidade que deva ser transmutada. “Se nós não tivermos boas estradas, um transporte adequado, a gente não vai ter turista, como tem pra outros lugares do Brasil”, o simples comentário de Heloísa Santos⁹⁴ desvenda a delongada situação de abandono da Ilha de Marajó. No entanto, o que queremos salientar é que a força transformadora em um contexto, em que as formas de organização social são radicalmente diferentes daquelas supostas pelas instituições políticas, também é algo que se deva impor de maneira essencialmente diferente e própria. Mais uma vez, propomos que ao antigo modelo de militância vem se impor uma forma transmutada de participação política, que é fundamentalmente narrativa e poética.

Os odores, calores e estéticas do Norte são resultado direto desta relação cultural mais integrada com o tempo e o espaço próprios da vida e da natureza local, tal autonomia espaço-temporal (se tomamos como padrão o estilo de vida das grandes cidades) é propícia à vinculação de pessoas entre si e com o lugar, sua memória, seus problemas e entraves políticos, e o carimbó, enquanto memória viva e expressão cultural local, é um meio de fala e produção de pensamento sobre o mundo social. Mas antes, havemos de perguntar: o que torna a experiência da memória na vida amazônica um fenômeno potencialmente agregador?

⁹⁴ Entrevista concedida ao autor em 16 de fevereiro de 2012.

7.1 EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA E CULTURA AMAZÔNICA

Os fenômenos de recuperação da memória ganham, por vezes, acento fetichista ou mercantilista e estão ligados, no âmbito da administração pública, à valorização das cidades por meio do turismo e das indústrias culturais locais. Por outro lado, há um movimento de re-escritura da história, especialmente em países de constituição cultural recente e colonial, como é o caso de toda a América Latina. No Brasil, desde o centenário da independência do país, em 1922, as elites intelectuais vêm propondo novas e diferentes formas de reinterpretar a história da nação, ainda que esta, ao manter-se com o “h” maiúsculo, se pretende ainda oficial. Outro *boom* – dentre tantos – de reinvenção de nossa História nacional veio com o centenário da Abolição da Escravatura, em 1988.

As comemorações de fatos históricos ajudam, como vemos, a repensar a forma como estabelecemos o imaginário “oficial” da cultura e da vida de uma nação. Tal contradição, que associa a história à sua contestação, ajudou, pelo menos, a deslocar os fatos dados como inquestionáveis e a deslanchar uma visão endurecida da História em prol da redescoberta da memória como mecanismo de autoria coletiva e mais orgânica.

Ao tratar desta diferenciação entre os termos em questão, voltamos a aproximá-los por meio da observação de fenômenos de abuso da memória, o que significa tratá-la institucionalmente como mecanismo de museificação, de invenção de monumentos e patrimônios. Por fim, há a possibilidade de vislumbrar o carimbó como experiência da memória, retomando de uma vez a forma própria do fenômeno mnemônico: a experiência coletiva.

7.1.1 Questões Entre Memória e História

A distinção principal entre dois termos tão próximos no imaginário comum das sociedades ocidentais contemporâneas está na origem dos processos que configuram cada um desses fenômenos. A história como registro do passado inclui seleção, esquecimento, assim como a memória, porém, se apresenta por meio de construções discursivas, narrativas, ideológicas, institucionais, que se fazem representar por meio de datas, nomes, modelos, calendários; seu papel de conservação dos eventos em sequência é predominante, o que poderia até se aproximar da terminologia “memória histórica”. A história é comumente

encarada nesse embate como o “cemitério”, ou seja, o enrijecimentos dos acontecimentos na forma de dados oficializados, enquadrados. A base do materialismo histórico de Marx e Engels (2007 [1845], p. 67-69) já era a crítica a uma construção da história alienada dos contornos vivos da vida social. Por outro lado, a memória é encarada como vivência, “correntes de pensamento”, experiência que se dá no presente e na dinâmica social, um processo orgânico, vivo, nos lugares ou espaços, mesmo quando transpassado pelos grandes fatos históricos, é a história vivida que de fato determina a memória, conforme nos mostram os textos de Halbwachs (2006, p. 29, 79, 87, 99) e Nora (1984, p. 20).

“Em geral a história só começa no ponto em que termina a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social”, resume Halbwachs (2006, p. 100-107). A memória coletiva distingue-se, portanto, da história ou memória histórica por dois aspectos: a continuidade orgânica e vivida dos acontecimentos na forma de lembrar do grupo, respeitando seus limites espaço-temporais próprios; e a multiplicidade possível de memórias e continuidades entre os diversos grupos.

A memória entendida como um processo sempre social tem em Halbwachs um importante marco referencial, porém, Bergson (2006, p. 27-29, 54-62, 146, 149, 151, 161) já havia desenvolvido um denso trabalho sobre a percepção e a lembrança, as relações de continuidade entre memória e matéria, espírito e corpo, virtualidade e ação, que determinam a memória como um processo não apenas cerebral, mas inter-relacionado com o mundo objetivo; o autor entende que o cérebro atua não como produtor de conhecimento ou representações, mas como organizador de imagens e emanador de movimentos, do conjunto de ações que se dão no mundo material. Num esquema resumido, a intensidade da ação (que se dá no tempo) determina a qualidade da percepção (que se estende no espaço, na amplitude) e vice-versa. As relações aí implícitas entre passado e futuro fazem do presente um híbrido de sensação e movimento, um fenômeno sensório-motor que se realiza na continuidade/prolongamento entre o universo espiritual da memória e o universo material da ação. A memória é, portanto, desde o pensamento bergsoniano, uma experiência com o mundo, que envolve afecções, ações e reações.

No entanto, a memória coletiva de Halbwachs (2006, p. 30, 53-60, 75, 108) considera um papel decisivo do contorno social que inclui não só os objetos e espaços, mas outros indivíduos e grupos sociais. A lembrança depende de uma série de fatores sociais exteriores à maquinaria cerebral ou ao espírito interior – a começar pelos próprios fatos históricos e sua

função de “divisão de tempo” tal qual os calendários –, e que influenciam o modo de reconstrução do passado conforme a intensidade da experiência material e social que suscitou a memória, experiência que ocorre sempre no tempo presente e no cruzamentos de múltiplas correntes sociais; enquanto que a história, na visão de Nora (1984, p. 4) estaria sempre voltada à busca de uma memória “verdadeira”, universal. Donde concluímos que a memória, como processo de (re) construção sempre coletivo, por vezes se apresenta como fenômeno de “causalidade natural”, mas é a superfície que encobre e naturaliza “uma lógica de percepção que se impõe ao grupo e que o ajuda a compreender e a combinar todas as noções que lhe chegam do mundo exterior”, é uma ordem, um conjunto de “leis da perceptiva coletiva”, introduzido pelo todo social, como firma Halbwachs (2006, p. 61-62, 97); que, em oposição a Bergson, pensa que as condições necessárias à reconstrução do passado estão repousadas não nas imagens armazenadas no cérebro humano, mas nas “galerias subterrâneas” da vida social.

Para nós, ao contrário, o que subsiste em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento não são imagens totalmente prontas, mas – na sociedade – todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado que representamos de modo incompleto ou indistinto, e que até acreditamos terem saído inteiramente de nossa memória (HALBWACHS, 2006, p. 97).

Deste modo, a construção da memória seria, sucintamente, um processo coletivo atravessado pelas relações com o outro, com o tempo e com o espaço. A memória então pode se reproduzir como um procedimento comunitário, de reinvenção e reinterpretação dos fatos e do tempo vivido. Neste sentido, como fenômeno da comunidade, a memória obedece a uma ordem temporal ali engendrada.

Por outro lado, o surgimento de uma nova temporalidade – ou seja, novas formas de percepção e relação com o tempo presente e com o tempo histórico – marcadas pelas novas tecnologias de comunicação, suas implicações nos modelos de consumo, sociabilidade, e trabalho, e no refinamento dos discursos de representação social nas mídias massivas, é assunto recorrente nos estudos e reflexões sobre a contemporaneidade (SODRÉ, 2002, p. 15-17, 140-143; VIRILIO; 2005, p. 10-16; HUYSEN, 2004, p. 25-26; NORA, 1984, p. 23), o que Vattimo (1990, p. 101-105) classifica como “transparência” entre tempo e espaço. Este fenômeno é gerador de uma “nova sensibilidade” histórica onde a memória ocupa papel central. Uma nova percepção do tempo leva a um novo uso social da memória, que, no caso das sociedades urbanas ocidentais, onde emergem formas de vida e visões de mundo mais individualizadas, responde à ansiedade e ao medo do futuro mais do que à necessidade

objetiva de memorização, o que faz do arquivamento um exercício motivado pela insegurança do esquecimento, sendo o arquivo um suporte geralmente imperfeito, por conta principalmente dos processos próprios de *tradução* e *espacialização* das imagens arquivadas (COLOMBO, 1986, p. 28-38; HUYSEN, 2004, p. 25-26). É o caso, por exemplo, do recente projeto de materialização institucional-pedagógica da memória acreana em Rio Branco, que relataremos adiante. A “memória ancorada” dos indivíduos urbanizados é seu refúgio pessoal para o desencaixe social que sofrem (GIDDENS, 1991, p. 95-102). Por outro lado, demonstraremos também situações de “memória compartilhada”, aquela praticada em rituais, por meio das releituras – comunitárias – da tradição.

Por fim, suscitamos neste capítulo a distinção entre história e memória que considera a primeira como uma reconstrução do passado distanciada e sempre problemática, já que perpassada pela interferência intelectual e analítica de seus autores, pela dessacralização dos vestígios do passado, e pelas iconografias; enquanto que a segunda se entende por um processo vivo, atual e contraditório, marcado pela ritualidade, e sempre em transmutação inconsciente, o que o torna vulnerável à manipulação afetiva, mitológica ou institucional, mas ligada às lembranças do sagrado (NORA, 1984, p. 2-3).

7.1.2 O Monumento e o Patrimônio nos Usos e Abusos da Memória Amazônica

“Ao povo desta cidade doamos este monumento: 'Paz e Prosperidade'”, proclama com orgulho e rigidez o prefeito sobre o coreto da praça da cidade e diante de uma multidão amontoada de cidadãos. Uma breve palavra à primeira dama, e ela própria, segurando um buquê de flores em um dos braços, puxa o laço para remover o pano que encobre o mais novo monumento da cidade. No cair do tecido o espanto geral. Profanando a história, num insulto indolente, o vagabundo repousa aos braços da estátua. Ele desperta aos poucos, alonga os membros, boceja, cutuca as pernas, enquanto a multidão murmura em polvorosa. Sob os gritos de ordem das pessoas do coreto, o vagabundo arrisca descer do colo da estátua e provoca desastre maior ao ter suas calças velhas, frouxas e sujas, perfuradas pela espada da Prosperidade. Salvo pelo gongo! O hino nacional é entoado, monumento máximo da glória da nação, até o pequeno profanador enrijece a coluna, tira o chapéu e silencia em sinal de respeito. A cena é do filme “Luzes da Cidade”, de Charles Chaplin, o ano é 1931, o lugar é a Inglaterra.

O vagabundo que corrompe o monumento em praça pública na pantomima chapliniana o faz porque não está preso ao conjunto de códigos e valores sociais que compõem determinada memória histórica. Para Nietzsche (2007, p. 80-84), o vagabundo, enquanto desencaixado da sociedade, é aquele que responde, por vezes, aos instintos libertadores a despeito da enorme variedade de barreiras impostas pela ordem social por meio de valores morais, históricos, castigos, agressões, o que o filósofo alemão entende por “má consciência”. A “má consciência” impede o processo próprio do artista, o movimento de negação, de crítica, de crueldade, da vontade própria de experiência. O impedimento imposto pela história moral, pela memória institucional nela engendrada, determina um corpo ou organismo social, gerador da angústia proveniente do sujeito do século XIX, limitado pela história e pelas ciências sociais (KIERKEGAARD, 1964, p. 47); e é no oposto dele que o “corpo sem órgãos” de Antonin Artaud (1985, p. 23-24, 46) se manifesta, um corpo aberto às possibilidades constantes, à superação da “invencível hostilidade orgânica”. Deleuze e Guattari (1996, p. 9, 28) explicam em sua análise sobre o tema que a busca pelo “corpo sem órgãos” requer um esforço especial rumo à desconstrução, ao caos do renascimento e da mutação.

Como vemos em Chaplin e no texto de Nietzsche, a memória histórica atua na construção de uma moral, o que indica, portanto, que a moral não é em nada inerente ao homem natural, mas produto de movimentos de construção e esquecimento orientados pelo “instinto que soube descobrir na dor o auxílio mais poderoso da memória”, e acrescenta, “certas ideias devem tornar-se indelévels, onipresentes, inaudíveis, 'fixas' com fim de hipnotizar o sistema nervoso e intelectual, suprimindo a ocorrência de outras ideias” (NIETZSCHE, 2007, p. 59). Esses contratos de memória e esquecimento amparam a promulgação da moral cristã, a moral que se funda nas lembranças de dor e castigo, no sofrimento cujo único sentido é a sedimentação desta (má) consciência que bloqueia a ação, a potência de vida, e que se desdobra num ciclo genealógico de sujeições e do teatro de resistência e reação (NIETZSCHE, 2007, p. 62-66, 74, 79). A memória é, portanto, uma seleção, resultado da interação entre esquecimento e conservação, sabendo-se que a restituição integral do passado é impossível, o trabalho do historiador e de todo aquele que se debruce sobre o passado será sempre uma combinação orientada pela busca “bem intencionada” da memória (TODOROV, 1998, p. 14, 50).

Se os monumentos da memória foram objetos de materialização da moral e da má consciência na virada do século XIX para o XX, a passagem para o novo século XXI seria

marcada também pelos processos de industrialização do passado. Foi em meio a eclosão dos acontecimentos sociais, culturais e políticos das décadas de 1960 que a busca por uma revisão da história abriu maior espaço para os novos discursos de memória permeados pelo mito pós-moderno das “múltiplas declarações de fim” que, ao contrário do que parece à observação imediata, remetem a formas de “recodificação do passado”, que vêm à tona desde a virada modernista, no início do século XX (HUYSEN, 2004, p. 10). A necessidade de um elo identitário coletivo e o enfraquecimento progressivo das identidades tradicionais configuram o processo social e cultural que desemboca num fenômeno de musealização do mundo, ou seja, a busca pela recuperação da memória, da “recordação total”. Todorov (1998, p. 51-54) observa que o “culto da memória” que desabrocha na Europa e “inaugura um museu por dia” nasce de um sentimento constante de nostalgia e contemplação do passado e provoca a criação de monumentos, datas comemorativas, feriados, tempos e espaços para a “liturgia” do passado. Huyssen (2004, p. 15) marca o final da década de 1970 como o momento de maior impulso da industrialização da memória na cultura ocidental. A nova “cultura da memória” configura-se em torno da sedimentação da grande indústria dos bens simbólicos e culturais e dos novos projetos de reconstrução identitários nos países desenvolvidos, e nos países terceiro-mundistas, que iriam experimentar esses processos em meio às articulações e construções mnemônicas que aconteceram na tensão entre os governos militares e os movimentos antitadura nas décadas de 1970 e 1980, o que se apresenta como o âmbito político das práticas de memória (ORTIZ, 1988, p. 165, 205; HUYSEN, 2004, p. 17; RIBEIRO, 2008, p. 196-197).

No entanto, nas sociedades contemporâneas, mais do que uma forma de construção ideológico-institucional da identidade, a memória ressurge como uma “obsessão cultural” que atropela os valores próprios dos acontecimentos erguidos ao seu patamar. “O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade”, afirma Huyssen (2004, p. 16, 19). Diante da nova temporalidade engendrada pela esfera midiática, associada ao frenesi da relação obsessiva entre memória e esquecimento, e aos múltiplos vetores socioculturais que exercem influência na construção da memória social, fica difícil entender a memória coletiva como um processo estável ou consensual; ela é, ao contrário, um fenômeno sempre dinâmico e envolto em tensões.

A memória, em seu uso ou “dever” político, por exemplo, pode significar uma reconstituição ou gestão do passado como formas de oposição ou resistência àquela memória

construída nas instâncias de poder, ou ainda como um amparo simbólico que justifique certos privilégios por conta de um passado repressivo ou excludente. Sendo a subjetividade ou as formas de identidade individuais e coletivas do presente composições feitas a partir de elementos da representação do passado, dentre outros, os usos da memória podem funcionar para abalar as convicções, sentimentos, visões de mundo e verdades dos sujeitos. Dessa forma, o elogio desmedido do passado seria tão nocivo quanto o esquecimento, pois é um tipo de abuso no processo de seleção da memória, afirma Todorov (1998, p. 25-33, 52-57). Esse mesmo abuso encontramos na sacralização do passado, na memória armazenada em museus, monumentos, espaços sagrados. Esse fenômeno exclui, em geral, o componente ativo, o ato, trabalho, ação, envolvidos na prática da memorização. “Sacralizar a memória é uma outra forma de torná-la estranha”, dissociá-la da dinâmica social propriamente orgânica.

Partindo das reflexões sobre os abusos da memória em Todorov, poderíamos nos indagar como se dá a gestão do passado e da memória por meio dos veículos de comunicação massivos e da indústria cultural? Huyssen (2004, p. 21, 25) adverte que não é mais possível pensar a memória social dissociada dos múltiplos modos em que ela se relaciona com o mercado e com o espetáculo, sem que isso signifique necessariamente um processo de banalização. No entanto, os “mercados da memória”, em geral, ocupam um papel especial nos processos sociais contemporâneos diante das transformações tecnológicas e cognitivas em relação ao tempo-espaço, como vimos acima. Todorov (1998, p. 60-61), no desfecho de *Os Abusos da Memória*, conclama um uso efetivamente exemplar e reflexivo da memória, que superaria a forma como ela costuma ser “fossilizada”(COUTINHO, 2002, 15-20) em meio a inúmeras comemorações, publicações e representações nos meios de comunicação massivos. Em sua sexta tese sobre o conceito de história, Benjamin (1996, p. 224) alerta para “o perigo” da conformação da história e do passado em imagens duras e sem vida: “em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”.

Em diversos movimentos sociais e culturais locais o uso da memória pode ser tensionado para a construção orientada de determinadas representações da identidade (RIBEIRO, 2008, p. 192), da tradição e do território, diante de macronarrativas estetizantes ou ainda ocultantes do discurso midiático massivo. Na “memória manipulada” de Ricoeur (2007, p. 74, 93-94) os fenômenos sociais de memorização e esquecimento atuam como exercício ou ação engendrada num uso/abuso instrumental da memória “a serviço da busca, da demanda, da reivindicação de identidade”; e sendo a manipulação “um domínio que preside à

experimentação”, a fragilidade desse uso/abuso manipulado consiste no constante risco de excessos, faltas, incongruências na relação imaginada entre memória, identidades e o tempo.

Se Huyssen (2004, p. 32-35) destaca a pregnância da nova lógica temporal – associada fortemente à cultura midiática e mercadológica – nos discursos de disseminação da memória global, as questões em torno da gestão da memória local ou regional ocorrem, muitas vezes, em meio a processos de democratização e “fortalecimento das esferas públicas” em seu próprio contexto espaço-temporal. Surge na nova “cultura da memória”, um uso crítico voltado para o local em seus projetos de “rememoração produtiva” que, por vezes, pode funcionar como uma “estratégia de ação” prática e política dirigida a se opor a formas de isolamentos simbólicos ou mesmo econômico-sociais (PAIVA, 1997, p. 117). O “espírito comum” de Paiva (1997, p. 107), que designa o sentimento de “fazer-parte” gerado no convívio coletivo, funda-se nos dispositivos de vinculação que, dentre outros aspectos, são formados pela memória coletiva, aquele estrato das lembranças, fatos e ideias que compõem o “terreno comum” de um grupo, seus contornos identitários e semelhanças. Ao contrário da história, a memória coletiva revela aquelas lembranças aparentemente irrelevantes para as grandes narrativas institucionais, mas fundamentais para as rupturas, transformações e construções do laço vinculativo. É o caso de alguns acontecimentos recentes, todos surgidos na Região Amazônica brasileira, marcada por processos globais de ressignificação desde o surgimento dos discursos ecologistas nos veículos de comunicação massivos, geralmente inseridos em um “macrogênero discursivo” sobre a natureza e o homem (DUTRA, 2005, p. 40-48), fato que vem se acentuando desde o século XIX até a difusão massiva do ecologismo a partir da Eco 92⁹⁵, quando os termos relacionados ao mundo natural ou “selvagem” foram amplamente aplicados às atividades de mercado.

O primeiro desses acontecimentos é a redescoberta tardia da história do Acre, sua construção, engajada por governos e iniciativa privada, e encampada por grande parte da sociedade, de uma memória comum. Ora, se entendemos a memória coletiva como processo de continuidade vivo e orgânico, e dado no tempo-espaço do grupo (HALBWACHS, 2006, p. 101), então o projeto de elaboração da memória comum enraizado em acontecimentos históricos longínquos poderia escapar a esse terreno, configurando-se mais num tipo de memória histórica institucionalmente engendrada. Benjamin (1996, p. 230) trata da

⁹⁵ A Eco 92 foi como ficou popularmente conhecida a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (CNUMAD), realizada entre os dias 3 e 14 de junho de 1992 no Rio de Janeiro, e marcada pela presença de diversos chefes de Estado e representantes do terceiro setor. A Agenda 21 foi um dos principais documentos gerados pela Conferência.

“consciência de fazer explodir um *continuum* da história” por parte de ações e movimentos que introduzem novos calendários, datas e marcos do passado; tais reminiscências formam os “monumentos de uma consciência histórica”, um processo social que atua diretamente na consciência histórica, mas tem bases ou fagulhas na memória comum. No desaparecimento ou enfraquecimento da chamada “memória tradicional”, a obrigação de coletar e reunir os vestígios do passado é um desejo de re-experimentar o sagrado da memória social (NORA, 1984, p. 9). A história sociopolítica do Estado do Acre é recente, data de 1878, ano em que aportaram no território os primeiros brasileiros na temporada áurea da borracha. Em 1903, o território foi oficialmente agregado ao Brasil, virando unidade federativa apenas em 1934. Às minúcias históricas que costuram essa trajetória se soma à existência pública de Chico Mendes nas décadas de 1970 e 1980 em meio ao surgimento do ecologismo internacional.

Foi a partir de 2002 que o Estado assistiu a um *boom* histórico, cujas intenções aparentemente econômicas e turísticas reinseriram na população um sentido de memória social que vinha responder ao grande distanciamento simbólico sofrido pelo Acre em relação ao restante do país. Tendo sido o último território a ser anexado ao Brasil, o Acre representou durante anos o protótipo do atraso social, político e cultural, respectivamente marcados pelos paradigmas do desenvolvimento urbano, da superação do coronelismo, e da “elevação” cultural e distanciamento da “selvageria” afro-indígena. Só nos últimos oito anos, o Governo do Estado do Acre inaugurou reformas na Catedral da cidade (construção original de 1948), no Horto Florestal (inaugurado na década de 1980), no Mercado Municipal, no Teatro Plácido de Castro, no Palácio Rio Branco (antiga sede do Governo nos anos 1940 e 1950, agora, sede do Museu do Palácio), no Museu da Borracha (com estrutura bastante modernizada) e no Calçadão da Gameleira, o sítio histórico mais antigo de Rio Branco, onde se encontram vários prédios originários do final do século XIX, dentre eles, o Cine Teatro Recreio; ali, todas as fachadas foram reformadas e identificadas com placas contendo informações sobre quem as ocupou originalmente. Por outro lado, uma série de construções de cunho histórico foram erguidas no mesmo período, fazendo de Rio Branco uma cidade permeada pela experiência do passado. Diversos parques e praças temáticos, como o Parque da Maternidade (inaugurado em 2002), o Parque Plácido de Castro (de 2008), o Parque Chico Mendes (inaugurado em 1991, mas reformado em 2008 e 2010) e a Praça da Revolução somam-se a obras recentes, como a Biblioteca da Floresta, o Memorial dos Autonomistas, a Casa do Artesão, a Casa dos Povos da Floresta e a Passarela Joaquim Macedo, formando um cerco de arquivos, monumentos e

templos da memória histórica do Acre. A estátua de Chico Mendes segurando pela mão o filho Sandino, na praça central da capital, torna-se mais fluída e cotidiana nas camisetas, canecas e certidões de batismo de várias crianças nascidas depois da morte do líder sindicalista em 1988. Andar por Rio Branco hoje é ser tocado o tempo todo pelo peso da memória histórica erguida em edificações tão modernas e numa pequena cidade de cerca de trezentos mil habitantes que já conta com uma rede de Internet banda larga wi-fi disponível em seu espaço aéreo. No entanto, é, ao mesmo tempo, uma nova cultura identitária que se entranha no cotidiano social e que se forma a partir de exercícios concretos da memória social e histórica.

O segundo acontecimento recente que ilustra nossa reflexão é o movimento pela patrimonização do carimbó do Pará⁹⁶ (GABBAY, 2010). Em 2005, a Irmandade de Carimbó de São Benedito, associação de artistas e grupos do município de Santarém Novo, no nordeste do Pará – sede de um dos mais importantes festivais de carimbó do Estado – elaborou e assinou o projeto de registro encaminhado ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN, em fevereiro de 2008. O objetivo do movimento é a patrimonização deste gênero de música e dança originário da região como uma forma de justiça simbólica com a preservação da cultura oral e da memória social em torno do carimbó de origem rural. No contexto nacional da campanha pela patrimonização, uma série de movimentos semelhantes – aliados à avalanche de produções midiáticas no cinema e na televisão – suscitaram a iniciativa no interior do Pará, como foi o caso na patrimonização do acarajé da Bahia e do samba de roda do recôncavo baiano em 2004, do samba carioca em 2007 e do jongo do Sudeste em 2008. Juntaram-se ao movimento outras três associações culturais da região, além da Prefeitura de Santarém Novo. No entanto, na prática local da Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro, os artistas, ativistas, pesquisadores e produtores culturais envolvidos fazem uso da reivindicação institucionalizada buscando na imprensa a articulação de um agendamento do debate público com vistas à geração de impactos concretos no âmbito da prática do carimbó na região, tais como a revisão e ampliação de políticas culturais, a realização de festivais e o aquecimento da cadeia produtiva, gerando fontes de trabalho para os artistas locais. Trata-se de uma *reivindicação simbólica gerativa* que tem nas rearticulações da memória social sua base de argumentação e prática.

Um terceiro caso ilustrativo, um pouco menos recente, parte da noção de lugares de memória de Nora (1984, p. 21-22), estabelecida basicamente em duas formas de

⁹⁶ A Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro, lançada oficialmente em fevereiro de 2008 por meio de documento específico e um *blog* manifesto: <http://campanhacarimbo.blogspot.com>.

manifestação, sendo uma dominante – em geral engajada por macro-narrativas institucionais, ideologias dominantes – onde as pessoas assistem ao invés de visitarem; e outra dominada – em grande parte caracterizados pela participação mais ativa, pela “devoção espontânea”, onde estaria o “coração da memória viva”. O Museu do Marajó, projeto idealizado em 1972 pelo padre italiano radicado no Pará, Giovani Gallo⁹⁷, e estabelecido no pequeno município de Cachoeira do Arari em 8 de março de 1984, é um espaço simples projetado na intenção de esgarçar os modelos engessantes do museu e, mesmo assumindo essa forma, aproximar-se do que se entenderia aqui como um “lugar de memória” pela experiência. Arqueólogo e fotógrafo, mas acima de tudo, missionário e observador atento, o padre Gallo idealizou um espaço onde os códigos das memórias locais, como fenômenos do humano e do social, ficassem menos cercadas pela proteção rígida ou institucional dos monumentos, patrimônios históricos ou museus tradicionais – pressuposto delineado com cuidado no texto de Andreas Huyssen (2004, p. 37). As peças do museu representam a cultura e o imaginário da vida no Marajó de forma interativa.

Gallo dizia ter percebido que o caboclo marajoara costuma ver com as mãos, tocar nos objetos, de modo que um museu onde existe um vazio entre os visitantes e as obras não provocaria efeito histórico, tão menos mnemônico. Os coordenadores do museu afirmam que o projeto alcançou seu intuito em manter-se ligado à vida e ao cotidiano da comunidade⁹⁸. Já o padre Gallo, vislumbrava sua ideia como “técnica de comunicação”, ele explica: “A técnica de comunicação parte da ideia de que o brasileiro tem os olhos na ponta dos dedos: sempre deve mexer nas coisas que observa. E, em vez de proibir, achei mais interessante incentivar e seguir este estilo nacional. Trocando em miúdos, o museu é um grande brinquedo” (*apud* SCHAAN, 2009, p. 302). Ao alinhar o museu ao brinquedo, Gallo concebe a recuperação e recriação da memória como jogo, processo interacional, autoral e coletivo, nada mais apropriado.

Um último exemplo parte de nossa própria observação durante trabalho etnográfico na cidade de Soure, Ilha de Marajó. Durante os primeiros vinte e um dias que permaneci em Soure, em janeiro e fevereiro de 2010, pude conhecer o jovem estudante de musicologia da Universidade Federal do Pará, Anderson Barbosa Costa, responsável pela organização dos

⁹⁷ Giovani Gallo nasceu em Turim, na Itália, em 1927, e foi sacerdote da Companhia de Jesus. Atuou na Amazônia brasileira desde 1970 até a sua morte, em 2003. Em 1972, fundou o Museu do Marajó em Cachoeira do Arari, no Pará, onde reuniu frutos de sua pesquisa como arqueólogo e fotógrafo, acerca da cultura, do homem e da cerâmica marajoara. Publicou três livros sobre o trabalho no Marajó: Marajó, a ditadura da água (1997), Motivos ornamentais da cerâmica marajoara (1996) e O homem que implodiu (1996), todos editados pelo Museu do Marajó.

⁹⁸ Fonte: <http://www.museudomarajo.com.br/museudomarajo/site/conteudo.php?categoria=33>.

encontros dos Mestres do Carimbó de Soure. O momento alto deste começo de amizade estabelecida com Anderson, como já salientamos, foi a tarde em que revelou o banjo marajoara, resgatado nas suas andanças de jovem pesquisador pelo Marajó. Trata-se de um instrumento artesanal feito em madeira maciça e com afinação específica, quase extinto na região, tendo sido substituído pelo banjo industrializado (muito usado nos grupos de samba e pagode). É um objeto muito antigo, pesado, grosseiro, um artífice da história que, como vemos em Sennett (2009, p. 30-35), é elemento que também determina os modos de sociabilidade, as relações com o tempo e com o território e detona os engajamentos coletivos produtores de memória. Ricoeur (2007, p. 76) classifica como “memória artificial” ou artificiosa os fenômenos mnemônicos que, por meio de objetos, personagens, acontecimentos e fatos configuram imagens, tempos e espaços vinculados a uma “causa a defender”.

O encontro com o banjo marajoara de Anderson revela o valor de guardar – arquivar – aquele artífice da história num contexto de memória arquivística baseada na imagem e na “materialidade do vestígio” como reconstituição do sagrado e da experiência (NORA, 1984, p. 8-9). Aqui, o arquivo ou objeto guardado ocupa a função da imagem como “evocativo da realidade” por meio da homogeneidade entre o objeto-talismã e o fato recordado. A função evocativa e metonímica do objeto acaba por conferir a ele um valor ritualístico na dinâmica da memória social do carimbó do Marajó, fenômeno semelhante ao próprio processo que nomeou o gênero musical e de dança, afinal o termo *carimbó* deriva de *curimbó*, nome do tambor de tronco escavado com pele de animal, instrumento fundamental para a execução do gênero e que possui também aspecto ritualístico na forma como é preparado pelo artesão e na maneira como é tocado (Para se tocar o *curimbó* é preciso montar sobre o tambor, posicionando-o deitado no chão, uma alusão à montaria, que também remonta ao trato com o búfalo, animal marcante na economia e na cultura do Marajó). A relação do artista com o seu tambor revela um valor sagrado e ao mesmo tempo íntimo. Heloísa Santos recorda a relação de Mestre Biri com seu *curimbó*: “Ele tinha o tambor dele como se fosse um ser; ele tinha que ficar deitado, embrulhado com um pano”⁹⁹.

O banjo feito em madeira maciça, com cordas de náilon de pesca e pele de camaleão, foi estimado pelos pesquisadores sourenses (Anderson Costa, Ronaldo Guedes, artista plástico, Professor Aílton Favacho e Paulo Bararuá, músico) em cerca de cinquenta anos, tendo pertencido muito provavelmente a Mestre Cariri, banjista do Conjunto Embalo de

⁹⁹ Anotação de entrevista concedida ao autor em 16 de fevereiro de 2012.

Soure, de Mestre Biri, nas décadas de 1960 e 70. Paulo Bararuá avalia que o instrumento pode ter sido construído pelo próprio Cariri sob inspiração dos modelos de banjos da música *country* americana, por apresentar proporções mais próximas deste modelo, com corpo mais largo e braço mais alongado. Além disso, os adereços que ornaram o corpo nos fazem crer que o instrumento deva ter sido feito especialmente para uma festividade de santo, muito comum nos campos de Marajó, como vimos, desde o século XIX; imagens de santos católicos, crucifixos, rosto do Cristo dividem espaço com lantejoulas brilhantes em tom carnavalesco (Figuras 33 a 36).

Figuras de 33 a 36. O banjo marajoara. Detalhe da “mão”. Detalhes do corpo com os ornamentos festivos e religiosos. Foto do autor.



A função evocativa e ritualística do objeto/artífice da memória veio à tona em outra ocasião, desta vez por meio da pesquisa *strictu sensu* de um colega da Faculdade de Musicologia da UFRJ. Leo Rugero, pianista e pesquisador, estuda a sanfona de oito baixos do Nordeste¹⁰⁰, instrumento em desuso nos centros mais urbanizados. Nos relatos do próprio pesquisador, o exemplar da antiga sanfona (pertencente a um dos falecidos “mestres” do instrumento) é guardado em sua casa em um armário fechado – tal qual é feito com os rolos de papiros sagrados da Torá nas sinagogas. Certo dia, quando sua esposa abriu as portas do armário para limpeza, o músico sentiu-se estranhamente atraído pela energia mnemônica daquele artífice, pelo seu poder evocativo da experiência passada, de modo que, pela primeira vez desde que obteve a sanfona, foi capaz de tocar nela algumas notas.

¹⁰⁰ <http://sanfonade8baixos.blogspot.com/>.

7.1.3 O Carimbó e o Ritual Como Experiência da Memória

Em meio às entrevistas com os mestres e grupos de Soure, repetidas vezes nos veio a constatação de que o carimbó, em sua função narrativa e comunicacional, ocupa o papel do equipamento político das cidades, seja no que diz respeito a promoção da cultura local, a viabilização do debate público, seja ainda no que diz respeito ao cuidado com a memória coletiva, com os símbolos, códigos e práticas que compõem o imaginário mnemônico do Marajó. A morte de toda uma geração que assistiu ao surgimento do que hoje denominamos o carimbó e o lundum marajoaras deixa uma lacuna na descrição da memória coletiva, no registro das formas sociais, culturais, artísticas e políticas, graças à predominância da oralidade, mas graças especialmente ao descaso por parte das instâncias oficiais de poder, dos governos locais, o que acreditamos tratar-se menos de um mero desleixo e mais de um esforço de apagamento e esquecimento da memória social empreendido em nome da manutenção das estruturas de pobreza e dependência material e simbólica.

Basta lembrar que o único museu existente no arquipélago, em Cachoeira do Arari, foi iniciativa coletiva autônoma capitaneada pelo padre Giovani Gallo em 1972. Mesmo com a posterior colaboração de pesquisadores do Museu Paraense Emílio Goeldi, o Museu do Marajó permanece um organismo filosoficamente independente e estruturalmente carente. Outro caso já mencionado é a antiga casa do vaqueiro Juvêncio na Quinta Rua de Soure, transformada em ícone deste ofício marajoara graças à colocação de uma placa entalhada em madeira que logo se tornou um símbolo de memória, ainda que no interior a casa mantenha apenas sua função de morada para os herdeiros do vaqueiro. Iniciativa igualmente autônoma, o memorial do Preto Juvêncio exerce a função de “lugar de memória”.

A noção de “lugares de memória” como um último refúgio para a memória (NORA, 1984, p. 3, 22) não contemplaria os patrimônios, museus e monumentos por se tratarem de vestígios e insumos da construção das macro-narrativas históricas. Os “lugares de memória” surgem como uma forma de compensação no desaparecimento das formas sociais, rituais e espontâneas de memória coletivas, como um espaço onde seria possível experimentar uma reminiscência do sentido de continuidade, um refúgio da angústia contemporânea, um espaço de segurança e proteção – a exemplo da comunidade em Bauman (2001) e em Nietzsche (2007, p. 68) – em meio a tempos de desritualização do mundo e supervalorização do novo, do jovem, do futuro (NORA, 1984, p. 7). “Quanto mais rápido somos empurrados para o

futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltarmos para a memória em busca de conforto”, afirma Huyssen (2004, p. 32), cuja crítica à noção de “lugares de memória” se funda numa concepção aí intrínseca de perda da experiência. Na visão do autor, a nova temporalidade estabelece um “deslocamento fundamental nas estruturas do sentimento, experiência e percepção, na medida em que elas caracterizam o nosso presente que se expande e contrai simultaneamente” (HUYSSSEN, 2004, p. 29).

Os “quadros sociais da memória” diriam respeito a um processo de enquadramento do passado dado na dinâmica fluente do presente e da vida social (HALBWACHS, 1975; RIBEIRO, 2008, p. 192), mas que também se ativa em “lugares” de identificação de grupo, em “conjuntos de referências” e na necessidade de “âncoras temporais”, um tipo de “estratégia de sobrevivência de rememoração pública e privada” em meio a um mundo de tempo/espço acelerados e instáveis (HUYSSSEN, 2004, p. 20; NORA, 1984; e BARBOSA, 2007, p. 41).

A memória coletiva que, como já vimos, se estabelece na relação com o grupo e com o outro é a memória corporificada como uma forma de processo vivo, que Halbwachs (2006, p. 79, 85) associa à experiência coletiva, com o todo social, e com a história vivida. A presença de figuras antigas da coletividade, idosos, sacerdotes, líderes, fundadores, pessoas reminiscetes de tempos passados, traz ao convívio social orgânico “o relevo e a cor de um personagem” que torna a história local um fenômeno próximo do vivido, da experiência mais direta, conforme observa o autor. É a memória, no estado em que a lembrança, afastada de sua forma original, confunde-se com a percepção presente e “se pauta pelo detalhe dos movimentos corporais”. “O processo pelo qual a imagem virtual se realiza não é senão a série de etapas pelas quais essa imagem chega a obter do corpo procedimentos úteis” (BERGSON, 2006, p. 120-121, 153).

Diante de tais concepções – que passam pela ideia de “nova temporalidade”, nova sensibilidade e pelas influências da sociedade mediatizada – nos propomos a refletir brevemente sobre o carimbó do Marajó como fenômeno social onde a memória coletiva se articula por meio do ritual e da vinculação, o que transcenderia o conceito de “lugares de memória” pelo valor eminentemente orgânico da experiência ali engajada.

Sabemos que é nos contextos suburbanos – ou, neste caso, nos cenários e quadros sociais marcados pela ruralidade, como também assinala Nora (1984, p. 1) – que Halbwachs

(2006, p. 88-89) identifica um potencial movimento orgânico de reencontro com o passado. É necessário, no entanto, entender que a função que o passado e a sua reconstrução exercem em determinada sociedade varia muito de acordo com a cultura de linguagem, sociabilidade, e memória (TODOROV, 1998, p. 17-18). Le Goff (1990, p. 427) atribui a noção de memória coletiva especialmente aos povos e culturas com base na oralidade, o que classifica também como “memória étnica”. Nesses contextos, o autor identifica a figura dos “guardiões” da memória ou “genealogistas”, refletida nos idosos, sacerdotes, líderes sociais ou espirituais, os mestres, pais e mães de santo, por exemplo, depósitos vivos da história objetiva e ideológica (LE GOFF, 1990, p. 429). Diferente da memória estritamente literária, a memória oral é aberta a um tipo de interpretação criativa. A emergência da cultura urbana a partir do século XVI – no Brasil, esse processo pode ter se acelerado realmente por volta do século XIX – que trouxe a ordenação e administração da vida nas cidades (SALLES, 1980, p. 29-40) – foi o marco da dessacralização da memória coletiva, a transferência de seu depósito das instâncias sagradas e mitológicas para o texto escrito e as esferas institucionalizadas, portanto, da experiência acumulada para as técnicas de memorização e arquivamento – a laicização da memória coletiva (LE GOFF, 1990, p. 428-430; COLOMBO, 1986, p. 108). Daí a importância dos “mitos de origem” no exercício da memória étnica.

