



wañon

Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social da UFAM

VOL. 5 | N. 2 | 2020

DOSSIÊ TEMÁTICO:

Arte: poder e política na Amazônia

ZO JAIDER ESBELL

Socorro de Souza Batalha (org.) • PPGAS/UFAM
Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto (org.) • PPGAS/UFAM

ARTIGOS LIVRES • ENTREVISTA • ENSÁIOS FOTOGRÁFICOS • RESENHA

WAMON

WAMON

WAMON

WAMON

WAMON

Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social da UFAM



PPGAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ANTROPOLOGIA SOCIAL • UFAM

Museu 
Amazônico
Universidade Federal do Amazonas

WAMON

Volume 5 | Número 2 | Ano 2020

WAMON

Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social da UFAM



Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social da UFAM

Comissão Editorial (2020)

Editores Responsáveis

Eriki Aleixo de Melo
Diego Omar da Silveira

Editores-executivos

Itala Tuanny Rodrigues Nepomuceno
Marcos Alan Costa Farias
Luiza Maria Fonseca Câmpera
Vinicius Cosmos Benvegnu
Riccardo Rella
Ianna Paula Batista Gonçalves
Luis Felipe Costa
Silvia Katherine Pacheco Teixeira

Org. do dossiê “Arte: Poder e Política na Amazônia” (v. 5 n. 2 – 2020.2)

Socorro de Souza Batalha
PPGAS/UFAM

Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto
PPGAS/UFAM

Capa e contracapa

Jaider Esbell

Diagramação

Luis Felipe Costa

Revisão

Equipe Editorial

Produção Editorial da Revista Eletrônica

Tito Fernandes

Projeto Gráfico

Luiz D. da Paz

Assessoria de Comunicação

Luis Felipe Costa
Eriki Aleixo de Melo

Revisor de inglês e espanhol

Riccardo Rella

Conselho Editorial

Alfredo Wagner Berno de Almeida
UEA/UFAM

Ana Carla dos Santos Bruno
INPA/UFAM

Charles Hale
Texas University

Deise Lucy Oliveira Montardo
UFAM

João Dal Poz Neto
UFJF

João Pacheco de Oliveira Filho
MN/UFRJ

José Exequiel Basini Rodrigues
UFAM

José Guilherme C. Magnani
USP

Márcia Regina Calderipe Farias Rufino
UFAM

Márcio Silva
USP

Thereza Cristina Cardoso Menezes
CPDA/UFRRJ

Ficha catalográfica

W243 Wamon - Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM. Manaus: Edua, 2020 – v.5 n.2; 30cm.

ISSN: 2446-8371
Semestral

1. Antropologia. 2. Etnografia. 3. Ciências Humanas.

CDU 316.4(811.3)

Pareceristas Ad Hoc do dossiê temático “Arte: Poder e Política na Amazônia” e das demais seções nesta edição (Artigos livres, ensaios fotográficos, resenhas e entrevistas)

Agenor de Cavalcanti de Vasconcelos Neto
UFAM

Aline Radaelli Basso
UFRGS

Antônio Augusto Oliveira Gonçalves
UFG

Camila Galan de Paula
USP/UNIVASF

Diego Omar da Silveira
UFAM

Eriki Aleixo de Melo
UFAM

Fabiano Campelo Bechelany
UNIFESSPA

Fernanda Borges Henrique
UNICAMP

Ítala Tuanny Rodrigues Nepomuceno
UFAM

João Paulo Lima Barreto
UFAM

João Roberto Bort Júnior
UNICAMP

Julio Itzayán Anaya López
UFMA

Leonardo Viana Braga
USP

Lígia Rodrigues de Almeida
CESTA/USP

Lucas do Amaral Afonso
UFF

Luís Augusto Pereira Lima
SEDUC-AM/PNCSA

Luiza Maria Fonseca Câmpera
UFAM

Pablo Antunha Barbosa
UFSB

Riccardo Rella
UFAM

Socorro de Souza Batalha
UFAM

Thiago Mota Cardoso
UFAM

Vanderlúcia da Silva Ponte
UFPA

Vinicius Cosmos Benvegnu
UFAM

SUMÁRIO

EDITORIAL

- Antropologia em tempos de resistência | 11
Marcos Alan Costa Farias; Diego Omar da Silveira; Eriki Aleixo de Melo

ENTREVISTA

- Entrevista com Deise Lucy Oliveira Montardo | 17
Luiza Maria Fonseca Câmpora; Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto; Marcos Alan Costa Farias
- Com Julio Mendivíl ouvi Jurupary e Parixara em Viena | 27
Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto

DOSSIÊ TEMÁTICO “ARTE: PODER E POLÍTICA NA AMAZÔNIA”

- Apresentação do dossiê temático: “Arte: Poder e Política na Amazônia”** | 35
Socorro de Souza Batalha (org.) e Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto (org.)
- A COVID-19 e seu impacto no campo musical em Manaus: relações de poder, resistências e re-existências | 41
Klissy Kely Guimarães
- Trabalhadores músicos migrantes na formação da música amazonense contemporânea | 55
Amós do Carmo Moreira; Bernardo Mesquita; Sara Aimée Ihuaráqui Nogueira; Mirian Chaves de Oliveira; Leonardo Corrêa e Silva; Taynara Coelho
- Choro Maranhense | 71
Peter Ninaus
- O pífano nordestino como instrumento de musicalização no ensino fundamental | 91
Leonardo Araujo da Silva
- Reflexões do pós-nacionalismo musical: uma abordagem histórica e composicional sobre os flautistas Altamiro Carrilho, Egildo Vieira e Hermeto Pascoal | 103
Leonardo Araujo da Silva; Rucker Bezerra de Queiroz
- Festas, magnificação e chefia entre os Karajá do rio Araguaia | 119
Helena Moreira Schiel

Festa e guerra na Esplanada: sons da política num Acampamento Terra Livre <i>Mario de Azevedo Brunoro; Rafael Monteiro Tannus</i>	135
Miçangas e política tarëno: algumas aproximações <i>Cecília de Santarém Azevedo de Oliveira</i>	147
A autora como xamã ou o que deve a arte de Andujar aos Yanomami? <i>João Pedro Garcez</i>	159
“Na saia rodada de pomba-gira tem dendê”: Ensaio antropológico de pontos de desafio entre marias-padilhas, bruxas e ciganas <i>Glacy Ane Araújo de Souza dos Santos</i>	173
A alegria como regência do chão afro-brasileiro da Acadêmicos do Salgueiro <i>Vítor Gonçalves Pimenta</i>	195
A arte cerâmica pré-colombiana (re) viva nas poéticas de Máyy Koffler e Kukuli Velarde: suas (re) construções narrativas contemporâneas da ancestralidade andina <i>Simone Cristina Garcia</i>	211
ARTIGOS LIVRES	
Entre o “respirar” das máquinas e o respirar da vida: o discurso da essencialidade da mineração e o direito de viver em tempos de pandemia <i>Poliana de Sousa Nascimento</i>	225
Xamanismo (dos) Tremembé, abertura de lugares e formação de pessoas indígenas <i>Ronaldo de Queiroz Lima</i>	235
Este é o nosso corpo a terra: uma conversa sobre modos de cuidados Avá Guarani/Ñandeva de Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu <i>Yan leite Chaporro; Eliezer Martins Rodrigues; Josemar de Campos Maciel</i>	259
Sertão Antinuclear: ações coletivas e confronto político em torno da instalação da Central Nuclear do Nordeste em Pernambuco <i>Whodson Silva</i>	269
ENSAIOS FOTOGRÁFICOS	
Rememorando a cultura novorizontina através das fotografias <i>Lais Pereira Costa; Gabriel Dantas Brolio</i>	285
Culturalidade ribeirinha, um ensaio etnofotográfico na Ilha do Combú <i>Leonardo Silveira Santos; Flávia Cristina Araújo Lucas</i>	293
RESENHA	
DESCOLA, Philippe. Diversité des Natures, Diversité ses Cultures. Les petites Conférences. France: Bayard Éditions, 2010 <i>Renata Colbeich</i>	305

EDITORIAL

ANTROPOLOGIA EM TEMPOS DE RESISTÊNCIA

Marcos Alan Costa Farias¹

Diego Omar da Silveira²

Eriki Aleixo de Melo³

Editores

Mesmo em tempos difíceis, conseguimos dar continuidade ao nosso trabalho, publicando mais um número da *Wamon* – Revista dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM, o segundo número de um ano tão difícil para todos, em que as portas das universidades passaram a maior parte do tempo fechadas. Manter vivas as pesquisas, continuar o debate, fortalecer novos espaços de diálogo com os pares e com a sociedade são tarefas que tivemos que encarar em 2020 com ainda mais empenho e seriedade. E por isso é que podemos dizer que somos resistência.

Temos nos esforçado muito para que a *Wamon* continue trilhando um caminho de constância e crescimento, que passa por alcançar novos autores e pareceristas, novos leitores e seguidores nas redes sociais, parceiros que, de diferentes lugares do país, têm se disposto a nos ajudar em nosso trabalho de produção e divulgação do conhecimento antropológico. É sobretudo nesse contexto em que se levantam negacionismos de todos os matizes e em que a ciência é atacada por vários tipos de fundamentalismos religiosos e políticos, que precisamos consolidar a academia como espaço democrático e transformador, atento aos principais problemas que o país enfrenta e que mira um futuro melhor para todos. É dentro dessa perspectiva que temos buscado nos (re)inventar, primeiro como um espaço de reflexividade (BOURDIEU, 1989) na/da/sobre a Amazônia. Em segundo, como um meio que conecta o Amazonas com as demandas, com os temas, com as abordagens das ciências sociais produzidas em outras partes do país – uma plataforma de diálogo que, não por acaso, têm se diversificado ao longo dos últimos números, nos quais tem crescido também o número de submissões e diversidade regional dos autores.

Nosso esforço para tornar a revista cada vez mais plural está refletido igualmente nos temas de nossos dossiês temáticos – o que compõe a presente edição e os que virão ao longo dos anos de 2021 e 2022, com

¹ Mestre em Ciências Humanas pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e doutorando em Antropologia Social na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Pesquisador do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM). E-mail: marcosalan10@hotmail.com

² Mestre em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e doutorando em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). É professor assistente no Centro de Estudos Superiores de Parintins da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e membro da Rede de Pesquisa: História e Catolicismo no mundo contemporâneo, do Centro de Estudos Políticos, Religião e Sociedade (CEPRES) e do Laboratório de Estudos Panamazônico - Práticas de Pesquisa e Intervenção Social (LEPAPIS). E-mail: diegomarhistoria@yahoo.com.br

³ Mestre e doutorando em Antropologia Social na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Pesquisador do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA). E-mail: eriki.aleixo@hotmail.com

chamadas para contribuições já abertas. Esses números abordarão desde a antropologia urbana na Amazônia até as discussões sobre os povos originários na América Latina e conflitos ambientais a partir de outras ontologias, passando – como não podia deixar de ser – pelos olhares etnográficos que nossos pares têm lançado, ao redor do mundo, sobre a pandemia. Como forma de assegurar intercâmbios cada vez mais sólidos e duradouros entre a nossa e outras universidades, a maioria dos organizadores está em outras regiões do país.

Já esse número reflete um novo momento da *Wamon* – de maior abrangência, o que já tínhamos percebido pelo alto número de submissões e que se reflete inclusive na sua extensão, dada a quantidade de trabalhos aprovados. Além do dossiê temático que conta com 12 artigos, estamos publicando duas entrevistas, 04 textos de temática livre, dois ensaios fotográficos e uma resenha. Dando continuidade a uma iniciativa que temos sustentado desde 2019 e que consiste em divulgar a produção de professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFAM, trazemos, abrindo o número, a entrevista realizada com Deise Lucy Oliveira Montardo, uma importante referência nos estudos em Antropologia da Arte. A conversa foi realizada por Agenor Vasconcelos (organizador do dossiê temático), Luiza Câmpora e Marcos Alan Costa Farias (ambos editores da *Wamon*) E em tempos de pandemia e de distanciamento social foi concebida no formato de *live* e depois transcrita. A segunda entrevista foi realizada por Agenor Vasconcelos com Julio Mendivil, professor de Etnomusicologia da Universidade de Viena. Respondida em espanhol, ela ressalta a trajetória desse pesquisador, as universidades por onde passou, bem como as contribuições do entrevistado no campo da etnomusicologia, sobretudo das pesquisas realizadas para a sua tese de doutorado.

O dossiê tem como tema “Arte: Poder e Política na Amazônia” e é organizado pela professora Dr^a. Socorro de Souza Batalha e pelo professor Dr. Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto recém formados pelo PPGAS/UFAM. Desde o início, recebemos com alegria a proposta desses pesquisadores/organizadores, já que ela versava sobre uma área da antropologia em crescimento no Brasil e ainda pouco abordada nos artigos que temos publicado. O sucesso do empreendimento faz crer que a aposta valeu a pena: são doze textos que tratam de variados temas de pesquisas sobre as artes em confluência com a Antropologia e as ciências sociais. São artigos que revelam um envolvimento crescente de pesquisadores em investigar diferentes objetos, sujeitos artísticos, por caminhos teóricos igualmente muito diversificados.

Na sessão livre estamos publicando quatro artigos. De forma emblemática, o primeiro deles traz à tona um cenário atual e preocupante: o avanço da mineração em tempos de pandemia. O texto da antropóloga Poliana de Souza Nascimento, intitulado “Entre o ‘respirar’ das máquinas e o respirar da vida: o discurso da essencialidade da mineração e o direito de viver em tempos de pandemia”, aponta para o debate necessário sobre a “essencialidade” da mineração em tempos de pandemia. A autora discute a classificação do que é essencial para o mercado e para o Estado e como isso afeta, no campo das estratégias de poder, a regulação da vida de povos e comunidades tradicionais.

Em “Xamanismo Tremembé, abertura de lugares e formação de pessoas indígenas”, Ronaldo de Queiroz Lima, busca refletir a produção de existência indígena por meio da relacionalidade parental do xamanismo e da abertura de lugares. Nesse estudo sobre os Tremembé no município de Acaraú, estado do Ceará, o autor analisa a relação espiritual entre pessoas Tremembé e os encantados. E a partir daí tenta compreender a criação das aldeias Queimadas e Telhas, argumentando que a existência indígena é produzida relacionalmente entre humanos e não-humanos.

Yan Leite Chaporro, Eliezer Martins Rodrigues e Josemar de Campos Maciel assinam em conjunto o artigo “*Este é nosso corpo a terra: uma conversa sobre modos de cuidados Avá Guarani/Ñandeva de Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu*”. O texto está organizado a partir de conversas realizadas durante o trabalho de campo com um pesquisador Avá Guarani/Ñandeva que é um dos autores do artigo, junto de reflexões de

dois pesquisadores não-indígenas. Desta forma, os três apontam as complexidades sócio cosmológicas que abrangem os modos de cuidado, pensando assim na questão da saúde indígena.

Finalizando esse bloco, vem o artigo “Sertão Antinuclear: ações coletivas e confronto político em torno da instalação das Central Nuclear do Nordeste em Pernambuco” de autoria de Whodson Silva, que é também ganhador do “IX Prêmio Antropologia e Direitos Humanos” conferido durante a Reunião Brasileira de Antropologia – RBA/2020. O autor problematiza o campo sociopolítico referente à instalação da Central Nuclear do Nordeste em Itacuruba, no Sertão de Pernambuco e apresenta questões que permitem visualizar o crescimento de políticas governamentais que visam a implantação de megaprojetos que violam direitos dos grupos sociais atingidos, bem como têm grande impacto sobre o meio ambiente.

Laís Pereira Costa e Gabriel Dantas Brolio abrem a sessão de Ensaios Fotográficos com “Rememorando a história novorizontina através das fotografias”. A partir de uma experiência etnográfica na cidade de Novorizonte, estado de Minas Gerais, os autores tematizam aspectos da história e da cultura local. Casas, ruínas e festejos juninos ocupam espaço privilegiado nessa narrativa fotográfica. Já em “Culturalidade ribeirinha, um ensaio etnofotográfico na ilha do Combu”, Leonardo Silveira Santos e Flávia Cristina Araújo Lucas retratam o cotidiano das pessoas que estão dentro do universo botânico-religioso dos ecossistemas de várzea da região amazônica. O viajar pelo rio é revelado através das imagens que buscam captar os aspectos centrais da realidade vivida, cotidiana.

A resenha ficou por conta de Renata Colbeich da Silva. A autora apresenta o conteúdo e discute o livro *Diversidade de Natureza, Diversidade de Cultura*, de Philippe Decola. A relevância do trabalho fica ampliada pelo fato de não haver tradução do texto disponível em língua portuguesa. Trata-se, na perspectiva da resenhista de um trabalho que contribui na compreensão daquilo que os diferentes povos apreendem sobre o que está em sua volta, bem como nas diferentes formas de pensar natureza e cultura.

É com alegria que apresentamos esse número, pois ele nos permite uma sensação de dever cumprido. Em um momento em que Manaus e o Amazonas são destaques negativos em toda a mídia nacional, em que perdemos amigos e conhecidos, em que experimentamos tão de perto a ameaça invisível do Coronavírus, podemos ao menos oferecer aos nossos interlocutores um produto de nosso esforço pela ciência, de nossas pesquisas, do investimento na pós-graduação e na Universidade Pública. Queremos, por fim, convidar a todos para que nos leiam, colaborem conosco e nos sigam nas redes sociais. Fiquem em casa, se cuidem e boa leitura!

Referências

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

ENTREVISTA COM DEISE LUCY OLIVEIRA MONTARDO

Interview with Deise Lucy Oliveira Montardo

Entrevista a Deise Lucy Oliveira Montardo

Luiza Maria Fonseca Câmpora ¹

Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto ²

Marcos Alan Costa Farias ³



Foto de Felipe Fernandes, (2019)

¹ Doutoranda do PPGAS/UFAM, integrante do Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena – NEAI. Editora da Revista Wamon.

² Doutor em Antropologia Social pelo PPGAS/UFAM.

³ Doutorando em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS/UFAM. Editor da Revista Wamon. Pesquisador do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia – PNCSA. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM. E-mail: marcosalan10@hotmail.com

Em tempos de pandemia, o contato presencial para atividades acadêmicas com professores e pesquisadores têm se tornado limitado por conta das questões de protocolos de saúde que devem ser respeitados. Diante disso, esta entrevista foi realizada em um formato diferente. A realizamos através de uma live pelo canal no YouTube da Wamon – Revista dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM.

Essa entrevista com a Professora Dra. Deise Lucy Oliveira Montardo segue algo que vem sendo realizado em números anteriores da Wamon: entrevistar professores do PPGAS/UFAM. Com isso, diante também do Dossiê Temático “Arte: Poder e Política na Amazônia” buscamos entrevistar a professora Deise Lucy Montardo por ser uma referência nos estudos da Antropologia da Arte na/sobre Amazônia.

A professora Dra. Deise Lucy Montardo é graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), possui mestrado em História, com habilitação em Arqueologia, pela Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul, além do doutorado em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo (USP). Tem vasta experiência em estudos da antropologia, etnologia indígena, antropologia da arte, etnomusicologia, antropologia da dança, música e xamanismo.

Marcos Alan Costa Farias: Então para começar a entrevista, professora Deise Lucy. Eu gostaria que você falasse um pouco como foi a sua inserção na antropologia.

Deise Lucy Oliveira Montardo: Então, eu queria contar lá do comecinho, porque eu fiz Ciências Sociais e antes de fazer Ciências Sociais, eu entrei na Engenharia de Alimentos. Uma coisa bem pragmática na época de adolescente. Eu fui sempre muito leitora, eu lia muito. Quando eu ia morar numa cidade do interior, eu morei em várias cidades, sempre procurava a biblioteca e começava a ler, baixar os livros da biblioteca e ler. E comecei a ler as revistas também, as revistas semanais. E no final dos anos setenta se falava de uma crise que ia acontecer. E eu pensava assim: “ah, se vai ter essa crise, as pessoas vão cada vez comer mais alimentos industrializados, então eu vou fazer Engenharia de Alimentos”. Entrei na Engenharia de Alimentos e quando eu estava já na graduação eu conheci uma pessoa que fazia Ciências Sociais. O namorado de uma amiga. Quando ele disse: “Eu faço Ciências Sociais, Sociologia aqui na UFSC”. O meu coração quase saiu pela boca, eu lembro que foi uma coisa incrível. Eu falei: “Mas tem este curso aqui na minha universidade? Eu posso fazer isso também?” Estava já em crise com a Engenharia. Conversei com minha família e eles concordaram com a mudança de curso. Eles falaram: “Você pode trocar, o importante é ser feliz”. Nas Ciências Sociais, quando entrei, foi interessada em Ciência Política, eu queria entender a sociedade, a questão política, era época da abertura política, anos 80. E nas Ciências Sociais é que eu descobri a Antropologia. Nas Ciências Sociais eu tive professores, que trabalhavam com a questão indígena, e este universo foi me fascinando. Se eu for me lembrar desde criança eu tenho fascínio pela questão indígena, mas ali na graduação em Ciências Sociais foi que eu conheci a Antropologia. Depois eu conheci a arqueologia, trabalhei 10 anos com arqueologia. Via a possibilidade de trabalhar com a história indígena de longa duração. Trabalhei no Museu de Antropologia da UFSC, com Arqueologia, e no doutorado eu fiz na Antropologia Social.

Luiza Maria Fonseca Câmpere: Quais as instituições que você trabalhou até chegar hoje na UFAM?

D. L. O. M.: Quando estava fazendo a graduação, logo no início, eu comecei a trabalhar, fiz um concurso público e comecei a trabalhar na universidade, eu sempre estudei e trabalhei. Trabalhei muitos anos no Museu de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, eventualmente eu dei algumas aulas

em algumas universidades, mas a maior parte do meu tempo profissional foi como pesquisadora no Museu. Foi um grande aprendizado, trabalhei com pesquisa em escavações arqueológicas nas Fortalezas da Ilha de Santa Catarina (Florianópolis, SC), em sítios arqueológicos Guarani e nas missões jesuíticas, no Rio Grande do Sul, participei de várias pesquisas de levantamentos de sítios, foi uma época muito rica, de muito aprendizado. Fiz o mestrado e o doutorado, trabalhando no museu, uma parte do tempo no Setor de Arqueologia e outra parte, na Etnologia Indígena. Foi quando comecei a trabalhar com os Guarani, e iniciei o doutorado, na USP com a Luz Vidal. Conclui o doutorado em 2002 e em 2006 fui para a UFAM onde estive durante esses catorze anos. Então as instituições foram essas duas: UFSC e UFAM, mas com variações muito grandes porque cada projeto que a gente começa é um mundo e isso me proporcionou acessar outros mundos. Eu poderia fazer essa cronologia pelos grupos com os quais trabalhei, os Guarani e depois, no Norte com os Baniwa, seria uma outra maneira de contar.

Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto: Deise Lucy, como foi sua aproximação com a Etnomusicologia (Antropologia da Música)? E a sua perspectiva para essa área aqui no PPGAS?

D. L. O. M.: Então, como eu comentei, fiz a graduação em Ciências Sociais, e tive professores que trabalhavam a questão indígena. Tive um professor que foi muito marcante na minha trajetória, na graduação, que foi o professor Rafael José Menezes Bastos, com quem fiz a disciplina Antropologia da Arte e que pesquisa música indígena. Naquela época, naqueles anos não havia muitos estudos sobre essa área, ele é uma das pessoas que abriram esse campo no Brasil, então essa foi uma sorte, um privilégio. Esse meu interesse está associado a isso, porque foi um dos primeiros livros que eu li na graduação. Na disciplina metodologia de pesquisa, quando tive que escolher um livro, uma pesquisa para analisar a metodologia, o livro que li foi a Musicológica Kamaiurá (baseado na dissertação do Rafael Menezes Bastos). Então ali foi um fascínio que eu tive por esse campo de pesquisa. Quando conclui o mestrado na Arqueologia, onde estudei rituais funerários, pensei em fazer uma disciplina na Antropologia para começar a amadurecer o projeto de doutorado. Encontrei o professor Rafael, em um show, no Centro Integrado de Cultura, um espaço cultural da cidade de Florianópolis. Mencionei para ele esta intenção e ele falou: “então venha fazer Antropologia da Música que eu vou ministrar neste semestre”. E foi assim, um percurso que iniciou naquele semestre, em 1995, o estudo da Antropologia da Música nessa disciplina, em cuja monografia de conclusão, iniciei a pesquisa com os Guarani da Grande Florianópolis. Este trabalho transformei em projeto que enviei para a Lux (Vidal, antropóloga da USP), pelo correio, naquela época. Para depois conversarmos. Iniciei o doutorado em 1997, quando fui para o Mato Grosso do Sul, uma parte da minha pesquisa foi lá, com os Guarani Kaiowá. E depois fui para a UFAM. Na UFAM comecei a orientar nessa área, alguns alunos que trabalharam com música, outros com outras artes. Porque isso é uma coisa que cada vez mais a gente sabe, que essas linguagens estão muito próximas. Por um período, se acreditou e se investiu bastante na separação entre as áreas, no sistema universitário, inclusive. Acho que nos últimos 200 anos houve todo um processo de cada vez separar mais essas áreas. Acho que agora estamos vivendo um momento de juntar isso tudo de novo. Vejo esse campo como muito promissor em vários aspectos. Tem muita coisa para ser estudada, mas também muita coisa para aplicarmos como viés de pesquisa, e não só como objeto de pesquisa. Em que a arte e a música podem nos ajudar e nos ensinar no próprio trabalho? Na própria pesquisa? Não só como objeto. E também na UFAM, eu espero que outras pessoas tenham esse interesse e que essas pessoas entrem no quadro institucional da universidade porque a gente sabe que as linhas de pesquisa e as áreas na instituição dependem muito de quem está na instituição. Tomara que outras pessoas com esse interesse entrem na universidade, para manter esse trabalho como linha institucional, não dependendo só de uma ou outra pessoa, formando um grupo forte envolvendo outras áreas da UFAM, não só a Antropologia.

A. C. V. N.: Deise Lucy, nessa linha, a sua tese de doutorado é referência na Antropologia da Música, ainda mais levando em consideração a música Guarani. Quais são os desafios de trabalhar com música indígena no Brasil diante dessas instituições que você também já presidiu, que você participa e está sempre sendo convidada, como é tratar, falar sobre música indígena. Quais são os desafios?

D. L. O. M.: Essa é uma pergunta muito interessante, porque o desafio é arregaçar as mangas. Pelo menos na minha experiência, todas as pessoas que trabalharam com povos indígenas no Brasil, quando estavam interessadas na música, nos cantos, tiveram as portas abertas porque é um interesse que os povos indígenas geralmente tem também. O interesse nessas linguagens sensíveis, nas linguagens artísticas. Então eu acho que esses interesses se casam. O desafio que eu vejo, então, é, cada vez mais, abriremos a universidade para os pesquisadores indígenas. Eu acho que é um caminho que nós começamos no Brasil, e na UFAM, mais especificamente. A gente tem esse desafio de abrir as vagas para alunos e professores indígenas, para essa área ir entrando na universidade de várias maneiras. Esse eu acho que é um desafio. Outro desafio é cada vez mais trabalhar colaborativamente com os grupos. Ter isso muito claro, que o trabalho é um trabalho conjunto. Bom, um outro desafio é o momento que a gente está vivendo. Que é um desafio para todos e todas, o desafio de uma certa política, de uma política que tenta retroceder em conquistas. Esse acho que vai ser o maior desafio agora para nós. Manter as conquistas que nós fizemos, e continuar trabalhando nelas. Nessa abertura de vagas, na consideração dessas epistemologias, desses conhecimentos indígenas. Mas tem muita coisa para nós fazermos. Então o desafio é arregaçar as mangas e trabalhar. Conquistar as vagas, conquistar concurso, e manter as conquistas.

L. M. F. C.: O que você trouxe de experiências e aprendizados das etnografias com os Guarani Mbyá em Santa Catarina para a sua vivência na Amazônia e com os indígenas amazônicos, como os Baniwa do Rio Negro?

D. L. O. M.: Cada contexto trabalhado na Antropologia, é um outro mundo que se descortina. Mas claro que nós levamos as experiências acumuladas, sempre num balanço entre as peculiaridades de cada realidade e o que há de comum entre elas. Quando cheguei na UFAM, tinha realizado pesquisa com os Guarani. Os Baniwa do Alto Rio Negro, praticamente me chamaram para trabalhar. Eles sabiam que tinha chegado na UFAM uma antropóloga que trabalhava com música e na época a Professora Luisa Garnelo nos apresentou, André Baniwa e eu. Ele me encaminhou alguns projetos que eles tinham já propostos. E então foi uma experiência diferente nesse sentido porque se até ali eu me via como uma antropóloga formada através da pesquisa, agora eu era uma pesquisadora procurada pelos Baniwa para realizar um projeto. Talvez isso responda a sua pergunta, o que eu levei foi a pesquisadora da Antropologia da Música ou Etnomusicologia. Aprendi muito no Alto Rio Negro, é um outro mundo, outras línguas. Eu tinha estudado Guarani, agora a língua era Baniwa, outro tronco linguístico totalmente diferente. Um é Tupi-Guarani, outro é Arauaque. Tive uma experiência com os os Maxacali, neste interim, que foi muito significativa. Os Maxacali são Macro-Gê. Foi um convite da Rosângela Tugny que estava na UFMG, para ser pesquisadora visitante em 2005. Com o decorrer dessas experiências e também pela leitura dos outros trabalhos e etnografias de outros colegas, sobre outros universos, a gente vai montando um panorama do que são as músicas, as artes indígenas. Então uma coisa vai alimentando a outra, talvez a gente tenha um entendimento um pouco mais aproximado destas realidades, porque esses universos são diferentes, mas estão conectados.

L. M. F. C.: A relação com as artes é presente na sua jornada acadêmica e pessoal. Como você caracteriza a relação entre a Antropologia e as artes e como ensinar essa perspectiva para os alunos em Manaus? Como tem sido suas experiências ao orientar músicos, atores entre outros artistas na Antropologia?

D. L. O. M.: Como você mencionou, sempre estive ligada ao universo das artes, tanto na minha vida pessoal, como na acadêmica. Durante a maior parte da vida toquei um instrumento, cantei em grupos vocais, dancei ou fiz teatro. No período em que morei em Manaus foi que estas atividades ficaram de lado. O projeto de implantação da Pós-graduação me absorveu. Mas para mim é algo vital, e quando nos aproximamos dos povos indígenas descobrimos isso, que esses povos levam as linguagens artísticas muito a sério. E para nós é vital também, mas, as vezes, colocamos como “a hora do lazer” e não reconhecemos que é central na nossa vida, no nosso mundo também. Neste período da pandemia foi interessante que muita gente se deu conta disso, do quanto a arte é vital e do quanto as lives artísticas estão nos ajudando a atravessá-lo. Como foi a experiência em Manaus com os estudantes? Foi gratificante, foi, é, tem sido durante esses anos. Desde que iniciei minha atuação como professora na UFAM, fui procurada por pessoas com bagagem nas áreas artísticas, ou por estudantes das Ciências Sociais com este interesse. Todas as experiências foram muito ricas. Estudantes oriundos da música, do teatro, da linguística, da matemática, de várias outras áreas. Neófitos na antropologia, alguns. Por exemplo, o Agenor vinha da Filosofia, tinha feito Sociedade e Cultura, com sua experiência como músico, mas na Antropologia, todos neófitos. Mas sempre foi tudo muito tranquilo. Tem esse trabalho, não no sentido do trabalho como algo difícil, mas mais no sentido da sedução. As pessoas vem procurar a Antropologia porque querem o que ela tem, mas no início há uma resistência a se deixar levar. O Roberto Cardoso de Oliveira fala da Antropologia como uma lente, a pessoa vem com lentes que ela já desenvolveu na vida, em outras áreas do conhecimento. Então quando ela entra na Antropologia ela tem que, por alguns momentos, pelo menos, durante alguns meses, trocar de lente, ou acrescentar, e isso é uma coisa que demanda um pequeno esforço no início. Para ocorrer esta troca de lente. A pessoa não perde aquela que ela tinha antes, então toda essa bagagem riquíssima dessas áreas, se soma. Mas no início a pessoa tem que ficar um pouco humilde, para se iniciar neste novo campo. Como uma criança aprendendo. Então ocorre uma pequena mudança de perspectiva. Para mim é fascinante observar isso acontecendo, é uma viradinha que dá, assim, e começa um outro olhar. Aí pronto, a pessoa pode pegar aquela bagagem dela e continuar, mas tem um momento que tem uma certa dobra, uma viradinha. A gente fala muito no perspectivismo. É uma questão de perspectiva também, esse olhar da Antropologia, de se render para essa área, para essa metodologia. Mas tem sido riquíssimo porque cada pessoa é um universo e se ela vem de outra área vem com toda uma leitura, uma carga de conhecimentos que é fascinante.

M. A. C. F.: Professora Deise Lucy, na Antropologia da Arte e nos diversos eixos que perpassam essa temática, quais foram e quais são as suas maiores influências?

D. L. O. M.: Pergunta de resposta delicada, porque são muitas as influências, em várias camadas, e certamente irei esquecer de mencionar algumas. Tem uma influência que já mencionei que é o Professor Rafael Menezes Bastos que vem desde a graduação e que percorre até hoje o meu trabalho, principalmente no que se refere a música indígena, mas não só. Fiz com ele, na graduação, no final dos anos 1980, a disciplina Antropologia da Arte. A Professora Lux Vidal que foi a minha orientadora no doutorado, que é uma pioneira também na Antropologia da Arte no Brasil. Els Lagrou, com quem fiz um curso de extensão que foi fascinante, no Museu de Antropologia da UFSC, hoje o Marque. Este foi na época em que eu estava no mestrado, início dos anos 1990. Nós usávamos as tintas e fazíamos as pinturas corporais, pegávamos os livros e copiávamos pinturas. Foi um curso incrível e depois segui acompanhando o trabalho dela, é uma pessoa que me inspira muito. Bom, teriam várias outras. Professor Anthony Seeger. Teriam vários nomes da Antropologia, da Etnologia indígena. Seriam muitos nomes, não vou mencionar porque é um conjunto da obra. Os meus interlocutores indígenas, sem dúvida. E os interlocutores desses pesquisadores que através dos seus trabalhos me inspira-

ram muito e os meus interlocutores que eu tive na minha pesquisa que são os sábios indígenas que passam pelos trabalhos, pelas etnografias. Eu sempre gostei muito de ler etnografia. Essas vozes todas que estão ali, seriam muitos nomes. No caso do meu trabalho foi uma mulher, Odúlia Mendes que me ensinou muita coisa. Teriam muitos outros. Na Etnomusicologia tem a Rosangela Tugny, o Samuel Araújo, a Ana Maria Ochoa, entre outros. E os estudantes, os estudantes em geral, no percurso da graduação, da pós-graduação. Em geral os estudantes, mas especialmente aqueles que trabalham diretamente comigo na orientação, são pessoas com quem eu aprendo e são inspirações também. Então, as influências perpassam vários níveis. Eu acho que para não me esquecer de muitos e muitas, vou ficar por aqui.

L. M. F. C.: Gostaríamos que pontuasse a importância das duas linhas: Antropologia da Arte e Antropologia Política e a importância delas para a reflexão dos trabalhos etnográficos na Amazônia.

D. L. O. M.: São duas linhas, dois temas fundamentais, não só na Amazônia como em qualquer lugar. Eu não saberia dizer a especificidade da importância desses temas na Amazônia, em particular, porque são temas que são fundamentais em qualquer contexto. Deixe-me pensar alguma coisa específica da Amazônia. É geral, a gente está vivendo um momento de garantir conquistas, continuar as conquistas, comuns a outras regiões. O que eu quero comentar sobre esses dois temas é que quando pensamos na Antropologia da Arte, a política já está embutida ali. Não sei se na política a arte vai estar sempre embutida. Pode estar, a arte pode estar perpassando tudo, essas áreas estão ligadas e são fundamentais. Não sei se tem alguma coisa específica assim que eu não captei da pergunta, mas...

L. M. F. C.: Era isso mesmo, eu até pensei que a arte seria importante para contestar a política, é uma forma também delas dialogarem, era bem nesse sentido mesmo.

D. L. O. M.: Foi bom você complementar porque eu acho que a arte é política, então ela pode contestar uma política que não tenha arte, porque a política, no âmago da palavra, no sentido da palavra, ela é arte. A oratória por exemplo, que é uma coisa importante na política é uma arte e isso é muito claro porque a pessoa que desenvolve a arte das boas palavras ela é uma pessoa importante na política. Eu queria dizer que os artistas, muitos deles, quando estão atuando, quando estão no fazer artístico estão num fazer político, estão completamente associados.

A. C. V. N.: Deise Lucy, só complementando então, eu vou quebrar aqui o nosso roteiro, sobre o que você falou, sobre essa questão da Antropologia da Arte e do fazer político, é interessante porque teoricamente falando, há uma ideia um pouco equivocada que a antropologia da arte não faz uma reflexão política e não coloca as coisas em outro estado de percepção, eu penso isso. Teoricamente falando, tem um pouco dessa separação, antropologia política sendo algo mais apropriado, ou muito superior para falar de um determinado tema enquanto nós estamos também pensando e repensando valores, desconstruindo nossos valores. Na Antropologia da Arte, eu acho que o que mais me tocou foi essa desconstrução, que é para você desconstruir os valores que a política te instaurou, é o mais difícil, então, é algo que é altamente político. E os teóricos da Antropologia da Arte são sim profundos o suficiente para abarcar porque eles já estudaram Bourdieu e já leram toda essa questão de poder, nós também fazemos esse esforço. Então eu penso também nisso, que nós temos essas duas linhas, mas nós temos a arte, ainda mais na Amazônia que é um contexto super marginalizado no mundo. A gente pensa a Amazônia como uma grande chave, categoria para negociar projetos e se nós formos pararmos para pensar nós estamos

como a África, marginalizados em relação aos grandes centros. Foi isso, eu divaguei, mas foi isso que eu aprendi, essa foi a minha virada, eu me angustiava bastante com esse negócio de trabalhar com música indígena porque isso não era muito bem aceito pelos musicólogos mais hardts, digamos assim, o meu trabalho, a Deise Lucy falou, “vish, o trabalho é esse, Agenor, vai ser uma militância do início ao fim, não se aperreie porque é esse o trabalho”. E eu fui entendendo. Queria deixar esse comentário.

D. L. O. M.: Então Agenor, eu penso que é bem isso e é uma coisa que os indígenas ensinam muito para nós. Eu acho que esse é um exemplo, qualquer contexto indígena que você for, desde os indígenas do Nordeste, todo aquele complexo do Toré, que alguns grupos guardaram em segredo... Esse “guardar em segredo” foi político. E no caso dos Guarani, também, “guardar em segredo durante muito tempo” foi político. Guardar foi político, como também foi político, mostrar. Isto sem mencionar cosmopolítica do grupo, na qual a música, o canto e a dança, essas linguagens, os desenhos, são linguagens de uma política com os outros seres ou uma política com o Estado brasileiro que é um outro ser também que entra nesse universo, a arte e a política. Os artistas indígenas estão fazendo essa política, como a Rádio Yandê, Djuena Ticuna, Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Daiara Tucano, Celia Xacriaba, Brô Mc’sm entre outros e outras mais. Estes artistas todos, a qualquer momento que você ouve uma fala deles você vê a política ali, muito forte. E extrapolando um pouco da questão indígena, nas outras artes e nos outros contextos também é assim. Com os quilombolas, agora eu estou lendo um trabalho sobre os quilombolas do Mato Grosso, da Sonia Lourenço. As Festas de Santo, do Divino, são todas perpassadas por política, por política de manutenção daquela cultura, de manutenção dos conhecimentos, de relação com o meio ambiente. Tem esse aspecto da política também que é a ecologia, que é também política. E um outro contexto que é importante para nós pensarmos, vou dar um exemplo um pouco distante no tempo, mas não muito. Os músicos da Nova Canção no Chile na época da ditadura, por que eles foram atacados diretamente e mesmo no Brasil também. Toda a repressão aos artistas nas ditaduras, por que eles são tão reprimidos nos regimes ditatoriais? E agora a gente tem vivido um pouco isso, um “pouco bastante” nesse processo que nós estamos vivendo na política nos últimos anos aqui no Brasil. Censurada a exposição Queer, censurado o filme “Mariguella”, mas censurado o filme tal por que? Se isso não é político...

M. A. C. F.: Professora Deise Lucy, vamos para mais uma pergunta. Como você ve esse interesse crescente por pesquisas no campo da Antropologia da Dança, bem como esse diálogo entre música e dança na antropologia?

D. L. O. M.: Como eu vejo? Eu fico impressionada de que apenas recentemente isto tenha acontecido. Eu vejo com alegria, com bons olhos, as pessoas estão se dando conta de algumas coisas. E eu acho que essa divulgação que os próprios povos indígenas têm feito em relação a essas artes tem um papel importante. Eu vejo isto acontecendo nas outras áreas da ciência. Comparando o tempo no qual eu comecei a trabalhar, a pesquisar, se você quisesse saber alguma coisa sobre a questão indígena, na academia, você tinha que buscar na Antropologia. Nas outras áreas você ia encontrar um ou outro pesquisador, na História, no Direito, na Filosofia, eram poucos. Se você estivesse procurando por algum pesquisador trabalhando com questões indígenas no Direito, por exemplo, receberia a seguinte resposta: “No no Paraná tem uma pessoa, em São Paulo tem outra...” E assim por diante. Hoje mudou, há pesquisadores em quase todas as áreas, interessadas, lendo autores indígenas. Eu acho que eu me desviei um pouco da pergunta, porque você perguntou especificamente da dança. Mas o que quero dizer é que esse processo também está acontecendo nas Artes. Acho que faz parte de um mesmo movimento. As pessoas querem outras alternativas ao Eurocentrismo, elas estão criticando o colonialismo. Estão criticando o Eurocentrismo,

criticando esses paradigmas. Bom, se eu estou criticando esses paradigmas, eu vou procurar o que então? Os saberes indígenas, os saberes dos povos afrodiáspóricos. E o que esses povos estão dizendo? Que o corpo, a dança, o canto, são importantes, que não adianta só pensar, só ler, que você tem que vivenciar o teu conhecimento, que você tem que dançar o teu saber. Enfim, que o corpo é importante e que essas linguagens sensíveis são importantes. Eu acho que esses interesses estão associados, em bloco. Está acontecendo uma busca que leva para esses temas, que são a dança, a música, o corpo.

A. C. V. N.: Deise Lucy, vamos mudar um pouquinho, mas claro continuando aqui falando de universidade, de academia, Antropologia, conte-nos um pouco como foi criado o grupo de pesquisa Maracá e um pouco dos estudos que ele desenvolve aqui na Amazônia.

D. L. O. M.: Para responder esta pergunta, vou remontar a quando iniciei minhas atividades na UFAM. Para contemplar o tripé das missões da Universidade que são o ensino, a pesquisa e a extensão, uma das maneiras de implementar isto é através dos grupos de pesquisa. Quando nós chegamos, vocês sabem a história da criação do PPGAS/UFAM? Dez professores e professoras foram nomeados na mesma semana, e iniciamos, juntamente com os professores antropólogos e antropólogas que já estavam, nosso trabalho de escrever o projeto para o Programa. Ao mesmo tempo tínhamos que constituir os grupos de pesquisa, para iniciarmos as orientações de Iniciação Científica, e todos os outros projetos que queríamos propor. No meu caso, o primeiro grupo do qual participei, e participo até hoje, e que foi criado naquele primeiro momento, foi o NEAI que é o Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena. Eu vinha de uma trajetória de participação de cerca de dez anos no MUSA, que é o Núcleo de pesquisa sobre Arte, Sociedade e Cultura da UFSC, e quando comecei a ter estudantes e outros pesquisadores interessados na temática da Antropologia da Arte, considerei que seria interessante criar o Maracá, que é um grupo de pesquisa sobre estas temáticas. Lembro que foi o Ricardo Sá o mestrando da primeira turma do Programa que escreveu sobre mito e música no Alto Rio Negro. Bom, agora eu não sei se eu respondo essa sua pergunta citando nomes dos trabalhos, corro o risco de esquecer alguém, mas o Ricardo, por exemplo é um músico que atua em Manaus que já tinha uma história e uma trajetória de vários anos com produção de CDs, trabalho com os grupos indígenas. Ele, como outros estudantes que tivemos, foi uma pessoa que procurou o Programa, já com uma experiência de atuação. Eu vou falar da Pós, tiveram os PIBICs também, vários PIBICs, que é a Iniciação Científica. Depois teve a Sâmia Fraxe, que fez um trabalho muito bonito sobre a dança com os Waiwai, a Silvana Teixeira, que trabalhou com os Ticuna, sobre a sua cestaria, a Marília Souza que trabalhou com artesanato da Área do Instituto Mamirauá. São apenas alguns trabalhos que me ocorreram agora, seria o ideal mencionar todos. Meu Deus, agora eu tinha que ter uma listinha para não esquecer ninguém. Teve a May Costa, ticuna que pesquisou o ritual da Moça Nova no Alto Solimões, a Socorro Batalha, sobre a dança no Boi-bumbá de Parintins, a Rosseline Tavares, que foi uma que fez Iniciação científica e depois fez o mestrado, com uma pesquisa sobre o artista indígena Buú Kennedy, a Rosilene Waikanã, que pesquisou sobre a infância no seu povo e que atualmente ela faz doutorado na UFSC. A May faz doutorado na Unicamp. Doutores que se formaram no Maracá, menciono a Maria Audirene Cordeiro, que pesquisou os curadores e curadoras em Parintins. Lembro que o conceito de arte com o qual trabalhamos é ampliado. Os curadores, por exemplo, curam benzimentos, que são também linguagens artísticas. A Ligia Soares, que pesquisou a música no Ritual Pec-cahàc-hok dos Ràm-kòkamekra-Canela, do Maranhão.

A. C. V. N.: A Liliane, você falou, Deise?

D. L. O. M.: A Liliane Lizardo, Baré, que fez o mestrado com os curadores Baré de São Gabriel da Cachoeira, Baré. Ela pesquisou as Festas de Santo. O Agenor Vasconcelos que fez seu doutorando pesquisando o

Cuximauara, gênero de música popular indígena e o Luiz Davi Gonçalves, que pesquisou a performance no xamanismo Yanonami, ambos na região de São Gabriel da Cachoeira, Alto Rio Negro. Teve José Reginaldo que trabalhou no mestrado, com os Yanomami, também com xamanismo, Daniele Colares Lins que trabalhou com os Tikuna no PIBIC, e depois com um violinista lá de Parintins. Teve a Klissy Kely que eu co-orientei, que é da UEA, que trabalhou com as mulheres compositoras, ambas no mestrado.

A. C. V. N.: Clarinda, Deise Lucy.

D. L. O. M.: A Clarinda Ramos é uma das que estão finalizando o mestrado. A Clarinda é Sateré Maué e está escrevendo sobre a musicalidade das mulheres Sateré. A Silvana Teixeira está escrevendo sobre o Ticuna, Museu Maguta, o primeiro Museu Indígena do Brasil. O Paulo Roberto de Souza que está iniciando seu doutorado com os Baré, ele está trabalhando sobre a couvade, que é uma prática muito tradicional nos povos indígenas no Brasil, na qual os homens fazem resguardo na gravidez e pós-parto. Em pouquíssimas palavras diria que nos povos indígenas os homens tem regras e procedimentos porque eles estão ligados em substância à criança também. O Leandro Paiva que está no mestrado, pesquisando as lutas lutas do Alto Xingu, *Joetykap*. E nós tivemos projetos de extensão também. Vou mencionar um que foi muito significativo para mim, naqueles primeiros anos de chegada em Manaus. Foi um projeto PACE, um projeto que a UFAM tem que é muito legal, que é um projeto de extensão curricular. Criamos um programa na TV UFAM sobre hip hop. Percorríamos a cidade de Manaus toda, fazíamos os programas com as batalhas de rap, com as mulheres do grafite, foram vários, foram dois semestres, envolvendo estudantes de várias áreas, do jornalismo, ciências sociais, da história. Posso dizer que conheci minimamente Manaus com aquele projeto.

A. C. V. N.: Qual é Deise Lucy, sua percepção sobre a situação de artistas e agentes culturais da Amazônia frente a pandemia do Covid-19? Assim, para refletir um pouco sobre o que nós estamos passando agora.

D. L. O. M.: Este é um tema sobre o qual tenho pensado e comentado com colegas, amigas e amigos quase todos os dias. Tem a questão dos povos indígenas que foram e estão sendo muito afetados pela pandemia, pelo descaso dos órgãos e pela má gestão da saúde e tudo que decorre disto. Este é um aspecto terrível da pandemia, o de acentuar as desigualdades e problemas pré-existentes. Mas essa pergunta que você me faz sobre os artistas é algo que eu ainda tenho dificuldade de acreditar que está acontecendo. Em vários momentos, eu ainda penso: “meu Deus isso está acontecendo?” Porque eu acho que é a área mais afetada, o teatro, os músicos que fazem shows, são as últimas atividades que vão voltar a acontecer. Aulas, muitas, nós fazemos de via remota, mas essas atividades artísticas que envolvem o contato, o público, são as últimas da lista. Os artistas estão sendo muito criativos e estão trabalhando virtualmente, estabelecendo ligações com o público por esta via, na dança, no teatro, na música. Algumas iniciativas estão sendo tomadas, por exemplo, através da Lei Aldir Blanc, ou de projetos como os do SESC SP que durante meses produziu e tem produzido atividades artísticas remotas diárias. São medidas paliativas, são caminhos que estão se abrindo, as lives. O Agenor mesmo fez uma série de lives musicais aos sábados, na hora do almoço, acompanhei algumas. As pessoas estão buscando um jeito de fazer as coisas via remota, mas eu não sei como isto pode ser gerenciado a ponto de prover o sustento do setor e de todos os profissionais que nele atuam. É uma transformação muito grande. É uma crise. Eu devolveria a pergunta, você que é um artista, como é que vocês estão gerenciando isso? Pensando em caminhos, em alternativas. Eu acho que é uma mudança muito grande, prescindir ou abrir mão desse contato, dessa troca energética com o público. É uma coisa muito complicada. Eu sei que Manaus já voltou a

ter apresentações em pequenos lugares, mas, grandes shows, ou as manifestação tão importantes como Carnaval, Boi-bumba, Cirio, eu acho que tão cedo nós não vamos ter.