Compreendendo os “mitos de origem” de Le Goff por meio da centralidade do imaginário popular na cultura cotidiana amazônica, partimos para uma questão central deste trabalho: quais as formas de lembrar que são ativadas na prática orgânica do carimbó? O ritual como reapresentação e como lugar de experiência da memória, ou ainda como “reconstrução generativa” – para usar um termo de Le Goff (1990, p. 430) – é um processo orgânico que não deve e nem pode se dissociar do universo mítico, do imaginário, que entendemos como um tipo de “materialidade simbólica”, ou seja, uma relação direta entre mito e realidade concreta, onde o conjunto de representações do imaginário popular participa da realidade material, exerce influência sobre as relações e visões de mundo do cotidiano, e ainda mais sobre a construção da memória coletiva (PAES LOUREIRO, 2001, p. 38, 42, 47, 67; 2008, p. 112).

A exemplo dos rituais de corporificação da memória na liturgia judaica e nas religiões afro-brasileiras, como a Umbanda e o Candomblé, o carimbó – perpassado pela encantaría – ultrapassa um papel exclusivamente folclórico ou artístico quando engendrado num contexto ritualístico. O que marcaria tal contexto seria uma relação coletiva especial com o território, mas em especial com o tempo, ainda mais se retomamos a construção de Bergson (2006, p.

259-260) quanto à distinção/relação entre matéria e memória se estabelecer em função do tempo.

O tempo do terreiro, que se difere do tempo urbano em seu ritmo arrastado e nas características de suspensão das marcações objetivas do tempo, estabelece, para Sodré (1988, p. 13-17), uma “ordem existencial” marcada pelas relações de proximidade. Compreendendo o tempo como uma construção no espaço social (HALBWACHS, 1975, p. 83-115), o tempo do terreiro é resultante de uma experiência do coletivo e das relações orgânicas. Portanto, se o tempo da memória é o tempo vivido, o tempo da experiência, aquele que “tem tudo o que é necessário para constituir um panorama vivo e natural sobre o qual se possa basear um pensamento para conservar e reencontrar a imagem de seu passado” (HALBWACHS, 2006, p. 90), manifesta-se nos terreiros de carimbó – ainda que raros diante da pregnância dos modelos folcloristas ou mercantis da música popular local –, que guardam a heterogeneidade própria do tempo mnemônico, diferente da linearidade homogênea criticada tanto em Bergson como em Halbwachs, ou em Benjamin (1996, p. 229-232), que atribui à noção de “um tempo homogêneo e vazio” toda percepção endurecida da história e do progresso humanos.

O tempo ritualístico, como já vimos, é o tempo do jogo de reapresentação do passado, e a ritualização como experiência de fronteira entre a vida cotidiana e a representação estabelece um duplo da vida e da história. Mário de Andrade (1983, p. 35; 37, 41-43, 49) faz interessante descrição da música percussiva afro-ameríndia em seu uso ritualístico como meio de invocação do transe. A rítmica linear e monótona marcada em maracás é destacada na experiência do escritor paulista quando esteve no centro do ritual de fechamento do corpo e sofreu, como descreve cautelosamente, de extasia e de um “estado de hipnose” que se devia “ao excesso de música entorpecente, e à monotonia dos ritmos batidos e repetidos com insistência maníaca”.

O transe como evocativo da memória coletiva em um contexto ritualístico – que já caracteriza uma prática de reapresentação – é o que confere ao carimbó, em seu contexto mais orgânico, um status especial como experiência de memória, e da memória como um dispositivo próprio da experiência comum, coletivizante e vinculativa, já que, como vimos, este é um fenômeno dinâmico e vivo, que se constrói no fechamento da experiência grupal ou local, mas existe como abertura, isto é, como possibilidade sempre latente da negação da história, da transformação social, do duplo e da contradição como aquilo que possibilita a afirmação da diferença e do outro histórico.

7.2 O CARIMBÓ DE PINDUCA: O REGIONAL E O GLOBAL NA INDÚSTRIA CULTURAL DOS ANOS 1990

No complexo jogo de construção da memória e da cultura amazônicas, travado, como já vimos, em meio às diversas redescobertas da região ao longo da história sociocultural do Brasil, a canção popular passou a ocupar, especialmente a partir do século XX, o papel central. O carimbó, na forma como foi apresentado pelo cantor e compositor paraense Pinduca, nos anos 1970, e, posteriormente, nos anos 1990, aparece aqui como objeto de análise sobre as tentativas de mundialização da canção popular produzida no Pará e inserção desta no mercado global.

No entanto, é importante salientar que, ao longo do último século XX, a cena cultural brasileira, a exemplo de todo o contexto latino-americano, viu-se inserida em modelos de discurso pautados pelo revolucionarismo moderno; submerso nos governos de ditadura militar, recessão econômica, altos índices de inflação e escassez, e uma demografia ainda marcada pelo binômio modernizante campo/cidade. Na década de 1970, o cancioneiro popular produzido nas principais capitais brasileiras abraçou temáticas revolucionárias configurando movimentos culturais caracterizados pela postura crítica, na ocasião, fortemente vinculados ao ambiente universitário; foi o caso do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE, e das canções de protesto e dos Festivais Internacionais da Canção. Uma intelectualidade eminentemente centrada no eixo Rio de Janeiro-São Paulo viu-se à frente da produção de todo um repertório contra-hegemônico, inspirado nos movimentos sociais e estudantis ligados ao Maio de 1968, na Europa, mas reinventados a partir de uma estética musical e narrativa nacionais. Chico Buarque de Hollanda, Edu Lobo, Geraldo Vandré (este, paraibano radicado no Rio), eram alguns nomes originários das classes estudantis médias do centro do país. Paralelamente, no extinto bar Zicartola, na Rua da Carioca, centro do Rio de Janeiro, um movimento menos “articulado” politicamente reunia compositores, músicos e uma “comunidade” de afeto em torno de Cartola, compositor, inventor e proprietário da casa, além de Nelson Cavaquinho, Paulinho da Viola e tantos outros músicos rebatizados com o nome do instrumento que lhes consagrava nas rodas. O Zicartola reproduzia, guardadas as proporções históricas e contextuais, os terreiros e rodas de samba, cujo espírito – traduzido pelo comunitarismo musical que afeta a todos pela possibilidade do fazer-música-em-conjunto – emergia ali, através do tempo e das gerações.

Ainda na década de 1970, compositores nordestinos passaram a ocupar os palcos e holofotes do Rio-São Paulo. De origem mais longínqua, dos rincões do interior da Bahia, de Pernambuco, do Ceará e da Paraíba, uma intelectualidade formada menos nos *campi* universitários e mais nos campos da vida de todo dia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa - os baianos -, Geraldo Azevedo e Alceu Valença - os pernambucanos -, Raimundo Fagner, Belchior, Amelinha e Ednardo - os cearenses -, Zé Ramalho e Elba Ramalho - os paraibanos -, e mais adiante, Moares Moreira, Pepeu Gomes e Baby Consuelo - os novos baianos - acrescentavam ao samba e à bossa nova – já em vias de americanização – certo tempero; uma crueza que transparece não só nos arranjos e letras, mas na sonoridades dos primeiros discos, que revelam, propositadamente ou não, a música como se executada ao vivo, crua, seca, direta; cuja expressão mais forte talvez seja o disco *Molhado de Suor*, de Alceu Valença (Som Livre, 1974).

Nos anos 1980 e 90, a indústria musical brasileira finalmente acertaria o tempero na formulação de produtos fonográficos. A própria máquina midiática assume o controle do grosso do numerário fonográfico. Através das trilhas sonoras de novelas, dos programas musicais na televisão, dos shows de auditório e dos *hit parades* televisionados e radiofonizados, as grandes empresas midiáticas brasileiras, neste momento, estendem os tentáculos inclusive ao ramo de gravadoras e editoras musicais e, indiretamente, ao ramo de gestão dos direitos autorais.

Um derradeiro momento estável desta indústria elabora um nicho de mercado voltado ao produto “regional”. É neste momento que gêneros considerados “do interior do Brasil”, como o sertanejo, o samba-reggae e o pagode ganham ampla visibilidade e protagonizam um último *boom* de vendas ainda sob a batuta das empresas midiáticas. Em um novo cenário político-social pós-ditadura e de aparente estabilidade econômica após o Plano Real de 1994, a canção de protesto se torna *démodé* e dá vez à canção de amor, muito bem lapidada por arranjadores, produtores e executivos de A&R (responsáveis pela seleção e formatação de artistas e repertórios nas grandes gravadoras). É neste contexto que Pinduca, o Rei do Carimbó, reaparece na cena fonográfica, se relançando e alcançando um público mais concentrado nas classes médias da capital, já “convertidas” ou “iniciadas” ao que, poucas décadas antes, alguns autores ainda classificariam como música ligeira. No entanto, Pinduca já inicia um processo de transição bastante ambíguo e paulatino entre o modelo fonográfico inventado pelo *bios* midiático e um novo modo-de-fazer que viria à tona poucos anos depois –

muito por conta da falência do antigo modelo – mais independente e autônomo e mais reaproximado da experiência sensitiva da música. Neste período transitório, o carimbó – por muitos *ferrado*¹⁰¹ como “carimbó urbano” – tateará sua reinvenção buscando despertar seu vitalismo submerso, sua potência coletivizante.

Diante da concretude deste cenário, quer dizer, dadas as circunstâncias político-sociais latentes que dirigiram a cena musical brasileira sob parâmetros midiáticos amplamente penetrantes e determinantes dos processos identitários em nível nacional e regional, nos lançamos – como em uma janela aberta nesta tese – ao exercício de reinterpretação da noção de “indústria cultural”, a partir da forma como cunhadas pelos pensadores da Escola de Frankfurt. Portanto, faz-se necessária uma breve revisão teórica dos termos a partir dos maiores expoentes deste movimento científico.

7.2.1 Uma Reinterpretação da “Indústria Cultural” a partir de Adorno e Horkheimer

O termo “indústria cultural” surgiu como objeto de pesquisa social por meio dos pensadores do Instituto de Pesquisas Sociais, a Escola de Frankfurt. Foi na “Dialética do Esclarecimento”, de 1947, que Theodor Adorno e Max Horkheimer anunciaram sua orientação crítica em relação ao processo de industrialização serializada da cultura. Portanto, a crítica enquanto exercício reflexivo – apesar de se apresentar quase sempre sobre uma concepção hierárquica da cultura – surge como possibilidade de descortinamento, de desconstrução, enfim, uma esperança rumo ao agenciamento de novas e diferentes formas de realização cultural e artística que, no contexto político moderno poderiam se colocar em oposição – ou negação – àquela engendrada pela indústria massiva.

Por esta razão, revisitar a Escola de Frankfurt representa um desafio que, em si, chama à (re)leitura crítica de seus próprios princípios. Se, ao longo de nosso caminho, percebemos que o modelo político revolucionarista amplamente reproduzido nos séculos XIX e XX não sustenta mais a complexidade sociocultural da vida social e dos jogos de poder de nossa cena contemporânea, seria o caso de superar – preceito essencialmente marxiano – a Escola de Frankfurt? Cremos que a angústia que motivou a vasta e variada obra de Theodor Adorno em especial dizia respeito ao músico que entranhava seu espírito crítico. Queremos dizer que por

¹⁰¹ Aplicamos o termo *ferrado* em alusão à ferra do boi. Procedimento adotado pelos fazendeiros para demarcar seu gado, separá-lo, identificá-lo, fazendo uso de um emblema impresso no animal através da queima em ferro incandescente.

detrás da radicalidade discursiva do texto de Adorno revela-se uma teoria musical ainda bastante válida, e inevitavelmente conectada à sua teoria social e comunicacional. Conceitos como o “estranhamento” são de grande complexidade sócio-musicológica e merecem um esforço de recuperação, como veremos. Assim, de antemão, posicionamos tal exercício na avaliação histórico-contextual e sociocultural do pensamento de Adorno e Horkheimer, os principais expoentes do movimento que legou as delimitações de uma possível “teoria crítica”. Nosso objetivo então é extrair o *sumo* desse pensamento, considerando suas condições históricas radicais, buscando identificar diretrizes conceituais básicas ao pensamento criativo e transformador.

O fim da Primeira Guerra Mundial e o deslocamento do socialismo para o Leste Europeu – a despeito das previsões marxistas acerca do desenvolvimento deste modelo nos países mais desenvolvidos do continente – formam o cenário do encontro de Max Horkheimer, Friedrich Pollock e Felix Weil que, em fevereiro de 1923, fundaram o Instituto de Pesquisas Sociais com objetivo de realizar reflexões autônomas sobre a relação dialética entre a teoria e a atividade revolucionária concreta. Foi uma volumosa doação do Senhor Hermann Weil (pai de Felix) que possibilitou ao grupo realizar estudos independentes do vínculo universitário, institucional ou mercadológico; voltados à superação da “fundamentação fetichista do conhecimento científico”; reconhecendo as circunstâncias históricas concretas que condicionam o pensamento (JAY, 2008, p. 65-66). Estabelece-se aqui uma primeira noção do que seria a função crítica da ciência: a práxis; no que Horkheimer (2008, p. 160; 1989, p. 48) afirmaria que a crítica advém da experiência.

Os pontos centrais legados pela busca de um pensamento crítico – busca essa protagonizada por Horkheimer nos primeiros anos do Instituto – são a *negação da verdade* e o *pensamento dialético* como métodos. A crítica frankfurtiana estabelece-se aí como um processo relacionado a uma série de condições básicas, das destacamos duas: 1. A crítica é uma condições da coletividade e não da individualidade; e 2. A crítica é resultante da contradição, a princípio enraizada no modo de pensamento dialético. Sobre essa segunda questão, compreende-se a contradição como motor da história e das transformações possíveis – movimento oposto à construção do consenso, o apaziguamento ordenador universalista, relacionado aos processos de individualização mercantis.

Manuel Moran (1993, p. 55-56), define a dialética como “relação entre teoria e prática” onde uma atua no questionamento da outra, possibilitando o “movimento das

contradições”, sendo a contradição a “existência de uma relação de negação interna entre termos que só existem graças a essa negação”. Apesar da noção de crítica dialética aí implícita originar-se de uma cultura de pensamento projetiva, onde a ideia de “superação” designaria o prevalecimento de determinada forma de racionalidade sobre outras, e, por tabela, a projeção evolutiva rumo a um modelo redentor de sociedade, a sonhada e quase idílica “sociedade sem classes”, perceber a história e a sociedade como contradição é, por outro lado, trazer à luz seu movimento dinâmico, possível apenas através dos inúmeros processos de invenção e reinvenção, ou seja, da emergência constante da capacidade criativa alcançada, segundo a doutrina frankfurtiana, por meio da negação, não da diversidade cultural, mas da estrutura absoluta e universal do pensamento.

A negação da verdade é, aliás, um dos pontos centrais do trabalho de Horkheimer, no clássico texto *Sobre a questão da verdade* de 1935. Foi, provavelmente, a separação entre religião e política no início do século XX que atribuiu ao conhecimento uma validade limitada e histórica. O centro do saber descola-se do absolutismo religioso e volta-se à busca pela razão humana: o propósito do projeto iluminista burguês, o que inspiraria Walter Benjamin a elaborar o breve texto *O capitalismo como religião* (????). O esclarecimento, que deveria emancipar o homem do mito religioso, serviu precisamente à mitificação, agora não mais submetida à Igreja, e sim aos interesses econômicos individualistas. Eis a dialética do esclarecimento.

Ao propor a negação da verdade absoluta, Horkheimer (2008 [1935], p. 145, 148, 153, 163) propunha revelar o verdadeiro objetivo da teoria marxista: fomentar a mudança social, que deveria acontecer pelo uso da razão como fator histórico, isto é, como uma verdade temporária, provisória, passível de negação. Daí a proposição da crítica como o ato de “questionar o inquestionável” por meio da contradição e do contraste, o choque com a verdade dada; o método dialético como um elevar-se acima da “autoridade objetiva”, da “verdade conclusiva”, a crítica na sua “função transfiguradora do absoluto”.

A partir da publicação da *Dialética do Esclarecimento*, em 1947¹⁰², Adorno e Horkheimer delineiam aspectos gerais da crítica, identificando na indústria cultural o motor dos processos de engessamento reflexivo da sociedade. “Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço”, afirmam

¹⁰² Vale ressaltar que o surgimento da *Dialética do Esclarecimento* acontece no período pós-crise de 1929 e após também o regresso de Adorno dos Estados Unidos, onde integrou um grupo de pesquisa sobre a audiência radiofônica com Lazarsfeld e conviveu de perto com as novas indústrias musical do jazz e do cinema norte-americanos.

(2006, p. 99). Os edifícios monumentais e luminosos das grandes metrópoles (símbolos da razão, do esclarecimento e da transparência) indicam o “engenhoso planejamento das corporações internacionais”; aqui os autores se referem a uma arquitetura do poder, concreto, industrial e que se refletia também na estrutura (ou na arquitetura, nas formas) da indústria cultural.

Extraídas desta fase da Escola de Frankfurt, questões como a *negação*, a *experiência* e a *autonomia* fazem parte do arcabouço teórico que pretendemos reaproveitar em um contexto contemporâneo:

Além da negação da verdade, abordada por Horkheimer em seu trabalho durante a década de 1930, a experiência aparece agora como um condicionador da filosofia dialética, ou seja, como o aspecto capaz de colocar em ação o pensamento e retroalimentar todo o processo reflexivo sobre a realidade sociocultural. A “ação no mundo”, a experiência concreta e coletiva, revela a dimensão material e histórica da realidade. Nesse sentido, entende-se a cultura em relação dialética com a economia e com o todo social, uma relação multidimensional onde nada é exclusivamente ideológico (JAY, 2008, p. 94). O uso materialista-histórico da noção de experiência é aceitável no contexto em que Horkheimer produziu textos a esse respeito; porém, já vislumbra uma abertura metodológica para além das condições estritamente racionalistas da realidade social. Colocar o pensamento à mercê da experiência é uma forma de compreender que o terreno da vida cotidiana é onde se fertilizam as formas de narração e descrição das variadas realidades sociais.

A respeito da autonomia, a própria história do Instituto demonstra a busca por independência financeira em relação aos governos, instituições de ensino ou iniciativa privada. As ciências, como a arte, deveriam funcionar de maneira autônoma em relação ao mercado e suas mediações/interesses econômicos; porém, afirmam os autores, tal processo de fato não existe. A atribuição de valor de uso à arte é, na verdade, um pressuposto do valor de troca, ou seja, argumento para valoração econômica (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 130-133).

Num contexto globalista, que tem início nas grandes navegações do século XVI e seu cume no final do século XX, Sodré (2003, p. 28) estabelece as relações sociais tomadas por um novo paradigma, diferente dos antigos valores morais,  ticos e estéticos. Este novo paradigma é o do mercado, de forma que, a partir do surgimento das novas tecnologias de comunicação e informação e da aceleração dos mercados globais, todas as relações entre

sujeitos e destes com as esferas da vida social, mediadas pelos interesses e normas do mercado. No campo das artes não seria diferente, uma vez que esta nova categoria passa a impregnar todas as mediações sociais indistintamente.

Nesse cenário sociocultural – que poderíamos classificar como um refinamento avançado da noção de *indústria cultural* cunhada por Adorno e Horkheimer em 1947 – destacamos dois aspectos identificados à ideologia neoliberal americana que circundaram a realização cultural, comunicacional e artística no âmbito essencialmente massivo e midiático¹⁰³: o primeiro é o surgimento de uma nova forma de uso da obra artística que desencadeou a ressignificação desta na forma de “produto” cultural; nesse caso, a relação de troca, que deveria ser voltada à função transformadora da arte, seu papel no questionamento da realidade, na apresentação da contradição e da negação da ordem, no caráter estético criador e ético-político, conforme preconizavam Adorno e Horkheimer (2006), passa a uma relação custo-benefício, própria da esfera mercadológica. O público paga pelo “produto” (no caso, cultural, mas poderia ser alimentício, imóvel, doméstico ou de qualquer gênero do consumo) e, portanto, demanda o benefício esperado, que em geral é propagandeado ou prometido por aquele que oferta o bem.

O segundo aspecto é que este “produto” cultural se insere num novo modelo de criação pautado pela *mundialização da cultura*, processo relacionado ao expansionismo norte-americano do pós-guerra, e concomitante à globalização econômica acelerada a partir dos anos 1960 e 70 (ORTIZ, 1988, p. 193; e 2007, p. 184); tal processo favorece à elaboração veloz de “produtos” culturais calcados na noção de “gosto médio”, um híbrido capaz de abranger a maior quantidade possível de consumidores dentro de uma macro-classe, cuja característica comum básica seja a capacidade de consumo (MORIN, 2009, p. 50, 59; ORTIZ, 2007, p. 193-195). Ortiz (1988, p. 150, 155-160) ressalta a vinculação direta entre a despolitização da cultura e a lógica própria da indústria cultural mundializada, especialmente no caso do Brasil, onde a consolidação da indústria ocorreu em concordância com a hegemonia do Estado Militar.

Nesse contexto, a racionalidade técnica e formal seria, segundo Adorno e Horkheimer (2006, p. 100), a racionalidade própria da dominação. Da mesma forma, Benjamin (2010) apontava, no clássico texto¹⁰⁴ *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o

¹⁰³ Sobre este assunto, ver análise específica realizada por um dos autores sobre a produção teatral brasileira contemporânea (GABBAY e CAMPOS, 2009).

¹⁰⁴ No Brasil, o texto se apresenta na segunda versão, iniciada por Benjamin em 1936, mas publicada apenas em 1955 (In: BENJAMIN, 1996).

aparecimento de um novo modelo de cultura onde a técnica (e não exatamente a reprodutibilidade) seria o pivô do desaparecimento da aura, do caráter de experiência pura próprio da obra de arte, isso devido à confusão entre original e cópia, ou entre arte e produto.

A “falsa identidade entre o universal e o particular” representava, na *Dialética do Esclarecimento*, a perda da autonomia, da individualidade crítica; a confusão entre interesses públicos e privados (2006, p. 100). No campo do jornalismo contemporâneo, são diversos os autores que associam esta crítica ao esvaecimento da esfera política na substituição da opinião e dos interesses públicos pela abordagem sensacionalista individualizante de assuntos privados (SODRÉ, 2002; 2009; CHAUI, 2006; BAUMAN, 2001). No campo da cultura, Ortiz (1988, p. 169-181) reflete esse fenômeno na abordagem realista dos produtos da indústria cultural que levava a uma confusão entre realidade e ilusão, à “falsa consciência” ou ausência de reflexividade. Tal processo – lamentava Adorno no texto *Tempo livre* de 1969 (In: ADORNO, 2002) – deveria ocupar todo o tempo da vida, dentro e fora do trabalho.

No entanto, a questão da autonomia agora nos parece expandir-se para além de um contexto estritamente mercadológico ou ideológico. Diante de variados fenômenos sócio-musicais contemporâneos, que apontam novos modos de realização de seus fazeres em forma independente, como foi o caso de variados movimentos populares, como o tecnobrega, o hip-hop e o funk carioca, parece-nos ser este o momento de reconverter a questão da autonomia frankfurtiana à busca por microprocessos territorializados de produção de narrativas e visões de mundo. Ao superar os paradigmas estritamente institucionais da questão, podemos observar fenômenos que, mesmo bastante localizados em seu alcance, ou mesmo desconectados da esfera midiática massiva, revelam formas de vinculação comunitária e modelos de produção narrativa potencialmente subversivas ou *autônomas*.

No entanto, estamos cientes de que as condições materiais objetivas, ou seja, as fontes de financiamento ou sustentação econômica significativa, a abertura de canais mais amplos de propagação ou difusão e a efetivação de políticas culturais, ainda representam um empecilho real na existência de movimentos e fenômenos artístico-culturais potencialmente comunicacionais. No caso do carimbó de Soure, que analisamos com maior profundidade, as condições de subsistência material – que já levaram ao engessamento ou extinção de outros grupos de carimbó na região – são precárias e continuam quase exclusivamente à persistência de determinadas figuras proativas da comunidade, em geral, as “donas” e “donos” dos grupos. Porém, retomando um conceito caro a Adorno, a potência subversiva e aglutinadora da música

estaria na sua capacidade de *estranhamento*.

7.2.2 Adorno e o Estranhamento na Música

O papel da técnica/fórmula na construção da semelhança, da previsibilidade, do endurecimento da capacidade criadora, atribuía a ela uma função social e econômica: a reprodução das estruturas de dominação, manutenção da ordem através dos produtos culturais e da linguagem petrificados, *enformados*. E são, segundo Adorno e Horkheimer (2006, p. 99, 104-106, 118-119), os produtos de entretenimento os grandes mediadores do controle exercido pela indústria cultural, criando um padrão (*pathern*) redutor, formulador de estereótipos e mesmices, um “caráter de semelhança”. A “espiritualização forçada da diversão” provoca a associação com os ideais humanos de beleza e felicidade e instaura uma nova moral, o “aperfeiçoamento moral” das massas.

Afora todo peso da assertiva adorniana quanto a um suposto processo de esmaecimento da capacidade de inovação e descentramento na música, cremos, na verdade, que a questão moralizante estaria mais relacionada à repetição de padrões – narrativos, formais, racionalistas – na indústria cultural por meio da imposição de modelos formais na canção, no cinema e na literatura, do que na questão mais específica do divertimento, considerado por vezes como alienação, distúrbio da capacidade crítica. Trata-se na verdade de uma questão já abordada na *Genealogia da Moral* de Nietzsche (2007), e que Sodré (2002) classifica, no contexto globalizante midiático, como a moral mercadológica. Sob este novo signo ético-moral, o indivíduo perde seu lugar de sujeito, para aderir a uma forma de “sujeição voluntária”.¹⁰⁵ Juremir Machado da Silva (2012, p. 80) considera, a este propósito, a padronização como “estratégia imperialista”, “fordismo simbólico”, ou ainda, “cultura do rebanho como matriz aglutinadora”, o que traduz talvez de forma mais adequada o efeito da uniformidade da indústria cultural, cujo efeito seria o de anulação das formas simbólicas e das ordens expressivas externas ao repertório da indústria. “O estar-junto global como anulação do estar-junto local, anulação da necessidade de deslocamento”, completa o autor, sendo o deslocamento uma propriedade criativa fundamental para a autonomia simbólica de comunidades e grupos territorializados.

A proposta geral da *Dialética do Esclarecimento*, parece-nos claro, é acusar o projeto

¹⁰⁵ Termo cunhado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* (2006, p. 126-128), desenvolvido de forma semelhante por Baudrillard (2001, p. 24, 43 e 58) e Deleuze e Guattari (1997, p. 157-161).

racionalista, ancorado em longa data, de recair ele mesmo na mitificação. A razão almejada pelo discurso iluminista e pela moral capitalista é um mito, uma sombra, a reprodução contínua de uma ordem redutora da consciência humana. O distanciamento, que aparece como método crítico recorrente em Horkheimer e Adorno em diferentes momentos de sua obra conjunta e individual, seria o dispositivo adotado ou suscitado pela obra de arte para recuperação da consciência e da subjetividade. O teatro de Bertold Brecht, reconhecido pela técnica do distanciamento, o movimento que o ator faz ao deslocar-se do drama para observá-lo de fora e aplicar sua visão crítica, parecia para Adorno (*apud* ROSA, 2007, p. 61) propor um modelo adequado à arte crítica. No entanto, em suas notas sobre literatura, Adorno condena o Brecht tardio no espetáculo *Círculo de giz caucasiano* pela adesão a uma “panacéia” catártica mais própria da *l'art pour l'art* baudelairiana. Porém, perguntamo-nos se Adorno não estaria se aproximando, em sua radicalidade, de uma razão objetivista na arte *séria*. A aparente incompatibilidade entre a teoria adorniana da música e a poética aristotélica, como vimos, está no fato de o filósofo frankfurtiano atribuir à arte uma responsabilidade revolucionária que repousa no que ele classifica como a consciência, um modelo de racionalidade engajado e dinâmico. Fora as questões datadas da situação político-social de um cenário capitalista pós-guerra e pré-globalização, as pistas que Adorno deflagra para uma música que se oponha ao engessamento capitalista dizem respeito à imprevisibilidade, à inventividade do fazer artístico que reflete a forma como vivemos e como nos posicionamos no mundo. Não esquecendo que a concepção de arte adorniana requer necessariamente tal engajamento político no sentido clássico, propomos tomar de empréstimo a questão específica do *estranhamento* no campo da reflexão estética para construir, no âmbito próprio do carimbó do Marajó, uma redefinição do que seria o efeito político ou conscientizador da música, sua capacidade comunicacional e vinculativa.

Assim, não afastamos de modo algum a relação entre experiência estética e vida social – fugindo da dicotomia teórica entre aristotélicos e frankfurtianos – mas cremos que tal relação ocorre de uma outra forma no terreno marajoara. Há de compreender-se que a experiência territorial é determinante em Marajó, seja pelo isolamento físico e simbólico, seja pelas formas de sociabilidade, comunicação e expressão ali inventadas em decorrência de tal afastamento. Por isso, aquilo que em um vocabulário marxista ocidental poderíamos chamar de “ação política” ou “ação transformadora” delinear-se-á ali de formas próprias e não menos merecedoras de atenção. Até porque toda teoria musical de Theodor Adorno se debruça sobre

um repertório que o avizinha. Seus modelos, Arnold Schoenberg e Alban Berg, austríacos, além da música erudita como um todo que em sua própria classificação carrega um juízo de valor que invisibiliza todo repertório musical “não erudito” produzido fora da Europa em qualquer época que seja e em qualquer formato ou nível de complexidade técnica e estética. Queremos dizer que a teoria adorniana se desenha em um recorte europeu da música *séria*, que se opõe a *música ligeira*, esta essencialmente americana. Consideremos, então, o modelo do estranhamento em uma análise que supere este recorte hierarquizante da música.

Em seu trabalho sobre a música popular, publicado originalmente em 1941, Adorno (2010c) observa na repetição simplista da estrutura harmônica, rítmica e melódica da canção de rádio uma forma de redução da capacidade criativa das audiências. A resistência ao novo, ao imprevisível no campo da música popular de rádio era análoga à inércia quanto à própria estrutura social. A técnica tinha predomínio sobre o conteúdo e a estandardização (*mundialização* que, nos termos de Ortiz, serve à adequação da cultura a um determinado modelo – *pathern* – globalmente viável e, por isso mesmo, redutor, homogeneizante) servia à anulação do sujeito e sua capacidade crítica transformadora.

Como fica a possibilidade da crítica como negação num contexto pós-indústria cultural?

Sobre as manifestações de artistas e jornalistas contra a guerra do Vietnã no final da década de 1960, nos Estados Unidos, Adorno comentou:

Na verdade, acredito que as tentativas de reunir protesto político e “música popular” – ou seja, música de entretenimento – estão arruinadas desde o início pelas seguintes razões: toda a esfera da música popular, mesmo quando se reveste de uma roupagem modernista é em tal grau inseparável do *Warencharakter*, do consumo, da fixação do divertimento, que as tentativas que atribuir-lhe uma nova função permanecem inteiramente superficiais. E tenho de dizer que quando alguém se envolve, e por qualquer razão acompanha os choramingos musicais cantando uma coisa ou outra sobre a guerra no Vietnã ser insustentável... Eu acho, na verdade, esse tipo de canção insustentável ao tomar para si o que é horrendo e torná-lo de alguma forma consumível; acaba-se remoendo algo para extrair-lhe qualidades consumíveis

106

Este representa um dos pontos mais polêmicos da obra de Adorno. Porém, é possível extrair desta análise radical uma orientação sobre o papel comunicativo e crítico da cultura. Em um contexto espaço-temporal e historicamente diferente, como o Brasil dos últimos vinte ou trinta anos, a questão da imprevisibilidade da arte, do estranhamento provocado pelo novo,

¹⁰⁶ Entrevista concedida por Adorno em vídeo, em 1968. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Xd7Fhaji8ow>>. Tradução livre do autor.

capaz que conduzir à negação da verdade e das estruturas de dominação (ADORNO, 2010c; 1989), poderia ser alocada na análise de elementos próprios da cultura popular no Brasil em oposição a todo um esforço oficial de construção de verdades dominantes e de uma identidade nacional europeizada (ORTIZ, 2007).

Tomemos como exemplo algumas análises realizadas a esse respeito no campo da Comunicação. Coutinho (2002; 2008) analisa os processos comunicativos populares estabelecidos organicamente como alternativas ao desgaste do rádio e do jornal comunitários. As músicas de Paulinho da Viola e Bezerra da Silva servem de exemplo para o autor no estabelecimento de uma linguagem estranha ao sistema de poder oficial e, assim, contra-hegemônica, renovadora.

Por outro lado, Sodré (1998) enfatiza este processo de estranhamento por meio da canção popular especificamente ligado à estrutura rítmico-melódica da música afro-brasileira. Adaptando-se as reflexões de Adorno sobre a música de rádio (standardizada) a um contexto de midiática extrema assim como globalismo econômico, e tomando a superação da ordem técnica e a negação das estruturas – que Adorno (1989) considerava reacionárias e redutoras da audição e da percepção – como um viés crítico, talvez a síncopa analisada por Sodré (1998, p. 25-27) como “tática de falsa submissão” do escravo (ao inserir na cultura musical europeia a imprevisibilidade rítmica do batuque africano) seja uma forma mais interessante de vislumbrar a potência subversiva do estranhamento na música. Basta lembrar que, em sua extensa análise sobre o dodecafonismo em Alban Berg, Adorno (2010a, p. 36-38; 45; 72-74) considera o uso que o compositor austríaco faz do semitom um mecanismo que faz de sua música uma linguagem eloquente, incapaz de ser apropriada ao caráter estruturante da composição sinfônica tradicional. O cromatismo semitonado¹⁰⁷ de Berg instaura o que Adorno classifica como “princípio de transição contínua”, ou seja, uma linguagem sonora que permanece em constante processo de deslocamento, uma vez que está sempre derrapando na estrutura tonal e sempre flutuando em frases cromáticas, que atribuem à melodia um caráter de movimento continuado. O que fazia da obra de Berg uma “música do real humanismo” era a sua “necessidade de expressão” que fez o compositor desconfiar de toda destreza instrumental, de todo abuso da forma e da técnica puras, instaurando um exercício de

¹⁰⁷ O semitom é o menor intervalo temperado entre duas notas, correspondendo à metade de um tom, resulta em uma sonoridade sutil e triste, compondo intervalos de segunda menor. Em uma escala convencional existem sete notas subsequentes, com cinco intervalos de segunda maior (um tom) e dois de segunda menor (um semitom). Em uma escala cromática – muito comum no estilo dodecafônico – tocam-se todos os doze semitons entre a primeira e a última nota.

deformação do idioma. Berg propõe um idioma estranho, não familiar.

Por seu lado, a síncopa é um acidente no fluxo previsível do tempo musical, uma espécie de ruptura na ordem linear esperada que atribui à música uma cadência, um pulsar contagiante pelo movimento que sugere. Pois é característico dos gêneros musicais considerados como propriamente brasileiros, o samba, o maracatu, o choro e o carimbó, dentre tantos outros, a figura rítmica da síncopa. Se na teoria adorniana o estranhamento na música poderia servir a um fenômeno próximo da “catarse” gramsciana, ou seja, a reversão do poder, a contra-hegemonia, por meio do *papel negativo da cultura*, na análise sobre o samba de Sodré, o estranhamento provocado pela síncopa estaria mais próximo da *katharsis* aristotélica, como já apontamos; isto é, a cadência age no corpo, pelo contágio do movimento, pela afecção que contamina espírito e matéria em uma entrega total à experiência sensitiva da música.

Sodré (1998, p. 30) ressalta o encontro entre a cultura negra e a sociedade global por meio do samba, com a condição de que a primeira mantivesse latente seu caráter formal mais marcante: a síncopa, responsável pela complexificação do tempo musical, e da música popular como meio comunicativo e expressivo da realidade. A contradição, negação contrastante da verdade faz-se presente no estranhamento, cadência incomum do ritmo, no caráter de embriaguez dos ritmos brasileiros, expresso também na forma de vida, organização social e expressão/comunicação popular das regiões mais territorializadas do país.

O caráter de embriaguez a que nos referimos (MARTINS *apud* SODRÉ, 1998, p. 31) é apresentado pelo compositor fluminense Egberto Gismonti como “uma levada meio bêbada”¹⁰⁸, que remete à malandragem, à gingada, marcas da música brasileira que “deixam qualquer europeu maluco”, afirma. Para a música brasileira, a contradição é regra; o *Baião Malandro*, o *Maracatu* ou o *Frevo* de Gismonti (2003) são composições de ritmo imprevisível e cadenciado, resultado de suas experiências pelo Brasil.

A ocorrência de rupturas da estrutura cultural ocidental na canção popular, no cenário sociocultural contemporâneo e sua compreensão como processo comunicativo revelam, talvez, um caminho rumo ao *sumo* da teoria frankfurtiana, como mencionamos anteriormente, o qual seria: a *experiência* concreta aliada à reflexão (a *práxis*), atuando de forma minimamente *autônoma* e voltada à *negação* da verdade universal, à contradição pelo *estranhamento*.

¹⁰⁸ Anotações de reportagem realizada por um dos autores durante apresentação de Egberto Gismonti em São Paulo, em maio de 2009 (GABBAY, 2009).

7.2.3 Anos 1970: Cena Independente na Distante Belém

Na Quarta-feira de Cinzas, 22 de fevereiro de 2012, de volta a Belém, depois de mais uma temporada no Marajó, procurava encontrar os rastros em vinil da cena que efervesceu no Pará há quarenta anos atrás. Perceber, no tempo de Soure, que os primeiros registros em disco do carimbó marajoara só começaram a existir, já em CD, a partir dos anos 1990, despertou no pesquisador certa urgência em garimpar, nos “sebos” de LPs do centro de Belém, os registros sobreviventes.

Do chamado carimbó marajoara não havia nada em vinil, a não ser certas canções que mencionam o Marajó; porém, da discografia paraense em geral, o que compreende grupos da região do Salgado, do Oeste paraense, e de Belém, o volume e a variedade encontrados ainda surpreendem. Das décadas de 1970 e 80 não encontramos nenhum registro fonográfico de Soure, a não ser três faixas no LP duplo *Mapas do Brasil*, publicado em 1980 pela editora Discos Marcus Pereira. Cada uma das quatro faces dos vinis compreendia uma região do Brasil, com composições selecionadas e arranjadas por figuras destacadas da música brasileira, como Radamés Gnattali, a quem coube a região Norte, Rogério Duprat (na região Sul), o Quinteto Violado (na região Nordeste) e Théo de Barros (regiões Centro-Oeste e Sudeste). De 1976 a 1982, o projeto idealizado pelo publicitário e colecionador paulistano Marcus Pereira empreendeu uma ação pioneira ao publicar, em mais de uma centena de discos, canções bastante territorializadas e esquecidas pela grande indústria do disco no Brasil, ideia que seria posteriormente reproduzida por selos como a Kuarup Discos, Rob Digital, Núcleo Contemporâneo e o próprio CPC da UNE. No Lado A de *Mapas do Brasil*, o grupo Embalos de Soure de Mestre Biri constava com duas canções, *O navio Presidente está no fundo* e *Nosso querido Brasil*, seguido por uma faixa do conjunto Os Gigantes da Ilha, com *Tou mandando brasa no meu carimbó*.

Pois no coração do comércio de Belém, diante das portas cerradas das lojas que esticam o feriado de Carnaval, a tradicional Banca do Max está aberta, e lá se encontram apenas o proprietário do negócio informal – que dá nome ao estabelecimento – e dois “gringos”, que nervosamente folheiam a prateleira de LPs atrás do mais autêntico carimbó. Enquanto um assume tal função, o outro vai pondo os discos na vitrola para conhecer e avaliar o som.

E enquanto Max me atende, revelando o ouro escondido, já reservado para um cliente

de Belo Horizonte – o primeiro LP de Mestre Cupijó, de Cametá, datado de 1973 – os dois estrangeiros esticam o pescoço para tentar apreender alguma coisa do tom sacral da conversa quando nos apresentamos. Trata-se de dois disk-jokeys, Brian, irlandês, e William, inglês, vindos de Recife, por onde passaram e escutaram um disco de Pinduca, o Rei do carimbó. Em seu primeiro dia em Belém, caíram logo na Banca do Max e rumam para outro polo de garimpo fonográfico, o velho Mercado de São Brás. “*Good advice! Thank you*”, agradeceu Brian pela dica.