A. C. V. N.: É verdade, alterou tudo e nós estamos à mercê de um novo caminho que nós realmente não sabemos, é uma encruzilha, estamos abrindo caminho na mata fechada.

M. A. C. F.: Nesse momento atual, professora Deise Lucy, o que você diria para quem está iniciando nesse campo de pesquisa da antropologia em relação com a arte, com a música, com a dança? O que você diria para essas pessoas que estão iniciando?

D. L. O. M.: O que eu diria? Talvez eu vá repetir alguma coisa que eu mencionei, mas eu diria assim: “Vamos embora?” “Bora?” Não embora é bora. (Risos). Não é embora, embora é outra coisa. É bora. Bora fazer. E isso que eu acho que eu vou repetir um pouco. “Bora fazer com”. Vamos fazer com. Eu vou aproveitar e mencionar agora algo que esqueci quando vocês me perguntaram sobre as minhas influências. Tenho um colega, professor da Etnomusicologia da UFRJ, que é uma inspiração para mim e para o que ainda quero realizar. O professor Samuel Araújo que desenvolve um projeto muito bacana na Maré, no Rio de Janeiro. Eles têm um trabalho lá, que acho que já tem cerca de 15 anos, inspirado em Paulo Freire e outros autores latino-americanos. Musicultura é o nome do projeto, e nele, tudo é discutido e vem dos interlocutores, os temas a serem pesquisados, tudo. Os jovens da Maré envolvidos no projeto já ganharam muitos prêmios e muitos deles ficaram motivados para entrarem na universidade, o que antes era impensável da parte deles. Publicam nas revistas internacionais e vão nos congressos e arrasam. Então o que eu falaria para quem está começando é que esse é um caminho muito legal que é pura política. É arte e política junto. E tudo decidido pelos interlocutores, pelas pessoas da comunidade. Tudo. O pesquisador é uma pessoa que está ali fazendo uma parte das interlocuções acadêmicas, ajudando a abrir caminho, a sistematizar, em alguns casos. Eu acho que está tudo aí, sabe? O conhecimento está aí e nós temos que abrir para que conhecimento possa fluir mais. Fluir mais para a sociedade. Enfim, nosso papel na universidade é abrir as portas dela para entrar e para sair. E eu acho que tem muita coisa para trabalhar, para todos os lados que nós olhamos... A Amazônia. A Amazônia é um mundo. Tem trabalho para muita gente, para muita, muita gente.

Recebido em 30/10/2020

Aceito em 29/12 /2020

COM JULIO MENDIVÍL OUVI JURUPARY E PARIXARA EM VIENA

With Julio Mendivíl I heard Jurupary and Parixara in Vienna
Con Julio Mendivíl escuché Jurupary e Parixara en Viena

Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto¹



Foto: Ricardo Gonzáles

¹ Doutor em antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas (PPGAS/UFAM). E-mail: agenorcauxi@gmail.com

Conheci o prof. Julio Mendivil em um congresso sobre etnomusicologia que ocorreu em Madri, na Espanha, em 2016. Estava indo apresentar meu trabalho de pesquisa sobre música kuximawara - música indígena do Alto Rio Negro. Prof. Julio estava presente em minha sala de trabalho. Ao término de minha apresentação, alguém perguntou em espanhol, em um tom pessimista, o que, afinal, a música kuximawara possuía de indígena. Julio pediu para comentar e tentou fortalecer minha tese, explicando que estava claro que os interlocutores e o contexto cultural eram indígenas.

Quando o ouvi pela primeira vez em 2016, não imaginei que faria doutorado sanduíche com sua orientação. Em Viena, no inverno entre 2018 e 2019, pude conhecer melhor o professor, pesquisador e pessoa incrível que é Julio Mendivil. Ele nasceu no Peru e foi para a Europa jovem. Na Alemanha, deu aulas em diversas instituições renomadas. Em 2018, foi convidado a assumir uma vaga de Etnomusicologia da Universidade de Viena.

Lá, por seis meses, pude presenciar uma das mais sensacionais cenas que o mundo acadêmico pode proporcionar. Eu ouvi o Parixara em Viena. Em uma aula de Introdução à Etnomusicologia, vi todo conteúdo que eu estudava há anos sobre música indígena produzido por Koch-Grünberg ser utilizado em uma sala de aula. O trabalho desenvolvido por Julio é referência na área. Dominando o espanhol, o inglês, o alemão e o português, é convidado para diversos congressos e eventos sobre a disciplina.

Entrevista com Julio Mendivil

Agenor Vasconcelos Neto: Você poderia fazer um breve resumo de sua trajetória? Dos motivos e circunstâncias que te levaram do Peru à Viena. Em quais universidades você trabalhou?

Julio Mendivil: Bueno, yo tuve la suerte de trabajar desde muy joven con Chalena Vásquez, que fue una de las más destacadas musicólogas peruanas. Ella me contrató como asistente de investigación y así me quedé fascinado con la etnomusicología. Como al mismo tiempo realizaba actividades como músico, me ofrecieron viajar a Europa en una gira y así llegué a Alemania. Cuando me enteré que, a diferencia del Perú, en Alemania sí existía la carrera de etnomusicología, me inscribí en la Universidad de Colonia y comencé a estudiar con Rüdiger Schumacher, especialista en música gamelán de Java. Ahí hice el grado y el doctorado y también la habilitación que es como un segundo doctorado que se exige Alemania para ser titular de cátedra. He tenido la suerte de dirigir en Alemania la cátedra de etnomusicología en la Universidad de Colonia como suplente y luego fui director del Center for World Music de la Universidad de Hildesheim. En Frankfurt fui titular de cátedra en etnomusicología y el 2017 decidí dejar Alemania para asumir la cátedra de etnomusicología en Viena, donde trabajo actualmente.

A. V. N.: Como se relaciona na sua obra os estudos sobre gênero e etnomusicologia?

J. M.: Bueno, la música está muy relacionada a las identidades de género. Todas las culturas producen y reproducen concepciones de género a través de la música. En las prácticas musicales encontramos modelos de comportamiento para hombres y mujeres o formas de interpelarlos; los mismos instrumentos musicales suelen tener connotaciones de género, entonces en mi obra lo único que he hecho es, como otras colegas, prestar atención a estos vínculos entre música e identidades de género. Últimamente me he dedicado al estudio de la violencia de género en el campo de la música. Ahí trato de usar una visión más interseccional y combinar cuestiones de género con cuestiones de clase y con la imaginación racial de nuestros pueblos.

A. V. N.: Segundo seus estudos nessa linha, há dados que demonstram a existência de construções de gênero nos trabalhos musicológicos sobre a música dos Andes. Como isso se dá exatamente?

J. M.: Bueno, no solamente los músicos y las músicas tienen identidades de género, también las musicólogas y los musicólogos. Asimismo nosotros como investigadores estamos imbuidos de ideologías de género sobre lo que es masculino o femenino. En el caso de la música de los Andes, esta es descrita a principios del siglo XX como una música mujeril con lo cual se quería expresar que era una música fundamentalmente melódica, simple, débil y poco abstracta en comparación con la música decimonónica. Este menosprecio va a llevar a una generación de estudiosos posterior a plantear una visión contraria que ponía la música andina como exageradamente viril, como una música guerrera. ¿Cómo es esto posible? Suzanne Cusick y Fred Maus ya han demostrado en la musicología estadounidense que nosotros los investigadores también construimos subjetividades a través de los textos que escribimos. Yo encuentro lo demuestro también en el caso de la musicología sobre los Andes. Ahora, debo decir que no fueron estos textos los que me llevaron a “descubrir” las construcciones de género en los textos musicológicos sobre la música de los Andes, sino al revés, al leer la musicología sobre los Andes el lenguaje de los investigadores era tan abiertamente sexualizado y reproducía tantos estereotipos de género que comencé a buscar literatura al respecto.

A. V. N.: Com esse texto (Cosa de hombres: sobre construcciones de género en la musicología sobre la música de los Andes), você ganhou o prêmio internacional de etnomusicologia “Otto Mayer-Serra Award” da Universidade de Riverside Califórnia. Qual a importância de prêmios e incentivos como esse para sua obra?

J. M.: Creo que los premios siempre son un incentivo para investigadores, para potenciar la obra de gente que se está posicionando en el campo de la academia. En mi caso, yo había ganado con anterioridad el Premio Samuel Claro Valdés el 2012 y luego el Otto Mayer-Serra. Creo que esos premios me dieron visibilidad y me ayudaron a tener más presencia en América Latina.

A. V. N.: De modo geral, qual a relação que o Schlager possui com o nacionalismo alemão? Há uma aproximação do fascismo e regimes totalitários com a música popular? Em que sentido?

J. M.: Mucha gente supone una relación directa entre nacionalismo y schlager, pero la verdad es que dicha relación es muy débil. En cambio el schlager está estrechamente relacionado con el concepto de heimat, que se podría traducir como “terruño”. A diferencia del nacionalismo, la identificación no es con la patria sino con la patria chica, con el lugar donde uno nació y creció, es decir, un espacio privado y no colectivo. Además se trata de un lugar idílico, que por lo común no corresponde con la realidad.

A. V. N.: Você já morou no Brasil e realizou um trabalho de pesquisa sobre a música sertaneja. Qual o período e cidade que você viveu aqui?

J. M.: Viví el 2003 y el 2004 en Brasil, muy cerca de São Paulo. Como vivía en el interior, me dediqué a recolectar datos sobre la música que me rodeaba. Yo había pensado que terminaría estudiando el samba o las batucadas brasileñas, pero lo que la gente oía ahí donde yo vivía era la música sertaneja. Yo no iría tan lejos como para decir que hice una investigación sobre la música sertaneja. Me interesó el tema y junté algunos datos, por lo que publiqué algunos artículos, pero jamás realicé un estudio a gran escala. Por lo demás, siempre estoy leyendo sobre Brasil, sobre todo sobre la música indígena brasileña, que me interesa mucho.

A. V. N.: Você poderia nos descrever brevemente como foi a sua experiência trabalhando em uma grande gravadora, como a EMI Deutschland? Esse trabalho contribuiu para o desenvolvimento de seu trabalho acadêmico?

J. M.: Llegué a EMI Germany gracias a mi amigo y colega Oliver Seibt. Él tenía un trabajo como auxiliar estudiantil y me recomendó. Trabajé varios años en lo que era estudio de mercado y en algunas oportunidades como asesor de artistas de schlager. Sí, yo diría que esa experiencia sí influyó en mi carrera etnomusicológica. En los estudios de música popular la industria musical suele ser satanizada y mi experiencia en EMI me mostró que esa satanización en gran parte se basaba sobre prejuicios. La mayoría de gente que describe a la industria de la música como algo meramente capitalista y comercial, no conoce bien el funcionamiento de dicha industria y por eso generaliza de una manera irresponsable. La industria musical no es una entidad homogénea y mucho menos un campo social sin competencias internas. Es un mundo muy complejo que merece una mirada más profunda que la que permiten los prejuicios.

A. V. N.: No intercâmbio que realizei em Viena sob a sua orientação, semestre de inverno de 2018, cursei a disciplina “Introdução à Etnomusicologia”. Lembro que você abordou o surgimento da antropologia, da “observação participante” e de vários outros métodos que a disciplina desenvolveu para organizar os dados e interlocuções do trabalho de campo. Você concorda que etnomusicologia é também antropologia da música? Por quê?

J. M.: Bueno, seamos sinceros, hay varias etnomusicologías. La que yo profeso es una basada en métodos etnográficos y en un posicionamiento relativista cultural. Cuando uno ve la herencia cultural que ha forjado la musicología, uno se encuentra con una realidad muy normativa que no habla de genios, de grandes obras, de cánones. La etnomusicología, como la antropología social, pretende una mirada no valorativa de las prácticas musicales. Además de eso, la forma de investigación que usamos se basa en los métodos antropológicos como el trabajo de campo, la observación participante, las entrevistas, etc.. Entonces, para mí la etnomusicología es una antropología de la música, una musicología que no quiere discernir qué es bueno y qué es malo, sino que pretende entender las culturas musicales desde su lógica interna. Es decir, a mi criterio la etnomusicología es una etnología musical.

A. V. N.: No contexto acadêmico da Universidade de Viena, a etnografia é entendida como método para a disciplina Etnomusicologia?

J. M.: Cuando llegué a Viena, todavía había aquí existía una tradición muy cercana a la musicología comparada que trataba de hacer una cartografía de la música a nivel mundial. Las colegas veían la etnomusicología como una disciplina musicológica. Desde mi llegada, el instituto se ha orientado más hacia la antropología de la música y al estudio de la música como fenómeno social y nos ocupamos además de temas con relevancia política como la música y la violencia, la música y la protesta social o la música y poscolonialismo.

A. V. N.: Nessas aulas, lembro que um aluno ou aluna, não recorde ao certo, perguntou se poderia ir ao trabalho de campo sem ler nenhuma bibliografia para ter suas “próprias e verdadeiras” impressões sobre o campo. Qual a importância de uma boa revisão bibliográfica para um bom trabalho de campo?

J. M.: Hay algunos colegas como Gerhard Kubik, que piensan que lo mejor es ir al campo sin hipótesis de trabajo previas. Es una posición que se encuentra mucho en quienes trabajan con la grounded

theory. Uno va al campo y recién allí formula hipótesis según los datos recopilados. Pero esto no debe confundirse con ir al campo sin haberse preparado adecuadamente. Nuestras colaboradoras esperan de nosotros una preparación en los temas que queremos tratar, si no es el caso, entonces los informantes o colaboradores pierden el interés en hablar con nosotros, pues nos ven como ineptos. Eso quiere decir que una de las tareas del investigador o la investigadora es leer la bibliografía existente sobre el grupo humano que le interesa, de manera que en el campo no tenga que empezar de cero. El trabajo bibliográfico antes del trabajo de campo es fundamental para la realización de una buena etnografía musical.

A. V. N.: De maneira geral, sua tese de mestrado mostra por meio de antigas pinturas e outros dados o uso da flauta de cervídeo entre os povos andinos. Hoje em dia fora de uso nos Andes, a flauta está presente nos povos indígenas amazônicos, especialmente entre Brasil-Venezuela-Colômbia. O que seus estudos apontaram sobre essa flauta?

J. M.: En mi estudio, por primera vez se compararon las diferentes tradiciones de flautas de cráneo de cérvido en América del sur. Gracias a esas comparaciones pude mostrar que tanto en los Andes como en la amazonia las flautas siempre aparecen vinculadas a ritos sobre la fertilidad, representados a través de danzas de venados. Igualmente pude mostrar los vínculos con las tradiciones de flautas de pan (carrizo o carriço) y su inmersión en contextos religiosos más grandes todavía. Observar el proceso de extinción en Colombia igualmente me permitió desarrollar hipótesis sobre el proceso de extinción en tiempos coloniales y sugerir que lo que desestabilizó la tradición de las flautas no fue solamente la persecución que sufrió por parte de los españoles, sino también la desestructuración del sistema religioso en el cual las flautas estaban vigentes.

A. V. N.: A partir dessa flauta, como você pensa essa relação dos povos dos Andes-Amazônia se tratando de música? O que ela nos diz sobre uma possível conexão Andes-Amazônia?

J. M.: En verdad, las flautas vienen a corroborar lo que muchas fuentes ya venían mostrando: que el intercambio musical entre las culturas andinas y amazónicas ya en tiempos prehispánicos era muy intenso. Mucho tiempo se pensó que este intercambio fue mínimo debido a que la Amazonia no fue conquistada militarmente por los incas, pero la arqueología viene demostrando que sí hubo influencias mutuas. Un aspecto importante de mi investigación fue quizás entender que estos procesos como dialécticos nos permite romper con la cuestión del origen —o sea si las flautas partieron de los Andes hacia la Amazonia o de la Amazonia a los Andes— y concentrarnos en el estudio de la cultura como fenómeno móvil y cambiante.

Recebido em 23/11/2020

Aceito em 11/12 /2020

DOSSIÊ TEMÁTICO
“ARTE: PODER E POLÍTICA
NA AMAZÔNIA”

org:

Socorro de Souza Batalha
PPGAS/UFAM

Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto
PPGAS/UFAM

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ TEMÁTICO: “ARTE: PODER E POLÍTICA NA AMAZÔNIA”

Socorro de Souza Batalha ¹

Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto ²

A ideia da temática deste dossiê foi elaborada em meio ao período difícil da pandemia ocasionada pelo novo coronavírus. Os problemas causados pela Covid-19 em todo o mundo são devastadores. No Brasil, desde o primeiro caso oficialmente registrado, na segunda semana de março de 2020, depois de onze meses entre fases mais drásticas e não tão menos nefastas, já chegamos a mais 200 mil óbitos causados pela pandemia. Não há uma política responsável do governo federal para conter o avanço do vírus e nem para seguir as orientações de prevenção da Organização Mundial da Saúde – OMS e do Ministério da Saúde. A cada mês aumenta a gravidade desse problema trágico e a providência da vacina contra o coronavírus para população segue incerta. Os dados dessa situação têm aflorado o exacerbado processo das desigualdades nos grupos sociais em diversas capitais do país.

Dentro desse contexto, as atividades artísticas, trabalhos criativos e produção de espetáculos foram os mais afetados pelos impactos da pandemia. Na Amazônia, muitos festivais foram cancelados e eventos culturais presenciais paralisados em todo o Brasil, devido aos protocolos de distanciamento social e contenção da covid-19, pois muitos artistas inseridos em diversas categorias pararam de cantar, dançar, performar, tocar e o ritmo de apresentações foi totalmente afetado. O Amazonas, foi um dos estados mais agredidos pela pandemia, tornando-se o epicentro do norte do país, pelo elevado número de infectados e de óbitos.

A situação ficou tão complicada e grave que muitos artistas passaram e estão passando por necessidades de sobrevivência, principalmente aqueles que trabalham nos barracões das escolas de samba, galpões das associações folclóricas de boi-bumbá e agremiações que congregam as diversas categorias de artistas especialistas, escultores, costureiras, marceneiros, pintores, soldadores, assim como também, músicos de bares, tecladistas, oficineiros, capoeiristas e integrantes de grupos folclóricos, que em sua maioria, ficaram de fora dos recursos ofertados pela Lei Aldir Blanc, que é um mecanismo de apoio do governo federal, pelo fato de não dominarem as exigências e burocracias dos editais de seleção de projetos de execução emergencial.

Perdemos pessoas memoráveis para a Covid-19 na pandemia, a exemplo do artista plástico, pesquisador e liderança indígena do Alto Rio Negro, Feliciano Lana, assim como cantores de boi-bumbá, sambistas, coreógrafos, dançarinos, músicos, compositores, literários, dentre outros. Vivemos tempos sombrios e de injustiças sociais em todos os aspectos desumanos que se agravaram ainda mais nestes tempos de pandemia, com pessoas cada vez mais vulneráveis à morte, ao desemprego, às sequelas da doença, à precariedade, à fome e à violência.

¹ Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas (PPGAS/UFAM). E-mail: socorrobatalha19@gmail.com

² Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Amazonas (PPGAS/UFAM). E-mail: agenorcauxi@gmail.com

Partindo dessas premissas, neste dossiê temático, intitulado “Arte: poder e política na Amazônia”, nos disponibilizamos a receber trabalhos etnográficos e teóricos que pensem a arte a partir de sua dimensão política e reflitam os vários aspectos da arte, em especial no amplo contexto sócio-político-ambiental Amazônico, principalmente no que se refere ao campo da artisticidade, xamanismo, música, dança, imagens, simbolismo, relação de poder, mudança social, cultura popular e construção de identidade. Vale a pena ressaltar que expandimos os nossos horizontes e reunimos trabalhos de diferentes lugares, contextos e regiões do Brasil. Incentivamos também buscar estudos sobre a situação de artistas e agentes culturais frente à pandemia mundial da COVID-19.

De modo geral, a seleção para os artigos do dossiê que aqui apresentamos, apesar de sugerir ações de pesquisa na Amazônia, foi muito abrangente e recebeu etnografias que dialogam nas diversas linhas da Antropologia da Arte, Antropologia do poder e Antropologia política, que de alguma forma, interagem e passeiam por diversos tipos de linguagens e diferentes estratégias de resistências. Neste sentido, torna-se fundamental lançar luz sobre contextos das artes e suas complexidades levando em consideração as diversas experiências culturais refletidas pelos autores.

Sem a pretensão de aprofundar uma análise teórica sobre a temática do dossiê, mas como algumas questões se aproximam, é importante evidenciar debates sobre as complexidades dos cenários e a afirmação das diversidades em ambientes regionais e nacionais (Hannerz, 1997). Para Oliveira (2003), uma sociedade é composta por múltiplas dimensões culturais, mas, nem sempre vive um processo de harmonia e integração, pois em sua maioria, vivem em um sistema de exclusão e conflito por conta das esferas das indiferenças. Compartilhando desse pensamento, Barth (2000) argumenta que a “cultura e sociedade estão marcadas pelos questionáveis pressupostos do holismo e da integração: celebram a conexão entre instituições discrepantes, a adequação dos costumes a um dado lugar e estilo de vida e o compartilhamento de premissas, valores e experiências” (p. 106).

Não obstante, a arte é pensada como um processo de resistência e luta por espaço, visibilidade, liberdade e reconhecimento. Diante de situações supracitadas, os diferentes autores e agentes valeram-se em demonstrar novas reconfigurações sociais (Elias, 2001), desenvolvimentos de eventos, ocupações, mobilizações, sonorizações virtuais, apontando que esses lugares, por si mesmos, são “dispositivos culturais” (Agier, 2011). Nessa perspectiva, as festas podem ser pensadas como práticas reivindicatórias, ou seja, como potências de ações sócio-políticas culturais e criações de ensinamentos pedagógicos utilizados pelos domínios simbólicos e a legitimações dos grupos envolvidos.

Desse modo, a arte e a cultura, estão interrelacionadas e se apresentam como pontos centrais da discussão de poder e política. Foucault (2017) define o poder como uma rede de relações em que todas as pessoas estão emaranhadas, como causadores e assimiladores em movimento. Para o autor, as correlações de poder são interativas; relacionam-se sempre com inúmeros pontos de resistências que são ao mesmo tempo alvo e apoio. Em relação a isso, os indivíduos estão engendrados nessas redes que absorvem, iniciam e espalham poder.

Entretanto, poder e política são entendidos como atos de forças e de acontecimentos coletivos, produzidos pelos agentes sociais comprometidos e pelas ações práticas que exemplificam os alcances das causas reivindicadas, principalmente no que se referem às questões do Estado. Segundo Bourdieu (2004), o Estado exerce uma relação soberana relacionado aos agentes e instituições, permeado, principalmente por uma lógica racionalista que não contabiliza a complexidade das expressões culturais. Essas ampliações das institucionalizações que engendram as diferentes políticas são acompanhadas por mecanismos de investimentos e controles, que ao invés, de se aproximarem dos grupos e instituições tendo em vista as suas particularidades, impõem instrumentos burocráticos que reduzem os significados das expressões.

Diante da sugestão temática, a Amazônia é pensada não por um viés geográfico e nem pelo prisma único das imagens estereotipadas e ideias preconcebidas, tal como sintetizada na crítica de Oliveira

(2016), mas como aquela que carrega múltiplos significados que extrapolam fronteiras em decorrências das mobilizações das festas, atos musicais, coreográficos, performáticos, produções artesanais e artísticas. Em se tratando especificamente da abordagem antropológica, há um vasto volume etnográfico e reflexivo que tem se dedicado a temas como: culturas populares, políticas públicas, etnomusicologia, música, xamanismo, dança (Cavalcanti, 2000, 2002; Carvalho, 2004; Bastos, 2010, Montardo, 2009; Camargo, 2018).

Assim, talvez seja possível fazer aproximações com as linhas temáticas em que esses artigos podem ser apresentados, levando em consideração a proximidade da abordagem e do caminho teórico demonstrado. Dessa forma, abrimos o dossiê com o artigo denominado “A COVID-19 e seu impacto no campo musical em Manaus: relações de poder, resistências e re-existências”, de Klissy Kely Guimarães, em que nos propõe uma reflexão sobre as fragilidades do trabalho musical/artístico e as implicações causadas pelos efeitos do isolamento social na cidade de Manaus. Guimarães, através de uma análise dialógica de conteúdos jornalísticos e de autores da antropologia e sociologia, tece uma leitura cuidadosa a respeito das políticas públicas impostas pelas instâncias de poder e dos seus impactos sociais e econômicos no campo em discussão.

O segundo artigo intitulado “Trabalhadores músicos migrantes na formação da música amazonense contemporânea”, de Amós do Carmo Moreira, Bernardo Mesquita, Sara Aimée Ihuaraqui Nogueira, Mirian Chaves de Oliveira, Leonardo Corrêa e Silva, Taynara Coelho, apresenta a trajetória dos trabalhadores músicos migrantes dentro do processo de modernização capitalista da música no Amazonas durante os anos 70 e 80. Os autores discutem também a importância das festas populares realizadas nos interiores amazônicos e ressaltam de forma sucinta, a biografia de quatro músicos amazonenses: Chico Cajú, Roberto Bope, Oseas Santos e Teixeira de Manaus.

O terceiro artigo abrilhanta essa edição com estudos realizados na região do Nordeste, o “Choro Maranhense” de Peter Ninaus. O texto engendra que o termo choro é uma expressão complexa de um gênero, um estilo e um elenco. O autor evidencia o choro maranhense por meio da sua consistente tese de doutorado e através dos interlocutores do trabalho amplia o horizonte da chorografia clássica brasileira. O quarto texto “O pífono nordestino como instrumento de musicalização no ensino fundamental”, de Leonardo Araujo da Silva, apresenta argumentos e métodos profissionais, baseados em vivência e projetos de musicalização de crianças. Baseia-se em autores referência sobre os estudos culturais. Imagens, partituras e esquemas complementam a análise

O quinto artigo intitulado “Reflexões do pós-nacionalismo musical: uma abordagem histórica e composicional sobre os flautistas Altamiro Carrilho, Egildo Vieira e Hermeto Pascoal”, de Leonardo Araujo da Silva e Rucker Bezerra de Queiroz, sintetiza uma análise de flautistas clássicos do cenário brasileiro, utilizando uma vasta bibliografia clássica, a exemplo de Mário de Andrade. Apresenta também, uma síntese histórica do instrumento no Brasil e discute identidade musical propondo para os flautistas uma reflexão da prática interpretativa da música popular brasileira.

Contamos ainda com dois artigos que refletem as festas como atos de resistência. “Festas, magnificação e chefia entre os Karajá do rio Araguaia”, de Helena Moreira Schiel, defende a problemática de que a força que mantém de forma perene as grandes aldeias Karajá é a produção das festas para filhos belos de famílias de prestígio. Compreender esta concepção de política associada ao belo implica necessariamente em entender as relações de parentesco dentro das famílias de chefes. O segundo texto nessa linha, “Festa e guerra na Esplanada: sons da política num Acampamento Terra Livre” de Mario de Azevedo Brunoro e Rafael Monteiro Tannus, acentua uma reflexão sobre o evento político indígena do Brasil, o Acampamento Terra Livre (ATL), por uma perspectiva da política ameríndia. Explora também, a relação dessa política com a música e os cantos dos diversos povos amazônicos.

O oitavo artigo denominado “Miçangas e política tarëno: algumas aproximações”, de Cecília de Santarém Azevedo de Oliveira, retrata uma discussão sobre as miçangas das mulheres Tarëno, habitantes

da Terra Indígena Parque do Tumucumaque, no norte do Pará, dando ênfase, sobretudo, nas relações importantes para a política ameríndia e o destaque para contextualizar as festas. Destaca ainda, as características do grafismo tarêno e as relações de parcerias promovidas pelas miçangas. Em “A autora como xamã ou o que deve a arte de Andujar aos Yanomami?”, de João Pedro Garcez, ressalta-se uma discussão robusta e consistente da série fotográfica *Sonhos*, de Claudia Andujar. A arte de Andujar se apresenta como um rompimento do distanciamento e, por outro lado, a proximidade do conhecimento da cultura Yanomami.

O décimo artigo denominado “Na saia rodada de pomba-gira tem dendê: ensaio antropológico sobre pontos de desafio entre marias-padilhas, bruxas e ciganas”, de Glacy Ane Araújo de Souza dos Santos, apresenta uma etnografia das cantigas de disputa conhecidas como pontos de desafio entre as entidades de incorporação denominadas Pombas-Giras, Ciganas e Bruxas no contexto dos terreiros na cidade de Manaus. O artigo de Vítor Gonçalves Pimenta, em que reflete sobre “A alegria como regência do chão afro-brasileiro da Acadêmicos do Salgueiro”, busca conhecer a existência corporal, tensão, ansiedade e interação coletiva presente do desfile da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro.

Para finalizar contamos com o décimo segundo artigo do dossiê, intitulado “A arte cerâmica pré-colombiana (re)viva nas poéticas de Máyy Koffler e Kukuli Velarde: suas (re)construções narrativas contemporâneas da ancestralidade andina”, de Simone Cristina Garcia. O texto propõe uma análise acerca do trabalho de duas ceramistas: a Kukuli Velarde e Máyy Koffler e por meio de narrativas significativas discorre sobre as (re) construções e (re) visitas da cerâmica e do imaginário pré-colombianos.

Ficamos honrados em receber textos etnográficos e com discussões teóricas robustas em momentos tão difíceis da pandemia. Agradecemos às autoras e autores que se disponibilizaram e também aos que atenderam os nossos pedidos em colaborar com o nosso dossiê. Somos gratos a Eriki Aleixo, Diego Omar da Silveira e demais integrantes da comissão editorial da Wamon pela oportunidade, em especial a Marcos Alan, responsável pela organização do dossiê, por ser tranquilo, compreensivo e acolhedor. O dossiê temático: “arte: poder e política na Amazônia” é luta e resistência, boa leitura a todos e todas.

Referências

CAGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações e movimentos*. Tradução Graça Índias Cordeiro. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BARTH, Frederik. Apresentação, os grupos étnicos e suas fronteiras; A análise da cultura nas sociedades complexas. In: *O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000, p.107-119.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas*. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica Paula Montero. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CAMARGO, G. G. A. *Antropologia da Dança IV*. 1. ed. Florianópolis: Insular, 2018.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. *Boi Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e uma etnografia da festa*. História, Ciência e Saúde. Manguinhos v. VI, 2000.

_____. Os sentidos no espetáculo. In: *Revista de Antropologia-USP*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 37-78, 2002.

CARVALHO, Luciana Gonçalves. Inventariando Saberes, Criando Patrimônio. Textos Escolhidos da Cultura e Artes Populares, v 1, n 1, 2004.

ELIAS, N; Neiburg, F. Dossiê Norbert Elias. Leopoldo Waizbort (org.). - 2. ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 6ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo, 2017.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. Através do mbaraka: música, dança. e xamanismo guarani. São Paulo: Edusp, 2009.

HANNERZ, Ulf. fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. Revista Mana, 1997.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Etnomusicologia das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul. Com Ciência (UNICAMP), v. 116, p. 1-3, 2010.

OLIVEIRA, João Pacheco de. A efeito “túnel do tempo” e a suposta inautenticidade dos índios atuais. Sociedade e Cultura, v. 6. n. 2. 2003.

_____. O Nascimento do Brasil e Outros Ensaio: Pacificação, regime tutelar e formação de alteridades. 1. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

A COVID-19 E SEU IMPACTO NO CAMPO MUSICAL EM MANAUS: RELAÇÕES DE PODER, RESISTÊNCIAS E RE-EXISTÊNCIAS

COVID-19 and its impact on the musical field in Manaus:
power relations, resistances and re-existences

COVID-19 y su impacto en el campo musical de Manaus:
relaciones de poder, resistencias y re-existencias

Klissy Kely Guimarães ¹

Resumo:

Discorrer a respeito das relações humanas que transcorrem no campo musical em Manaus, ainda mais após o impacto da pandemia causada pelo novo coronavírus, revela-se como uma demanda urgente. Este estudo se propõe à reflexão das fragilidades do trabalho musical/artístico, nas implicações do isolamento social e da drástica queda de renda financeira nas existências dos profissionais da música na cidade, uma vez que apresentações presenciais foram paralisadas. Por meio de análise dialógica de conteúdos jornalísticos que tratam deste tema e de autores da antropologia e sociologia, busca-se um entendimento do alcance das políticas públicas impostas pelas instâncias de poder nesta área e dos seus impactos sociais e econômicos no referido campo.

Palavras-chave: Campo musical; Covid-19 em Manaus; Relações de poder; Música.

Abstract:

Discussing the human relationships that take place in the musical field in Manaus, especially after the impact of the pandemic caused by the new coronavirus, reveals itself as an urgent demand. This study proposes to reflect on the weaknesses of musical / artistic work, on the implications of social isolation and the drastic drop in financial income in the existence of music professionals in the city, since in-person presentations were halted. Through a dialogical analysis of journalistic contents that deal with this theme and authors of anthropology and sociology, we seek an understanding of the scope of public policies imposed by the authorities in this area and their social and economic impacts in that field.

Keywords: Musical field; Covid-19 in Manaus; Power relations; Music

¹ Musicista, compositora e Mestre em Ciências Humanas - (História, teoria e crítica da cultura) pelo do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas - PPGICH da Universidade do Estado do Amazonas - UEA. E-mail: klissykely@gmail.com.

Resumen

Hablar de las relaciones humanas que se desarrollan en el ámbito musical en Manaus, más aún después del impacto de la pandemia provocada por el nuevo coronavirus, se revela como una demanda urgente. Este estudio propone reflexionar sobre las debilidades del trabajo musical / artístico, sobre las implicaciones del aislamiento social y la drástica caída de los ingresos económicos en la existencia de profesionales de la música en la ciudad, ya que las presentaciones presenciales quedaron paralizadas. A través de un análisis dialógico de los contenidos periodísticos que abordan esta temática y autores de la antropología y la sociología, buscamos comprender el alcance de las políticas públicas impuestas por las autoridades en esta área y sus impactos sociales y económicos en ese campo.

Palabras clave: Campo musical; COVID-19 en Manaus; Relaciones de poder; Música

Introdução

Este artigo se propõe à reflexão dos impactos da pandemia do novo coronavírus SARS-CoV-2 (COVID-19) no campo musical em Manaus na busca por um entendimento crítico das relações de poder com implicações nas existências dos profissionais da área. Vale considerar que a concepção de Campo Musical aqui presente parte do conceito de campo apresentado por Pierre Bourdieu (2007). Será exposto um breve histórico da chegada da doença na cidade e das primeiras medidas sanitárias tomadas pelas instâncias de poder para barrar a sua disseminação. Discorrer-se-á também sobre aspectos referentes às fragilidades intrínsecas do trabalho com a música, bem como reinvenções e adaptações pelas quais artistas, músicos e profissionais da área em geral, tiveram que realizar para poderem exercer suas atividades musicais de modo seguro e ter ao menos fonte de renda mínima na viabilização de suas subsistências.

Abordar-se-á, a partir de uma perspectiva sócio antropológica, as questões que envolvem as relações de poder, no que concerne aos impactos sociais e econômicos das medidas e políticas adotadas pelas instâncias em questão, discorrendo ainda sobre o alcance delas na realidade dos profissionais atuantes no referido campo. Para tanto, este artigo se propõe a refletir a respeito dos reflexos da pandemia já sentidos, a mudança social causada por ela até então e sobre a importância da arte para as pessoas, na tentativa de dar sentido e alimentar não só o corpo, mas também o espírito.

A chegada da pandemia em Manaus

O primeiro caso confirmado do novo coronavírus (COVID-19) na cidade de Manaus ocorreu em 13 de março de 2020. Desde então uma série de mudanças drásticas em várias esferas da sociedade têm impactado as pessoas e os hábitos sociais de diferentes formas. Neste contexto, o campo musical manauara, como outros campos, sofreu e teve que se readaptar de modo repentino às novas normas do poder público² e recomendações da Organização Mundial da Saúde (OMS) assim como em várias partes do planeta.

Em meio às questões burocráticas em adaptação diante de uma nova realidade, acontecimentos que atingem as subsistências têm sido mais fortemente sentidos nas periferias, explicitando a negligência e despreparo do Estado e do poder público como um todo. A desigualdade social e falta de estrutura na cidade que tem população estimada de 2.219.580³ conforme dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2018) e possui o 8º maior PIB do país, tem se acentuado neste contexto pandêmico.

² A exemplo da Lei 13.979 disponível em <http://www.fvs.am.gov.br/media/doctos/LEI_13.979.pdf>. Acesso em 13/10/2020

³ Dados informados pelo Censo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE de 2018 disponíveis pelo link <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/manaus/panorama>>. Acesso em 23/09/2020.

Neste sentido, é válido o debate a respeito do modo como as políticas públicas para conter o avanço da doença têm sido implementadas na capital amazonense, buscando evitar o colapso dos hospitais e do sistema de saúde como um todo na cidade e suas prováveis falhas. “O que é governar? Governar segundo o princípio da razão de Estado é fazer que o Estado possa se tornar sólido e permanente, que possa se tornar rico, que possa se tornar forte diante de tudo o que pode destruí-lo”, segundo Michel Foucault (2008: p. 6). Esse tem se mostrado um enorme desafio do poder público no contexto pandêmico, que no âmbito estadual foram agravadas por suspeitas de desvio de verba da saúde em meio ao desenrolar de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI)⁴.

Até o dia 08/04/2020 era na capital que se concentravam o maior número de casos do novo coronavírus no Amazonas. A capital manauara tinha até então registrado 88% dos casos confirmados de COVID-19. “[...] em Manaus foram registrados 712 casos, e em 14 municípios do interior o total é de 92 casos.” (LEVENTI, 2020, p.1). Ressalta-se que estes dados correspondem ao início da ascensão da curva de crescimento da pandemia na cidade. Ao compará-lo com as informações do boletim de nº 186 do dia 05/10/2020 pela Fundação de Vigilância e Saúde do Amazonas - FVS/AM⁵ a partir dos dados enviados pelas secretarias municipais de saúde pelos sistemas e-SUS Notifica, Sistema de Informação da Vigilância Epidemiológica da Gripe (Sivep-Gripe) e o Gerenciador de Ambiente Laboratorial (GAL) em pouco mais de seis meses após o primeiro caso apresentado, nota-se que:

Em Manaus, foram notificados 159.931 casos, enquanto no interior do estado, o número chega a 192.420 [...] Dos 142.573 casos confirmados no Amazonas até esta segunda-feira (05/10), 53.371 são de Manaus (37,43%) e 89.202 do interior do estado (62,57%) [...] Entre pacientes em Manaus, há o registro de 2.649 óbitos confirmados em decorrência do novo coronavírus. No interior, são 61 municípios com óbitos confirmados até o momento, totalizando 1.536. (grifo nosso). (Portal FVS/AM, 2020)..

Atendendo às recomendações das autoridades de saúde nacionais e internacionais, para a contenção do novo coronavírus, as primeiras medidas tomadas pelo Governo do Amazonas por meio da então Secretaria Estadual de Saúde (SUSAM)⁶, foi a criação do *Plano de Contingência para Infecção Humana pelo COVID-19* com ações planejadas no âmbito do Comitê Interinstitucional de Gestão de Emergência em Saúde Pública visando respostas rápidas aos vírus respiratórios, com ênfase no COVID-19 e outros vírus domésticos causadores de síndromes respiratórias graves. Todavia deve-se considerar que as medidas adotadas pelo poder público não foram suficientes para conter o avanço da doença muito menos impedir sua disseminação no estado, evidenciando as falhas na execução das políticas para sua contenção, agravadas por uma desobediência sanitária de parte considerável da população fundada em *fake news*.

No balanço divulgado dia 20/04/2020 dos 2.160 casos confirmados no Amazonas 1.772 eram de Manaus e 388 do interior do estado (Portal FVS, 2020), isso corresponde ao momento em que a capital do Amazonas ainda não havia atingido o pico de crescimento da doença. Naquele contexto, na esfera estadual e municipal foram adotadas medidas de distanciamento físico, não obrigatório, excetuando apenas os serviços essenciais como limpeza pública, saúde, segurança e transporte público. Tais dados comparados

⁴ Informações obtidas por meio do link <<https://d24am.com/politica/operacao-da-pf-atinge-governo-wilson-lima/>>. Acesso em 13/10/2020.

⁵ Informações obtidas por meio do link <http://www.fvs.am.gov.br/noticias_view/4196>. Acesso em 05/10/2020

⁶ A nomenclatura SUSAM foi substituída por Sistema de Estado da Saúde (SES-AM) pelo governo do Amazonas desde agosto de 2020.

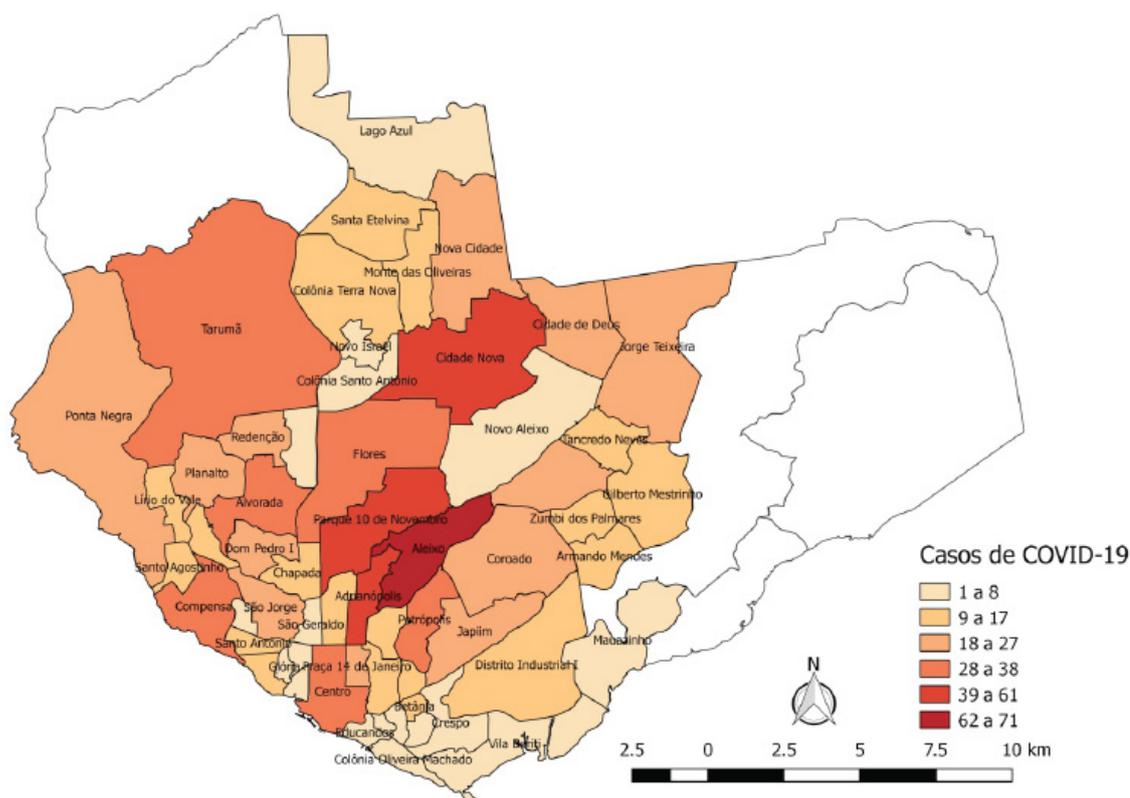


Figura 1 - Casos do novo coronavírus por bairros de Manaus. Fonte: FVS. Dados atualizados até 16/04/2020

ao mapeamento monitorado de seis meses depois permitem visualizar o impacto da pandemia na cidade e onde se situam as maiores incidências por bairros.

Os artistas que, em grande parte são profissionais autônomos, e mais especificamente os da música, ganham de acordo com o número de apresentações que fazem por dia ou semana, não possuindo, em sua maioria, carteira assinada ou plano de saúde, sendo, portanto, dependentes do Sistema Único de Saúde (SUS). Por conta das novas normas, como a cidade teve suas atividades não essenciais canceladas e/ou paralisadas, tais artistas se viram num dilema, se de um lado teria o risco à saúde coletiva, à sua própria e de seus familiares, do outro, estaria a preocupação em se manter, se alimentar e pagar as contas.

Impactos das medidas sanitárias no Campo Musical

O fazer musical de modo geral é algo complexo e se estende a diversos outros campos da vida social. Qualquer mudança social por mínima que seja causa reflexos não só no exercício desse trabalho, mas também nas produções musicais de um determinado espaço, por estarem intimamente relacionadas com as pessoas ali alocadas provocando-lhes as mais diversas reações. No entanto, deve-se ressaltar conforme John Blacking (2007) que “a música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana” (p. 201).

A partir das primeiras medidas de isolamento social na segunda quinzena de março de 2020, a classe artística dentro do campo musical em Manaus criou fóruns e grupos de discussão em redes sociais em busca de alternativas de subsistência, dentre elas pode-se destacar o Mobiliza Cultura AM⁷ onde artistas de diferentes segmentos, jornalistas e profissionais da cultura têm, desde as primeiras paralizações, compartilhado suas

⁷ Grupo criado em rede social para tratar de questões emergenciais em prol da classe artística manauara.

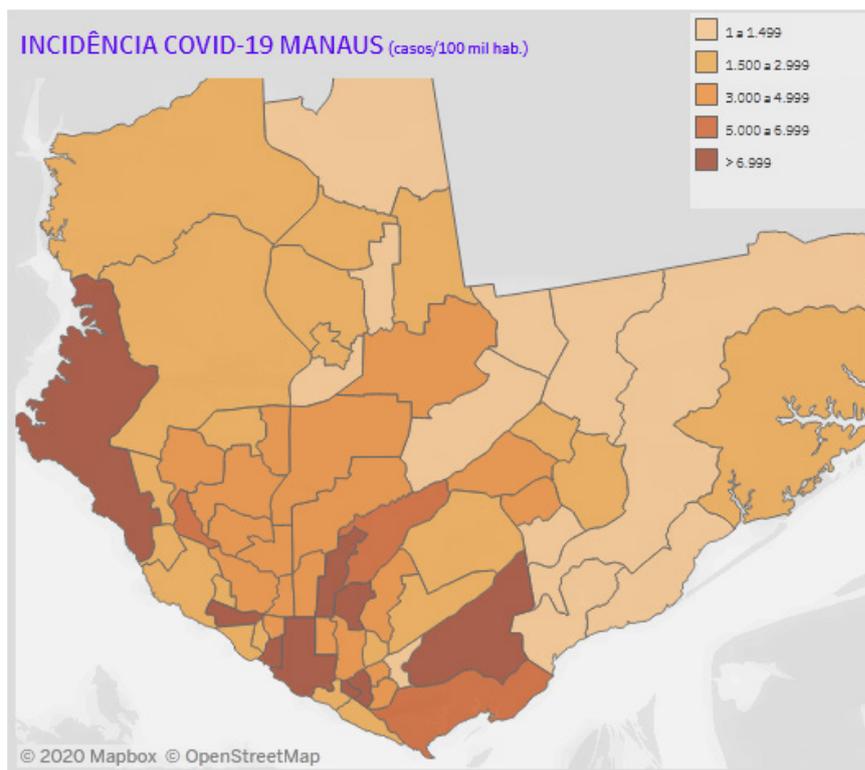


Figura 2 - Casos do novo coronavírus por bairros de Manaus. Fonte: FVS. Dados atualizados até 16/10/2020 ⁸

experiências, suas necessidades mais urgentes e promovido debates e reuniões com os órgãos e secretarias de cultura tanto da esfera municipal como da estadual e exigindo por meio de carta aberta⁹ respostas rápidas destes para a viabilização de ações emergenciais e políticas públicas de curto prazo para artistas que sofreram perdas significativas em razão de cancelamentos de seus eventos (BORGES, Portal Amazônia, 2020).

De acordo com o levantamento realizado pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Amazonas - SEC/AM, pouco mais de quatro mil profissionais da cultura foram afetados negativamente pela pandemia do novo coronavírus no estado.

Mais de 50% dos cadastrados responderam que atuam há mais de 10 anos em suas respectivas áreas, e a maioria realizava atividades culturais três ou mais vezes por semana. Mais de 60% dos participantes também informou renda familiar mensal de até um salário mínimo. (Portal SEC,¹⁰ 2020).

Além da paralização de shows musicais, para os artistas de modo geral, produzir música em Manaus no contexto pandêmico se tornou um desafio ainda maior, visto a impossibilidade de realizar ensaios ou gravações dentro dos moldes já conhecidos. Seria necessária uma reinvenção do modo de produção musical e do fazer musical em si. Neste sentido a tecnologia, por meio de aplicativos, redes sociais dentre outros aparatos, veio ao encontro da necessidade de adaptação de diversos artistas, músicos e profissionais

⁸ Dados obtidos a partir do monitoramento da FVS disponível em <http://www.fvs.am.gov.br/indicadorSalaSituacao_view/60/2>. Acesso em 16/10/2020.

⁹ Link onde consta a carta aberta <<https://bit.ly/AssineACartadoMobilizaCultura>> de 26/03/2020. Acesso em 10/04/2020.

¹⁰ Dados obtidos pelo link <<https://cultura.am.gov.br/portal/mais-de-4-mil-artistas-e-profissionais-se-cadastram-em-mapeamento-do-governo-do-amazonas/>> Acesso em 06/10/2020

em geral, aumentando assim produções do tipo *Lo-fi*¹¹. Todavia, até que isso fosse possível seria fundamental acalmar os ânimos e pensar em alternativas de viabilizar e se manter no trabalho com a música.

Apesar da música, assim como a arte em geral, ser algo construído, provocado por uma gama de acontecimentos antecedentes e conhecimentos prévios advindos do contexto que envolve o artista, ela é experienciada como algo imanente. De todo modo, o fato do processo elaborativo musical ser vivido de um modo diferente do que ele de fato é, não implica exatamente numa falsa consciência de seu próprio trabalho. A música enquanto objeto de arte seria então um produto das relações sociais.

Para Bourdieu (2007, p.162), o espaço social engendra o campo, e ele, por sua vez estrutura e também é estruturado pelos agentes sociais nele inseridos. As questões pertinentes ao espaço social seriam formuladas nesse mesmo espaço pelos próprios agentes cujos pontos de vistas dependem da posição que ocupam e seriam fatores provocativos da vontade de transformar ou conservar tal espaço (ibidem, p.162). Todavia, deve-se ter cautela na apresentação das questões que envolvem a vida social, segundo Cavalcanti (2012, p.45) “a realidade não pode ser reduzida a explicação ingênua de um fenômeno e a sua submissão direta às determinações econômicas e sociais”. As relações sociais no referido contexto pandêmico sofrem tensões mais ou menos acentuadas devido às incertezas na esfera da vida humana, com implicações na existência e na subsistência das pessoas.

crítica MANAUS, QUINTA-FEIRA, 9 DE ABRIL DE 2020

Várias apresentações onlie com contribuição consciente estão na agenda da semana

Lives solidárias em prol de artistas amazonenses

→ **HANNE ASSIMEN**
Assimim@amazonia.com.br

Seguindo a tendência mundial, os artistas amazonenses também estão organizando shows por meio de lives para levar entretenimento, descontração e alegria ao público, bem como criar uma rede de solidariedade para ajudar a classe artística do estado durante o período de isolamento social para ajudar a combater e reduzir a transmissão do Covid-19. Confira a agenda cultural dessa semana para não aproveitar as lives de artistas durante esta quarentena.

Nesta quinta-feira (9) acontecerá a live "Rock in Melody", promovida pelo cantor Luan Neves e guitarrista Fernando Mangabeira. A transmissão ao vivo da dupla inicia às 19h, pelo canal do cantor no Facebook ([luan.neves](https://www.facebook.com/luan.neves)). O show é um mix de repertório autoral e grandes sucessos do pop e rock internacional. No sábado (11), o cantor também promove mais uma edição da live solidária em prol dos artistas, pelo Instagram (@cantorluano), a partir das 19h. Durante os lives, acontecerá o Carál Consciente, onde o público poderá fazer as doações para os artistas pela Caixa Econômica (Ag. 4704, Conta 7204-4, Cp 013).

Ainda nesta quinta-feira (9), o cantor Hamilton Azevedo, realiza a show live solidária "Vasareina - Fica em Casa" onde o cantor emite uma agenda de trabalho da MPB, Rock brasileiro e música regional. A transmissão vai acontecer pelo canal de cantor no Instagram (@hamiltonazevedo), a partir das 17h30. Os internautas podem fazer as doações espontâneas para Hamilton no Nubank (Banco 200, Ag. 0001, Conta 1597257-4). "O público pode optar uma live bem leve, divertida e animada para deixar a noite um pouco melhor em meio a essa quarentena", declara o cantor.

Uma programação especial também será apresentada para a criança nesta quinta-feira, com a banda Di Bubuá no YouTube, que irá realizar uma live solidária em prol de arrecadar doações para os artistas amazonenses. A transmissão ao vivo vai acontecer pelo Facebook da cantora Milena Da Castro ([fb.com/milena.castrobanda](https://www.facebook.com/milena.castrobanda)).

As doações de alimentos são permitidas e podem ser depositadas na conta da Caixa Econômica Federal (Ag. 0020, CP 130664), CPF: 515.438.772-99, Milena Castro Da Castro.

SEXTA-FEIRA (10/04)
Na sexta-feira (10), os artistas Bel Martine e Eduardo Bracco - amazonenses que atualmente residem em São Paulo - irão realizar uma live

no Instagram (@curajiramaedomato) onde irão cantar músicas autorais e tocar um pupo com os internautas sobre música, vida, carreira e história de como se colaboraram Manaus.

Os artistas também podem a solidariedade de internautas para conseguirem se manter em tempo de isolamento social. O público pode realizar a doação por meio das contas bancárias de Bel Martine (Banco: Ag. 3715, Cc: 39571-4, CPF: 923.333.702-20, Juliane Pereira Arruda) e Eduardo Bracco (Caixa Econômica, Ag. 0229, Conta Poupança: 40350-0, Nubank - Ag:0101, Conta: 22404458-1; Itaú, Ag: 7163, CC: 01312-9).

O espaço cultural restaurante vegano "Ba Vegalume 507" (@vegallumeh507) também irá realizar duas transmissões com show ao vivo essa semana e está oferecendo serviços de delivery. Na sexta-feira, 10, acontecerá o show musical de Vitoria Graziano e Mauro Lima, no embalo de ritmos brasileiros, músicas autorais e reinterpretações. E no sábado, 11, será a vez do show live com o artista Victor Felix, cantando sucessos nacionais.

Os internautas também podem entrar em contato com a produção de arte para fazer as doações (02) 94213260 ou contribuir voluntariamente através das contas (Itaú, Ag. 3165, Cc: 30758-6, CPF: 407.472.348-41, Jonas Del Guerra Condição Brasileiro, Ag. 3734, Cc: 047998-5, JG Produções).

As 18h30, a cantora Karen Francis embala o público com a live em voz e violão pelo Instagram @karenfrancismusic, com o repertório autoral e reinterpretações de sucessos da MPB. No momento da live, acontecerá também o carál consciente, no qual o público poderá fazer doações no Banco Bradesco (Ag. 5292-9, Cc: 18799-9) Bradesco (Ag. 3733, Cc: 1585-9).

Luano Neves faz live nesta quinta

Especto Cultural promove lives na sexta

Ao Vivo Banda Di Bubuá promove live nesta quinta

Karen Francis embala o público no sábado

Bel Martine e Eduardo Bracco fazem live de sexta-feira

Luano Neves faz live nesta quinta

'Vidas Indígenas Importam'

Com o propósito de auxiliar a população indígena que está em situação de vulnerabilidade e afetada economicamente devido ao isolamento social por conta da pandemia do novo coronavírus, a cantora Márcia Novo e banda lançou a campanha "Vidas Indígenas Importam".

A campanha tem a meta de angariar recursos financeiros para serem convertidos em doações que serão doadas para famílias indígenas que residem em Manaus e região metropolitana. O projeto também aceita doações de cestas básicas e alimentos em atacadão, a fim de serem confeccionadas mitocaras pelas costureiras das próprias comunidades. Para mais informações, o público pode entrar em contato (91) 91241-1569. O projeto também está apoiando a campanha de arrecadação de doativos para ajudar as tribos e moradores do Parque das Tribos - primitivo bairro indígena de Manaus. No local, residem cerca de 3 mil pessoas, onde 80% dos moradores são indígenas. As doações de alimentos podem ser viabilizadas por meio do telefone (91) 91202-8323 (Mônica Ortega). Ou por meio de doações financeiras no Banco Bradesco (Ag. 3736, Conta Poupança: 1005311-0, Vantagem: Ortega dos Santos, CPF: 888.780.232-72).

Luano Neves faz live nesta quinta

Figura 3 - Fonte: Jornal A crítica. Caderno: Bem viver. ASSIMEN, Hanne. Título: "Lives solidárias são realizadas em prol de artistas amazonenses". Data: 08 de abril de 2020. Acesso em 10/04/2020.

¹¹ Produções musicais de baixo custo.

Isto posto, seguindo uma tendência mundial, dentre as propostas e alternativas mais difundidas e de rápido retorno financeiro dentro do referido campo diante da nova realidade imposta pela pandemia estão as “Lives Solidárias”, que são shows virtuais feitos com ou sem grandes estruturas pelos artistas e músicos em suas respectivas casas ou espaços culturais sem a presença de público.

Os telespectadores que compõem o público poderiam depositar uma quantia na conta do artista, previamente informada nos cartazes de divulgação, depois de assistirem as apresentações pela Internet via redes sociais. Neste sentido, as lives das mais diversas formas, intuitos e conteúdos foram realizadas pelos artistas locais e profissionais da área no decorrer do período de isolamento social imposto pelas instâncias de poder a fim de atenuar a transmissibilidade da Covid-19 em Manaus. O que movimentou bastante as redes sociais, que passaram a exercer então, ao longo desse tempo, o papel de principal espaço para discussões, divulgações e palcos dos eventos virtuais e/ou on line.

As chamadas “vakinhas virtuais” também foram um alternativa de subsistência encontrada por grupos de artistas para se manterem durante o período de isolamento. Além disso, a pandemia que se impôs obrigou os profissionais da música e da cultura como um todo, a repensar e/ou adiar suas estratégias, planejamentos e projetos previstos para o ano de 2020. Os artistas e profissionais da música atuantes no referido campo se viram diante de demandas inéditas, conforme ilustra a matéria jornalística a seguir. As chamadas “vakinhas virtuais” também foram um alternativa de subsistência



Figura 4 - Fonte: Jornal A crítica. Caderno: Bem viver. MELO, Tiago. Título: “Planos musicais: artistas do setor reinventam projetos”. Data: 22 de abril de 2020. Acesso em 04/10/2020.

Neste sentido, os subsídios proporcionados por editais de cultura tiveram uma busca significativa neste período, entretanto, a burocracia exigida para viabilizar projetos evidenciou em certos casos a falta de sensibilidade, organização e proatividade das instâncias de poder que tratam das questões culturais na cidade ante a uma situação sem precedentes. Deve-se considerar que burocracia não pode ser tida como sinônimo de transparência no tratamento com o dinheiro público. Os mecanismos de transparência podem corresponder a uma prática menos obstaculizante diante de uma mudança social imposta, sem prejuízos éticos e/ou morais para a gerência e finanças públicas.

Em relação às respostas dos órgãos de cultura na esfera municipal, a Fundação Municipal de Cultura e Arte – MANAUSCULT, não se pronunciou, nem propôs medidas próprias de ajuda emergencial para os artistas atuantes na cidade restringindo-se ao prosseguimento de editais de prêmios anteriores e a aplicação do que lhe cabe da Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, denominada de Lei Aldir Blanc¹². A Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa – SEC/AM ainda no mesmo mês dos primeiros casos da pandemia divulgou a proposta *Cultura sem sair de Casa* que consistia em disponibilizar acervos digitais dos eventos viabilizados por ela para o público e se propôs ao diálogo considerando as demandas apresentadas pela classe artísticas encabeçadas pelo Mobiliza Cultura AM apresentando então o Edital Público de Seleção de Propostas para Realização de Atividades Artísticas de Conteúdo Virtual (Edital nº04/2020) conhecido como *Fica na rede maninho*.

Relações de poder

As políticas públicas emergenciais são medidas paliativas para atenuar os impactos negativos gerados pelos cancelamentos, adiamentos involuntários e paralizações de uma gama de eventos e apresentações artísticas/musicais/ culturais em todo o país. Na esfera federal, a denominada Lei Aldir Blanc dispõe a respeito da garantia da renda emergencial para trabalhadores da cultura e da manutenção dos espaços e equipamentos culturais brasileiros durante o período de pandemia de COVID-19 respeitando as devidas especificações, semelhante ao que dispõe o Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020 conhecido como auxílio emergencial. Ficando a cargo das secretarias municipais e estaduais a organização e remanejamento do auxílio financeiro proposto pela lei.

Deve-se frisar que a referida lei foi uma conquista da pressão da classe artística brasileira que apresentou tal demanda ao poder legislativo por meio de abaixo assinados e petições. Outras instituições também tomaram medidas emergenciais e elaboraram editais neste sentido, uma vez reconhecida as implicações das paralizações de eventos para o setor e que todas as programações culturais teriam que acontecer em formato virtual e/ou *on line*, é possível citar dentre estes: *Sesc ConVida* promovido pelo Serviço Social do Comércio - SESC, *Festival UP*, *Prêmio Ibermúsicas*, *Prêmio Funarte Respirarte*, dentre outros em nível nacional.

A partir da concepção de política de arena, Klaus Frey (2000) ao parafrasear Lowi (1972) apresenta que “as reações e expectativas das pessoas afetadas por medidas políticas têm um efeito antecipativo para o processo político de decisão e de implementação” (p.223). Os resultados a partir desses aspectos, segundo o autor se tornariam decisivos para a configuração do processo político como um todo. Deve-se conceber que a chamada política de arena teria relação direta com os conflitos e consensos, ou seja, as tensões, dentro dos diferentes espaços de política que obedeceriam às particularidades de seus respectivos caracteres: distributivo, redistributivo, regulatório ou constitutivo¹³. Ainda

¹² Lei Aldir Blanc disponível pelo link <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>> Acesso em 06/10/2020.

¹³ Para maior aprofundamento do caráter dos espaços políticos ler Frey (2000) em referências.

conforme o autor existiria uma relação interna entre a percepção dos conteúdos da política por parte das pessoas afetadas e a estrutura da arena política (ibidem, p. 226).

É válido considerar que os processos de elaboração e implementação das políticas públicas de modo geral podem sofrer mudanças bruscas requerendo pronta reorganização devido ao dinamismo causado por grandes transformações sociais, pode-se citar como exemplo as ocasionadas pela COVID-19. Neste sentido:

Um fato pode ser percebido, pela primeira vez, como um problema político por grupos sociais isolados, mas também por políticos, grupos de políticos ou pela administração pública. Frequentemente, são a mídia e outras formas da comunicação política e social que contribuem para que seja atribuída relevância política a um problema peculiar. (FREY, 2000, p. 227).

Justifica-se, portanto, a necessidade da análise dialógica a partir do material divulgado pela imprensa local, uma vez que percebida a importância política de um determinado problema é que seriam adotadas medidas de ação por parte da política administrativa. Nesse caso, as instâncias de poder estruturadas via instituições políticas, de certo modo, seriam um reflexo das necessidades individuais ou sociais com “padrões regularizados de interação, conhecidos, praticados e em geral reconhecidos e aceitos pelos atores sociais, se bem que não necessariamente por eles aprovados” (ibidem: p. 231 -232). São relações de poder com forte potencial decisivo para o processo político e conseqüentemente para os resultados advindos deste.

Ademais, deve-se ressaltar que as identidades que coexistem dentro do referido campo são aspectos significativos que influem sobre os comportamentos e decisões dos agentes sociais com conseqüências nas relações que ali ocorrem no intuito de que as políticas adotadas possam atender as complexidades dos problemas apresentados de modo satisfatório.

As políticas públicas são programas e ações planejadas que visam assegurar direitos previstos pela Constituição e o bem estar social, pois implicam na vida de todas as pessoas que compõem uma sociedade. Neste sentido, é válido apontar as lacunas e fragilidades das políticas públicas emergenciais, ao se prender a burocracias administrativas demorando-se na efetiva prestação de auxílio ao profissional da arte e aos cidadãos como um todo, com significativa demora na tomada de decisões. Acentuado em certos casos a indiferença e a falta de sensibilidade e de estratégia de gestores culturais locais ao lidar com questões que afetam de forma significativa a vida dos profissionais da cultura em Manaus diante de uma situação sem precedentes e que requeria pronta mobilização.

Outra questão a se apontar refere-se à fiscalização das medidas de distanciamento físico, na tentativa de decrescer a disseminação da doença, até os impactos das medidas realizadas pelas instâncias de poder nas liberdades individuais das pessoas. Nesta perspectiva deve-se considerar:

(...) de um lado, vamos ter uma concepção da liberdade que é uma concepção jurídica - todo indivíduo detém originalmente certa liberdade da qual cederá ou não certa parte - e, de outro, a liberdade não vai ser concebida como exercício de certo número de direitos fundamentais, ela vai ser percebida simplesmente como a independência dos governados em relação aos governantes. Temos portanto duas concepções absolutamente heterogêneas da liberdade, uma concebida a partir dos direitos do homem, a outra percebida a partir da independência dos governados. (FOUCAULT, 2008, p.57).

Em meio à pandemia e todo empenho dos profissionais de saúde para conter o avanço da doença, uma parte da população assumindo uma postura negacionista/ conspiracionista se recusou a atender as recomendações sanitárias de isolamento social e de higiene como o uso de máscaras de pano ou ci-

rúrgicas, parte delas movidas pela falta de perspectiva e demasiada demora do auxílio emergencial, e/ou pela alienação e “fake news” espalhadas via redes sociais.

[...] o interesse a cujo princípio a razão governamental deve obedecer são interesses, é um jogo complexo entre os interesses individuais e coletivos, a utilidade social e o benefício econômico, entre o equilíbrio do mercado e o regime do poder público, é um jogo complexo entre direitos fundamentais e independência dos governados. O governo, em todo caso o governo nessa nova razão governamental, é algo que manipula interesses. (FOUCAULT, 2008, p.61).

Em um primeiro momento, levada pelo excesso de informação em muitos casos de fontes duvidosas a respeito de uma nova doença de alcance mundial, a população local se mostrou descrente da gravidade e letalidade da COVID-19. Tal situação se acentuou evidenciando o número expressivo de mortes, além da crise no sistema de saúde e funerário da cidade amplamente noticiado em nível mundial.

A importância da Música e do profissional da área em época de isolamento social

A música, bem como a arte, mostra-se como algo profundamente necessário para a qualidade de vida no período de isolamento social, mesmo que fosse por meio de uma experiência mediada pela tecnologia, o que torna evidente a sua importância para a vida humana. Neste sentido, Blacking (2007) apresenta uma significativa questão para se refletir a respeito da experiência musical:

O “objeto artístico” em si não é arte nem não-arte: torna-se um ou outro somente pelas atitudes e sentimentos que os seres humanos lhe dirigem. A arte vive em homens e mulheres, sendo trazida a público por processos especiais de interação. (BLACKING, 2007, p. 202).

Assim sendo, para além das razões e/ou motivações de cunho financeiro ressalta-se a relevância da Música, bem como da Arte, na amenização das complexidades psicológicas dos seres humanos em período de isolamento, luto e incertezas com impactos na qualidade de vida e na sensação de bem-estar social. “Devemos também levar em conta as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos e os grupos sociais produzem sentido daquilo que eles ou qualquer outro considera como ‘música’” (Ibidem: p.203). O novo modo de interação que se impôs como *modus operandi* provisório, abarcando *home studios* e toda uma enorme diversidade de aparatos tecnológicos, foi absorvido significativamente pelos processos de criação e produção musical no referido campo.

Ainda assim, outra questão veio à tona, os artistas que não possuem familiaridades com a tecnologia ou sequer acesso satisfatório a ela enfrentam, de forma expressiva, dificuldades ainda maiores e se viram diante da impossibilidade de viabilizar seus trabalhos ou de terem que parar seus projetos temporariamente recorrendo a redes de apoio pontuais por meio de coletivos e movimentos sociais na cidade. Tais acontecimentos evidenciam as desigualdades de classe dentro do campo. O que antes da pandemia já tinha obstáculos intrínsecos se agravou com a chegada dela.

Todavia, deve-se ressaltar ainda a resistência feminina na música manauara que, apesar das adversidades e pressões em diferentes âmbitos da vida, agravadas em razão da pandemia, tem usado a seu favor as redes sociais e lançado suas músicas e videoclipes via internet e/ou pelas plataformas digitais, utilizando-se de gravações e projetos, em certos casos, viabilizados por editais anteriores a chegada do novo coronavírus, em outros por meio de recursos próprios e independentes, produzidos de modo parcial ou totalmente remotos, dentro das respectivas possibilidades; mobilizando o público com a abordagem de temáticas pontuais, tais como: relações abusivas, que em certos casos foram acentuadas a partir de convi-

Manaus, quinta-feira, 14 de maio de 2020

emtempo 13

Plateia
 plateiaemtempo.com.br | Mara Magalhães

Criações da quarentena

Apesar das dificuldades do isolamento social, artistas aproveitaram a quarentena para focarem em novas produções e composições

Ana Gadelha

Impossibilitados de realizarem apresentações por conta da pandemia do novo coronavírus, artistas estão se reinventando nos processos de trabalho, lançando projetos e proporcionando entretenimento para o público de forma criativa. No cenário manauara não tem sido diferente: os músicos aproveitaram a quarentena para focar nas produções e composições e, principalmente, buscam incentivar a esperança e o ânimo do público e da própria classe artística.

E, apesar da falta de contato direto com o público, a criatividade se mantém na ativa, como aconteceu com o músico e produtor cultural Lucas Passos.

Utilizando o tempo livre para explorar as possibilidades artísticas, o músico ocupou-se com a produção de um videoclipe com um violonista, uma série de stories no Instagram sobre um projeto solo, criação de conteúdo para canal no YouTube, composições para o novo álbum da banda de rock

Lucas Passos utiliza quarentena para produzir

Jefferson Mariano vê futuro musical nas redes sociais

Eduardo Branco: "sonha" com as composições

Karen Francis diz que é necessário utilizar o tempo com sabedoria

Sartrio, que Lucas integra, e finalizando a lista produtiva, Lucas também produz a dissertação de mestrado voltada para música e literatura.

Prós e Contras
 Sobre os prós e contras da quarentena, o músico afirmou que precisa adiar o lançamento de um videoclipe, mas conseguiu também concentrar-se em outras possibilidades. "O momento oportunizou uma outra abordagem temática para a criação. Converter esse momento em uma expressão criativa é um desafio, e pode dar alguns argumentos interessantes para uma produção artística", defendeu Lucas.

O músico Eduardo Branco também mergulhou na arte durante a quarentena. Com ritmos amazônicos como bo-bumbá, carimbó, marabixó e lundu, ele revelou que a grande inspiração para as composições vem de sonhos. "Tenho sonhado com muitas melodias, histórias, visões. Eu pego esses fragmentos e coloco tudo na música".

Apesar de estar distante fisicamente, Eduardo conta que o momento possibilitou uma interação maior com outros artistas. "Hoje tenho sido mais interações sociais com artistas nordestas como Neuber Uchôa, Felipe Cordeiro, Torrinho, e eles me inspiram muito", afirmou o músico.

Em relação ao processo de criação artística, Eduardo conta que não houve muita mudança neste período. "Antes eu também tinha essa disponibilidade, mas hoje em meio à pandemia, surgiu mais tempo livre para focar nos meus trabalhos artísticos".

Facilidade
 A facilidade de divulgação através do ambiente da internet também é mencionada pelo músico Lucas Passos, com contexto que amplifica as produções. "É um momento importante para perceber que os meios de produção da arte devem ser realmente ampliados para todas as possibilidades de diálogo".

No entanto, não se deve esquecer que a situação mundial é de preocupação devido à pandemia e todos os impactos que causaram instabilidade em diversos países, incluindo o Brasil. "Ao ver as notícias sobre a pande-

mia e os seus efeitos, fica o sentimento de lamento e de comoção. A arte é uma ferramenta de grande importância para o diálogo, a crítica e principalmente para sensibilização nesse período", reflete Lucas.

"O ofício do artista envolve esses momentos, onde a sua particularidade também deve ser direcionada ao pensamento mútuo da sociedade, fazer da arte um mecanismo de estabilidade emocional para as pessoas, mantendo a esperança de que vamos nos recuperar dessa situação", finaliza o artista.

Produzindo como educador musical e artista, Jefferson Mariano se ocupa com vídeos aulas, conteúdo para o YouTube e arranjos. De acordo com Jefferson, tudo será diferente após a pandemia.

"Esse período de isolamento consolidará em definitivo as redes sociais como ferramentas vitais para nós artistas. Inclusive, acho que as lives, como o chamado 'cover digital', chegam para ficar, para mudar a cena imprimindo um novo paradigma a respeito das apresentações artísticas e o relacionamento entre o artista e o público".

Pressão
 Em meio à pandemia, surgiu também a pressão para a produtividade, o que pode afetar e desestimular não somente os artistas, mas todos os trabalhadores. A artista Karen Francis defende que o processo de criação deve ser natural. "Logo no início, eu acreditava que tinha que usar todo esse meu tempo ocioso, que acabava ganhando nesse período. Trabalhando em casa, achava que tinha que correr com as composições para dar o melhor resultado possível".

O segredo para aproveitar ao máximo esse momento, de acordo com Karen, é o equilíbrio. Apesar de surgir mais tempo disponível, não se pode esquecer que a pandemia também acarretou muitos sentimentos negativos.

"Com o passar dos dias, eu fui me acalmando e tudo está acontecendo de forma mais natural que antes. Vou respeitando esse momento delicado que a gente tá vivendo, para trabalhar com melhor qualidade. Não tô mais nessa corrida, vou escrevendo quando posso, e de uma forma mais saudável".

O músico Jefferson Mariano definiu a arte como válvula de escape para a situação e vê a produção de forma benéfica, estimula a criação. "Nessa loucura toda a música surge para manter a mente sã", finaliza.

Figura 5 - Fonte: Jornal Em tempo. Caderno: Plateia. GADELHA, Ana. Título: "Criações da Quarentena".
 Data: 14 de maio de 2020. Acesso em 04/10/2020.

vência forçada no contexto pandêmico, solidão da mulher negra, sustentabilidade ou até mesmo sobre o próprio trabalho autoral, dentre outras questões de forte impacto na vida social.

Deste modo, pode-se destacar, por exemplo, os trabalhos que artistas como *Elisa Maia*, *Kely Guimarães*, *Ellen Fernandes*, *Anne Jezini*, *Nara da Mata*, *Karen Francis*, *Gabi Farias* e *Mady* (da banda *Mady e seus namorados*) têm lançado e/ou produzido ao longo do período pandêmico e como essas produções musicais têm contribuído não só como entretenimento, mas também para o debate referente às questões que vão de relações de gênero à preservação do meio ambiente, além de movimentar a produção musical local em tempos de distanciamento físico.

Para entender tanto uma tradição musical quanto as contribuições que compositores individuais dão a ela, um sistema musical deve ser compreendido como um dos diferentes quadros de símbolos pelos quais as pessoas aprendem a produzir um sentido público de seus sentimentos e da vida social. (BLACKING, 2007, p. 205).

Nos grupos e fóruns de discussão relacionados à área cultural tem-se discutido além de tais questões, também a respeito do cuidado com os artistas e profissionais deste segmento como um todo. Pois se a Música tem atenuado os problemas referentes às questões do luto, da dor, do distanciamento físico para as

pessoas de modo geral, no que se refere ao entretenimento e bem estar, faz-se imprescindível refletir sobre o trabalho artístico em si e sobre o próprio artista tendo que repensar seu processo criativo e composicional diante das adversidades e pressões impostas pela pandemia.

Neste sentido, os rendimentos provindos de direitos autorais têm suavizado em parte as necessidades financeiras de compositores associados às sociedades arrecadadoras vinculadas ao ECAD e isso tem relação com o aumento do uso de plataformas de *streamings* e aplicativos de música. Entretanto, não foram poucos os projetos de leis propostos em esfera federal com o intuito de ludibriar e atacar os direitos dessa classe e profissionais deste segmento. Além disso, deve-se ponderar que no campo musical em Manaus o número de compositores filiados às associações arrecadadoras ainda é ínfimo e, portanto, esse tipo de rendimento tem pouco impacto para a maior parte dos compositores/artistas que compõem esse campo, evidenciando a carência de conhecimentos de cunho empresarial fundamentais no exercício dessa profissão.

De modo geral, os profissionais da música em Manaus têm buscado se reinventar na produção de seus projetos como tentativa ainda incerta de não parar totalmente e dar prosseguimento às suas carreiras. Diante da impossibilidade de trabalhar da forma que se sabe, a COVID-19 além de trazer sentimentos contraditórios, ressaltou a fragilidade do trabalho artístico, no sentido da ausência de direitos trabalhistas, pejetização e exploração profissional, teria ainda a exposição a esse novo componente desconhecido, a doença em si que já levou a óbito vários e ‘inumeráveis’ artistas e profissionais locais, dentre eles, o músico *Robson Lopes* (Binho), o compositor *Emerson Maia* e o cantor *Klinger Araújo*.

Entretanto, mesmo diante do luto e da dor, a solidariedade e a empatia são aspectos que têm permeado o trabalho artístico no contexto pandêmico, evidenciando a importância da coletividade como forma de resistência e (re) existência diante da letalidade de uma doença pouco conhecida e do poder das instâncias governamentais que tentam se impor em diferentes direções, mas que na prática suas estratégias pouco contemplam satisfatoriamente as complexidades do trabalho nesse campo em meio a nova realidade e mesmo assim, só o tem feito a partir da pressão das reivindicações coletivas.

Considerações

Resistir às adversidades pode até ser algo que artistas e profissionais da cultura estejam acostumados a lidar, entretanto, o contexto social imposto pela pandemia do novo coronavírus se apresentou como uma situação sem precedentes na história local recente, assim como na mundial. As questões apresentadas neste artigo buscaram evidenciar de forma crítica, a partir de uma perspectiva sócio antropológica as relações de poder no campo musical em Manaus. Contextualizando-as com as matérias jornalísticas vinculadas nos principais meios de comunicação da cidade e embasando-as pela literatura da Sociologia e Antropologia visando um entendimento dos acontecimentos que têm afetado os profissionais da música especificamente no referido campo.

Ressaltou-se a busca por novas concepções de produção musical por parte de artistas em geral na tentativa de prover suas subsistências e dar novo sentido às suas existências, com reflexos em seus respectivos processos composicionais e nas músicas que produzem. Neste estudo, buscou-se explorar aspectos relacionados às instâncias que exercem o poder, políticas públicas emergenciais para a cultura e suas implicações nas relações sociais que ocorrem no campo musical local. Visto que diante de uma situação de pandemia seja de interesse de toda a humanidade priorizar a saúde e a preservação da vida humana. Assim sendo, as medidas sanitárias recomendadas pela Organização Mundial da Saúde - OMS são fundamentais.

As novas formas de produzir música, mediadas pela tecnologia, mesmo que de modo remoto, evidenciam que a capacidade humana de se reinventar diante de situações extremas é algo louvável e curioso. As possibilidades se renovam e ao mesmo tempo se instiga a buscar novos meios de expressões artísticas. Ser artista em condições

habituais prescinde saber lidar com incertezas em vários âmbitos, neste sentido, o contexto pandêmico impôs novas condições que ainda estão sendo experimentadas implicando termos novos para o exercício desse trabalho.

As políticas públicas emergenciais elaboradas sob esta nova realidade evidenciam a importância da presença popular e coletiva na reivindicação de suas próprias demandas. As relações sociais nas quais os seres humanos estão envolvidos são uma fonte inesgotável de conhecimentos na busca por um entendimento mínimo, que seja, sobre os contextos sociais e suas implicações na vida humana. Deve-se ressaltar que, a música como manifestação da arte em si tem forte potencial político, principalmente num momento político brasileiro no qual não se prioriza a arte e as pluralidades culturais. Nesse sentido, a arte é dotada e adotada como forma de resistência e de (re) existência nas relações de poder e no espaço social e político no qual se situa também o campo musical.

Referências

BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. Tradução: André-Kees de Moraes Schouten. Revisão Técnica: Daniela do Amaral Alfonsi, Paula Wolthers, Lorena Pires e Thaís Chang Waldman. Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução: Daniela Kern; Guilherme J.F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRASIL. Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Disponível pelo link <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Portaria/DLG6-2020.htm> Acesso em 05/10/2020.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (Lei Aldir Blanc). Disponível pelo link <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/L14017.htm> Acesso em 05/10/2020.

CAVALCANTI, Vinícius Manrique. *Bourdieu leitor de Weber, pistas para uma gênese do conceito de campo*. Revista Cadernos de Ciências Sociais da UFRPE. Dezembro, 2012.

FREY, Klaus. *Políticas Públicas: um debate conceitual e reflexões referentes à prática da análise de políticas públicas no Brasil*. Artigo publicado. Revista Planejamento e Políticas Públicas. Nº 21, Jun de 2000.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica*. Curso dado no Collège de France (1978-1979). Tradução de Eduardo Brandão. Edição de Michel Senellart dirigida por François Ewald e Alessandro Fontana. Editora: Martins Fontes, São Paulo, 2008. (Coleção Tópicos).

FUNDAÇÃO DE VIGILÂNCIA E SAÚDE DO AMAZONAS - FVS/AM. Disponível no link <http://www.fvs.am.gov.br/noticias_view/3833> Acesso em 09/04/2020.

_____. Disponível pelo link <http://www.fvs.am.gov.br/noticias_view/3862>. Acesso em 05/10/2020.

_____. Disponível pelo link <http://www.fvs.am.gov.br/noticias_view/4196>. Acesso em 05/10/2020.

_____. Disponível pelo link <http://www.fvs.am.gov.br/media/publicacao/05_10_20_BOLETIM_DI%3%81RIO_DE_CASOS_COVID-19.pdf> Acesso em 06/10/2020.

Matérias de Jornais

ABREU, Wallace; CASTRO, Álisson. Operação da PF atinge Governo Wilson Lima. Jornal: D24am, Caderno Política. Disponível pelo link <<https://d24am.com/politica/operacao-da-pf-atinge-governo-wilson-lima/>>. Acesso em 13/10/2020.

ASSIMEN, Hanne. Lives solidárias são realizadas em prol de artistas amazonenses. Matéria do Jornal A crítica de 09/04/2020. Caderno Bem viver. Página BV1, também disponível no link <<https://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/lives-solidarias-sao-realizadas-em-prol-de-artistas-amazonenses>> Acesso em 09/04/2020.

BORGES, Patrícia. No Amazonas, movimento exige políticas públicas ao setor cultural durante pandemia. Portal Amazônia. Data 02/04/2020 disponível pelo link <<https://portalamazonia.com/cultura/no-amazonas-movimento-exige-politicas-publicas-ao-setor-cultural-durante-pandemia>> Acesso em 10/04/2020.

GADELHA, Ana. Título: Criações da Quarentena. Jornal Em tempo. Caderno: Plateia. Página 13. Data: 14 de maio de 2020. Acesso em 04/10/2020. Acervo pessoal.

LEVENTI, Anamaria. Amazonas tem 804 casos do novo coronavírus, divulga FVS-AM nesta quarta. Matéria do Jornal D24am de 09/04/2020. Disponível no link <<https://d24am.com/coronavirus-no-amazonas/amazonas-tem-804-casos-do-novo-coronavirus-divulga-fvs-am-nesta-quarta>> Acesso em 09/04/2020.

MELO, Tiago. Título: Planos musicais: artistas do setor reinventam projetos. Jornal A crítica. Caderno: Bem viver. Página BV1, Data: 22 de abril de 2020. Acesso em 04/10/2020.

Portal da Secretaria de Estado de Cultura Economia Criativa do Amazonas - SEC/AM. Disponível no link <<https://cultura.am.gov.br/portal/lives-solidarias-arrecadam-doacoes-para-artistas-no-amazonas>> Acesso em 09/04/2020.

Portal Amazônia. Redação. Matéria disponível pelo link <https://portalamazonia.com/cultura/musica/musico-realiza-live-solidaria-para-ajudar-colegas-prejudicados-com-o-coronavirus?fbclid=IwAR0Z7UO_lhXqU3w27-33IDV-som_EwRHG_Riz-YXaMOdEZKsY6Pa2FiKaAw> Acesso em 18/04/2020.

Portal da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa - SEC/AM. Disponível pelo link <<https://cultura.am.gov.br/portal/mais-de-4-mil-artistas-e-profissionais-se-cadastram-em-mapeamento-do-governo-do-amazonas/>> Acesso em 06/10/2020.

Recebido em 18/10/2020

Aceito em 23/11/2020

TRABALHADORES MÚSICOS MIGRANTES NA FORMAÇÃO DA MÚSICA AMAZONENSE CONTEMPORÂNEA

Migrant musician workers in the formation
of contemporary Amazonian music

Trabajadores músicos migrantes en la formación
de música amazónica contemporánea

Amós do Carmo Moreira ¹

Bernardo Mesquita ¹

Sara Aimée Ihuaraqui Nogueira ¹

Mirian Chaves de Oliveira ¹

Leonardo Corrêa e Silva ¹

Taynara Coelho ¹

Resumo:

Este trabalho pretende apresentar a trajetória dos trabalhadores músicos migrantes dentro do processo de modernização capitalista da música no Amazonas durante os anos 70 e 80. Refletimos sobre as transformações da música na região a partir do aspecto migratório da classe trabalhadora. Discute-se a importância das festas populares nos interiores e considera que a música passou pelo processo de autonomização. Fruto de reflexões sobre as entrevistas realizadas, apresentamos uma breve biografia de quatro músicos amazonenses, entre eles, Chico Cajú, Roberto Bope, Oseas Santos e Teixeira de Manaus.

Palavras-chave: Festas populares; musicologia marxista; trabalhadores músicos.

Abstract:

This work intends to present the trajectory of migrant musician workers within the process of capitalist modernization of music in the state of Amazonas during the 70s and 80s. We reflect on the transformation of music in the region from the standpoint of the working-class migration. We will discuss the importance of popular festivities in the interior, and it will be highlighted how music passed through a process of autonomy. As a result of reflections on the interviews carried out, we present a brief biography of four musicians from the state of Amazonas which are Chico Cajú, Roberto Bopp, Oseas Santos and Teixeira de Manaus.

Keywords: Popular festivities; Marxist musicology; musician workers

¹ Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Resumen

Este trabajo pretende presentar la trayectoria de los músicos migrantes trabajadores dentro del proceso de modernización capitalista de la música en el Amazonas durante los años 70 y 80. Reflexionamos sobre las transformaciones de la música en la región a partir del aspecto migratorio de la clase trabajadora. Se discute la importancia de las fiestas populares en los interiores y considera que la música ha pasado por el proceso de autonomización. Fruto de reflexiones sobre las entrevistas realizadas, presentamos una breve biografía de cuatro músicos amazonenses, entre ellos, Chico Cajú, Roberto Bope, Oseas Santos e Teixeira de Manaus.

Palabras clave: Fiestas populares; musicología marxista; músicos trabajadores.

Musicologia Marxista e Imigração no Amazonas

O desafio de compreensão acerca da formação da música amazônica contemporânea necessita de uma ferramenta teórico-metodológica capaz de captar a realidade em movimento fruto das múltiplas determinações pelas quais a região se caracterizou dentro da expansão capitalista na região a partir dos anos 50. Uma musicologia marxista sustentada pelo acúmulo da teoria marxista da dependência, TMD, assim como da contribuição antropológica de Darcy Ribeiro e Edgar de Assis Carvalho deve refletir sobre o ser humano concreto dentro de suas circunstâncias histórico-sociais.

Edgar explica que o marxismo antropológico foi inaugurado pela tese de Claude Meillassoux *A Antropologia Econômica dos Gouros da Costa do Marfim* em 1964, embora seja mais preciso considerar os estudos antropológicos realizados por Karl Marx no final da vida. É importante ressaltar que a antropologia marxista surge certamente a partir dos próprios escritos de Marx, e se desenvolve no que tange ao nosso interesse concreto por meio de autores tais como Darcy Ribeiro, o qual contribuiu decisivamente para o estudo do impacto do capitalismo sobre as sociedades indígenas no Brasil (ALMEIDA:2003).

Nos anos 70, o antropólogo Emanuel Terray afirma que as 3 instâncias do modo de produção estão na base da investigação sobre “as relações sociais concretas tais como se oferecem à observação do etnólogo são o produto de uma causalidade triplicemente complexa”. Estas relações sociais concretas são a síntese de múltiplas determinações, podendo até ser resultado da combinação de diferentes modos de produção (TERRAY: 1979: p.101).

Georgy Marcus afirma que a visão antropológica de Marx se encontra nos Manuscritos Econômicos Filosóficos de 1844. Marcus afirma que no pensamento marxista a concepção materialista-naturalista de homem apresenta o ser humano natural, vivo e ativo em sua relação metabólica com a natureza (MARCUS: 1974 p.8). Nos manuscritos, pela primeira vez, as categorias econômicas são a produção e reprodução da vida humana permitindo uma descrição ontológica de base materialista do ser social. Quando Marx deposita centralidade a produção e reprodução da vida humana surge uma base natural e social como uma dupla determinação tanto nos seres humanos como em seus objetos, relações e circunstâncias. Uma musicologia marxista deve recuperar a capacidade de compreender as práticas musicais desses homens na construção de sua história. (LUCKAS: 2018: p.562)

A produção musical dos músicos amazonenses durante os anos 70 e 80 deve considerar a condição migratória vivenciada por esses trabalhadores músicos. Esta condição é marcada pela transição de espaços sociais, pela transformação de referenciais culturais através do engajamento em novas relações sociais de produção musical capitalista. Um novo mercado musical regional é integrado no crescimento geral da indústria capitalista da música. Neste processo, observa-se uma autonomização das práticas musicais que adquirem um novo patamar qualitativo com a mercadorização musical criada pela indústria fonográfica.

É possível entender que a migração está profundamente relacionada a integração da economia regional ao mercado nacional capitalista. Cardoso e Miller apontam que “a evolução da população e do

emprego enquanto redistribuição da massa de mão de obra requerida pela dinâmica regional, em um contexto de integração crescente à dinâmica do mercado nacional, se processa através de movimentos migratórios”. (CARDOSO e MILLER: 1977 p. 62)

A ação do estado na promoção da expansão capitalista se estabeleceu como expressão organizativa a partir da criação da SUDAM e BASA em 1966 e consolidou-se em 1974 com a criação do POLAMAZONIA. O desenvolvimento deveria se enquadrar ao modelo de “economia aberta” adotado pela ditadura em 1964.

O caráter primário da economia foi reformado e modernizado para atender os mercados internos e externos. Ianni explica que “a pretexto de efetivar a vocação do Brasil para produzir alimentos para outros países, o II PND definiu uma “estratégia agropecuária” voltada para o desenvolvimento extensivo e intensivo do capitalismo no campo” (IANNI: 1986 p.69). O trabalho de Ianni sobre o capitalismo na Amazônia ressalta a importância dos interesses econômicos de latifundiários e empresários rurais nos planos de desenvolvimento criados para a região.

O trabalho investigativo de grande fôlego feito por Mario Lacerda de Mello e Hélio A. Moura (1990) também é fundamental pois traça as origens dos migrantes em Manaus. No caso específico dos migrantes em Manaus, o levantamento de (MELLO e MOURA:1990) mostra que a maioria advinha de fora do estado e 44% dos migrantes advêm de áreas rurais do próprio Estado. As principais áreas de procedência do fluxo migratório oriundo dos interiores são os municípios de Itacoatiara, Manacapuru, Parintins, Careiro, na microrregião médio Amazonas, Tefé e Coari, na microrregião do Solimões-Japurá (MELLO e MOURA: 1990 p.347). Acerca das motivações dos trabalhadores para realizarem a migração o resultado do levantamento mostra que predominam as motivações econômicas ligadas ao trabalho e ao emprego. O desejo de um trabalho melhor, falta de trabalho e baixa remuneração são os principais motivos (MELLO e MOURA: p. 351). Essas motivações correspondem a duas terças partes do total de motivações levantadas

A expressão *o ganho era pouco* foi muito ouvida durante os levantamentos. Mario de Mello afirma que “a precariedade das condições econômicas preexistentes nos locais de residência anterior destaca-se, tanto entre chefes migrantes totais, como entre recentes, com peso quase absoluto na decisão tomada de mudaram-se desses locais” (MELLO e MOURA: 1990 p. 352). Mario deixa claro que as motivações econômicas, tanto dos amazonenses dos interiores quanto dos migrantes do resto do país, são predominantes. Ele afirma que “verifica-se que, tanto para um, como para outro desses dois contingentes, o desejo de um trabalho melhor afigura-se, no plano das razões econômicas, como a motivação dominante” (idem p.357).

Festas populares no Brasil

As festas estão sempre presentes na vida do ser humano, desde religiosas à profanas, e é nesse sentido que a história nos mostra o Brasil como uma nação multicultural que, foram formados pelos costumes e crenças de índios, negros e brancos.

A religiosidade predominante do Brasil enquanto colônia era o catolicismo, e os negros e índios, submissos aos seus senhores eram obrigados a participarem das cerimônias do costume europeu. O negro buscava forças em seus orixás, faziam seus rituais com cantos e danças, a alegria e o riso eram formas de socialização. Segundo Tinhorão, as festas possuíam um:

[...] caráter coletivo – tal como hoje o carnaval, por exemplo – eram inconcebíveis ao tempo da chegada ao Brasil de portugueses oriundo de uma Europa mal saída do controle teocrático da sociedade, através do conceito da responsabilidade pessoal ante o pecado, que impunha aos cristãos, vigilância permanente contra os impulsos pagão-dionisíacos herdados do mundo antigo. (TINHORÃO, 2000, p.7).

A primeira missa foi a afirmação do poder real e espiritual sobre a terra achada, foi cortada a primeira árvore para a construção de uma cruz. Um ritual que os indígenas assistiram pela primeira vez e a tripulação das naus portuguesas que assistia à distância sem direito a participação. Um branco, chamado pelo nome de Diogo Dias entou sua gaita e tamboril, tendo com ele os indígenas que dançaram e bailaram, marcando assim a primeira manifestação festiva realizada entre duas civilizações.

Nas Informações do Brasil, o Padre José de Anchieta faz uma crítica sobre os moradores das pequenas vilas portuguesas do Brasil de 1584, relatando que não seguiam moral pregada pelos religiosos, mas o seu convívio era em festas e cantorias, regadas a bebedeiras e comilanças, uma vida folgada e por certa depravada. Esse era o espírito dominante dos primeiros moradores: brancos de baixo poder econômico e são muito dados a festas. Esta expressão “são muito dados a festas” segundo o padre Fernão Cardim², refere-se aos habitantes da colônia que se misturavam portugueses, índios e africanos (TINHORÃO, 2000, p.40).

Tinhorão fornece uma explicação materialista para a predisposição pelas festas no período colonial, em que os brancos tinham quem trabalhasse em seu lugar, logo preenchiam o tempo ocioso com festas, tinham escravas negras e índias como suas mancebas, as mulheres e os filhos ornados de luxo excessivo com veludos e sedas. Uma simples comemoração era tratada como um grande evento e muita ostentação.

O povo estava sempre à margem das festividades oficiais ocupando a posição de espectador, mas eram nas solenidades religiosas e em algumas procissões que essa gente tinha oportunidade de se manifestar socialmente dentro e fora da igreja. Durante o período colonial, a mão de obra negra foi amplamente utilizada em outras atividades como na mineração e nas demais atividades agrícolas que ganharam espaço na economia entre os séculos XVI e XIX, e mesmo diante desses abusos, cantavam e dançavam, trazendo com eles seus costumes e cultos aos seus deuses, tendo permissão de seus senhores para fazê-lo. Realizavam seus rituais mesmo em forma dissimulada, suas danças (volteios), aos sons de tambores que os portugueses chamaram de batuques. (TINHORÃO, 2012, p.36)

A festa de negros documentada no Brasil oitocentos foi a festa do Rei Congo realizada pela irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em que na solenidade eram escolhidos um rei e uma rainha e seguiam em desfile pelas ruas, dando origem posteriormente ao maracatu pernambucano. As festas celebradas no Brasil colônia perduram nos dias atuais, como as festas juninas (São João, Santo Antônio, São Pedro), o rito da páscoa (Sexta-feira santa, sábado de Aleluia), Corpus Christi, Dia de Nossa Senhora de Aparecida (feriado nacional), Nossa Senhora da Conceição (feriado regional), o Natal e os Festejos do Divino, celebrado em várias regiões do país, e muitas outras festas do calendário católico.

Na herança africana, temos a Festa de São Benedito, Festa de Iemanjá. Na região amazônica, especificamente no estado do Amazonas, na cidade de Parintins, a festa popular dos bois Garantido e Caprichoso, retratam de forma teatro-musical a fusão da cultura indígena com o catolicismo, trazendo para arena a figura de Nossa Senhora do Carmo, Padroeira de Parintins e o xamanismo do pajé. Segundo Jamilly Silva:

Percebe-se que as festas, nesse período, foram, também, um meio de diminuir as tensões inerentes à diversidade étnica e as distinções sociais da Colônia; entretanto, elas formavam e se consolidavam justamente a partir das diferenças culturais, da participação de múltiplos atores anônimos, do barulhento uso de ritmos e danças. Eram permitidos de participar dessas festas: índios, portugueses, negros, ciganos, espanhóis, franceses e quem mais pudesse ou quisesse. O intercâmbio entre as culturas aparece claramente nas festas da época, assim como suas mútuas percepções (SILVA, 2012, p.233).

Eliberto Barroncas também nos faz uma descrição sobre a festa no beiradão:

Vamos fazer agora uma pintura de uma festa. Primeiro que essas festas, elas são anuais, e, muitas vezes, aquela comunidade, ela espera o ano inteiro pela aquela festa. Então a festa já acontece no esperar o ano, o próximo ano para novamente viver aquele momento. E numa realidade, que hoje eu sei que é bem diferente, mas, naquele momento lá, os namoros aconteciam na festa, e os namoros eram de ano em ano também. Por que era quando as comunidades iam. Você ia para as festas ali e tinham aqueles chamegos, e, quando o motor ia embora, parece que o amor ia embora junto também. Aquele motor que chegava com os músicos, eles vinham, os músicos de Manaus, por exemplo, né? Era muito comum para que a festa fosse boa... Chegou um momento em que se levava músicos de Manaus. Saxofonistas também, como o Rafi, Paulo Moisés, grandes saxofonistas, músicos da banda da polícia. Então eles chegavam tocando, normalmente eles chegavam assim pela parte da tarde ... umas três horas. Essas festas, a organização, tem o torneio de futebol ... daqui a pouco vinha o motor todo enfeitado de bandeiras tocando [cantarola a música Vassourinha] chegava tocando frevo, sempre uma música animada, uma marcha, e as pessoas da festa, da comunidade soltavam foguetes, esperando essa música. Então era um momento em que até parava todo mundo pra compartilhar, pra viver de fato, né? Vivenciar aquele momento de chegada. Então, depois do futebol, todo mundo ia pra casa, ia tomar um banho e voltava cheiroso, né? O perfume, eu me lembro que era um perfume chamava Tabu... é o meu perfume predileto até hoje! Que era um perfume que era vendido pelo regatão, levava o Tabu pra vender. O meu tio, esse meu tio que tocava Sax, era regatão também. Por que, nas danças, as mulheres tinham cheiro de Tabu, então isso fica na memória, e acontecia a festa com essa riqueza de valores, as músicas do rádio, e elas eram vivenciadas naquele momento da festa, e aquela sociedade vivia, nesse aspecto, em função das festas. Isso era a coisa mais importante (informação verbal). (ELIBERTO apud LIMA:2020 p.42)

A Música de Beiradão: Um fenômeno Amazônico

A Amazônia em suas peculiaridades culturais e históricas é única no ponto de vista das tradições e costumes deste lugar. A expressão *Música de Beiradão* foi criada pelos radialistas e produtores musicais inseridos na indústria musical capitalista a partir da década de 60 e 70. Sinaliza a separação da música em relação às festas antes duas instâncias coesas e integradas. Neste processo de modernização capitalista fora permitida que a música fosse tratada como uma esfera autônoma devido a ampliação e expansão do mercantilismo musical tanto no mercado musical dos interiores como pela influência expansionista do mercado musical nacional e internacional com a instalação de gravadoras e selos fonográficos na região norte, especialmente a gravadora Gravassom localizada em Belém.