Max, por sua vez, não pôde vender a raridade de Mestre Cupijó nem para um, nem para outro. O disco segue em escambo para um produtor musical da capital mineira que, em troca, lhe prometeu vinis novos, material muito caro e bastante improvável em Belém. A sede com que o público comum da cidade consome e absorve os novos suportes digitais acaba deixando de lado uma série de publicações em vinil que segue à disposição e a preços de descarte, atraindo, cada vez mais, compradores estrangeiros. De similar valor de fetiche, uma edição alemã esgotada do LP *Seargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles é vendida a 200 pounds na feira de Candem Town, em Londres, enquanto o disco de Mestre Cupijó, tido como um dos primeiros registros fonográficos independentes do carimbó, sai por 25 Reais, ou cerca de 9,5 pounds.

O primeiro disco de Joaquim Maria Dias de Castro, o Mestre Cupijó, foi gravado em 1973, em Cametá, pelo selo independente Escorpião¹⁰⁹. Saxofonista, Cupijó ajudou a sedimentar os sopros em metais no carimbó, graças também à sua origem como formador e regente da banda de música Euterpe Cametaense, fundada em 1874. No mesmo ano, o disco de Mestre Verequete seria o marco na produção fonográfica ligada ao carimbó do Pará, também em caráter independente. Há também o disco do Conjunto Orlando Pereiro, intitulado *Carimbó*, editado pela Radiolux Discos, ainda em 1973, que vinha apresentar o gênero paraense como originário da Umbanda. Mas foi o disco *Carimbó e sirimbó de Pinduca*, publicado pelo selo Beverly, também em 1973, que acabou instaurando uma nova cena para o carimbó no meio urbano de Belém. Este primeiro disco de Pinduca teria superado, em vendas, o disco de Roberto Carlos daquele ano, em um mercado ainda jovem, como a cidade de Belém, que contava com sua primeira loja de discos há apenas cinco anos (COSTA, 2008, p. 163).

¹⁰⁹ As informações aqui descritas foram extraídas de trabalho de campo, entrevista com o colecionador e comerciante Max, e em reportagem do jornal Diário do Pará, *Mestre Cupijó: criador e entusiasta do novo Sirirá*, de 29 de março de 2010. Disponível em <<http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-83721-MESTRE+CUPIJO+-CRIADOR+E+ENTUSIASTA+DO+NOVO+SIRIA.html>>. Acessado em fev 2012.

O meio do década de 1970 foi o período de primeiro *boom* do carimbó na cena fonográfica; movimento que já vinha se formatando fora da indústria do disco, desde o final da década anterior, em meio aos festivais de carimbó nos interiores do Estado, fomentados por alguns prefeitos simpáticos a este tipo de manifestação. Na ocasião, “os conjuntos de pau e corda entravam em porfias”, afirma Oliveira (1999, p. 355). Entre 1973 e 1974, três grandes mestres se lançaram no vinil: Pinduca, o mais bem assessorado estava contratado pelo selo Beverly do Rio de Janeiro, que viria se propor a ocupar um nicho de mercado, o da *música de raiz*. Cupijó e Verequete seguiam a trilha em pequenos selos independentes. O disco de estreia de Mestre Verequete, distribuído pelo selo Spot de forma quase artesanal, vinha em uma capa simples, em verde chapado, com a inscrição *Carimbó: conjunto O Uirapuru do Verequete (só podia ser)!*, enquanto que o segundo disco de Mestre Cupijó, chamado *Mestre Cupijó e Seu Ritmo* viria, em 1975, estampando a visão frontal em *close* das partes inferiores de uma moça vestindo biquíni com motivos da cerâmica marajoara.

De qualquer forma, o carimbó vai correr em paralelo à grande indústria do disco, que começa a alcançar os milhões de cópias por artista e vive os rescaldos do nacionalismo modernista da Tropicalha. Em 1974, Alceu Valença havia lançado seu *Molhado de Suor* e os Novos Baianos o seu *Acabou Chorare*; e a carioca Eliana Pitman, simpática ao ritmo paraense, e já próxima a Pinduca, gravou um *pout-pourri* de carimbós em seu disco, com destaque para *Sinhá Pureza*. A parceria renderia frutos para os próximos álbuns de Pinduca. No ano seguinte, em Belém, o filme *Os Brutos Inocentes*, de Líbero Luxardo, trazia na trilha sonora o primeiro registro do carimbó *Esse rio é minha rua*, de Paulo André e Ruy Barata, na voz de Walter Bandeira; canção símbolo do carimbó urbano eternizado depois no registro de Fafá de Belém. Por este motivo, o ano de 1975 seria então o marco central da chegada do carimbó na cidade. No próximo ano, um considerável volume de LPs – dado o caráter independente e por vezes artesanal das produções – veio à tona no embalo do ritmo paraense. Fafá de Belém, saída dos festivais estudantis de sua cidade natal, lança seu primeiro álbum, *Tamba-tajá*, pela Polydor, com distribuição nacional em 1976. Além da canção título de Waldemar Henrique, e de *Indauê-Tupã* dos Barata, *Esse rio é minha rua* agora ganha sua versão mais conhecida em disco. Em Belém, Ely Farias lança o LP *O carimbó é nosso*, já nos primeiros rompentes de reivindicação pela “origem” do gênero, o disco traz o produtor musical Manoel Cordeiro nas guitarras, que seria responsável pela próxima geração de artistas dos estilos brega e caribenho do Pará, dentre eles seu próprio conjunto Warilou. Por outro

lado, no mesmo 1976, Waldemar Henrique tem um álbum lançado pela Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Pará, em parceria com a cantora lírica Maria Helena Coelho Cardoso, onde figuram suas chulas marajoaras, *Morena* e *Rolinha*, além das lendas amazônicas *Tamba-tajá*, *Uirapuru* e *Matinta Perêra*, e no lado B, pontos rituais de Candomblé e Umbanda. A Rádio Rauland também entra na onda, alocando seu estúdio, no centro da cidade, para a gravação de vários grupos de carimbó, que resultariam ainda em 1976 no lançamento de uma série de compactos, com quatro faixas cada, assinada como *Erla*. Os disquinhos em estéreo, lançaram vários nomes que, além do carimbó, passariam pelo brega, merengue, boleros e a chamada MPP (a Música Popular Paraense). O conjunto Namorados do Carimbó, de São Caetano de Odivelas, região vizinha de um dos polos criativos do gênero, faz parte da série com quatro canções de Vivaldo Santa Rosa, sendo *Cobra coral* a faixa destaque.

Em 1978, o som das guitarradas aproveita a onda de lançamentos e Mestre Vieira e seu conjunto Os Dinâmicos, do município de Barcarena, colocam nas lojas seu *Lambada das Quebradas volume I*, pela Chantecler, que repetiria a dose, dois anos depois com o volume seguinte da série, responsável por cerca de 300 mil discos vendidos no Norte e no Nordeste do país¹¹⁰. A Chantecler, pequeno selo local, ainda lançaria outros títulos regionais, dentre os quais o LP *O autêntico carimbó de Belém do Pará*, do grupo Os Quentes de Terra Alta.

7.2.4 Anos 1990: O *Boom* do Regional na Música Brasileira

A indústria fonográfica brasileira apresenta um histórico de crescimento e queda acelerados, se enquadrado no breve período de 1960 a 2000. Nos últimos quarenta anos, a consolidação do “produto” musical (que passou do compacto ao compacto duplo, ao LP e cassete, ao CD e DVD, chegando hoje ao MP3 e *download*) esteve diretamente ligada aos diferentes projetos de modernização da cultura nacional – projetos que passam antes pela construção da identidade nacional-popular e mais recentemente da identidade internacional-popular, como vemos em Ortiz (1988, p. 165, 205). Uma análise mais específica sobre a cidade de Belém foi feita por Castro (2011), que atribui a noção de “moderna tradição amazônica”, aplicada às efervescências culturais na capital do Pará ao longo das últimas quatro décadas. A “modernização conservadora” da indústria brasileira durante os anos de

¹¹⁰ Informação extraída de O Liberal, *Da Paz acolhe Vieira*, de 3 de julho de 2012.

governo militar (DIAS, 2000, p. 51; ORTIZ, 1988, p. 153) ajudou a sedimentar o mercado fonográfico que, no final dos anos 1960, atingia um patamar significativo na balança econômica e simbólica da cultura nacional¹¹¹; atuando na formação de *casts* que representassem a brasilidade e também as regionalidades.

A modernização técnica da indústria fonográfica fez-se acompanhar de um refinamento na formatação do conteúdo musical, que se segmentava cada vez mais, buscando adequar-se às estratégias publicitárias de aumento de vendas. Tais estratégias, insisto, acompanham o mesmo projeto de construção da identidade brasileira popular em sintonia com a mundialização da cultura em escala global.

Em 1973, ano em que Pinduca lançou seu primeiro LP pela Copacabana Discos – hoje propriedade da multinacional EMI – esta era uma das poucas gravadoras nacionais atuantes no mercado e uma das oito a possuírem estúdio e fábrica próprios, com sede no Rio de Janeiro. Em 1974, a Copacabana era a sétima maior empresa de discos do país, responsável por 4,5% do faturamento nacional. Dias (2000, p. 73-74) destaca a importância desta gravadora no lançamento de artistas regionais. É a partir dos anos 1970 que a segmentação de gêneros na esfera da produção fonográfica vai estar mais diretamente ligada à estratégia de mundialização dos códigos culturais locais que, conforme vimos em Ortiz (2007) e Adorno (2002; 2010c), consiste em padronizar e enquadrar os conteúdos musicais populares nas formas de produção voltadas ao consumo massivo. Porém, foi na década de 1990 que assistimos ao ápice do processo mundializante com o surgimento comercial e “repaginado” da música sertaneja, baiana – classificada mercadologicamente como *axé music* ou *samba-reggae* – e, especificamente em Belém, do carimbó de Pinduca. Esse processo refina-se em meio a uma grande crise da indústria fonográfica, resultado da instabilidade econômica vivenciada na década de 1980; o que acabou instaurando um clima de receio estratégico em investir em formatos de risco, ou seja, de qualquer maneira desalinhados com os padrões do consumo *pop*.

A marca estética principal destes ressurgimentos comerciais está na assimilação com o estilo *pop*, caracterizado pela padronização de arranjos, instrumentação, edição, tempo de duração, dentre outros aspectos técnicos, que redundam num caráter de semelhança formal na música massiva, mesmo nos segmentos mais específicos, o que Dias (2000, p. 121) sintetiza

¹¹¹ Segundo Dias (2000, p. 56-57), a partir de dados da Associação Brasileira de Produtores de Disco, em 1969, mais de 6,5 milhões de LPs foram vendidos no Brasil. O índice subiria a 56,7 milhões vinte anos depois, auge da indústria do vinil.

como “vestir o diferente com uma roupa conhecida”. A mundialização teve o duplo papel de introduzir o modelo *pop* nos territórios mais regionalizados do país e reintroduzir os produtos da hibridação entre local e global (DIAS, 2000, p. 82). É importante distinguir a noção de *pop* aqui como designativa dos padrões de produção e circulação massivos e níveis de consumo; diferentes das noções de popular-folclórico tradicionalista – vigente no final do século XIX – e popular-político ligada às correntes intelectuais dos anos 1950 (ORTIZ, 1988, p. 162-164; MARTIN-BARBERO, 2003, p. 43-44).

A década de 1990 representou um breve período de estabilidade na indústria cultural. O novo cenário que se configurava entre 1993 e 1995, com a implantação do Plano Real, a abertura dos mercados e o surgimento de novas tecnologias de produção e distribuição (entre elas, destacadamente o CD), propicia um fôlego no consumo de “produtos” culturais. O ano de 1993 teria sido o ponto alto deste período¹¹², marcado por uma nova tendência na lógica de produção musical: o foco no *marketing* e nas vendas¹¹³. Foi precisamente neste período que assistimos ao surgimento massivo e *pop* do sertanejo – que, a partir de 1991, abriu um novo filão no mercado fonográfico em sua hibridação com o gênero romântico por meio de duplas como Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, Chrystian e Ralf –; e do *samba-reggae*, marcado pela explosão mercadológica do grupo É o Tchan, originado do antigo Gera samba.

O disco *Gera samba* (Polygram), de 1994, introduziu o grupo e o gênero nele delimitado nas manchetes da imprensa especializada na indústria musical da época. Na sequência, os álbuns *Gera samba – É o Tchan* (1995), *Na Cabeça e na Cintura* (1996), e *É o Tchan do Brasil* (1997) alavancaram as vendas – passando de 50 mil cópias em 1994 para 2,7 milhões em 1997¹¹⁴. No mesmo ano, o grupo vendeu 1,3 milhões de discos no exterior. De 1996 a 2000 foram, ao todo, 10 milhões de cópias vendidas no Brasil (LEME, 2003, p. 105-106), ajudando a sedimentar, junto a todo esforço empreendido pelos programas de rádio e TV e pela indústria cultural então estabelecida, a formulação de uma identidade baiana moderna, atualizada a partir da mistura entre samba, pagode e *reggae*, sob o rótulo de *axé*

¹¹² Segundo Dias (2000, p. 106-107; 111), a partir de dados da Associação Brasileira de Produtores de Disco, em 1993, o faturamento da indústria fonográfica subiu em 66% em relação ao ano anterior, após um período de três anos de decréscimo. No mesmo ano, o preço do CD *player* caiu em 30% em relação a 1992.

¹¹³ Dias (2000, p. 78; 90) chama a atenção para a distinção estabelecida entre “artistas de catálogo” (com maior liberdade de produção de conteúdo e menores taxas de venda) e “artistas de *marketing*” (com duração mais veloz, mais enformados e extravagantes taxas de lucro); são estes os responsáveis pelos modismos radiofônicos e midiáticos e também pela sustentação financeira das indústrias culturais.

¹¹⁴ Ver <[http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89_o_Tchan!#Discografia Oficial do .C3.89 o Tchan](http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89_o_Tchan!#Discografia%20Oficial_do_%C3%89_o_Tchan)>. Acessado em 1 de julho de 2009.

music. Uma das letras do grupo, de 1995, proclama: *É o novo som de Salvador*, lema que nos traduz o ambíguo movimento de afirmação massiva de uma identidade baiana por parte de um segmento de artistas e produtores culturais; e, por parte dos grandes agentes da indústria, uma estratégia de classificação mercadológica voltada a empurrar a vendagem de CDs dentro e fora do Brasil, na esteira de um processo de formulação modernizante da identidade nacional popular que, segundo Ortiz (1988, p. 205), visava à formatação da música brasileira para o mercado internacional.

Em Belém do Pará, 1993 foi o ano do ressurgimento comercial de Pinduca, o Rei do carimbó – uma alusão às posições sacralizadas do “Rei” Roberto Carlos e do “Rei” do *rock*, Elvis Presley. O único disco de repertório inédito do cantor lançado naquele ano trazia o título sugestivo: *Pinduca na Explosão do Carimbó* (BMG e RCA-Victor). Das quatorze faixas, alguns temas atualizados como em *Os cara pintadas do Brasil* (alusão direta ao movimento popular televisionado em prol do *impeachment* do presidente Fernando Collor de Melo, em 1992); referências culturais como *Carimbó do Caribe* e *Boi bumbá do salão*; menção aos balneários paraenses mais populares em *Carimbó de Salinas*, *Viva, viva Santarém* e *Pescador de Salvaterra*. Porém, os maiores sucessos de rádio do cantor datam de LPs anteriores, das décadas de 1970 e 80, tais como *Dona Maria*, *O pinto*, *Sinhá Pureza*, *Ralador*, *Tia Luzia*, *tio José*, *Garota do tacacá*, *Marcha do vestibular*, *Vai ao Pará, parou*, *O rico e o pobre*, reflexo do clima de relançamentos que marcava a indústria naquele ano.

7.2.5 O Rabino que Dançava Carimbó: Para Além da Identidade Regional

No verão paraense¹¹⁵ de 1994, acontecia alguma coisa de diferente na comunidade judaica local. De origem predominantemente marroquina, os judeus de Belém diferem-se daqueles que vivem no Sudeste do país em três aspectos: estes têm ascendência predominantemente europeia, são mais resistentes a certos tipos de sincretismo e são popularmente conhecidos pelo tino nos negócios. O rabino Moisés Elmesany, líder religioso da comunidade de Belém, é natural da cidade e morador do bairro da Campina, no centro comercial, região abandonada pelas classes abastadas já há pelo menos meio século. Durante a colônia de férias realizada naquele ano pelos jovens da comunidade, no município de Benfica, a tradicional tertúlia de sábado à noite – notadamente voltada a incentivar o

¹¹⁵ Tradicionalmente, o mês de julho é considerado como verão no Estado do Pará, devido ao aumento de temperatura e menor incidência de chuvas.

casamento entre judeus, símbolo da preservação das tradições milenares – teve um repertório inusitado. Os jovens judeus paraenses (cujas identidades então já não distinguiam as origens judaicas e amazônicas) dançavam ao som do carimbó, o *hit* do momento na cidade. No auge da festa, o rabino foi convidado a entrar na roda e arriscou, com muita classe, uns passos da dança; em meio às pernadas e rodopios, as franjas do *tsitsit* (vestimenta ritualística judaica) balançavam em ritmo tão amazônico. Na manhã seguinte os comentários eram unânimes: Elmesany era *o rabino que dançava carimbó*. “Só em Belém isso acontece”, diziam. Um outro tipo de líder comunitário era responsável por esse fenômeno, o seu nome era Pinduca.

Nascido em Igarapé-Miri, nordeste do Estado do Pará, em quatro de junho de 1937, Aurino Quirino Gonçalves é Pinduca, o “Rei do Carimbó”. Filho de um professor de música do interior, ele atuou como baterista, percussionista e, recentemente, como compositor. Seu primeiro disco lançado em 1973, o “Carimbó e Sirimbó do Pinduca”, pelo selo Beverly vendeu, segundo o compositor, 15 mil cópias com distribuição nas regiões Norte e Nordeste do país¹¹⁶. Mas foi a partir dos anos 1990 que Pinduca passou a ocupar espaço privilegiado no imaginário das classes dominantes de Belém, passando a ocupar a programação das rádios FM, programas de auditório locais e, especialmente, os palcos dos principais clubes e salões da cidade.

Após a década de 1980, a construção da identidade nacional se viu fragmentada no surgimento de um novo modelo econômico e cultural: a globalização dos mercados e a mundialização da cultura. No processo de fragmentação das identidades, o exótico, específico e o local aparecem como formas de diferenciação, numa prática paradoxal onde a diversidade cultural passa por um crivo homogeneizante, redutor de parâmetros demasiado estranhos ao código mercadológico. Acompanha esse movimento um processo de “dilatação do campo memorável”, ou seja, a multiplicação de práticas de resgate e releitura do passado histórico e cultural, um tipo de “cultura do arquivamento” que tende a patrimonização das práticas culturais (BARBOSA, 2007, p. 40).

Percebe-se assim que, para assumir a identidade cabocla, as elites locais precisam revesti-la no invólucro do folclore e das tradições. É uma forma de acompanhar as transformações econômicas e o surgimento massivo do discurso ecológico, que teve como marco a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente no Rio de Janeiro em 1992, a Eco-92. Por outro lado, a apropriação da cultura cabocla por esse mercado e pelas elites

¹¹⁶ Ver o sítio do cantor em <<http://www.pinducacarimbo.com.br>>. Acessado em 2 de julho de 2009.

ocorreu e se expandiu, naquele período, com muito pouca participação criativa dos próprios agentes culturais locais. Nesse caso, o que detectamos é um projeto político de construção da “identidade paraense” e do carimbó como patrimônio cultural autêntico e intocável; o problema é que essa patrimonização da cultura colabora para torná-la estática e avessa aos processos da dinâmica social, isto é, alheia às transformações sociais e culturais do cotidiano, e incapaz de idealizar outras possibilidades de organização da vida social e cultural.

Na primeira metade dos anos 1990, o *boom* econômico do carimbó (assumidamente protagonizado pela figura de Pinduca) na cidade de Belém reflete a construção de uma *identidade-âncora* local no esforço de eleger uma especificidade para a nova identidade paraense, que se destaque no movimento global de *revival* das tradições – e sua adaptação ao consumo mundializado; e na necessidade de “ancorar um mundo em crescente mobilidade e transformação”, compensando a perda de referências identitárias e culturais sólidas (BARBOSA, 2007, p. 41); semelhante ao que Bauman (2001, p. 38) classificou como a “modernidade líquida”, marcada pela total fluidez dos recursos de fixação da identidade e pela desregulamentação, fragmentação e individualização das práticas coletivas modernas, como a cultura, o trabalho e o lazer.

Sabendo que a memória é parte generativa da identidade e que a identidade se compõe individualmente pela seleção da memória, ou seja, pelo jogo de memória e esquecimento ou de ressignificação do passado a partir das condições sociais, culturais, políticas e econômicas do presente (BARBOSA, 2007, p. 41), o carimbó ressurgiu em 1990 em meio a uma nova polêmica: a prática da música, da dança e da coletividade relacionadas ao trabalho do caboclo e às tensões sociais reformula-se em música folclórica ou de consumo. A posição de Pinduca como protagonista do novo movimento reúne aspectos estéticos e discursivos.

Em primeiro lugar, a sonoridade do carimbó de Pinduca é marcada por dois recursos estéticos diferenciados e oportunamente relacionados ao momento histórico em que surgia: a mistura de gêneros e ritmos regionais, formulando híbridos rebatizados pelo compositor como *Lambada*, *Sirimbó*, *Lári*, *Lári* e *Xengo*, *Xengo*. No primeiro caso, explica Pinduca que a origem do nome vem dos termos “lapada” (referente ao efeito da cachaça) e “lambada” (referente ao açoite de cinturão) que remetem ao ato de espertar uma pessoa, chamar-lhe a atenção enfaticamente. A mistura de samba, carimbó e mambo resultou no novo gênero que, ainda segundo o cantor, teve seu primeiro registro em 1976 no disco *Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca*, volume 5, por meio da canção *Lambada (Sambão)*. Antes, porém,

Pinduca já havia inaugurado o ritmo do sirimbó, mistura do carimbó originário do nordeste paraense e do sirirá, originário da região do Baixo Tocantins, gravado já em seu primeiro disco, em 1973.

O outro recurso estético diz respeito aos arranjos de Pinduca. O carimbó, sob o formato tradicional, conta com base percussiva acompanhada de um instrumento harmônico (em geral o banjo) e um melódico (flauta doce, transversal ou saxofone). Por ocasião do sucesso comercial, refletido pela ocorrência favorável do nome de Pinduca nas mídias locais, a partir de 1990, a principal polêmica em torno do cantor foi a forma de arranjar o carimbó e os ritmos regionais com guitarra elétrica, bateria, contrabaixo elétrico e teclados. A percussão permanecia no palco e no disco, embora não fosse mais tão predominante quando nos formatos tradicionais do carimbó, e acabasse, posteriormente, substituída pelo kit de bateria, o mesmo utilizado por gêneros *pop*, como o rock.

Em segundo lugar, a respeito dos aspectos discursivos que contornaram a construção simbólica da figura de Pinduca, destacam-se suas aparições na imprensa local em caráter afirmativo. Cardoso Filho e Janotti Júnior (2006, p. 17) sustentam a existência de “gramáticas de produção e reconhecimento”, ou seja, os modos de relação entre as condições de produção e circulação da indústria cultural massiva e os discursos produzidos nas mídias. A construção identitária local engendrava-se a partir da configuração de figuras midiáticas representativas do novo conceito de “regional”. Pinduca carregava naquele momento uma forma de paraensismo para além das fronteiras regionais.

Terminada a quadra Junina, que sempre lhe rende um sucesso cada vez mais crescente – como acaba de acontecer durante a programação especial do Projeto Preamar, no Centur e no Bengüi, o cantor e compositor Pinduca, um dos nomes mais importantes da nossa música popular, que lançou nacionalmente o "carimbó" e figura entre os inventores da "lambada", está renovando o repertório, somando novas criações e dando roupagem diferente aos números já conhecidos.

Pinduca pretende um ano cheio e tudo indica que, na pauta de suas apresentações, esteja uma ida ao Rio de Janeiro, onde se apresentará para a colônia paraense ali radicada.

Pinduca tem sido, desde muitos anos, o astro mais brilhante do Baile da Adesão do Pará à Independência do Brasil, que os paraenses do Rio promovem no mês de agosto. Um feliz repeteco, portanto, em 1991 (DIÁRIO DO PARÁ, 1991).

Observamos o processo de celebrização de Pinduca, galgado a herói, representante de uma identidade interiorana e legitimamente popular. Tal processo é observado em trechos da matéria *Pinduca põe dondocas para danças*, publicada em O Liberal de nove de outubro de

1994, como “ultrapassar as fronteiras da marginalidade imposta ao carimbó” ou “as dificuldades, porém, não causaram amarguras no cantor. Ele sabia que era tudo uma questão de tempo”:

Aurino Pinduca Quirino dos Santos - o Pinduca foi incluído oficialmente no registro recentemente - não é homem de se deixar vencer por contratempos. Prova disso é que conseguiu ultrapassar as fronteiras da marginalidade imposta ao carimbó e demonstrar que no fundo da alma do High Society existia um Pinduca escondido. Com 21 anos de carreira e 57 de idade, ele tem a altivez de quem sabe que tem o "toque de Midas" para lotar qualquer casa de espetáculos e transformar discos em sucesso. (...) De Igarapé-Miri para o mundo foi um passo, ou melhor, um volteio de carimbó. Com um visual estrategicamente pensado para despertar a curiosidade do público de fora da região, para Pinduca foi mais fácil cantar em boas casas de espetáculo fora da Amazônia do que aqui dentro. A conquista dos clubes paraenses foi difícil. As dificuldades, porém, não causaram amarguras no cantor. Ele sabia que era tudo uma questão de tempo (O LIBERAL, 1994).

Em 2000, após o esfriamento do sucesso de Pinduca na década anterior, o jornal O Liberal relatava o esforço do compositor em trazer de volta o *boom* do carimbó e de sua própria figura:

Lançando o 28º disco de sua carreira, e com um inédito gravado e pronto para chegar às lojas, Aurino Quirino Gonçalves, ou simplesmente Pinduca, como é conhecido dentro e fora do Pará, está empolgado: quer sacudir a poeira e colocar o carimbó na ordem do dia, novamente. Para isso, tratou de se empenhar pessoalmente na missão, ao ponto de ir para a Praça da República, nas manhãs de domingo, para vender seu novo disco e fazer com que o público se lembre do quanto é bom dançar carimbó. Ele vendeu cerca de 500 cópias em três semanas, e não descarta a possibilidade de voltar a travar esse tipo de contato direto com os fãs. “Faziam fila para comprar o disco e falar comigo. Queriam saber o porquê de eu estar ali”, lembra. Pinduca sabe da situação precária em que se encontra a cultura popular. “No carimbó, só sobrou eu e o Verequete, eu no meu estilo e ele no dele, que são diferentes. Mas não tem mais ninguém para segurar essa luta”, analisa. Pinduca tornou-se conhecido nacionalmente como “rei do carimbó”, com seu chapelão cheio de penduricalhos do Ver-o-Peso, em 1973, quando lançou seu primeiro disco. Mas sua história com a música começou bem antes, em Igarapé-Miri, onde nasceu (O LIBERAL, 2000).

A aproximação do carimbó de uma lógica de produção e circulação próprias da chamada indústria cultural acentua-se no momento em que a própria indústria, no ramo musical, passava por um período veloz de reconfiguração. Das vultuosas taxas de vendas e criação instantânea de celebridades e publicidade nos anos 1960, 70 e 80 (seu ápice), o ramo

fonográfico depara-se com o fenômeno da fragmentação do consumo, que vem junto do projeto mundializante da cultura. A partir do final dos anos 1990, a Internet ajudaria a estabelecer uma nova relação com a produção-circulação-consumo de músicas. Sendo a “familiaridade” ou “caráter de semelhança” (termos considerados adornianos) palavras de ordem para a inserção na indústria cultural massiva, acreditamos que, em uma análise objetivista, o carimbó de Pinduca careceu de um tipo de equilíbrio entre o regionalismo e o globalismo. Havia códigos regionais demais para que fosse um produto mundializado, e códigos globais demais para atender a uma exigência maior de aprovação local¹¹⁷. Porém, sob um olhar mais profundo, vemos em Pinduca a tentativa de amplificação do espírito do carimbó. Sua trajetória pessoal revela a vontade de posicionar o carimbó nacionalmente não apenas como gênero musical, mas como força coletiva, isto é, como forma de contágio pelo “embalo do carimbó”.

Neste imbróglio, a crítica original de Adorno e Horkheimer sobre a serialização da cultura e estandardização poderia soar ultrapassa; porém, é justamente esse aspecto que destacamos diante do refinamento inédito da mercantilização na produção artística a que se assistiu nas décadas de 1980 e 90 no Brasil. Nesta lógica produtiva, parece acentuado o ocultamento da potência coletivizante da música territorial (classificada também como local, regional, popular, folclórica, tradicional).

O que confere ao carimbó um caráter vinculativo e, por vezes, subversivo é sua prática coletiva; suas narrativas sobre o tempo, o lugar, o trabalho; e sua base percussiva que, como já apontamos, carrega uma possibilidade de estranhamento estético.

É possível que o carimbó absorva os resquícios coletivizantes da prática cultural popular na forma como é descrita por Bakhtin (1996), justamente por aglutinar em sua constituição histórica os aspectos orgânicos necessários à formulação de uma prática cultural e musical territorial e ancorada na síncopa como efeito de estranhamento e envolvimento. O carimbó dos terreiros, enquanto música de trabalho, vinculava as pessoas em torno de uma vontade comum, narrava o mundo real e imaginava um outro possível. É imperativo que possamos refletir sobre novas formas de apropriação do carimbó a partir do tempo presente, mas com o pé fincado em seu potencial aglutinador, no momento em que se encontra reivindicado como patrimônio cultural nacional.

¹¹⁷ Ortiz (2007, p. 198-199) destaca o cinema indiano e a música *enka* do Japão como exemplos de “produtos” culturais onde os códigos locais ainda se fazem muito presentes apesar do esforço de “modernização”, representando uma forma de ruído aos padrões de consumo e gosto mundializados.

7.2.6 Uma Carimbozeira em Paris: Nazaré Pereira

Em janeiro de 2012, no último dia depois de um ano vivendo em Paris, passeava pelas lojas de discos de vinil usados da Boulevard Saint-Michel, no *Quartier Latino*. Ao folhear a fila de LPs, percebo que o vendedor da loja havia posto em destaque alguns álbuns que talvez considerasse apelativos pela raridade ou pela popularidade: ao lado do disco duplo contendo o concerto de Serge Gainsbourg no Casino de Paris, um LP azul com a capa desenhada em um cenário de floresta, era o disco *Natureza* de Nazaré Pereira.

A cantora Nazaré Pereira nasceu em Xapuri, na fronteira do Estado do Acre com a Bolívia; de lá, veio menina para o distrito de Icoaraci, em Belém, onde permaneceu até arriscar-se em Nancy, na França, como atriz na companhia de Bob Wilson nos espetáculos *Le Regard du Sourd* e *Prologue*; e de lá mudou-se para *Parri*, completando uma quadrilogia de cidades com a terminologia em “i”, como ela própria define¹¹⁸. É claro que entre uma e outra destas cidades, Nazaré passou pela Escola de Teatro da UFPA, nos anos 1960, pela Escola de Teatro da UNIRIO e pelo Conservatório Nacional de Teatro, ambos no Rio de Janeiro na década seguinte.

A partir do compacto com a canção *Cheiro de Carolina* de Zé Gonzaga, de 1978, a carreira de Nazaré Pereira como cantora estabeleceu-se na capital francesa, seguindo-se a uma série de discos pontuados pelos ritmos amazônicos cantados em português. Seu segundo disco, *Amazônia*, de 1979, traz a canção *Boi Bumbá* de Waldemar Henrique e o sucesso *Xapuri do Amazonas* de sua autoria. No ano seguinte, o disco *Natureza*, aquele que repousava nas prateleiras da Boulevard Saint-Michel, traria uma temática ecologista com canções em língua portuguesa acompanhadas por uma versão francesa das letras no encarte. Destaca-se um carimbó pau-e-corda chamado *Ilha de Marajó* de Nazaré e Coaty de Oliveira, onde ela descreve as pequenas ilhas pertencentes ao arquipélago do Marajó para ilustrar sua própria vida migratória:

Eu vim de muito longe / Eu pulei de ilha em ilha / Seguindo a minha trilha /
Eu cheguei cá no Pará / Orquestra se prepara / Vou botar flor no cabelo / Eu
tenho um só desejo / Carimbó e siriá / Caviana, Mexiana, peguei mana /
Dancei carimbó (PEREIRA, 1980).

O disco vendeu 600 mil cópias na França¹¹⁹ e rendeu um próximo álbum gravado ao

¹¹⁸ Anotação em concerto de Nazaré Pereira no Sesc Boulevard, em Belém, no dia 5 de julho de 2012.

¹¹⁹ Informação extraída de Oliveira, 1999, p. 430.

vivo no Olympia de Paris. Com seu disco de 1992, chamado *Thainá-Khan* (Estrela d'alva) Nazaré apresenta-se na televisão francesa interpretando a canção *Couleur Café*, do repertório de *percussions* de Serge Gainsbourg.

Nazaré Pereira foi a artista autoral que efetivamente apresentou o carimbó do Pará na cena europeia nas décadas de 1970 a 90. Ao longo de sua discografia, registrou várias composições suas e de autores paraenses. Ainda hoje Nazaré Pereira vive em Paris e é considerada uma artista das prateleiras dedicadas à *Amerique Latine*, *Musique ethnique* ou *Autre-mer*. O disco que traz um carimbó de temática marajoara encontrado em meu último dia passado na capital francesa selou a temporada e, ao mesmo tempo, selou uma questão basilar para este trabalho: a delimitação de fronteiras simbólicas – que geralmente se posicionam na dicotomia entre modernidade e tradição – para o carimbó obedecem que ordem discursiva? É o que procuramos investigar adiante.

7.3 MODERNIDADE E TRADIÇÃO NO CARIMBÓ

*Caboclo toca viola / Caboclo bate tambor /
Caboclo só acha bom / Morando no interior
Mestre Verequete (1975)*

Neste capítulo procuramos observar as formas de manejo estratégico da noção comum de “autenticidade” e de termos correlatos, como “raiz”, “original”, dentre outros, por parte de comunidades locais, no interior do Estado do Pará, Região Amazônica brasileira, em favor da formação de uma cena ou circuito cultural alternativo, o que implica uma ampla ação pautada nos veículos de comunicação massivos da região, por meio de intervenção junto a jornalistas e formadores de opinião, bem como uma ação paralela voltada a reformulação de políticas públicas que favoreçam o surgimento deste movimento popular de forma autônoma.

7.3.1 O Conceito de “Pau-e-corda”: A Importância da “Autenticidade” Hoje

No garimpo dos velhos discos em vinil, os poucos que sobraram abandonados em uma banca de ambulante no centro de Belém, re-encontro Max, o antigo “traficante” de LPs que me acompanha desde a infância, e a quem não vejo há pelo menos dois anos. Os discos ele consegue, quase sempre, em “aparelhagens” aposentadas e grandes acervos de colecionadores falecidos. Ao re-encontrar-me, Max apressa-se para oferecer as novidades. Interrompendo-o pergunto pelos velhos vinis de carimbó e da chamada MPP, a sigla adaptada da MPB para designar a canção popular feita no Pará. Coçando a cabeça, ele pergunta: “Queres que tipo de carimbó, elétrico ou pau-e-corda?”.

Eis o xis da questão. O termo *pau-e-corda* estabeleceu-se para designar a música artesanal, muitas das vezes acústica e minimalista, de origem rural e ligada às tradições culturais de determinado território. Pau e corda designa, respectivamente, o tambor, instrumento rítmico e variados tipos de instrumentos melódicos, violão, viola, banjo, cavaquinho. No sentido figurativo, o termo composto conota o bom e velho “carimbó de raiz”, outra terminologia arraigada no senso comum. A estética do pau-e-corda propõe implicitamente não só o formato musical, mas toda uma composição simbólica ligada à experiência de resgate da autenticidade, das origens, da tradição. Um composto de linguagens que inclui a narrativa (poética das letras das canções), indumentária, figurino, hereditariedade – a sensação de autenticidade infla-se quando a personagem é originária desta ou daquela família – e, muito importante, o território. Leia-se aí o pertencimento local, a comunhão de códigos próprios – quase secretos – a um espaço, com temporalidade, linguagens e posturas próprias.

Neste sentido, propomos, em primeiro lugar, uma revisão crítica da importância da experiência e do “autêntico” nas sociedades ocidentais contemporâneas, diante do contexto de mundialização da cultura, fenômeno que acompanha o projeto de globalização econômica, especialmente a partir do final da Segunda Guerra Mundial, onde o contato direto com determinados eventos comunitários e culturais locais ganha um valor especial e diferenciado.

A mundialização da cultura, fenômeno que acompanha o projeto de globalização econômica, impulsionou a incorporação da cultura ao rol dos serviços cambiáveis pelo comércio global a partir do final da Segunda Guerra Mundial. Diferente da educação, a cultura tardou em redundar numa noção comum entre os países envolvidos nas negociações,

mas logo passou a integrar os debates da UNESCO, já na década de 1940. Mattelart (2005, p. 53-67) demonstra como, neste contexto, um uso humanista da cultura como viés da esperança universal foi passando à visão comercial, especialmente forjada pela doutrina norte-americana do *free flow of information*, a partir do embate entre as visões protecionista e antiprotecionista que tencionaram a Conferência Geral da UNESCO de 2005.

A nova ordem econômica mundial tem um importante reforço simbólico nos organismos que representam um esforço continuado pela ressignificação da educação e da cultura como serviços comerciais e utilizáveis pelo mercado global na produção de mão-de-obra competitiva e qualificada, e na relação custo/benefício que se estabelece com elas. No entanto, o outro lado desse cenário é a transmutação gradativa da cultura de um produto de entretenimento para a noção de processos e ambientes que permeiam as novas práticas do mundo globalizado. O protagonismo do mercado na legitimação de condutas, práticas, discursos e padrões éticos e morais faz-se acompanhar de um novo uso da cultura que suscita ao mesmo tempo a formulação de novas estratégias comerciais que levem em conta as especificidades culturais locais. Vemos, portanto, a crescente atribuição de uma função sócio-política-econômica à cultura, o que a confere um uso normatizador indissociável da economia e das decisões políticas, configurando o que se entende por “economia da cultura” (YÚDICE, 2004, p. 26, 32-35), ao mesmo tempo em que os próprios processos econômicos se tornam fenômenos culturais ou perpassados pela cultura, considerada agora como o “húmus básico e fermento ativo” das sociedades em geral (DU GAY, 1997, p. 2, 4; ZALLO, 2005a, p. 2). A “conveniência da cultura” como um recurso no mundo globalizado é, para Yúdice (2004, p. 46-50), um fenômeno que a confere uma nova lógica da “performatividade”, que chama a atenção para a importância decisiva da experiência.

A performance e a experiência como valores da cultura no cenário sócio-econômico contemporâneo devem-se à saturação da economia de serviços a partir dos anos 1970, com sua crescente comoditização, cuja expressão mais marcante seria a própria Internet e o vasto acesso de informação ali disponível. Nesse contexto, assistimos a uma ampliação da importância da sensação como atividade econômico-cultural. As estratégias de distinguir um produto agregando-lhe valor de mercado passam pela relação direta com os públicos e voltam-se à construção de experiências memoráveis, no que as empresas passam a funcionar como “encenadoras de sensações” e produtoras de emoções pessoais (PINE e GILMORE, 2001, p. 14-15, 21-23; DU GAY, 1997, p. 4-5). O fato de a economia estar em relação

dialética com a cultura – processo não tão distinto da concepção de cultura em Gramsci – nota-se na produção de discursos e sentidos, linguagens e sistemas de representação como processos marcantes do jogo econômico.