A música Amazônica existia, sobretudo nos rituais dos povos nativos indígenas, quando nos momentos de oferendas e no início e término de ciclos (de plantio e de colheita), mas tarde com a absorção impositiva da cultura, principalmente a religiosa de portugueses e espanhóis, formando deste modo um calendário de eventos (festas) em homenagem aos santos da igreja católica, religião oficial desde a época da colônia.

Observando uma comunidade no baixo-amazonas no ano de 1948, Galvão diz:

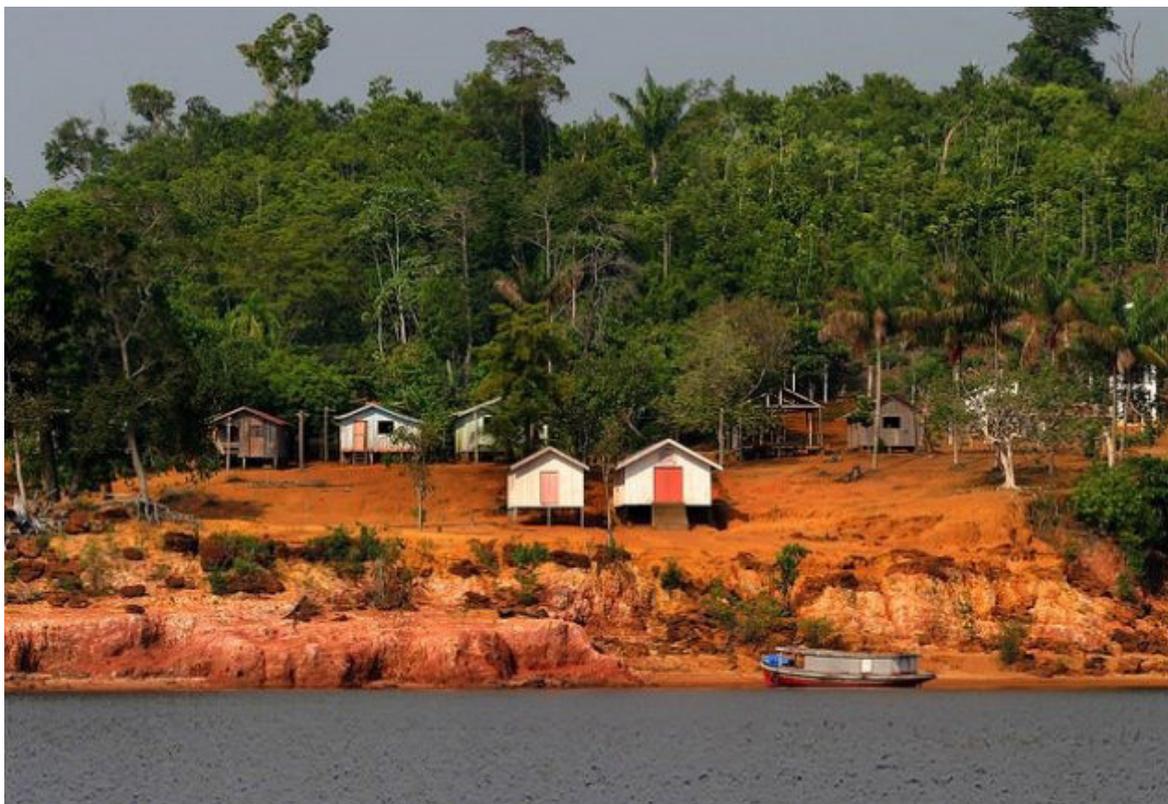
O catolicismo é francamente dominante. Não é, porém, uma concepção integral da vida, visando a uma transcendência. É um culto quase fetichista em torno de santos, não de santos considerados como membros de uma igreja triunfante, e sim de determinadas imagens às quais se atribuem poderes mágicos. O pároco está longe. A “desobriga” ocorre uma ou duas vezes por ano. De modo que as atividades religiosas são desempenhadas em irmandades (GALVÃO: 1976)

Como na época do descobrimento e das capitânicas, as principais rotas de transporte eram marítimas, pelo litoral brasileiro, sendo a ocupação se alastrando do litoral para o interior do continente, assim, no norte do Brasil, as principais formas de transporte são fluviais, alcançando os mais remotos e longínquos rincões da Amazônia, pelos rios onde a subida e descida das águas tornam as estações da seca e da chuva uma questão de sobrevivência, influenciando também no ciclo das festas, daí a referência à música de *Beiradão*, essas comunidades ribeirinhas que se instalam à beira das barrancas caídas dos rios, nos palafitas da várzea, por todo o curso dos rios das calhas e bacias da região norte.

Mais resistente como forma de mobilização organizada de massas humanas em eventos de rua, ao conciliar o caráter (em princípio solene) de seus desfiles processionais com a disposição para o lúdico das maiores, apenas as solenidades tradicionais do calendário da Igreja Católica continuariam a manter vivo o equilíbrio de interesses entre o poder (no caso espiritual) e o simples desejo de diversão popular (TINHORÃO: 2000: p.133).

A devoção e as tradições aprendidas ao longo do tempo, conjuntamente com a necessidade humana de socialização, numa região com uma densidade demográfica baixa, mas que no passado foi ainda pior no período em que apenas missionários, indígenas, e pouco extrativista e pescadores habitavam a Amazônia. Essa característica local, que causava enorme movimentação nas comunidades e mobilizava todos os segmentos da sociedade em prol dos festejos dos Santos, grandes eram os festejos por toda a Amazônia, alguns se mantêm até os dias de hoje, com o mesmo propósito e devoção, como exemplo podemos citar as Festas de Santo Antônio (de Borba), Nossa Senhora do Carmo (Parintins), Nossa Senhora da Conceição (Manaus).

De grande importância para o entendimento das práticas musicais nas beiradas de rio no Amazonas são as sedes, locais onde eram realizados os bailes, geralmente construídas de madeira com longas canelas tipo de palafita com assoalho sem repartições internas com pequena varanda onde se realizavam as danças e folgas do povo depois das procissões e missas em homenagens aos santos.



Como todas as atividades em torno das festividades de cunho religioso, havia a necessidade de música, isto é, de músicos que fizessem o acompanhamento dos hinos, canções, ladainhas e demais cantos (litúrgicos ou não) que animassem os festejos, foi então que músicos de diferentes formações e repertórios começaram a integrar as comunidades ribeirinhas no período dos festejos (de 13 de junho a 27 de dezembro). Havia o tempo de festas e o tempo de não festas, juntos trabalhavam para o esplendor deste acontecimento, pois havia também uma concorrência velada em torno de quem organizava a melhor festa em determinada localidade.

As festas, ladainhas e novenas são importantes práticas chamadas de *respeito*. Essas práticas consistem nas relações estabelecidas pela comunidade com os santos a fim de cumprimento das promessas. A música dentro das festas de santos, portanto, certamente tem um caráter funcional-religioso, o que pouco a pouco foi sendo transfigurado na expansão capitalista em curso a partir dos anos 50.

Ao longo do tempo foram incorporadas pelas *irmandades* outros tipos de costumes e tradições locais, ora que, muitas vezes se misturavam a contos folclóricos e antigas histórias e lendas amazônicas, além dos costumes trazidos pelos portugueses nos festejos de São João, São Pedro e Santo Antônio, as quermesses, os jogos, as comidas típicas e as danças (quadrilha, arrasta-pé).

Com a migração de nordestinos para a Amazônia durante a grande seca dos anos 20, e as inovações tecnológicas do início do século (a eletricidade, o rádio, o gramofone etc.), colaboraram para que as festas dos santos tivessem agregado aos cantos da igreja católica, músicas regionais e lamentos de retirantes da seca que tiveram identificação pelas tradições do baião, xaxado, xote, além dos ritmos dos batuques negros e as modinhas.

A música executada nas festas (dos santos) foi se modificando à medida que o povo do interior do Amazonas, começou a ter contato com outros estilos musicais por meio do rádio, discos, difusoras (boca de ferro) e também pela absorção da cultura nordestina vinda com os migrantes, o forró (como gênero musical) foi muito apreciado pelos ribeirinhos, visto que, com uma formação instrumental reduzida (sanfona, zabumba e triângulo) podia entreter o público com música por uma noite inteira, e também por não haver necessidade imediata de amplificação, sendo usados de forma acústica, demandando intenso esforço dos executantes, outras formações também foram bastante utilizadas como o *regional* (cavaquinho, violão, atabaque, pandeiro e um instrumento solista saxofone, flauta ou clarinete) que alegrava os arraiais das comunidades, na linguagem dos músicos tocavam *no seco*, isto é, sem aparelhagem de sonorização.

Essas formações instrumentais eram comuns até meado dos anos 70, quando um movimento impulsionado pela energia elétrica (motores de luz/geradores) e caixas de som com amplificação e a inserção de instrumentos mais modernos (guitarra e órgão) tiveram uma nova onda musical, lembrando que a música considerada de *Beiradão* consiste num repertório não formal nem estereotipado, de forma democrática havia o samba (Chico da Silva, Cartola), o forró (Luiz Gonzaga), o brega (Osvaldo Braga), e a partir dos anos 80 ainda agregou a esse caldo estilos muito presentes na música paraense como o Carimbó, Lambada, Caden-ce-Lypso e Merengue. Hoje a *guitarrada* representada pelo mestre Mario Gonçalves, Aldo Sena e Joaquim Vieira inspiraram grandes músicos amazonenses como o também mestre Oséias e sua guitarra maravilhosa.

Chico Caju e Teixeira de Manaus, e outros artistas que de forma simples iniciaram suas carreiras, ou despertaram pra elas através dessa transição da música litúrgica das festas de santo, para um viés popular de música regional que a partir de então dominou o som do interior do Amazonas. Embora tenham nascido no interior e mantido atuação constante nos festejos, a música destes músicos já estava integrada e em sintonia com as tendências dominantes na industrial musical capitalista desde os anos 60.

Os locais dos eventos também mudaram, dos pátios das igrejas e praças, para locais não tão cristãos, associações de moradores, bares flutuantes e até prostíbulos. As famosas *Sedes* no médio Amazonas, eram locais onde durante o dia (festejo) havia disputas esportivas e almoços comunitários, e a noite a festa ficava por conta das atrações conjuntos musicais ou aparelhagens de som vindas da capital. As Sedes mais

conhecidas, onde haviam verdadeiras procissões fluviais em dias de festas, eram a do Flamengo no furo do Paracúba (nas proximidades de Manaus), a do Grêmio em Autazes-açu, e Ferroviário em Tefé.

As festas de Beiradão, o som ribeirinho e a simplicidade do homem do campo representado no caboclo quebrando o silêncio da selva, está imortalizado o forró, o brega a lambada e o que mais tocar na alma e mexer com a emoção dos que esperam um ano inteiro para se divertir e esquecer um pouco os problemas de quem vive as margens do rio, tendo que a cada dia buscar uma forma de sobreviver, e ter pequenos momentos de alegria patrocinados pela fé e pela tradição.

Segundo a etnografia de Eduardo Galvão realizada em 1948 podemos constatar a existência da prática musical secularizada em forma de divertimento onde “as danças são realizadas em casas particulares ou clubes, onde a admissão é paga. Os indivíduos que organizam esses ‘divertimentos’ não têm relação alguma com a igreja ou com as irmandades, seu motivo é o lucro comercial” (GALVÃO, 1976 p.61).

As transformações ocorridas nas práticas musicais no sentido de uma autonomização não acontecem apenas a partir dos anos 80 com a chegada dos músicos na indústria fonográfica, já que podemos observar certa autonomia dentro dos próprios festejos realizados nos interiores.

A trajetória musical de Chico Cajú

Segundo Norberto “Francisco Ferreira do Nascimento, mais conhecido pelo apelido e nome artístico Chico Cajú, nasceu no dia 03.10.1943 em uma localidade rural na beira do Lago do Ajará, pertencente ao município de Manauquiri que tem uma distância cerca de 80 km de Manaus” (NOBERTO: 2016 p. 54). Um de seus ofícios no interior foi o trabalho com a Juta, com a Malva, com roça. Vindo de uma família de músicos foi no seio de sua família que teve seu primeiro contato com a música até que decididamente veio morar em Manaus, para então se dedicar diretamente esta atividade.

Seu pai tocava violino, o irmão tocava banjo, o outro irmão pandeiro, e o outro a bateria. Com eles teve até uma *bandinha familiar* durante um tempo. Iniciou sua trajetória musical aos 12 ou 13 anos, com os instrumentos percussivos como o pandeiro, bateria e até banjo e logo depois iniciou os estudos para tocar saxofone. A trajetória do saxofonista Chico Cajú, foi construída nas festas realizadas nas sedes e beiradas das comunidades dos interiores. Os festejos aconteciam em diferentes municípios tais como Porto Velho, Tabatinga, Manicoré, Tefé, Alvarães, e em várias outras localidades do Amazonas. (NOBERTO: 2016 p. 55).

Segundo o próprio Chico, os festejos duravam a noite inteira até o início do outro dia. E eram sempre cheios de energia e alegria. Algo de importante inspiração para ser lembrado na vida desse grande artista Amazonense.

O período formativo de Cajú deu-se a partir da formação instrumental da Lacapaca composta por sax, trombone, pandeiro, banjo. Esses instrumentos também são relatados por Eduardo Galvão que menciona “um grupo de músicos que acompanha a folia utilizando sopro, flauta, cordas, violão e cavaquinho” (GALVÃO, 1976 p. 40).

Segundo o relato de inúmeros músicos amazonenses, essa formação instrumental predominante até os anos 70 quando os instrumentos elétricos começaram a substituir os acústicos e os festejos nos *beiradões*, que começaram a ser animados com aparelhagem sonora.

Aos 19 anos se casou e teve cinco filhos de seu primeiro casamento. E com os seus 20 anos ganhou de seu pai um saxofone alto, o que incentivou ainda mais o seu interesse pela música, pois foi com o saxofone alto que ele era convidado para os festejos que o fizeram ser conhecido no Amazonas. Sua técnica usada para aprender a tocar é também conhecida como o tirar de ouvido e muitas de seus repertórios eram músicas de vários artistas, Pantoja do Pará, Manezinho, o Paulinho, Elson Brenha. (NOBERTO: 2016.idem).

A trajetória de migração de Chico Cajú faz parte de uma geração marcada pelo fluxo das populações dos interiores a Manaus. As motivações para a migração tinham a ver com a necessidade de aperfei-

çoar sua técnica instrumental, divulgar seu trabalho e obter reconhecimento como músico profissional. Ou seja, ser reconhecido como um profissional que vive e recebe financeiramente para tocar

Aos 28 anos passou a morar em uma comunidade na Costa do Tanaboca, no Solimões. Aos 30 anos, decidiu então ir com a família viver na capital Manaus. Sobre a chegada do Sax no interior, Chico diz que não se tinha muito acesso a instrumentos como o saxofone, porém as bandas de Manaus tocavam no interior e o que fizeram com que despertasse o interesse de Chico pelo instrumento, e de vários outros músicos de sua geração. É importante ressaltar que quando Cajú começou a tocar nos anos 50, 2 saxofonistas amazonenses se destacavam nas festas do interior: Paulo Moisés e Rafi.

Músicos da banda da polícia militar, atuavam fortemente demonstrando como havia uma um fluxo de músicos entre capital e interior durante as décadas de 40 e 50.



Chico Cajú em sua mercearia São Francisco. Fonte: (NORBERTO:2016 p.53)

Sua carreira discográfica começou quando, em uma de suas apresentações nos festejos de São Pedro em Manaquiri, foi apresentado para Zé Milton, que o instigou a gravar uma fita com 5 de suas músicas autorais para levar a um amigo que se encontrava em Fortaleza, Carlos Santos. A fita foi aprovada e Chico viajou para Belém, esquecendo, porém, o seu Sax, o que causou bastante tensão até que Pinduca conseguiu arranjar um sax pirento de improviso. Mesmo com um Sax visivelmente inutilizado, Cajú o limpou e ajustou para que conseguisse fazer as suas gravações. Esta história acompanha o processo de gravação do primeiro e melhor disco do artista, segundo o próprio artista. O disco também foi um sucesso de vendas atingindo 200.000 Cópias. O segundo disco chegou a marca de 186 mil².

Em Manaus durante os anos 70, Cajú participou da Banda Pop, também conhecido como grupo pop, com a formação instrumental de baterista, guitarrista, contrabaixista, o vocal, tecladista e saxofonista. Apesar de ser um grupo de Manaus, a maior parte de suas apresentações aconteciam nos interiores e seus

² Cajú gravou três LPs no estúdio Gravasom em Belém (PA) e três CDs posteriormente em Manaus (AM), sendo que o último (A Volta do Sax, 2013) está fazendo sucesso em todo o interior do Amazonas. Os LPs gravados foram: Super Sax (1983), Chico Cajú e seu Super Sax (1985) e fungando no Cangote Dela (1990). Ambos tiveram ótima aceitação e repercussão no Estados do Amazonas (NORBERTO: 2016).

repertórios eram variados desde o bolero, forró, xote, valsa. Chico comenta que na década de 1980 as bandas requisitadas em clubes como o Clube no Rio Negro, eram as bandas de Bailes.

Observa-se como a desigualdade social se expressa na realidade diferenciada destes grupos de trabalhadores músicos. Enquanto havia aqueles trabalhadores mais pobres que tocavam em festas dos beiradões, os músicos de classe média eram bastante requisitados para animar em bailes de elite.

A trajetória musical de Teixeira de Manaus

Teixeira de Manaus. Nome artístico de Rudeimar Soares Teixeira, nasceu em 08 de dezembro de 1944, na Costa do Catalão, comunidade ribeirinha pertencente ao município de Iranduba. Pertencente a uma família de 12 irmãos, seu pai conhecido como *Seu Teixeira*, Raimundo Azevedo Teixeira e sua mãe *Dona Doca*, Theodózia Soares Teixeira, eram agricultores. Teixeira de Manaus era um dos filhos mais novos e foi enviado à Manaus para estudar em 1953 aos seus 9 anos de idade, em um Colégio Progresso de Júlia Barjona de Labre. (TEIXEIRA: 2018 p. 83)

Segundo a pesquisadora Darle Teixeira, o Teixeira de Manaus, por diversas vezes expressou-se desgostoso em ter que morar longe de sua família que estava no interior e ter que ir para a cidade para estudar. Em seus relatos, desde cedo teve que trabalhar para ajudar pagar seus estudos, então desde engraxar sapatos à auxiliar nos deveres do patrimônio da escola ele auxiliou.

Foi um aluno esforçado e comprometido com seus estudos, e segundo a uma entrevista dada ao jornal *A Crítica*, em 1993, atribuiu o desejo pela música porque seu pai tocava pistom da banda do colégio o que o influenciou a ter interesse pela música e pelo Saxofone, instrumento que aprendeu sozinho. Em 1966, quando ainda morava em casa de amigos do pai, começou a animar festinhas de aniversários de amigos com o sax e a tocar nos carnavais de rua da cidade de Manaus. Na década de 70 criou seu próprio grupo musical com o nome de RT4, Rudeimar Teixeira e 4 (quatro) componentes. Passou de músico-integrante a músico-empresário. 1975 fora a data que o pesquisado relatou ter sido *batizado carinhosamente de Maestro Teixeira* e ficou fixo nas boates noturnas de Manaus e no Parquinho 2.000.



Primeiro sax (16 anos) – terreiro da casa dos pais na Costa do Catalão. Fonte: Acervo pessoal

A sua relação com o *Seu Lourival* o dono do Parquinho 2.000 onde trabalhava foi de grande parceria e amizade o qual o mesmo foi padrinho da filha mais nova de Teixeira em uns de seus relatos sobre o tempo que esteve à frente dos grupos o qual era responsável em gerenciar. Segundo Darle Teixeira, longe de qualquer lazer se tratava de um trabalho árduo. Era preciso encarar a arte como profissão e quem trabalhava com ele era preciso estar nos dois momentos de apresentação: o que antecede (ensaios) e que devem ser entendidos como produção remunerada e o da apresentação em si. Teixeira de Manaus, além do Parquinho 2.000, ainda tocava noutros lugares. Saramandaia, um dos rendez-vous dos anos 70 e que fora o palco literal do convite para entrar na indústria fonográfica. Sobre esse momento significativo, Teixeira diz:

Eu tava lá no cercadinho. Ele foi com um empresário que levou ele “vamos ao Saramandaia”. Quem vinha pra cá, após seu evento lá na cidade... chique, ia nos ver tocar. Nosso conjunto era muito bom e ia nos ver tocar. O Pinduca foi uma vez, foi outra e ia lá comigo e é aquela história. Insistiu, insistiu pra eu fazer uma fita e coisa e eu pensei que era brincadeira e tal... agora, resumindo: até que um dia eu fiz essa fita e ele foi lá e levou a fita. Até que um certo dia o telefone tocou e era pra eu ir. Aí, automaticamente... foi uma coisa tão bem-feita que o Saramandaia, que eu queria deixar o conjunto tocando lá, mas tava caindo né, Darcy? Foi caindo, caindo, caindo, e eu fui entrando na vida de disco, e o Saramandaia foi fechando. Não sei o que foi isso. (TEIXEIRA, 2017: p.90)

Neste trecho de sua entrevista, Teixeira de Manaus fala que foi *uma coisa tão bem-feita*, pelo fato do sucesso de sua gravação não depender de uma gravadora de disco que estava em processo de falência, e por simplesmente conseguir que seu trabalho fosse prestigiado de tal forma. Assim, podemos dizer que Teixeira de Manaus é considerado um dos precursores do estilo de música instrumental da Amazônia registrado nos discos a partir dos anos 80.

Roberto Bopp

Roberto Bezerra nasceu em 1955 na ilha das cobras localizada aos arredores de Parintins no interior do Amazonas. Antes de fazer história na música, ele trabalhou com atividades manuais com seu pai, na extração de juta. Seu primeiro contato com a música foi na infância, em festas proporcionadas por fazendeiros de juta, com instrumentos sem captação elétrica. Mas somente aos 19 anos iniciou sua carreira musical.

O desenvolvimento do capitalismo trouxe muitas mudanças para as famílias pobres que viviam do extrativismo e das lavouras, tanto da borracha como da juta, onde muitas vezes não havia as relações com dinheiro. Na tentativa de mudar a realidade da família, Roberto decide ir para a capital em 1964 onde começou a estudar violão aos 19 anos, com um segurança do Distrito Industrial, onde trabalhou por pouco tempo. Ele aproveitava todos os intervalos para treinar, e mais tarde monta seu primeiro grupo de samba juntamente com seu professor, Raimundo Dutra, denominado Canoeiro. O grupo se mostrou bem adaptado a tocar em todos os tipos de eventos, de casamentos a prostíbulos.

No entanto, não teve apoio familiar e foi aconselhado a tentar outras oportunidades de carreira, como jogador de futebol. Participou da Escola do América Futebol Clube e foi treinado por Amadeu Teixeira. Mas era claro que sua paixão e vocação se deu na área musical, mesmo se aventurando em várias áreas de atuação, teve importante influência na música e história do Amazonas.

Por meio da criação da banda Carrapicho, em 1978, Roberto fez parte de uma geração criativa e impulsionada pelas mudanças socioeconômicas na região. A banda Carrapicho foi criada com interesses competitivos. Roberto trabalhava no SESC e foi solicitado a ele que fundasse uma banda para concorrer com a banda do SESI. A ideia deveria ter sido extinta, mas a vontade de Bopp era de fundar uma banda,



Bopp e o Grupo Canoeiro em 1980. Fonte: Acervo Pessoal.

e assim ele persistiu até o surgimento do grupo Carrapicho. Com o passar do tempo, a banda adquiriu sucesso, se tornando um fenômeno amazonense, e passando a se apresentar em vários lugares de Manaus.

A inspiração do nome se deu pelo contexto da palavra carrapicho, originário de uma planta que não desgruda com facilidade, trazendo uma ideia de frear o avanço da música estrangeira por *grudar* no gosto popular. Esse nome foi sugerido por um amigo dos integrantes da banda chamado Nil Cruz, que auxiliou na influência da banda por meio do nome, com o intuito de conter o avanço da música estadunidense, que predominava na época, influenciada pelo contexto externo muito visado na época da ditadura militar.

Essa oposição refletia-se na permanência da instrumentação tradicional do forró, indo contra as tendências instrumentais da época para bandas que se utilizavam de teclado guitarra e baixo enquanto eles se utilizavam de sanfona, percussão e violão. Somente no primeiro LP de 1985 é possível perceber a presença do baixo, guitarra e bateria em suas músicas.

A história, força e influência de Roberto Bopp e o grupo Carrapicho foram importantes para a cultura regional amazonense. Por meio da banda Carrapicho houve uma marca do regionalismo cultural na história.

Ozeas da Guitarra

Ozeas Silva dos Santos nasceu na comunidade do São Raimundo, pertencente ao município de Maraã, interior do Amazonas no ano de 1958. A influência musical veio de casa com seu pai que lhe apresentou a música através do violino, banjo e violão, instrumentos que fazem parte da cultura amazonense. Aos 10 anos, na cidade de Tefé, ele ingressou num conjunto chamado Uirapuru tocando guitarra elétrica emprestada. Esta foi uma oportunidade para ele mostrar seus talentos em solos, e já na adolescência foi contratado para tocar em vários locais da cidade. O repertório do grupo era baseado em Brega (cafona), forró, boleros, canções românticas e lambada.

Morando em Coari, uma cidade próxima, Ozeas continuou tocando com bandas que faziam o mesmo estilo de suas primeiras experiências, consagrando sua influência na guitarra elétrica. Juntamente com Joaquim Vieira e Mario Gonçalves, do Pará, Ozeas Santos faz parte da história como um dos primeiros nomes da guitarra na Amazônia. Com a música sonorizaram uma história de transformação social de



Ozeas dos Santos em 2020. Fonte: Acervo Pessoal

grande proporção, marcada pela mudança de um país rural para urbano e moderno, no qual a presença da guitarra elétrica é um símbolo representativo. A partir daí surgem os nomes de Ozeas, Vieira e Mauro Gonçalves entre outros nomes, que iriam contribuir para a construção de um novo estilo dentro dos moldes da indústria musical. Surge então a Lambada.

A influência, incentivo e apoio do pai foram fundamentais para consolidar a música e carreira do jovem Ozeas. Em 1976, aos 18 anos, ele resolve se mudar para a capital do Amazonas, Manaus. Num momento de muitas mudanças sociais acontecendo, além do crescimento da indústria fonográfica, a situação para os músicos não estava fácil, principalmente os pobres vindos do interior.

Ozeas fez apresentações em diversos locais de Manaus e interiores, além de muitas parcerias com outros grupos locais como o grupo Play Pop. Com ajuda de conhecidos chega a Belém, onde fez seu primeiro registro fonográfico, com o grupo Lambaly, em 1980, pela Gravassom. O sucesso foi aumentando ao ponto de começarem a participar de programas da TV local.

O sucesso desse primeiro compacto o levou em 1983 a lançar o seu primeiro álbum solo gravado em São Paulo pela gravadora Copacabana, que lançou mais 4 discos de Ozeas. Essa gravadora viu muito potencial econômico nas estrelas desconhecidas do Norte e Nordeste, especialmente nos seguimentos musicais queridos dos trabalhadores mais pobres no Brasil, tais como Sertanejo, Lambada e Forró. Por isso, do Amazonas contratou Ozeas e Teixeira de Manaus, entre outros. Os Anos 80 vieram para alavancar a sua carreira solo e consolidar seu nome na cultura musical como guitarrista.

A vida em São Paulo foi um marco na sua carreira que só crescia até seu trágico acidente. Em Manaus, um acidente de carro o fez parar com as gravações por 2 anos. O músico teve passagem também por Fortaleza onde morou por 1 ano, consagrando seu nome também no nordeste do Brasil.

O sucesso de Ozeas se deu pelo seu estilo único com a guitarra, sempre impressionando o público com solos diferenciados e cheios de personalidade. Seu estilo característico não tinha influências de outros músicos, pois ele afirma que só tinha tempo para sua própria música, sendo seu pai sua única influência.

Os anos 80 marcaram o início da produção discográfica no Amazonas e esse crescimento do capitalismo trouxe para a cultura da região norte, especialmente no Amazonas, transformações no que diz respeito a instrumentação musical, com muitos músicos iniciados nos instrumentos acústicos de corda, como percussão, violão,

cavaquinho, saxofone, violino e banjo, trazendo agora as obras e influência dos guitarristas com sua arte elétrica. A música de Ozeas trouxe visibilidade ao Amazonas e certamente faz parte das raízes culturais da música brasileira.

Ozeas passou por várias cidades do norte e nordeste do Brasil. Em Belém, Coari, Fortaleza, Tefé, Manacapuru, Manaus. Dentre suas músicas mais famosas que fazem referência às cidades por onde andou estão *Cidade de Tefé*, *Alô Fortaleza*, *Lambada Amazonense*.

Considerações finais

Nos últimos anos o surgimento de pesquisas inéditas sobre a música do Amazonas³ permitiram ampliar e aprofundar as reflexões sobre o fenômeno contemporâneo da música nortista. A promoção do capitalismo a partir do dirigismo autoritária da ditadura acentuou a condição de dependência na Amazônia ao capitalismo monopolista transnacional pois a região acabou sendo instrumentalizada para a acumulação de capital no Centro-Sul e nos países do capitalismo central. A inserção dos trabalhadores músicos no mercado capitalista reflete essas determinações gerais.

Levando-se em conta o que foi observado sobre a trajetória dos trabalhadores músicos durante a modernização capitalista, a musicologia marxista busca compreender as práticas musicais dentro do desenvolvimento histórico. Nos anos 70 e 80 os músicos amazonenses estão em migração em direção as cidades e capitais em busca de melhores condições de trabalho. As motivações econômicas são predominantes entre os migrantes.

Pode-se destacar que o Brasil é uma nação multicultural dentre os diferentes costumes e crenças dos índios, negros, e branco, as festas estão presentes tanto no meio religioso quanto no profano. No Período colonial, os negros e os índios eram submissos aos seus senhores, eram obrigados a participar das cerimônias do costume europeu, dirigidas pela igreja católica. Os negros sempre faziam seus rituais com cantos e danças para seus orixás e vale ressaltar que as festas religiosas são referências entre diferentes culturas que povoaram o Brasil dando assim a origem à cultura nacional. Os negros eram associados a irmandades por diferentes etnias, conservando sua própria cultura, com união e soluções de problemas.

A música de *Beiradão* está presente nas festas que são feitas em pequenos municípios ou comunidades ribeirinhas de margem para o rio, locais que só podem chegar através de transporte fluvial. As sedes eram locais onde aconteciam os bailes e folga depois das procissões e eram feitas de palafita com assoalho. Com isso, os músicos se integraram nas comunidades, pois, tinham necessidade de acompanhamento dos hinos.

Nos anos 20 ouve algumas inovações, as comunidades passaram a ter o contato com novas formas de tecnologia de comunicação em longa distância como rádio. Isso levou as populações dos interiores ao contato com outros estilos musicais e gradativamente as músicas tocadas nas festas foram se modificando, essa foi uma forma de colaborar musicalmente nas festas e cantos da igreja.

Nos anos 70 o desenvolvimento tecnológico representado pelas energias elétricas e caixa de som, está associado a ampliação da instrumentação (guitarra e órgão) e de repertórios, tais como o samba, brega, forró.

Apresentamos brevemente a trajetória de quatro músicos amazonenses desta geração. Chico Cajú nasceu no interior do Amazonas, no Lago do Ajará, nasceu em uma família de músicos, sua carreira como saxofonista iniciou nas sedes e beiradas nos municípios do interior do Amazonas, aos 20 anos ganhou de seu pai um saxofone alto, nisto era convidado para vários festejos e apresentações. Cajú participou da Banda Pop com formação de vários instrumentos, e também o vocal.

Teixeira de Manaus nasceu na Costa do Catalão, uma comunidade no interior do município de Iranduba, e foi influenciado pelo pai que também era músico. Aprendeu sozinho o saxofone, com o qual

³ (NORBERTO, 2016); (LIMA, 2020); (TEIXEIRA, 2018).

fazia várias apresentações em festas de aniversário. Nos anos 70 montou seu próprio grupo musical RT4, desde aí ficou conhecido, e chamado de Maestro Teixeira. Teixeira teve sucesso na sua gravação e foi prestigiado nos anos 80 por ser um dos precursores do estilo de música instrumental.

Roberto Bope nasceu na Ilha das Cobras, interior de Parintins, teve a oportunidade de conhecer a música quando criança e aos 19 anos iniciou a carreira musical. Foi um dos criadores e participante do grupo Canoeiro e também criou a Banda Carrapicho, tocava em diversos eventos como casamentos e prostíbulos, mesmo sem o apoio dos seus pais seguiu firme na carreira de músico e foi um dos nomes do nativismo musical na Amazônia.

Ozeas Silva é natural da comunidade do São Raimundo, seu pai presenteou com seus primeiros instrumentos musicais, participou do conjunto Uirapuru como guitarrista no decorrer do tempo foi se desenvolvendo na música e tocando em vários locais da cidade, e se destacando com um dos primeiros nomes da guitarra na Amazônia. Ao sucesso do primeiro compacto, fez seu álbum solo na gravadora de São Paulo, Ozeas tinha um estilo único com a guitarra sempre impressionando ao público com solos elaborados.

A condição de migrantes destes músicos permite pensarmos sua música como um processo em movimento dialético dentro da expansão capitalista da região. Embora na infância seu aprendizado musical tenha ocorrido dentro de um contexto rural, através das formas de transmissão oral no seio de suas famílias e comunidades, não podemos congelar neste período, o dinâmico processo de aprendizagem destes músicos no curso da transformação de suas vidas sociais.

Referências

ALMEIDA, Mauro W. B. *Marxismo e Antropologia*. Em Armando Boito Jr. e Caio N. de Toledo (orgs.) *Marxismo e Ciências humanas*. São Paulo: Xamã/FAPESP/CEMARX, 2003, pp. 75-85.

ÁLVARES, Lucas Parreira. *Para uma crítica da razão antropológica*. 2019. *Práxis Comunal*, Belo Horizonte: v.2, n.1 2019 | ISSN: 2596-1020.

BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia: Formação social e cultura*. Manaus: Valer, 1999.

BOSCHI, Caio César. *Os Leigos e o Poder* (Irmandades Leigas e Política colonizadora em MG). São Paulo: Editora Ática, 1986.

CARDOSO, Fernando Henrique; MÜLLER, Geraldo. *Amazônia: Expansão do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1977.

CARVALHO, Edgar de A. *Marxismo, Etnia e Reprodução social*. Revista de ciências sociais da Unesp, perspectiva, São Paulo, 1988.

COSTA, Maria J. J. *Demografia e Mão-de-obra na Amazônia*. Belém: Centro de Filosofia e Ciência Humanas/NAEA/UFPA, 1990.

FERREIRA, Talita S. M. C.; GOMES Jocilene Gomes. *Festa de Nossa Senhora do Carmo de Parintins/AM: Celebração da fé e Turismo Cultural*. Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

GALVÃO, Eduardo. *Santos e Visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, baixo Amazonas*. 2ªed, São Paulo. Brasília, INL, 1976.

HARRIS, Marvin. *El desarrollo de la teoria antropologica: história de las teorias de la cultura*. Ciudad de Mexico: Siglo Veintiuno, 1979. 690 p.

IANNI, Octavi. *Ditadura e agricultura: o desenvolvimento do capitalismo na Amazônia*. - Rio de Janeiro: Civilização 1986.

LIMA, Rafael Angelo dos Santos. *Os “motivos” das guitarras amazonenses: diálogos culturais e invenções entre fronteiras*. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação sociedade e cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas como exigência parcial para a obtenção de título de mestre, Ufam, 2020.

LOUREIRO, João J. P; JESUS, João de. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. 5ª edição. Manaus: Valer Editora, 2015.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky. *A Miséria da Ascensão Social: Capitalismo e Pequena Produção na Amazônia*. Ed. Marco Zero, 1987.

LUCKÁS, György. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*. Traduzido por Sergio Lessa e revisado por Mariana Andrade. Maceió: Coletivo Veredas, 2018.

MARCUS, Gyorgy. *Marxismo y Antropologia*. Edicion: Francisco Fernández Buey. Tradução Manuel Sacristán, 1974.

MARX, KARL. *O Capital: crítica da Economia Política*. Livro I: o processo de produção do capital/ Karl Marx; tradução Rubens Enderle. 2ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

MELLO, Mario Lacerda de; MOURA, Hélio A. de. *Migrações para Manaus*, prefácio de Clóvis Cavalcanti. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1990.

NORBERTO, Rafael B.A. *Espaços, trânsitos e sociabilidades em performance na música do Beiradão: uma etnografia entre músicos amazonenses*. 155p. Dissertação Mestrado Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de pós-graduação em música, Porto Alegre. 2016.

SILVA, Jamily Souza da. *A festa de São Benedito no bairro da Praça 14 de Janeiro*. Culturas populares em meio urbano. Manaus: EDUA, 2012.

TEIXEIRA, Darle Silva. *O Beiradão está em festa: A obra musical de Teixeira de Manaus nos anos 80 e sua influência junto às festas do Beiradão*. Manaus: UEA, 2018.

TERRAY, Emmanuel. *O Marxismo diante das sociedades primitivas: dois estudos*. Tradução de Manoel Barros da Motta e Venusia Cardoso Neiva. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*, 1ª ed. São Paulo Ed.34, 2000. Festa de negro em devoção de branco: do carnaval na procissão ao teatro no círio. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

WAGLEY, Charles. *Uma Comunidade Amazônica*. Estudo do Home nos Trópicos, 1957.

Recebido em 30/10/2020

Aceito em 23/11/2020

CHORO MARANHENSE

Peter Ninaus¹

Resumo:

O termo *choro* é uma expressão complexa de um gênero, um estilo e um elenco. Essa diversidade é complementada pela regionalidade, e forma uma aparência especial com a tradição do choro no Estado do Maranhão, um dos nove estados da Região Nordeste do Brasil. Este trabalho representa a primeira tentativa de explorar sistematicamente este choro a partir da capital, São Luís. Como uma pesquisa básica, abre a temática entre outras pesquisas sobre a música maranhense. O Choro Maranhense é uma tradição viva que é muito receptiva aos estilos de música vizinhos e se diferencia em sua prática musical de outros estilos de choro no Brasil. A prática dessa música na Região Nordeste tem uma longa história e influenciou toda a música do país. Apesar da disputa de dominação entre os centros do Rio de Janeiro e São Paulo no Sudeste e os centros do Nordeste, como São Luís, as análises mostram que esse choro tem muitas variações e imitações do folclore maranhense. A exemplo do Bumba-meu-Boi ou Lelé que dão a essa tradição do choro, uma aparência completamente diferente comparada dos modelos clássicos de Pixinguinha. Este artigo, ao fazer essas distinções, pretende servir de base para pesquisas futuras e como uma contribuição para o estudo da música no nordeste brasileiro

Palavras-chave: Choro Maranhense, música nordestina, identidade, gênero

Abstract:

The term *choro* is a complex expression of a genre, a style and a cast. This diversity is complemented by regionality and forms a special appearance with the *choro* tradition in the Brazilian state of Maranhão. This work represents the first attempt to systematically explore this kind of *choro* and to open it as a contribution to the basic research about the music in Maranhão. The *Choro Maranhense* is a living tradition that is very receptive to neighboring styles of music and sets itself apart from other *choro* styles in Brazil in its musical expression. The making of this music from Brazilian Northeast has a long history and was influential for the entire music of the country. Notwithstanding the power struggle between the centers of Rio de Janeiro and São Paulo in the southeast and the centers of the northeast, such as São Luís and Maranhão, the studies show that this *choro* has many variations and imitations of the folklore of Maranhão, such as Bumba-meu-Boi or Lelé, which give this *choro* tradition a completely different essence in comparison to the classical models of Pixinguinha. This work is intended as a basis for further research and as a contribution to the study of music in northeastern Brazil.

Keywords: Choro Maranhense, northeastern music, identity, genre

¹ Universidade de Música de Graz, Áustria.

Resumen

El término *choro* es una expresión compleja de un género, un estilo y un reparto. Esta diversidad se complementa con la regionalidad y forma un aspecto especial con la tradición del *choro* en el Estado de Maranhão, uno de los nueve estados de la Región Nordeste de Brasil. Este trabajo representa el primer intento de explorar sistemáticamente este *choro*, así como un acercamiento a la música de Maranhão. El *Choro Maranhense* es una tradición viva que es muy receptiva a los estilos musicales vecinos y se diferencia en su práctica musical de otros estilos de *choro* en Brasil. La práctica de esta música en la Región Nordeste tiene una larga trayectoria e influyó en toda la música del país. A pesar de la disputa de dominación entre los centros de Río de Janeiro y San Pablo en el Sudeste y los centros del Nordeste, como San Luís, los análisis muestran que este *choro* tiene muchas variaciones e imitaciones del folclore de Maranhão, como lo son Bumba-meu-Boi o Lelê, los cuales le dan a esta tradición del *choro* un aspecto completamente diferente en comparación a los modelos clásicos de Pixinguinha. Este artículo, al hacer estas distinciones, pretende servir como base para futuras investigaciones y como una contribución al estudio de la música en el noreste de Brasil.

Palabras clave: Choro Maranhense, música del noreste, identidad, género

Introdução: pesquisa sobre música no Maranhão (termos, perguntas)

O texto aqui apresentado é um resumo da minha tese de doutorado (Ninaus, 2020), que foi escrita em alemão. A estrutura da tese de doutorado é dirigida principalmente a um público não brasileiro nas partes gerais, pelo que entra em cena um problema que não fica claro à primeira vista. Em primeiro lugar, muitos termos precisam ser explicados para ilustrar a complexidade e a diversidade da tradição musical brasileira. Principalmente no Maranhão, o Choro Maranhense é uma tradição musical difícil de se isolar de outras práticas musicais/outras músicas. Este trabalho trata apenas de pessoas que foram importantes para o ambiente de pesquisa e que não estão incluídas na *chorografia* de Ricarde Almeida Santos (2015, 2018). Outras obras, como a de Costa Neto (2013), tratam de material histórico. Minha contribuição científica diz respeito ao processamento sistemático da tradição do *choro* atualmente existente no Maranhão, bem como ao destaque de suas particularidades. É também uma questão de relativizar e complementar a literatura científica existente e criar uma base etnomusicológica para pesquisas futuras. O essencial deste trabalho são as experiências de observação participante, realizada no período de fevereiro até maio 2017 e janeiro até maio 2019, as análises de partituras e de gravações, que mostram as peculiaridades desta tradição do *choro* a partir de análises de ritmo e sotaque. A peculiaridade dessa prática musical se mostra na análise e ilumina a identificação pessoal com essa tradição, com São Luís, com o Maranhão, com a região Nordeste e também com o Brasil.

Para colocar informações sobre a prática da música e a identidade do *choro* de São Luís, é preciso um conhecimento interno e uma visão interna que, como estrangeiro, só recebo uma camada superficial. A ocasião e os locais alteram a execução das peças. Trabalhos separados poderiam ser escritos sobre os muitos atores e seus locais de atividade, o que iria além do escopo deste artigo. As improvisações durante uma reunião informal por si só, fornecer uma grande quantidade de material.

Meu papel nesta pesquisa é tentar aprender o Choro Maranhense com todas as suas peculiaridades como um aluno da Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo (EMEM) e assim apreender o essencial. Como não venho de uma tradição familiar de *choro*, ninguém espera que eu traga algo ou que já conheça. O princípio pedagógico de Paulo Freire, também utilizado na EMEM, nomeadamente aprender com e com o outro, deu-me como investigador de campo a oportunidade de conhecer

diferentes abordagens e opiniões. Esta posição do aluno também resolve a questão de saber se e quanto conhecimento do choro seria necessário antes de iniciar a pesquisa de campo. A caminhada na corda bamba entre o choro especialista que, com muito conhecimento do choro do Sudeste, gostaria de investigar a variedade no Maranhão, e o pesquisador imparcial que vai a campo e lá pesquisa sem nenhum conhecimento prévio, resolvem um problema específico da abordagem metodológica. Aqui está um problema específico: um especialista pode tentar interpretar o Choro Maranhense com suas experiências de forma tendenciosa, e o leigo demora muito para aprender o básico necessário para entender as sutilezas. O especialista será visto pela crítica como um estranho, os músicos de choro vão se adaptar ao seu estilo de tocar e evitar os costumes locais. O iniciante no choro, mas especialista em música de outro gênero musical, é um corpo bem estranho, pois nem mesmo conhece os choros brasileiros famosos, mas é aceito como aluno com paciência e cortesia. Como um estranho, você não será atraído para a discussão interna brasileira sobre o domínio do Sudeste. Tive acesso às redes sociais dos músicos e com o passar do tempo fui alegremente convidado como novidade musical. Nesta posição, passei a fazer parte dos problemas econômicos, sociais e culturais do Nordeste e conheci muito acerca das questões internas. No início da minha estadia de pesquisa, percebi rapidamente que tinha vários déficits pelo fato de ser estrangeiro e de não conhecer muitos os costumes locais. Além disso, quando fui convidado para tocar, embora trouxesse minha experiência, eu tinha que atender às expectativas. Eu conhecia o choro, mas não via a complexidade do termo por trás, mas me surpreendi com a estranheza em relação ao choro carioca. Um dos meus objetivos era mergulhar na prática do choro em São Luís. Só consegui atingir esse objetivo de forma limitada porque não pude me tornar parte da região e / ou tradições locais em tão pouco tempo. Meu papel nesta pesquisa é olhar para as peculiaridades dos Choros no Maranhão de uma perspectiva o mais neutra possível, lançar as bases para novas pesquisas e mostrar a diversidade cultural maranhense.

Entretanto, outro aspecto importante deste trabalho é apresentar a diversidade e heterogeneidade do Brasil e de suas regiões geográficas. Isso se aplica a todas as áreas, do clima à economia à música. Devido ao tamanho e às mudanças históricas e econômicas do país, as distinções geográficas nos estados federais são muito importantes. Essas diferenças regionais se refletem na terminologia utilizada para distinguir gêneros musicais.

A questão da pesquisa sobre o choro no Maranhão e não da pesquisa sobre o choro em geral pode ser explicada com uma afirmação clara: quem estuda choro no Rio de Janeiro tem uma imagem dessa tradição diferente de quem pesquisa choro no Maranhão. Existem paralelos, mas os dois fenômenos têm diferenças significativas. Por esse motivo, este artigo contrasta o Choro Maranhense com o Choro da região Sudeste do Brasil.

O termo *choro* é uma expressão que, por motivos históricos, traz confusão ao problema. Portanto, neste trabalho utilizo o termo choro para o choro como é descrito na literatura, contrastando com o choro como ritmo e como nome de peças. Para evitar confusão, procuro usar termos mais precisos, que se opõem a essa falta de clareza e com a intenção de fazer acréscimos. Então, contraponho o Choro Maranhense com o Choro do Rio de Janeiro, que é de certo modo representativo da prática do choro no sudeste do Brasil. A análise do ritmo, do acompanhamento ou da melodia do choro deve mostrar claramente que se trata de uma variedade do choro no Rio. Muitas facetas dentro e fora das tradições do choro são indícios de características independentes e identificações dentro de outras tradições do choro. Essas características extra-musicais devem ser levadas em consideração. Discutem-se modelos como a identidade do *patchwork* de Heiner Keupp (KEUPP, 2005) ou as regras de gênero de Franco Fabbri (FABBRI, 1999).

Para compreender essas características, primeiro é necessário examinar o ambiente e o campo de pesquisa. A literatura sobre a música maranhense e em particular sobre o Choro Maranhense lança luz sobre a pluralidade desta tradição. Essa pluralidade mostra a natureza problemática do termo choro, que é usado para denotar muitos fenômenos. Como exemplo de tal problema, deve ser mencionado aqui que são poucos

os grupos e alguns músicos não se autodenominam choristas e outros representam muitos estilos dependendo da época do ano. Em função disso, a sistematização dessa situação no local foi o grande desafio.

Para quebrar a teia do refrão, tomo emprestadas as regras de gênero de Franco Fabbri (1980). Com a ajuda de suas regras de gênero, o quadro em torno do choro é esclarecido. Além das características musicais, as características extra-musicais também fluem para isso. Ao ler Fabbri, as semelhanças com o modelo de identidade do *patchwork* ficam aparentes. Como as regras de gênero de Fabbri são uma aplicação musical, algumas de suas categorias podem ser incluídas posteriormente em Patchwork (KEUPP, 2005). O cerne da questão aqui é que, segundo ele, uma identidade musical deve ser equiparada a um gênero musical. Isso significaria que o choro é mais uma identidade do que um gênero. O gráfico a seguir tenta adaptar essas regras de forma notável. As regras formais e técnicas descrevem o quê: a estrutura musical e o elenco. A regra semiótica mostra os gestos ou o texto e os códigos narrativos desta música. A regra dos códigos de comunicação descreve, entre outras coisas, a participação do público, onde: códigos gestuais e códigos de vestimenta. Os códigos de comportamento não possuem subcategorias. As convenções sociais e ideológicas podem ser divididas em crenças políticas e afirmações musicais. O aspecto econômico é descrito pela regra das convenções econômicas e jurídicas, onde são descritos direitos autorais, distribuição, taxas e muito mais. Com a ajuda dessas subdivisões, fica evidente a necessidade de diferenciar o termo *choro*.

Métodos

Os métodos utilizados para realizar este trabalho vêm da etnomusicologia. Como pesquisador interdisciplinar e com experiência como psicólogo musical, tentei pesquisar o assunto de uma maneira exploratória e objetiva.

Para diferenciá-la de outras disciplinas que também tratam do choro, deve-se destacar que esta pesquisa pode ser uma abordagem profundamente europeia de um tema brasileiro. É assim que esta pesquisa é compreendida no contexto da musicologia brasileira. No Brasil costuma-se descrever a música, como o futebol, como um fenômeno sociológico e inseri-la em um contexto histórico-cultural-científico. Isso é seguido por discussões sobre história colonial, política colonial, integração, assimilação, política contemporânea e até econômica. Por isso, este trabalho busca utilizar abordagens etnomusicológicas para oferecer uma perspectiva diferenciada sobre o choro, examinar os aspectos musicais internos e mostrar a tradição viva do Choro Maranhense.

O nome Choro Maranhense é o nome comum de uma tradição musical no estado do Maranhão. O termo tem duas características: 1. Choro, do qual muitos estilos musicais populares no Brasil podem ser derivados, portanto, é um fenômeno pan-brasileiro, e 2. Maranhense é o termo para uma área com muita identidade própria, cultura especial e história do Norte (histórico) e Nordeste. Carvalho Sobrinho (2010, 49) relata uma “Aula Noturna de Música do Maranhão” em 1902, o que sugere que sempre houve pelo menos uma consciência local da música e das composições no estado. A *chorografia* de Jansen (1901) também remete à consciência de uma tradição do choro no Maranhão no início do século XX.

Como pode ser percebido na figura ou diagrama, a identidade do Choro Maranhense pode ser assumida aqui como uma identidade de patchwork segundo Heiner Keupp (Keupp, 2005) e mostrada a partir do exemplo de Chorista Maranhense. No nível pessoal essa identidade é comumente mencionada do seguinte modo: “Eu sou Chorista.”; “Trabalho como músico a tempo parcial”; “Como graduado pelo EMEM e / ou universidade, tenho um bom nível no instrumento.”; “Meus parentes já tocam choro.”; “Meu instrumento é a flauta, Violão 7-cordas, Cavaquinho ou Bandolim, ...”; No nível social, é comumente mencionada do seguinte modo: “sou um acadêmico”; ou, por exemplo, “da indústria da construção”; “Como parte da (pequena) classe média, estou relativamente seguro financeiramente.”; “O meu horizonte

vai para além do Bairro porque já sai do estado”; “senão do país, em viagem”; “A música faz parte da minha vida quotidiana e sou membro de um grupo musical (grupo de choro)”².

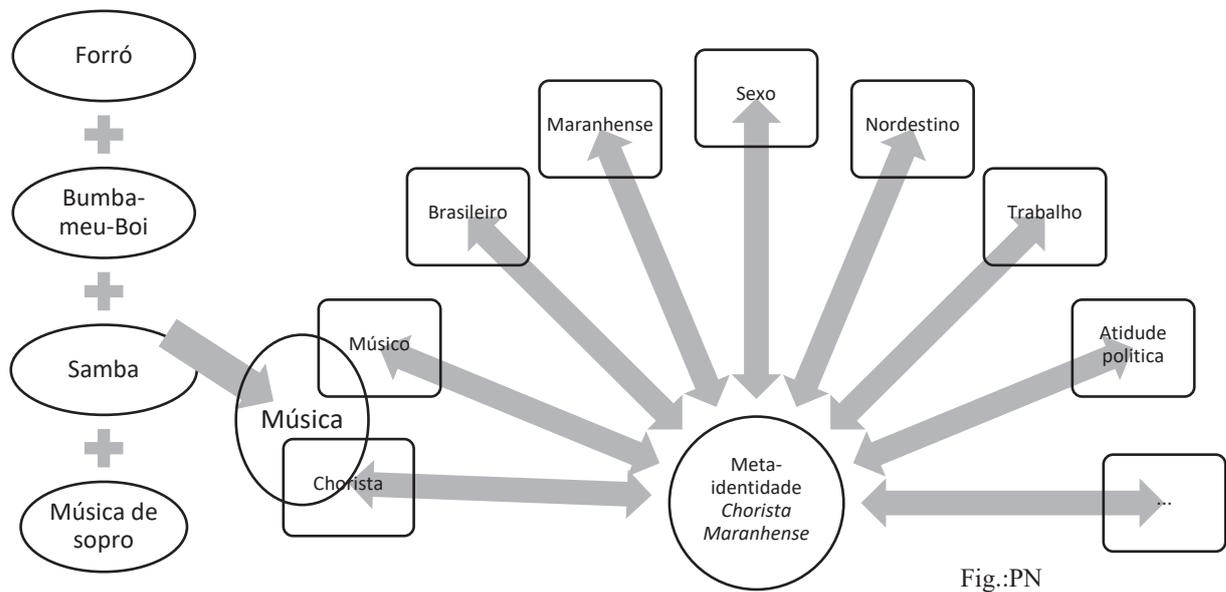


Fig.:PN

Choro Maranhense

O repertório do Choros Maranhense, do qual há registros, é menor do que as grandes coleções da Casa de Choro do Rio ou de São Paulo.

Publicações Choro Maranhense (circa 182, incompleto):

- Choro Maranhense: 37 peças do Caderno,
- CD Choro Maranhenses 9 de 10 também no livro exceto Miritibano,
- CD Gente de Choro exceto 3 não consta no livro (Gente de Choro, Apelo, Pra Ser Feliz, Aguenta Seu Florêncio, Teimosinho, Zona do Agrião, Imbolada, Anjo Meu, Choro Nobre, Simples como Serra);
- 33 choros estão listados no apêndice,
- também como 101 choros, peças de Sebastião Pinto que poderão integrar o repertório do choro;
- próprios gravações e documentos de mídia social.
- O projeto de edição de Daniel Lemos Cerqueira Piano Maranhense também inclui peças que poderão ser integradas ao repertório do choro.

Os cadernos são principalmente para uso educacional. Eles servem para levar o repertório do Choros Maranhense a um público mais amplo. Mesmo que haja partituras para estas peças, estas representam apenas a ideia das peças, porque os arranjos, as improvisações e o estilo pessoal dos intérpretes, que alteram significativamente as peças, são muitas vezes muito mais importantes. Os CDs são projetos que pretendem mostrar que o choro em São Luís é de alta qualidade e são mais do que algumas peças de um grupo musical fora do comum.

² Essas características são representativas das características demográficas dos choristas de São Luís e não se pretendem completas. Essas informações são usadas para exibir dados pessoais anonimamente. Uma tentativa de coletar sistematicamente esses dados por meio de um questionário falhou devido à falta de participantes

Internet, serviços de streaming e outras mídias eletrônicas estão atingindo um público difícil de entender. Neste contexto, cabe mencionar Jossias Sobrinho, que abrange vários gêneros musicais e por isso é muito popular. Principalmente aqui o repertório do Choro Maranhense é representado pelas poucas gravações. As poucas postagens fora dos grupos de choro em São Luís apresentam um repertório muito diversificado que confunde as fronteiras entre o Choro Maranhense e outras músicas maranhenses.

O repertório dos grupos é majoritariamente constituído por choros nacionais (choros brasileiros dos mestres cariocas) e composições próprias. Normalmente, apenas o material próprio é tocado e não o dos outros grupos. Se um grupo se desenvolve a partir de outro (professor - aluno), as peças podem ser herdadas. O repertório delimita claramente os grupos uns dos outros.

Existe uma definição? O choro no Maranhão ou Choro Maranhense é uma variação local do choro. Caracteriza-se por imitar os ritmos do Nordeste do Brasil e, em particular, por adotar ritmos maranhenses e uma infinidade de peculiaridades pessoais dos choristas, que contribuem com seu estilo pessoal. Além dessas peculiaridades características, o Choro Maranhense se mostra como um estilo local com uma prática performática especial e repertório próprio.

Análise

À primeira vista, o texto a seguir poderia sugerir um clima sombrio a depressivo, mas o acompanhamento dá à música uma característica completamente diferente. Saudades e esperança dão a essa música uma energia positiva. Este é o trabalho do centro.

Cajueiro Velho de João Dias Nazareth:

A

|: Cajueiro velho vergado e sem folhas
Sem frutos sem flores sem vida afinal
Eu que te vi florido e viçoso
Com frutos tão doces que não tinha igual
Não posso deixar de sentir uma tristeza
Pois vejo que o tempo tornou te assim
Infelizmente também é certeza
Que ele fará o mesmo de mim. : |

B

Já tenho no rosto sinais de velhice
Pois da meninice não tenho mais traços
Começo a vergar como tu cajueiro ||
Fui teu companheiro nos primeiros passos
portato não tens diferença de mim
Seguimos marchando em uma só direção
Apenas me resta da vida o fim
E da mocidade a recordação. ||

Aqui os padrões acompanhantes dos cavaquinhos e o contraponto (baixo) da peça *Cajueiro Velho* de João Carlos Dias Nazareth (Sol menor), introdução aos compassos 1-2:



Figura 1 - caj1, Transcr. PN

O padrão básico (caj1) mostra um acompanhamento que pode ocorrer no choro, samba ou bossa nova.

Os acentos são os seguintes:

> ... > ... | > ... |

1, 5 | 5

Os acentos podem ser derivados dos movimentos dos tons:

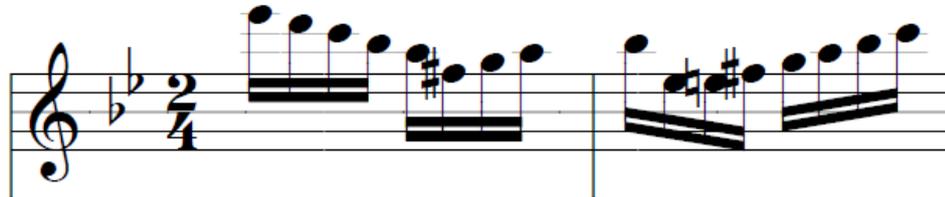


Figura 2 - Transcr. PN

Cinco semicolcheias mais três semicolcheias (sinal de semicolcheias) no primeiro compasso resultam em acentos em 1 e 6. No segundo compasso, o acento está no segundo semicolcheia. O esquema de acentos da melodia é, portanto, 1, 6 | 2. O cavaquinho toca 1, 5 | 5 e, portanto, não tem função de apoio, mas complementar. Adições e posições polirrítmias são características da música maranhense.

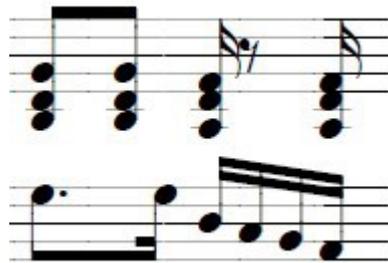


Figura 3 - Transcr. PN

Este mesmo contraponto, mas com um acompanhamento diferente, também mostra que as vozes são bastante heterogêneas.



Figura 4 - Transcr. PN

O padrão básico (caj2) dos compassos 3-4 mostra uma liderança de voz neutra. O baixo (contraponto) está ativado e conduz a introdução do tema nos compassos 4-5.



Figura 5 - Transcr. PN

No compasso 5, a figura termina com as três semicolcheias como sinal, embora o tema comece antes.



Figura 6 - Transcr. PN

Depois disso, a linha do baixo tende a ficar no Baião e apoiar a melodia.



Figura 7 - caj3 Transcr. PN

Contraponto consistente (caj3)

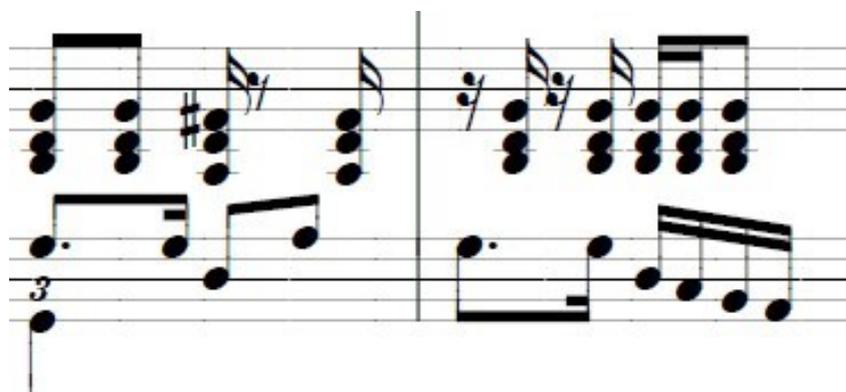


Figura 8 - Fig. Transcr. PN

Acompanhamento variável (caj3b)

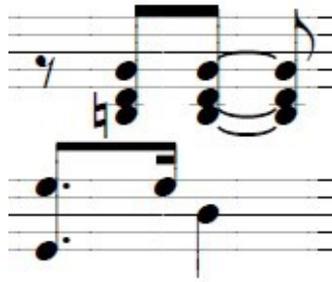


Figura 9 - caj4, Transcr. PN

Simplificação da figura rítmica (caj4)



Figura 10 - caj6, Transcr. PN

Alusão à melodia tripla ou ao típico maranhense 2 contra 3 do ritmo de Matraca. (caj6)



Figura 11 - caj7, Transcr. PN

Mudanças de acento (caj7)

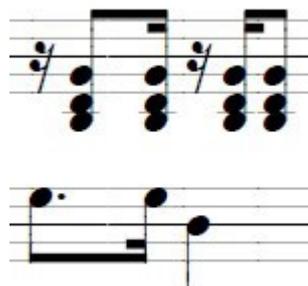


Figura 12 - caj8, Transcr. PN

Como o padrão caj7, mas dobrado. (caj8)

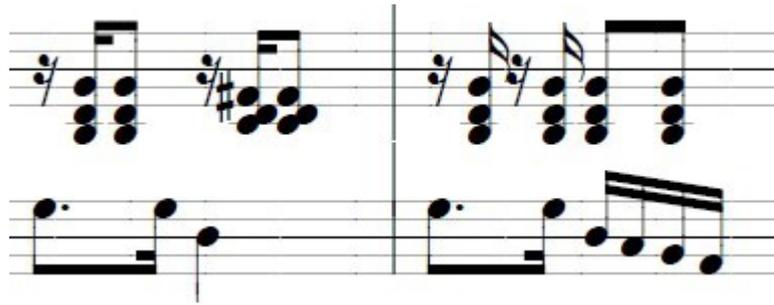


Figura 13 - caj9, Transcr. PN

Ritmo contrastante com o mesmo contraponto, que sublinha a clareza do ritmo da semicolcheia. (caj9)



Figura 14 - caj10, Transcr. PN

Redução como objetivo de clareza. (caj10)

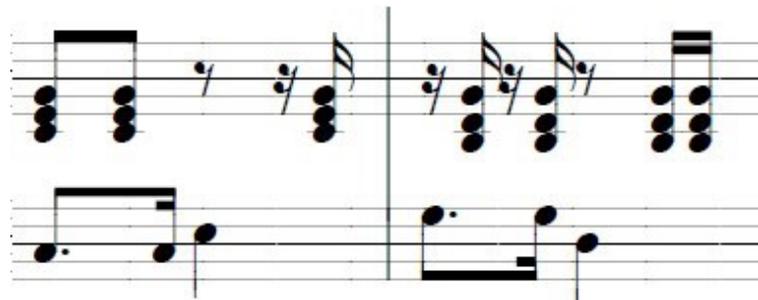


Figura 15 - caj11, Transcr. PN

Dividindo como reforço das semicolcheias. (caj11)



Figura 16 - caj12, Transcr. PN

Concentre-se na segunda batida (caj12)

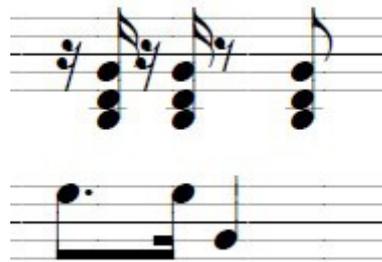


Figura 17 - caj13, Transcr. PN

Colcheia no compasso 25 para reforçar o início da melodia. (caj13)



Figura 18 - caj14, Transcr. PN

Semicolcheia no compasso 26 a 4+e, como reforço da antecipação semicolcheia do compasso 27 da melodia. (caj14)



Figura 19 - caj15, Transcr. PN

Suporte para movimentos de semicolcheias da melodia e seu drama textual no compasso 28 (caj15).

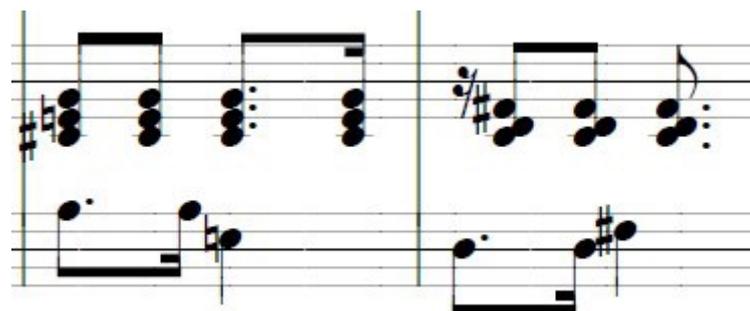


Figura 20 - caj16, Transcr. PN

Ritmo sugerido como tapete de som para intensificar a intensidade da transição. (caj16)



Figura 21 - cajCB1, Transcr. PN

De acordo com Livingstone, o contraponto mostra as características típicas das notas de três colcheias, que têm um efeito de sinal. (cajCB1) compasso 5-6



Figura 22 - cajCB1b, Transcr. PN

A figura não é variada. (cajCB1b) compasso 13

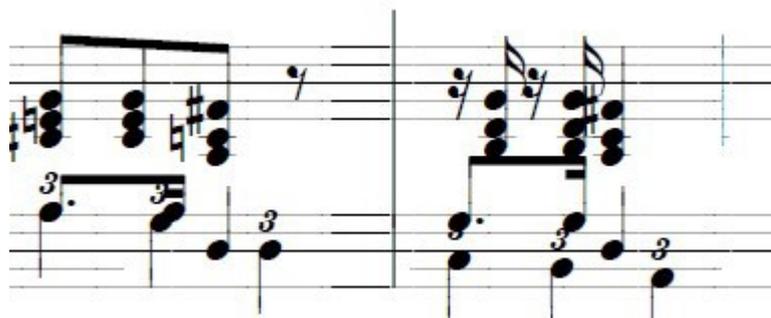


Figura 23 - cajCB2, Transcr. PN

Uma finalização tripla nos compassos 20 e 21 mostra um padrão rítmico típico do Maranhão. Aqui o contraponto é colocado contra o ritmo predominante e se torna um verdadeiro polirritmo. (cajCB2)

Como outro exemplo: *Não se esqueça de mim* é um choro típico dos Choros Maranhenses.

Um maxixe pode servir de base aqui. A acentuação (sotaque) corresponde ao padrão básico de maxixe. Da mesma forma, um choro pode ser usado em um ritmo mais rápido, o que é muito mais provável na prática.



O início tem três semicolcheias. Seguem-se mais três, que conduzem a um contra-movimento no quarto semicolcheia, como acentuados liderando para o próximo grupo. Estes seguem esquematicamente $\dots | > . . >>$, porém, mostram que este é um choro deslocado. Este ritmo básico corresponde a um Baião.



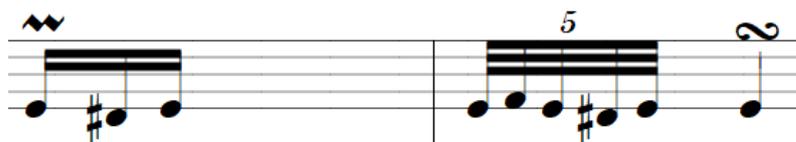
Essa figura também é uma possível referência aos ritmos locais. Da mesma forma, a seguinte acentuação conclusiva na introdução é comparável ao polirritmo predominante do Nordeste brasileiro, que também pode ser encontrado no Bumba-meu-Boi.



O início da peça mostra um choro típico. As três semicolcheias introdutórias, que têm um efeito de sinal, são seguidas por grupos de quatro, que correspondem exatamente ao esquema harmônico.



O início mi - mi b - mi ou mi - re # - mi é frequentemente variado. Assim como no CD Choros Maranhenses, esse início é revidado dependendo do instrumento e do músico, transferindo assim o efeito do sinal completamente para o baixo.



Essa ornamentação é uma decoração popular das linhas no Maranhão, embora também possa ocorrer de forma livre e independente do esquema rítmico. A primeira nota pode ser tocada como um trilo ou um *grupetto*.



A segunda frase geralmente é tocada com mais liberdade. Em particular, a colcheia si no meio da segunda frase é tocada brevemente e alongada além de seu valor com uma longa pausa, de modo que as semicolcheias seguintes perdem seu valor.



O final da primeira metade (semínima no fa) varia tanto na melodia quanto no acompanhamento.

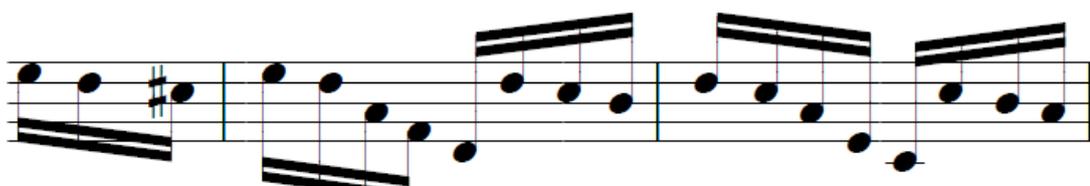
Original

A musical staff showing the original ending of the first half, consisting of a half note (F4) followed by a quarter note (G4) and a quarter note (A4).

Varição 1
Varição 2

Two variations of the ending of the first half. Variation 1 shows a half note (F4) followed by a quarter note (G4) and a quarter note (A4) with a sharp sign (#). Variation 2 shows a half note (F4) followed by a quarter note (G4) and a quarter note (A4) with a sharp sign (#).

Uma repetição ou interpretação fiel seria completamente indesejável e até mesmo estranha. A frase final da primeira parte traz um reagrupamento das semicolcheias

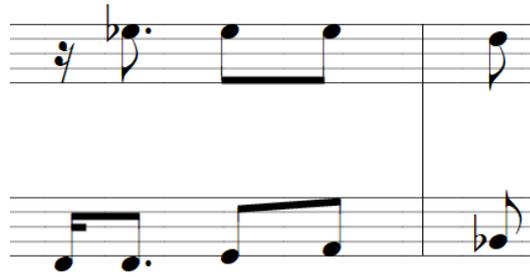


Depois do sinal de três semicolcheias, segue-se um grupo de cinco, que é repetido em sequência. Aqui, o final é preparado em um estilo típico de choro com uma sequência harmônica.

A segunda parte está na tonalidade paralela de Dó maior e também traz consigo uma nova ordem de acentos.



As três colcheias conduzem à primeira semicolcheia. Então, há um grupo de sete, que são agrupados em 3 + 2 + 2 nos acento.



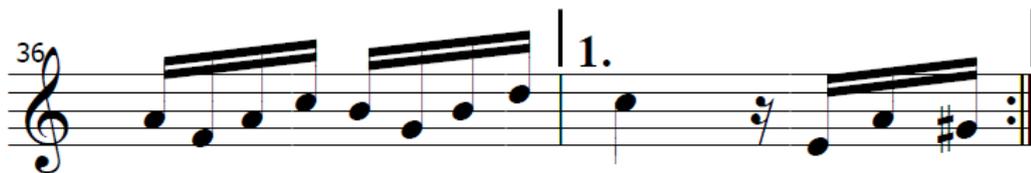
O movimento de 1, 2, 5, 7 da semicolcheia é acentuado.

A segunda parte da parte B traz uma nova ordem de acento do compasso 30 em diante.



Após as três semicolcheias de sinal tem um ordem de 1 + 5 + 2. Isso enfatiza ou imita a acentuação das vozes acompanhantes na primeira parte de B, com as vozes acompanhantes voltando ao acompanhamento básico do choro.

Só no compasso 36 surge a curta sequência conciliatória do choro.



Esta análise mostra um exemplo dos elementos maranhenses no choro examinado.

Resumo dos resultados

O Choro Maranhense deve ser considerado parte da Música Nordestina. Como centro de comércio, exportação e estacionamento da Força Aérea dos Estados Unidos, o Nordeste do Brasil sempre foi mais aberto ao exterior do que o Sul do Brasil. (Livingston-Isenhour, 2005: 110). Desse ponto de vista, o Maranhão tem e teve outras influências além do sudeste do Brasil. Isso pode ser encontrado nas tradições e também na música. Como as análises mostram repetidamente, elementos da música nordestina são onipresentes. As influências de forró, baião, bumba-meu-boi e do sertão (interior) podem ser lidas bem no ritmo, instrumentação e melodia. As tradições parcialmente familiares desenvolveram-se mais ou menos independentemente de outras práticas musicais comparáveis do choro. Um desenvolvimento paralelo completo pode ser descartado porque houve uma troca mútua na história e a geração jovem também está

procurando por essa troca e é inspirada por viagens ou pela mídia eletrônica. A forte referência maranhense ainda pode ser encontrada nesta nova geração, mesmo que os choros nacionais às vezes sejam tocados apenas. Resta, nesse caso, a formação e a instrumentação típicas do Maranhão. Quase todos os grupos de choro de São Luís têm em comum que não só tocam exclusivamente choro, mas também têm bumba-meu-boi, os ritmos carnavalescos carnaval e outros em seu repertório dependendo da época do ano. Alguns músicos de choro tocam também música erudita, jazz, samba, tambor³, música sacra evangélica ou *reggae*, sendo que este último tem um significado especial em São Luís. Na geração mais jovem, a preocupação paralela com o choro e outro gênero é uma característica pessoal e a abertura a oportunidades lucrativas de se apresentar fora do choro é uma necessidade financeira se quiser viver, pelo menos parcialmente, da música. Pode-se assumir uma tradição local e familiar permanente em São Luís, embora a geração mais jovem tenha redescoberto esse choro para si através de vários meios de comunicação ou o tenha aprendido em um curso na Escola de Música (EMEM). Esta tradição familiar é a principal patrocinadora e promotora do Choro Maranhense, mas também os esforços da EMEM procuram muito especificamente aproximar as tradições e composições locais a um segmento mais vasto da população.

As pesquisas sobre música no Maranhão buscam ativar essa consciência local e dar às realizações de músicos e compositores uma maior valorização da população e da política. Daniel Cerqueira tem se dedicado a esse objetivo como professor da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Em suas palestras ele também diz que na propaganda brasileira o samba deveria ter se tornado a identidade musical do Brasil. O Nordeste manteve-se fiel às suas tradições, e o Sul também não concretizou esta ideia com a Oktoberfest alemão. Parece que o choro, que é considerado o portador da música de bola europeia mesclada com elementos africanos (e indígenas), foi um bom compromisso com o samba (CERQUEIRA, 2016c). Tais declarações dão um retrato da turbulência interna no Brasil, que não se manifesta apenas econômica e politicamente, mas também na música.

Entre os músicos, é polêmico a pertença do choro, se ele é música erudita ou música popular. Na prática, o choro muitas vezes beira outros gêneros. Como diz Nonato Soeiro Oliveira, professor da EMEM, pode ser combinada com qualquer outro tipo de música, pode ser repetidamente encontrada como Samba Choro ou em outros estilos. Muitos estilos e gêneros diferentes também são cultivados no Clube de Choro⁴. Desse modo, não é de estranhar que o acordeão interprete um choro como um forró, um triângulo substitua o pandeiro ou se tocam peças e canções de outras tradições. Tudo é música, e quando uma noite passa de um evento oficial para um não oficial fazendo música juntos, a união conta mais do que o repertório.

Nos treinos mais recentes no Maranhão tornou-se comum as peças serem tocadas em chumbo. Seguindo o exemplo carioca, Zezé Alves (2012) publicou um caderno com os Choros do Maranhão. A afirmação de Livingston-Isenhour também se aplica à prática performática no Maranhão de que ninguém espera que essas notas sejam cumpridas, que sejam feitas repetições, que a parte sugerida seja usada para improvisação ou que uma parte completamente diferente não seja adicionada. O mesmo vale para o acompanhamento e os acordes. Os músicos que tocam a melodia sempre trazem seu próprio ritmo e ornamentação pessoais. Peças inteiras também podem ser improvisadas em uma roda de Choro livre. A improvisação é simples, principalmente uma forma ornamentada de melodia ou experimentação com motivos musicais. Todo instrumento melódico, instrumento de acompanhamento e o pandeiro podem improvisar. A percussão estendida geralmente não improvisa.

³ Tanbor de Crioula: Trata-se de uma manifestação afro-brasileira em canto, dança e percussão de três tambores assimétricos que são tocados geralmente por homens, mas não exclusivamente, pois existem mulheres que cantam, dançam e batem os tambores

⁴ O Clube do Choro em São Luís é uma associação de músicos para apresentar e divulgar o choro em conjunto.

Sobre o acompanhamento do Choro Maranhense disse em conversa com Joaquim Santos, integrante de Camerata Carioca, que o choro carioca difere do Choro Maranhense, principalmente na forma como são tocados os cavaquinhos e os violões que os acompanham. Em São Luís é comum encontrar instrumentais que geralmente usam o cavaquinho em vez do bandolim. Você também pode encontrar o cavaquinho substituído por um banjo. Os ritmos ou sotaques predominantes do Choro Maranhenses são variedades e variantes ou formas mistas de choro: Samba-Choro ou Choro-sambado, que também inclui a forma cantada, Choro-Lelê e outras formas mistas como Choro com o Frevo. A valsa está lá, mas não tem grande significado e nenhuma peculiaridade rítmica. É tocada muito raramente. Existem também outros instrumentos rítmicos na prática do choro no Maranhão. Essa expansão rítmica se dá por meio dos instrumentos típicos do nordeste. Como no Maranhão grupos que também tocam outros tipos de música costumam fazer parte do Choro Maranhense, costuma-se usar uma formação de forró, típica da música nordestina.

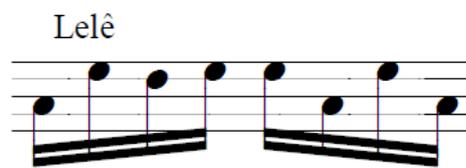


Figura 24 - Lelê, notação segundo Nonato Soeiro Oliveira (Nonatinho), gráfico PN

Uma forma especial dentro dos choros maranhenses pode ser encontrada na peça Candirú. O Lelê costumava se distanciar um pouco do Baião devido ao seu deslocamento rítmico. Uma sobreposição ainda é possível.

Lelê > > . > Baião > . . > > . . .

O padrão do Baião é executado como o do choro, apenas o segundo grupo de quatro é trocado pelo primeiro grupo. Isso resulta em novos pontos focais no Choro Maranhense e, assim, forma a melodia. Lelê (1, 6, 8) e Baião (1, 4, 5) podem ser combinados e resultam em um novo ritmo (1, 4, 5, 6, 8).

Conforme Livingston-Isenhour (LIVINGSTON-ISENHOURL, 2005, p. 64) analisa, a migração foi um fenômeno social que está relacionado com a origem do choro no Rio, uma vez que houve um movimento populacional do Nordeste para o Rio de Janeiro. Esta situação (ainda persistente) é causada pela deterioração climática, por razões econômicas e ausência de políticas. Essas estruturas sugerem porque a música carioca e principalmente o choro foram influenciadas pelo Norte e Nordeste e não o contrário, bem como o fato de que o desenvolvimento musical em São Luís só foi influenciado por Paris através da classe burguesa, seguindo Cerqueira, e menos do resto do Brasil. Há de se considerar também a forte influência Norte Americana, demarcando que esta influência pode ter se originado em outros lugares e não exclusivamente da região Sudeste.

Apesar desse discurso interior brasileiro sobre a origem do choro e seus primeiros centros no Brasil, identifiquei na tradição do choro em São Luís do Maranhão uma forma especial de choro como uma variedade (ou variação) local. O choro, principalmente no Maranhão, é moldado e influenciado pela pluralidade de tradições musicais e dançantes de seu ambiente. Nesta prática musical regional quase não existem especialistas profissionais em choro, se é que existem. O ambiente econômico exige que músicos profissionais, principalmente da nova geração, se adaptem a essa pluralidade musical e atendam aos desejos dos clientes. O choro na sua forma mais pura está disponível como música caseira ou privada estrangeira ao mercado ou como eventos não abertos ao público para um seleto grupo de amantes desta música. O termo sentimental é equiparado à palavra saudade. Mas descreve a tarefa, que sentimentos o choro quer e deve despertar em seus ouvintes: emoções profundas, escuta ativa ou participação ativa. O choro preenche o nicho entre a música popular brasileira e a música folclórica tradicional brasileira.

A tradição do choro no Maranhão tem um repertório típico, um elenco influenciado pelo jeito nordestino, uma interpretação com muitos estilos pessoais, mas sobretudo seus sotaques e ritmos regionais. O Choro Maranhense está sujeito a constantes mudanças, que são moldadas pelos estilos pessoais dos coristas. Mesmo que essa tradição do choro mude ou se transforme em algo novo no longo prazo, o Choro Maranhense é parte essencial da riqueza musical de São Luís, do estado e da região. O choro da capital São Luís ainda tem maior peso e uma organização operacional através do Clube de Choro e do programa de rádio de Ricarte Almeida Santos⁵. Devido à preponderância da atenção que as manifestações folclóricas tem nas políticas culturais que resulte na ausência de financiamento para artistas de modo geral, o Choro Maranhense, tornou-se um fenômeno em certa medida marginal, restrito a um pequeno grupo, ou privado. Não pretende ser o único portador desse ritmo, mas reflete os belos jardins, os maravilhosos pátios internos, o lado calmo, a pluralidade e a melancolia da beleza do Maranhão com sua longa história e tradição. Ainda assim, esta tradição do choro é uma vertente viva dos vários gêneros musicais da cidade de São Luís e adorna-a como os azulejos de forma acústica, com o mesmo carácter de transitoriedade e mutabilidade.

O Choro Maranhense descreve estados de espírito, lugares e eventos típicos da região e, portanto, tem um significado especial para a população regional. *Saudades de Tororoma* de Osmar Furtado traz lembranças, lembranças de infância e banhos no rio Tororoma. Ainda que o nome Maranhão seja provavelmente derivado de línguas locais e signifique algo como “água bravia”, a alma do país, metaforicamente falando, é larga como o Sertão e colorida como seu povo.

O Choro Maranhense também tem características próprias. O gráfico a seguir mostra o que há de mais importante dessas características, típicas do Choro no Maranhão, a partir da comparação entre o Choro Carioca e o Choro Maranhense, baseado no Fabbri (1980, 1999). Como se pode perceber, ambos têm muitas semelhanças, mas há diferenças marcantes nos detalhes, que ressaltam identificando as características próprias do Choro Maranhense.

Os modelos da identidade patchwork de Heiner Keupp e as regras de gênero de Franco Fabbri podem ajudar de forma adaptada a ilustrar mais claramente o termo Choro Maranhense. O nome Choro Maranhense é usado pelos próprios coristas de São Luís. Os atores sabem dos paralelos com a tradição do choro nos centros do sul, por isso também utilizam as mesmas protagonistas de Pixinguinha ou dos choros nacionais. Que há uma diferença para essas outras formas fica claro com a adição do maranhense. Há também considerações econômicas por trás disso, porque como um tipo de música regional, você também pode reivindicar medidas de financiamento regional. O ímpeto para essa conscientização provavelmente também está relacionado à declaração do centro histórico de São Luís como Patrimônio Mundial da UNESCO. O cotidiano se torna especial. As atividades de arrecadação de Zezé Alves nos Choros do Maranhão também ocorreram nessa época.

O Choro Maranhense é um bom exemplo da emergência da consciência por meio de impulsos (políticos) externos.

Perspectivas de continuidade: questões abertas e mais pesquisas

Para novas pesquisas, ainda há muito trabalho a ser feito com o processamento e avaliação das notas em todos os arquivos. Além disso, provavelmente existem muitos documentos de áudio de e sobre músicos e suas famílias que documentariam uma cronologia do choro no Maranhão, estendendo as regiões maranhenses.

Um aspecto especial que surgiu no decorrer do meu trabalho diz respeito à improvisação durante uma peça e ao estilo pessoal e também mais tarde à criação de novas peças a partir de uma improvisação. Tal análise improvisada forneceria informações sobre as mudanças na prática da apresentação.

⁵ Apresentado todos os domingos a partir das 9h, na Rádio Universidade

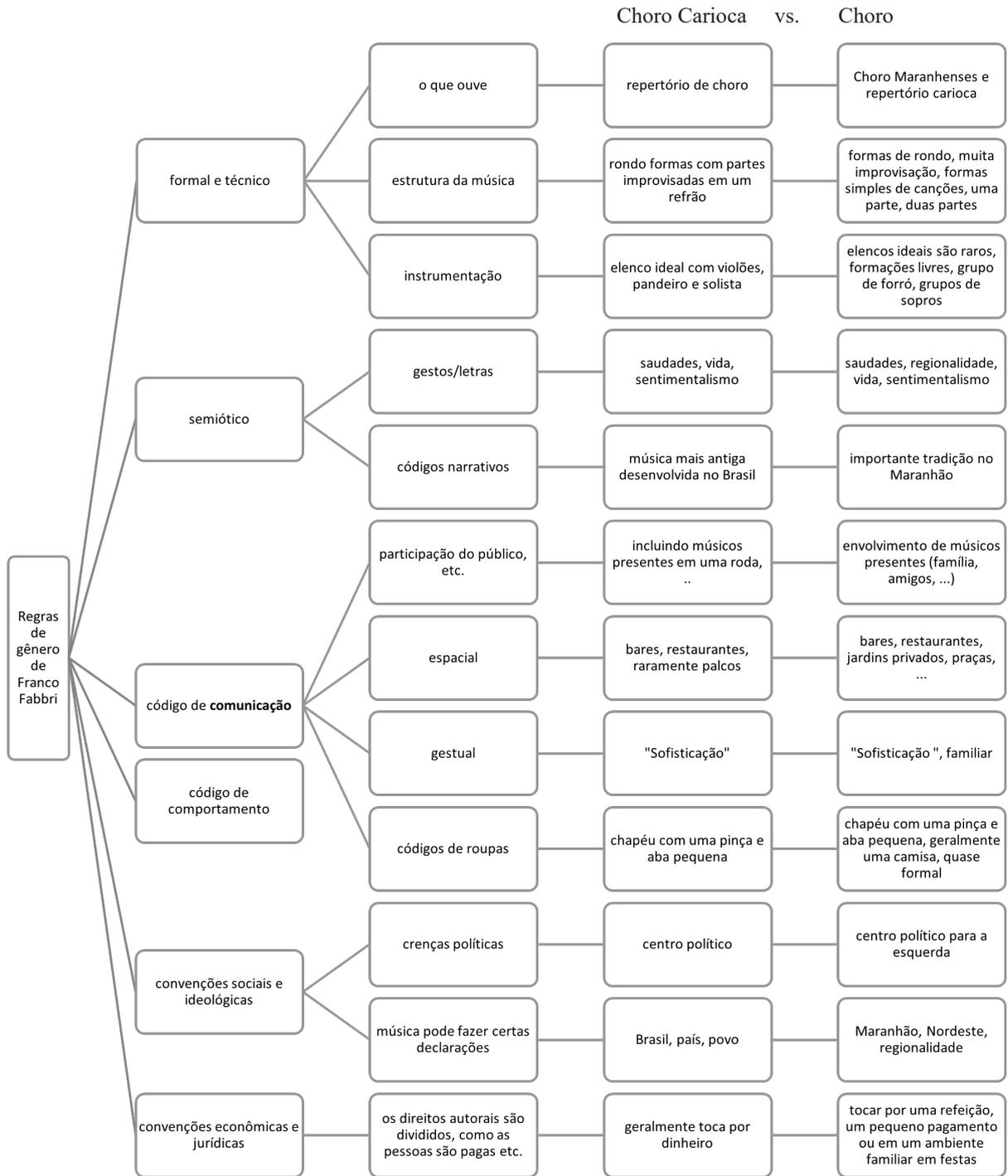


Figura 25 - Quadro comparativo entre o Choro carioca e o Choro Maranhense, baseado nas regras do gênero de Fabbri (1980;1999)

Uma investigação sistemática de todos os grupos de corais do Maranhão deve ser realizada como um estudo de longo prazo com um número maior de pesquisadores. Como a maioria dos músicos é oriunda da Ilha (Grande Maranhão), esse estudo também pode ser usado para pesquisar a tradição das cidades menores. Isso completaria o quadro das tradições que estão sendo estudadas pelos antropólogos locais.

Como objetivo cooperativo, a história da música maranhense também deve ser processada holisticamente e o Choro Maranhense inserido como uma peça em mosaico.

Referências

- ALVES COSTA, José (Zezé), *Choros Maranhenses*. Caderno de Partituras. São Luís. 2012
- CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de, *Músicas e músicos em São Luís. Subsídios para uma história da música no Maranhão*, Teresina, PI: EDUFPI., 2010
- CERQUEIRA, Daniel Lemos, *História da Música no Maranhão Colonial*, São Luís, roteiro da palestra, São Luís. 2016a
- CERQUEIRA, Daniel Lemos, *História da Música no Maranhão Imperial*, São Luís, roteiro da palestra, São Luís. 2016b
- CERQUEIRA, Daniel Lemos; COSTA NETO, Raimundo João Matos, *História da Música no Maranhão Republicano*, São Luís, roteiro da palestra, São Luís. 2016c
- COSTA NETO, Raimundo João Matos, *Um Panorama Histórico-Cultural Sobre Vida E Obra De Compositores De Choro Da Baixada Maranhense*: breve análise musical de obras já editadas. 2013 online. Disponível em: musica.ufma.br/ens/tcc/19_costaneto.pdf Acesso em 25 fev 2018
- FABBRI, Franco, A Theory of Musical Genres: Two Applications, *First International Conference on Popular Music Studies* (Amsterdam, 1980), was originally printed in *Popular Music Perspectives* (ed. D. Horn and P. Tagg; 1981, Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52–81). 1980 online Disponível em: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html> , Acesso em 31 mai 2019.
- FABBRI, Franco, Browsing Music Spaces: Categories And The Musical Mind: Paper delivered at *IASPM (UK) conference*, 1999. Reproduced online by permission of the author. Online Disponível em: <http://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html> , Acesso em 31 mai 2019.
- JANSEN, Justo Ferreira, *Fragmentos para a chorographia do Maranhão*. Maranhão. livro desaparecido, São Luís 1901
- KEUPP, Heiner, Patchworkidentität - riskante Chancen bei prekären Ressourcen. *IPP, Institut für Praxisforschung und Projektberatung München*, 2005 Online. Disponível em: http://www.ipp-muenchen.de/texte/keupp_dortmund.pdf Acesso em 31 jul 2019.
- LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas, *Choro. A social history of a Brazilian popular music*. Bloomington: Indiana University Press (Profiles in popular music). 2005
- NINAUS, Peter, *Choro Maranhense*, Tese (Doutorado em etnomusicologia) Universidade de música: Graz, Áustria, 2020
- SANTOS, Ricarte Almeida; SANTOS, Rivânio Almeida; RIBEIRO, Zema, *Chorografia do Maranhão*, 2015 online. Disponível em: <https://zemaribeiro.wordpress.com>. Acesso em 30 Jun 2017
- SANTOS, Ricarte Almeida, *Chorografia do Maranhão*, São Luís, Maranhão: Ed.: Pitomba! Livros e disco, São Luís 2018
- AGRADECIMENTOS à Profa. Ana Socorro Ramos Braga, UFMA, pela revisão do texto em português e Juan Bermúdez, Universidade de Viena, Áustria pela revisão em espanhol.

Recebido em 12/10/2020

Aceito em 23/11/2020

O PÍFANO NORDESTINO COMO INSTRUMENTO DE MUSICALIZAÇÃO NO ENSINO FUNDAMENTAL:

**The northeastern Pífano as an instrument of
musical education in elementary school**

**El pífano del noreste como instrumento
musical en la enseñanza primaria**

Leonardo Araujo da Silva ¹

Resumo:

O trabalho proposto tem como objetivo relatar a experiência pedagógico-musical na oficina de pífano para crianças de 9 a 12 anos na disciplina do Projeto Práticas Musicais Comunitárias do SESC Casa Amarela em parceria com a Escola Municipal Severina Lira, onde foram realizadas atividades de apreciação, percepção musical e execução instrumental. A fundamentação teórica foi baseada na pedagogia musical (FONTERRADA, 2008; MATEIRO e ILARI, 2011), no pífano como instrumento musicalizador, performático (CUERVO, 2009) e no ensino coletivo de instrumentos (BARBOSA, 1997) e nas avaliações em sala (PERRENOUD, 1999).

Palavras-chave: Pífano; Ensino coletivo de instrumento; Práticas musicais comunitárias.

Abstract:

This text aims to report the pedagogical musical experience in the pífano workshop for children from nine to twelve years. The pífano workshop was a discipline of the community musical practices project of SESC Casa Amarela in partnership with the Musical School Severina Lira. The theoretical foundation of this work is based on the musical pedagogy (FONTERRADA, 2008; MATEIRO; ILARI, 2011), on the pífano as an introductory instrument (CUERVO, 2009) and on the collective musical teaching (BARBOSA, 1997), and class evaluations (PERRENOUD, 1999).

Keywords: Pífano; Collective teaching of instruments; Community musical practices

Resumen

El trabajo propuesto tiene como objetivo relatar la experiencia pedagógica-musical, aplicada en la oficina de pífano en niños de 9 a 12 años., en la disciplina de Proyecto de Prácticas Musicales Comunitarias de SESC Casa Amarela en compañía de la Escuela Severina Lira. Dónde fueron realizadas actividades de apreciación, percepción musical y ejecución instrumental. La fundamentación teórica está basada en la pedagogía musical (FONTERRADA, 2008; MATEIRO e ILARI, 2011). El pífano como instrumento musicalizador, performático (CUERVO, 2009)., en la educación colectiva de instrumentos (BARBOSA, 1997).,y en las evaluaciones realizadas en el aula (PERRENOUD, 1999).

Palabras clave: Pífano; Enseñanza colectiva de instrumentos; Práctica musicales comunitárias.

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Introdução

Este trabalho apresenta experiências e resultados das intervenções didático-pedagógicas musicais desenvolvidas através da inserção do pífano² no ensino de música do Projeto Práticas Musicais Comunitárias do Sesc Casa Amarela. Essa experiência teve início em outubro de 2017 na Escola Municipal Severina Lira, que está localizada no bairro da Tamarineira em Recife-PE. A estrutura de funcionamento da escola atende alunos de 04 a 12 anos da Educação Infantil (Grupos IV e V), Ensino Fundamental (1º ao 5º Ano) e EJA - Educação de Jovens e Adultos (Módulos I, II, III) e oferece inclusão para crianças portadoras de necessidades educacionais especiais. Possui o quantitativo de 11% de alunos inclusos em turmas do ensino regular contando com acompanhamento pedagógico, social e salas com recursos multifuncionais.

A idealização do projeto Práticas Musicais Comunitárias surgiu com intuito de promover ascensão cultural nos bairros Nova Descoberta, Mangueira e Tamarineira, região metropolitana do Recife, situados na redondeza do Sesc Casa Amarela. A integração sociocultural faz parte da política desta instituição baseando-se no entendimento de que a cultura é uma ferramenta pertinente para transformação do indivíduo através da sociedade que incentiva a produção e difusão artística, atuando como elemento de articulação do desenvolvimento artístico-cultural por meios de cursos e oficinas em práticas musicais de canto coral, flauta doce, percussão, tecnologia musical e pífano, além dos concertos-didáticos³ ministrados pelos professores no caráter de aula expositiva, destacando aspectos da música, instrumentos musicais, repertório, compositores, gêneros e estilos musicais para o público das escolas inseridas na ação social do projeto.

Neste relato, é apresentada a prática realizada junto à turma da oficina de pífano na qual participaram 11 alunos com faixa etária de 9 a 12 anos destacando a acessibilidade de um dos alunos com deficiência portador da Síndrome de Down. Em seguida, será apresentada uma descrição da fundamentação teórica que embasou a prática pedagógico-musical, a abordagem metodológica desenvolvida durante as aulas e, por fim, serão apresentadas as considerações sobre a experiência docente.

Metodologia

Ao implementarmos a oficina de pífano na escola parceira Severina Lira em 2017, realizamos uma diagnose do ambiente escolar para reunir informações que nos subsidiassem no planejamento das atividades pedagógicas. Em sequência, demos início a primeira intervenção com os “Jogos Musicais” usando ludicidade com bolas e bingos sonoros, relacionado a criatividade, percepção melódica e rítmica para os alunos. Em nenhum momento foi utilizado termos técnicos e expressões musicais, o processo de aprendizagem naquele momento surgiu da curiosidade das crianças despertada, através do interesse de querer ouvir os sons dos jogos.

Na segunda intervenção foi realizados quatro concertos- didáticos, onde falamos brevemente sobre a história do instrumento, matéria-prima para fabricação, estilos musicais, bibliografias que falam a respeito do pífano e da biografia do pifeiro, flautista e compositor Egildo Vieira (1947-2015). Alagoano que contribuiu a partir dos anos 70 com suas composições para o enriquecimento da música pernambucana no Movimento Armorial de Ariano Suassuna.