O “mercado da performance”, que na esfera da indústria musical se expressa nas apresentações ao vivo, é um dos grandes produtores de experiência no entendimento aqui delineado, apontando o ressurgimento de um caráter público e sensitivo da música (HERSCHMANN, 2007b, p. 170). Em cenas culturais locais, como o circuito do tecnobrega de Belém, os festivais de rock independente, os diversos festivais e eventos de caráter folclórico ou regional, a experiência sensorial passa a ocupar valor simbólico superior aos suportes físicos como o disco, o vídeo, a fotografia, o texto – todos esses comoditizados pela ampla disponibilidade na Internet. Por outro lado, a revalorização da performance ao vivo aponta, de certa forma, o retorno da aura benjaminiana, como último sopro do valor da obra artística ou intelectual, um valor que, segundo Silva (2012, p. 115), se perde no espaço virtual em meio ao excesso de oferta gratuita e à nova euforia dos *downloads* como apropriação privada do máximo de conteúdo possível.

Os novos modelos de consumo e escuta de música despontam no mundo ocidental como a cultura do imaterial e da livre circulação de conteúdos. No contexto brasileiro, vale considerar o histórico de crescimento e queda acelerados da indústria fonográfica, se enquadrado no breve período de 1960 a 2000; quando a busca pela consolidação do “produto” musical andava de mãos dadas com o projeto de modernização da cultura nacional e das culturais regionais¹²⁰.

Se a “modernização conservadora” da indústria cultural brasileira no período militar levou o mercado fonográfico a uma onda de crescimento a partir da década de 1960, a década de 1990 representou, como vimos, um breve período de estabilidade na indústria cultural, especialmente nos anos de 1993 a 1995, dada a uma série de acontecimentos no âmbito da economia liberalista, como a abertura dos mercados e a chegada dos novos suportes como o CD; foi quando assistimos à consolidação um processo de formulação modernizante da identidade nacional popular que, segundo Ortiz (1988, p. 205), visava à formatação da música brasileira para o mercado internacional. Foi também em 1993 e 94 que vivemos, no Pará, o

¹²⁰ Projetos que passam antes pela construção da identidade nacional-popular e mais recentemente da identidade internacional-popular, como vemos em Ortiz (1988, p. 165, 205). Análise regionalizada foi feita por Castro (2011) sobre a moderna tradição amazônica, aplicada às efervescências culturais na cidade de Belém ao longo das últimas quatro décadas.

revival do carimbó urbano de Pinduca¹²¹, re-editado em CD e recolocado nas rádios e nos principais salões e bailes da elite belenense.

O ressurgimento do carimbó no contexto urbano de Belém, durante os anos de 1993 a 1995, através do cantor Pinduca, marca um contexto especial de ressignificação das identidades locais por meio da construção de uma *identidade-âncora* no esforço de eleger uma especificidade para a nova “cultura paraense”, que se destaque no movimento global de *revival* das tradições – e sua adaptação ao consumo mundializado; e na necessidade de “ancorar um mundo em crescente mobilidade e transformação”, compensando a perda de referências identitárias e culturais sólidas (BARBOSA, 2007, p. 41). O cenário que assistimos em seguida, na primeira década do novo século XXI, é o de readaptação do consumo de música nas grandes cidades, que vem acompanhado de novos modelos de economia da cultura onde a experiência é supervalorizada, especialmente por meio do que se considera *autêntico*.

O *revival* de cenas, épocas, movimentos, produtos culturais, a adaptação de biografias e acontecimentos históricos para o cinema ou televisão têm, no Brasil, um mercado potencialmente interessante. Nos últimos anos, foram diversos os filmes ou documentários biográficos lançados com sucesso. Desde *Dois Filhos de Francisco* (2005), de Breno Silveira, uma série de filmes históricos foi desencadeada, passando por *Olga* (2004), de Jayme Monjardim; *Lula, o Filho do Brasil* (2009); de Fábio Barreto; *Chico Xavier* (2010), de Daniel Filho; além de seriados de TV, como *JK* (2006), de Dennis Carvalho; *Maysa: quando fala o coração* (2009), de Jayme Monjardim; *Dalva e Erivelto* (2009), de Dennis Carvalho; além da série *Por Toda Minha Vida* (2008 e 2009) que trouxe mais de uma dezena de minibiografias dramatizadas a partir de depoimentos e arquivos de telejornal da emissora Rede Globo.

Por outro lado, observamos uma supervalorização de espetáculos ao vivo, especialmente de artistas considerados retrôs ou clássicos. Espetáculos únicos – como a reunião do grupo Pink Floyd em Londres, em 2005, ou a reunião do Led Zeppelin em 2007, ou ainda o retorno do ex-beatle Paul McCartney ao Cavern Club, antigo *pub* de Liverpool onde sua banda iniciou a carreira nos anos 1960, para apenas trezentos lugares – tiveram seus ingressos vendidos a peso de ouro, ou ainda distribuídos a seletos jornalistas, VIPs e outros “abençoados”. A raridade da experiência, a possibilidade de ser única e jamais se repetir na história, é o que lhe confere um status de autenticidade especial.

¹²¹ Pinduca, o Rei do carimbó é o pseudônimo de Aurino Quirino Gonçalves, cantor e compositor paraense que iniciou a carreira fonográfica em 1973, pela Copacabana Discos. A partir dos anos 1990, passou a ocupar espaço privilegiado no imaginário das classes dominantes de Belém, figurando na programação das rádios FM, programas de auditório locais e, especialmente, nos palcos dos principais clubes e salões da cidade.

É claro que a supervalorização da experiência ao vivo poderá e deverá se constituir em uma forma de apropriação produtiva por parte da indústria musical tradicional, que busca compensar as perdas reais com a queda nas vendas de discos no deslocamento do valor para as apresentações dos artistas e na participação nos lucros gerados pelos shows, mas reflete também novas variáveis de valoração e legitimação do produto musical e da experiência auditiva, especialmente no que se refere à sensação de autenticidade.

7.3.2 Patrimonização como Reivindicação por Políticas Públicas na Imprensa

Na esteira do ressurgimento do valor comunitário e popular – fenômeno devidamente complexificado em diversos pontos da obra de Maffesoli (2006; 2007; 2010) em termos como “re-encantamento do mundo” ou “enraizamento dinâmico” – a patrimonização do carimbó como manifestação artística e expressão cultural de caráter comunitário surge como discurso de reivindicação por novas políticas públicas, tendo a grande imprensa local como veículo estrategicamente manejado, por acreditar que o ambiente midiático pode, de alguma forma, atuar como um espaço privilegiado para o levantamento de questões pertinentes às políticas culturais, graças ao próprio processo de espetacularização que o conferiu um valor de fala especialmente legitimador, e que configura o que se classifica como a “centralidade da comunicação” (HERSCHMANN, 2005).

A “ocupação” dos *mass media* por parte de movimentos comunitários ou populares pode resultar em uma estratégia “flutuante” (PAIVA, 2001) ou radical cujo objetivo seria, de fato, manejar o tempo e a linguagem midiáticos em vias de articular um uso objetivo e politizado da alta visibilidade promovida pela esfera midiática mantendo sua intensão prática de transformação ou revisão de políticas e da própria lógica de dominação, como foi o caso de alguns movimentos ecológicos surgidos na década de 1960.

Como metodologia, propomos analisar a estratégia de ação do coletivo denominado Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro, criado em 2008, em uma comunidade rural do município de Santarém Novo, no Pará, Brasil, para reivindicar o título de Patrimônio Histórico – concedido pelo Instituto ligado ao Ministério da Cultura do governo brasileiro – e vislumbrar as possibilidades de configurações de políticas públicas daí consequentes. Analisaremos as inserções nas mídias por parte do movimento comunitário, bem como os discursos publicados em seu *website* e as ações localizadas, e como estas estratégias articulam

a noção de autenticidade.

Já é notório que a política neoliberal da autorregulação do mercado e do posicionamento do Estado como uma espécie de “puro árbitro” dos interesses públicos e privados mostrou-se insuficiente tanto no âmbito nacional como no global (ZALLO, 2005a, p. 1). A necessidade de desenvolvimento de políticas regionais sólidas é o reconhecimento de que existem territórios muito pouco inseridos na cultura econômica global e na nova cidadania que ela impõe, o que, inadvertidamente, acaba por estabelecer regiões marginais. Zallo (2005b, p. 232-234) adverte para a pertinência de um movimento de “territorialização das decisões” culturais e políticas, para que se estabeleçam polos de produção cultural territoriais, num nível de autonomia econômica, política e cultural. Este projeto tão ousado constrói-se com um sistema produtivo sólido e com a existência de meios de comunicação próprios ou engajados.

Por outro lado, Herschmann (2005, p. 154-158) acredita que o ambiente midiático pode, de alguma forma, atuar como um espaço privilegiado para o levantamento de questões pertinentes às políticas culturais, graças ao próprio processo de espetacularização que o conferiu um valor de fala especialmente legitimador, e que configura o que o autor classifica como a “centralidade da comunicação”. A exemplo do que ocorreu com o ressurgimento da Lapa como polo comercial ligado ao samba e ao choro no Rio de Janeiro, as representações de um determinado território ou cultura territorial no âmbito midiático ajudam a sedimentar o imaginário sobre aquela localidade. Portanto, uma ação integrada entre os atores sociais diretamente engajados numa prática cultural e os formadores de opinião na imprensa e na mídia eletrônica pode funcionar no sentido de agendamento estratégico de determinado movimento ou cena cultural, nos antigos moldes do apadrinhamento de sambistas por parte de influentes jornalistas nas décadas de 1950 e 60 (HERSCHMANN, 2007a, p. 35, 41-42; HERSCHMANN e TROTTA, 2007, p. 152-153). Este é um tipo de associação que se ampara no envolvimento emocional de jornalistas, artistas, realizadores, mas também deve fundamentar-se em algum tipo de vínculo coletivo, um interesse comum que pode estar nos dispositivos de identificação ou em algum comprometimento político específico.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, a Senhora Heloísa Santos, coordenadora do grupo de carimbó Eco Marajoara, de Soure, confirma a necessidade de um modelo de esforço conjunto para a estruturação da cena sourense. Ela afirma: “Não basta que você tenha

um grupo, basta que você tenha apoio em todas as entrâncias que te rodeiam”¹²². Ela ainda completa: “A Bahia enlargueceu na cultura porque eles todos se uniram, e não tem quem faça parar a cultura da Bahia”. As políticas culturais para o carimbó de Soure esmoreceram, como afirmam as “donas” dos grupos, desde a extinção das rodadas de apresentações semanais na praça de Soure. “A política cruzou os braços pra nós”, completa Heloísa. “Aí, sem dança, os dançarinos esfriam, o conjunto esfria; aí você fica pensando 'que é que eu faço pra fazer dança?'”. Nesse caso, a ideia de política cultural diz respeito menos à concessão de verbas e mais à soma de esforços por um interesse comum, ainda que a entrada por parte dos governos e da imprensa seja “flutuante”.

Segundo Paiva (2001, p. 5), classificam-se como “flutuantes” as manifestações que fazem do ambiente midiático sua arena maior de expressão. A autora alerta que tais movimentos tendem a se adequar ao novo tempo “midiológico”, o que requer:

(...) a adoção de uma postura midiática, em que estética, espetáculo, telepresença, facilitarização, aparência de imprevisível atuariam como forças em determinados momentos muito mais ativas do que os pressupostos básicos que mantêm a existência e o vigor do ativismo político no sentido tradicional do termo, que envolve uma luta pela hegemonia (PAIVA, 2001, p. 5).

Há de se distinguir, no entanto, aqueles movimentos essencialmente midiáticos dos que conseguem articular um uso objetivo e politizado da alta visibilidade promovida pela esfera midiática mantendo sua intensão prática de transformação ou revisão de políticas e da própria lógica de dominação. É o caso dos movimentos ecológicos surgidos na década de 1960.

Um terceiro formato de militância que (...) aspiram a uma transformação e inclusão social, portanto reconhecem a existência ainda de lógicas tradicionais atuando no contexto político-social-econômico atual, ao mesmo tempo em que são capazes de se tornarem, em determinados instantes e contextos, totalmente midiáticas (PAIVA, 2001, p. 5-6).

O jogo da visibilidade midiática requer, como vemos, um trato cuidadoso com as tendências oscilantes de demonização ou glamourização, buscando formas politizadas de apropriação do espaço midiático. Herschmann (2005, p. 164) alerta que as “performances periféricas, marginais/locais” são em geral o principal objeto de apropriação midiática, mercantil, e mesmo ideológica no âmbito do terceiro setor, e que sua emergência deverá permanecer na fronteira entre as possibilidades de mobilização social e o reagendamento

¹²² Anotação de entrevista concedida em 16 de fevereiro de 2012.

mediático. É, aliás, o caráter fronteiriço que marca as práticas culturais populares, locais ou regionais. Segundo Hall (2003, p. 248-249, 254-255), tais práticas podem ser entendidas como “o terreno sobre o qual as transformações são operadas”. Cabe, portanto, posicionar toda e qualquer análise sobre os fenômenos sociais marginais em relação com o jogo de produção e reprodução discursiva da mídia hegemônica. O que, por vezes, poderia tender ao esvaziamento espetacularizante pode se apresentar como uma forma de participação intencional nas dinâmicas legitimadoras e agenciadoras das grandes narrativas midiáticas.

Neste sentido, podemos observar o movimento cultural formado por artistas, ativistas, pesquisadores e produtores culturais, envolvidos na Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro, lançada oficialmente em fevereiro de 2008, no município de Santarém Novo, sede de um dos mais importantes festivais de carimbó do Estado do Pará. A Campanha reivindica o registro do carimbó como patrimônio cultural brasileiro no Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN. O protesto/reivindicação assinado pelo movimento busca na imprensa a articulação de um agendamento do debate público com vistas à geração de impactos concretos no âmbito da economia da cultura. Trata-se de uma *reivindicação simbólica gerativa*.

Entre o texto manifesto publicado no blog da Campanha e as diversas matérias veiculadas sobre o assunto na imprensa local existe uma série de embates conceituais, que, no entanto, são recorrentemente costurados pelo discurso da “tradição” e da “autenticidade” como valores que devam ser preservados por meio da patrimonização, pela proteção simbólica do Estado – através do IPHAN, órgão que o representa na questão. A complexidade do debate parece latente no interior do movimento, mas torna-se mais endurecida ou “fossilizada” quando tratada na linguagem midiática, onde a “tradição” e a experiência de “raiz” são, em geral, formas apropriadas por discursos com interesses eminentemente comerciais (COUTINHO, 2002, p. 15-20). No entanto, a reivindicação pelo reconhecimento simbólico como patrimônio nacional interessa aos coordenadores da Campanha como um acesso às políticas de fomento, mas principalmente à intervenção na formulação destas e de seus parâmetros de julgamento.

Assim, recorrer ao discurso da autenticidade e da tradição funciona como uma forma de estabelecer um diálogo simplificado com a linguagem midiática; o que seria um uso dos termos estereotipados visando despertar atenção e gerar impactos concretos junto aos veículos massivos de comunicação e ao senso comum; uma “estratégia de ação” prática e política

dirigida a se opor a formas de isolamentos simbólicos ou mesmo econômico-sociais (PAIVA, 1997, p. 117). No texto inaugural do *website* da Campanha, a mobilização é clamada em razão de o carimbó ser – e dever permanecer como – um “elemento fundamental da identidade cultural de nosso povo”, daí a necessidade da “valorização e do reconhecimento do Carimbó como expressão importante da cultura brasileira”. Sendo a patrimonização o objetivo da Campanha, o marco tradicional é fundamental para suscitar o clamor coletivo em trechos como:

Resultado da formação histórica e cultural das populações da Amazônia, sua perenidade e resistência deve-se principalmente a processos de transmissão oral e a modos de vida tradicionais preservados pelas comunidades do litoral e do interior paraoara, dentro de seu contexto social, cultural e ambiental¹²³.

No texto da Campanha, a patrimonização aparece como uma forma de justiça simbólica e preservação cultural. O contexto histórico em que surgiu a Campanha coincide com um cenário de revalorização das regionalidades como fator identitário, em geral, de forma hibridizada com os valores e modelos construídos no âmbito da identidade nacional e global. Esse contexto, associado à ampla divulgação em torno da patrimonização oficial de outros códigos culturais regionais, como foi o caso do acarajé da Bahia e do samba de roda do Recôncavo Baiano em 2004, do samba carioca em 2007 e do jongo do Sudeste em 2008 estimularam o pontapé inicial da Campanha do carimbó, conforme afirma Isaac Loureiro, coordenador da Campanha, em palestra proferida no município de Ananindeua, no Pará, em novembro de 2008¹²⁴. Foi em 2005, durante um festival de carimbó em Santarém Novo que surgiu a ideia. A Irmandade de Carimbó de São Benedito, associação de artistas daquele município, elaborou e assinou o projeto de registro encaminhado ao IPHAN em fevereiro de 2008. Juntaram-se ao movimento outras três associações culturais de Marapanim, além da Prefeitura de Santarém Novo.

A preservação de uma tradição diante dos processos de homogeneização cultural é o argumento-chave da Campanha, como vemos no texto manifesto:

O registro se faz necessário diante do acelerado processo de desagregação social e homogeneização cultural que atinge a região amazônica, onde as culturas nativas e tradicionais vem sendo velozmente atropeladas pelos produtos culturais da modernidade capitalista, o que ameaça a diversidade e as identidades próprias dos povos desta região¹²⁵.

¹²³ Fonte: <http://campanhacarimbo.blogspot.com/search/label/Hist%C3%B3rico%20da%20Campanha>. Acessado em jul 2010.

¹²⁴ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=esAGtUmyAEg>. Acessado em dez 2009.

¹²⁵ Fonte: <http://campanhacarimbo.blogspot.com/search/label/Hist%C3%B3rico%20da%20Campanha>. Acessado

No entanto, num entendimento mais complexo do movimento, percebe-se a articulação da “tradição” não como um limite engessante, mas como um argumento factível diante de “uma necessidade concreta de unidade e organização para conquistar cada vez mais espaço e reconhecimento”¹²⁶. Fica claro que o carimbó não se resume a um modelo folclórico, mas a uma diversidade territorial, cultural e artística, onde cabem “múltiplos significados”¹²⁷, conforme se observa na história de constituição de outros gêneros populares, como o samba, o sertanejo, o *blues* e o *jazz*, dentre outros. A autenticidade e o valor da experiência única e rara que emerge quando o termo “tradição” é tomado em sua acepção simplificada tem uma função importante na promoção da própria Campanha, do movimento, dos grupos e artistas envolvidos, e do gênero como um todo. É o que percebemos no desfecho do manifesto:

Do ponto de vista artístico, vemos um crescente fortalecimento do estilo tradicional de música, canto e dança, que ganham mais visibilidade nos eventos, na mídia e nas comunidades. Podemos dizer que é uma espécie de mergulho profundo em si mesmo, suas raízes e valores, um estado de preparação e revigoramento para novos combates, como antes faziam nossos ancestrais em suas aldeias e mocambos. O carimbó e seus mestres e mestras querem estar preparados para o que virá¹²⁸.

Conforme análise que fizemos em outro texto (GABBAY, 2010), a repercussão da Campanha na mídia impressa repousou amplamente na questão da preservação tradicionalista do carimbó como item de valor da História. Há diversas articulações entre o carimbó e gêneros ou artistas ditos modernos, onde o local aparece como insumo para hibridações, experimentações e a possibilidade de uma experiência entre o exótico e o reconhecimento identitário regional. Nesse caso, o encontro com o autêntico é o dispositivo simbólico que leva à suposta aproximação com as raízes.

em jul 2010.

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Idem.

7.3.3 Os Festivais Locais como Estratégias de Aquecimento das Cenas e das Políticas Culturais Regionais

Se consideramos que a economia globalizada e a cultura mundializada estabelecem-se sobre uma “nova hierarquia entre os territórios”, seja no campo político-militar, socioeconômico, ou cultural, podemos entender esse fenômeno menos como uma rede horizontal e mais como “círculos concêntricos de dominação ou influência”, onde diversos fenômenos territoriais, como identificação, pertencimento, vinculação, coexistem com aqueles próprios da cultura global (ZALLO, 2005b, p. 230-231). Assim, devemos entender as formas próprias e diferenciadas de apropriação dos recursos simbólicos e de manifestação das demandas políticas por parte dos territórios.

No contexto da revalorização da experiência e da autenticidade, os eventos e festivais de música realizados no interior do Estado do Pará acabam por agregar novos valores apropriáveis para sua própria divulgação, especialmente a reprodução da experiência do terreiro e vivência nos espaços públicos orgânicos, que provocam um sentimento de “compromisso com a cultura local” e com as raízes (HERSCHMANN, 2007a, p. 27); o que pode configurá-los como novos modelos que viriam a se sobrepor à tradicional indústria fonográfica, o que vem sendo paulatinamente tratado por pesquisadores da área de Comunicação Social no Brasil e na América Latina (DE MARCHI; ALBORNOZ e HERSCHMANN, 2010).

Os festivais de carimbó são práticas antigas que, ao longo dos anos, foram se reformatando aos moldes dos festivais mais urbanos, ganhando estrutura e um apelo mais turístico. Em geral, comportam também uma experiência gastronômica com a venda de comidas e bebidas típicas.

Nos últimos vinte anos, o cenário de frutífera reinvenção das culturas locais detonado por influxos do global e do local, associado à valorização da experiência nas sociedades urbanas espetacularizadas pela lógica do entretenimento e a emergência de novos espaços culturais descentralizados, levou ao aumento da presença de público originário da capital do Estado nos festivais do interior, o que tem impulsionado a demanda estrutural do circuito turístico como um todo; e, do ponto de vista artístico, apontado um crescente fortalecimento do estilo tradicional de música, canto e dança, que ganham mais visibilidade nos eventos, na mídia e nas próprias comunidades.

Os festivais de música independente que surgiram já no novo cenário econômico pós-década de 1990, em vários estados do Brasil, apresentam-se com uma proposta concreta de intervenção política e econômica nas cenas culturais locais, em oposição à proporção tomada pelos grandes eventos superpatrocinados, onde o lucro das corporações produtoras é a intensão primária. De fato, Herschmann (2010, p. 2, 4, 16) aponta que os festivais independentes marcam novas práticas que incluem o uso de incentivos e fomentos governamentais, de redes interativas para divulgação e articulação dos atores e um tipo de militância na área musical, que pode funcionar para pressionar a elaboração de políticas, mas também para formação de espaços alternativos ou autônomos de “consagração e reconhecimento dos músicos”.

Diversos estudos em torno das novas alternativas para a indústria da música vêm se voltando para a experiência ao vivo como novo cerne do valor comercial e da própria cadeia produtiva (PINE e GILMORE, 2001; HERSCHMANN, 2007a; 2007b; 2010). Porém, se deslocamos a questão para os festivais de música realizados em ambientes mais distantes dos centros metropolitanos, nos municípios interioranos, em comunidades de origem rural, considerando os recentes processos de revalorização desses eventos, devemos acrescentar ao valor da experiência o índice que caberia à “autenticidade” que aí se agrega.

É a própria estrutura da economia da cultura (por meio das cadeias, das instituições) que impulsiona a associação da “autenticidade” a estratégias de sobrevivência dos gêneros. No entanto, é necessário que esse processo ressignificante seja protagonizado pelos atores de base, ou seja, pela comunidade territorial, o que envolve não só artistas, mas animadores e coordenadores de grupos¹²⁹, comunicadores, rádios, figuras políticas de instâncias mais descentralizadas, etc. Herschmann (2010, p. 11) destaca que o potencial mobilizador dos festivais, eventos e cenas culturais se dá nas inter-relações entre as produções culturais de uma determinada localidade e o todo do processo de desenvolvimento local, uma vez que as indústrias que se formam ao redor desses acontecimentos estão inseridas em demais atividades culturais e econômicas do território, tais como hotelaria, culinária, artesanato, turismo, em primeira instância, e produção agrícola, propaganda, educação, numa instância mais geral.

A valorização da experiência propriamente territorial pode nascer de fenômenos próprios das sociedades ditas pós-modernas, por meio do que Maffesoli (2006, p. 115; 1986,

¹²⁹ No caso do Marajó, é notável o papel dos coordenadores de grupos de carimbó. A figura do “dono” ou, na maioria dos casos, da “dona” do grupo é amplamente normalizada e atuante.

p. 6-7) classifica como a “potência subterrânea”, isto é, esse sentimento de solidariedade que, em cada pessoa e entre os diversos e complexos nós da teia social, compõe um “querer-viver coletivo” que, a princípio, funciona como uma “união em pontilhado”, ou seja, uma forma de “associação indefinida e indiferenciada” onde a experiência sensível atua como elo vinculativo.

O tribalismo ressurgiu do lugar de onde sempre esteve – a potência subterrânea – graças a uma nova efervescência do vitalismo social e natural. Portanto, é possível que, em contextos de saturação do modelo globalista – nas tribos urbanas de Maffesoli – ou ainda em contextos de isolamento múltiplo – nas comunidades ou sociedades rurais da Amazônia – o vínculo, o “espírito comum”, possa ressurgir à tona e concretizar-se em novos formatos comunicacionais que, em última instância, apresentem um impulso ético (MAFFESOLI, 2006, p. 46-47), ou ainda, um “contorno político” prático (PAIVA, 1997, p. 118-119; MALERBA, 2008, p. 153).

Nesse contexto, os movimentos territoriais ou comunitários passam a atuar como uma “via mediadora” institucionalizada, no entanto, filosoficamente autônoma em relação às estruturas institucionais do mercado, numa estratégia proposital de inserção política prática no jogo de representações sociais (PAIVA, 1997, p. 118-119). O “adensamento dos territórios” culturais diante do cenário global pode gerar a implementação de políticas culturais positivas (HERSCHMANN, 2007a, p. 28, 42), e esse seria o lado político do aspecto *gerativo* esperado dos esforços comunicativos em torno dos festivais de carimbó.

A despeito da permanência de uma visão extremamente reacionária e limitada por parte das instâncias superiores do Estado, que ainda veem na cultura um apêndice separado dos contextos econômico e político, os festivais de carimbó – em especial aqueles que estão acontecendo em torno da Campanha pela patrimonização – surgem no contexto de um novo engajamento de artistas no interior dos próprios órgãos governamentais e de fomento. Dois casos em especial ilustram essa situação:

Na reunião da Fundação Nacional de Artes do Ministério da Cultura, a Funarte, em 2009, no Rio de Janeiro, uma comissão de artistas e produtores culturais de todas as regiões do Brasil forçou a implementação de cotas para a escolha dos projetos a serem beneficiados com bolsas de criação artística levando em consideração as especificidades geográficas e culturais que dificultam a circulação e o acesso aos recursos públicos nas regiões Norte e Nordeste.

O outro caso diz respeito ao próprio movimento que encampa a Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro. O compositor Pedrinho Callado ocupa o cargo de Chefe do Departamento de Música na Secretaria de Cultura do Estado do Pará e foi um dos principais articuladores da gravação do CD e DVD *Toque de Mestre*, realizado pelo grupo da Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro com músicos da região do Salgado, do Pará, de onde Callado é originário também. Sua posição entre as bases da cena cultural e as instâncias governamentais ajudou a viabilizar o diálogo e o fomento que sustentou esse produto e o Festival Carimbolando de Marapanim, um dos municípios que concentra grande volume de conjuntos, compositores e artistas do gênero. O Festival desse ano aconteceu nos dias 16 e 17 de julho e contou com cerca de 15 mil pessoas. O projeto foi capitaneado pela Secretária de Cultura do município, Fátima Koury, também natural da região e originária de movimentos ecologistas. As ligações político-partidárias – com todo seu endurecimento histórico – não exercem, nestes exemplos, tanta influência quanto o comprometimento simbólico, identitário e emotivo dos atores envolvidos.

Os desdobramentos concretos do recente impulso sofrido pelos festivais de carimbó da região do Salgado – que inclui grande parte dos municípios envolvidos com a Campanha pela patrimonização – chegam a outros patamares além da movimentação política junto ao IPHAN ou à Funarte. A visibilidade alcançada na mídia e em redes sociais na Internet, somada à articulação dos coordenadores, já tem ajudado a reinserir os grupos regionais em eventos fora do Pará com potencial de visibilidade mais amplo.

Foi o caso da apresentação do grupo Os Quentes da Madrugada, de Santarém Novo, na VII Feira Nacional da Agricultura Familiar e Reforma Agrária, no projeto Brasil Rural Contemporâneo, em junho de 2010. O evento que aconteceu em Brasília revela em sua própria estrutura um tipo de abertura de espaço para grupos e movimentos mais territorializados. Eram dois ambientes disponíveis para apresentação: o Palco Multicultural e o Tablado de Raiz. No primeiro, músicos de consagração comercial nacional, como Paulinho da Viola, Lenine, Armandinho, Alceu Valença e Otto. No espaço reservado às “raízes”, grupos regionais como o baiano Zambiapunga, o pernambucano Maracatu Estrela de Ouro, a artista paraibana Zabé da Loca, além do carimbó paraense dos Quentes da Madrugada.

Em abril desse mesmo ano, os Quentes da Madrugada apresentaram-se na Teia Brasil 2010: Tambores Digitais, em Fortaleza. O evento é promovido pela Comissão Nacional dos Pontos de Cultura, representada pelo Instituto da Cidade, em parceria com o Ministério da

Cultura, o Governo do Ceará e o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (IACC), e seu objetivo é “revelar os diversos Brasis através da descentralização da produção”¹³⁰. Nos dois eventos, as apresentações do grupo de carimbó aconteceram em meio a palestras, falas e estratégias de fixação da Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro e da associação com a Ação Griô Nacional e a Lei Griô, criada pelo Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô, de Lençóis, Bahia, em 2006, cuja intenção é a “criação de uma política nacional de promoção e valorização da tradição oral brasileira em diálogo com a educação formal”¹³¹.

O olhar sobre os recentes movimentos em torno da reinserção do carimbó como prática artística e cultural no cotidiano urbano da Região Amazônica e do Brasil, especialmente representados pela Campanha iniciada já há cinco anos no município de Santarém Novo, aponta em sua práxis diversas tentativas de reinvenção da cidadania cultural. As novas tecnologias de comunicação como espaço autônomo de manifestação e expressão – como se vê no blog da Campanha; associadas à articulação de valores legitimadores da prática cultural junto ao discurso midiático massivo, como a experiência, a “autenticidade” e a “tradição”, com certo entendimento da complexidade que esses termos devem carregar; e a utilização de eventos ao vivo, como os festivais de música, para articulação de novas redes de ação dentro e fora do território e, para a formação de plateia, são algumas dessas marcas. Aliás, a formação de um público interessado talvez seja um dos maiores gargalos nesse processo.

A participação ativa e interessada das audiências é uma peça a mais nesse cenário e merece estudo específico. No entanto, acreditamos que, seja no âmbito da imprensa, das bases artísticas e produtoras, ou da plateia, a experiência deve partir de seu papel valorativo e legitimador agregando de volta sua função essencialmente vinculativa em torno de processos socializantes e comunicativos potencialmente críticos, daí a importância central de festivais, movimentos artísticos e novos produtos musicais no fortalecimento do carimbó como experiência criativa e como cena cultural.

¹³⁰ Fonte: <<http://culturadigital.br/teia2010/sobre/>> .

¹³¹ Fonte: <<http://campanhacarimbo.blogspot.com/2010/06/blog-post.html>> .

7.4 CARIMBÓ E REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Buscamos aqui apresentar uma reflexão sobre os mecanismos de representação social do carimbó do Pará em textos veiculados nos equipamentos midiáticos no período que se sucede ao lançamento da Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro. O objetivo da análise é verificar como esses textos representam o carimbo entre a tradição e a modernidade de acordo com o contexto de sua produção. Como método, realizamos uma revisão teórica sucedida de análise de reportagens de jornais em contraponto ao manifesto publicado no *website* da Campanha.

As tensões entre modernidade e tradição permeiam as diversas modalidades de expressão cultural e comunicacional há tempos. Diante de um modelo sociocultural marcado pela velocidade espaço-temporal e pela fugacidade e hibridez das formas identitárias, ser moderno é uma condição cada vez mais volúvel, enquanto que ser tradicional é, muitas vezes, uma condição desvantajosa. Assim, no universo das representações sociais contemporâneas, o que define a chancela de “moderno” ou “tradicional” em uma forma de expressão cultural popular como o carimbó do Pará? Como essas marcas são representadas nos textos produzidos pela imprensa massiva e naqueles produzidos pelos movimentos sociais? A fim de refletir sobre essa questão, propomos, neste artigo, uma análise sobre a produção de textos na imprensa e em movimentos sociais e culturais em torno da Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro, lançada oficialmente em fevereiro de 2008.

Em vias de refletir sobre a questão acima, propomos uma revisão teórica sobre a construção de estereótipos e modelos de representação social em torno do carimbó do Pará nos textos produzidos pelos principais veículos de comunicação massiva do Estado. No entanto, considerando a representação um processo enraizado na história, conforme nos alerta Freire Filho (2004, p. 51), traremos à análise textos históricos que apontem aspectos seminais da construção de representações e estereótipos sociais.

Como método de análise para os textos da imprensa, determinamos a seleção de matérias e artigos publicados nos principais jornais do Pará, O Liberal e O Diário do Pará, no último ano, período de tempo que corresponde a um duplo critério de recorte metodológico: primeiramente a circulação *online* dos referidos jornais em processo independente ao das versões impressas e, em segundo lugar, o período que se sucede ao lançamento da Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro, que suscitou na imprensa uma série de reportagens e textos

voltados ao debate sobre o tradicionalismo – no sentido da folclorização – ou apropriação modernizante do gênero musical e cultural. No entanto, serão ainda selecionados somente os textos em que o carimbó é o principal tema da reportagem, excluindo-se aqueles de caráter de agenda cultural, com abordagem mais genérica.

Em contrapartida, serão analisados também os textos produzidos e publicados por meio do *website* oficial da Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro¹³², como forma de observar um meio de autorrepresentação ou identificação social. Em primeiro lugar, traçamos um breve histórico do carimbó do Pará em sua função comunicativa.

Vale ressaltar, porém, que nas últimas décadas, o carimbó ressurgiu como música regional e matriz para diversos gêneros contemporâneos, como o tecnobrega e a lambada. Foi, principalmente, a partir das décadas de 1970 e 80 que o gênero passou a ganhar espaço e legitimidade nas rádios e mídias da capital do Pará, através de compositores como Pinduca, Mestre Lucindo e Mestre Verequete, dentre outros. Nos últimos anos, o carimbó vem protagonizando debates de artistas, ativistas e realizadores culturais em torno de sua apropriação aos códigos considerados modernos, seja esteticamente, seja discursivamente ou, ainda, simbolicamente.

7.4.1 Estereótipo: Gênese da Construção Negativa do Outro e da Noção de Tradicionalismo

Na esteira dos comentários históricos observados nos escritos do padre jesuíta João Daniel (2004), tomamos como base o trabalho do linguísta e historiador búlgaro Todorov que, a partir de cartas, gravuras, documentos e diários de viagem históricos observou indícios da representação do outro na ocasião da descoberta e conquista da América pelo navegador espanhol Cristóvão Colombo.

Entre a empreitada de Colombo no final do século XV e aquela realizada por tantos jesuítas e colonizadores portugueses no Brasil do século XVI, existem muitas semelhanças de importância sociocultural. O que Todorov extrai dos relatos dos navegantes espanhóis é uma forma de construção simbólica do outro em um modo tão radical que talvez tenha sido o germe de toda uma cultura de representação do nativo, indígena, popular, imigrante ou dominado como primitivo e aquém da capacidade cultural daquele que possui o discurso dominante.

¹³² <http://campanhacarimbo.blogspot.com/>

O ponto de partida simbólico da representação estereotipada do outro cultural está na noção de “descoberta”, o que Todorov (2003, p. 5-7) compreende como um “sentimento radical de estranheza” responsável pela fundação de toda uma cadeia de representações socioculturais marcantes na identidade das populações americanas até os dias de hoje. Afinal, Colombo é o marco inicial da genealogia do que se entende hoje como América (é quando essa palavra ganha sentido).

A viagem de Colombo, como a dos portugueses na Amazônia nos primeiros anos do século XVII, foi motivada pela busca de riquezas minerais, especificamente o ouro. A busca pelo Eldorado representava também a possibilidade de concretizar um mito religioso, o paraíso na terra perdida, que gerou embates violentos com os índios que habitavam as margens dos rios amazônicos. Com a chegada dos jesuítas, houve um forte processo de imposição de um modelo de educação, língua, organização social e crenças do europeu, institucionalizado por meio de ações como a introdução da Língua Geral da Amazônia pelos missionários e a catequização e sincretização de cultos cristãos com o cotidiano do nativo (GABBAY, 2009).

A esse respeito, Todorov (2003, p. 13) destaca nos textos de Colombo um teor extremamente católico em relação ao Eldorado e a catequização dos nativos; o conquistador considera-se portador de uma missão divina de cristianização, relata milagres e sente-se diante de uma revelação de Deus. O ímpeto financeiro e o religioso não são excludentes, se complementam, aponta Todorov. No entanto, apesar da forte cristianidade, é preciso lembrar que o discurso de Colombo é marcado pelo misticismo, sua visão de mundo divide-se em três esferas: natural, divina e humana, que levam a três impulsos para a conquista, a apreciação da natureza e comunicação com o mundo, o desejo divino e a riqueza. São vários os relatos de visões fantásticas e míticas que demonstram parte da motivação dos colonizadores na composição de uma visão exotizante sobre o ameríndio (TODOROV, 2003, p. 20-21, 27).

É esse caráter místico e religioso que confere ao texto dos colonizadores um “sentido final” ou uma “estratégia finalista de interpretação” que está acima da experiência, podendo impor uma autoridade de sentidos sobre qualquer troca explícita de experiências concretas (TODOROV, 2003, p. 23). A descoberta é então atribuída ao conhecimento *a priori* de Colombo, a vontade divina que o trouxe à América, ele afirma: “Já disse que, para a execução do empreendimento das Índias, a razão, a matemática, e o mapa-múndi não me foram de nenhuma utilidade. Tratava-se apenas da realização do que Isaías havia predito” (*apud*

TODOROV, 2003, p. 31).

Todorov destaca a nomeação como uma das estratégias de aculturação e reforço da representação exotizada do nativo através do obscurecimento da palavra e da língua do outro. Desconsiderando o valor simbólico das línguas nativas, os nomes originais das ilhas e localidades são substituídos por outros que tragam algum significado especial ou emotivo para o colonizador; tal como ocorreu na nomeação de vilas e cidades no interior da Amazônia com nomes de localidades portuguesas, a exemplo da cidade de Soure, na Ilha do Marajó, antes terra dos índios Aruãs (TODOROV, 2003, p. 40-43; SALLES, 1980, p. 29-40). A nomeação equivale a marcar a posse física e simbólica e representa uma inserção da América recém-descoberta no domínio político e cultural da Espanha (marcas seminais da submissão à cultura europeia) (TODOROV, 2003, p. 38-39).

Nos primeiros relatos de Colombo, os indígenas aparecem desprovidos de qualquer propriedade cultural ou religiosa, fato marcado especialmente pela ausência de vestimentas; aqui, a roupa ocupa o papel simbólico da cultura, a vestimenta designa um índice de identidade cultural, graças à simbologia da vestimenta na crença bíblica da expulsão de Adão e Eva do Paraíso e a nudez como nudez espiritual. Nus, os índios são privados de características distintivas (TODOROV, 2003, p. 48-50). João Daniel (2004, p. 273) classifica a nudez do indígena entre a selvageria dos bichos e feras e a inocência de Adão. Nos relatos do padre (2004, p. 269-271), há um capítulo especial sobre o “desprezo das riquezas” que cultivam os indígenas. Para o jesuíta, os nativos “em pouco se diferenciam dos bichos e feras do mato”. Na sequência, diversos costumes e crenças do outro nativo são classificados como ridículos, agourentos ou primitivos.

A configuração de um sistema de trocas diferente daquele praticado pelo europeu representa para o colonizador a ausência de qualquer sistema, portanto, o “caráter bestial dos índios” em Colombo (*apud* TODOROV, 2003, p. 53) ou “inimitável” em João Daniel (2004, p. 273). Em um primeiro momento, os colonizadores classificam os índios como “as pessoas mais generosas do mundo”, o mito do *bon savage*. Porém, esse julgamento muda facilmente graças a experimentação dessa outra forma de relação com a propriedade que tem o indígena; o bom selvagem passa a selvagem violento, ladrão. Em comum entre esses dois extremos existem o desconhecimento e a recusa em admitir a subjetividade do outro, o indígena. “Colombo descobriu a América, mas não os americanos”, afirma Todorov (2003, p. 54-59, 68-69). Assim a imposição dos costumes espanhóis não precisa de justificativa, é uma ação

lógica e sempre positiva.

As análises de Todorov demonstram o processo de construção da alteridade (*mise en'alterité*) a partir de uma gênese histórica marcante. Apontam que esse processo se debruça na centralidade e legitimação exclusiva do conjunto de valores daquele que produz narrativas verossímeis e carregadas de juízo de valor. De alguma forma, grandes eventos históricos ligados à construção do outro derivam do primeiro encontro entre europeus (modelo mercantil) e ameríndios (modelo tribal), tendo nos primeiros uma predominância simbólica. Vide, por exemplo, a pertinência, ainda hoje, das políticas de reconhecimento do indígena, políticas de cotas e antirracismo, políticas de inserção pós-nazismo e pós-colonização, dentre outras formas de reação simbólica e prática à representação hierarquizada entre “nós” e “os outros”.

Se, como vimos, é na linguagem que se localiza a arena de disputa pelo poder através da representação social e cultural (FOUCAULT, 2007, p. 21-24), é através dela também que se devem empreender os esforços de reflexão crítica sobre a alteridade. O controle pela linguagem, – aspecto analisado por Barthes (1978; 2006) – está relacionado à formação dos estereótipos culturais (BHABHA, 2005, p. 105-106), comuns na realidade brasileira e de tantos outros países latino-americanos, seja diante das sociedades ocidentais, seja ainda internamente, o estereótipo faz parte do processo de estetização da cultura e das relações sociais, uma forma de descomplexificá-las, torná-las objeto, desistoricizá-las. Processo também abordado por Muniz Sodré (1999, p. 44) como a construção de uma *mesmidade*, uma representação da identidade construída através do “hábito”, das “disposições duráveis”, traços de caráter e identificação que induzem o sujeito à fidelidade e manutenção dos componentes de distinção e identificação social forjados pelo mercado.

Esta noção trouxe de volta a preocupação em historicizar a questão da diferença social e cultural, ou seja, descobrir, através da memória, a origem dos conflitos e segregações, e, por outro lado, ver na cultura popular “não uma ‘alma’ atemporal, mas as pegadas corporais da história atravessando e fendendo o enganosamente tranquilo gerar-se da tradição” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 44-46). O resgate da memória é um processo contínuo e cotidiano de atualização da luta pela representação social.

7.4.2 Caminhos para o Estudo da Representação Social do Outro ou o *Mise en'alterité*

Está nos relatos de Colombo e do jesuíta João Daniel, analisados acima, o germe das representações excludentes entre um “nós” moderno e um “outro” primitivo. O processo de civilização do nativo, somado a chegada do estrangeiro coisificado como escravo, na figura do africano, ou apartado como invasor, na figura dos imigrantes piratas, navegantes, trabalhadores, nômades, refugiados, foi substituindo a noção de primitivo pela de tradicional, porém, sem deixar o lugar de “outro”, tendo no modelo ocidental industrializado um referencial genérico para o “nós” (SAID, 1995, p. 13).

O campo da psicologia social traz para a análise uma contribuição quanto à existência de um processo de construção da alteridade – o *mise en'alterité* – que, para Jodelet (2005, p. 35) é sempre negativizado. Existem críticas quanto à tendência apaziguadora ou normalizante do estereótipo por parte da psicologia social (FREIRE FILHO, 2004, p. 46-47; CUCHE, 2002, p. 176-177), porém, a possibilidade de refletir conjuntamente sobre aspectos psicológicos e sociais das representações pode, em determinados estudos e autores, proporcionar uma visão mais complexa que abranja as dimensões individual e coletiva do fenômeno social. O que se propõe a partir daqui é uma análise relacional da representação ou da identidade cultural (BARTH, 1995, p. 205; CUCHE, 2002, p. 176-177; POLLETTA e JASPER, 2001, p. 299).

Em busca do *mise en'alterité*, Jodelet (2005, p. 34-35) suspeita que existam processos comuns de afastamento do outro, que variam de acordo com ordenamentos políticos, econômicos e sociais. O processo de “colocação em alteridade” define o outro em uma “negatividade concreta”. Segundo a autora, o estudo das representações sociais é o método possível para se verificar o processo de construção da alteridade negativizada, tendo em mente que os aspectos cognitivo-simbólicos estão sempre imbricados nos aspectos ideológico-sociais, portanto, as representações sociais são processos corporificados, que partem do campo simbólico e se concretizam no corpo social, nas condições materiais da vida orgânica. As representações têm um papel determinante na formação de uma “realidade consensual”, na “orientação das comunicações e das condutas” sociais (JODELET, 2005, p. 45, 47, 50).

Portanto, tomamos de empréstimo alguns aspectos do método proposto por Jodelet (2005, p. 48-49) na análise de textos que se seguirão. São eles: 1. Estudar os aspectos

cognitivos da representação social, buscando identificar a produção de sentidos, valores e consensos; 2. Examinar as influências das condições sociais externas, das comunicações; 3. Delimitar a forma de operação da estrutura representativa na construção do consenso.

Nesse sentido, vale ressaltar as observações de Bourdieu sobre a representação social ligada aos processos de identificação e reconhecimento numa ordem de produção hierarquizada de discursos sociais. O autor (2007b, p. 112-113) alerta que “as classificações práticas estão sempre subordinadas a *funções práticas* e orientadas para a produção de efeitos sociais”, o que significa dizer que as representações enquanto formas classificatórias e categorizantes da cultura servem a uma função social, política, e econômica específica, que é a di-visão, delimitação do outro a partir da instauração de um sentido divisório da identidade de um grupo, e do consenso sobre este sentido, que, ao fim, torna real, natural e sólido todo critério de diferenciação social. Tal processo de naturalização da di-visão configura o poder simbólico em sua função prática, as fronteiras socioculturais, que são produtoras tanto quanto produtos da diferença cultural (BOURDIEU, 2007b, p. 115).

A tensão está precisamente na luta pelo estabelecimento legítimo de “novos princípios de di-visão” que venham redefinir a identidade social e suas representações. Não é a identidade em si que está em jogo, mas o poder simbólico de definir tais princípios divisórios. Como vimos em Jodelet, o *mise en'alterité* é um processo, em geral, negativo, assim como em Bourdieu (2007b, p. 125) não possuir o poder de definição dos princípios identitários próprios é negar-se.

O autor observa, aliás, um papel performativo do discurso, que visa à consagração de um novo limite ou fronteira cultural apoiada no nível de legitimidade e/ou autoridade daquele que o enuncia; esse “discurso performativo” atua na produção e reprodução de “estigmas”. Na análise dos textos selecionados adiante, é o “estigma” moderno ou tradicional que procuramos identificar em suas origens contextuais. Para Bourdieu (2007b, p. 116, 125-127), o “estigma” cultural é a causa e, ao mesmo tempo, a finalidade das reivindicações de grupos e movimentos culturais. Se não houvesse o estigma do tradicionalismo ou o estigma da modernização necessária, não haveria o debate em torno de tais questões que, não esqueçamos, se fundam e concretizam em bases contextuais econômicas e políticas. A institucionalização da reivindicação do carimbó como patrimônio cultural nacional seria, conforme Bourdieu em sua análise sobre o regionalismo, resultado desse processo circular que converte o estigma em emblema.

7.4.3 Análise dos Textos Veiculados na Imprensa

O discurso de autorrepresentação

Para analisar os textos produzidos pelos atores envolvidos na Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro, movimento formado por artistas, ativistas, pesquisadores e produtores culturais, valemo-nos de suporte teórico fornecido pelo estudo de Polletta e Jasper (2001) sobre a construção da identidade coletiva nos movimentos sociais, a partir dos anos 1980. Para os autores, a identidade coletiva funciona como “uma conexão cognitiva, moral, e emocional do indivíduo com uma comunidade, categoria, prática ou instituição” (2001, p. 285). É uma relação ou condição compartilhada, que pode ser imaginada mais do que diretamente experimentada, distinta das identidades pessoais, ou parte delas. A identidade coletiva é o que está em jogo nos discursos e textos produzidos pelos movimentos culturais, seja como estratégia de mobilização, seja como ferramenta de afirmação sociocultural e política. No entanto, as identidades coletivas não se reduzem ao modelo de análise estruturalista, racionalista ou centrado no Estado, mas fazem parte de um processo mais amplo de formação das estruturas sociais, culturais, políticas e econômicas, estão, como vimos, envoltas em uma rede de circunstâncias contextuais.

Nas quatro fases de desenvolvimento de um protesto, a identidade coletiva atua de maneira determinante, são elas: a criação de um clamor coletivo; o recrutamento nos movimentos; a tomada de decisão estratégica e tática; e os impactos dos movimentos (*outcomes*).

Na primeira fase, Polletta e Jasper (2001, p. 288) destacam a *network analysis* ou análise em rede como uma alternativa metodológica para compreender que as identidades não provêm de categorias classificatórias fixas, como raça, gênero, sexualidade ou classe, mas de posições comuns nas redes sociais (*networks*), pontos de interseção que, no caso específico aqui analisado, justificam a identificação entre atores de diferentes situações e localidades.

O clamor coletivo da Campanha concentra-se na premência da patrimonização entendida aqui como uma forma de justiça simbólica. O contexto histórico em que surgiu a Campanha coincide com ampla divulgação em torno da patrimonização oficial de outros códigos culturais regionais diante de um drástico processo de massificação e esquecimento das marcas identitárias locais no mercado global. Foi este o caso do acarajé da Bahia e do samba de roda do Recôncavo Baiano em 2004, do samba carioca em 2007 e do jongo do

sudeste em 2008, conforme afirma o coordenador da Campanha, em palestra proferida no município de Ananindeua, no Pará, em novembro de 2008¹³³. No texto inaugural do *website* da Campanha a mobilização é clamada em razão de o carimbó ser – e dever permanecer como – um “elemento fundamental da identidade cultural de nosso povo”, daí a necessidade da “valorização e do reconhecimento do Carimbó como expressão importante da cultura brasileira”. Sendo a patrimonização o objetivo da Campanha, o marco tradicional é fundamental para suscitar o clamor coletivo em trechos como:

Resultado da formação histórica e cultural das populações da Amazônia, sua perenidade e resistência deve-se principalmente a processos de transmissão oral e a modos de vida tradicionais preservados pelas comunidades do litoral e do interior paraoara, dentro de seu contexto social, cultural e ambiental¹³⁴.

Quanto à fase de recrutamento ao movimento de patrimonização do carimbó, Polletta e Jasper (2001, p. 291) apontam que os textos dos movimentos sociais, em geral, fazem uso de aspectos como solidariedade, compromisso ou comunitarismo, que os servem como “identidades de movimento” na criação de laços de rede (*network ties*). Atores que não partilham de uma mesma infraestrutura institucional cotidiana podem se reunir numa rede de ação por meio desses laços de rede, que no caso analisado aqui são expressos numa “identidade” regional que vem se desagregando e, sendo representativa do ser-paraense ou ser-do-Norte, justifica e carece da mobilização geral em seu favor. O teor do manifesto da Campanha convida a aderir ao movimento “qualquer pessoa independente de fazer parte ou não de algum grupo ou entidade... enfim, todos os que desejam fortalecer essa tradição”. O recrutamento funciona também como um elo de compromisso pela preservação do carimbó:

Para nós, o registro do Carimbó como bem cultural de natureza imaterial significa um importante passo para garantir sua preservação e seu reconhecimento como patrimônio de nossa cultura, elemento essencial e definidor de nossa identidade. O registro se faz necessário diante do acelerado processo de desagregação social e homogeneização cultural que atinge a região amazônica, onde as culturas nativas e tradicionais vem sendo velozmente atropeladas pelos produtos culturais da modernidade capitalista, o que ameaça a diversidade e as identidades próprias dos povos desta região

¹³⁵.

A fase seguinte corresponde à escolha tática dos contornos identitários necessários à sedimentação do movimento, que não são necessariamente deliberadas, mas vão além de uma

¹³³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=esAGtUmyAEg>. Acessado em dez 2009.

¹³⁴ Extraído de <http://campanhacarimbo.blogspot.com/search/label/Hist%C3%B3rico%20da%20Campanha>. Acessado em dez 2009.

¹³⁵ Idem.

função instrumental, designando as bases da identidade coletiva. No entanto, os autores (2001, p. 294-295) afirmam, “os ativistas podem definir suas identidades de diferentes maneiras dependendo da situação estratégica” em que se encontram, mais homogeneamente ou mais heterogeneamente. Exemplo bastante ilustrativo dessa questão ocorreu no programa *Altas Horas*, do apresentador Serginho Groisman, da Rede Globo, no dia 12 de abril de 2008, quando Lucas Di Fiori, o vocalista do grupo Olodum, ao ser inquirido sobre a dimensão identitária brasileira e africana na estética do grupo, afirmou, em primeiro lugar, que o Olodum é um movimento social não governamental, e que: “somos brasileiros de coração... mas a nossa visão e o nosso horizonte tá sempre voltado pra África, sempre voltado para as situações da África... e a gente carrega aquela simbologia de que um dia havemos de voltar à pátria-mãe, que é Angola”¹³⁶. Nessa assertiva, o vocalista faz uso do espaço legítimo na mídia massiva televisionada, na principal emissora do país, para elaborar um contorno identitário diaspórico mais homogêneo que pudesse causar, ao mesmo tempo, um impacto afirmativo da cultura africana, e um tipo de vinculação com o integrante da plateia que fez a pergunta, um cidadão angolano radicado no Brasil.

Quanto melhor o grupo delimita/representa sua identidade para o público, maiores as chances de recrutar membros e apoiadores. A forma como o público delimita sua identidade depende do tipo de público que recebe essa autorrepresentação, e das intenções de oposição ou relação que tem para com o grupo. Nesse sentido, acreditamos que a articulação de uma representação tradicionalista do carimbó nos textos da Campanha é mais um tipo de estratégia necessária do que fundamentalismo hermético. Isso significa afirmar que, no contexto da reivindicação ali proposta – o registro no Instituto de Patrimônio Histórico Nacional – existe uma necessidade tática em aderir à identidade tradicionalista do carimbó. O texto da Campanha define o carimbó como “elemento essencial e definidor de nossa identidade”, mas trata-se do carimbó tradicional dos antigos mestres.

Do ponto de vista artístico, vemos um crescente fortalecimento do estilo tradicional de música, canto e dança, que ganham mais visibilidade nos eventos, na mídia e nas comunidades. Podemos dizer que é uma espécie de mergulho profundo em si mesmo, suas raízes e valores, um estado de preparação e revigoramento para novos combates, como antes faziam nossos ancestrais em suas aldeias e mocambos. O carimbó e seus mestres e mestras querem estar preparados para o que virá¹³⁷.

¹³⁶ Extraído de <http://www.youtube.com/watch?v=gdVX9m75IMY&NR=1>. Acessado em jan 2010.

¹³⁷ Extraído de <http://campanhacarimbo.blogspot.com/search/label/Hist%C3%B3rico%20da%20Campanha>. Acessado em dez 2009.

A necessidade estratégica de aderir ao tradicionalismo reflete-se na associação da identidade paraense com o “mergulho profundo em si mesmo, suas raízes e valores”, um processo subjetivo e, ao mesmo tempo, enraizado num elo identitário coletivo.

Em relação à quarta fase do protesto, os impactos externos, Polletta e Jasper (2001, p. 296-297) apontam a premência dos impactos institucionais visados e potencialmente provocados pelos movimentos, que estão diretamente relacionados à criação de uma “realidade consensual” e à “orientação das comunicações e das condutas” práticas a que se referiu Jodelet (2005, p. 50). A geração de um impacto institucional, como no caso aqui analisado, a patrimonização do carimbó junto ao IPHAN, ocorre por meio da transformação das identidades na sua aderência aos contornos propostos pelos textos da Campanha.

Os impactos duradouros esperados no campo institucional devem se dar por meio da perturbação social diante da criação de uma “identidade de movimento” sólida, ou seja, o clamor, o recrutamento e a escolha tática dos contornos identitários e de sua representação em textos de circulação externa – como é o caso do *website* da Campanha – devem ajudar a sedimentar um discurso identitário em torno da importância dessa tradição cultural, de forma que traga à tona essa questão e provoque a instauração de políticas públicas a partir da aderência (mais intensa ou mais distante) do maior número de pessoas à identidade ali representada. Nessa perspectiva, o texto da Campanha apresenta seus objetivos práticos, que são “organização e construção desse movimento cultural e identitário” e promover a “autonomia e protagonismo das comunidades e dos seus grupos, uma necessidade concreta de unidade e organização para conquistar cada vez mais espaço e reconhecimento”¹³⁸.

Cabe observar aqui uma questão importante e que demarca o lugar de fala da Campanha. O clamor e mobilização coletivos em torno da patrimonização geram textos e discursos produtores de uma representação específica do carimbó, incorporam, portanto, o caráter de “discurso performativo” a que se referiu Bourdieu (2007, p. 116). Ao centrar a representação do gênero cultural popular na questão do patrimônio – palavra que designa herança, bem público, coletivo, associada coloquialmente à noção de fixidez, permanência¹³⁹ – a Campanha posiciona-se junto a uma acepção tradicional do carimbó, rogando em seu texto principal pela “perenidade e resistência” do gênero ao longo dos anos, sendo a “modernidade capitalista” um dos mais importantes empecilhos à manutenção dessa cultura tradicional. Em

¹³⁸ Extraído de <http://campanhacarimbo.blogspot.com/search/label/Hist%C3%B3rico%20da%20Campanha>. Acessado em dez 2009.

¹³⁹ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2001, p. 2.151.

vários pontos do texto, é frisado o marco inicial do movimento nos grupos, associações e irmandades oriundos do interior do Estado, especialmente, no município de Santarém Novo, na região nordeste do Pará, sede de um tradicional festival de carimbó.

O “estigma” tradicional, como vimos, converte-se em emblema da Campanha numa manobra discursiva e performática, em certa medida, autoconsciente e voltada à provocação de impactos político-sociais concretos.

Isso significa afirmar que a Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro precisa articular e ressignificar a noção ou “estigma” de tradicional para clamar e mobilizar uma ampla gama de atores sociais. Mas, por que é a tradição, e não a modernidade, o pivô desse discurso mobilizador?

O discurso de representação na mídia impressa

Durante a seleção dos textos de jornais, conforme o critério metodológico descrito no início deste artigo, deparamo-nos com uma questão importante quanto à representação “moderna” ou “tradicional” do carimbó: a abordagem “moderna” está, em geral, associada à inserção do gênero em eventos juvenis, como festivais, bailes, festas, *raves* ou apresentações de artistas que fazem uso do carimbó para compor seus híbridos. Nessas situações, o carimbó é sempre parte de uma mistura de referências que o torna “moderno” na medida em que compõe o caldeirão cultural contemporâneo. Carimbó com música eletrônica, calypso, *dub*, *hip-hop*, *rock*, dentre outros gêneros globalizados é recorrente nesses textos. Porém, como determinamos no começo do trabalho, fecharemos a análise em textos que abordem o carimbó como objeto/tema principal da reportagem.

Justificamos ainda a escolha de textos da imprensa massiva com base na ideia de que a representação social e cultura disseminada pelos meios de comunicação de grande circulação ocupa um papel consideravelmente sensível no processo de formação de opinião pública e de circulação democrática de consensos e pontos de vista coletivos e individuais (FREIRE FILHO, 2004, p. 47). O estereótipo, como vimos, é uma forma de deshistoricizar os processos socioculturais em jogo e atua na formulação de uma “comunidade imaginária” (FREIRE FILHO, 2004, p. 48; POLETTA e JASPER, 2001, p. 285) do “nós” contra o “exílio simbólico” do “outro”, graças à produção de um “efeito de verdade probabilística” que não necessita de prova, um discurso, como vimos em Todorov (2003, p. 23), encerrado em si mesmo, finalista, e que deslegitima a formação de narrativas alternativas, numa expressão

concreta do modelo de dominação simbólica ocidental (SAID, 1995, p. 13-22). Assim, se as “estratégias ideológicas de construção simbólica que visam a naturalizar, universalizar e legitimar normas e convenções de conduta, identidade e valor” emanam “das estruturas de dominação social vigentes” (FREIRE FILHO, 2004, p. 48-49), podemos demarcar o texto jornalístico como ferramenta prática de tais estratégias legitimadoras.

Nos jornais analisados, há ainda forte inclinação à representação tradicional do carimbó. A visão institucionalizada ou patrimonizada do gênero mostra-se presente na sua associação aos “cidadãos do Brasil profundo” ou às “entranhas da região” e sua história (ROCHA, 2008; DIÁRIO DO PARÁ, 2009). Revela-se também nesses textos um tipo de marca identitária regional que, conforme vemos em Bourdieu (2007, p. 127), faz-se necessária na medida em que se configura num “emblema”, aspecto de di-visão simbólica. Lê-se em O Diário do Pará (2009): “o carimbó identifica o Pará em qualquer lugar do planeta”, ou ainda na manchete de 19 de novembro de 2009 (2009), “Carimbó traz na origem a identidade do paraense”, que, ao final do texto, clama e justifica o orgulho pelo carimbó no fato deste ser “uma identidade do nosso Estado” (2009). A marca di-visória da identidade paraense é celebrada também na pessoa do compositor Pinduca que, segundo reportagem de O Diário do Pará de 31 de julho de 2009, “fez por merecer sua majestade ao botar no mapa o ritmo folclórico tipicamente paraense”.

Porém, a associação do carimbó aos códigos “modernos” também se faz presente nas reportagens analisadas. Como já destacamos, mesmo nessas circunstâncias, o carimbó permanece no lugar da “tradição”, podendo apenas cambiar ou emprestar elementos estéticos à modernidade, gerando híbridos no *rock*, *reggae* e pop, dentre outros. Foi o caso da reportagem de O Diário do Pará de 24 de novembro de 2009, onde o relato sobre o compositor paraense Mestre Laurentino, de 84 anos, posiciona o artista entre o tradicional – quando empresta sua influência aos “modernos” músicos do grupo pernambucano Nação Zumbi – e o moderno – quando se intitula “o roqueiro mais antigo do mundo” e sai da esfera exclusiva do tradicionalismo, se macula ao se misturar aos jovens roqueiros. O jornal relata: “Apesar de não trabalhar com ritmos considerados ‘de raiz’, ele afirma que tudo o que faz tem o dedo do Pará. ‘Eu sou o roqueiro mais antigo do mundo, sabia?’”. Mestre Laurentino, a despeito de vários outros mestres do carimbó, destaca-se aqui como uma figura diferenciada. Tem a idade e a origem de um compositor tradicional, mas o comportamento “mente aberta” dos modernos; segundo o jornal, ele “se destaca pelo jeitão de senhor do interior misturado

com a personalidade de quem tem a mente aberta para conhecer grandes variações de ritmos” (DIÁRIO DO PARÁ, 2009).

O “carimbó urbano” ou “carimbó moderno”, como classifica O Diário do Pará de 31 de julho de 2009, associa modernidade à mistura, troca ou recepção de influências externas. A abertura ao mundo novo, o deixar-se influenciar pelas coisas de fora é, sem dúvida, uma marca fundamental da modernidade necessária ao homem globalizado. Pinduca é um dos pioneiros nessa área. Na mesma reportagem, ele relata sua trajetória como criador do “carimbó urbano” graças ao acesso às rádios e informações de fora do país. Em seguida, o texto aponta a necessidade de modernização do gênero para que pudesse sair do ambiente rural para os clubes da capital. A modernização é, nesse sentido, critério de adequação aos padrões estéticos e comerciais contemporâneos. “Hoje, o carimbó deixou de ser uma curiosidade ‘exótica’ e virou referência pop entre a nova geração de músicos”, afirma o texto, que se encerra com uma frase taxativa de Pinduca: “Sempre achei que o carimbó tinha que evoluir. Se não modernizar, não anda”.

Existe um paradigma identitário proposto nos próprios textos de jornais analisados. O ser-paraense figura ora no resgate das tradições rurais do carimbó “de raiz”, ora no lançar-se para o mundo afora do carimbó moderno de Pinduca, que é “referência a uma identidade paraense” em O Diário do Pará de outubro de 2009 (FERNANDES, 2009). No mesmo texto, o carimbó urbano assemelha-se a uma cultura regional integrada aos novos padrões comerciais, assimilada à tecnologia e às novas mídias, critérios essenciais ao novo modelo globalizante de posturas e cultura, e que formulam uma nova representação do gênero junto ao público massivo. Fechando o paradigma ambíguo da identidade aqui representada, a reportagem argumenta: “Pinduca foi o cara que mostrou à cena paraense que a tradição e a modernidade não se chocam, mas se completam”. Segundo Guerreiro do Amaral (2005, p. 73), o surgimento do “carimbó urbano” em Belém, a partir dos anos 1970 resulta num fenômeno de valorização crescente do componente regional na identidade cultural do paraense, tornando-o um ícone representativo e de valor identificador.

Em reportagem publicada por Fernandes, no dia seguinte, 30 de outubro de 2009, o texto de abertura associa diretamente o fato de o carimbó “se manter fiel às raízes” com a simplicidade e “aparente ingenuidade do ritmo”; em seguida, a “força política do carimbó” é apresentada em caráter de mudança. No entanto, a organização política dos grupos do interior é marcada na reportagem pelo bom andamento da Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro,

o que nos aponta, novamente, a fluidez entre o ímpeto tradicional e o moderno, apresentados aqui, respectivamente, como identidade cultural e engajamento político, sendo o último motivado pela patrimonização, ou seja, pela institucionalização da tradição.

Surgem aqui caminhos para futuras discussões no âmbito midiático:

As representações do carimbó nos textos de jornais analisados têm uma tendência geral ao tradicionalismo cultural, sem, no entanto, extrair essa questão de sua superficialidade conceitual, recaindo, naturalmente – devido a vários fatores, no caso da imprensa, à velocidade de produção da informação e ao limitado repertório gramatical e semântico da linguagem jornalística (LAGE, 2006, p. 23), dentre outros fatores – nas noções estereotipadas e, por vezes, negativizadas, do termo.

A fluidez entre tradicional e moderno, independente do quanto pende a balança para um lado ou para o outro, pode ser orientada de uma forma mais autônoma e proposital, visando a uma representação específica com uma finalidade prática objetiva, como é o caso da Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro; ou pode ser determinada simplesmente pela circunstância imediata em que o texto foi produzido, isto é, o contexto mais direto da notícia, no caso do jornal. Geralmente, quando o carimbó é objeto de um acontecimento folclórico ou regional, pende à representação tradicionalista, e quando é objeto de um acontecimento com viés mais contemporâneo ou global, pende à modernidade. Há de se frisar, porém, que permanece em todo caso uma espécie de sombra tradicionalista na maior parte dos discursos da representação midiática, pelo menos nos textos aqui analisados.

Neste universo, ser moderno não designa, como vimos, nenhum tipo específico de atualização dialógica, mas, simplesmente, uma abertura formal/estética aos códigos do mercado global. Os impactos práticos dessa abertura formal ainda são pouco significantes, conforme alerta Guerreiro do Amaral (2005, p. 76-80). De todo modo, este é um indício inconcluso da premência dos debates sobre o tema, especialmente no que tange ao papel dos textos midiáticos no processo de representação social sobre o carimbó e ao papel protagonista dos movimentos artísticos e culturais quanto à autoria de processos autodescritivos e narrativos, que acabam por se dar, como vimos, em esferas alternativas, como sites e blogs autônomos, ou eventos presenciais, é o caso dos festivais, por exemplo. No contexto da produção de discursos autodescritivos, a função formativa do carimbó será vital para o estabelecimento de um vínculo comunitário gerativo.

7.5 CARIMBÓ E FORMAÇÃO CRÍTICA PRÁTICA

“O banco da minha canoa foi a minha escola”

(Mestre Lucindo *apud* MACIEL, 1983)

Na declaração de Mestre Lucindo repousa a síntese do conceito de formação aqui proposto. Essencialmente oposto ao institucionalismo pedagógico da educação escolar, a *formação* está relacionada aos mecanismos de *tradução* como proposto por Sodré (2012, p. 149-152), ou seja, os procedimentos pelos quais o indivíduo usa de sua capacidade de traduzir um conhecimento para seu próprio repertório de linguagens, códigos e signos, e   assim que assimila e apreende as coisas. A educação seria, portanto, uma prática comunicativa, uma vez que age pela tradução de um saber em uma linguagem que pode ser oral, textual, mas também corporal, sonora, etc. Sob este preceito, a formação parte de um *lugar*, que é a comunidade, onde se compartilham tais linguagens e códigos.  , ao mesmo tempo, a comunidade, o local de reinterpretação e reinvenção dos conceitos e visões de mundo, sendo este o princípio da educação para libertação freiriana.

Assim, o processo de formação   potencializado ou fortalecido dentro do ambiente comunitário. O aspecto testemunhal e vivo da vida em comum, do compartilhamento de linguagens e códigos é um processo que “mobiliza a vontade criativa do estudante” e estimula sua capacidade de *tradução* do saber.

Deste modo, Sodré nos induz a pensar a formação como um processo comunicacional. Quer dizer, se formar   narrar, jogar – no sentido teatral, metafórico e lúdico, representativo – por meio da *tradução*, então está em jogo um processo essencialmente interpretativo que ocorre na troca simbólica da linguagem. É, como bem aponta Sodré (2012, p. 151), um exercício de manejo das palavras, tal qual um artesão com seus instrumentos. Portanto, pretendemos aqui refletir sobre o papel formativo inserido nos textos poéticos do carimbó. O objetivo é analisar o potencial vinculativo e comunicativo que possa carregar o objeto de análise, com  nfoco exclusivo na narrativa, ou seja, nas letras das can es de carimbó. O ponto de partida teórico será a análise de textos sobre formação crítica em Freire, Adorno, Rousseau, T ennies, Sodré e Paes Loureiro.

7.5.1. Sobre a Noção de Formação

O ponto de partida para uma reflexão sobre o papel formativo da expressão artística popular – deixando, por hora, de lado as implicações que essa denominação carrega – é o potencial vinculativo e comunicativo que possa carregar o objeto de análise. Nesse sentido, analisaremos o valor formativo do carimbó do Pará, com enfoque exclusivo na narrativa, no texto, na poética e nas letras das canções de carimbó.

Vale ressaltar um recorte metodológico fundamental para esta análise: o carimbó divide-se, enquanto gênero musical e dispositivo simbólico de distinção cultural, em um formato tradicional e outro considerado moderno. O primeiro é marcado pela sonoridade acústica muito próxima das matrizes que o fundaram, expressas na instrumentação do curimbó, banjo e flauta de madeira, nas danças de influência indígena, africana e ibérica, e nas letras que expressavam o cotidiano do caboclo e que marcava o carimbó como música de trabalho. O segundo é marcado pelo movimento global de *revival* das tradições e sua adaptação ao consumo mundializado; e em um desejo de inserção simbólica por parte dos artistas, produtores e agentes culturais locais na esfera midiática legitimadora; o chamado carimbó moderno ou globalizado tem como seu patriarca o cantor e compositor Pinduca que, no início dos anos 1990, relançou seu trabalho em arranjos mais contemporâneos que incluíam guitarra elétrica, bateria, contrabaixo elétrico e teclados assim como a mistura de gêneros e ritmos regionais, formulando híbridos rebatizados como a Lambada e o Sirimbó de Pinduca, além do “Carimbó Modernista” de Nilson Chaves, e o “Carimglobalizado” de Marco André.

Para efeito de análise, vamos concentrar nosso objeto nas letras de compositores situados pela imprensa e pelo público como expoentes da vertente tradicional do carimbó, repousando a análise, primeiramente, no potencial formador destes textos. Os populares Mestres mantêm, mais frequentemente, um vínculo explícito com a narrativa territorializada e de trabalho.

Inicialmente é preciso definir nosso entendimento de *formação*. O termo tem, no Brasil, a obra de Paulo Freire como um referencial comumente associado à prática de uma experiência formativa autonomista. Sua literatura funda-se sobre uma postura reivindicatória em bases democráticas. Assim, a “educação para o homem-sujeito” de Freire (1983, p. 36-41) estaria ancorada na prática integradora do homem com sua realidade e história, por meio do

desenvolvimento de uma consciência crítica. No entanto, parece-nos oportuno problematizar um tanto mais a noção de formação freiriana. Ainda tomada por uma concepção essencialmente dialética, a *autonomia* pregada pela educação libertária de Paulo Freire está calcada em toda uma concepção de democracia baseada no modelo de Estado e em um contexto sociocultural cujo ápice se iniciou em meados das décadas de 1970 e 80. A *autonomia* – mesmo à revelia da utopia libertária – acabou seguindo, ao longo do processo globalizante dos anos 1990, apropriada pelo ideário liberal individualizante. O discurso que preza pela libertação pessoal, cujos interesses são de caráter igualmente privado, fundamenta-se em uma concepção individualista dos direitos e do papel social do sujeito. Tal equívoco ancora-se na persistência de um modelo que propunha a educação como processo civilizatório, tirar da animalidade para inserir na assepsia cultural, no humano legítimo que é pensado sob um referencial monoculturalista. A prática libertária por definição deveria transferir a ideia privada de educação para a noção heterônima de *formação*, processo que Maffesoli considera como uma forma de iniciação; ou seja, uma formação dos sujeitos baseada na relação com o outro, e geradora de um tipo de “solidariedade orgânica”, tanto boa quanto má, menor, minúscula, tribal, afirma¹⁴⁰.

A relação com a temporalidade e com as ranhuras da territorialidade, através da herança de experiências, da interação criativa com o contexto histórico, com o presente e com o futuro dá ao homem e à comunidade o domínio da sua história e cultura. A esse respeito, o depoimento do artista plástico sourense Ronaldo Guedes revela o caráter transcendente da formação cultural, no sentido em que não se restringe ao mero repasse de informações ou de conhecimento, mas diz respeito àquilo que forma o sujeito, que lhe dá direção, leme:

Quando você nega essa história, de uma certa forma, você tá negando a essência da pessoa. Porque essa é uma coisa que transcende; essa história, essa ligação com a natureza, com a tua história é uma coisa que transcende; então se você nega isso ao cidadão, você torna ele um ser humano vulnerável, especialmente no aspecto cultural. Você vai acabar, de uma certa forma, ficando um pouco sem leme nesse aspecto¹⁴¹.

A proposta lançada pelo próprio Paulo Freire (1983, p. 42-43) da busca por um tipo de *enraizamento crítico* não deve se confundir com nenhuma espécie de tradicionalismo engessante, mas como uma *re-ação* criativa ao processo de massificação “desenraizante” e “destemporalizante” do homem, o que o torna acomodado e receptivo a “receitas” impostas

¹⁴⁰ Anotação de conferência de Michel Maffesoli no Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, CPRJ, em 15 de setembro de 2012, com o tema *A construção do presente*.

¹⁴¹ Entrevista concedida ao autor em 3 de abril de 2012.

pela publicidade de massa que anula ou inibe o poder de decisão e conhecimento localmente engendrados. Tal *enraizamento crítico* também está completamente dissociado de quaisquer políticas assistencialistas que, segundo Freire (1983, p. 53-58), resultam em reações coletivas de “otimismo ingênuo”, ou total desesperança, o que leva as gerações mais antigas a aceitarem posições de inferioridade e desânimo em relação ao sistema sociocultural de que participam.

A criticidade é, de fato, a chave do pensamento e da prática de Freire, ou seja, a educação, para ele, deve ser um processo e formação crítica, um processo estimulante, uma experiência no campo da cultura, sendo a cultura uma forma de incorporação crítica das experiências humanas no mundo. Porém entendamos a crítica como o afloramento da capacidade de *re-criação*, de autoria sobre a vida e a história social de determinado grupo, afirma o autor:

Ainda segundo o autor (1983, p. 61; 107), o diálogo é uma relação horizontal que, ao nascer de uma matriz crítica, gera criticidade. Para ele, só o diálogo é capaz de promover um processo comunicativo efetivamente transformador, através da relação de simpatia, confiança e esperança entre os atores envolvidos. É o viés da “transitividade crítica”, marcada pela “profundidade na interpretação dos problemas”. Paulo Freire associa sua ética humanista a uma postura politizada que esteja estritamente dissociada da ética mercadológica cunhada pela nova ordem econômica mundial e comprometida com a lucratividade.

A ética humanista por detrás da pedagogia freiriana comporta conceitos fundadores e um tanto esquecidos da teoria crítica da Escola de Frankfurt, como é o caso da capacidade criadora, necessária tanto a educadores como a educandos. Existe uma “curiosidade epistemológica” que deve ser objeto da pedagogia autonomista freiriana e viés do pensamento crítico (FREIRE, 2005, p. 26-31, 62). O que há de formativo nesse método da “curiosidade epistemológica” é a capacidade de indagar, aferir e duvidar, concepção bastante semelhante à negação da verdade absoluta em Horkheimer (2008, p. 153, 163), que supõe a verdade como temporária e sua negação como uma possibilidade de mudança social que se dá por meio da complexificação do senso comum, o ato de “questionar o inquestionável”. Percebe-se também que o dialogismo é fator fundamental na pedagogia autonomista, de modo que todo processo comunicacional fundado nas diversas formas de experiências cotidianas informais e relacionais, em comunidades, botequins, terreiros, praças – tema desenvolvido em Coutinho (2008) – são parte da formação crítica, que, afinal, trata de criar as possibilidades para a

produção autônoma de conhecimentos próprios (FREIRE, 2005, p. 44, 47).

No entanto, a teoria freiriana não deixa de se estabelecer através de uma filosofia de caráter evolucionista, que pressupõe, como vimos, movimentos de “superção”; o que fica claro nesta passagem da *Pedagogia da Autonomia* (2005, p. 64): “Quanto mais me torno rigoroso na minha prática de conhecer tanto mais, porque crítico, respeito devo guardar pelo saber ingênuo a ser superado pelo saber produzido através do exercício da curiosidade epistemológica”. Neste caso, a curiosidade seria o caminho para a sedimentação de um tipo de conhecimento local, só que debruçada sobre o que o autor classifica como superção ou refinamento crítico da curiosidade. O que há de problemático nesta acepção progressista é a possibilidade fatalista de conceber o conhecimento e o processo formativo em si em uma escala hierárquica de valor; ou seja, há o risco premente de adaptação do humanismo freiriano a um tipo de assistencialismo patriarcal. De fato, muitas iniciativas inspiradas na teologia da libertação, ao longo das décadas de 1980 e 90, pecaram ao recair em modelos que institucionalizam o assistencialismo e que insistem em escalonar o saber. É claro que houveram projetos também verdadeiramente interessados em desordenar as hierarquias de conhecimento. As próprias políticas agropecuárias brasileiras, muito inspiradas na filosofia freiriana, reformaram suas estruturas de “difusão” do conhecimento científico para adotar o saber e as práticas locais como insumo de pesquisa, como aconteceu nas entidades estatais de extensão rural e na Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária, a Embrapa, no final dos anos 1990.

Precisamos definir a *formação* como processo distinto da educação escolar, da mera transmissão de saberes e normas. Fica, portanto, patente que a formação não pertence ao espaço institucionalizado, à escola, mas à experiência e à cultura.

Assim, a educação autonomista ou formação emancipatória não pode ser determinada pela ordem social do trabalho, que vê na ciência e na educação formas da força produtiva, isto é, uma aplicação meramente utilitária da informação e do saber. Adorno classificava como “semiformação” o mecanismo pelo qual os sujeitos apreendem a realidade social, expresso por meio da indústria cultural, dentre outras instâncias produtoras de consenso; por outro lado, a “experiência formativa” implicaria uma transformação do sujeito que não se encerra na relação formal com o conhecimento escolar.

É preciso romper com a educação enquanto mera apropriação de instrumental técnico e receituário para a eficiência, insistindo no aprendizado aberto à elaboração da história e ao contato com o outro não-identico, o diferenciado (LEO MAAR In: ADORNO, 2006, p. 27).

Em *A filosofia e os professores* (2006 [1961], p. 64), Adorno avalia o processo de formação do docente em filosofia e a instrumentalização do conhecimento que vem contaminando inclusive os candidatos ao cargo de professor. O autor reconhece aí a carência de “formação cultural” que não se encontra nos cursos ou instituições de ensino formal, mas na “disposição aberta”; “para haver formação cultural se requer amor”, afirma, supondo que a escola não comporta o que há de mais determinante na constituição do educador, a experiência e a capacidade/curiosidade criativa.

Nesse sentido, compreendemos a formação cultural como um processo permanente e sempre aberto ao contingente, ao possível, à transformação; ou seja, um processo por meio do qual “preparam-se as bases de transformação coerente da ordem social” (SODRÉ, 2002, p. 87).