² O pífano tradicional é um instrumento cilíndrico com sete orifícios circulares, sendo um destinado ao sopro e os restantes aos dedos. Constituído por taboca, taquara, osso, caule de mamoeiro ou, ainda, como é mais explorado hoje em dia, com cano de PVC, uma alternativa para a escassez de matériaprima natural. É encontrado em três tamanhos: 65cm a 70cm, chamado “régua-inteiro”, 50cm, chamado “três-quartos”, e 40cm, chamado “régua-pequena”.

³ Concerto-didático sobre a biografia de Egildo Vieira (1947-2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch=OAvh4TJoCsQ/> Acesso 12 set de 2020.

A terceira intervenção durou 50 minutos, foi durante o turno vespertino no horário oficial da aula da oficina onde alunos interessados participaram de uma entrevista a fim de fornecer informações necessárias sobre seu interesse em participar das aulas de música. Mediante as entrevistas socioculturais, relataram suas disponibilidades e assiduidade nas aulas práticas e teóricas para seleção do grupo musical criado para escola. A priori foram entrevistados 25 alunos no qual selecionamos 11 e mais uma aluna portadora de síndrome de *Dawn* inserida nas aulas de música do projeto.

A oficina de pífano durou por dois trimestres sendo cada um com turmas diferentes. Primeira etapa iniciou no mês de outubro a novembro de 2017 e a segunda etapa iniciou no mês de março a junho de 2018. As atividades ocorreram uma vez por semana com duração de duas horas, as primeiras aulas foram dedicadas à apresentação do pífano e suas partes (orifícios, corpo) e à exploração dos sons que podem ser realizados pelo instrumento. Outros aspectos abordados foram: o aprendizado da postura corporal apropriada para a execução, o conhecimento dos pontos de apoio do instrumento – polegar direito, polegar esquerdo e boca –, e a articulação necessária para tocar o instrumento. Neste mesmo período foram introduzidas as primeiras notas musicais e suas respectivas digitações, partindo de atividades desenvolvidas com a percepção sonora através da imitação. Inicialmente foram adotados exercícios musicais tocados em intervalos de terças maiores e menores - primeira e segunda voz -, modelo da estética composicional das bandas de pífanos, explorando as articulações no instrumento.

Leituras rítmicas e solfejos foram atividades trabalhadas no desenvolvimento da prática instrumental, ambas auxiliadas por apostilhas com conteúdos elementares em música: clave, notação, pentagrama, compassos, escalas, além da apreciação musical dos estilos e gêneros através dos áudios e vídeos expositivos de bandas de pífanos e seus mestres em seus cotidianos. Através de pesquisas históricas sobre o instrumento, mostramos desde a confecção do instrumento, a composição e a execução musical como recurso pedagógico para aprendizagem. Para o aprendizado e a prática de novas notas musicais foi dada uma tabela com as posições corretas para emissão das notas, os pífanos utilizados nas aulas foram os afinados em *Sol Maior*⁴, o tipo mais usado no Agreste atualmente pelas nas bandas de pífanos que são conhecidos por “três quartos”⁵.

Desenvolvimento

Considerado um dos pilares da arte musical do Nordeste regional, o pífano historicamente é um instrumento ancestral.

O mais antigo registro de existência de um instrumento semelhante ao pífano no Brasil data de cerca de 2.000 anos atrás. Em 1983, estudos arqueólogos num sítio de pintura rupestre na Serra da Boa Vista município de Brejo da Madre de Deus, 195 km do Recife localizaram um cemitério indígena. Entre os 83 esqueletos resgatados, um deles possuía, entre os ossos de seus braços, uma flauta feita de uma tíbia humana, com um único furo adornado por um cinto de fibras vegetais (NETO, 2016, p. 24).

No Brasil, foi utilizado pelos indígenas em seus rituais de danças além da catequização e educação após a chegada dos jesuítas portugueses que o trouxeram nas caravelas no século XVI. O pífano é um dos instrumentos base da oralidade na cultura do campo constituída na esfera do mundo rural que detém uma relevância na cultura musical das regiões do Nordeste, Sertões e Agrestes, onde existe uma evidência cul-

⁴ Padrão de afinação no qual pífano é confeccionado

⁵ Pífano com 36 centímetros afinados em Sol maior comumente usados pelo pifeiros.

tural e social constituída pelos pifeiros⁶, através das atuações das bandas de pífanos nos cortejos religiosos, festas cívicas, novenas e procissões.

Os números mais curiosos do seu vasto repertório são os duetos, música de caráter descritivo, destinadas a serem ouvidas e não dançadas é tradicional. A onça e o cachorro, de espirituosos efeitos instrumentais, mas os populares criam também peças músicas descrevendo histórias que inventam com personagens simbólicos, geralmente com o fito de satirizar ou fazer crítica social (GUERRA-PEIXE, 1958.p. 8).

São expressões culturais tradicionais que se apresentam para o mundo moderno na busca da preservação da cultura nacional através do conhecimento popular e da tradição passada de pai para filho desde o início do surgimento da banda de pífano no século XX. A cultura popular também esteve ligada ao processo de construção do nacionalismo musical⁷, construção de conhecimento na qual passou-se a ser elemento fundamental de identidade artística do Brasil. O pífano foi citado nos importantes movimentos musicais brasileiros do século XX que valorizaram a tradição oral encontrada na cultura popular. No Pós-Nacionalismo Musical pelo maestro Cesar Guerra-Peixe na Revista Brasileira de Folclore com o artigo *Zabumba, orquestra nordestina*⁸ e no Movimento Armorial pelo compositor Clóvis Pereira com o *Terno de Pife*⁹ composta em 1975, primeiro LP da Orquestra Armorial do Recife.

As primeiras produções fonográficas comercializadas surgiram no ano de 1970 pela Banda de Pífano de Caruaru que, após estes registros discográficos, tornou-se referência musical, grupos musicais seus contemporâneos dando continuidade aos estilos inserindo elementos eletrônicos¹⁰, instrumentos de cordas tangida¹¹, friccionados¹² e sopros¹³ de acordo com as composições na confecção de álbum: Quinteto Armorial¹⁴; Orquestra Armorial¹⁵; Pife *muderno*¹⁶. Aqueles foram grupos instrumentais de referência nacional e internacional de música nordestina que durante suas pesquisas absorveram a linguagem musical dos gêneros característicos expressos na música da cultura do nordeste.

O nome “pife”, que aqui se adota para designar o instrumento musical ocorrente no Nordeste brasileiro, consta como verbete de um único dicionário musical apenas, na “Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular” (1998: 626). Nas duas versões do *The New Grove Dictionary of Music* (Mayer Brown, 1980: 112; Sadie, 1984) e na *The Garland Encyclopedia of World Music* (Crook, 1998: 210 e 325) constam os verbetes “pífano” (*pijuano*), “pífaró” (*fife of Iberia*) e, na última, “pífano” (na América Latina espanhola), “*caboclo fifes*” (pífanos) e “banda de pífanos” (*band of fifes*) (no Nordeste brasileiro). É dito na “Enci-

⁶ Músico que confecciona seu próprio pífano e toca na banda de pífano.

⁷ MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. 2ª ed.:1983.

⁸ Biografia de Cesar Guerra-Peixe. Disponível em: Acesso em 30/08/2017.

⁹ Composição gravada no LP da Orquestra Armorial Disponível em: Acesso em 30/08/2017

¹⁰ *Sampler* equipamento que armazena sons eletrônicos e loop station, pedal para controle de voz e efeitos.

¹¹ Violões, violas de 10 cordas

¹² Violinos, violas, violoncelo, contrabaixo acústico.

¹³ Flauta-transversal e clarineta.

¹⁴ Quinteto Armorial formado em Recife pelo escritor Ariano Suassuna em 1970

¹⁵ Orquestra Armorial grupo de música instrumental formado no Recife pelos músicos Jarbas Maciel e Cussy de Almeida em 1975.

¹⁶ Pife Muderno é uma banda de música popular brasileira fundada em 1994 pelo músico Carlos Malta



Figura 1 - Banda de pífano de Caruaru



Figura 2 - Egildo Vieira do Nascimento (1947-2015)

clopédia da Música Brasileira”, em dicionários de língua portuguesa e na tese de mestrado de Marco Antônio Caneca, que o termo “pife” é uma corruptela de “pifre”, este, por sua vez, seria a forma popular da pronúncia da palavra “pífaru”. Caneca (1993: 66) ainda remete a raiz etimológica ao vocábulo “*pfifer*”, médio-alto alemão e, citando Isaac Newton (que não é o ilustre físico inglês) 61, refere-se a possível derivação do termo “pífano” a alguma associação feita ao nome de um certo Coronel Pfeifer, oficial germânico que primeiramente utilizou um instrumento de sopro, sem chaves e agudo, em um regimento militar.

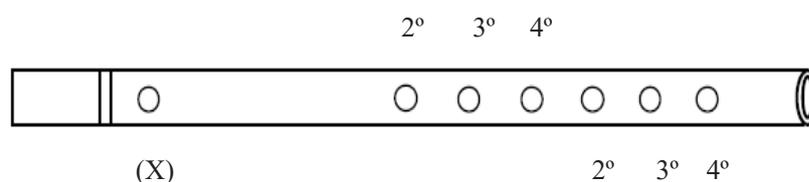
Em virtude da grande profusão de nomes e “confusão” das características na classificação do instrumento, optou-se pelo termo “pife” por ser esta a forma de uso corrente usada pelos dois pifeiros contactados da região agrestina do estado de Pernambuco no Nordeste brasileiro 62. Além disso, o termo é útil para evitar as confusões entre a referência ao instrumento nordestino e aos seus assemelhados em contex-



Figura 3 - Pife Moderno

tos outros como no uso do pífano em Portugal ou em países da América Latina, onde lá, o termo “pífano” pode vir a caracterizar uma flauta longitudinal (PIRES, 2005).

A matéria prima usada comumente para fabricação dos pífanos é a madeira conhecida por taquara e taboca, gramíneas de espécies parecidas com o bambu. Por causa do desaparecimento da madeira na região, alguns pifeiros optaram por utilizar o pvc e o metal como matéria prima para fabricação de novos pífanos. A formação do pífano é em “régua inteira”, “três-quartos de régua” e “meia régua”, podem ser confeccionados em cada material (em espécies de taquara ou taboca, pvc e metal).



X: embocadura

ME: 2º, 3º e 4º dedo

MD: 2º, 3º e 4º dedo

Figura 4 - Pífano

Os tipos de afinações: três-quartos de régua, “A 3”¹⁷ (lá maior); meia régua, “C 3” (dó maior); régua inteira, “G 3” (sol maior). Portanto, constatamos que a afinação por quintas ascendentes não ocorre no pife e a construção de tipos visando a uma funcionalidade específica.

O processo de fabricação é manual, vem do manuseio de ferro e fogo com medidas, através da palma da mão usando o polegar e o dedo mínimo, o pifeiro vai furando a madeira com um vergalhão incandescente produzindo os setes orifícios à posição do tubo no ato da furação do pífano.

Os gêneros musicais comumente tocados por esses conjuntos são ritmos como dobrados, marchas, valsas, choros e forrós. Suas melodias geralmente vêm da observação e da interação que esses homens têm com o meio ambiente, ou seja, com as “paisagens sonoras”²⁴ onde estão inseridos, em geral, ambientes rurais. (SILVA, 2013.p. 30)

João Alfredo dos Santos, popularmente conhecido como Mestre João do Pife, nasceu no Sítio Xambá, município de Riacho das Almas, Pernambuco. Aprendeu a arte de tocar e confeccionar pífanos através do seu pai. Viajou em turnê pela Europa realizando apresentações artísticas culturais, gravou seu primeiro disco em 2005 e realiza diversas participações em gravações de discos de artistas nacionais e internacionais.

[...] A banda de pífanos foi criada para tocar novena quando eu sai de casa e vim para Caruaru eu fui percebendo na feira que tinha que criar coisas mais animadas, porque aqui não era lugar de novena. Você chegava na feira tinha o cordel, via um trio de forro, um violeiro um cantador isso aí eu fui me espelhando e vi que tinha que aumentar a bagagem de tamanho, porque a novena a gente já tinha, vamos se dedicar a outros estilos. Eu não estudei, trabalhei na roça com meu pai, mas através do pife conheci vários países. Eu nasci naquela casinha simples no pé da serra mais o meu pai e fui me dedicando a

¹⁷ Nota musical que padronizando a extensão e a afinação do instrumento na escala geral



Figura 5 - João do pife

toca pife e foi uma dedicação boa. Hoje o pife faz parte da minha vida, o pife me deu casa para morar em Caruaru criei essa família toda hoje estou com 76 anos vivo do pife. O pife me representa tudo na vida, é uma coisa que corre nas veias eu não estudei, mas através do pife eu fiz muitas amizades boas e cada vez eu aumento essas amizades. Eu andei de avião, o que que iria fazer lá fora se não fosse o pife, eu não estudei e vim da roça ninguém vai levar um agriculto para fora. Meu pai era o mestre era tudo favorável a gente de dia a noite, ali foi a hora da gente se dedicar. Quando é como um professor, você tem os dias marcado para você está na aula e na nossa casa o mestre foi nosso pai, então de dia noite a gente tocava pífano naquela casa eu e meu irmão levávamos aquilo numa brincadeira, porque aquilo corria nas nossas veias, uma coisa passada de pai para filho. O mestre da gente foi pai naquele estilo de novena, nós não tínhamos um professor para tocar outras coisas. O estilo de pai era novena, quando eu cheguei em Caruaru eu fui percebendo que tinha que mudar para enfrentar a cidade, fui me espelhando e mudando o repertório para tocar outras coisas, tem que ter um repertório de novena bom e grande para não “ta” repetindo música. (SANTOS, 2019)

A valorização da cultura nordestina, sobretudo pernambucana, está explícita nos interesses da proposta pedagógica da oficina, principalmente na conservação da tradição musical do pífano, vista na região do Agreste, sobretudo na cidade de Caruaru, onde se concentra treze bandas de pífanos formadas no campo por homens, mulheres e crianças, é o maior número de bandas atuantes numa única cidade. Os objetivos de ensino aprendizagem surgem através duma articulação entre a teoria e a prática contextualizada a respeito da história do instrumento, do cotidiano social dos pifeiros e da performance, que são habilidades necessárias para o aprendizado, didática que estimula a prática instrumental dos alunos com o pífano em busca da conservação dos estilos musicais genuinamente autêntico no que afirma autora Cristina Eira na sua dissertação:

O fato de ter percorrido uma trajetória do campo para cidade permite estudar transformações e permanências dos significados sociais que apresenta a relação com a tradição e a identidade cultural e as duas dimensões presentes na cultura oral do Brasil: de um lado, o seu modo de pensar nativo ligado à cultura de origem, intrínseco ao seu modo de fazer de conhecer, conceber a música. De outro, o processo de assimilação e transformação da cultura local no contexto urbano e moderno das cidades, as permanências e reafirmações dos elementos culturais tradicionais na sociedade urbana (VELHA, 2008, p. 22).

Dessa forma as aulas aconteceram de maneira coletiva nas quais os alunos poderiam diagnosticar suas evoluções diante das observações feitas nas aulas expositivas, bem como durante a prática instrumental coletiva, atentar-se para os conceitos técnicos, teóricos, científicos, históricos, artísticos e filosóficos, possibilitando os diálogos que são fundamentais para o aprendizado dos conteúdos de cada etapa. Entendendo que:

A interação permite ao grupo realizar trocas entre práticas e saberes afetivos e cognitivos entre os próprios sujeitos com a música e entre eles e os professores. Participando ativamente do processo de aprendizagem coletivo e individual, os sujeitos fortalecem sua autonomia de pensamento, autoestima, criatividade na resolução de problemas entre outros aspectos do desenvolvimento musical (CUERVO, 2009, p. 64).

Através das atividades lúdicas e aprendizagem dos conceitos básicos revelados com a prática da experimentação e imitação, o público infantil compreende de forma mais prática e espontânea a música, desenvolvendo a percepção musical, cognição além da motricidade e a capacidade de interação com o meio e com os instrumentos musicais. Dentre estas práticas, damos destaque nesta comunicação à metodologia da oficina de ensino do pífano, com base na Lei 13.278¹⁸ do ensino de música nas escolas e das pedagogias dos métodos ativos idealizados pelos pedagogos musicais da primeira geração do século XX¹⁹ de introdução no Brasil: Émile-Jaques Dalcroze, Edgar Willems, Zoltán Kodály, Carl Orff e Shinichi Suzuki.

O que Dalcroze entende por educação musical ultrapassa o conceito comumente atribuído a essa expressão, de ensino de música para crianças. Para ele, toda ação artística é um ato educativo e o sujeito a que se destina essa educação é o cidadão, seja ele criança, jovem ou adulto (FONTERRADA, 2008, p. 128).

Foram estes métodos propostos nas atividades da oficina no caráter de explorar conceitos básicos da música: ritmo, melodia, harmonia, timbre, propriedades do som, alturas, intensidades, improvisação, imitação associados ao movimento, percepção, além da prática instrumental coletiva baseadas nos conceitos de ensino de instrumento do prof. Egildo Vieira (1947- 2015)²⁰ e do método de ensino coletivo de instrumentos de bandas, o “Da Capo”, de Joel Barbosa (1997). Os Jogos Musicais foram realizados como parte de um processo da prática docente propondo o uso de outra maneira de atender a demanda da educação musical no âmbito da Educação Básica conforme orienta a lei 13.278 proporcionando aos estudantes do 4º ano do fundamental I uma interação e a introdução da Educação Musical, vivências estas que nos ajudaram a diagnosticar o conhecimento prévio musical de cada estudante, seus “potenciais” e “limitações” que garantirão conceitos elementares da música.

Entre outros ganhos, percebe-se que o contato preliminar com o ambiente escolar foi fundamental para criação de um grupo musical, a “Bandinha de Pífano”, que se encontra em curso através do respectivo projeto para o desenvolvimento dessas ações. Nos apropriamos dos “métodos ativos” abordados nos livros “De Tramas e Fios” (FONTERRADA, 2008) e “Pedagogias em Educação Musical” (MATEIRO; ILARI, 2011).

Resultados

A cada aula um novo estágio era proposto. As etapas de aprendizagem da prática no pífano eram de acordo com o desempenho de cada aluno, por etapas concluídas era acrescentada uma nova lição, era introduzida uma nova atividade técnica no instrumento. Conceitos sobre os aspectos técnicos da respiração, postura corporal e leitura musical discutidos nas aulas anteriores eram revisados nas aulas seguintes. Havia comumente uma discussão sobre os conteúdos programáticos buscando sempre o nivelamento da turma. Assim era o processo de avaliação, através da organização didática dávamos seguimento à aprendizagem de novas tarefas, priorizando a percepção musical por meio do “tocar de ouvido”²¹, pois era cobrada todo início de aula o fazer musical.

¹⁸ BRASIL. Lei 13.278, de 2 de maio de 2016. Altera o § 6º do art. 26 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Disponível em: . Acessado em: 5 dez., de 2018

¹⁹ Cabe destacar que os “métodos ativos” chegaram ao Brasil a partir da década de 1950 e foram gradualmente sendo aplicados em contextos restritos, especialmente aqueles relacionados ao ensino particular de música (FIGUEIREDO, 2013, p.1). Disponível em http://www.amusicanaescola.com.br/pdf/Sergio_Luiz_Figueiredo.pdf.

²⁰ Alagoano nascido na cidade de Piranhas –AL foi pifeiro, flautista e compositor do Movimento Armorial

²¹ Definição que se dar na tradição oral para aquele que não depende da partitura como recurso de reprodução.



Figura 6 - Atividade jogos musicais



Figura 7 - Aula expositiva documentário sobre Sebastião Bianco

A avaliação formativa assume todo seu sentido no âmbito de uma estratégia pedagógica de luta contra o fracasso e as desigualdades, que está longe de ser sempre executada com coerência e continuidade. (PERRENOUD, 1999. p. 9)

Apesar de terem apresentado interesse e rendimento nas atividades, foi observada uma desmotivação dos alunos no período de adaptação, pois tivemos que conciliar a oficina durante o turno escolar, essa questão refletiu na assiduidade do grupo e na prática diária do instrumento



Figura 8 - Bandinha Severina Lira

Resultados

A interação dos alunos nas atividades da “bandinha de pífano” foi satisfatória. Percebeu-se, ao longo e após a realização das atividades, facilidades e dificuldades dos participantes na execução das tarefas. Notávamos o interesse da maior parte dos alunos no conteúdo apresentado enquanto outros não se interessaram por essas ações. Contudo, os trabalhos foram realizados com êxito, o que contribui, de certa maneira, com a inserção da oficina de pífano no respectivo ambiente escolar.

Por consequente, ressaltamos que as práticas musicais comunitárias é uma ação importantíssima para os bairros Tamarineira, Nova descoberta, Mangabeira, adjacentes do Sesc Casa Amarela, bem como para a área da Educação musical, por facilitar o trânsito e o diálogo entre a instituição Sesc Pernambuco e as escolas de educação básica e por proporcionar experiências docente e formativa aos oficinairos, além de fortalecer a vivência da música como parte da formação humana no respectivo ambiente escolar.

Turma 2017		Turma 2018	
Aulas de setembro a novembro		Aulas de abril a junho	
Alunos entrevistados	25	Alunos entrevistados	25
Selecionados	10	Selecionados	12
Desistentes	3	Desistentes	1
Número de aulas	14	Número de aulas	13
Assiduidade	75%	Assiduidade	85%
Avaliações	3	Avaliações	3
Resultado da oficina		Resultado da oficina	
Sem participantes para formação banda de pífanos.		Dez participantes para formação banda de pífanos.	

Tabela 1 - o panorama das aulas de acordo com o semestre letivo e os respectivos resultados das atividades das oficinas

Referências

BARBOSA, Joel. *Produção científica em ensino coletivo de instrumentos de banda e o terceiro setor: avaliação e perspectivas*. In: Anais do XIV Encontro Anual da ANPPOM. Porto Alegre: 2003, v.1, p. 1-5.

CUERVO, Luciane. Concepções de musicalidade entre estudantes de licenciatura de música: um estudo nas modalidades de ensino presencial e à distância. In: *Anais do XIII Encontro Regional da ABEM*. Porto Alegre: IPA Metodista, 2010.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio música e educação*. 2. Ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

GUERRA-PEIXE, Cesar. Zabumba, orquestra nordestina. In: *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, 10(26), jan/abr., 1970, pp.15-38.

Lei 13.278. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm Consultado em: 21 mai. de 2019.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 2ª edição. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). *Pedagogias em educação musical*. 1ª edição -Curitiba: Ibepex, 2011.

NETO, Eduardo Monteiro de Lima et al. *Pífanos do Sertão*. 1ª edição – Recife: FacForm, 2016.

PERRENOUD, Philippe. *Avaliação: da excelência à regulação das aprendizagens - entre duas lógicas*. 1ª edição – Porto Alegre: Artes Máficas Sul, 1999.

PIRES, Hugo Pordeus Dutra. *A malícia do pife – Caracterização Acústica e Etnomusicológica do Pife Nordestino*. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia). Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

SANTOS, João Alfredo. Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 20 de junho de 2019. Caruaru. Áudio
SILVA, Daniel Rodrigo Félix. *A confecção artesanal do pífano no Nordeste brasileiro*. Monografia (Licenciatura em Plena Música). Ceará: Centro de Humanidades da Universidade Estadual, 2013.

VELHA, Cristina Eira. *Significações sociais e simbólicas na trajetória da banda de pífano de Caruaru e a problemática história do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)*. Dissertação (Mestrado em Música – Etnomusicologia). São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, 2008.

Recebido em 31/10/2020

Aceito em 23/11/2020

REFLEXÕES DO PÓS-NACIONALISMO MUSICAL: UMA ABORDAGEM HISTÓRICA E COMPOSICIONAL SOBRE OS FLAUTISTAS ALTAMIRO CARRILHO, EGILDO VIEIRA E HERMETO PASCOAL

Reflections of musical post-nationalism: a historical and compositional approach on the flutists Altamiro Carrilho, Egildo Vieira and Hermeto Pascoal

Reflexiones sobre la música del post-nacionalismo: una aproximación histórica y compositiva a los flautista Altamiro Carrilho, Egildo Vieira e Hermeto Pascoal

Leonardo Araujo da Silva ¹

Rucker Bezerra de Queiroz ¹

Resumo:

O trabalho faz uma análise das obras de Altamiro Carrilho (1924-2012), Egildo Vieira do Nascimento (1947-2015) e Hermeto Pascoal (1936). Estudo motivado por discussões sobre interpretação de fragmentos melódicos de ritmos de danças brasileiras escritas no Método Ilustrado para Flauta de Woltzenlogel (1984). Além disso, apresenta uma síntese histórica do instrumento no Brasil, que discute a construção de identidade musical propondo para os flautistas uma reflexão da prática interpretativa da música popular brasileira com referência nas perspectivas do musicólogo Mário de Andrade (1893-1945) sobre a criação de um repertório nacional; da expressão musical do flautista e compositor Alfredo da Rocha Vianna o “Pixinguinha” (1892-1975); da evolução da flauta e seus aspectos técnicos (RONAI, 2008); do panorama da história da flauta na música brasileira (DIAS, 1996); dos estilos musicais do século XVIII (DIAS, 1985); do folclore na música erudita (DALDENGAN; COSTA, 2014); da paisagem sonora (SCHAFFER, 1997); da gaita e seus reflexos na composições brasileiras (ANJOS, 2013); da história da música nacional (MARIZ, 1983); do choro no contexto social (DINIZ, 2003), da educação popular (BARREIRAS, 1980); da análise harmônica (CHEDIAK, 2009); da teoria musical (MED, 1996) e do gênero musical (TINHORÃO, 2013).

Palavras-chave: Flautista brasileiro; Flauta-transversal; Música popular; Pós-nacionalismo musical.

Abstract:

The work analyzes the works of Altamiro Carrilho (1924-2012), Egildo Vieira do Nascimento (1947-2015) and Hermeto Pascoal (1936). This study was motivated by discussions on the interpretation of melodic fragments of Brazilian dance rhythms written in the Woltzenlogel Illustrated Method for Flute (1984). This work presents a historical synthesis about the flute instrument in Brazil, and discusses the construction of musical identity, proposing to the flutists a reflection on the interpretative practice of Brazilian popular music based on the perspectives of the musicologist Mário de Andrade (1893-1945) on the creation of a national repertoire; the musical expression of the flutist and composer Alfredo da Rocha Vianna “Pixinguinha” (1892-1975); on the evolution of the flute and its technical

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

aspects (RONAI, 2008); on the historical panorama of the flute in Brazilian music (DIAS, 1996); on the musical styles of the 18th century (DIAS, 1985); on the folklore in classical music (DALDENGAN; COSTA, 2014); on the soundscape (SCHAFFER, 1997); the harmonica and its reflexes in Brazilian compositions (ANJOS, 2013); the history of the national musical (MARIZ, 1983); choro in the social context (DINIZ, 2003) and popular education (BARREIRAS, 1980); musical theory (MED, 1996); harmonic analysis (CHEDIAK, 2009) and musical genre (TINHORÃO, 2013).

Keywords: Brazilian flutist; Transverse flute; Popular music; Musical post-nationalism

Resumen

La obra hace un análisis de las obras de Altamiro Carrilho (1924-2012), Egildo Vieira do Nascimento (1947-2015) y Hermeto Pascoal (1936). Estudio motivado por discusiones sobre la interpretación de fragmentos melódicos de ritmos de danza brasileña escritos en el Método Ilustrado para Flauta de Woltzenlogel (1984). Además, presenta una síntesis histórica del instrumento en Brasil, en la que se discute la construcción de una identidad musical proponiendo a los flautistas una reflexión sobre la práctica interpretativa de la música popular brasileña con referencia a las perspectivas del musicólogo Mário de Andrade (1893-1945) sobre la creación de un repertorio nacional; la expresión musical del flautista y compositor Alfredo da Rocha Vianna la “Pixinguinha” (1892-1975); la evolución de la flauta y sus aspectos técnicos (RONAI, 2008); el panorama de la historia de la flauta en la música brasileña (DIAS, 1996); los estilos musicales del siglo XVIII (DIAS, 1985); el folclore en la música clásica (DALDENGAN; COSTA, 2014); el paisaje sonoro (SCHAFFER, 1997); la armónica y sus reflexiones sobre las composiciones brasileñas (ANJOS, 2013); la historia del musical nacional (MARIZ, 1983); el choro en el contexto social (DINIZ, 2003); la educación popular (BARREIRAS, 1980); la teoría musical (MED, 1996); el análisis armónico (CHEDIAK, 2009) y el género musical (TINHORÃO, 2013).

Palabras clave: Laboratorio de desempeño; Flauta transversal; Música popular

Introdução

O foco central deste trabalho são os compositores Altamiro Carrilho, Hermeto Pascoal e Egildo Vieira. São músicos que exploraram as sonoridades de suas respectivas regiões e que compuseram um repertório, através do marco sonoro dos folguedos e das manifestações populares, para linguagem interpretativa da flauta-transversal na música popular. Ritmos, melodias e expressões do pós-nacionalismo musical dando grandes contribuições, especialmente, ao repertório da flauta transversal brasileira.

A seleção das quatro obras para flauta transversal ocorreu pelo motivo das composições serem frutos de inspiração advinda das situações e sentimentos do cotidiano de um povo ou aquelas que transmitem uma paisagem sonora de acordo com elementos encontrados em uma região. Vale lembrar que:

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico com paisagens sonoras. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual (SCHAFER, 1997, p. 23).

O laboratório da performance promove a construção colaborativa de conhecimentos, através das análises e críticas da produção musical, do fazer artístico até o processo de construção da interpretação musical. Selecionando referências textuais apropriadas para os objetivos propostos no plano de atuação, buscando sempre a renovação crítica e atuante das ideias acerca do processo de aprendizagem da performance.

Sendo assim, aplicamos na metodologia para este estudo a pesquisa bibliográfica, pesquisa documental sonora – que inclui gravações em áudio e vídeo. Foram realizadas escutas dos fonogramas, buscas dos elementos de tradição oral, pesquisas dos ritmos e da história dos movimentos Nacionalista e Pós-nacionalista.

Entrevistas semiestruturadas com Celso Woltzenlogel (1940)², mestre Sebastião Biano (1919)³ e Maestro Ademir Araújo (1942)⁴ sobre interpretação musical. Com “Zé Alfaiate” (1933-2016)⁵ sobre a tradição da agremiação popular, com Antônio Madureira (1949)⁶ sobre a formação do quinteto Armorial⁷, com Jarbas Maciel (1933-2019)⁸ sobre a formação da orquestra Armorial, grupos que pertenceram ao Movimento Armorial criado por Ariano Suassuna (1927-2014)⁹.

O homem é uma dimensão original de existência no mundo. Ele está em seu mundo (é uma corporeidade em seu meio físico), mas não se esgota nele (é uma transcendência dessa corporeidade e desse meio físico). O seu modo próprio de colocar-se em seu mundo é a oposição com que se define frente a um mundo dado (dimensão de existência em que o animal se esgota em seu mundo) que o homem transforma em realidade construída para si ao recriar um mundo de natureza (coisas) em um mundo de cultura objetos, valores, relações para o homem (BARREIRAS, 1980, p. 51).

A flauta transversal, apesar de ser considerada um instrumento versátil para muitos, ainda é pouco explorada no repertório nacional. A formação dos flautistas nos cursos médios, técnicos e superiores das instituições de ensino de música no Brasil, em sua grande maioria, enfatizam a música europeia, como se somente existissem as orquestras e bandas sinfônicas, as quais, geralmente, utilizam-se desse repertório.

Entretanto, estes grupos artísticos não devem ser os únicos espaços para os flautistas tocarem, pois a desvalorização do conhecimento popular contribui para o esquecimento das diversidades e características composicionais da música brasileira. Suas particularidades e sutilezas exigem um bom nível técnico-interpretativo, os quais requerem vivência do flautista na música regional e com a cultura nacional.

Historicamente os flautistas brasileiros sempre estiveram ligados as manifestações musicais dos mais variados campos. Formados em bandas, rodas de choro, escolas de música ou autodidatas, assimilam influências com extrema sensibilidade e delas se valem para naturalmente fixar uma expressão tipicamente nacional, com inúmeras formas do entendimento do discurso musical quando se trata de assimilar um discurso popular isto é aprender a tocar choro, samba, baião, frevo e tantos outros gêneros que compõem o legado musical brasileiro isso se dá basicamente de uma maneira informal está informalidade se resume principalmente no chamado aprendizado de ouvido, ou, seja depende de aguçada percepção auditiva, resultando numa experiência intuitiva predominante sobretudo entre os instrumentistas de acompanhamento harmônico no caso do choro os violonista e cavaquinho ou mesmo o piano e acordeon (DIAS, 1996. p. 5)

² Flautista brasileiro nascido em Piracicaba, Rio de Janeiro.

³ Pifeiro integrante da Banda de Pífano de Caruaru

⁴ Maestro e compositor pernambucano.

⁵ Fundador do Cabocolinho Sete Flechas

⁶ Violonista e compositor de movimento Armorial.

⁷ Grupo camerístico criado por Ariano Suassuna para interpretar música das tradições populares do estado

⁸ Violista, compositor e criador da orquestra Armorial

⁹ Movimento Armorial iniciativa de Ariano Suassuna, cujo objetivo seria criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do nordeste brasileiro

As principais modificações sofridas na flauta transversal surgiram com os tratados de Jacques-Martin Hotteterre (1674 - 1763), músico, compositor e construtor de instrumentos do século XVII, e Joaquim Quantz (1697 - 1773) compositor e construtor século XVIII. Foram ajustes na acústica e mecanismos do instrumento, recursos modificados para obter qualidade na sonoridade e amplitude timbrística do instrumento, principalmente para que fossem inseridas na massa sonora das orquestras sinfônicas do século XI – grupo artístico com aproximadamente 60 instrumentistas tocando simultaneamente.

Além disso, o sistema Boehm de Theobald Böhm (1794 – 1881), construtor do século XIX, apresentou novas mudanças com mais recursos que facilitaram a afinação no encaixe das partes da flauta (cabeça, corpo e pé) e entre as duas chaves do registro grave, um rolete para facilitar a execução dando flexibilidade para o “dedo mínimo” nesta região do instrumento.

No Brasil, a primeira flauta transversal de prata veio através de um músico Belga trazido pelo Corte Real de Dom Pedro II.

As pesquisas de Theobald Boehm tinha fixado em 1832 os padrões de flauta transversal de prata (sistema Boehm), que Reichert foi um dos primeiros a introduzir no Brasil. Esse novo modelo do instrumento não foi adotado sem discussões e polemicas; houve até uma celebre disputa entre Callado e o próprio Reichert a respeito das qualidades respectivas da flauta de prata e da flauta de Ébano, e ... dos próprios flautistas – disputa amigável e proveitosa onde foram realçadas as qualidades de cada um. (DIAS, 1990. p. 16)

Relatos indicam que foi por André Mathieu Reichert (1830-1880), flautista da Corte Real, que tornou-se ao chegar no Brasil composições de polcas, lundus, valsas e estudos, além da produção de métodos com suas composições, exercícios técnicos e estudos diários utilizados atualmente nos programas de música dos conservatórios e das universidades. Em seguida havia também Antônio Joaquim da Silva Callado (1848-1880), flautista e compositor de modinhas e polcas. Callado foi considerado músico da primeira geração de chorões e compôs o Flor Amorosa, choro genuinamente brasileiro.

Quanto as peças, hoje escuto muito delas com interesse cada vez maior. Dentro da linguagem da época com seus modismos elas apresentam uma grande originalidade melódica formal e uma riqueza de recursos técnicos que com certeza influenciaram o próprio choro virtuosístico depois de Callado e Reichert. Reichert trouxe ao Brasil sua personalidade musical e enriqueceu a linguagem instrumental (Dias, 1990. p. 22).

Patápio Silva (1880-1907) foi um virtuose brasileiro, compositor de valsas, serenatas, polcas do século XIX, aluno do Duque Estrada do Conservatório Nacional de Música do Rio de Janeiro. Patápio Silva gravou um repertório erudito em suas gravações pela casa Edson. Alfredo da Rocha Viana filho (1897-1973), o “Pixinguinha” herdou a musicalidade dos chorões do século XIX, além da tradição afro-brasileira, tornando-se o melhor compositor e intérprete de choro de todos os tempos.

Um dos grandes gênios da música do século XX, “Pixinguinha” criou uma linguagem interpretativa com o seu estilo autêntico de tocar choro na flauta, gênero musical efervescente na época, tanto que despertou admiração do musicólogo Mario de Andrade e do compositor Villa Lobos. Maestro e arranjador, “Pixinguinha” adquiriu conhecimento através de suas experiências e vivência com seu pai que realizava rodas de choros em casa e com professor Irineu de Almeida, “Irineu Batina”, músico que frequentava a casa responsável pelos ensinamentos de contrapontos no gênero.

“Pixinguinha” compôs diversos choros, os mais conhecidos são “Carinhoso”, “Um a Zero”, “Sofres porque queres” e “Lamento”. Ele também participou de grandes grupos naquela época – os quais fizeram tur-

nê nacional e internacional – tais como Oito Batutas, o qual era composto por Pixinguinha, Donga, China, Nelson Alves, José Alves de Lima, José Monteiro, Caninhas, Josué de Barros e o baterista. Em 1954, Pixinguinha formou duo com Benedito Lacerda de flauta e saxofone que resultou na gravação de um álbum.

O mais importante nesses fonogramas, porém é que eles mostram um estreante de veras especial, de característica inovadoras. Isso é ressaltado pelo músico Henrique Cazes em seu livro *Choro: do quintal ao teatro municipal: o sopro da flauta de Pixinguinha* [...] não se parecia nem um pouco com o dos flautistas acadêmicos da época. Era muito mais rítmico, sem vibrato, e conforme nos explica a tese a expressão da flauta popular brasileira de Andrea Ernest Dias, um som gerado com muito ar e golpes energéticos” (SEVERIANO, 2017. p. 82).

Contribuímos para o não esquecimento das modificações que esse instrumento sofreu a partir do século XVI, sobretudo no século XX que através de grandes gênios da música popular brasileira e outros elementos que trouxeram a linguagem e sonoridades dos instrumentos rústicos como o “Pífano do Zabumba¹⁰”, orquestra típica do nordeste e a gaita¹¹ do cabocolinho para composições.

A gaita pode ter reminiscências das antigas flautas indígenas como o próprio contexto de atuação sugere, mas como se sabe, dentro do processo dinâmico de formação da cultura brasileira no decorrer de sua história, com os elementos étnicos se influenciando e se amalgamando continuamente, é difícil de acreditar que seus construtores-artesãos, índios, negros ou mestiços, tenham se isolado de qualquer interferência externa. Em nossa opinião, trata-se de um instrumento produzido pelas mãos do mestiço brasileiro (mulato, caboclo ou cafuzo) possivelmente em meados do século XVIII que, sob os efeitos da civilização, soube sabiamente aproveitar inicialmente os recursos e os objetos disponíveis à sua volta como o bambu, a taboca ou a taquara, e mais recentemente os canos de alumínio ou PVC, para construir criativamente um instrumento simples, porém versátil e de acordo com os padrões de seu contexto cultural (ANJOS 2013, p. 59).

Referencial Teórico

Cesar Guerra-Peixe - Inúbia do Cabocolinho

A inúbia do cabocolinho de 1956, que o autor considera uma peça orquestral para pequena orquestra com flautim solista, também mereceu, em abril de 1971, três versões: piano solo, violino e piano e flauta e piano. César Guerra-Peixe evoca o som agudo da “inúbia” (flauta de madeira usada nos grupos de “caboclinhos” de Pernambuco) e a agilidade de seus intérpretes. Trata-se de uma obra que vem interessando cada vez mais os intérpretes e o público.

Caboclinho ou cabocolinhos no plural é a uma tradição cuja transmissão se desenvolve, sobretudo, com base na oralidade. O termo designativo tem mais de um significado: é um tipo de agremiação popular e o nome dos integrantes dessas agremiações; e a denominação dada a música e a dança às vezes focalizada individualmente: é também o nome da própria brincadeira e a totalidade dos participantes costuma chamá-los de cabocolinhos (SANTOS, 2009. p. 19).

¹⁰ Bandas de pífanos denominadas por César Guerra-Peixe <http://www.guerrapeixe.com/>

¹¹ Organologia do instrumento aerofone, gaita de bisel instrumento melódico do cabocolinho

Figura 1 - Análise musical dos fragmentos melódicos da Inúbia do caboclinho 1956. Modo dórico 6ª maior, intervalo que caracteriza o modo no terceiro acorde do segundo e quarto compasso

Método Ilustrado para Flauta

O Método ilustrado para flauta transversal foi a principal abordagem para esta pesquisa. A referida publicação foi editada em 1984 pelo autor Celso Woltzenlogel, o qual atribuiu às suas lições, melodias e ritmos característicos da música brasileira como samba, valsa, maracatu, frevo, choro, cantigas e toadas. As quais também estão expressas seus fragmentos de suas síncopes irregulares, regulares, acentuações, articulações e efeitos sonoros.

Método para flauta-transversal que aproxima-se da realidade da linguagem da música popular brasileira. Como recurso didático utiliza-se de composições, trazendo estudos técnicos-interpretativos encontrados nas composições de autores brasileiros. Material didático que direciona o flautista para realidade do mercado musical brasileiro associando à vivência, além do conhecimento sobre a teoria musical, da prática de conjunto, da formação de repertório, da criatividade e da criação composicional.

Figura 2 - Fragmento melódico do estudo de danças composto por Guerra-Peixe no capítulo em Três Flautas do Método Ilustrado. (WOLTZENLOGEL, 1984. p. 24)

O autor relata através de entrevista que o método foi pensado para facilitar a aprendizagem das técnicas para os flautistas iniciantes e autodidatas. Naquela época havia uma grande necessidade por um método genuinamente com concepções rítmicas e melódicas dentro da estética da música nacional.

[...] Depois que eu voltei de Paris um belo dia o Guerra-Peixe me falou: você não vai fazer um método para flautista, olha cuidado se você não fazer o Mario Mascarenhas vai escrever. Eu disse: olha “Guerra” eu tenho uma ideia melhor, uma grande ideia, mas não sou compositor. O Guerra-Peixe me disse: se preocupe com a parte técnica do método. Então, o Guerra-Peixe começou a escrever os estudos. Devido as minhas experiências nos estúdios, gravando música popular um dia fui gravar no lugar do Nicolino Cópia o “Copinha” e percebi que havia uma necessidade de escrever todas aquelas síncopes encontradas nas composições de música brasileira. Por isso que convidei alguns compositores para escreverem estudos sob síncopes, no método tem um capítulo somente de estudos de síncopes” (WOLTZENLOGEL, 2020).

Grandes nomes – Trajetórias e Obras

Nascidos no século XX, estes músicos vivenciaram os períodos do nacionalismo¹² e pós-nacionalismo, ou seja, a música nacionalista do Brasil tocada pelo seu grande expoente, o músico, compositor e professor Heitor Villa Lobos. Todos eles levaram adiante os questionamentos efetuados durante a “Semana da Arte Moderna¹³” em 1922 e as catalogações e pesquisas realizadas por Mário de Andrade em todo o país, contribuindo assim para o movimento que incitou os compositores a deixarem de seguir a forma europeia, destacaram as raízes culturais e descreveram o cotidiano social do povo brasileiro.

De acordo com o que foi dito, apresentaremos uma análise musical, histórica e biográfica contextualizada desde o principal precursor do Nacionalismo e respectivos compositores do movimento Pós-nacionalista bem como gerações de músicos advindos do mesmo segmento composicional.

Heitor Villa Lobos (1887-1959)

Heitor Villa Lobos nasceu no Rio de Janeiro no dia 05 de março de 1887. Sua iniciação na música foi possibilitada pelo pai, Raul Villa Lobos, que lhe ensinou a tocar violoncelo e clarineta e ministrou-lhe as primeiras lições teóricas em música. Já na infância, mesmo sendo forçado a ouvir estilos musicais europeus como Fuga e Sonatas, surgiram questionamentos sobre as formas composicionais da música de Bach e da música caipira do folclore brasileiro, pois ouvia nos rádios as modas caipiras e tocadores de pinhos.

Aos 11 anos, ao frequentar com seu pai a casa de Alberto Brandão onde se reuniam os cantadores e se-esteiros, travou conhecimento da música nordestina. Villa Lobos conheceu de perto quase todos os aspectos do Brasil sonoro durante suas viagens por grande parte do país. A convivência prolongada com os “Chorões Cariocas” e o nacionalismo inato forneceram-lhe copiosos materiais para a criação de música autenticamente brasileira.

Visitou os estados do Espírito Santo, Bahia e Pernambuco e lá espantou-se com a riqueza folclórica, meteu-se nos bairros mais duvidosos de Salvador e do Recife em busca de aspectos curiosos do populário local; embrenhou-se nos sertões daqueles estados, temporadas em engenho e fazendas. A música dos cantadores, impostação (ou desimpostação) no cantar, a afinação de seus instrumentos primitivos, os aboios dos vaqueiros, os autos e danças dramáticas, os desafios, tudo isso se despertou o sentido de brasilidade que trazia no sangue (MARIZ, 1983, p.113).

Villa Lobos, por sua vez, cria uma linguagem musical que se tomaria modelo para os novos compositores. Depois de sua fase pós-romântica e impressionista, abraçou fortemente o nacionalismo a partir de 1917. Em algumas obras desta fase, o compositor reflete um forte sentimento de brasilidade, sem utilizar temas folclóricos. Em outras, no entanto, observa-se o aproveitamento literal ou transformado de temas folclóricos brasileiros. A partir daí cresce cada vez mais o interesse dos compositores em estudar o folclore brasileiro em vistas a uma melhor aplicação dentro da música erudita nacional (DALDEGAN, Valentina; COSTA, Raul. 2014, p.105).

Villa Lobos – principal expoente da primeira geração de compositores nacionalistas – em 1922 trouxe para academia musical sua obra choros n 2º para flauta e clarineta, peça musical com elementos oriundos do “choro”, formas contrapontísticas, ornamentos e andamentos. Dando continuidade a este período, Villa Lobos expandiu sua forma composicional estimulando e influenciando novos compositores.

¹² Nacionalismo musical música composta com influência da música folclórica nacional e gênero

¹³ Semana da arte moderna constitui-se em debates fundamentais sob todos os aspectos artísticos: A atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização duma consciência criadora nacional.

Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945)

Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, 9 de outubro de 1893 – São Paulo, 25 de fevereiro de 1945) ou simplesmente Mario de Andrade, foi um dos pioneiros da poesia moderna brasileira com a publicação de seu livro *Pauliceia Desvairada* em 1922. Poeta, escritor, crítico literário, musicólogo e folclorista brasileiro, exerceu grande influência na literatura moderna brasileira e, como ensaísta e estudioso, foi pioneiro no campo da etnomusicologia, sendo que sua influência transcendeu as fronteiras do Brasil.

César Guerra-Peixe (1914-1993)

Cesar Guerra Peixe, o grande nome da primeira geração Pós-nacionalista, com excepcional experiência tanto na música erudita quanto na música popular, nasceu em Petrópolis, Rio de Janeiro, no dia 18 março de 1914. Em 1931 ingressou na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro onde estudou com Arnold Gouveia. No mesmo período, transferiu-se para capital e fez parte de orquestras de salão em confeitarias, bares, cafés e Orquestras Sinfônicas.

Em 1949, Guerra-Peixe visitou o Recife numa excursão, ficando impressionado com o folclore pernambucano. Nos anos seguintes, aceitou um contrato para orchestrador e compositor da “Rádio do Jornal do Commercio. A fim de estudar os aspectos do folclore nordestino, Guerra Peixe aceitou o emprego¹⁴.

[...] Guerra-Peixe aderiu tornou-se um folclorista veio aqui para pesquisar, Clóvis Pereira e eu éramos ajudando dele na pesquisa do Xangô, uma vez por mês a gente subia era uma Xangô autêntico uma coisa tão seria que pra gente subir tinha que alguém vir buscar. A gente amanhecia o dia lá anotando, Clóvis Pereira anotava as toadas e eu anotava os ritmos muito difícil, cada ritmo de lascar era o nome dele era o Bongar, não sei se era contemporâneo de dona Santa, mas era descendente um negro chamado Costa Velha. Ele trouxe toda essa mitologia negra e a passou isso pra cá, ele gravou dezenas e dezenas de ritmos de Xangô, começa por Exu, Xamar, Ijexá um nome estranho Guerra-Peixe ria achava graça (MACIEL, 2014).

Aprofundou-se colhendo temas, anotando ritmos, observando cada peça e reinventando conclusões publicadas em suas obras *Maracatu do Recife*. Aos treze anos de idade mudou-se para Niterói, período em que começou a frequentar programas de rádio. Neste mesmo período, conquistou o primeiro prêmio no programa “Calouros em desfile” apresentado por Ari Barroso.

Altamiro Carrilho (1924-2012)

Altamiro Aquino Carrilho, membro de família de músicos, nasceu na cidade de Santo Antônio de Pádua (RJ), em 21 de dezembro de 1924. Revelou seu talento musical muito cedo, aos 06 anos de idade, tocando na banda Lira de Arion, formada pelos seus parentes. Seu primeiro professor de flauta foi Joaquim Fernandes, um carteiro, músico amador, que entregava cartas em sua residência.

Autodidata, sua base técnica de flauta foi desenvolvida inicialmente a partir dos estudos dos métodos para flauta “*Taffanel e Gauber*”¹⁵ que o tornaram um instrumentista de grande capacidade técnica, além da improvisação.

¹⁴ <http://www.guerrapeixe.com/>. Acesso em 07/11/2019.

¹⁵ Taffanel & Gauber. Alphonse Leduc: Paris, 1943.