Porém, se a busca pela formação cultural idealizada de Adorno (2006, p. 66-68, 83) – a *Bildung* alemã – considera resquícios regionais e camponeses sinais de rudeza e barbárie, por outro lado, a vida no campo, para Rousseau (2004, p. XXII-XXIII, 43, 100), é possivelmente o caminho para a verdadeira liberdade e igualdade. É sob as leis da natureza que o aprendiz fictício Emílio será capaz de experimentar uma educação ampla e de valor eminentemente naturalista. “As cidades são o abismo da espécie humana”, afirma.

Tudo está bem quando sai das mãos do autor das coisas, tudo degenera entre as mãos do homem. Ele força uma terra a alimentar as produções da outra, uma árvore a carregar os frutos da outra. Mistura e confunde os climas, os elementos, as estações. Mutila seu cão, seu cavalo, seu escravo. Perturba tudo, desfigura tudo, ama a deformidade e os monstros. Não quer nada da maneira como a natureza o fez, nem mesmo o homem; é preciso que seja dominado por ele, como um cavalo adestrado; é preciso apará-lo à sua maneira, como uma árvore de seu jardim (ROUSSEAU, 2004, p. 7).

Assim como em Freire e em Adorno, de formas diversas, o processo formativo é um percurso de formação cultural. Do mesmo modo, a educação, para Rousseau (2004, p. 8, 15-16), é um tipo de cultivo, está “menos em preceitos do que em exercícios”, dá-se ao longo de toda a vida, é a experiência do ser no mundo, que inclui, naturalmente, o exercício prático das dificuldades; está, portanto, fora do ambiente estritamente escolar de formação civil.

Está na formação naturalista de Rousseau (2004, p. 22-23, 49-50, 97, 109, 134) o germe da vinculação coletiva. A vinculação com o mundo natural e com o outro advém dos cuidados com a amamentação, com os hábitos naturais e afetos cultivados já nos primeiros

cinco anos de vida do indivíduo. A compreensão da vinculação a partir da territorialidade tem no sociólogo alemão Ferdinand Tönnies um marco teórico importante. Em seu *Comunidade e Sociedade* (1995, p. 232), ele define a comunidade como agrupamentos antigos enraizados no tempo e espaço, geralmente no ambiente rural, “onde quer que a cultura urbana floresça, a sociedade aparecerá como um órgão indispensável”. A comunidade associada à vida rural é, para o autor, uma forma de vida mais orgânica e duradoura, é “a forma de vida comum”; daí a classificação da comunidade como “organismo vivo” e da sociedade como “agregado mecânico e artificial”. A vida orgânica é compreendida em Tönnies (1995, p. 319) como “uma unidade constituída em si e na relação possível com as partes (tomadas como unidades semelhantes)”.

Dessa forma, Tönnies (1995, p. 236) destaca a memória e a experiência como “a base para o surgimento, a conservação e a consolidação dos laços espirituais”, assim, “quanto maior e mais estreito for o vínculo do grupo, mais será compelido a lutar e atuar homogeneamente”. A história comum com bases orgânicas – diferente e por vezes oposta à historiografia oficial, hegemonicamente construída – poderá ser o dispositivo de conservação da memória coletiva, com base da experiência comum, vivida pelo grupo social e suas gerações passadas.

Retomando as prescrições de Rousseau (2004, p. 137) sobre a formação naturalista, observamos seu clamor pela liberdade criativa do aprendiz, em geral cerceada pelos costumes, convenções e hábitos impostos pela forma de vida repetitiva das cidades; a própria prática da leitura deve superar a condição de hábito mecânico chegando a funcionar como um tipo de observação crítica sobre os livros e sobre o mundo, “o hábito e a obediência ocupam o lugar da razão”, afirma. A descontextualização histórica, que dissocia os fatos de suas causas e convenções morais, presente em Adorno e Freire, como já apontamos, indica em Rousseau (2004, p. 124) uma compreensão desinteressada do mundo concreto que, por vezes, rondeia a educação formal urbana criticada pelo autor.

Publicado pela primeira vez em 1762, o *Emílio* de Rousseau (2002, p. 32-34, 58, 74-81) também não deixa de apresentar aspectos rudes em relação à suposta origem do bom aprendiz, insinuando, por exemplo, que o clima temperado francês propicia ao aluno condições físicas mais favoráveis do que em condições tropicais da Guiné ou subárticas da Lapônia. No entanto, uma postura notadamente naturalista se assemelha ao discurso socialista ao dissociar a felicidade e a liberdade do acúmulo de bens e poder.

A partir deste referencial, a *formação* configura-se num tipo de experiência prática cotidiana e conectada com as condições históricas e com os valores naturais que vinculam o ser humano à terra. No entanto, tal conclusão se emparelha com uma nova ordem social e educativa que se funda na cena global contemporânea.

7.5.2 A Nova Ordem Educativa Mundial: Formação para o Mercado

Pedagogia da Autonomia, último livro publicado em vida por Paulo Freire, em 1996, exprimia os receios do fundador de um dos mais importantes métodos educativos da América Latina diante da chamada nova ordem econômica mundial. A inserção da educação no rol dos serviços cambiáveis em pé de igualdade com os demais serviços envolvidos na liberalização do comércio global, suscitava Freire a clamar, em um último suspiro, por uma prática educativa sempre politizada e voltada para o futuro e para a transformação das estruturas sociais. “A desproblematização do futuro numa compreensão mecanicista da História, de direita ou de esquerda, leva necessariamente à morte ou à negação do sonho, da utopia, da esperança” (2005, p. 70, 73). A frase que se popularizou por ocasião do falecimento de Freire em 1997, “o mundo não é. O mundo está sendo” vem da *Pedagogia da Autonomia* (2005, p. 76-83) e sintetiza, mesmo já bastante descontextualizada, a súplica derradeira por não se aceitar a determinação da história do discurso neoliberal que responsabiliza o miserável por sua própria condição marginal; em oposição ao herói pós-moderno, aquele que, sob a ótica do consumo, se empenha na busca pela realização de seus interesses individuais, agindo de forma racional e “autônoma” na livre escolha por estilos e padrões que mais lhe agradem, é o herói, modelo de independência e autocontrole racional. Por outro lado, Slater (2002, p. 40-41) complementa a figura do herói moderno com a postura empreendedora, o que o autor classifica como “cultura do empreendimento”, voltada especificamente aos homens jovens e urbanos.

É nesse contexto que Laval e Weber, respectivamente sociólogo militante francês e presidente do Instituto de Pesquisa da Federação Sindical Unitária da França, realizaram, em 2002, um estudo panorâmico sobre as tentativas de introdução da educação nos debates da Ordem Mundial do Comércio, da União Europeia, do Banco Mundial e da Organização de Cooperação e de Desenvolvimento Econômico acerca do Acordo Geral sobre o Comércio de Serviços (AGCS), oriundo do Tratado de Marrakech, de 1995. Para os autores (2002, p. 15), a

“penetração dos interesses e dos modos de pensar do privado nos serviços públicos de educação” é o cerne da confusão entre espaço público e privado e da premência dos debates em torno da OMC e do AGCS.

A instauração da economia e da política neoliberais deu-se sobre a produção do discurso oficial da OMC, a partir dos anos 1980, que obscurecia a diferença de condições econômico-sociais entre países ricos e pobres. O resultado prático (em oposição às promessas retóricas oficiais) seria, para os autores (2002, p. 19), a permanência das estruturas de dominação colonial, dada especialmente por meio dos *lobbies* entre grandes potências econômicas. O processo de “liberalização contínua” galgado pelos países membros do AGCS engloba os serviços públicos, como educação, abastecimento, saúde, dentre outros, porém, ainda em 1994, antes mesmo de entrar em vigor o Tratado de Marrakech, a União Europeia já propunha liberalizar os serviços de educação segundo os modos de fornecimento de serviços comerciais definidos pelo Artigo 1 do AGCS. Foram, a propósito, os países potencialmente exportadores, pioneiros na introdução das reformas liberais e de gerenciamento da educação nacional, os que mais demandaram a liberalização do comércio de serviços de educação, principalmente os Estados Unidos, Austrália e Nova Zelândia, além da União Europeia, todos rumando em direção ao afastamento total do Estado sobre a regulação e promoção da educação pública.

No entanto, a questão mais grave está na “educação ser tomada como mercadoria, e não mais como um veículo permanente de transmissão da cultura e dos saberes sob interesse de todos e como um bem público”, o que gera a visão utilitarista e a relação custo/benefício com a educação (LAVAL e WEBER, 2002, p. 38, 82). Mattelart realizou estudo semelhante ao de Laval e Weber no campo da mundialização da cultura e sua incorporação ao rol dos serviços cambiáveis pelo comércio global a partir do final da Segunda Guerra Mundial. Diferente da educação, a cultura tardou em redundar numa noção comum entre os países envolvidos nas negociações, mas logo passou a integrar os debates da UNESCO, já na década de 1940 (MATTELART, 2005, 53-67). O autor demonstra como um uso humanista da cultura como viés da esperança universal foi passando à visão comercial, especialmente forjada pela doutrina norte-americana do *free flow of information*, que se volta à compreensão da cultura como indústria e entretenimento.

A visão liberal do laço social é uma questão que remonta ao século XVIII, nas teorias da livre concorrência como promotora da harmonia social de Adam Smith, a despeito da

demonstração histórica de que o livre jogo da economia de mercado vinha levando ao aumento das desigualdades ao longo de todo século XIX. O discurso de “coesão social” (equilíbrio entre crescimento econômico e bem-estar social) promulgado pela OCDE vai ao encontro da prática movida pela razão econômica. Valores como igualdade e solidariedade tornam-se incompatíveis com a prática sócio-econômica liberal (LAVAL e WEBER, 2002, p. 85).

Em suma: a nova ordem econômica mundial tem um importante reforço simbólico nos organismos que representam um esforço continuado pela ressignificação da educação e da cultura como serviços comerciais e utilizáveis pelo mercado global na produção de mão-de-obra competitiva e qualificada. A relação custo/benefício com a educação serve ao projeto de transnacionalização da formação no contexto neoliberal, que funciona e se legitima sob discursos e consensos que passam pela voz midiática, de modo que “a educação se aproxime da mídia” na função social de ocupação do tempo livre e incremento da empregabilidade¹⁴², conforme figura abaixo.

Apesar de radicalmente colocada, a preocupação de Adorno (2006, p. 105-106, 109), no início da década de 1960, quanto à redução do conhecimento e do intelecto do professor a “mero valor de troca”, transformando o educador em “vendedor de conhecimentos”, parece bastante plausível diante da forma como a educação vem sendo posta pelas organizações internacionais, o que implica também numa postura cada vez mais passiva e dogmática por parte dos alunos em salas de aula e, por fim, num processo formativo crescentemente mais desvinculado do mundo concreto extramuros escolares. E aí que se fazem necessárias formas alternativas de formação cultural, que, na verdade, apenas vêm à tona diante da redução do papel formador da escola. Passamos a compreender as práticas culturais como processos formativos, que funcionam e agem sobre determinada comunidade a partir de suas propriedades comunicacionais.

7.5.3 Carimbó e Narrativa Poética: uma ordem alternativa para a formação crítica

Nesse percurso, apresentamos a análise de textos poéticos populares, expressos por meio das letras de canções do carimbó paraense, tendo como recorte metodológico a obra de três populares Mestres da região mais popular do carimbó paraense, o Salgado, e mais três

¹⁴² SODRÉ, Muniz. Anotação em sala de aula. 02/12/2009.

Mestres de Soure, na Ilha de Marajó, região, como vimos, demarcada por algumas especificidades estéticas e narrativas que, para efeito desta análise específica, não representam diferenciação quanto ao aspecto formativo. Aliás, o atributo de “mestre” aos compositores, instrumentistas, cantores e artistas do carimbó é originário das rodas e terreiros e ganharam ampla aceitação por meio da imprensa e entre o público. Neste caso, parece-nos muito oportuno salientar o termo que associa a artista ao perceptor e a canção à formação cultural.

Foram selecionadas letras das canções mais populares de Augusto Gomes Rodrigues, o Mestre Verequete; Lucindo Rebelo da Costa, o Mestre Lucindo; e Joaquim Maria de Castro, o Mestre Cupijó. Todos originários da Mesorregião do Nordeste paraense, um dos principais polos produtores do cancioneiro de carimbó do Estado, respectivamente dos municípios de Quatipuru, Marapanim e Cametá. Naturalmente, muitos outros mestres foram deixados de fora da análise, o que não diminui sua contribuição ao estudo, daí a necessidade do recorte metodológico nos critérios definidos pela localidade (Nordeste do Pará) e pela popularidade (na imprensa local e entre o grande público).

No Marajó, foram selecionados textos de Raimundo Miranda Amaral, o Mestre Diquinho, Raimundo Miranda da Cruz, o Mestre Biri, e Edmilson da Silva Castro, o Mestre Regatão. Três dos mais destacados compositores da cidade de Soure, além de algumas composições de Zeneida Lima, a mais conhecida pajé viva da cidade de Soure, recentemente gravadas pela musicista paraense Leila Pinheiro, em disco intitulado *Raiz* (Tacacá Records, 2011).

A associação do texto de carimbó a um processo de formação cultural crítico, portanto, um meio de educação e comunicação, funda-se na reflexão realizada acima que aponta o ambiente de convivência cotidiana e as experiências relacionais como lugares de tal processo. Dividimos, então, as canções analisadas em três categorias: aspectos que marcam o enraizamento crítico por meio da territorialidade; aspectos que ressaltam a criticidade por meio da curiosidade epistemológica; e aspectos da formação naturalista.

Enraizamento crítico, territorialidade e história local:

A respeito da vinculação territorializada que tomamos de Freire, Rousseau e Tönnies, encontramos, no poeta e pesquisador paraense, Paes Loureiro (2008, p. 111-112), uma reflexão sobre a “emoção partilhada do estar-junto”, a “corrente subterrânea interpessoal” provocada pela convivialidade estética da poética amazônica, que redundo no estímulo do

processo criativo. A *comunidade estética* parte de um “sistema de conhecimento humano” e de “ligação e religação social” por meio da sensibilidade e da acentuação do valor do outro, do ser-em-comum, a experiência da “emoção estética coletiva” acaba por fundar uma ética coletivizante, a “ética do vir-a-ser e tornar-se” que tem na cultura uma “dinâmica de deslocamento dos horizontes humanos” (SODRÉ, 2002, p. 117). Assim, um tipo de *educação estética* tem na narrativa poética do carimbó uma alternativa enraizante e crítica em oposição à formação utilitarista e segmentada do mercado global.

A educação da sensibilidade pela arte é uma forma de evitar que se agrave a visão unilateral do mundo que o homem contemporâneo passa a ter em virtude do impacto tecnológico, restituir uma visão humanista globalizadora, que compense o crescente prestígio da especialização em campos cada vez mais restritos, turvando a perfeita integração do homem consigo mesmo e com a sociedade. Pode, também a arte constituir-se em instrumento de restauração de características humanas básicas como a iniciativa, a autonomia e a individualidade. A integral formação da alma (PAES LOUREIRO, 2008, p. 118).

Por enraizamento crítico, compreendemos aspectos textuais que tencionam os estilos de vida, cultura e vínculos com o território que, por função formativa, traz a capacidade de introduzir e permanecer no imaginário coletivo resquícios da territorialidade cabocla que compõem a *comunidade estética* de Paes Loureiro. Em *Xote do Verequete* (VEREQUETE, 2005 [1975]), o Mestre relata com ironia a malandragem do caboclo na relutância ao trabalho forçado na roça: “Menina casa comigo / Sou um homem trabalhador / De manhã não vou pra roça ô moreninha / De tarde também não vou / De manhã faz muito frio ô moreninha / De tarde faz calor”. O enraizamento entendido como o ser-em-comum do caboclo aparece, como vimos em Rousseau e Töennies, na vida rural, na ligação com a terra e com a comunidade, como na letra de *A Casinha do caboco*: “A casinha do caboco / É cercada de taboca¹⁴³ / Na beira de um riacho / Coberta com pororoca / Caboco toca viola / caboco bate tambor / caboco só acha bom / morando no interior” (VEREQUETE, 2005 [1975]). Ainda em *Vou tirar cipó* (1974) e *O Ralador* (1975), Verequete aponta o trabalho rural do caboclo em versos como “Eu vou p’o gapó¹⁴⁴ / Fui tirar cipó” e “Eu fui na roça arrancar / Mandioca pra mim rapar”.

Em *Ilha do Marajó*, composição mais recente do Mestre, o carimbó tem sua origem no canto de trabalho dos escravos e caboclos marajoaras: “A Ilha do Marajó / tem grande povoação / Aonde nasceu o carimbó / No tempo da escravidão” (VEREQUETE, 2005

¹⁴³ Taboca é um tipo de bambu nativo do Brasil utilizado na construção de casas no interior do Pará.

¹⁴⁴ Gapó ou igapó é um tipo de vegetação própria da região amazônica, caracterizada pela proximidade com áreas alagadas.

[2002]). Aliás, Castro (2009, p. 1) define mestres do carimbó como Lucindo na forma de “historiadores regionalistas” que apontam os costumes e práticas locais em “Dona Maria chegou / chegou de Moro-oca, / para fazer a farinha, farinha de tapioca / É prá reboir, é prá reboir, / É prá reboir, bolir, bolir, bolir, bolir¹⁴⁵”.

Entre os marajoaras, Mestre Biri, em seu *Carimbó da Mucura*, aponta uma relação entre o homem, o animal e a flora que, ao invés de florear algum ideário idílico entre estas três personagens da vida rural, descreve a lida cotidiana com as “pragas”, os atropelos do dia-a-dia que o Mestre derruba com sua *baleeira*, instrumento artesanal, a baladeira, utilizada para abater passarinhos ou para surpreender gatunos e malandros: “No terreno da minha casa / Tem ma *álvre* de mangueira / Onde sobre a mucura / Para comer manga a noite inteira / Eu já fiz um *mutar* / Para a mucura eu esperar / Quando ela subir na mangueira / Eu vou derrubar com a minha *baleeira*” (In: COSTA, 2010, p. 13).

Os carimbós de Marajó acabaram por ocupar uma função de narração da vida nos campos e na pesca. O fazer do caboclo é tema recorrente das canções, mas, mais que isso, é referência poética para a criação artística dos Mestres. Referir-se à lida cotidiana atua como material estético e, portanto, como dispositivo enraizante. São inúmeros os exemplos, como o carimbó *Companheiro, a maré vazou*, de Mestre Biri e Orlando Pinheiro (In: COSTA, 2010, p. 15): “Companheiro, a maré vazou / No Rio Paracuary / Puxa o ferro / Suspende a vela / Que nós já *vamo* sair / Vamo-nos embora / *Vamo* viajar / *Vamo* lançar rede / Pra fora, no alto mar”.

Mestre Regatão narra as minúcias do cotidiano, assumindo a figura do aconselhador, aquele que, de fora do núcleo familiar, descreve a labuta para a aquisição de “algum tostão”:

Menino hoje tu não vais pra rua / É uma ordem que teu pai deixou pra dar / Olha menino procura o que fazer / Que a situação de hoje não dá mais pra vadiar / Menino grande vai limpar o terreiro / O teu irmão vai ajudar / A tua mãe é quem cuida da casa / E o teu pai tá pra chegar / O teu pai tá trabalhando / Adquirindo algum tostão / Que é pra comprar o teu sapato novo / A tua roupa de escola, e alimentação / Vai pra escola estudar, menino / O estudo é pro teu bem / Que é pra tu serem um alguém na vida / E não seres *lacrãia* de ninguém¹⁴⁶.

Apesar de nunca ter trabalhado efetivamente como pescador, Mestre Regatão assume diversas vezes o papel de barqueiro em suas canções, retratando principalmente os aspectos

¹⁴⁵ Reboir, aqui significa “arredondar o amido da mandioca para produzir o caroço ideal da farinha de tapioca” (CASTRO, 2009, p. 2), designa, em duplo sentido, o remexer ou requebrar da dançarina.

¹⁴⁶ Canção coletada em entrevista concedida ao autor, em 4 de abril de 2012.

lúdicos e jocosos do trabalho do pescador, como o carimbó que alude ao Dia do Pescador:

Este ano eu vou / Vou se Deus quiser / Pro festejo de São Pedro / Nem que
seja contra a maré / Tem cachaça, cajuzinho / Tem batida de limão / E o
carimbó Dragão de Soure / Levantando o poeirão / Viajei o ano inteiro / No
meu barco corredor / Vim prestar minha homenagem ao dia do pescador.

Sobre a Praia do Pesqueiro, na costa atlântica de Soure, Regatão observa o movimento da orla, compreendendo a beleza das praias e das moças na areia como a “verdade” a ser vista de perto:

No Pesqueiro tem praias bonitas / Eu vou caminhando pra lá / Vai o
compadre e a comadre / A Mariazinha também / Tem mulher enrolando na
areia, parece sereia / Mostrando a beleza que tem / Tem tem tem / Tem tem
tem / Quero ver a verdade de perto / Compadre tá certo e a comadre
também / Quero ver os barquinhos passando em cima do alto mar / Muita
gente nos bares bebendo / Esperando a hora em que o “bode” vai dar.

Criticidade e curiosidade epistemológica:

Como vimos, a criticidade é gerada no dialogismo e na proximidade afetiva das experiências cotidianas informais e relacionais. A diferença que emerge das relações concretas suscita no indivíduo a consciência reflexiva e a atitude puramente ética (SODRÉ, 2002, p. 99). Portanto, é o caráter concreto e cotidiano das letras de carimbó, expresso principalmente por meio de gírias populares e usos coloquiais da língua, que possibilita um processo de identificação mais dinâmico e aberto à reação dialógica do ouvinte.

Observa-se o uso coloquial da linguagem no cancioneiro de Mestre Verequete, falecido aos noventa e três anos em 2009, em um de seus textos mais populares, a abertura de *O carimbó não morreu*: “O carimbó não morreu / Está de volta outra vez / O carimbó nunca morre / Quem canta o carimbó sou eu / Sou cobra venenosa / Osso duro de roer / Sou cobra venenosa / Cuidado vou te morder” (VEREQUETE, 1994 In: PENICHE, 2006, p. 59). A redundância linguística em “está de volta outra vez” designa o retorno insistente da fala mordaz do carimbó, apesar das dificuldades e tentativas de ocultamento. A “cobra venenosa osso duro de roer” não é exatamente o Mestre ou a canção, mas a expressão que eles representam, a criticidade de que falamos anteriormente.

Lundum paraense, de 1974, dirige a crítica para as condições de vida do caboclo ao afirmar “cabeça de bagre não tem que chupar / não me bote n'água que eu não sei nadar”, protestando contra a necessidade de contentar-se com os restos deixados por aqueles que ficam com o filé do bagre e dispensam a carne pobre da cabeça. O Mestre segue: “Minha mãe

é pobre não tem o que me dar / Pulo pra cá / Pulo pra ali / Pulo pro canto / E eu daqui não me alevanto” afirmando os “pulos” da vida que o mantêm firme em seu “canto”, seu lugar de fala, sua cultura. Nesse sentido, *Mingau de Açaí*, composição de Alberto Mocbel gravada por Mestre Cupijó, também retrata:

Tio Mané foi pro mato / Foi pro mato trepar / Trepar no açaizeiro / Foi trepar pra apanhar / Açaí do pretinho / Pretinho farol / Pra juntar na farinha / E fazer o Mingau / Êta mistura gostosa / Que me ajudou a viver / Mingau de açaí com farinha é prato do pobre / Não pode esquecer (MOCBEL In: CUPIJÓ, 1999).

O duplo sentido no verso “açaí do pretinho” carrega a criticidade poética conectada com o contexto histórico-social da cultura do açaí na região. O fruto é pretinho quando maduro, mas a letra afirma também que mingau de açaí com farinha é comida de preto – fazendo uso proposital e afirmativo da acepção pejorativa do termo “pretinho”. Além disso, existe ainda a ironia festeira no duplo sentido de “Tio Mané foi pro mato / Foi pro mato trepar...”.

A brincadeira com as palavras é uma marca da criticidade do carimbó, pois transforma em gingado o manejo da fala, reverte o sentido comum das palavras, aplica duplos sentidos e confunde o interlocutor. Mestre Regatão, de Soure, é um compositor de estilo jocoso. Rearranja os sentidos, como no carimbó que relata o desafeto entre o siri e o caranguejo: “Toma cuidado comigo / Que quando eu prometo eu faço / Se continuar brincando / Eu lhe pego e lhe meto no seu buraco”. Ou ainda o *Carimbó do Bode*, onde se ouve: “Eu amarro o bode / Que o bode me foge / Amarrei o bode / E o bode fugiu”, deixando a malícia para o jogo fonético da palavra “foge”. Na série de carimbós relacionados aos bichos, o *Carimbó do Macaco Manso* estabelece uma distinção entre a desatenção *lerda* do bicho e o tiro certo do cantador de carimbó, “Macaco que tano pula / Até que caiu do galho / Eu canto meu carimbó / Eu canto e não me atrapalho / Não me atrapalho, eu não / Não me atrapalho / Macaco pulador / Até que caiu do galho”. Já o *Carimbó do Macaco Brabo*, ao contrário, confunde o bicho com o malandro sem abrir mão de uma rima maliciosa jocosamente interrompida:

O macaco é um bicho engraçado / Pula de galho em galho / E não cai no chão / Chega em casa, é um quebra-quebra / Ele amassa as panelas / E queima o colchão / Tá na rua, é uma *desarruaça* / É bebendo cachaça / E só diz palavrão / A macaca, muito envergonhada / gritava bem alto chamando atenção: / Macaco, macaquinho, macacão / Passa o dia inteiro coçando a cabeça / Macaco, macaquinho, macacão / Passa o dia inteiro coçando a barriga / Macaco, macaquinho, macacão / Passa o dia inteiro coçando as canelas / Macaco, macaquinho, macacão / O que ele mais coça eu não digo

não¹⁴⁷.

Também entre os mestres sourenses, Biri, refere-se à possibilidade de extinção da prática do carimbó de terreiro, evocando nomes de dançarinas e personalidades passadas – o que se percebe no emprego do verbo “terminar” como designador da morte. O cantar do Mestre serve como dispositivo de memória:

Ô Maria cadê o carimbó? / O carimbó daquele tempo / Quando dançava até a vovó / A tia Tomázia terminou / Tia Coló também terminou / Só o Embalo de Soure / Que aqui desses ficou / Eu agora vou cantar / Pra lembrar o tempo / Que eu era criança / Já ouvi o jacaré gritar / Pra ensinar aquela dança (MESTRE BIRI, In: COSTA, 2010, p. 16).

A curiosidade está no costume de questionar as situações e convenções naturais ou do trabalho, que, nas letras de carimbó, muitas vezes remetem a uma interpretação alternativa do real, o que Paes Loureiro (2008, p. 112) classifica como uma “ilusão afirmativa” com valor maior que a verdade, como em *Maçariquinho* de Mestre Cupijó: “Maçariquinho na beira da praia / Como é que a mulher arriba a saia?”. O poeta pergunta ao pássaro amazônico – o maçariquinho – que na liberdade poética da ilusão mítica, o responde: “É assim, assim, assim, ô lê lê / É assim que a mulher arriba a saia” (CUPIJÓ, 1999). No carimbó *O Pica-pau*, de Mestre Biri, os duplos sentidos não poupados na primeira estrofe dão lugar a uma pergunta sem resposta no refrão. “Pra quê que é o cantar dele [o pica-pau]?”, indaga; donde poderíamos ler, no embalo dos jogos de palavras da canção, questões de fundo autorreferente: Para que insistimos no cantar? O que queremos ao “perfurar” o rígido tronco da árvore?

Pescador de Mestre Lucindo, um dos carimbós mais conhecidos na região de Belém, questiona a ausência dos animais em seu habitat natural, resultado da pesca intensiva: “Pescador, pescador por que é / Que no mar não tem jacaré? / Pescador, pescador por que foi / Que no mar não tem peixe-boi? / Eu quero saber a razão / Que no mar não tem tubarão? / Eu quero saber por que é / Que no mar não tem jacaré?”. Na mesma canção, o Mestre contempla a atividade pesqueira em sua forma naturalista: “Ah! como é bom pescar / À beira mar / Em noite de luar / Ah! como é bom pescar / À beira mar / Em noite de luar”.

Mas o questionamento como inversão da ordem aparece mais explicitamente no *Carimbó Maluco* de Mestre Regatão, onde a primeira parte da canção, que narra a valentia do caçador, é posta em questão diante da inversão de papéis que desordena a estrutura da naturalidade:

¹⁴⁷ Canções coletadas em entrevista concedida ao autor, em 4 de abril de 2012.

Tem carimbó em terra / Tem carimbó no ar / Foi na mata do Pesqueiro que eu vi guariba cantar / Eu já preparei meu rifle / Pra fazer uma caçada / Peguei veados galheiros / Atirei na onça pintada / Jacaré latia dentro do mangal / E tartaruga voando sentou no galho do pau / Foi daí então que o pau comeu / Eu dei um tiro pra cima quando a preguiça correu¹⁴⁸.

A formação naturalista:

O vínculo com o território e com a cultura acaba por atribuir ao texto do carimbó um caráter de “canto ecológico” de formação naturalista (CASTRO, 2009, p. 4). A preocupação com os recursos naturais e com um modo de vida rural designa aqui um tipo de angústia espontânea em relação às agressões ao meio ambiente. Não se trata, portanto, de um discurso ecologista no modo institucional, mas de uma fala nostálgica que remonta à vida campestre que, em si, carregava certa harmonia com a ordem natural.

Mestre Lucindo expressa sua angústia nos versos “Minha rolinha que marisca pelo chão, / Não mate minha rolinha, que marisca pelo ar, / Não mate a rolinha ela não sabe avuar”; ou na exaltação às belezas naturais da Praia de Algodual, situada na região do município de Marapanim, berço de Lucindo e de muitos outros mestres, e recentemente descoberta por volumoso número de turistas: “A praia do Algodual / É linda e tem riqueza, / No farol do Maiandeua / Onde mora a Princesa / Eu já vi a princesa falá, / Eu já vi a princesa cantá / No morro do Maiandeua / Na Praia do Algodual” (In: CASTRO, 2009, p. 4-6).

Mestre Verequete também expressa sua preocupação com a natureza em diversas letras. Em *Carimbó do açaí* (1980 In: PENICHE, 2006, p. 51) ele atribui ao fruto regional a riqueza do Estado; e na ausência de cachos de açaí para a colheita “pra nós tomar” – para consumo próprio – o compositor, implicitamente, atribui à colheita comercial a escassez do fruto: “Travessei pro outro lado do rio / Fui apanhar açaí pra nós tomar / Andei na beira do rio / Nenhum cacho pude apanhar / É uma tristeza / Acabaram a riqueza do nosso Pará”.

Siriá de Mestre Cupijó carrega, em sua letra compacta, a arruaça provocada pelas formigas sarará (sem considerar o duplo sentido irônico do texto) ao serem incomodadas em sua habitação natural, o “buraco”: “Siriá, meu bem siriá / Eu tava dormindo, vieram me acordar / Se eu soubesse, não vinha pro mato / Pra tirar sarará do buraco”. Em *Lembrando o limoeiro* de Verequete, o Mestre expressa, também implicitamente, sua nostalgia dos tempos em que vivia no interior – “o lado de lá” – e cantava o carimbó sob a sombra do limoeiro. Ele rememora um cenário e um modo de vida deixados para trás no tempo e no espaço do campo:

¹⁴⁸ Canção coletada em entrevista concedida ao autor, em 4 de abril de 2012.

“Eu travessei a baía / Travessei pro lado de lá / Fui cantar no limoeiro / No Estado do Pará”.

Gravação de Mestre Cupijó, o *Samba do Matapi* de Santino Andrade denuncia o estrago ambiental provocado pela exportação do palmito de açazeiro, em geral extraído sem programas de replantio e dispensando-se o fruto, principal item na alimentação do caboclo: “Tem um boato por aí / Que vem chegar a tiração do palmito de açai / Leva isto daqui / E deixe em paz o nosso açai... / Querem acabar com a nossa alimentação / Do açai, o mapará¹⁴⁹ e o camarão / Não sei a razão”.

Em Soure, Mestre Biri, em seu carimbó *Ovos de Tartaruga* não parece rogar explicitamente pela proteção dos recursos naturais, mas roga pelo hábito que antecede mesmo às reivindicações ecologistas, pois diz respeito a um modo de vida não depredatório, onde o consumo dos frutos da pesca, do manguê e da floresta não visa o lucro, mas o desfrute e a saciedade:

Maria Joana caiu o paneiro / Seu chapéu de carnaúba¹⁵⁰ / Vamo pra praia do Mirinduba / Tirar ovos de tartaruga / Vamo tirar ovos / Ovos de tartaruga / Na praia do Mirinduba / Maria Joana achou gostoso / Os ovos de tartaruga / Que fui com ela tirar / Na praia do Mirinduba / Acho que vou me mudar / Pra praia do Mirinduba / Lá tem muita fartura / De ovos de tartaruga (MESTRE BIRI, In: COSTA, 2010, p. 16).

O mesmo aspecto transparece no carimbó *Largo da Boa Fé* de Mestre Regatão, onde a caça não é atividade criminalizada, mas, ao contrário, brincadeira, diversão dominical:

Embarca na minha canoa, morena / Lá tem tudo que tu quer, oi! / Camarão limpo e cascudo, tem peixe graúdo, tem tucunaré / Vem cá dia de domingo / Saímos cedinho para caçar / Paca, tatu e cotia / Guaxinim e Maria só pra carregar / Camaleoa ovada, macacos da noite e até jacaré / Vamos passear de canoa, morena / No Largo da Boa Fé.

Os lunduns marajoaras e carimbós de Zeneida Lima prezam por uma reivindicação naturalista em tons de saudade, o que é recorrente entre mestres de uma geração que assistiu à passagem de estilos de vida nos campos de Marajó com o deslocamento das atividades econômicas e sociais das fazendas para as cidades. É o caso da canção *Nosso ar*, com inclinação mais explícita:

Nosso ar está poluído / Nossa mata está acabando / Nossos rios estão secando / Ai, que vontade de chorar / A razão de tudo isso / É a ganância do homem / que não para pra pensar / Que a terra é nossa mãe / Nós temos de

¹⁴⁹ Mapará é um peixe de água doce com grande ocorrência na região de Cametá, Nordeste do Pará. Fonte: <http://cametaoara.vilabol.uol.com.br/mapara.html>.

¹⁵⁰ Carnaúba (*Copernicia prunifera*) é uma espécie arbórea da família Arecaceae. Suas palhas são utilizadas na produção artesanal de utensílios como cestos, chapéus, peconhas, cadeiras, joias, etc.

respeitar / Esse ar que nos dá vida / Não podemos esquecer / É a força da natureza / Sem ela vamos morrer / Vamos, minha gente / Dar um grito de alerta / Defender a nossa mata / Proteger nossa floresta (LIMA, In: PINHEIRO, 2011).

Ainda na canção *Eu agradeço ao céu*, registrada no mesmo disco, por Leila Pinheiro, Zeneida Lima atribui a divindade às várias esferas da natureza, pois é ao céu, ao mar, à terra e ao ar que ela agradece pela criação do mundo, cujo símbolo-síntese é o beija-flor: “Eu agradeço ao céu / Eu agradeço ao mar / Eu agradeço à terra / Eu agradeço ao ar / Agradeço à natureza / Por tudo o que ela criou / A coisa mais bonita / Pra mim é o beija-flor”.

Essa análise não se trata de alusão ou apologia à vida no campo. A romantização de um naturalismo ou indigenismo ingênuo é equívoco ultrapassado e longe de se assemelhar ao que pretendemos aqui. Diante do cenário em que se encontram as sociedades ocidentais hoje, a ruralidade, o campo e a vida natural não são o atraso intelectual que designou rudemente Adorno, mas um ponto de equilíbrio e um viés de vinculação afetiva diante da individualização forçada e forjada pela vida urbana e tecnocêntrica.

A narrativa do carimbó expressa um modo de vida, uma visão de mundo que, por ser dinâmica, atual e em constante processo de renovação, não está confinada em nenhum tipo de tradicionalismo folclórico ou ingênuo, como bem salientou Paes Loureiro (2001, p. 40), mas em jogo com a linguagem mercadológica contemporânea. A reminiscência da territorialidade, da curiosidade e do naturalismo – elementos destacados nas análises deste capítulo – serve à manutenção da criticidade no texto poético e, assim, no funcionamento do carimbó como processo comunicacional e formativo, seja no que se classifica como tradicional ou rural, seja no moderno ou urbano, pois referem-se a uma realidade intelectual, social, cultural e moral própria e vêm afirmar sua existência na contemporaneidade. A crítica não é uma exclusividade desses aspectos, mas tem neles um viés concreto e sempre possível, considerando que uma das marcas mais contundentes da nossa época é a velocidade espaço-temporal dos deslocamentos e da comunicação, que, em geral, prejudica uma percepção historicizada e contextualizada do real.

Assim, a *comunidade estética* que se engendra na projeção social dos textos de carimbó, por exemplo, se aproxima da noção de *comunidade gerativa* e da *comunidade do afeto*, ambas de Paiva (2004; 2012), aquela que, por meio de algum dispositivo de vinculação coletiva – o carimbó é um meio possível – chega a concretizar uma prática geradora de ações que podem redundar em efeitos políticos, ecológicos e culturais, mas que,

antes, se efetivam como práticas de solidariedade ao reafirmarem os laços afetivos do território. No entanto, uma dessas ações práticas do campo do político seria o movimento que recentemente vem lutando por estabelecer condições e políticas culturais para a sustentação do carimbó nos municípios do interior do Estado do Pará, a campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro¹⁵¹

Outro desdobramento dessa prática gerativa seria o uso contemporâneo de tais recursos narrativos em letras de carimbós urbanos, como é o caso do *Carimglobalizado* de Marco André que, além de misturar a levada rítmica do gênero com programações eletrônicas, mantém na letra o eco ecológico dos mestres do interior: “Meu pajé curandeiro / Me responde por inteiro / Me dê molho me dê cheiro / Dê-me a força da maré / Cobre o meu rastro e me responde por e-mail / amazonia@para.com a matança de jacaré” (ANDRÉ, 2004). Em seu disco mais recente, Marco André assina com o poeta popular Juraci Siqueira – localmente conhecido como “o boto” – a canção-manifesto *Marajoara Flor* que aborda a mesma questão ecológica em termos contemporâneos:

Anacronicamente o Tio in Sam na mente / Nos enche de insônia / Desfruta do poder de seus dementes / Querendo que a green color da Amazônia / Seja de todo mundo, mundo old, world mundo / Velho mundo esse que respira / Tentando decifrar, se proteger futuramente / O DNA do curupira (ANDRÉ, 2005).

Por fim, o *Carimbó modernista* de Nilson Chaves, um dos compositores mais conhecidos da região, lançado em seu último disco, sintetiza com maestria a variedade das questões até agora suscitadas aqui ao brincar com as palavras, os nomes, os idiomas e também com as possibilidades do imaginário:

Água que move o nó / Antena que nem artista / Pound e Cupijó / Com o mesmo ponto de vista / O dígito, o banjo, o acorde / As velas acesas no rio / No céu projetado o Concord / O índio revendo o Brasil / O negro educando o lorde / O cheiro agre-sal do xibiu / A arte gritando, acorde! / ETs escutando vinil (CHAVES, 2006).

¹⁵¹ <http://campanhacarimbo.blogspot.com/>

8 NARRATIVAS: O CARIMBÓ SEGUNDO OS GRUPOS LOCAIS

A escassez de registros sobre o carimbó de Soure levou ao exercício de campo como remontagem da história. A memória expressa pela narrativa oral era a fonte mais viva desta cena e, quase sempre, a única. Reunidos os documentos disponíveis na bibliografia historiográfica, social e musicológica da região, as lacunas deixadas deveriam ser preenchidas pelas histórias contadas.

No entanto, sabemos, cada relator tem sua versão dos fatos, sua forma de registrar o acontecido, de fabricar sua memória. Os remanescentes da geração passada guardam o sabor saudoso do passado, de sua juventude, e não poucas vezes, os ouvi dizer que Soure é a terra do já-teve. São eles que procuram, mais frequentemente, proteger os códigos do que seria o “verdadeiro” carimbó. Os novos mestres e agentes culturais não poupam esforços para expor sua visão atualizada, dinâmica e crítica do carimbó, reconhecem as transformações e encaram seu papel como reinventores desta cena.

No desafio de compor em retalhos os pedaços dessa história, percebi que seria preciso costurar narrativas separadas pelo tempo, em um movimento que remonta ao pentateuco; os cinco livros que compõem a grande narrativa judaica inspiraram em sua forma nosso esforço em reunir as variadas visões sobre um mesmo objeto. Do Novo Testamento, as versões de cada um dos apóstolos e santos sobre a vida do Cristo nos levaram a, alegoricamente, propor aos entrevistados que, ao final de nossa conversa, definissem o carimbó de Soure. Assim como há o evangelho segundo diversos autores, teríamos o carimbó segundo Amélia, o carimbó segundo Heloísa, o carimbó segundo Diquinho, Regatão, Chicão, Anderson, e assim por diante.

O carimbó segundo Amélia Ribeiro (Grupo Cruzeirinho)

Amélia Barbosa Ribeiro nasceu no ano de 1949 e, junto com seu esposo, o senhor Neno, fundou o Cruzeiro Esporte Clube no início da década de 1970, em Soure, na Praça do Cruzeiro, bem em frente a sua casa na Sexta Rua. Das atividades esportivas passaram à quadrilha junina e, depois, à dança do carimbó e do lundum marajoaras. Em 22 de agosto de 1987 fundaram o Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho, dando início a um trabalho de

resgate do repertório sourense dos campos, fazendas, e rios para compor o que hoje representa o grupo. Hoje, Amélia é uma das três “donas” de grupo de Soure, já tendo protagonizado conquistas de repercussão nacional e internacional.

Tanta a música quanto a dança [do carimbó] se perpetuou nas fazendas, que veio da África, e aquele modo de tocar, de dançar, aquele jeito de dançar, ele se perpetuou à maneira antiga, do que eles aprenderam com os africanos e criaram principalmente nas fazendas. E pra mim hoje o carimbó marajoara é a nossa identidade, é a nossa cara.

O carimbó segundo Heloísa dos Santos (Grupo Eco Marajoara)

Heloísa Vasconcelos Santos é pedagoga e geógrafa. É também a fundadora e mantenedora do grupo de carimbó Eco Marajoara, surgido em 9 de julho de 1988, em Soure, sob o espírito ecologista que imperava em uma época marcada pelo bicentenário da abolição da escravidão no Brasil, pelo surgimento do seringueiro Chico Mendes na imprensa internacional, e pelos preparativos para a Conferência das Nações Unidas no Rio de Janeiro, a ECO-92. Em um evento da escola de aplicação da UFPA em parceria com o grupo DEMA (Defesa do Meio Ambiente), uma oficina ministrada pelo biólogo Marconi Magalhães na Escola Prof. Gasparino Batista da Silva, em Soure, deu origem ao grupo de carimbó que, findado aquele período, decidiu seguir adiante.

Desde então, Heloísa foi responsável por importantes conquistas, como a recuperação de boa parte do repertório de Mestre Biri, falecido em 1994. Fitas analógicas em áudio e vídeo estão hoje guardadas sob seus cuidados e fazem do Eco Marajoara o principal intérprete de Biri.

[o carimbó], ele veio da junção daqueles dois carimbós, usa dois ou três, que é chamado curi e imbó, curi é som, imbó é pau oco. Quer dizer, dessa junção é que surge o carimbó; e que hoje nós estamos mais acelerado, e ainda continua usando o do Mestre Biri, que é aquele carimbó autêntico, bem cantado, que era pensado.

O carimbó segundo Mestre Diquinho

Raimundo Miranda Amaral, Mestre Diquinho, nascido em Soure em 1942, onde tornou-se pescador por profissão e, mais tarde, compositor e artesão. No final da década de

1950, ainda jovem, fundou o conjunto King of King, com repertório de baile inspirado no jazz, merengue e boleros. Durante a década de 1970 compôs toadas e fabricou fantasias para vários grupos de Boi de Soure, entre eles o Estrela Dalva, Sete Estrelas, Pingo de Ouro, Pai do Campo e Rosa Branca. Ainda na mesma década, tocou com Mestre Biri e alguns outros instrumentistas da cidade, como o banjista Cariri e o cavaquinista Tio Baby. Seu filho Carlos Amaral é artesão ceramista autoproclamado herdeiro dos motivos aruaks. Atualmente, Mestre Diquinho atua no Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho, seu principal intérprete, além do grupo Tambores do Pacoval, onde divide a liderança com Mestre Regatão. Um disco solo está sendo produzido em Soure por Edilson Algelim, o Talo.

Eu tenho um carimbó, meu amigo, que fala: “foi o negro e o Índio”. Eu falo que o Índio e o negro têm muita influência; só pra dizer, o lundum é africano, não é verdade? E o carimbó já tem uma mistura entre africano e Índio. E tem a dança do croatá, que é a dança de roda, que é dos dois, do negro e do Índio. E o lundum marajoara, meu amigo, é o seguinte: esse nome é aplicado, eu acredito. Marajó porque era feito aqui, cantado aqui no Marajó, mas pra mim lundum é lundum, bolero é bolero. Tem a batida, aí é uma coisa criada aqui mesmo, mas o lundum, na realidade, eu acredito que seja só um lundum. Eu acredito que o lundum é africano mesmo, até o nome é, não é verdade? Eu acredito que seja uma batida africana com a nossa letra.

(...) Na verdade a cara do carimbó é aquela mesma: o pau de oco, no couro mesmo, o escambau da Bahia, sem negócio de guitarra, sem negócio de bateria, não é? Verdadeiro é aquele mesmo! Pra mim é.

O carimbó segundo Mestre Regatão

Edmilson da Silva Castro é o Mestre Regatão, nascido em Belém, em 8 de abril do ano de 1935. Lá, estudou música na escola de Tó Teixeira e se apresentou algumas vezes como *crooner* no programa de calouros da Rádio Marajoara, no programa dominical do apresentador Oséas Silva, chamado “O otário não tem vez”, cantando boleros castelhanos. Em meados do década de 1960 mudou-se para Soure para trabalhar na ornamentação da igreja, onde conheceu sua esposa, então cantora da paróquia, hoje mãe de seus doze filhos, dali em diante trabalhou em várias funções, fixando-se especialmente como pequeno comerciante ambulante de churrasquinho, lanche e raspa-raspa, em um carrinho de madeira em forma de

navio fabricado por ele mesmo. No início da década seguinte, fundou o conjunto Dragões de Soure, conhecido na cidade pelas festas e pela canção em alusão ao naufrágio do navio Presidente Vargas, que fazia o trajeto Belém-Soure. Seu estilo é marcado pelos duplos sentidos, brincadeiras, ironia, e pela narrativa das histórias e do cotidiano da vida sourense. Hoje, Mestre Regatão ainda trabalha como vendedor de raspa-raspa no porto de Soure.

A música é o seguinte: Tu és um mestre, certo? Então se a gente quer fazer uma música, a gente inventa, mas uma coisa que dê certo. Então o pessoal até gosta. [O que meche na música] é o jeito da gente cantar, é o jeito de gente incentivar. Incentivar, que eu digo, é que a gente faz aquela música, e a gente incentiva o público.

O carimbó naquela época era composto de nove elementos, então cada um era três tambores, era um cavaquinho, era um violão, era o xeque, essas coisas; se eu botasse um outro tipo de instrumento aí já ia perder a graça, já não era; o pessoal que conhecia bem o carimbó ia dizer: “mas o carimbó não carrega isso!”. E hoje em dia tá tão bom! Hoje em dia, por acaso, se eu botar um teclado no carimbó, aparece também como todos os instrumentos, até entrosar, até chegar no entrosamento do pessoal. Eu vejo hoje em dia, no Sul, no Rio de Janeiro, até as escolas de samba não trazem violino? Então? Tudo faz parte da música.

O carimbó segundo Mestre Chicão

Francisco de Assis da Silva Cruz, Mestre Chicão, nasceu na praia do Araruna, no litoral de Soure, em 1958, e desde os cinco anos de idade já trabalhava na pesca. Aos doze, passou a viver na região mais urbanizada da cidade de Soure. Ainda na década de 1970 compôs seu primeiro carimbó, “A Pombinha”, que ofereceu ao grupo Dragões de Soure de Mestre Regatão. Mas foi somente na década seguinte que, ao assistir uma apresentação do Grupo Cruzeirinho em uma festa no Hotel Ilha de Marajó, Chicão se dedicou mais frequentemente à composição, assinando então o Hino do Cruzeirinho.

O carimbó pra mim é uma dança que meche mais... por exemplo, você vai pruma festa e coloca uma música romântica aí vai uns pares dançar, mas quando entra o carimbó, o povão, apesar de não se ligarem muito no dia a dia, mas quando toca o pessoal se envolve. Então é uma dança que envolve, é envolvente no seu ritmo.

O carimbó segundo Ronaldo Guedes

Ronaldo Guedes é artesão e artista plástico sourense. Residente do bairro do Pacoval, é responsável por vários projetos na comunidade, como os Tambores do Pacoval, que reuniu os Mestres Regatão e Diquinho a outros mestres instrumentistas para formar um grupo de carimbó, reavivando o repertório sourense. O mesmo projeto ainda comporta oficinas de música e de fabricação de instrumentos com o público infanto-juvenil e a fabricação de arte em madeira e cerâmica para o público adulto. Ronaldo já expôs seu trabalho em feiras internacionais de artesanato em São Paulo, Rio de Janeiro, e na Itália.

Pra o carimbó, na definição, é a representação das duas principais matrizes, que é a africana e a indígena. É a nossa cara, a cara do lugar, já que o marajoara é essa mistura da África, dos índios que estavam aqui, e do europeu também, mas as duas principais matrizes são essas: indígena e africana. É o carimbó tem o tambor, as maracas, tem a corda também. Então é uma das principais expressões, uma das mais fortes da história. Quando o compositor, nas músicas do Mestre Diquinho, do Regatão, quando eles compõem, eles compõem inspirados nesse lugar, na história, na natureza, enfim, em tudo aquilo que tem de fato a ver com a Ilha, tudo aquilo que é legítimo desse lugar. Então eu considero a música uma das nossas maiores expressões do povo marajoara, da cultura marajoara, na música é o carimbó¹⁵².

O carimbó segundo Anderson Barbosa Costa

Anderson Barbosa Costa nasceu em Soure em 13 de março de 1985, é musicólogo formado pela UFPA, e atua como pesquisador do lundum marajoara desde 2005. Como instrumentista, trabalha desde os nove anos de idade junto ao Grupo Cruzeirinho, coordenado por sua tia Amélia Barbosa. Ele domina o saxofone, o cavaquinho e o banjo. A partir de 2010, passou a coordenar a reunião dos mestres do carimbó de Soure no conjunto Tambores do Pacoval. No ano seguinte, produziu o terceiro CD do Cruzeirinho, assinando arranjos e a direção musical. Em 2012, mudou-se para Macapá, no Amapá, para assumir o cargo de músico no Corpo de Bombeiros.

¹⁵² Entrevista concedida ao autor em 3 de abril de 2012.

Desde 2005 que eu venho pesquisando o carimbó, e desde os meus nove anos que eu toco o carimbó de Soure e os carimbós das outras regiões. Eu posso falar de muitas diferenças, mas é meio complicado definir todas elas, agora, aqui. Mas aqui eu vou tentar lembrar algumas que podem ter alguma diferença e alguma semelhança. Por exemplo a diferença do banjo, da batida do banjo no carimbó do Marajó e no carimbó das outras regiões, a batida do banjo aqui é mais surrada, com algumas influências foi começando a ficar mais sincopado, mais ritmado, com mais suingue; outra é que a confecção própria do banjo se perdeu ao longo do tempo, hoje é o banjo industrial, comprado em loja e tudo mais, antes se fazia o banjo. Se utilizava o clarinete, e hoje já não se utiliza mais o clarinete, utiliza mais flauta transversal, uma vez ou outra o saxofone, flauta doce. Também esses instrumentos já são comprados; bem antes se utilizava uma flauta doce ou uma flauta feita de bambu. O modo de cantar, por exemplo as letras do carimbó de Soure, mais precisamente, são poesias com sequência histórica, aonde conta geralmente a vida do cabôco marajoara, a vida do pescador, do vaqueiro, algumas lendas... Dá pra ver algumas rimas ricas, diferente de vovó-carimbó que são mais batidas, ou vovó-Marajó, carimbó-Marajó, essas rimas são mais batidas, e hoje já não tão fazendo tanto rima. Houve até uma mudança dentro da poesia do carimbó de Soure, os próprios compositores tão repensando, não sei se consciente ou inconsciente, de tanto tá ouvindo esse repertório de carimbó, de músicas dentro dum determinado ciclo de carimbó que vêm acontecendo ao longo desses anos, eles tão tentando modificar, como o próprio Mestre Diquinho já tá fazendo as músicas dele mais ritmadas um pouco, pra ter essa aceitação maior do público; e o Mestre Regatão disse que as músicas dele têm que mexer, e como os dois compositores têm esse contato, eles tocam juntos no Tambores do Pacoval, eles acabam influenciando um ao outro.

CONCLUSÃO

Desde que comecei o trabalho sobre o carimbó de Soure, quantas cidades inusitadas passaram por mim: Soure, Cachoeira do Arari, Salvaterra, Belém, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Branco, Xapuri, Boa Vista, Curitiba, Porto Alegre, Caxias do Sul, Salvador, Juiz de Fora, Belo Horizonte, Valença, Fortaleza, Montevideo, Paris, Londres, Sevilha, Granada, Aveiro, Lisboa, Istambul, Goreme, Pamukale, Amsterdam, Blois, Île de Brehat, Milão, Florença, Pisa, Veneza, Roma, Bruxelas, e Marseille; e enfim Soure, sempre Soure.

A cada passo, e a qualquer distância, a noção de *comunicação poética* aproximava-se cada vez mais do contorno comunitário. Trata-se de fato de uma confabulação que pertence à Comunicação Comunitária.

Pois foi o enxugamento paulatino do Estado, no período que se segue à ditadura militar em vários países da América Latina, que abriu espaço para a instauração de experiências de comunicação comunitária as mais diversas, cujo objetivo era pôr em prática o ideário agregador libertário e crítico da contra-hegemonia, ou mesmo, atuar organicamente na mobilização de grupos marginalizados da sociedade. Portanto, no contexto latino-americano, a comunicação social em sua forma alternativa já se opunha – ao menos em tese – à mídia hegemônica comercial, cujas tendências conservadoras forçaram o surgimento de veículos populares, num primeiro momento, voltados à utilização do rádio e do impresso.

Na Europa ocidental, os anos 1960 marcaram o surgimento significativo de veículos de comunicação comunitária, em meio às tensões entre movimentos estudantis, populares e trabalhistas e os governos. A Rádio Estudantil Eslovena, criada em 1969, representa um marco político e um dos pontos de partida para os primeiros estudos teóricos na área. A partir de então, uma série de análises sociais embaladas pelo texto emblemático de Guy Debord – *A sociedade do espetáculo*, de 1967 – culminariam, já nos anos 1980, em um processo de regulamentação e reconhecimento paulatino de determinadas atividades de difusão comunitária. Já no início do novo milênio, a Comunidade Europeia, por meio de seu Parlamento, lançou mão de diretivas regulatórios favoráveis à difusão de veículos comunitários nos países membros, considerando-os como formas de participação ativa na sociedade civil, com vias ao “pluralismo de ideias” em oposição à concentração da propriedade sobre os meios de comunicação, é o que prega o Relatório do Parlamento

Europeu sobre os meios de comunicação comunitária na Europa, de 2008.

Atualmente, a comunicação comunitária constitui-se, na Europa, como uma área propícia aos estudos sociais voltados às questões migratórias, socioeconômicas e identitárias, além de casos de associativismo diante das novas tecnologias digitais, tal como a TV comunitária Amsterdam Open Channel, que conta com recursos de programação digital avançados mesclados a linguagens televisivas livres e participativas, ou ainda o coletivo de veículos comunitários franceses, La Maison des Medias Libres, que agrega e observa veículos alternativos aos *mass media*.

No Brasil, a constituição da Comunicação Comunitária toma contornos eminentemente políticos, especialmente a partir da série de ações envolvendo cursos de Comunicação Social em todo o país, através da União Cristã Brasileira de Comunicação Social, a UCBC, no início dos anos 1970, com a oferta de cursos acompanhados pela publicação de cartilhas voltadas ao manejo crítico de veículos comunitários como o rádio e o jornal. No início da década seguinte, a Nova Ordem Mundial da Informação e da Comunicação, a NOMIC, pautou novas ações do grupo denominado Projeto de Leitura Crítica da Comunicação, fortemente inspirado pela teologia da libertação e pela teoria freiriana. O desenvolvimento do campo teórico foi então inspirado marcadamente pela teoria crítica da Escola de Frankfurt, sendo posteriormente tangenciado pelos Estudos Culturais Latino-Americanos.

A disciplina de Comunicação Comunitária passou por seu ápice durante o período de eclosão das políticas globalizantes, na década de 1990, que se fez acompanhar de discursos de resistência preocupados com a preservação das culturas locais, dos ecossistemas e das formas minoritárias de vida; era também o auge do modelo de organização social pretensamente autônomo, classificado como Terceiro Setor.

A virada do milênio, no entanto, assistiu a variadas formas de regulação e institucionalização dos movimentos sociais que passaram, pouco a pouco, de independentes a estritamente engessados pelo aparelho jurídico. O exemplo mais marcante desse fenômeno talvez tenha sido o das rádios comunitárias que, após a Lei 9.612, de 19 de fevereiro de 1998, que regulamentava a radiodifusão comunitária no país, se viram legitimamente limitadas pelo alcance físico de um quilômetro de raio e 25 Watts de potência, além das limitações de cunho institucional/estrutural dos veículos aptos à homologação, e ao poder repressor conferido a Polícia Federal. Esta questão, dentre outras, fez ressurgir, no âmbito universitário, a

reconsideração da pertinência da disciplina da Comunicação Comunitária, trazendo a necessidade de re-estruturação do escopo teórico em torno das práticas comunitárias. O advento acelerado das novas tecnologias de comunicação, o crescimento das cidades e o surgimento de novos modelos de sociabilidade ampliaram o foco para práticas e agrupamentos coletivos não mais baseados exclusivamente nas questões ligadas a regimes antidemocráticos, mas a toda uma variedade de nuances reivindicatórias e modelos expressivos que vão desde *web* rádios a manifestações simbólicas, artísticas e fragmentadas em redes de relacionamento.

Com esta pesquisa acreditamos ter contribuído com o exercício já crescente de ampliação do escopo de modalidades de comunicação comunitária. No âmbito do Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária da UFRJ, por exemplo, os últimos quinze anos demonstram o movimento que leva da tendência à idealização do jornal e da rádio como mecanismos potencialmente contra-hegemônicos à experimentação de atividades originárias da vida artística e cultural. O que se inaugura – neste grupo – com a pesquisa doutoral de Eduardo Granja Coutinho (2002) que desloca o conceito gramsciano de “intelectual orgânico” do jornal para a canção popular. Daí, seguem-se variadas tentativas de encontrar o *espírito comum* nas artes cênicas, no cinema e na canção.

Trata-se de compreender a comunidade menos pelo engajamento político clássico do que pelo compartilhamento de afetos e pela invenção de uma linguagem e de uma forma de comunicação próprias. É a experiência que define a comunidade, cujo caráter gerativo pode variar de acordo com a potência com que se manifesta o valor comunitário.

Conforme procuramos demonstrar, a comunidade não se encerra no imaginado paraíso idílico, mas na força com que o imaginário social é materializado nas formas de viver e de narrar o mundo. A narrativa é aquilo que gera e que é gerado pela experiência comunitária. No caso do carimbó marajoara – como no de tantas outras formas da vida em comum – esta narrativa ocorre em uma estrutura essencialmente poética; que, ancorada na vida cotidiana e no imaginário coletivo, se desdobra na vida material, detonando, a médio e longo prazos, mecanismos de sobrevivência e de resistência, não necessariamente nos moldes com que se configuraram ao longo do século XX, mas em formas próprias e diferenciadas de afirmação, o que a teoria maffesoliana poderia classificar como a “transfiguração do político”, a reinvenção dos modos de resistência.

No caso do carimbó de Soure, uma situação pragmática está imposta. Vive-se um

momento de transição de gerações, que implica tanto em transformação estéticas, quanto na necessidade de reinvenção desta tradição. O que parece explícito no apelo de Amélia Barbosa Ribeiro, do Grupo Cruzeirinho:

Eu penso assim: a gente dá estímulo pra essa juventude pra levar adiante porque se não vai se acabar. As gerações passadas que eu conheci, já poucos existem. Aí a gente tá dando essa força pra dar continuidade a esse trabalho, aos jovens e tudo mais. Mas a gente precisa de incentivo também do Governo, da administração pra também dar incentivo pra eles, pros jovens. Vem por amor? Vem! Mas precisa do incentivo.

Assim, cabe a nós perguntar: O que buscamos preservar? O que significa a prática do carimbó? O sumo desta experiência talvez esteja além da preservação deste ou daquele código estetico-musical específico; ou seja, não é a militância por uma suposta originalidade ou pureza que nos interessa, mas a sim a busca pela potência vinculativa, aquela que faz com que uma prática cultural e artística seja capaz de gerar conexão, identificação, relação com o território, com a memória social e com o outro. Longe de ser estática ou engessante, a prática comunitária aí ensejada é dinâmica, inventiva e sempre viva.

Porém, o que, muitas vezes, obscurece nossa compreensão dos fenômenos culturais no Pará é uma necessidade constante de se sentir legitimado. O que, em nosso caso, se manifesta pelo reconhecimento midiático. Não à toa, todo o movimento dos tecnobregueiros em busca de reconhecimentos nacional, que vem repercutindo nos últimos acontecimentos amplamente difundidos pelas redes de televisão, como a ascensão de Gaby Amarantos à abertura de uma telenovela da Rede Globo, dentre tantos outros casos, aponta para esta necessidade simbólica. É claro que não se trata apenas de um reconhecimento figurado, mas daquilo que vem atrás deste fenômeno massivo, que é a maior flexibilidade e o maior acesso às redes de fomento, a melhoria das condições materiais para a existência efetiva e criativa dos artistas e dos movimentos sociais e culturais em geral. Isto porque no Brasil, toda forma de estruturar nossa visão de mundo, nossa concepção de cultura, passa pela bolha midiática, pela espetacularização. Portanto, como apontamos, a ascensão midiática de artistas originários das periferias culturais do Brasil pode vir, muitas vezes, como estratégia radical de sobrevivência, uma forma de transgressão estética bastante complexa.

Em uma das últimas conversas com a diretora do Grupo Cruzeirinho de Soure, Amélia Barbosa Ribeiro, ela lamentava a falta de reconhecimento de seu trabalho. Concluí então que o Grupo que completava vinte e cinco anos de atividade em 2012, com três discos gravados e com um amplo trabalho de reinvenção da memória cultural de Soure, por meio de atividades

artísticas e culturais, da recuperação de repertórios orais, dos ensaios semanais – que, como demonstramos, representam uma nova forma do antigo terreiro – e de variadas aparições em festivais dentro e fora do Pará, já depositou sua efetiva contribuição à música brasileira. É um trabalho que está feito, está registrado e possui ramificações contundentes. Não é, absolutamente, reconhecido massivamente como outros grupos do país, não é cancelado pelos programas de domingo, não está nos badalados programas de opinião ou nas páginas das revistas mais vendidas; e também não possui um vasto patrimônio financeiro, não recebe muitos convites, não representa o Brasil no *Brazilian Day* de Nova York, de Londres, ou de Tóquio; mas ainda assim sua contribuição é inquestionável, permanecendo quase sempre subterrânea, por debaixo de um fluxo informacional frenético e cada vez mais atravessado pela linguagem midiática.

Haverá momentos em que os próprios agentes dos *mass media* virão extrair do carimbó de Soure algum “acontecimento” extraordinário, alguma forma de notícia. Mas o problema ainda reside no tratamento deste “acontecimento” como algo do extraordinário, de fora do cotidiano, além da normalidade, aquilo que se vê como exótico, diferente – e não diverso – que grande parte das políticas e práticas de assistencialismo político, econômico e mesmo comunicacional trataram, ao longo de todo o século passado, como o outro desfavorecido. Desfavorecido não apenas materialmente, mas intelectualmente, aquele que precisa aprender a se expressar, a escrever, a redigir um bom texto, a elaborar um bom blog. Aquele ao qual o acadêmico está apto a dominar – *maestrar* – e servir de redentor.

Trata-se de reconhecer, em primeiro lugar, o outro como intelectual, seu pensamento como uma forma legítima de descrever o mundo. Trata-se de procurar esfacelar de uma vez o foco único da razão, da verdade, do pensamento. A noção de *comunicação poética* procura dar conta justamente de formas comunicacionais, formas narrativas e formas relacionais que se realizam efetivamente sem a necessidade da escrita, o que talvez seja um dos mais impressionantes dispositivos colonizantes da história da humanidade; basta lembrar que a ocidentalização das religiões hoje ditas monoteístas data justamente da impressão da Bíblia em língua latina, processo que buscou reinterpretar de forma asséptica e doutrinária a complexidade implícita nos idiomas semitas e em toda gama de práticas religiosas dadas sobre a oralidade.

Comunicar-se, enfim, deve ser uma prática sempre libertária, sempre transgressora, na medida

em que implica procedimentos de trocas, de diálogo, de embate, paixões, rancores, ruídos, malditos, na medida em que é de fato uma experiência do campo dos afetos. Talvez a comunicação por vias poéticas represente um retorno à forma mais primária desta experiência, aquela que, antes da escrita, da revolução industrial, dos *mass media*, tinha como elemento expressivo o corpo, a voz, o território, os olhares, a sedução, o ritual e o transe. Tudo aquilo que volta a fazer parte dos processos relacionais considerados hoje no campo da contemporaneidade. Assim, ao contrário do que poderia parecer, o carimbó do Marajó estará na ponta, à frente – tanto quanto está “atrás”; seria o que há de contemporâneo, modelo para tantas outras formas e análises. O carimbó marajoara não é passado, é presente e é saudade, palavra tão complexa, multitemporal, intraduzível.

Referências bibliográficas

ACATAUASSU, Dita. **Marajó minha vida**. Belém: Cejup, 1998.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Indústria cultural e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **Berg: o mestre da transição mínima**. São Paulo: Ed. Unesp, 2010a.

_____. **Kierkegaard**. São Paulo: Ed. Unesp, 2010b.

_____. Sur la musique populaire. In: **Current of music: éléments pour une théorie de la radio**. Paris: MSH, 2010c.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

AMARAL FILHO, Nemézio C. Etnografias. In: **O passo a passo da monografia em jornalismo**. Rio de Janeiro: Faperj / Quartet, 2011.

AMORIM, Ana Karine Jansen. **Um fogo que se deita no mar: um estudo sobre a Marujada do município de Quatipuru do Estado do Pará**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, 2008.

ANDRADE, Cilene O. **O léxico: um recorte sócio-cultural dos pescadores**. 2007. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Letras). Curso de Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Soure, 2007.

ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1983.

ARAÚJO, Samuel. Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados: considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia. In: **Revista de Ciências Sociais Diversidade & Desigualdade**. n. 4. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2009.

ARAÚJO, Sonia Maria da Silva. Uma fotografia, múltiplas imagens: a educação rural no Norte do Brasil. In: **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 17, n. 4, Rio de Janeiro, Casa de Oswaldo Cruz, 2010.

ARISTOTE. **Poétique**. Paris: Livre de Poche, 1990.

ARTAUD, Antonin. **Os Tarahumaras**. Lisboa: Relógio d'Água, 1985.

_____. **Messages Révolutionnaires**. Paris: Gallimard, 2004.

_____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ATTALI, Jacques. **1492**. Paris: Fayard, 1991.

AWOUTERS, Mia. **Banjo!**. Bruxelles: MIM, 2004.

AZEVEDO, Aluizio de [1890]. **O Cortiço**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d (romance).

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: EdUnb, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **Le miroir de la production**. Paris: Galilée, 1985.

_____. **Telemorfose**. Tradução de Muniz Sodré. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001a.

_____. **Modernidade líquida**. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2001b.

BARBOSA, Marialva. **Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória**. Niterói: EdUFF, 2007.

BARTH, Fredrick. Les groupes ethniques et leur frontières. In: POUTIGNAT, P. e STREIJF-FENART, J. **Théories de l'ethnicité**. Paris: PUF, 1995.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

BEAU, Alain Eduard. **A Música na obra de Gil Vicente**. Coimbra: Edições de Biblos, 1939.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

_____. **L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique**. Paris: Ed. Allia, 2010.

BENNASSAR, Bartolomé e BENNASSAR, Lucile. **1492, un monde nouveau?**. Paris: Perrin, 1991.

BENSION, Ariel. **O Zohar: o Livro do Esplendor**. São Paulo: Ed. Polar, 2010.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo sobre o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BLÉRALD-NDAGANO, Monique. **Musiques et danses créoles au tambour de la Guyane Française**. Cayenne: Ibis Rouge Editions, 1996.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamound, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2007a.

_____. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.

BRITO, Joilma R. e LIMA, Marilene Melo. **O real e o imaginário nas lendas de Soure**. 2004. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Letras). Curso de Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Soure, 2004.

BRITO, Manuel Carlos. **Estudos de história da música em Portugal**. Lisboa: Ed. Estampa / Imprensa Universitária, 1989.

BUBER, Martin. **Sobre comunidade**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007.

CALIL, Carlos A; MIRANDA, Danilo S; LACERDA, Marcos; TONI, Flávia; COLI, Jorge. **Mário de Andrade: missão de pesquisas folclóricas**. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 2007.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Lisboa: Porto Editora, 2011 (poesia).

CARDOSO, José Maria Pedrosa. **O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

CARDOSO FILHO, Jorge e JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FREIRE FILHO, João e JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Comunicação e música popular massiva**. Salvador: EdUFBA, 2006.

CASTRO, Fábio F. de. **Entre o mito e a fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.

_____. **As guitarradas paraenses: um olhar sobre música, musicalidade e experiência cultural**. In: Anais do XXI Encontro da Compós. Juiz de Fora: UFJF, 2012.

CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos: um dizer humanista**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

CHAUI, Marilena. **Simulacro e poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura do século XX**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

COSTA, Anderson Barbosa. **Introdução a história do lundum marajoara em Soure**. 2010. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Música). Curso de Graduação em Música, Universidade Federal do Pará, Soure, 2010.

COSTA, Tony Leão. **Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960 e 1970)**. Dissertação de Mestrado. Belém: UFPA, 2008.

COUTINHO, Eduardo G. **Velhas histórias, memórias futuras**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2002.

_____. A comunicação do oprimido: malandragem, marginalidade e contra-hegemonia. In: PAIVA, Raquel e SANTOS, Cristiano (orgs.). **Comunidade e contra-hegemonia: rotas de comunicação alternativa**. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

CRUZ, Tomaz Barbosa da (Mestre Tomaz). **Verso em rima de prosa**. Soure: independente, s/d [circa 2000] (poesia).

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2002.

DANIEL, João, pte. **Tesouro descoberto no máximo Rio Amazonas**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2004, vol. 1.

DE CERTEAU, Michel. **L'invention du quotidien: 1. arts de faire**. Paris: Gallimard, 1990.

DE MARCHI, Leonardo; ALBORNOZ, Luis; HERSCHMANN, Micael. À procura de novos negócios fonográficos: estratégias dos empreendedores brasileiros no mercado de música. In: **Anais da XIX Compós**. Rio de Janeiro: PUC-RJ/COMPÓS, 2010.

DE MASI, Domenico. **A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa**. Brasília: José Olympio Editor, 1989.

_____. **Criatividade e grupos criativos: fantasia e concretude**. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

DELEUZE, Gilles. Carta a um crítico severo. In: **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: **Mil Platôs**. v. 3. São Paulo: Editora n34, 1996.

_____. **Mil platôs**. v. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000.

DOMPIERRE, François. Musique et séduction. In: **Revue Transposition: musique et sciences sociales**. Séductions Musicales, n. 2, v. 1, Paris: EHESS/CNRS, 2012.

D'ORS, Eugenio. **Du baroque**. Paris: Gallimard, 1983.

DU GAY, Paul. **Production of culture/culture of production**. London: Sage, 1997.

DUBOIS, Adrien. On ne badine pas avec la danse: les structures d'encadrement d'une fête de Saint Patron au débout du XV^e siècle em Picardie. In: **Revue Transposition: musique et sciences sociales**. Séductions Musicales, n. 2, v. 1, Paris: EHESS/CNRS, 2012.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUTRA, Manoel Sena. **A Natureza da TV**. Belém: NAEA/UFPA, 2005.

ELHAJJI, Mohammed e ZANFORLIN, Sofia. **A Centralidade do Cultural na Cena**

Contemporânea: evolução conceitual e mudanças sociais. In: Anais do XVIII Encontro da Compós. Belo Horizonte: PUC-MG, 2009.

FELIPE, Osvaldo Nazareno G. **Palavras e/em movimento:** a arte da dança como forma de linguagem. 2007. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Letras). Curso de Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Soure, 2007.

FERREIRA, Wagne Ledo. **Iconografia da pesca:** Soure, Ilha do Marajó. 2007. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Letras). Curso de Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Soure, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Ed. Loyola, 2007.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade.** São Paulo: Paz e Terra, 1983.

_____. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FREIRE FILHO, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. In: **Revista Eco-Pós.** Rio de Janeiro, v.7, n. 2, ago a dez 2004.

GABBAY, Marcello M. **A Cultura Marajoara:** um estudo sociocultural sobre a relação mídia-poder e a formação de narrativas hegemônicas. Dissertação de Mestrado. ECO/UFRJ, 2009. 124 pp.

_____. Tem batuque no terreiro: aproximações entre carimbó e comunicação. In: **Revista Ensaio Geral**, v. 3, n. 6, Belém: ETDUFPA, 2012.

_____. Representações sobre o carimbó: tradição x modernidade. In: **Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte**, 2010. Rio Branco: UFAC, 2010.

GABBAY, Marcello. e CAMPOS, Michele. **A nudez no teatro contemporâneo:** estratégia de mercado ou recurso estético. III Encontro ESPM de Comunicação e Marketing. São Paulo: ESPM, 2009.

GABBAY, Marcello e PAIVA, Raquel. **Leitura crítica e cidadania:** novas perspectivas. In: Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. Curitiba: Intercom, 2009.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade.** São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

GROTOWSKI, Jerzy. El Performer. **Art-Press**, Paris, 1987 (tradução do francês para o espanhol por Farahilda Sevilla e Fernando Montes).

GRUZINSKI, Serge. **La colonisation de l'imaginaire:** sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique Espagnol XVI-XVIIIe siècle. Paris: Gallimard, 1988.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo M. Tradição e modernidade no carimbó urbano de Belém. In: VIEIRA, Lia Braga (org.). **Pesquisa em Música e Suas Interfaces.** Belém: Eduepa, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire.** Paris: Mouton, 1975.

_____. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. **Multitude:** guerre et démocratie à l'âge d'Empire. Paris: La Découverte, 2004.

HEGEL, Georg W. F. **Curso de estética:** o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HENRIQUE, Waldemar. **Canções.** Belém: Fundação Carlos Gomes, 1996.

HENNION, Antoine. **“O que você está ouvindo?”:** etnografia de uma aula de solfejo. Trad. Cristina Bittencourt. V Série Música em Debate. Rio de Janeiro: UFRJ/Faperj, 2006.

HERSCHMANN, Micael. Espetacularização e alta visibilidade. In: FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael (orgs.). **Comunicação, cultura e consumo:** a (des)construção do espetáculo contemporâneo. Rio de Janeiro: Ed. E-Papers, 2005.

_____. **Lapa, cidade da música:** desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2007a.

_____. Alguns apontamentos sobre a reestruturação da indústria da música. In: FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (orgs.). **Novos Rumos da Cultura da Mídia.** Rio: Mauad X, 2007b.

_____. Balanço do crescimento dos festivais de música independente no Brasil. In: **Anais IX Congresso da IASPM-AL.** Caracas: IASPM-AL, 2010.

HERSCHMANN, Micael e TROTTA, Felipe. O apadrinhamento no mundo do samba como uma significativa estratégia de mediação: entre a roda e o mercado. In: CAIAFA, Janice e ELHAJJI, Mohammed (orgs.). **Comunicação e sociabilidade.** Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

HOMMA, Alfredo K. O. **História da Agricultura na Amazônia:** da era pré-colombiana ao terceiro milênio. Brasília: Embrapa informação Tecnológica, 2003.

HOOD, Mantle. **The challenge of bi-musicality.** In: Ethnomusicology. Champaign: University of Illinois, v. 4, n. 2, may 1960.

_____. **Musical significance.** In: Ethnomusicology. Champaign: University of Illinois, v. 7, n. 3, sep 1963.

_____. **Ethnomusicology program.** In: Western Folklore. California: Western State Folklore Society, v. 23, n., jan 1964.

HORKHEIMER, Max. Teoria tradicional e teoria crítica. In: HORKHEIMER, M. e ADORNO, T. **Textos escolhidos.** São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. **Teoria crítica I.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens:** o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano/UCAM, 2004.

JARDIN, Etienne. Séductions musicales. In: **Revue Transposition: musique et sciences sociales**. Séductions Musicales, n. 2, v. 1, Paris: EHESS/CNRS, 2012.

JAY, Martin. **A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

JODELET, Denise. **Loucuras e representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 2005.

JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. Rio de Janeiro: Ed. Cátedra/MEC, 1978 (romance).

KEROUAC, Jack. **On the road: pé na estrada**. Porto Alegre: L&PM, 2004 (romance).

KIERKEGAARD, Soren. **Temor e tremor**. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1964.

_____. **La dialectique de la communication**. Paris: Rivages / Petite Bibliothèque, 2004.

KRAUS, Michael. Theodor Koch-Grunberg: gravações fonográficas no norte da Amazônia. In: **Theodor Koch-Grunberg Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911 1913**. Berlim: Berliner Phonogramm-Archiv, 2006.

LAFARGUE, Paul. **Le droit à la paresse**. Paris: Mille-et-une-nuit, 2000.

LAGE, Nilson. **Estrutura da notícia**. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

LAVAL, Christian, WEBER, Louiss. **Le nouvel ordre éducatif mondial: OMC, Banque Mondiale, OCDE, Commission européen**. Paris: Sylepse, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

LEME, Mônica Neves. **Que Tchan é esse?: indústria e produção musical no Brasil dos anos 90**. São Paulo: Annablume, 2003.

LEO MAAR, Wolfgang. **Adorno, semiformação e educação**. In: Educação & Sociedade. Campinas: Unicamp, vol. 24, n. 83, p. 459-476, ago 2003.

LIMA, Zeneida. **O mundo místico dos Caruanas e a revolta de sua ave**. Belém: Cejup, 1991 (romance biográfico).

_____. **O mundo místico dos Caruanas da Ilha do Marajó**. Belém: Cejup, 2002 (romance biográfico).

MACIEL, Antônio. **Carimbó, um canto caboclo**. Dissertação de Mestrado. CLC/PUC-Campinas, 1983.

MAFFESOLI, Michel. Socialité et tribalisme. In: **Sociétés**. v. 2, n. 10. Paris, set 1986.

_____. **Au creux des apparences**. Paris: Plon, 1990.

_____. **La contemplation du monde: figures du style communautaire**. Paris: Grasset, 1993.

- _____. Une lecture de George Simmel. In: **Sociétés**. v. 4, n. 74, Paris: De Boeck Université, 2001.
- _____. **A sombra de Dionísio**. São Paulo: Zouk, 2005a.
- _____. **O mistério da conjunção**: ensaios sobre comunicação, corpo e sociabilidade. Porto Alegre: Sulina, 2005b.
- _____. **Éloge de la raison sensible**. Paris: La Talbe Ronde, 2005c.
- _____. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. **Le réenchantement du monde**: une éthique pour notre temps. Paris: La Talbe Ronde, 2007.
- _____. **Matrimonium**: petit traité d'écophilosophie. Paris: CNRS, 2010.
- MALERBA, João Paulo C. A comunicação comunitária no limite. In: PAIVA, Raquel e SANTOS, Cristiano (orgs.). **Comunidade e contra-hegemonia**: rotas de comunicação alternativa. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- MARCUS, George E. **Ethnography through thick and thin**. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1998.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MARTIN-BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich [1845]. **A ideologia alemã**: Feuerbach – a contraposição entre as cosmovisões materialista e idealista. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- MATTELART, Armand. **Comunicação-mundo**: história das idéias e das estratégias. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____. **Diversidade cultural e mundialização**. São Paulo: Parábola, 2005.
- MENEZES, Bruno de. **Batuque**. Belém: [s.n], 2005 (poesia).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MIRANDA, Vicente Chermont de. **Glossário Paraense**: coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó. Belém: UFPA, 1968.
- MORAN, José Manuel. **Leituras dos meios de comunicação**. São Paulo: Pancast Editora, 1993.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo, Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- MUSEU Villa-Lobos. **Viva Villa Pelo Brasil**: homenagem ao maestro e compositor Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MVL, 2012 (catálogo de exposição).