As questões vislumbradas na performance e no aprendizado da música estão relacionadas aos métodos utilizados para se ensinar um determinado tipo de instrumento e como isso pode afetar o interprete no ato da performance. Além disso, nos deparamos com os temas relacionados ao ensino das técnicas específicas para execução em cada estilo de acordo com a natureza de cada instrumento. Com referência a Altamiro Carrilho, de família de músicos teve contato com a música muito cedo já aos seis anos tocava flauta de bambu, também tocava tarol na Banda Lira de Árion, formada na maioria por seus parentes. A experiência com a banda proporcionou um contato importante com a música, sendo que o maestro que era seu tio, não admitia qualquer deslize durante os ensaios. Segundo Carrilho (2004), isto teria lhe dado um bom domínio do ritmo e uma capacidade de se adaptar à disciplina exigida nos estudos técnicos do instrumento (SARMENTO 2005 p. 11).

Destacou-se chamando atenção de artistas, o que o levou, em 1951, a participar de vários grupos da época como o Regional de Canhoto, o qual tinha grande respaldo. Além disso, Altamiro Carrilho, durante sua carreira profissional, sempre participou, de certa maneira, das gravações de álbuns como diretor musical, arranjador e solista. Altamiro compunha outros gêneros influenciado pelo samba do bairro do Estácio, mais conhecido pelo samba de asfalto, compôs choro samba e choro batucada, os interpretavam da sua maneira enfatizando/elevando a expressão idiomática e elementos do choro na flauta-transversal.

Hermeto Pascoal (1936)

Nascido em Olho d'Água em 22 de junho de 1936, porém criado em Lagoa da Canoa, na época município de Arapiraca no estado de Alagoas, Hermeto Pascoal, filho de Vergelina Eulália de Oliveira e Pascoal José da Costa, desde pequeno mostrava fascinação pelos sons da natureza. Quando criança a partir de um cano de mamona de “jerimum” (abóbora), fazia um pífano e ficava tocando para os passarinhos. Até o 8 baixos de seu pai, de sete para oito anos, ele resolveu experimentar e não parou mais.

Dessa forma passou a tocar com seu irmão mais velho, José Neto, em forrós e festas de casamento, revezando-se com ele nos oitos baixos e no pandeiro. Hermeto Pascoal, músico autodidata, destacou-se pela aptidão de multi-instrumentista além de compositor e arranjador. Mudou-se para Recife em 1950 e foi para a Rádio Tamandaré. De lá logo foi convidado, com a ajuda do Severino Dias de Oliveira “Sivuca” (sanfoneiro já de sucesso), para integrar a Rádio Jornal do Commercio.

Formou o trio “O Mundo Pegando Fogo”, que pegou fogo mesmo já na primeira vez em que tocaram, pois, segundo Hermeto, ele e seu irmão estavam apenas começando a tocar sanfona, ou seja, eles só tocavam mesmo Oitos Baixos¹⁶ até então. Porém, por não querer tocar pandeiro e sim sanfona, foi mandado para a Rádio Difusora de Caruaru como refugio pelo diretor da Rádio Jornal do Commercio, o qual disse-lhe que “não dava para música”.

Em 1969, a convite de Flora Purim e Airto Moreira, viajou para os Estados Unidos e gravou com eles dois LPs, atuando como compositor, arranjador e instrumentista. Nessa época conheceu Miles Davis e gravou com ele duas músicas suas: “Nem um talvez” e “Igrejinha”. De volta ao Brasil, gravou o LP “A música livre de Hermeto Pascoal”, com seu primeiro grupo, em 1973.

O nome já reconhecido pelo talento, pela qualidade e por sua criatividade, tornou-se a atração de diversos eventos importantes, como o I Festival Internacional de Jazz / 1978 em São Paulo. No ano seguinte, participou do Festival de Montreux, na Suíça, quando foi editado o álbum duplo Hermeto Pascoal ao

¹⁶ Acordeon menor com poucos recursos

vivo e seguiu para Tóquio onde participou do *Live under the sky*. Lançou o Cérebro magnético em 1980 e multiplicou suas apresentações pela Europa. Apresenta-se no Brasil, em turnês pela Europa com cinco formações: Hermeto Pascoal e grupo, Hermeto Pascoal e Aline Morena, Hermeto Pascoal Solo, Hermeto Pascoal e *Big Band*, Hermeto Pascoal e Orquestra Sinfônica (VILLAÇA, 2007, p. 31).

Egildo Vieira do Nascimento (1947-2015)

Natural da cidade de Piranhas - AL, Egildo Vieira nasceu em 1947, no dia 20 de julho, filho de Nemézio e Alaíde. Com apenas cinco anos, seu pai começou a lhe ensinar música, utilizando o método de solfejo do autor Alexis de Garaudé. Já aos 10 anos, tocava clarinete na banda da cidade. Menino curioso e criativo, usava cachos de banana para brincar de saxofone. Sempre muito ligado à cultura, participava de grupos de folclore e chegou a formar um grupo de pífanos (REVISTA DE PIRANHAS, 2014 p. 4).

Participou de bandas de bailes, na época em Maceió dividiu palcos com os músicos Djavan, Beto Batera, Canhoto da Paraíba, Carlos Bala, Luiz Gonzaga, Cauby Peixoto e Reginaldo Rossi, Nordestinados, Banda de Pau e Corda e Canhoto da Paraíba. Músico luthier, compositor, arranjador e produtor musical, trabalhou em diversas gravações e foi apresentado à Ariano Suassuna e convidado para executar os projetos Armorial e Quinteto no Recife.

[...] Egildo nunca tinha pego numa flauta, Egildo não tinha flauta e Egildo não sabia o que era Armorial. Agora ele tinha uma bagagem musical muito forte, porque ele foi menino em Piranhas e, ele não só tocava com as bandas de música clarinete, como ele tocava pífano com as bandas de pífanos e aprendeu a fabricar e depois ele desenvolveu uma técnica de fabricação de pífanos que é uma coisa que entrou para história a contribuição dele para história do pífano é definitiva. Ele tinha essa formação, formação de músico popular muito grande, mas na verdade ele tocava em conjuntos de bares a noite em Maceió (MADUREIRA, 2019).

Em 1972, Egildo Vieira gravou sua primeira obra musical no disco "Do ao Romance ao Galope" do quinteto Armorial, tocando flauta e pífano. Tornou-se professor do Curso de Extensão em Música do departamento do Centro de Artes e Comunicações (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Além disso, fundou os grupos: Pernambucano de Choro, Orquestra de Pau e Corda, Bloco da Saudade, Orurubá e Som da Terra.

Durante o ano de 2008, realizou turnê por todo Brasil, apresentando suas músicas pelo Sonora Brasil, projeto criado e coordenado pelo Serviço Social do Comércio - SESC. Retornou para sua cidade natal em 2009, fundou e assumiu o cargo de diretor do Conservatório de Música de Piranhas. Abrilhantava os eventos como maestro da banda da cidade e com seu recente Grupo de Música Armorial de Piranhas – GMAP.

Repertório

Fazem parte da pesquisa as seguintes composições:

- *Deixa o Breque pra mim* – Altamiro Carrilho – Choro-samba (1957)
- *Bebê* – Hermeto Pascoal – Baião (1976)
- *Lamento do São Francisco* – Egildo Vieira – Suíte: novena, cabocolinho (toque de guerra), galope, romance e lamento (2003)
- *Frevo Poeirado* – Egildo Vieira – Frevo (1997)
- *Forró de Salú* – Egildo Vieira – Forró (2004)

Categorização

Classificação usada para amostra diversificada das células rítmicas dos gêneros e subgêneros de ritmos de danças populares

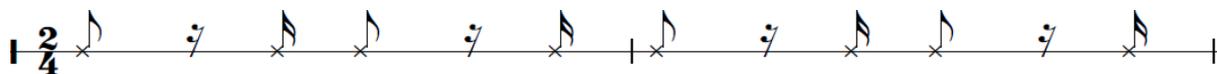


Figura 3 - Samba



Figura 4 - Baião



Figura 5 - Frevo de rua

Música Armorial {caboclinho¹⁷ novena¹⁸, galope¹⁹, romance²⁰, lamento²¹}. Segundo Nascimento (2015) são células rítmicas compostas através das formas poéticas e religiosas das manifestações culturais do Sertão de Alagoas - AL.



Figura 6 - Caboclinho – Toque de Guerra



Figura 7 - Novena



Figura 8 - Galope

¹⁷ Agremiação popular.

¹⁸ Reza cantada em manifestação religiosa durante nove dias do mês de maio.

¹⁹ Forma poética literária da cantoria originada pelos cantadores de viola, trata-se de um diálogo cantado visando impressionar e dominar o adversário.

²⁰ Forma poética literária de origem ibérica é uma narrativa cantada com acompanhamentos instrumentais.

²¹ Gênero literário e musical que foi muito difundido na Idade Média, tanto em latim como em língua vernácula.



Figura 9 - Romance



Figura 10 - Lamento

Sinopse das Composições

As composições selecionadas tiveram influência das manifestações culturais tanto do subúrbio quanto do sertão do Brasil. Nelas estão expostos sonoridades e modos encontrados desde o forró²² até os elementos rítmicos e sonoros do cabocolinho²³, do frevo, do baião²⁴ e do samba²⁵, antes considerados como folclore nacional.

Altamiro Carrilho - Deixa O Breque Pra Mim (1957)

“Samba de batucada, composto por causa das cinco horas de baile, não tinha mais o que tocar, esgotou o repertório, então começou a improvisar dando uma parada para cada músico do grupo improvisar, daí surgiu Deixa o breque pra mim” [...]. Texto informado pelo autor da obra.



Figura 11 - Fragmentos melódicos da composição Deixa o breque pra mim (1957) e intervalo de 3ª maior que caracteriza o modo Jônico da composição (MED, 1996. p. 166).

Hermeto Pascoal - Bebê (1976)

“Baião composto em homenagem ao nascimento do filho [...]”. Texto informado por Fábio Pascoal, filho e produtor de Hermeto Pascoal autor da obra.



Figura 12 - Fragmentos melódicos da composição e intervalo de 3ª menor que caracteriza o modo Eólico da composição (MED, 1996. p. 166).

²² Manifestação cultural da região do Nordeste.

²³ Dança de agremiação carnavalesca de Pernambuco.

²⁴ Dança que faz parte dos festejos juninos do nordeste do Brasil.

²⁵ Dança oriunda dos terreiros do candomblé no Rio de Janeiro.

Egildo Vieira - Poeirado

“Frevo composto no ano de 1997 através da inspiração do povo dançando frevo e, ao mesmo tempo, por causa dos passos subindo poeira no meio da multidão” [...] texto informado pelo autor da obra

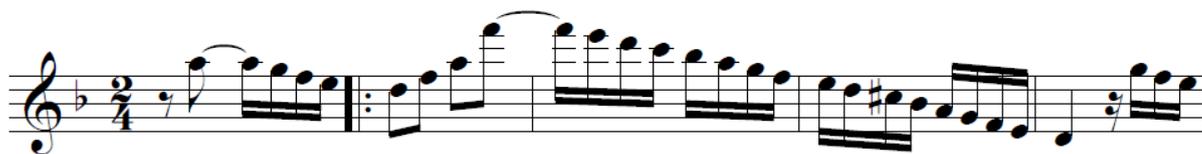


Figura 13 - Fragmentos melódicos da composição e intervalo de 3ª menor que caracteriza o modo Eólio da composição, segundo (MED, 1996. p. 166).

Egildo Vieira - Lamento do São Francisco

“Música Armorial composta no ano de 2003. Durante uma visita a piranhas, Egildo avistou o Rio São Francisco muito seco na época da estiagem, o rio estava tão seco que mostrava as pedras à mostra que pareciam as costelas de fora[...]”. Texto informado pelo autor da obra.



Figura 14 - Fragmentos melódicos e intervalo de 7ª menor que caracteriza o modo Mixolídio na composição (MED, 1996. p. 166).

Egildo Vieira - Forró de Salú

“Baião composto no ano 2004 em homenagem ao forró da Casa da Rabeca do mestre Salustiano [...]”. Texto informado pelo autor da obra.



Figura 15 - Fragmentos melódicos e intervalo de 4ª aumentada que caracteriza o modo Lídio da composição (MED, 1996. p. 166).

Considerações Finais

De acordo com foco central desde trabalho, apresentamos compositores que se tornaram destaques para literatura da “flauta transversal brasileira”, expandiram suas formas composicionais, obras de diferentes vertentes dentro dos gêneros Popular e Erudito estimulando e influenciando novos compositores.

Dessa forma, refletiremos criticamente acerca dos processos tradicionais de ensino e aprendizagem da performance musical na música brasileira, sobretudo na música nordestina. Compreendendo os processos próprios, pessoais, métodos e resultados de pesquisa na área da performance musical.

Portanto, propomos desenvolver este artigo para mostrar o quanto é importante à pesquisa, o ensino e a prática musical que são aprendizagem que proporcionam articulações dos saberes visando construtivamente a qualidade musical do instrumentista, possibilitando o embasamento teórico e técnico para construção de conceitos, transformando em experiências significativas para o currículo do profissional.

Referências

- ANJOS, Alexandre Johnson dos. *A gaita do caboclinhos e seus reflexos nas obras do repertório compositores nacionais*. Tese (doutorado em música). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2007.
- BARREIRAS, Júlio. *Educação popular e conscientização*. 1ª ed. Petrópolis: Vozes, 1980.
- CHEDIAC, Almir. *Harmonia & Improvisação*. 2ª ed. 70 músicas analisadas: violão guitarra, baixo e teclado / São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.
- DALDEGAN, Valentina; Costa, Raul. *Pattapios: Coletânea comemorativa aos 20 anos da Associação Brasileira de Flautistas*. Curitiba: Antigoa Typographia ABRAF, 2014.
- DEIXE O BREQUE PRA MIM. Disponível em <http://www.hermetopascoal.com.br/>. Acesso em 16/08/2020
- DIAS, Odette Ernest. *Matheus André Rechert: um flautista Belga na corte real do Rio Janeiro* Brasília: editora UNB, 1990.
- DIAS, Andréa Ernest. *A expressão da flauta popular brasileira: uma escola de interpretação*. Dissertação (mestrado em música) Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- NASCIMENTO, Egildo Vieira do. *Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 08 de Maio de 2015*. Piranhas. Áudio. Conservatório de Música de Piranhas
- COSTA, Fabio Pascoal da. *Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 10 de Janeiro de 2016*. Recife. Texto. Rede Sociais
- GUERRA-PEIXE, Cesar. *Biografia de Cesar Guerra-Peixe*. Disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/>. Acesso em 07/11/2019.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- MADUREIRA, Antônio. *Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 11 de maio de 2019*. Recife. Áudio. Recife.
- MACIEL, Jarbas. *Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 08 de agosto de 2014*. Recife. Áudio. Recife.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4ª ed. Brasília: Musimed, 1996.
- GUERRA-PEIXE, Cesar. *A Inúbia do cabocolinho: para flauta e piano, violino e piano, clarineta e piano: música brasileira para flauta*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.
- REVISTA MÚSICA, São Paulo, 5v, n. 1:33 - 47 maio 1994. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/viewFile/55070/58712>. Acesso em: 10/09/2015.
- REVISTA DE PIRANHAS: Maestro Egildo Vieira. 1ª ed. Piranhas: VSvogashift, 2014.
- RONAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- SANTOS, Idellete Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial – 2ª edição*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

STEVENS, John. *Grove Music Online*. 2001. Oxford University. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021905>. Acesso em: 3 Set. 2020.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente*. Tradução brasileira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

TAFFANEL, Paul e Gauber, Phillipe. *Méthodo complete de flute*. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular segundo seus gêneros*. São Paulo 7ª edição: Editora 34, 2013.

VILLAÇA, Edmiriam Módolo. *O Menino Sinhô, vida e música de Hermeto Pascoal para crianças*. Dissertação de (mestrado em música). Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2005.

WOLTZENLOGEL, Celso Porta. *Método Ilustrado de Flauta*. 1ªed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1984.

WONTZENLOGEL, Celso Porta. *Entrevista de Leonardo Araujo da Silva em 08 de agosto de 2020*. Recife. Áudio. Redes Sociais.

Recebido em 29/10/2020

Aceito em 23/11/2020

FESTAS, MAGNIFICAÇÃO E CHEFIA ENTRE OS KARAJÁ DO RIO ARAGUAIA

**Parties, magnification and chieftainship among
the Karajá from Araguaia river**

**Fiestas, magnificación y jefatura entre
los Karajá del rio Araguaia**

Helena Moreira Schiel ¹

Resumo:

Neste artigo pretendo demonstrar que a força que mantém aldeias grandes de forma mais perene é a produção de festas para filhos belos de famílias de prestígio, ou nobres. Acredito que este fenômeno, que é concebido pelos Karajá como a manifestação de riqueza de uma família, seja a base da manutenção de unidades políticas maiores. Para isso, procurei demonstrar que as características da chefia ameríndia, sugeridas por Pierre Clastres estão francamente corretas, mas são insuficientes para explicar a manutenção de grandes aldeias. Restaria explicar, justamente, diante de um potencial fissil tão grande, diante desta “força centrífuga” da máquina política ameríndia, como é possível o surgimento e a manutenção de aldeias grandes. Nosso argumento neste artigo é que tal é possível com a manutenção de uma vida alegre e pacífica na aldeia. Isto é possível mediante a produção contínua de festas e pelo reconhecimento público da beleza dos filhos de chefes.

Palavras-chave: índios Karajá, chefia, magnificação, festas

Abstract:

In this article I have the intention of showing that the strength that keeps the big villages together for the longest time is the production of festivals for beautiful children of prestigious families, the nobles. I believe that this phenomenon, conceived by the Karajá as the manifestation of the wealth of a family, is the basis for the maintenance of bigger political units. For that, I tried to demonstrate that the characteristics of the Amerindian chief, suggested by Pierre Clastres, are frankly correct, but they are insufficient to explain the maintenance of the greater villages. I would like to explain, precisely how, facing a great potential of fracture and fission, given the "centrifugal force" of the indigenous political machine, how the dawn and maintenance of larger villages is possible. My argument in this article is that it is possible through maintaining a joyful and peaceful life in the village. This is made possible through a continued production of festivals and public recognition of the beauty of the children.

Keywords: Karajá, chieftainship, magnification, festivals

¹ Doutoranda em Antropologia Social na UFAM. Professora assistente na UFOPA.

Resumen

En este artículo tengo la intención de demostrar que la fuerza que mantiene a los grandes pueblos más perennes es la producción de fiestas para hermosos hijos de familias prestigiosas, o nobles. Creo que este fenómeno, concebido por los Karajá como la manifestación de la riqueza de una familia, es la base del mantenimiento de unidades políticas más grandes. Para ello, traté de demostrar que las características de los dirigentes amerindios, sugeridas por Pierre Clastres son francamente correctas, pero son insuficientes para explicar el mantenimiento de las grandes aldeas. Quedaría por explicar, precisamente cómo, frente a un potencial fisionable tan grande, frente a esta "fuerza centrífuga" de la máquina política amerindia, cómo es posible emerger y mantener grandes aldeas. Nuestro argumento en este artículo es que esto es posible con el mantenimiento de una vida alegre y pacífica en el pueblo. Esto es posible a través de la producción continua de fiestas y por el reconocimiento público de la belleza de los hijos de los jefes.

Palabras clave: indígenas Karajá, jefatura, magnificación, fiestas

Introdução

Quando cheguei à aldeia Hāwalorá, nos primeiros dias andei por todas as casas para realizar um breve censo dos habitantes e das relações de parentesco que os uniam. Devido ao fato de a última aldeia em que eu havia estado ser fortemente dependente de empregos e bolsa-família, eu havia incluído nas perguntas do censo as fontes de renda de cada casa e se eles faziam roça. Na casa de Ināberu, uma das filhas do cacique, ao ser questionada sobre isso, ela começou espontaneamente a me enumerar os enfeites tradicionais das festas. Acabei precisando fazer um desenho a fim de localizar o uso de todos. Além disso, ela quis verificar se eu havia escrito corretamente. Claramente, Ināberu, ao ser indagada sobre as fontes de renda de sua casa, decidiu elencar suas fontes de riqueza. O que conecta os enfeites de festa, a concepção de *riqueza* e a "estabilidade política" entre os Karajá?

As abordagens de Pierre Clastres à política descreveram com muita acuidade as características do chefe ameríndio, quais sejam, suas prerrogativas da oratória, da generosidade e do apaziguamento de conflitos. Além disso, Clastres demonstrou que o chefe ameríndio seria um "chefe sem poder", ou seja, impossibilitado de exercer poder coercitivo. Se ele pretender impor sua vontade contra o desejo dos demais, será simplesmente abandonado. Sem pretender cair em singelas reiterações da literatura, pode-se dizer que tais características se encontram reproduzidas no chefe karajá e, também, nas suas relações com sua aldeia.

Entretanto, sempre me intrigou o fenômeno das grandes aldeias Karajá. Existem quatro delas com população superior a 600 pessoas, quais sejam, Macaúba, Canoanã, Fontoura e Santa Isabel do Morro. Além disso, a memória oral dá conta da existência de imensas aldeias no passado. Os descendentes de tais aldeias são orgulhosos deste passado glorioso. Como é possível, diante de um potencial fissil tão acentuado, a manutenção através do tempo de aldeias tão numerosas? No artigo que segue tentarei delinear respostas a esta pergunta a partir do fenômeno da magnificação, tal como foi proposto por Maurice Godelier na Melanésia. Este conceito tem sido trazido para a América do Sul em trabalhos como o de Renato Sztutman (2012), Aristóteles Barcelos Neto (2003) ou Antônio Guerreiro Jr. (2015).

Pretendo argumentar que, a despeito do alto potencial disruptivo da postura "contra-o-estado" dos Karajá, o amálgama que une uma população numerosa é a beleza dos filhos de chefes. E, também, as festas que são promovidas em honra dessas crianças. Não pretendo adentrar os debates em torno do conceito de arte, bastando, por ora, explicitar que entendo o efeito da produção de filhos de chefes *belos* como produzindo um efeito estético e político.

Os Karajá são um grupo indígena da região do Rio Araguaia, etnograficamente situado na área conhecida como Brasil Central, falante de uma língua pertencente ao tronco Macro-Jê. Chamam a si mesmos de *inã*, termo que significa simplesmente “gente”. Diferentemente da maioria de seus vizinhos Jê, suas aldeias não são circulares, mas em formato de linha ao longo do rio. Há também uma Casa dos Homens afastada da fileira de casas residenciais e voltada para a mata. Minha pesquisa junto a eles teve uma duração total de dezoito meses. Os dados aqui utilizados são oriundos sobretudo de minha estadia na aldeia Hãwalorá, aquela onde me detive por mais tempo, 5 meses.

As abordagens à chefia indígena nas Terras Baixas da América do Sul foram, em larga medida, influenciadas pelas ideias de Pierre Clastres. Para este autor, o chefe primitivo² teria as características da oratória, do apaziguamento de conflitos e da generosidade. Em contrapartida ele receberia o privilégio da poliginia (CLASTRES, 1978, p. 27).

Na região da Melanésia, por sua vez, foi em torno da manipulação das riquezas e da performance pública do chefe que se formaram as concepções de chefia. Tomando um exemplo advindo da etnografia de Maurice Godelier na Papua-Nova Guiné, o chefe baruya teria herança de chefia, ou seja, seria filho de linhagem de chefes, mas deveria demonstrar publicamente sua capacidade de promover uma boa vida a seu povo

para além desta hierarquia linhageira hereditária (...) se abre um vasto domínio onde podem se expressar as capacidades desiguais dos diversos indivíduos de cada geração a assumir três funções indispensáveis à reprodução da sociedade: a guerra, a caça e o xamanismo. Estas atividades são o domínio por excelência da seleção e promoção de homens que se distinguem ao longo de sua vida da massa de homens ordinários (GO-DELIER, 1996, p. 132. Tradução da autora)

A isso o autor atribui a ideia de “poderes herdados, poderes merecidos”.

No caso que estou abordando, dos Karajá do Brasil Central, a chefia tem as características destacadas por Clastres ao mesmo tempo em que eles possuem herança familiar e performances públicas, tal como o *Big Man* melanésio. Pretendo argumentar que a *influência* de um chefe Karajá é confirmada através da manifestação pública da beleza de seus filhos, bem como da manutenção de intensa atividade ritualística e festiva. Lanço mão, aqui, da proposta de Marc Brightman de se pensar o exercício político do chefe ameríndio não pelo fenômeno do *poder* mas pelo da *influência*:

Considero a importância da liderança na organização de relações entre pessoas, grupos, objetos e lugares entre os Trio, Wayana e Akuriyo. Mostro que a habilidade individual de manter acesso privilegiado ou controle sobre essas coisas constitui uma fonte de poder. Este é o poder de influenciar, organizar e promover a integridade e a “boa vida” da coletividade. (BRIGHTMAN, 2007, p. 3. Tradução da autora)

A associação da magnificação à confirmação da influência política, tema este recorrente na etnografia da Melanésia, tem sido abordada por alguns autores no Brasil. Renato Sztutman lançou mão do conceito de magnificação ao abordar o ritual antropofágico dos Tupinambá seiscentistas. O ritual antropofágico era a oportunidade de se ganhar nomes, nobreza, esposas. Na festa residia a possibilidade da

² O conceito de *primitivo* em Clastres ora se molda ao indígena sul-americano da região tropical, ora se afasta, figurando como uma espécie de *tipo ideal* weberiano. Esta conceitualização não é assunto deste artigo, mas considero importante explicitar que estou tomando o termo *primitivo* de Clastres como sinônimo de ameríndio, à revelia da concepção cambiante do autor.

construção da pessoa do guerreiro e na possibilidade de sua magnificação (SZTUTMAN, 2012, p. 193). Na área etnográfica do Alto Xingu, vizinha ao interflúvio Tocantins-Araguaia onde minha pesquisa se desenrola, a herança *nobre* e a performance que possibilitam confirmar a chefia foram abordadas por Antônio Guerreiro Jr. e Aristóteles Barcelos Neto.

Para Barcelos Neto, em abordagem a um conjunto ritual Wauja, a chefia possui uma substância nobre. “Todo *amunaw*, antes de ser propriamente um chefe político, é alguém que possui substância *amunaw*”. (BARCELOS NETO, 2008, p. 263). Mas seria necessário potencializar esta substância através de rituais ou do patrocínio de rituais públicos. Um grande chefe Wauja não seria alguém com excepcional quantidade dessa substância nobre, *amunaw*, mas alguém que “conseguiu potencializar a que herdou, mesmo que não seja muita” (*idem*, p. 266).

Guerreiro Jr., em sua abordagem ao ritual funerário do *kwarup* entre os Kalapalo, indica que produzir um chefe, *anetü*, tarefa dos nobres, significa produzir a pessoa ideal, “alguém que possa ser chamado de ‘gente’ (*kuge*) em comparação aos demais: pois ‘gente’, sem qualquer qualificação, quer dizer simplesmente chefe” (GUERREIRO JR., 2015, p. 153). O autor faz notar que a existência de aldeias “de verdade”, para os Kalapalo, “(com casa dos homens e capazes de patrocinar rituais) duráveis é a condição para a produção do parentesco, pode-se dizer [então] que a produção do parentesco está condicionada à existência de chefes” (*idem*, p. 169).

O Alto Xingu fornece um contraponto bastante interessante aos Karajá. Estes poderiam ser tanto incluídos quanto excluídos das “variações sobre o mesmo tema Macro-Jê”³. Pois apresentam um dualismo concêntrico, como alguns de seus vizinhos Jê, mas que se alterna com um triadismo classificatório (*cf* SCHIEL, 2012). Para compreender os aspectos que os diferenciam dos grupos Jê do Brasil central, aposto na aproximação com os modelos alto-xinguanos. É ali que acredito residir o maior potencial explicativo para as comparações com o fenômeno da chefia Karajá.

Nobres, “ricos”, belos

O “Você é *tori i-tyhy rioré*?” me perguntou Lahiri, filho do cacique de Hãwalorá. Eram meus primeiros dias na sua aldeia, quando eu já começava a ter alguma familiaridade com o seu dia a dia. Naquele momento eu já compreendia algo de sua língua *inãrybé*, “fala de gente”. Respondi com outra pergunta de esclarecimento: “Você quer saber se sou *tori de verdade* (*tyhy*) ou você quer saber se sou rica?”. Lahiri pareceu se regozijar de eu compreender a amplitude do campo semântico de “*i-tyhy*” e esclareceu que queria mesmo era saber se minha família era grande e rica. *Tori*, branco⁴, aqui representava uma espécie de distintividade étnica. Se a mesma pergunta fosse dirigida a um Tapirapé, que é chamado de *woku*, seria “*woku i-tyhy rioré*”. *Ritxoré* é a palavra para “filho” (*rioré* na pronúncia masculina) e *tyhy* um adjetivo intensificador, equivalente na maior parte das vezes a “verdadeiro”, mas podendo também significar forte ou intenso. No caso, a tradução da pergunta poderia ser tanto “Você é filha de *tori* mesmo?” quanto “Você é filha de *tori* rico?”.

³ Como mencionado por Aracy Lopes da Silva, “uma das possibilidades mais fascinantes do estudo das sociedades Jê é, sem dúvida, a da análise comparativa em que se pode perceber a variedade de construções sociais a partir de certos temas básicos e de um acervo de elementos recorrentes entre os vários grupos Jê. A comparação tem, ao mesmo tempo, dois produtos complementares: leva à generalização que, no caso, significa a compreensão e expressão do ‘padrão’ Jê; e permite a percepção, em cada sociedade particular, de certos aspectos que na sua configuração geral são obscurecidos ou de difícil captação mas que, em uma outra sociedade jê, têm expressão clara e privilegiada, inclusive pela importância que os próprios atores lhe conferem” (LOPES DA SILVA, 1986, p. 183).

⁴ O termo *tori* quer dizer “não-índio” em karajá mas eles preferem a glosa “branco”, uma espécie de forma genérica do não-índio.

Pretendo demonstrar aqui que a concepção de riqueza dos Karajá está centrada na produção de filhos belos para quem se dedicam pequenos e grandes rituais. Apenas famílias numerosas e com grandes posses materiais são capazes de manter uma vida ritual plena. E a manutenção de uma chefia perene depende diretamente da produção de filhos belos e de festas em honra deles. Um chefe é necessariamente um homem com muitos filhos e netos, com uma família laboriosa e promotor de grandes rituais. Neste caso, nenhum dos dois elementos – família laboriosa e abundância material – precede o outro. Aparentemente os dois elementos se retroalimentam.

Há quatro categorias tradicionais que designam chefia ou liderança entre os Karajá. A mais comum para designar uma liderança é o sufixo *wedu*, ou seja “dono”. É uma categoria comum aos povos indígenas das Terras Baixas da América do Sul (FAUSTO, 2008). Ela se aplica a líderes de certas atividades ou pessoas que se destacam numa determinada atividade como promoção de festas, torneios de futebol, ou mesmo atividades menos ritualizadas como capinar o mato que cresce nos caminhos entre as casas residenciais das aldeias. *Ixãwedu*, que pode ser traduzido como o “dono do povo”, seria a categoria de chefia que media a relação com espíritos durante os rituais. Há também a categoria de *ixãdinodu* que corresponderia a uma espécie de “dono da aldeia”, uma categoria mais mundana (TORAL, 1992, p. 79). A tradução mais corrente da palavra em português seria “cacique”. Os Karajá ainda se valem da terminologia trazida pelo exército, de “capitão”, ou “abitão” em sua versão “karajaizada”⁵. Eu arriscaria interpretar essa categoria como designando uma espécie de diplomata, que media as relações com os coletivos exteriores, sobretudo os *tori*, os não-índios.

Nas quatro maiores aldeias Karajá, mencionadas no início deste artigo, existe o cargo de *ixãtyby*, termo que pode ser traduzido como “pai do povo”. Líderes de famílias extensas, em geral já idosos, são muito queridos pelas comunidades. Atuam nos rituais, com uma performance formal, indicando as atividades necessárias para a execução dos ritos. No ritual de iniciação masculina são chamados de “pai da casa grande”. É na formalidade de sua atuação que vemos se destacar sua figura. Enquanto atuando como *ixãtyby* eles devem se locomover nos ombros de outros, seguidos por uma espécie de séquito. Seus pés não tocam o chão. Ao parar a comitiva, ele é depositado sobre uma esteira.

Até onde compreendo, o *ixãtyby* é herdeiro de família *nobre*. Não encontrei um termo nativo que corresponda a nobreza. Mas as famílias de onde saem os *ixãtyby* e os *ioló* em geral habitam a parte central da fileira de casas residenciais. Há uma franca preferência por casamentos entre famílias nobres. Segundo Fênelon Costa, Arutana, talvez o último *ixãtyby* de renome para além da aldeia, era filho de outro *ixãtyby* e casado com uma filha de chefe (COSTA, 1978, p. 9).

Alguns filhos ou netos destes *ixãdinodu* são criados como *ioló*⁶. O *ioló* é necessariamente uma pessoa boa, pacífica. Há sempre uma expectativa de que os *ioló* assumam, quando adultos, cargos de chefia. É uma criança tida como especial, de família *nobre* (ou *-ityhy*, como diria Lahiri, mencionado acima), rica, especial,

⁵ A língua Karajá, o *inãrybé*, faz uma distinção na pronúncia segundo o gênero da pessoa que está falando. Em geral um “k” ou um “tx” entre duas vogais ou no começo de uma palavra começada por vogal, para as mulheres. Dessa forma, céu seria *biku* para mulheres e *biú* para homens. Filho seria *ritxoré* (ou *rikoré* dependendo da variante) para mulheres e *rioré* para homens. Kayapó seria *karalahu* para mulheres e *aralahu* para homens. Quando as patentes de exército foram “distribuídas” nas aldeias, o termo capitão entrou na lógica da língua *inãrybé* e passou a ser pronunciado *abitão* pelos homens.

⁶ Por muito tempo eu grafava as palavras em sua versão masculina e às vezes notava a versão feminina dela. Entretanto, à medida que meu domínio da língua foi melhorando, os próprios Karajá me exigiam a pronúncia – e a grafia – dos termos em sua versão feminina. Adotei a exigência na grafia dos diários de campo e dos textos subsequentes. O termo *ioló* tem uma versão feminina, *ikoloku*. Entretanto escutei pouquíssimas vezes esta versão. Talvez o esmaecimento do termo siga o ocaso da própria função. Em todo caso, opto aqui por grafar o termo da maneira como me acostumei a ouvi-lo, que é sua versão masculina, *ioló*.

“de verdade”. Ele era criado de forma diferente das outras crianças. Não brincava com os outros. Não se banhava no rio e sim em uma bacia (panela de barro) com água que lhe era trazida. A mãe enfeitava o menino e ele era instruído a se mover o mínimo possível. Imóvel, sentado e belo, esse era o “príncipe” karajá⁷.

Alteridade e movimento

As concepções de identidade e alteridade, entre os Karajá, têm uma clara associação com as ideias sobre mobilidade. Com efeito, para os Karajá, há uma associação simbólica entre imobilidade e identidade, e mobilidade e alteridade. Eduardo Viveiros de Castro nos adverte de que “a identidade é um caso particular da diferença (...) O que equivale a dizer que só existe diferença, em maior ou menor intensidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 422). Por essa razão prefiro expressar essas associações simbólicas dos Karajá em termos de um gradiente de mobilidades, e por conseguinte um gradiente de alteridades possíveis.

O mundo de origem, na concepção cosmogônica, fica no fundo do rio. É um lugar de fatura e de convívio entre consanguíneos. É um local muito molhado, a água bate no joelho. Neste local não há morte, mas há nascimentos. Por isso mesmo é um lugar superlotado. Difícil de se mover. Os seres que aí vivem, ancestrais da humanidade, estão sempre sentados em seus banquinhos.

Outros patamares cosmológicos revelam os aspectos simbólicos dos outros tipos de mobilidade. A saída do mundo de origem se deveu justamente ao encanto com os espaços amplos do mundo terrestre. Com a possibilidade de mobilidade. Mas a contrapartida dessa abundância de espaço foi a morte. Um dos primeiros a sair do fundo das águas, Koboí, ao ver troncos de árvore secos, disse que aquele lugar era ruim pois havia morte. E decidiu retornar ao fundo das águas. É também no patamar terrestre que estão localizados os mundos dos mortos. Destino *post-mortem* das pessoas comuns.

As pessoas que morrem de causas comuns, quais sejam, doença e feitiço (que são ali praticamente sinônimos) vão para um local semelhante ao mundo terrestre. Há aldeia e casas, mas tudo é podre. Faz muito frio e a chuva é muito quente. O rio que corre nessa aldeia tem a cor opaca. É preciso trabalhar muito para comer e os instrumentos de trabalho são todos podres, furados. Essas almas vivem com saudades de seus parentes vivos, mas nesse local são todos afins e estão em constante conflito e movimento.

As pessoas que morrem derramando sangue, ou seja, assassinadas, têm o destino *post-mortem* mais terrível. Uma aldeia contígua à primeira aldeia dos mortos. Nesta faz muito frio e a chuva é muito quente. A coloração do rio é vermelha. A comida é sempre crua, não há roça. Os seres que aí estão não são consanguíneos nem afins e, se encontram outros, começam a lutar. Eles permanecem com as chagas que lhes mataram vivas e sangrando. Eles estão em constante movimento. Segundo Patrícia Rodrigues, eles não são nem consanguíneos nem afins e “ficam sozinhos”. (RODRIGUES, 1993, p. 408-409).

Ora, é na concepção de mundo *post-mortem* do céu que encontramos aquilo que chamarei de mobilidade ideal. O céu, ou mundo das chuvas, é o lar de seres belos, morada do demiurgo Kanãxiwé e destino *post-mortem* dos xamãs que só revelam a parte boa do xamanismo: a cura. Neste local, concebido como perfeito, as casas são distantes umas das outras, todas feitas de pedra. É um lugar muito luminoso. Não é preciso trabalhar para comer, pois as flechas caçam sozinhas. Os seres que aí vivem estão sempre belamente adornados e passam todo o tempo dançando com suas *lerã teheriare*, irmãs distantes, ou seja, afins potenciais.

Temos então uma espécie de gradiente entre tipos distintos de mobilidade, entre a imobilidade do mundo de origem, associada à identidade (ou “menos alteridade”), as mobilidades do mundo terrestre, a co-

⁷ Muitas vezes obtive essa tradução para o termo ioló, o que denota seu caráter nobre, diferente dos comuns

mum do mundo dos vivos, as mobilidades extremas dos dois mundos dos mortos e finalmente a mobilidade ideal do mundo das chuvas, que vem a ser a dança. É no mundo perfeito, de harmonia entre afins e consanguíneos, que se encontra a mobilidade perfeita, a dança. O corolário dessa mobilidade ideal da dança é que o mundo perfeito do céu é um mundo de festa. Os seres que aí vivem estão sempre belos, bem adornados.

A imobilidade do *ioló*, sentado em seu banquinho, carrega um simbolismo muito claro de expressão da identidade. Esta imobilidade evoca imediatamente o mundo de origem. Em princípio o fenômeno *ioló* juntava-se para mim àquelas referências de um passado glorioso do qual coletamos histórias, registrada nas memórias, mas que não está mais acessível à observação. Porém, ao indagar, certa vez, na aldeia Macaúba a uma senhora o que era o *ioló* e se ainda havia crianças criadas desta forma, para minha surpresa, a senhora indicou uma criança da aldeia Hãwalorá como *ioló*. Ela acrescentava “a mãe dele sabe fazer enfeite. O menino está sempre bonito”.



Figura 1 - Hariwuru preparando um cocar para seu neto.
Foto da autora. Aldeia Hãwalorá, dezembro de 2012.

O menino a que se fazia referência era um bisneto do cacique Carlos Waximakuri. A avó do menino, Hariwuru, filha primogênita do cacique, está sempre ocupada em preparar enfeites. Exerce uma ampla influência sobre seus irmãos. É à sua casa, ou seu “terreiro”, que acorrem os irmãos e pais no fim da tarde para conversar, bem como alguns outros membros da aldeia, sem relação direta de consanguinidade. Ela está sempre preparando os enfeites para as festas, os saíotes de palha com que os homens jovens dançam, trançando esteiras e costurando os adornos como pulseiras, perneiras. Mas sobretudo, ela mantém seus netos sempre belos, mesmo em situações cotidianas, fora do ritual. Em nenhum momento o menino me foi designado como *ioló* por seus familiares. Entretanto, o reconhecimento de sua beleza vai além da sua aldeia e é assim entendido por vizinhos.

Como mencionei no início deste artigo, ao indagar em uma das casas de Hãwalorá as fontes de renda da família, Inãberu, a dona da casa espontaneamente passou a me listar os enfeites tradicionais dos Karajá.

Os enfeites tradicionais incluem a pulseira *deixi*, e o *dekobuté*, pintados com urucum, uma perneira que se amarra abaixo do joelho. Um enfeite com longas franjas pretas que se amarra no braço, *loru*. Colares de miçanga, *myraní*, brincos de pena, *kuedju*. O menino que passa pela iniciação masculina é em geral o que mais se vê enfeitado com a indumentária mais completa e, por que não, mais rica que um Karajá pode proporcionar. Ora, descrever sua fonte de “renda”, para Inãberu, significava enumerar a riqueza de sua família. E seus conhecimentos sobre a confecção dos enfeites, a lista que ela fez questão que eu anotasse eram uma espécie de extrato do que sua família possui. Conhecimentos tradicionais, beleza, influência.



Figura 2 - Neta de Hariwiru usando todos os seus enfeites/riqueza junto à sua mãe. Foto da autora. Aldeia Hãwalorá, dezembro de 2012.



Figura 3 - Neto de Hariwiru com seus enfeites/riqueza. Referido por aldeia vizinha como *ioló*. Foto da autora. Aldeia Hãwalorá, dezembro de 2012.

A chefia Karajá, como uma variante da chefia ameríndia, deveria possuir as características abordadas por Clastres, ou seja, a generosidade, a capacidade de apaziguar conflitos: “essencialmente encarregado de resolver os conflitos que podem surgir entre indivíduos, famílias, linhagens, etc., ele só dispõe, para restabelecer a ordem e a concórdia, do *prestígio* que lhe confere a sociedade. Mas evidentemente esse prestígio não significa poder” (CLASTRES, 1978, p. 144). E como é de se supor, possui também aquela característica da extrema dissolubilidade. Um chefe está sempre à mercê das críticas e se não corresponde à vontade geral, ele se arrisca a não ser chefe de nada.

Ora, diante de tal cenário, que parece um pouco banal diante dos já exaustivamente descritos sistemas políticos ameríndios, sempre me surpreendeu justamente o fenômeno contrário. Não o potencial físsil das aldeias, mas a existência e permanência de aldeias grandes. Os Karajá possuem quatro aldeias muito grandes, com mais de 600 pessoas. Canoanã, entre os Javaé, Macaúba, Fontoura e Santa Isabel, entre os Karajá propriamente ditos.

Festas

Karajá possuem dois ciclos festivos fundamentais: a iniciação masculina, que nas aldeias grandes é o Hetohokã, o mais completo ciclo de iniciação, e as danças de aruanã, ou *ijasó Anarakã*. *Ijasó* é o nome do espírito dos ancestrais, que habitam o fundo do rio, e também do peixe aruanã (*Osteoglossum bicirrumum*). *Anarakã* é um termo genérico para festas e atividades ritualísticas. Se fosse encontrar uma glosa em português, optaria por “brincadeiras”, que é como os Karajá geralmente exprimem o espírito dessas festividades. Opto entretanto pelo termo genérico “festas”, para facilitar a compreensão.

De duração aproximada de um ano, as danças de aruanã e a iniciação masculina se entrelaçam. Para além delas, há alguns ritos de passagem⁸ que não têm periodicidade anual e dependem tanto da maturação de certos ciclos individuais quanto da disposição de alguém em patrociná-los. São eles a festa da primeira comida, quando um bebê se alimenta com alimento sólido pela primeira vez, por volta dos seis meses. A festa da *ijadokomá*, moça, quando, após a primeira menstruação da menina, ela sai da reclusão pubertária. Há também a visita esporádica de um espírito de um guerreiro inimigo, que se torna protetor da comunidade. Esta festa é chamada de *Woku* no médio e alto Araguaia e *Karalahu* no Baixo Araguaia. Tal variação de nomes indica quem é este inimigo preferencial em cada região. *Woku* significa Tapirapé e *Karalahu*, Kayapó.

Toda festa tem um *wedu*, dono. É sempre uma criança de família de prestígio. Os pais da criança são patronos do ritual. Ser presenteado com um espírito ou aceitar levar o filho a passar por um ritual completo implica em uma grande demanda de trabalho e articulação da família extensa. Para patrocinar o ritual é necessário mobilizar os esforços da família toda. Para as iniciações masculina e feminina, bem como a festa da primeira comida, é preciso confeccionar esteiras onde irá se desenrolar a cena mais ritualística da festa.

As festas devem necessariamente ser providas de farta alimentação. Tanto alimentos *tori* como bolachas, bolo, refrigerantes, quanto alimentos *inã* (Karajá) como macaxeira cozida, peixe assado, farinha. Apenas no Hetohokã eu registrei queixas sobre o uso de alimento *tori* nas festas. Na aldeia Santa Isabel ouvi elogios ao Hetohokã da aldeia Fontoura, onde os alimentos eram tradicionais, porque “lá o pessoal não tem preguiça, tem roça grande mesmo”.

Além de muita comida, esteiras e enfeites, há os *brotyré*. *Brotyré* é uma categoria de parentes da criança a quem é atribuída a função de *proteger* o corpo da criança⁹. Tanto proteger de espíritos maléficos, de ação de xamãs maldosos quanto proteger seu corpo. Os *brotyré* de uma criança não podem ser de sua própria geração (G0 excluída) e também não podem ser seus pais. Em geral, tios, tias, avós. Por sua ação no ritual, os *brotyré* têm direito a uma retribuição material, um presente.

Descreverei em linhas gerais a festa da primeira comida, retirando os elementos essenciais para a compreensão da produção da riqueza e reprodução do prestígio das famílias nobres, gente de verdade, *inãityhy*.

Quando cheguei à Hāwalorá, no início de abril de 2009, aquela festa da primeira comida tinha acabado de ser realizada. O pai do bebê, Lawari, é filho do cacique Carlos Waximakuri. Ele me mostrou sua casa e chamou atenção para o fato de que estava quase completamente vazia. Os bens materiais haviam se dispersado pela aldeia por ocasião da festa. Os bens mais valiosos que ele “perdeu” ali foram uma bicicleta e uma canoa. Parece-me que, para além de um certo lamento de perder seus bens materiais, havia uma considerável dose de orgulho ao me enumerar todas as coisas que haviam sido objeto de doação ao final da festa: esteira, colchão, rede, canoa, bicicleta, panelas. Além disso, ele iria depender da casa de sua irmã por um tempo para se alimentar, uma vez que na sua sequer havia panelas. Xeã, uma Tapirapé que vive em Hāwalorá, relata que

⁸ Utilizo aqui a terminologia sugerida por Van Gennep (2011) e retomada por Victor Turner (1974).

⁹ Pronunciada borotyuré entre os Javaé.

algumas vezes a casa fica tão sem recursos ao final de uma festa que algumas pessoas próximas se compadecem e devolvem, às escondidas, alguns bens que haviam sido levados. Ruth, uma senhora da aldeia Macaúba, me disse que muitas pessoas não realizam os rituais para seus filhos “porque têm medo do *brotyré*”.

Seguindo a análise clássica proposta por Arnold Van Gennep¹⁰, a festa da primeira comida pode ser considerada um rito de passagem. Ela é composta por um momento de separação, quando as famílias patri- e matrilineares, a elas adicionados os eventuais convidados que não são da família, acorrem à casa da criança. Há uma fase liminar para os *brotyré*, os pais e o bebê: trata-se daquele momento em que todos estão sentados na esteira. Esta é certamente a etapa mais complexa do rito.

O sentar-se na esteira, gesto comum a praticamente todos os rituais karajá, marca o que Victor Turner¹¹ chamaria de momento de “indiferenciação” da fase liminar de um ritual. Ou seja, uma ausência de marcadores que distinguem as pessoas que compõem o corpo de *brotyré*. Quero aqui sugerir a interpretação desse fenômeno como a produção de um “corpo coletivo” composto pelos parentes bilaterais. Este corpo é uma proteção para o bebê. Naquele momento os indivíduos deixam de ter destaque e passam a compor isto a que estou chamando de corpo coletivo. Os dados sugerem que toda vez que o corpo coletivo do *brotyré* – que é diferente para cada criança – se compõe, são reforçados os laços que unem aqueles indivíduos.

Finalmente, há uma fase de reagregação. Após a comida ser liberada e todos obterem o alimento que conseguem, ocorre a distribuição de bens e o retorno às casas. Neste momento o corpo coletivo se desfaz. Entretanto ele já não é o mesmo que entrou no ritual. O partilhar do alimento em torno do bebê reforçou entre eles esses laços. O ritual parece funcionar como um dos amálgamas que auxiliam a manutenção da vida coletiva.

Além disso, sugiro que a proeminência do pai da criança esteja em destaque aqui. Sua presença na festa é bastante discreta. A preparação é toda desenvolvida na esfera feminina da família extensa. A execução do rito em si é obra das avós. E, afinal, a festa é em honra de um filho bebê. Entretanto, é a capacidade daquele homem de prover os insumos para todo esse preparo que está em jogo. Ademais, ele não escolheria honrar seu filho bebê em uma festa caso não dispusesse de bens materiais a serem dispersos ao final dela.

Neste ponto descreverei o sistema de dádivas envolvido na festa para sugerir a proeminência do pai da criança. Sempre me intrigou o sistema de dádivas envolvido no fenômeno *brotyré*. O *brotyré*, como mencionado anteriormente, é um grupo de parentes que se dispõe a proteger a criança, assegurar seu crescimento saudável. Para fins de “tradução cultural” eu penso os *brotyré* como uma espécie de padrinhos, parentes mais ou menos próximos que têm uma relação especial de proteção com a criança. Mas a palavra é polissêmica e se aplica também ao presente em si, que é retribuído aos parentes que vêm proteger o filho. E é usada também para descrever o ato de se oferecer para proteger a criança: “vou fazer *brotyré*” é o que eles dizem.