NIETZSCHE, Friedrich. **Crépuscule des idoles: ou comment philosopher à coups de marteau**. Paris: Folio, 1998.

_____. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Ed. Escala, 2007.

_____. **A Genealogia da moral**. São Paulo: Ed. Escala, 2007.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Heidegger e Ser e Tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

OLIVEIRA, Alfredo. **Ritmos e cantares**. Belém: Secult-PA, 1999.

OLIVEIRA, Ysmaille F. “Divinu” performance: o corpo na festa do Divino Espírito Santo no século XIX, no Pará e suas imbricações com a performance e a cultura. In: **Revista Ensaio Geral**. v. 1, n. 2, Belém: ETDUFPA, 2009.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2001.

_____. **Elementos de estética**. Belém: EdUFPA, 2002.

_____. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras, 2008.

_____. A etnocenologia poética do mito. In: **Revista Ensaio Geral**. v. 2, n. 1. Belém: ETDUFPA, 2009.

_____. Desfolhamento cultural: o trágico desencantado. In: **Revista Ensaio Geral**. v. 3, n. 5. Belém: ETDUFPA, 2011.

PAIVA, Raquel. **O espírito comum: comunidade, mídia e globalismo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1997.

_____. Minorias flutuantes: novos aspectos da contra-hegemonia. In: **Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2001. Campo Grande: UFMS, 2001.

_____. A estratégia comunicacional contra a memória hegemônica e o senso comum midiático. In: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2004, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: PUC-RS, 2004a.

_____. Estratégias de comunicação e comunidade gerativa. In: PERUZZO, Cicilia M. K. (org.). **Vozes cidadãos**. 1 ed. São Paulo: Angellara, 2004b.

_____. Novas formas de comunitarismo no cenário da visibilidade total: a comunidade do afeto. **Anais do XXI Encontro Nacional da Compós**. Juiz de Fora: UFJF, 2012.

PAIVA, Raquel e SODRÉ, Muniz. **Cidade dos artistas**: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PENICHE, Laurenir (org.). **O som dos tambores**. Belém: CVRD, 2006.

PEREIRA, Fernanda e SOUZA, Renata. **A Angola carioca**: um estudo sobre a trajetória e a comunicação de imigrantes angolanos na Maré. Rio de Janeiro: LECC/UFRJ, 2008.

PINE, B. Joseph e GILMORE, James. **O espetáculo dos negócios**. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

PITTA, Tania e CARVALHO, Mario. Cristallisations baroques. In: **Dérives**: autour de l'oeuvre de Michel Maffesoli. Paris: CNRS Editions, 2011.

POLLETTA, Francesca e JASPER, James M. **Collective identity and social movements**. In: Annual Reviews of Sociology. n. 27. 2001.

POTYGUARA, José [1961]. **Terra caída**. São Paulo: Ed. Globo, 2007 (romance).

RAMOS, F. P. O festejo dos Santos a bordo das embarcações portuguesas dos séculos XVI e XVII: sociabilização ou controle social? In: JANCSÓ, I; KANTOR, I. (Org.). **Festa**: cultura & sociabilidade na América portuguesa. Vol. II. São Paulo: Hucitec / Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp / Imprensa Oficial, 2001. p. 905-915.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Os meios de comunicação e as políticas de memória e esquecimento. In: COUTINHO, Eduardo G; FREIRE FILHO, João; e PAIVA, Raquel (orgs.). **Mídia e poder**: ideologia, discurso e subjetividade. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

ROSA, Ronel Alberti da. **Catarse e resistência**: Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós-modernidade. Canoas: Ed. Ulbra, 2007.

ROSSE, Eduardo P. Festa com os espíritos. In: **Anais do IV Encontro Nacional da ABET**. Maceió: UFAL, 2008.

ROUGET, Gilbert. **La musique et la transe**. Paris: Gallimard, 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Campinas: EdUnicamp, 2008.

_____. **Emílio**: ou da educação. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. **Carimbó**: trabalho e lazer do caboclo. In: Revista Brasileira de Folclore, n. 9. Rio de Janeiro, set./dez. 1969.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultural, 1980.

_____. **Vocabulário crioulo:** contribuições do negro ao falar regional amazônico. Belém: IAP, 2003.

_____. **O negro na formação da sociedade paraense.** Belém: Paka-Tatu, 2004.

_____. **Gama Malcher:** a figura humana e artística do compositor paraense. Belém: EdUFPA, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. Viagem ao “Coração do Brasil”: Roquette-Pinto e a expedição de 1912. In **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História.** São Paulo: ANPUH, 2011.

SCHAAN, Denise Pahl. **Cultura marajoara.** Rio de Janeiro: Senac / Fecomercio, 2009.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory.** New York, London: Routledge.[1977], 1988.

_____. O que é performance. In: **Revista O Percevejo**, ano 11, n. 12, Rio de Janeiro: Unirio, 2003, p. 25-50.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical.** São Paulo: Via Lettera, 2001.

_____. **Estética da comunicação musical.** São Paulo: Via Lettera, 2008.

SENNETT, Richard. **O artífice.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

SHEFF, David. **A última entrevista do casal John Lennon e Yoko Ono.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2012.

SILVA, Juremir Machado da. **Les technologies de l'imaginaire:** médias et culture à l'ère de la communication totale. Paris: La Table Ronde, 2008.

_____. **A sociedade midiocre:** passagem ao hiperespetáculo. Porto Alegre: Sulinas, 2012.

SLATER, Don. **Cultura do consumo & modernidade.** São Paulo: Nobel, 2002.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade:** a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. **Samba:** o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. **Claros e escuros:** identidade, povo e mídia no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

_____. **Antropológica do espelho.** Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Candomblé e espiritualidade, entrevista.** In: CMI Brasil, 14/11/2003. Disponível em <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2003/11/268013.shtml>>.

_____. O globalismo como neo-barbárie. In: MORAES, Denis de (org.) **Por uma outra comunicação.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **A verdade seduzida:** por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

_____. **A narração do fato:** notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. **Reinventando a educação:** diversidade, descolonização e redes. Petrópolis: Vozes, 2012.

SOUSA, Inglês de [1877]. **O Coronel Sangrado:** cenas da vida do Amazonas. Belém: Ed. UFPA, 2003 (romance).

_____. **Contos amazônicos.** São Paulo: Martins Fontes, 2003 (contos).

_____. **O Cacaulista.** Belém: Ed. UFPA, 2004 (romance).

THIOLLENT, Michel. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações. In: ARAUJO, Samuel, PAZ, Gaspar e CAMBRIA, Vincenzo. **Música em debate:** perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Os sons negros no Brasil:** cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **La conquête de l'Amérique:** la question de l'autre. Paris: Seuil, 1982.

_____. **Les abus de la mémoire.** Paris: Arléa, 1998.

TÖENNIES, Ferdinand [1887]. Comunidade e sociedade. In: MIRANDA, Orlando de (org.). **Para ler Ferdinand Töennies.** São Paulo: Edusp, 1995.

VATTIMO, Gianni. **La sociedad transparente.** Paidós: Barcelona, 1990.

VERÍSSIMO, José. **Estudos amazônicos.** Belém: Editora UFPA, 1970.

_____. [1886]. **Cenas da vida amazônica.** São Paulo: Martins Fontes, 2011 (contos).

VICENTE, Gil. [1512; 1517; 1523] **O velho da horta / Auto da barca do inferno / Farsa de Inês Pereira.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2007 (poesia).

_____. [1509]. **Auto da Índia.** Lisboa: Editorial Presença, 2010 (poesia).

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

WEBER, Max. **Sociologie de la musique:** fondements rationnels et sociaux de la musique. Paris: Métailié, 1998.

WILLER, Cláudio (org.). **Escritos de Antonin Artaud.** Porto Alegre: LP&A, 1983.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ZALLO, Ramón. La vuelta de la política cultural y comunicativa. In: **Revista Telos**. Madri: Fundación Telefónica, n. 64, pp. 1-5, julho a setembro de 2005a.

_____. Nuevas políticas para la diversidad: las culturas territoriales en riesgo por la globalización. In: BOLAÑO, César et al (orgs.). **Economía política, comunicación y conocimiento**: una perspectiva crítica latinoamericana. Buenos Aires: La Crujía, 2005b.

Entrevistas concedidas (registradas em audiovisual)

AMARAL, Raimundo Miranda. **Conversas com Mestre Diquinho**. Entrevista concedida a Marcello Gabbay. Soure, fev 2012.

ANDRADE, Cilene. **Conversas com Cilene**. Entrevista concedida a Marcello Gabbay. Soure, fev 2010.

CASTRO, Edmilson da Silva. **Conversas com Mestre Regatão**. Entrevista concedida a Marcello Gabbay. Soure, fev 2012.

CHAVES, Maria Izerlaide e CHAVES, Paulino. **Conversas com Dona Zezé e Seu Paulino**. Entrevista concedida a Marcello Gabbay. Soure, abr 2012.

COSTA, Anderson Barbosa. **Conversas com Anderson**. Entrevista concedida a Marcello Gabbay. Soure, fev 2010, fev, mar 2012.

CRUZ, Francisco de Assis da Silva. **Conversas com Mestre Chicão**. Entrevista concedida a Marcello Gabbay. Soure, fev 2012.

GUEDES, Ronaldo. **Conversas com Ronaldo**. Entrevista concedida a Marcello Gabbay. Soure, fev 2010, fev, mar, abr 2012.

RIBEIRO, Amélia Barbosa. **Conversas com Amélia**. Entrevista concedida a Marcello Gabbay. Soure, fev 2010, fev, mar, abr 2012.

SANTOS, Heloísa. **Conversas com Heloísa**. Entrevista concedida a Marcello Gabbay. Soure, fev 2012.

Matérias em periódicos

CASTRO, Joaquim Amóras. **Mestre Lucindo**. Disponível em <http://www.bregapop.com/carimbo/index_lucindo.asp>. Acessado em dez 2009.

DIÁRIO DO PARÁ. Rei do carimbó no Rio de Janeiro. Belém, 5 jul 1991.

_____. Carimbó é patrimônio cultural e artístico do Pará. Belém, 4 de dezembro de 2009.

_____. Mestres do Carimbó: tradições mantidas com paixão. Belém, 24 de novembro de 2009.

_____. Carimbó traz na origem a identidade do paraense. Belém, 19 de novembro de 2009.

_____. O Rei do Carimbó moderno lança hoje seu 33º álbum. Belém, 31 de julho de 2009.

_____. Mestre Cupijó: criador e entusiasta do novo Siriá, de 29 de março de 2010.

FERNANDES, Leonardo. **O Rei Pinduca:** pioneiro da modernidade musical. Belém: O Diário do Pará, 29 de outubro de 2009a.

_____. **Carimbó ganha força no interior.** Belém: O Diário do Pará, 30 de outubro de 2009b.

GABBAY, Marcello. Egberto Gismonti: um artista brasileiro. **Jornal Amazônia.** Belém, 10 mai 2009a.

_____. Mestre Verequete foi para o céu: vai virar um tipo de anjo caboclo. Belém: **Amazônia Jornal**, 08 nov 2009b.

LE MONDE. À la fin du XIXe siècle Paris était la capitale mondiale de la caricature religieuse. Paris, 21 de novembro de 2011.

MARAJÓ On Line. Centenário de Mestre Biri em Soure. Soure, 23 de abril de 2011.

MOON, Peter. **Como funciona o universo.** Revista Época. Rio de Janeiro, 9 jul 2012.

O LIBERAL. Pinduca põe dondocas para danças. Belém, 9 out 1994.

_____. Pinduca, sinônimo de carimbó. Belém, 2 jul 2000.

_____. Da Paz acolhe Vieira. Belém, 3 jul 2012.

ROCHA, Eduardo. O mestre faria cem anos hoje. Belém: O Liberal, 3 de março de 2009.

SEELow, Soren. Quinze images qui ont choqué Dieu. Paris: Le Monde, 21 de novembro de 2011.

Arquivos sonoros

ANDRADE, Mário de [1938]. **Missão de pesquisas folclóricas.** São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 2007. 6 CDs.

ANDRÉ, Marco. **Amazônia groove.** Belém: independente, 2004. 1 CD.

_____. **Beat iú.** Belém: independente, 2005. 1 CD.

ANGOLA SOUNDTRACK. The unique sound of Luanda 1968-1976. Frankfurt: Analog Africa, 2011. 1 CD.

ASOCIACIÓN Artística, Pedagógica e Investigativa Totolincho. **Los pueblos originarios de América Cantan y Bailan.** Bogotá: Totolincho, 2008. 1 CD.

BARATA, Paulo André e BARATA, Ruy. **Paulo para sempre Ruy**. Coleção Música Popular Paraense Engeplan, volume II. Belém: Engeplan, s/d. 1 LP.

BATATA y Les Alegres Ambulancias (et ali). **Colombia, Batata, el legado del Palenque**: ancestro afro-colombiano. Bogotá: Palenque, 2006.

CARBÓ RONDEROS, Guillermo. **Tambora II**: música tradicional momposina. Bogotá: YAI Records, 2005. 1 CD.

CHAVES, Nilson e LIMA, Vital. **Interior**. Belém: Visom, 1984. 1 LP.

CHAVES, Nilson. **Dança de tudo**. Rio de Janeiro: Outros Brasis, 1990. 1 LP.

_____. **Maniva**. Rio de Janeiro: Outros Brasis, 2006. 1 CD.

COBRA CORAL. **Namorados do carimbó**. Série Erla. Belém: Rauland, 1976. 1 LP.

COMISSÃO DE SÃO BENEDITO e ARRAIAL DO PAVULAGEM. **Folias do Marajó**. Instituto de Artes do Pará, 2002. 2 CD.

CRUZEIRINHO. **No meu Marajó tem tudo**. Soure: independente, 1998, 1 CD.

_____. **Marajó – ilha barreira do mar**. Soure: independente, 2006. 1 CD.

_____. **Carimbó, dança de rara beleza!**. Belém: independente, 2011. 1 CD.

DE BELÉM, Fafá. **Tamba-tajá**. Rio de Janeiro: Polydor, 1976. 1 LP.

ECO MARAJOARA. **O eco do Marajó**. Soure, Eclipse, s/d, 1 CD.

_____. **Marajó ilha abençoada, volume III**. Soure: Eclipse, 2011. 1 CD.

EL BRUJO. **El Brujo y su Timba: música del viejo Chocó**. Bogotá: Guana Records, 2007. 1 CD.

ELECTRIC HIGHLIFE. **Sessions from the Bokoer Studios**. Ofankor: Naxos Worls, 2002. 1 CD.

EMBALO DE SOURE (Mestre Biri). **Ensaio e registros**. Soure: independente, 1976/1980. 1 K7.

FARIAS, Ely. **O carimbó é nosso**. Belém: Padrão, 1976. 1 LP.

GISMONTI, Egberto. **Amazônia**. Rio de Janeiro: EMI, 1991. 1 LP.

_____. **Antologia**. Rio de Janeiro: EMI Music, 2003. 1 CD.

GRUPO NAIDY. **Arriba suena marimba!**. Cali: Smithsonian Folkways, 2006. 1 CD.

HENRIQUE, Waldemar. **Canções de Waldemar Henrique interpretadas por Maria Helena Coelho Cardoso**. Belém: Secretaria de Cultura e Desportos do Pará / DEX, 1976. 1 LP.

KOCH-GRUNBERG, Theodor. **Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911 1913**. Berlim: Berliner Phonogramm-Archiv, 2006. 1 CD.

LIMA, Vital. **Pastores da noite**. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1978. 1 CD.

LOS FRONTERIZOS. **Missa Criolla**. Buenos Aires: Companhia Brasileira de Discos/Philips, 1964, 1 LP.

MESTRE CUPIJÓ. **O melhor de Mestre Cupijó**. Belém: Cultura Laser, 1999. 1 CD.

MESTRE VIEIRA. **Vieira e seu conjunto**. Belém Chantecler, 1980. 1 LP.

OS MUIRAQUITÃNS. **Os Muiraquitãs no carimbó**. Belém: Marajó, s/d, 1 LP.

OS QUENTES DE TERRA ALTA. **O autêntico carimbó de Belém do Pará**. Belém: Chantecler, s/d, 1 LP.

OS TROVADORES DO REI BAUDOUIN. **Missa Luba**. Kamina: Companhia Brasileira de Discos/Philips, 1965, 1 LP.

PEREIRA, Marcus. **Mapa Musical do Brasil**. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1980. 2 LP.

_____. **Música Popular do Norte, vol. 3**. São Paulo: Marcus Pereira Discos, 1976. 1 LP.

PEREIRA, Nazaré. **Natureza**. Paris: Cezame/RCA, 1980. 1 LP.

PINDUCA. **Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca volume 3**. Rio de Janeiro: Beverly, 1991. 1 LP.

_____. **No embalo do carimbó e sirimbó volume 6**. Rio de Janeiro: Beverly, 1991, 1 LP.

_____. **Pinduca na explosão do carimbó**. Rio de Janeiro: BMG e RCA/Victor, 1993. 1 CD.

_____. **Sempre**. Rio de Janeiro: EMI Music, 2003. 1 CD.

PINHEIRO, Leila. **Raiz**. Rio de Janeiro: Tacacá, 2012. 1 CD.

QUARTETO COLONIAL. **O sacro e o profano: a música na corte de D. João VI**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007.

TOQUE DE MESTRE. **Toque de mestre – carimbó** (vários). Belém: Campanha Carimbó Patrimônio Brasileiro / Ná Music, 2010. 1 CD e 1 DVD.

VEREQUETE. **Carimbó: conjunto O Uirapuru do Verequete (só podia ser)!**. Belém: Spot, 1974. 1 LP.

_____. **Verequete é o rei**. Belém: Ná Records, 2005. 1 CD.

Imagem em movimento

A DESCOBERTA da Amazônia pelos turcos encantados. Direção: Luiz Arnaldo Campos. Belém: DOCTV/TV Cultura, 2005. 1 DVD (55 min).

BUENA Vista Social Club. Direção: Win Wenders. Havana: Spectra Nova, 2000. 1 DVD (105 min).

LUZES da Cidade [1931]. Direção: Charles Chaplin. Hollywood: United Artists/MK2, 2003. 1 DVD (87 min).

TEMPOS Modernos [1936]. Direção: Charles Chaplin. Hollywood: United Artists/MK2, 2003. 1 DVD (87 min).

MUIRAQUITÃ. Direção: Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: NEPAA/Funarte, 2010. 1 DVD (60 min).

PAU & Corda: Histórias de Carimbó. Direção: Robson Fonseca. Belém: Funtelpa, 2012. 1 DVD (60 min).

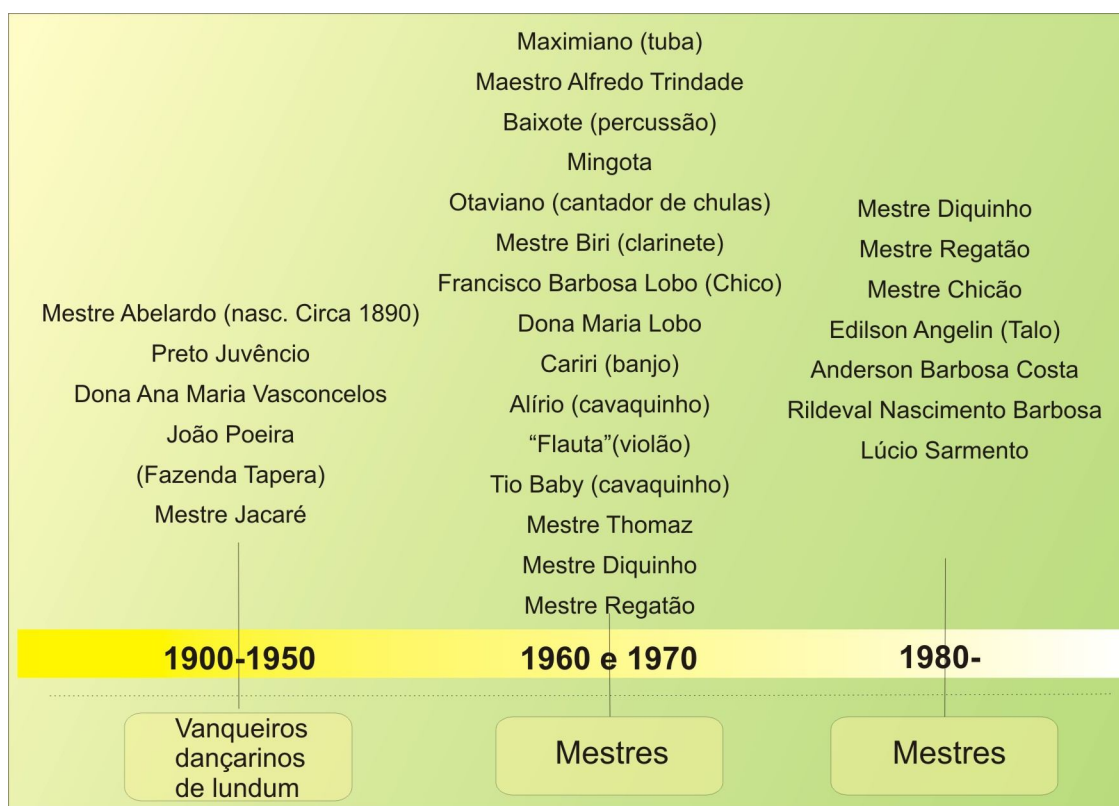
MARAJÓ Barreira do mar. Direção: Líbero Luxardo. Belém: União Cinematográfica Brasileira, 1967. 1 DVD (82 min).

MUNIZ Sodré: a ignorância da diversidade. Série “A invenção do contemporâneo”. Campinas: TV Cultura, 2008. 1 DVD (35 min).

ANEXO I: Linha do tempo dos conjuntos e grupos de Soure.



ANEXO II: Linha do tempo dos mestres de Soure.



ANEXO 3: ENCARNAÇÕES E ENCANTAMENTOS 1: TEXTOS ESCRITOS PELO AUTOR PARA JORNAIS E PERIÓDICOS

NILSON E VITAL: 30 ANOS DE PARCERIA MUSICAL

Amazônia Jornal, 11 de janeiro 2009.

Uma das mais importantes duplas de compositores da nossa música popular comemora 30 anos de parceria em 2009. Nas noites de 6 e 7 de fevereiro Nilson Chaves e Vital Lima sobem juntos ao palco do Teatro Margarida Schivasappa para celebrar a data, além dos 25 anos do primeiro disco da dupla, *Interior*, de 1984 (pela Visom). O show, que vai virar DVD até meados deste ano, terá como título *Sina de Cigano*, e reunirá 18 canções que abrangem toda a história de Nilson e Vital.

Trajetória.

Nilson Chaves e Vital Lima se conhecem desde a infância, ainda aos 13 anos de idade, os jovens músicos sofriam influência da Jovem Guarda e dos merengues e boleros que ouviam nas rádios de ondas curtas, oriundas das Guianas. O pai de Nilson era proprietário de uma aparelhagem de som, como essas que se alugam para os bailes e festas, os discos que ficavam em casa por não serem apropriados às festas, como os de Elizete Cardoso, Elis Regina e Jair Rodrigues, Maysa, e João Gilberto, eram devorados pelo jovem Nilson, cuja primeira composição, *O Sonhador*, inspiraria seu amigo Vital a escrever suas próprias músicas também. Os encontros eram frequentes, Vital costumava ir à casa de Nilson “para filar o feijão da Dona Maria”, mãe do amigo. Mas a primeira parceria registrada em disco foi com a canção *Amocariu*, de autoria de Nilson e Saint Clair du Baixo, e *Sina de Cigano*, uma vinheta composta por Vital e gravada pelos dois, ambas no disco *Dança de Tudo*, de Nilson Chaves (1981).

Daí veio a ideia de gravar um álbum inteiro juntos, *Interior*, de 1984, materializou a parceria, “foi quando tudo começou a dar certo”, diz Nilson. O disco foi todo gravado no Rio de Janeiro, onde já vivem os compositores. Cada um deixou Belém em uma circunstância diferente, mas com o mesmo intuito: tentar a vida na cidade grande. Nilson foi o primeiro, em 68, motivado por dois grandes músicos paraenses que tinham contatos importantes na cidade

maravilhosa, o maestro Waldemar Henrique e o pianista Guilherme Coutinho, ambos serão homenageados no show de fevereiro. Graças às cartas de recomendação escritas por Waldemar e Coutinho, Nilson conseguiu o apoio de Sebastião Tapajós e do maestro Guerra Peixe, que foi seu professor no Rio. Em 1973, o cantor se mudou de mala e cuia para lá. Vital fez o mesmo em 75, motivado e apoiado pelo compositor carioca Hermínio Bello de Carvalho, com quem gravou seu primeiro disco, *Pastores da Noite*, em 1978 (pela Tapeçar). Desde então, Nilson e Vital voltaram a gravar juntos em 1994, com *Waldemar*, uma homenagem ao compositor paraense Waldemar Henrique. Mas aqui e ali, os dois sempre se esbarraram no palco ou no disco um do outro.

A marca regional no trabalho de Nilson e Vital foi resultado de uma experiência cigana, de um olhar externo sobre Belém e as coisas do Norte. “Agente sempre teve um pé na sonoridade que rolava no mundo, mas nós estávamos todo ano em Belém”, explica Nilson; o exercício de estar lá e cá, entre Belém e o Rio, ajudou não só a circular a trabalho, mas a desenvolver um olhar musical e poético novo sobre a Amazônia. Enquanto estavam no Rio fazendo o trabalho braçal, como levar 700 LPs durante a noite na porta de vários críticos, artistas e radialistas, ou sair pregando cartazes pelas ruas do Rio de Janeiro inclinados para chamar mais atenção dos passantes, o público que se formava e os amigos radialistas de Belém ajudaram a consagrar a dupla Nilson e Vital como uma das principais referências da música brasileira feita no Pará. “No Rio, a minha história era de batalha mesmo”, relembra Nilson.

Uma nova ordem.

Relembrando de sua trajetória profissional, Nilson e Vital percebem uma mudança sensível no tipo de relação que se estabelecia entre músicos, produtores, radialistas e empresários. As redes de contato que uniam os artistas eram baseadas nas relações de afeto, amizade e admiração. Assim, era possível frequentar os lugares certos, os amigos ajudavam a mostrar o trabalho, conseguir oportunidades de ascensão profissional, há 30 anos havia uma efervescência cultural no Rio, as comunidades de artistas se juntavam para fazer frente à repressão da ditadura militar, além disso, “os festivais estavam significando uma abertura de mercado porque você ganhava um festival numa cidade dessas e daqui a pouco algum clube da cidade ia te chamando pra fazer um show”, relembra Vital. Quando chegaram ao Rio,

Nilson e Vital foram inseridos nas redes de criação e produção artística, era possível, de repente, estar numa sala tocando violão com nomes importantes como Egberto Gisimonti, Chico Buarque ou Caetano Veloso. Hoje, os interesses comerciais estabelecem “uma relação que está acima dos laços afetivos”, afirma Vital. Naquela época, as redes de amizade ajudavam a conseguir acesso à televisão, por exemplo. “Tocamos até no Som Brasil da Globo, aquele programa do Rolando Boldrin, eu, Vital com a Leila (Pinheiro)”, relembra Nilson.

Uma nova geração.

O caminho traçado pela dupla de compositores há três décadas abriu espaço para tornar Belém uma capital visada musicalmente, um processo que já aconteceu com Salvador, Recife e São Luís, e pode trazer os olhos do grande público brasileiro para a produção musical paraense. Este é um caminho que ainda está se abrindo a duras penas, o trabalho braçal e independente de Nilson e Vital serve de exemplo às novas gerações de músicos e compositores paraenses que pretendem expandir sua produção para além dos limites do Rio Amazonas, mostrando ao Brasil a riqueza da nossa canção popular. “Esse show celebra o começo dessa engrenagem, de mostrar uma Música Popular Brasileira que se faz no Pará”, afirma Vital.

O presente e o futuro.

Trinta anos depois dos primeiros encontros, festivais, viagens e apresentações, Nilson e Vital não ficaram para trás, seus últimos trabalhos em disco apontam para um diálogo direto com o cenário musical atual. *Das Coisas Simples da Vida*, de 2005, trás 12 faixas inéditas de Vital Lima embaladas em arranjos contemporâneos e sob a produção musical de Marco André. A poesia sutil de Vital vem muito bem acompanhada dos ritmos brasileiros, como o samba, carimbó, choro e fado, talvez aí ele comprove sua abrangência musical, onde o regionalismo repousa de forma natural e sincera em composições como *Castaninha do Pará*, *Marudá*, ou *Tocar*. Para o próximo ano, o compositor pretende tocar adiante um projeto antigo, a gravação de um disco contendo composições de diversos autores, todas inspiradas na obra do romancista paraense Dalcídio Jurandir. Em 2007, Vital apresentou aquela que seria a sua contribuição para o disco, *Três Casas e um Rio* – nome de um dos romances de Jurandir, publicado originalmente em 1958 – durante o lançamento da biografia do escritor no Rio de Janeiro.

Em 2006, Nilson Chaves lançou o CD *Maniva*, produzido por Zeca Baleiro, que conta com as participações do próprio, além de Chico César, Celso Viáfora, Edmar da Rocha (ex-Mosaico de Ravena), Flávio Venturini, Paulo Moska, Jean Garfunkel e Vital Lima. A narrativa regional, própria da música de Nilson, está agora arranjada com mais guitarras, *loops* e *samplers*, lado a lado com a percussão acústica de Mapyu e do Trio Manari. O local e o global na dose certa trazem ao público um *Carimbó Modernista*, ou um repente nordestino a sete vozes, *Cantador Aluado*. Em 2004, um CD triplo e um DVD registraram o encontro de Nilson com Lucinha Bastos e Mahrco Monteiro no palco do Margarida Schivasappa, em Belém. Para este ano, o cantor se prepara para a gravação do DVD *Maniva*, além de um novo CD, que deverá se chamar *Ser do Norte*.

VEREQUETE FOI PRO CÉU, VIROU UM ANJO CABOCLO

Amazônia Jornal, 8 de novembro de 2009.

O Pará, o Brasil e o mundo perderam hoje um dos maiores nomes da música popular. Augusto Gomes Rodrigues, o Mestre Verequete, faleceu aos 93 anos. Ele estava internado no hospital Barros Barreto, em Belém desde o dia 29 de outubro, sofria de pneumonia e insuficiência respiratória, e já respirava com a ajuda de aparelhos.

Nascido no município de Quatipuru, berço da tradicional Marujada de São Benedito, Verequete era o apelido que remetia a entidade do Candomblé referente ao santo negro, padroeiro da região. Mas foi a partir dos 12 anos, após ter morado em Ourém, que Verequete se mudou para Capanema, um dos polos mais criativos do carimbó no Pará. Após o ressurgimento do gênero no ceio urbano de Belém, capitaneado especialmente por Pinduca, a partir de meados da década de 1970, Verequete foi “redescoberto” na capital como um representante do estilo tradicional do gênero, junto ao grupo Uirapuru de Icoaraci, com quem gravou um primeiro LP em 1970.

Obra reeditada

O cancionero de Verequete reúne uma grande variedade de canções espalhadas ao longo de 10 Lps, além de grande quantidade nunca gravada. Em 2005, a musicóloga Laurenir

Peniche reuniu boa parte da obra do Mestre em livro de partituras e CD, editados pela Vale do Rio Doce. No início deste ano, o Ponto Amazônico de Cultura Viva reeditou em CD todas as faixas dos antigos vinis remasterizadas no Midas Estúdio pelos músicos Luiz Pardal e Jacinto Kahwage e embaladas em um box de luxo. Além disso, hoje já podemos contar com um considerável volume de textos, pesquisas acadêmicas, artísticas ou independentes sobre o carimbó e ritmos derivados; em grande parte estimulados pela figura mitológica de Verequete. Em 2001, o curta-metragem “Chama Verequete” de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira passava a limpo a carreira do Mestre, desvelando, ao final, o mito sobre as suas mortes.

Apesar da reconhecida importância e da perceptível situação de pobreza em que vivia Verequete, somente em 2006, a Assembleia Legislativa do Estado do Pará concedeu ao compositor pensão especial – com a finalidade de proporcionar auxílio material a produção musical do Mestre, além de condecorá-lo por seu papel na divulgação nacional e internacional da cultura paraense – no valor de 900 Reais, que, aliás, já havia sido revogada anteriormente pelo prefeito de Belém, Duciomar Costa.

Responsável pela sobrevivência de um tipo de música popular organicamente produzida – quer dizer, criada a partir da experiência concreta e descomprometida com os modelos mercadológicos – Mestre Verequete repete uma história: sua música fez a festa de muita gente em bailes, terreiros e boates, e, mais do que isso, sua obra materializa um tipo de cultura – entende-se aí uma forma de ver o mundo, de narrar o cotidiano e as formas de vida próprias da nossa região.

Como um velho herói de guerra, insuficientemente reconhecido, Verequete foi pro céu, de certo vai virar uma entidade espiritual, um tipo de anjo caboclo; ele se vai para que daqui a alguns anos (ou daqui a pouco, dada a velocidade com que os fatos repercutem no mundo pós-Internet) seu trabalho seja mais do que folclore regional, ou algum tipo de exótico local para a MTV, e sim um documento artístico, uma obra que, em sua completude, transmite formas diferentes de ver o mundo. Basta lembrar que gente como Amadeus Mozart (morto em 1791 na Áustria) terminou a vida em miséria e se tornou adiante um dos maiores compositores da história da música ocidental.

Verequete da coluna / É o rei do mar / Eu também sou da coluna / Meu tambor é da coluna / Meu terreiro é da coluna / Chama Verequete, Oh, Verê!

MESTRE DIQUINHO E A GLOBO

O capítulo de 28 de julho de 2012 da telenovela “Amor Eterno Amor”, exibida no horário das 18 horas, na Rede Globo, foi pontuado pela inauguração da Biroasca paraense no subúrbio do Rio de Janeiro. Em meio a “éguas”, “pajurebas”, tacacás e açáis, a cantora Lia Sophia, autora de “Ai Menina”, carimbó que figura na trilha da novela, subiu ao palco da biroasca para brindar o episódio com sua presença. O momento alto da noite reuniu a cantora à nata da música de Belém, Felipe Cordeiro na guitarra, Adelbert Carneiro – o homem que está em nove entre dez projetos da cena local – no contrabaixo, Márcio Jardim – do luxuoso Trio Manari – na percussão, e Rato na bateria.

Mas o que mais se comentava entre as personagens paraenses da trama era o esperado lundum. Originário de um vilarejo fictício da Ilha de Marajó, o núcleo paraense faz freqüente referência à dança do lundum – que, diga-se de passagem, possui vertente marajoara com características coreográficas e musicais específicas.

Em janeiro de 2012, ainda na fase de gravação dos primeiros capítulos da novela – que estreou nas telas só em 5 de março – uma equipe da Rede Globo se hospedou em Soure, no Marajó, para capturar cenas externas; parte do elenco, formado por Carol Castro, Carmo Dalla Vecchia, André Gonçalves e Gabriel Braga Nunes, também compareceu à capital do Marajó. Na ocasião, dois episódios envolvendo o Grupo de Tradições Marajoara Cruzeirinho deixaram a pulga atrás da orelha: o primeiro foi narrado pela coordenadora do Grupo, Amélia Ribeiro, que contou ter procurado a produção de “Amor Eterno Amor”, oferecendo uma oficina de lundum com o Cruzeirinho, que é hoje o mais destacado grupo de dança e música da região, tendo sido premiado em festivais em São Paulo e no Paraná, além de prêmios mais pomposos como o Brazil Foundation e o Ponto de Cultura do Minc. A resposta negativa por parte dos produtores se justificava pelo fato dos atores já terem sido treinados por um profissional no Rio de Janeiro. Julgamentos à parte, o lundum apresentado nas cenas da novela realmente não dá conta da graça e do gingado próprios da dança marajoara.

O outro episódio envolve Raimundo Amaral, o Mestre Diquinho, pescador e compositor de Soure, um dos mais expoentes artistas vivos do carimbó marajoara. Seu repertório tem sido gravado pelo grupo Cruzeirinho em seus três discos. Diquinho, além de cronista da vida marajoara, é também artesão e fabrica curimbós. Pois lhe foram

encomendados em janeiro dois tambores, orçados em 400 Reais cada, a serem entregues no Hotel Ilha de Marajó aos cuidados da produção da Rede Globo. O ocorrido no dia em que o Mestre foi fazer a entrega já virou história corrente em Soure. Conta o professor Ailton ??? que Diquinho e mais um companheiro subiram a rampa do Hotel carregando, cada um, um curimbó nas costas. Na recepção, mandaram chamar o responsável pela encomenda, que desceu do quarto e entregou o pagamento que cobria apenas um dos tambores. Mestre Diquinho, chateado, ordenou ao companheiro: “leva de volta o curimbó!”, no que o comprador voltou atrás e subiu para apanhar um cheque. De volta à recepção, o cheque foi entregue dobrado ao meio; quando o Mestre abriu o pagamento exclamou, já aborrecido: “Banco Itaú não tem aqui, desce de novo os curimbós!”. Por fim, o comprador desistiu da embromação e arrumou os 800 Reais combinados.

Talvez acreditassem que o pescador de Soure pudesse se dar por satisfeito com a metade do que valia seu trabalho artesanal, num típico escambo que remonta aos tempos da borracha, no século XIX. Mestre Diquinho, que é um homem doce, mas também um intelectual em seu fazer artístico, não foi de se deixar enganar naquele momento. Porém, sem que soubesse, o Mestre foi aviltado de forma ainda mais vã.

Logo após a estreia da novela, em março, percebi que toda vez que apareciam as belíssimas cenas do Marajó, e toda vez que se dançava o lundum cenográfico, uma trilha instrumental era tocada incidentalmente. O tema em flauta transversal, violão chorado, banjo e percussão, era a introdução instrumental de “Preto Juvêncio”, lundum marajoara de Diquinho publicado no terceiro disco do Cruzeirinho, em 2011. Logo que encontrei Amélia Ribeiro em Soure comentei a felicidade de ver uma composição do mestre adquirida pela novela, no que ela retrucou informando que a produção, quando esteve em Soure, comprou CDs do Cruzeirinho, editou este tema instrumental para a novela, mas não prestou qualquer satisfação quanto a seu uso na trama. Leia-se: nem o Mestre e nem o Grupo foram remunerados e sequer comunicados do uso de seu trabalho musical em produto televisivo de fins lucrativos.

Procuramos informações na Lei do Direito Autoral e fomos informados de que a emissora estaria respaldada pelo fato de utilizar o tema incidentalmente por um tempo inferior a 30 segundos.

Pois no capítulo de 28 de julho, logo após a belíssima aparição de Lia Sophia, soou o

lundum de Diquinho tocado por um grupo de músicos que poderia ser o Cruzeirinho, mas não era.

Os episódios deixam, como disse, a pulga atrás da orelha: o artista do interior não recebe o mesmo tratamento respeitoso que aquele da cidade. Sua atividade como compositor, instrumentista, artesão e intelectual é considerada menor, ou então acredita-se que a distância ou a preguiça do marajoara poderiam impedir que se sentisse aviltado e que fosse mais facilmente enganado. Parece que ainda há o que conquistar em termos de respeito pelo trabalho de nossos mestres e mestras. Principalmente no que tange ao tratamento. Estes artistas não são matutos bonzinhos, são profissionais e, mais do que isso, artistas no sentido estrito, ou seja, narradores de seu tempo.

À alegria de ver dois dos mais competentes expoentes de nossa cena musical urbana ocupando um palco na mídia massiva – mais uma vez refiro-me a Lia Sophia e Felipe Cordeiro – veio juntar-se o sentimento de injustiça para com um dos mais impressionantes artistas do carimbó marajoara. Mestre Diquinho não estava lá, mas seus dois curimbós sim. De qualquer forma, ele foi aviltado, mas não é nada não; aqui ninguém duvida que ele, assim como vários de seus pares, como Regatão, Chicão e Biri, são nomes da história musical deste país tão diverso, e é por isso que os respeitamos.

**ANEXO 4: ENCARNAÇÕES E ENCANTAMENTOS 2: “O CARIMBÓ
MARAJOARA” POR MARCELLO GABBAY**