No caso das festas, que é quando se ativa de forma mais intensa o que vou chamar aqui de “sistema *brotyré*”, um pequeno sistema de dádivas é posto em ação. Um parente ou vizinho diz “vou fazer *brotyré* para seu filho”. O “fazer *brotyré*” nesse caso pode ser o sentar-se na esteira durante o ritual. Mas pode também ser sen-

¹⁰ “Dada a importância destas passagens, acredito ser legítimo distinguir uma categoria especial de *Ritos de Passagem*, que se decompõem, quando submetidos à análise, em *Ritos de separação*, *Ritos de margem* e *Ritos de reagregação*. Estas três categorias secundárias não são igualmente desenvolvidas numa mesma população nem em um mesmo conjunto cerimonial. Os ritos de separação são mais desenvolvidos nas cerimônias dos funerais, os de reagregação, nas do casamento. Quanto aos ritos de margem, podem constituir uma seção importante, por exemplo, na gravidez, no noivado, na iniciação” (VAN GENNEP, 2011, p. 29-30).

¹¹ “Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial.” (TURNER, 1974, p. 117).

tar-se junto ao vizinho e comer alguma coisa de sua comida, tomar seu café. Por ter “feito *brotyré*” para o filho (tomado café do vizinho, por exemplo), tem-se o direito de pedir algo em troca. Um presente, uma dádiva.

A pergunta que sempre me ocorre quando eu testemunho esses momentos é: o que está sendo retribuído aos pais da criança quando eles fornecem alimento e presentes aos *brotyré* de seus filhos?

Gostaria de separar aqui as fases do sistema de dádivas que, segundo proponho, estão em jogo no fenômeno *brotyré*, a fim de tentar responder a essa pergunta. Segundo a análise clássica de Marcel Mauss, os três movimentos da troca são obrigatórios: a obrigação de dar, a obrigação de receber e, também, de retribuir (Mauss, 2013, p. 69). Ao se receber uma dádiva, contrai-se uma dívida: há a obrigação de receber. Veja-se que não é uma opção e sim uma obrigação de receber. Para quitar-se esta dívida surge a necessidade de se retribuir. No sistema *brotyré*, os pais convidam para a festa os *brotyré* de seus filhos. Os *brotyré* se sentam na esteira e comem o alimento ofertado pelos pais. Em retribuição ao fato dos *brotyré* terem aceitado o convite, sentado e comido o alimento, os pais oferecem um presente material. O sistema foi esquematizado aqui abaixo, mostrando com setas o movimento das dádivas. Abaixo da seta que indica o movimento da dádiva, descrevo o que está sendo dado.

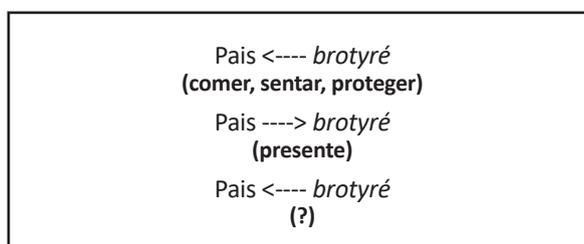


Figura 4 - ciclo de dádivas do *brotyré*

Resta uma incógnita: o que os pais recebem em retribuição à sentada e partilha do alimento, ofertada pelos *brotyré*? Eu gostaria de argumentar aqui que nesta e em todas as festas em que o sistema *brotyré* é colocado em ação, o que os pais recebem em retribuição é um presente imaterial. É o prestígio que estão adquirindo diante da comunidade. Este prestígio não é obtido da noite para o dia. É obtido num constante alimentar o seu entorno, seus parentes, seus *brotyré*. Note-se que a categoria de parentes que recebe presente no caso da festa da primeira comida é francamente a mesma que esteve envolvida em sua preparação. Sem riqueza não há parentes nem prestígio. Sem parentes não há riqueza nem festas. É preciso manipular as duas fontes de riqueza e prestígio, quais sejam, parentes e festas, para se obter reconhecimento público. Ao me perguntar se eu era uma *tori i-tyhy*, uma *tori* “de verdade” ou uma *tori* rica, Lahiri estava me perguntando tanto se eu tinha uma família numerosa quanto se eu tinha bens materiais em abundância.

Da festa que me foi relatada, o pai, Lahiri, foi quem primeiro me contou e fez questão de mostrar as filmagens. Lahiri não é filho primogênito. Ele é o terceiro filho, segundo homem. Sua liderança na aldeia é proeminente. Entretanto, devido à preferência pela primogenitura, sua sucessão a seu pai na liderança da aldeia não está garantida. Seu irmão mais velho, Kleber, seria o natural sucessor de Carlos Waximakuri. Entretanto, Kleber não vem obtendo reconhecimento público daquela proeminência que o levaria a ser cacique.

Kleber tem uma família “desestruturada” para os padrões Karajá. Sua esposa, que é Tapirapé, não mora em Hãwalorá e sim em Urubu Branco, a maior aldeia Tapirapé. Note-se que o fato de a esposa ser Tapirapé não implica, em Hãwalorá, uma perda da preferência. A esposa de Lahiri também é Tapirapé, bem como a mãe deles. Acredito que um casal que fosse composto de homem e mulher Karajá talvez tivesse alguma preferência numa disputa por legitimidade da liderança, mas isso não é imediatamente dado. Pra-

ticamente toda a população das três aldeias da barra do Tapirapé (Itxalá, Hāwalorá e Maitâri¹²) é composta de gente mestiça entre as duas etnias¹³.

Kleber não vive com a esposa, mas se considera casado com ela. Além disso, desenvolveu habilidades xamânicas e atua como *hyri* para as três aldeias. Esta atuação não é desprovida de temores. Há quem acredite que ele faça feitiço. Outro de seus irmãos também é *hyri* mas não ouvi pesarem contra ele acusações de feitiçaria. Acredito que isso se deva à sua situação familiar mais regular: é casado e vive com a esposa e filhos na mesma aldeia, Hāwalorá.

Desta forma, acredito que a execução do ritual público em honra do filho bebê de Lahiri tenha sido um elemento a mais no reconhecimento público de sua proeminência enquanto liderança. Tudo leva a crer que ele substituirá seu pai na condução dos assuntos públicos da aldeia, fenômeno este que estou chamando de política.

O fenômeno *brotyré* me parece uma versão Karajá daquele fenômeno melanésio que foi chamado por Roy Wagner de pessoa fractal. O *brotyré* é uma espécie de pessoa jurídica (*personne morale* na terminologia de Lévi-Strauss) que contém em si muitas pessoas e relações. O sentar-se na esteira junto a outros indivíduos que partilham desse corpo coletivo é reforçar e manter o amálgama dessa pessoa jurídica.

A manutenção deste corpo coletivo só é possível mediante o trabalho de mobilização da parentela e os conhecimentos sobre a confecção de enfeites, o trabalho nas roças e o dispêndio de bens materiais.

Novas aldeias

Se Peter Rivière tem razão em indicar que o verdadeiro “recurso escasso” na Amazônia é gente, numa abordagem orientada pelo materialismo (RIVIÈRE, 2001), poderíamos sugerir que o chefe Karajá manifesta sua capacidade de *influência* atraindo gente para junto de si. As aldeias das quais os Karajá mais se recordam e se orgulham são aquelas aldeias grandes onde havia muita festa. A fixação de uma população num mesmo local por um longo tempo é um dos desafios da chefia.

A maioria das aldeias Karajá é de porte pequeno, em torno de 100 a 150 pessoas. Entretanto há aldeias bastante grandes como mencionado acima. Vou me deter na constituição da aldeia Hāwalora e na “política expansionista” de seu cacique, Carlos Waximakuri. Carlos conta ter sido criado como *ioló*. Sua mãe o enfeitava e o deixava sobre o banquinho. Advertia para não se mover muito: “ela me assustava dizendo que ia cortar meu pinto se eu me mexesse”, conta Waximakuri, achando hilária a ameaça da mãe. Seu envolvimento em conflitos internos na aldeia Fontoura o fez se mudar algumas vezes com sua família. Exerceu funções importantes na aldeia São Domingos e foi vereador na cidade de Luciara, MT.

Nos anos anteriores à minha estada em Hāwalora, ele e sua família viviam em Maitâri, uma aldeia na barra do rio Tapirapé onde vivem misturados Karajá e Tapirapé. Na Barra do Tapirapé, município de Santa Terezinha, Mato Grosso, a população é “mestiça” dos dois povos. Mas cada uma de suas aldeias se identifica como pertencendo a um deles e Maitâri é francamente uma aldeia Tapirapé. De formato quase redondo, distante da beira do rio, com uma Casa dos Homens no meio (ANDRADE, 2010). Carlos conta se incomodar com essa distância e com estar entre Tapirapé. Seus netos não sabiam nadar e desconheciam peixes: “Meus netos tinham medo de água, viam um peixe e perguntava o que é isso”. Ora, o Karajá é essencialmente um povo ribeirinho e o desconhecimento das referências desta vida pareceram inconcebíveis para Carlos. Vizinha a Maitâri havia as ruínas de uma aldeia Karajá que fora abandonada vários anos antes.

¹² Adoto aqui uma grafia diferente da padronizada para a língua Tapirapé. O nome desta aldeia, em sua grafia padronizada, é Mjityri (cf ANDRADE, 2010). Preferi uma grafia facilitada para esclarecer a pronúncia.

¹³ Meu uso do termo mestiço aqui é uma franca apropriação da categoria que eles usam, em português.

Era a aldeia Tytemá. Uma disputa que resultou em um assassinato fez com que a população de Tytemá abandonasse o lugar e se espalhasse em diferentes lugares. Alguns fundaram uma outra aldeia chamada “Nova Tytemá”.

Carlos decidiu retomar aquele espaço e fundar uma nova aldeia. Abriu o mato junto a um de seus filhos e um cunhado, erguendo casas. Mudou-se com sua mulher e filhos pequenos e posteriormente toda a sua família extensa se mudou para lá também. Assim foi fundada Hāwalorá. A aldeia é composta por sua família extensa e mais a família extensa de Bacuri, irmão de sua esposa.

Enquanto eu estava realizando pesquisa de campo em Hāwalorá, Carlos contava sempre da demanda dos antigos moradores do local, de retornar àquele lugar, de que tanto gostavam. Ele buscou recursos junto à prefeitura para trazer aqueles moradores da Nova Tytemá. Certo dia, por volta das três da tarde chegou a balsa trazendo aqueles antigos moradores da aldeia Tytemá. Aproximadamente trinta pessoas, cachorros, gatos, galinhas, bicicletas, canoas, remos, painéis. Entre os cônjuges dos chegantes havia dois *tori*, ou seja, não índios.

Nos primeiros dias essa gente se abrigou em casas de parentes distantes. É um momento de recordar laços de parentesco que já haviam se tornado tênues. Nos meses seguintes houve frenética atividade de construção de casas para os novos moradores. Alguns meses depois, quando retornei a Hāwalorá, havia queixas veladas sobre o comportamento de alguns deles. Os *tori* eram “mau-encarados” e não davam bom dia. O alcoolismo, uma doença infelizmente frequente nas aldeias Karajá, era antes quase inexistente em Hāwalorá graças à moderação exercida por Waximakuri. Depois da chegada do contingente de Nova Tytema, esse lamentável fenômeno também passara a ocorrer em Hāwalorá.

Retornei àquela aldeia no ano seguinte e muito pouco havia restado daquela iniciativa. A maior parte da população que migrou, retornou lentamente a Nova Tytemá. Uma senhora idosa se instalou definitivamente em Hāwalorá junto a um filho de Bacuri. Era querida de todos, muito falante e sempre sorridente. Apesar de não ter parentes próximos ali, sua presença era bem-vinda.

O episódio da tentativa de retorno de parte da população de Nova Tytemá para Hāwalorá é bastante revelador da atuação da chefia. Um dos grandes desafios da chefia karajá é manter uma aldeia grande e alegre. Todas as aldeias são fundadas a partir de um movimento bastante comum: conflito local, emigração de acusados ou então dos descontentes liderados por um cabeça, um *wedu*, dono, e retomada de algum sítio antigo, já conhecido (antiga roça ou antiga aldeia). Em geral o nome da aldeia é referência a um topônimo conhecido, seja o nome do dono da antiga roça, seja uma referência a uma característica do local. Tytemá é o nome do cascalho que abunda naquele local. Não obtive tradução para Hāwalorá, mas Hāwa significa “aldeia”. Entretanto, fixar e assentar aquela população é um processo mais complexo, com muitos meandros e movimentos imprevisíveis.

Manter uma aldeia por longo tempo implica em promover uma boa vida ali dentro. Esta concepção remete a um cotidiano desprovido de conflitos e alegria. A alegria é sempre referida quando se coleta histórias de migrações e fixações. A opção por viver em determinada aldeia está diretamente ligada a essa alegria e à beleza.

Ora, qual é o elemento promotor dessa “alegria”? As festas. E as festas só existem porque existem famílias *-ityhy*, “ricas” dispostas a patrociná-las em benefício de seus filhos belos. Portanto, a eficácia da chefia enquanto promotora de uma boa vida está diretamente ligada a essa manutenção de uma vida ritual e festiva ativa.

A política expansionista, por assim dizer, é afetada por essas iniciativas. A chegada de um novo contingente populacional traz consigo a possibilidade de conflitos. Afinal, se alteridade é fundamental para a produção do *socius*, excesso de alteridade é capaz de produzir estranhamento.

Hāwalorá era uma aldeia alegre quando a conheci. E continuou a sê-lo após o retorno dos imigrantes a sua aldeia anterior. No intervalo, problemas de convívio, ou seja, excesso de alteridade, traziam desafios à chefia. Pelo calendário ritual e pelos eventos que ocorreram nesse ínterim¹⁴, acredito poder inferir que a ausência de festas naquele período foi uma das responsáveis por não se haver fixado mais longamente aquele

contingente populacional. Manter um equilíbrio entre a promoção dessa vida festiva e alegre ao mesmo tempo em que se mantém um ambiente pacífico é um dos desafios da chefia.

Conclusão

Neste artigo procurei argumentar que, entre os Karajá, a força que mantém aldeias grandes de forma mais perene é a produção de festas para filhos belos de famílias de prestígio, ou nobres. Acredito que este fenômeno, que é concebido pelos Karajá como a manifestação de riqueza de uma família, é a base da manutenção de unidades políticas maiores.

Para isso, procurei demonstrar que as características da chefia ameríndia, sugeridas por Pierre Clastres estão francamente corretas, mas são insuficientes para explicar a manutenção de grandes aldeias. Restaria explicar, justamente como, diante de um potencial físsil tão grande, diante desta “força centrífuga” da máquina política ameríndia, como é possível o surgimento e a manutenção de aldeias grandes. Nosso argumento neste artigo é que tal é possível com a manutenção de uma vida alegre e pacífica na aldeia. Isto é possível mediante a produção contínua de festas e pelo reconhecimento público da beleza dos filhos de chefes.

Compreender esta concepção de política associada ao *belo* implica necessariamente em compreender as relações de parentesco dentro das famílias de chefes, que aqui chamei de *nobres*¹⁵. Tal como na Melanésia de Godelier, trata-se aqui de um “poder herdado” tanto quanto de um “poder merecido”.

Referências

ANDRADE, Julia M. A. *A construção da Takãra em Majtyri: etnografia de uma aldeia Tapirapé*. 2010. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2010.

BARCELOS NETO, Aristóteles. *A arte dos sonhos – uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Assírio & Alvim, 2002.

_____. “Festas para um ‘nobre’: Ritual e (re)produção sociopolítica no Alto Xingu”. *Estudios Latino-americanos*. vol. 23, p. 63-90, 2003.

_____. *Apapaatai: Rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2008.

GODELIER, Maurice. *La Production des Grands Hommes*. Pouvoir et domination masculine chez les Baruya de Nouvelle-Guinée. Paris: Flammarion/Champs Essais, 1996.

GUERREIRO JR., Antonio. *Ancestrais e suas sombras. Uma etnografia da chefia Kalapalo e seu ritual mortuário*. Campinas: Ed. Unicamp, 2015.

¹⁴ Hãwalorá sofreu entre 2010 e 2012, junto com outras aldeias Karajá, uma sequência de episódios de suicídio de jovens., sobretudo homens recém-casados mas não apenas eles. Uma morte provoca a interrupção imediata de qualquer festividade. A morte de pessoas jovens conduz a um luto ainda mais prolongado uma vez que eles são em geral quem mais anima a vida ritual, se envolvendo na confecção das máscaras e na performance dos rituais. Ver Nunes (2019) e Schiel (2019) para uma abordagem sobre esse fenômeno.

¹⁵ Sigo, portanto, a nomenclatura que tem sido usada por Aristóteles Barcelos Neto (2008) e Antônio Guerreiro Jr. (2015) na região do Alto Xingu.

- LOPES DA SILVA, Aracy. *Nomes e amigos: da prática xavante a uma reflexão sobre os Jê*. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.
- NUNES, Eduardo. “Do feitiço de enforcamento e outras questões” In: CAMPO ARÁUZ, Lorena & APARÍCIO, Miguel. (Org.) *Etnografías del suicídio en la América del Sur*. Quito, Abya-Yala, 2017, p. 259-284.
- MAUSS, Marcel. *O Ensaio sobre a Dádiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- RIVIÉRE, Peter. *Indivíduo e Sociedade na Guiana*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- RODRIGUES, Patrícia. *O Povo do Meio: tempo, cosmo e gênero entre os Javaé da Ilha do Bananal*. 1993. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília: Brasília, 1993.
- SCHIEL, Helena. “Os itxoi ou grupos de praça Karajá. As organizações triádicas existem?” *Campos. Revista de Antropologia*. vol. 13 (2), p. 24-38, 2012.
- _____. “Os Sofrimentos do jovem Tebutxuê”. In: ARÁUZ, Lorena & APARÍCIO, Miguel. (Org.) *Etnografías del suicídio en la América del Sur*. Quito, Abya-Yala, 2017, pp. 245-258.
- TORAL, André A. *Cosmologia e Sociedade Karajá*. 1992. Dissertação (Mestrado). Museu Nacional/UFRJ: Rio de Janeiro, 1992.
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual. Estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Ed Vozes, 2011.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Atualização e contraefetuação do virtual: o processo do parentesco”. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- WAGNER, Roy. “The Fractal Person”. In: STRATHERN, Marilyn e GODELIER, Maurice (Org.). *Big Men and Great Men: Personifications of Power in Melanesia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Recebido em 30/10/2020

Aceito em 23/11/2020

FESTA E GUERRA NA ESPLANADA: SONS DA POLÍTICA NUM ACAMPAMENTO TERRA LIVRE

**Party and war at the Esplanade:
sounds of politics at a Free Land Camp**

**Fiesta y guerra en la Esplanada:
sonidos de la política en un Campamento Tierra Libre**

Mario de Azevedo Brunoro ¹

Rafael Monteiro Tannus ²

Resumo:

Esse artigo busca construir uma leitura sobre o principal evento político dos povos indígenas no Brasil, o Acampamento Terra Livre (ATL), a partir das propostas teóricas desenvolvidas por Beatriz Perrone-Moisés (2015) de assumir o par festa-guerra enquanto possível chave de compreensão da política ameríndia. Num primeiro momento, pretendemos apresentar ao leitor qual o conjunto de referências mobilizadas ao falarmos da política em outros termos, isto é, o que significa dizer que festejar é fazer política? Passamos, em seguida, a uma apresentação do ATL e dos principais elementos etnográficos que fundamentam a análise. Finalmente, levamos o leitor para dentro do Acampamento, tentando explorar o caráter imbricado dessa política com a música e os cantos dos diversos povos – amazônicos, mas não só – que se reuniram no evento, bem como do ATL como lugar privilegiado para observar a indigenização da política. Apesar de ser uma articulação aos moldes dos brancos, não deixa de ser afetado pelos modos ameríndios de fazer política, seja na festa ou na guerra - e sempre com música.

Palavras-chave: Política indígena; estética e política; artes verbais

Abstract:

This article aims to analyze Brazil's main indigenous political gathering, the Free Land Camp (ATL), as seen from the theoretical framework developed by Beatriz Perrone-Moisés (2015) which proposes the pair party-war as a possible key concept for understanding indigenous politics. At first, we intend to present the reader with the set of references mobilized when we talk about politics in other terms: what does it mean to say that to celebrate is to do politics? We then move on to a presentation of the ATL and the main ethnographic elements that underlie the analysis. Finally, we take the reader inside the Camp, trying to explore the intertwinement between this expression of politics and the music and chants of the many peoples – Amazonians, but not only – who were brought together for this event, as well as the ATL as a privileged event to observe

¹ Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo.

² Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo.

the indigenization of politics. Despite being a movement in a non-indigenous sense, it is still affected by Amerindian ways of doing politics, whether at party or at war - and always with music.

Keywords: Indigenous politics; aesthetic and politics; verbal arts

Resumen

Este artículo busca construir una lectura sobre el principal evento político de los pueblos indígenas en Brasil, el Acampamento Terra Livre (ATL), a partir de las propuestas teóricas desarrolladas por Beatriz Perrone-Moisés (2015) de asumir la pareja fiesta-guerra como una posible clave de comprensión de la política amerindia. En un primer momento, pretendemos presentar al lector el conjunto de referencias que movilizamos cuando hablamos de 'política en otros términos', es decir, ¿qué significa la idea de que hacer fiesta es hacer política? Luego pasamos a una presentación del ATL y los principales elementos etnográficos que subyacen al análisis. Finalmente, llevamos al lector al interior del campamento, tratando de explorar tanto el carácter entrelazado de esta política con la música y cantos de los diversos pueblos - amazónicos, pero no solo - que se reunieron en el evento, cuanto lo de ATL como lugar privilegiado para observar la indigenización de la política. A pesar de ser una articulación a los moldes de los blancos, todavía se ve afectada por las formas amerindias de hacer política, ya sea en la fiesta o en la guerra, y siempre con la música.

Palabras clave: Política indígena; estética y política; artes verbales

A política em outros termos

A antropologia e os antropólogos, de uma forma ou de outra, sempre estiveram às voltas com a “política dos índios”. Mesmo que a antropologia política enquanto subárea da disciplina tenha tomado forma somente nas décadas de 1930 e 40 com as pesquisas africanistas do estrutural-funcionalismo britânico (GOLDMAN & LIMA, 2003, p. 11), as figuras dos chefes e a problemática das instituições de poder nas sociedades tradicionais perpassam os escritos de etnógrafos muito antes disso. As tentativas de enxergar - entre os povos da América, sobretudo - uma figura que concentre em si prerrogativas de dominação sobre os demais, entretanto, jamais conseguiram dar conta daquilo que esses povos efetivamente viviam e vivem. Os recortes de dimensões sociais feitos por nós - economia, parentesco, religião, política - não encontram respaldo nos discursos e práticas ameríndias. Estes, ao contrário, torcem e deslocam nossas proposições. E é exatamente isso, aliás, que a prática antropológica persegue.

Já no século XVIII, Canasatego, liderança da Nação Onondaga e orador da Confederação Iroquesa, apontava em discurso que “diferentes Nações têm diferentes concepções”. E são essas diferentes concepções que os nossos recortes são incapazes de abarcar. Na procura por uma política à moda dos povos indígenas, a própria categoria “política” já configura um problema de saída, pois exclui elementos que não necessariamente estão ausentes em outras concepções possíveis do político. E é a questão colocada por uma política que aparece por vezes como da ordem do “religioso”, do “ritual” ou do “parentesco”, pela figura de um “chefe sem poder”, que Beatriz Perrone-Moisés (2015) persegue em ensaio iluminador, em que pretende exatamente alargar os nossos conceitos à luz daquilo que podemos imaginar dos conceitos ameríndios, no caso, de política.

O problema da chefia ameríndia é também o principal tema abordado por Pierre Clastres, filósofo e antropólogo mais conhecido por cunhar o conceito de *Sociedades contra o Estado*. A questão central de

seus escritos, que continua a orientar Perrone-Moisés, é, justamente, o paradoxo de uma chefia sem poder. Se, para ter acesso à chefia, é necessário possuir o dom da oratória, por que o discurso do chefe é tão pouco ouvido? Por que não lhe prestam atenção?

Esse paradoxo conduz Clastres a uma crítica ao modelo da reciprocidade de Lévi-Strauss. Ele identifica que os elementos definidores da chefia ameríndia possuem os mesmos signos que Lévi-Strauss aponta como da reciprocidade: bens, palavras e mulheres. O chefe deve ser generoso em relação a seus bens, sem o privilégio do acúmulo; deve ser um bom orador, e, além de proferir falas diárias, é ele que, por meio da palavra, “faz a paz”, “é a instância moderadora do grupo” (CLASTRES, 2003, p. 48). Além disso, ao chefe é concedido o direito (em muitos casos, privilégio) à poliginia.

Contudo, na chefia, esses signos movimentam-se numa só direção, não são trocados. Não é o princípio da reciprocidade que a rege. A fala do chefe é dissociada da comunicação, pois ninguém a ouve. Sua generosidade obriga-o a distribuir seus bens, e o impede de demandar algo em troca. Seria a poliginia, então, a forma com que o grupo efetuará a troca recíproca com o chefe? Para Clastres, tal déficit é insanável (2003, p. 59) e o chefe está em eterna dívida com o grupo. Sua posição, a função política, é alheia às normas da vida social. E, é nessa posição que Clastres encontra o que seria o coração da filosofia política das *sociedades contra o Estado*.

Não se trata de troca, mas de “doação sem contrapartida, aparentemente destinada a sancionar o estatuto social do detentor de um cargo instituído para não se exercer” (idem). A instância da chefia é, na verdade, representante da vontade do grupo, mas não do poder. O poder permanece no próprio corpo social, que o exerce de modo a encarregar à chefia o dever de deixar aparente sua vontade contra Estado:

Da boca do chefe saem, não as palavras que sancionariam a relação de comando-obediência, mas o discurso da própria sociedade sobre si mesma, discurso por meio do qual ela se autoproclama comunidade indivisa e vontade de perseverar nesse ser indiviso (CLASTRES, 2004, p. 104).

Trata-se de uma negação controlada por uma intencionalidade sociológica (Goldman e Lima, 2003, p. 18), que articula a disjunção entre poder e coerção. É negação da cultura, pois rompe com a reciprocidade, e é controlada porque perpassa o campo de intencionalidades, conscientes e inconscientes, contra o “germe de um poder centralizado e coercitivo, um ‘Estado em devir’” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 862).

No campo da linguagem, enquanto as sociedades com Estado enxergam a palavra como direito do poder, as sociedades contra o Estado a imaginam como *dever do poder*³. Essa imposição à instância do poder impede que ela tome formas coercitivas, e que sua fala se torne uma de palavras de ordem. Conjuram a forma Estado. As palavras e ações dos chefes ameríndios são caracterizadas por elementos de outras ordens, que tendemos a isolar em categorias como musicalidade e poética, privando-as da política - e a política, delas. Clastres abre um caminho orientado a não operar com tais separações e a observar falas, cantos, danças como ações políticas, em movimento a uma *Revolução Copernicana*, com o intuito de se atentar ao que seria de fato uma filosofia política ameríndia.

Esse movimento, contudo, pode se direcionar em sentidos distintos: tanto “em prol de uma teoria geral da política” quanto em “buscar os termos ameríndios de conceber e praticar política” (PERRONE-MOISÉS, 2011, p. 857). Tal ponto é fundamental para entender a continuidade da antropologia clastreana proposta por Perrone-Moisés, pois, diferentemente de Clastres, que, ao perseguir o que seria uma filosofia

³ Chefia Indígena - Pierre Clastres. H. Pougy, disponível em <http://ea.fflch.usp.br/conceito/chefia-ind%C3%ADgena-pierre-clastres>

da chefia indígena, também formulou uma teoria geral da política (como enunciado a cima), Perrone-Moisés busca imaginar, nos possíveis do nosso pensamento, as próprias teorias políticas indígenas. Para isso, a antropóloga privilegia os termos que os ameríndios usam conscientemente para falar de relações políticas: “anfitrião-convidado (em clave de Festa); amigo-inimigo (em clave de Guerra)”. Trata-se de um ajuste no vocabulário analítico-descritivo em direção às próprias traduções indígenas (no sentido de um “português dos índios”), e que desloca uma série de questões pertinentes à política ameríndia (2015, p. 6, 7, 38).

A vantagem é que tal deslocamento nos permite dar continuidade ao que Clastres (1974, 1980) havia observado sobre os chefes ameríndios, mas, em vez de encarar a chefia sem poder apenas como liderança política, estendê-la a todas as suas variações, assim como o fazem os ameríndios. Chefes, xamãs, “donos, sogros, chefes de guerra, líderes de caçadas, donos de aldeias etc. são variantes de uma relação entre quem dá existência (no sentido de originar e alimentar) a sujeitos que o fazem ser quem é. Puxador e seguidores” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 7).

E eis que, à moda de uma aldeia timbira com seus caminhos radiais, ao perseguir os “termos da política ameríndia”, as mais diversas vias conduziram Perrone-Moisés à festa (também nas acepções ameríndias deste termo): “todos os caminhos de pesquisa trazem-me ao pátio, ‘salão de festa’” (2015, p. 4). Buscar a política e encontrar a festa. Este o percurso que informa toda a sua reflexão, oriunda de uma observação com a qual Merékuku Apalay, um chefe Aparai, “presenteou-a”, ao dizer que “dono de festa é como chefe” (idem).

O Acampamento Terra Livre

Pretendemos, neste breve ensaio, desenvolver as propostas teóricas de Perrone-Moisés numa leitura daquele que vem se configurando como o principal evento político dos povos indígenas no Brasil: o Acampamento Terra Livre (ATL). Encabeçado pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib) em conjunto com outras organizações indígenas pelo país afora, o ATL tem como objetivo “[r]eunir em grande assembleia lideranças dos povos e organizações indígenas de todas as regiões do Brasil para discutir e se posicionar sobre a violação dos direitos constitucionais e originários dos povos indígenas e das políticas anti-indígenas do Estado brasileiro”⁴. Chegando à sua 14ª edição em 2017, o ATL reuniu em Brasília, entre os dias 24 e 28 de abril, cerca de 4.000 indígenas de quase 200 povos diferentes, vindos de todas as regiões do país e de toda a Amazônia brasileira. Havia sido, até então, a maior Mobilização Nacional Indígena da história recente⁵. Brasília só abrigara tantos indígenas juntos assim na época das mobilizações pela Constituinte. Uma verdadeira festa na Esplanada, cenário dos mais propícios, contudo - ainda mais para os povos indígenas, ainda mais em 2017 -, à guerra (a adversativa aí é necessária somente na nossa lógica relacional, que não vê complementaridade no par festa-guerra).

O evento é tratado mais comumente na mídia pelo viés de suas relações com o Estado e da conjuntura das políticas indigenistas (cada vez mais anti-indígenas), sem dúvida definidoras e definitivas para o que acontece ali e para as perspectivas de futuro dos índios. Privilegiaremos aqui, no entanto, uma leitura pelos vieses do que outros autores tomam como matrizes relacionais do pensamento e da socialidade ameríndios (entre os quais, por exemplo, o plano festa e guerra proposto por Perrone-Moisés ou o dualismo em perpétuo desequilíbrio formulado por Lévi-Strauss). Uma perspectiva, em suma, que tenta se aproximar de uma perspectiva indígena (ou àquilo que dela podemos *imaginar*, no sentido forte da palavra, em nosso diálogo com ela enquanto antropólogos e/ou indigenistas).

⁴ Retirado da Convocatória para o 14º ATL, disponível no blog da Apib: <https://mobilizaconacionalindigena.wordpress.com/2017/03/20/convocatoria-acampamento-terra-livre-2017/>

⁵ Ver <https://mobilizaconacionalindigena.wordpress.com/2017/04/28/o-maior-acampamento-terra-livre-da-historia/>

Com efeito, mostrou-se produtiva a análise dos acontecimentos que se desenrolaram naquela semana de abril pela grade do plano festa-guerra - plano que atravessa os nossos divisores tradicionais, permitindo-nos ver com mais clareza o que se passa. Se “é na operação conjunta (alternada e contraposta, como convém a um par ameríndio) dessas grandes matrizes relacionais que se situa a vida social, i.e., coletiva, dos povos nativos das Américas” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 6), podemos então pensar uma reunião do porte do ATL nessa chave, “[d]a Festa como matriz e [d]a relação anfitrião-convidado como modelo” (idem, p. 38). Ainda que, neste caso, por se tratar de uma enorme festa na qual a interface com o Estado brasileiro desempenha papel constitutivo, sejam necessários ajustes em alguns pontos da análise. Desses deslocamentos, trataremos adiante.

Para além do desenvolvimento das sugestões teóricas de Perrone-Moisés, pretendemos traçar um esboço de análise de outro elemento que muito prendeu nossa atenção ao longo de todos os dias do evento: a centralidade que os cantos e a música desempenharam entre todos os povos e nos mais diversos espaços e ocasiões. Inspirados livremente pela proposta de Rafael Menezes Bastos do ritual como língua franca no Alto Xingu, propomos pensar a música como língua franca - juntamente com, mas não da mesma forma que o português - da ação política ameríndia. E é bom lembrar (ou antecipar), que, quando pensamos e nos referimos aqui à “música”, a dança está implicada. Não se fazem independentemente, uma vez que não há música separada do corpo se consideramos que música “[é] o uso do corpo para produzir e acompanhar sons” (SEEGGER, 2015, p. 16).

Contrastando a uma antropologia da música, Anthony Seeger propõe uma antropologia musical, que deveria considerar a “maneira como as performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social” (idem, p. 14). No caso aqui discutido, destacamos a maneira pela qual a política ou, para colocar de forma mais ampla, o político, está na música e se faz por ela. Para se tentar compreender uma política musical, então, exige-se uma antropologia musical no sentido colocado por Seeger. Uma antropologia política que releve ou que coloque em segundo plano o que os faz cantar - e o que fazem esses cantos - certamente quedará longe daquilo que parece constituir “política” entre os ameríndios.

Os cantos e a música apareceram-nos como uma espécie de sistema pivô da manifestação, intermediando a ação de pessoas que falavam diversas línguas, fazendo e desfazendo grupos nos atos que atravessaram a Esplanada, enfim, *produzindo* e (des)ordenando um certo estado de coisas, de forma a expressar uma qualidade agentiva. E isso tudo não nos rituais locais, em suas aldeias, mas na capital do país, aos pés da sede de todos os ministérios e dos três poderes federais. Uma eloquente metáfora (mas não só!) do caráter *contra-o-Estado* das paisagens sonoras ali desenhadas.

Entre políticas, entre festas, entre outros

O sol do planalto central já se fazia sentir na pele quando chegamos ao enorme gramado que sediará o evento. No Eixo Monumental, sobre mais terra do que grama (a poeira impregnou por meses os computadores e equipamentos que carregamos), começava a tomar forma o 14º Acampamento Terra Livre. Montado num extenso descampado ao lado do Teatro Nacional, próximo ao início da Esplanada dos Ministérios, vislumbrava-se do lado oposto a Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida e, ao fundo, quase no horizonte, as torres do Congresso Nacional. As delegações chegaram ao longo de toda a segunda-feira, outras só desembarcaram no dia seguinte. Mas antes mesmo do almoço, miçangas de todos os cantos e cores já pisavam no chão do acampamento. Quanto a nós, fomos a Brasília enquanto estagiários do Programa Monitoramento de Áreas Protegidas do Instituto Socioambiental (ISA). E como parte da equipe de comunicação trabalhando no acampamento, circulamos em ritmo intenso, tentando dar conta dos estímulos que, de todo lado, pipocavam aos olhos de antropólogos em formação.

O Acampamento centrava-se numa grande tenda principal, palco dos pronunciamentos e apresentações. No seu entorno, outras tendas menores destinadas às diversas funções da organização: uma tenda médica, uma para a imprensa e comunicação, uma outra que servia de cozinha. Logo em frente à tenda principal, montaram suas barracas - tão grandes quanto suas delegações - os povos do Rio Negro e os povos xinguanos, presentes em peso no evento. Outras áreas mais distantes já eram ocupadas logo de início, estabelecendo uma área periférica em relação a esse “pátio central”. Ao fundo, instalava-se uma delegação Xavante, ao seu lado alguns Munduruku. Descendo em direção à Esplanada, uma enorme área guarani, em seguida, os Kaingang, e mais adiante ainda e espalhados, delegações de povos do Nordeste - Potiguara, Pankararu, Pataxó, Xukuru. A composição crescia e se diversificava a cada hora no primeiro dia.

No corredor entre a tenda principal e as grandes barracas, tomou forma um grande centro de trocas de mercadorias do acampamento, replicando em menor escala um tipo de mercado de Marrakech, tamanha a vitalidade de transações que ali se instalou. Por metros e metros no chão, exibiam-se colares e pulseiras de todos os tamanhos e padrões dos xinguanos; diante dos rionegrinos, instrumentos de madeira e adornos plumários dos mais variados; mais a frente, uma tenda exclusivamente para as peças kayapó - todos oferecendo, além disso, as possibilidades de pinturas corporais feitas na hora. Do outro lado, indígenas do Nordeste exibiam também artesanatos, colares de sementes, plantas medicinais e ervas diversas, bolsas, cestos. Outros, ainda (alguns deles ambulantes locais brancos), ofertavam opções mais heterodoxas aos nossos olhos (e nem por isso menos “tradicionais”), como óculos escuros - talvez um dos maiores sucessos de vendas -, acessórios para celulares e equipamentos eletrônicos diversos. E as transações eram sobretudo intensas entre os próprios indígenas - alguns Xavante adquiriam com efusividade pares de óculos de sol, enquanto uma mulher Pataxó pechinchava um colar *kîsêdjê*. O comércio e as trocas não cessaram ao longo da semana.

A tenda central consistia num palco em que as lideranças discursavam e numa vasta plateia preenchida por cadeiras. Entre ambos, um espaço aberto, feito de “pista de dança”. Do palco, ecoavam falas inflamadas de muitas lideranças e membros de organizações indígenas. Vários informes foram dados e discursos políticos (aqui, no sentido mais próximo ao que nós damos à palavra), proferidos. Essas sucessivas falas ao microfone, por um lado, assemelhavam-se às das assembleias de movimentos dos brancos. O tom, as exortações combativas, os termos e expressões recorrentes na militância, poderiam enganar ouvidos desatentos e os conduzir à impressão de estar numa reunião como tantas outras da política à nossa moda. O ATL, efetivamente, vai ao encontro de uma maneira organizativa própria dos brancos. É uma instância criada, de certa forma, *para* os brancos e em razão deles.

O próprio formato de organizações indígenas, com CNPJ, diretorias eleitas, contas bancárias, impôs-se aos povos indígenas a partir de suas necessidades de mediar relações com o Estado e o mercado. Esse movimento, intensificado sobretudo após a Constituição de 1988, expressa, “a rigor, [a] incorporação, por alguns povos indígenas, de mecanismos de representação política por delegação, para poder lidar com o mundo institucional, público e privado, da sociedade nacional e internacional” (RICARDO, 1996, p. 90), instâncias necessárias para tratar com atores com os quais precisam, cada vez mais, negociar suas demandas (territoriais, assistenciais, comerciais, ambientais). Esses instrumentos, contudo, também são armas dos brancos que os indígenas domesticam a seu favor. Tecnologias de guerra das quais se apropriam, colocando num mesmo grupo de transformação a borduna, o pó de *yâkoana*, o microscópio, o Direito e a língua portuguesa - já que “as guerras hoje são ‘de palavras’” (cf. PERRONE MOISÉS, 2015, p. 69).

Nesse sentido, deslocando a impressão inerte de semelhança que as falas poderiam causar, uma aproximação do contexto também poderia ser feita à obrigação dos chefes ameríndios em doar palavras. Os que chegavam davam suas falas, saudações, conselhos, expectativas, críticas. Mesmo que, como nas aldeias, muitos não prestassem grande atenção ao conteúdo dessas falas. Havia uma plateia atenta nas cadeiras mais próximas, mas a

vida e as interações ao redor prosseguiram pouco afetadas à semântica. A periferia seguia viva em seu dinamismo sob a fumaça dos cachimbos e o som de maracás. O que parecia importar era que houvesse alguém falando.

Essa relação entre o “pátio” e a “periferia” que subverte o nosso modo de olhar - mostrando que os holofotes não apontam necessariamente ao mais importante - foi notada de maneira muito similar por Laura Graham na Semana da Paz, encontro que reuniu povos indígenas, seringueiros e populações tradicionais em 1987, numa dinâmica política análoga à do ATL. A autora observa que “na Semana da Paz, reuniões que aconteciam separadas das sessões abertas ao público eram importantes fóruns em que participantes familiarizavam-se com as situações uns dos outros” (Graham, 2002, p. 195, tradução nossa). João Tapajós, liderança do baixo Tapajós, fez uma observação nesse mesmo sentido acerca do ATL: “Acho que o ATL faz com que a gente dialogue com outros povos e veja que a realidade da gente não é tão distante da outra. E aí a gente começa a unificar essas pautas”⁶.

Na manhã do segundo dia de acampamento, a tenda principal foi destinada a apresentações das delegações presentes. Elas constituíram blocos organizados, em sua maioria, conforme a organização regional correspondente. A “pista” era tomada pela dança dos recém-chegados. “[O]s convidados”, nota Perrone-Moisés “parecem ter sempre a obrigação de dançar; de todo modo, sempre têm de dar algo.” (2015, p. 76 nota 58). Na medida em que se reuniam sob dada organização indígena, configuravam-se discrepâncias: a Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (Coiab) entrou com mais de uma centena de pessoas dançando e cantando, de forma a ocupar toda a área disponível da tenda, enquanto os representantes do Piauí juntavam esforços em meia dúzia de pessoas erguendo a faixa “No Piauí tem índio sim”. Mas, assim como os indígenas do Piauí somavam em si uma única delegação, organizações como a Coiab e a Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (Apoimne) congregavam e articulavam dezenas de delegações diferentes. Antes de se apresentarem, os blocos de convidados esperavam enfileirados fora da tenda, cantando, dançando e fumando. Adentravam-na e, após toda a apresentação, dispersavam-se pelo acampamento. Havia momentos em que as músicas eram tantas e de tantas pessoas ao mesmo tempo, que se instalava a impressão de um amálgama sonoro, no sentido de uma grande ressonância entre os cantos, que passavam a compor uma massa indiscernível de sons.

Chegamos a um primeiro ajuste teórico que o caso etnográfico nos exige. O modelo desenvolvido por Perrone-Moisés, bem como outras reflexões acerca da chefia ameríndia, trata de relações inter-aldeãs, geralmente locais ou regionais. Pensam a chefia em relação aos demais membros da comunidade e a comunidades próximas (aliadas e/ou potencialmente inimigas). Mesmo contextos como os do Alto Xingu ou do Alto Rio Negro, onde se estabelecem redes mais amplas e espalhadas, configuram, ainda assim, um certo sistema cultural, um fundo comum a todas as comunidades que dele participam, por mais diversas que sejam entre si.

No ATL, contudo, encontramos-nos num cenário em que é mais difícil vislumbrar um fundo compartilhado. As diferenças talvez saltem aos olhos mais facilmente que as semelhanças - que, por óbvio, estão lá. Os trabalhos das figuras anfitriãs, nesse caso, complicam-se ainda mais. Para “puxar” uma reunião, uma turma ou uma festa aqui, precisam congregam diferenças intensificadas. Além disso, a maioria presente é, de alguma forma, chefe. Grupos de lideranças e suas respectivas turmas, em sua maior parte desconhecidos entre si, relacionando-se. É como se estivéssemos num âmbito das relações internacionais indígenas, por assim dizer. Diferentes “nações”, para usar uma terminologia antiga, articulando-se umas às outras e - explicitamente - contra o Estado. No caso, o brasileiro.

Voltamos, mas em outro lugar, à questão que se coloca em *Festa e Guerra*: que festa, então, é essa? Como pensar o modelo anfitrião-convidado aqui? E quem é o dono de festa? Quem recebe aqueles que chegam, dá comida, distribui palavras, faz grupo e, complementarmente, se confirma enquanto chefe (ou

⁶ Entrevista concedida aos autores no dia 25/04/2017, ainda não publicada

anfitrião)? Em suma, se “[t]odo dono de festa é um puxador de movimento” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 43), quem *vai à frente e puxa* o ATL?

Podemos procurar essas respostas na logística básica, naqueles que o bancam: as organizações indígenas e indigenistas. São elas que fazem os arranjos burocráticos necessários para viabilizar todo o Acampamento. No dia a dia, eram os membros dessas associações, congregados sob a imagem e nome da Apib e da Mobilização Nacional Indígena (MNI), que recebiam os convidados, organizavam as atividades previstas e garantiam a comida, além de outros serviços básicos, como a saúde. Seriam as organizações, portanto, as anfitriãs, e as delegações dos diversos povos, os convidados? Mas, uma vez que tanto delegações quanto organizações são compostas por muitos dos mesmos sujeitos, como situar a relação anfitrião-convidado?

Recuperemos das etnografias reunidas por Perrone-Moisés os atributos de um anfitrião (e, por extensão, de um chefe): “aquele que recebe, anima, alimenta, faz viver” (2015, p. 65); “relação [...] de quem dá existência (no sentido de originar e alimentar) a sujeitos que o fazem ser quem é: xamã, pai, sogro, chefe de guerra, líder de caçada, dono de aldeia, dono de festa” (p. 68); “o indivíduo que foi *capaz de mobilizar*” (SILVA *apud* PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 45).

Outra relação estabelecida por Perrone-Moisés, levantada a partir de análise de Stolze Lima, é a do chefe-anfitrião como “dono” do espaço em que é realizada a festa (2015, p. 76). Tal noção dificulta a simples afirmação de que as organizações financiadoras do ATL poderiam ser vistas como as anfitriãs/donas do evento, erguido sobre uma área regida pelo nosso conceito de “público”. Até mesmo porque, pensemos naquilo que faz um “dono” entre os ameríndios. Como Marcio Silva observa a respeito do “dono de casa” waimiri-atroari, figura que lidera ou congrega um grupo local, esse estatuto “parece se associar menos à propriedade da casa, do que propriamente à sua construção. Um dono de casa é assim o indivíduo que foi capaz de mobilizar” (*apud* PERRONE-MOISÉS, 2015: 45, grifo nosso).

Isso posto, encontramos mais uma vez o problema da oposição anfitrião-convidado: se “dono” é a figura que “puxa” a construção, que começa a construir e é capaz de reunir em sua turma pessoas o bastante para garantir a construção, não nos apontaria novamente à comissão organizadora (Apib-MNI) e assim à questão de que a(s) organização(ões) é(são) feita(s) por sujeitos anfitriões e convidados?

Parece que, para driblar esse emaranhado, é necessário atentar-se ao fato de que, se o ATL é uma articulação política feita *para/contra* o Estado brasileiro e, nesse sentido, aos moldes dos brancos (organizações indígenas, protocolos burocráticos), não deixa de ser afetado pelos modos ameríndios de fazer política: na festa e na guerra. “A festa é *congregação e produção de diferenças*, celebração de alianças” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 80, grifos nossos) e, no ATL, isso não se mostra diferente: é produção de diferença, intensiva e extensiva, em relação aos brancos e aos seus modos de fazer política.

O movimento indígena não é, e nunca foi, convidado a participar da festa dos brancos na política brasileira. Sempre apareceram em Brasília como invasores e indesejados (ainda que sejam eles, exatamente, os que foram e seguem sendo invadidos por nós). Ocupam a Funai, ocuparam a Constituinte, ocupam os espaços que são sistematicamente negados a eles. O ATL não escapa dessa constante. Ocupação indígena dos espaços que lhes são negados. Anfitriões e/ou convidados, organizações e/ou seus membros, são todos invasores sob o olhar daquele que se diz “dono” (na nossa concepção), isto é, o Estado. Temos, então, uma festa (e, portanto, uma política) em que todos são penetras. Uma festa que acontece na aldeia inimiga por excelência. Os que puxam a festa coordenam uma invasão, que é, ao mesmo tempo, guerra para fazerem valer direitos constitucionais invisibilizados e negados cotidianamente pelo Estado contra o qual se colocam.

Aqui, surge outro ponto em que o caso etnográfico exige um ajuste teórico. Enquanto o plano festa-guerra trabalhado por Perrone-Moisés articula-se entre momentos de festa e momentos de guerra e os chefes oscilam entre uma função-festeira e uma função-guerreira, o ATL parece imbricar esses momentos e funções.

É festa na guerra e guerra na festa, sobrepondo ambos os polos em muitos momentos⁷. Mesmo se utilizando de várias das nossas armas (as “falas duras” do direito, os conhecimentos escolares e universitários), fazem da guerra com o Estado também uma festa, aderindo e, ao mesmo tempo, indigenizando a nossa forma de política.

Diante deste contexto, é possível afirmar que a categoria “política” pode ser tratada como “categoria de ida y vuelta” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009): categoria que os povos ameríndios não imaginavam para si mesmos até que as relações com os brancos impuseram sua adoção, e que, uma vez adotada, passa por transformações próprias a seus regimes e volta aos brancos de maneira difratada. O que cabe aqui, contudo, não é esmiuçar os conceitos de Carneiro da Cunha, mas se atentar a como os indígenas lidam com esse encontro equivocado de políticas, e quais as soluções inventadas e praticadas por eles: “[m]ais do que seguir o velho modelo das festas, essas novas formas indígenas de ‘s’assembler’ continuam sendo festas” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 91).

Muitas vezes, para os ameríndios, falar de “política” (sobretudo a nossa) é falar de guerra: “Dizem, por exemplo, que ‘é muita política’ para se referirem a ambientes de discussão, ou que são ‘bons de política’ os que se destacam no movimento indígena. ‘Bom de política’ é sinônimo de ‘bom de briga’” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 87). E, como não existe festa sem guerra - uma vez que os convidados são, antes de forasteiros, potenciais inimigos (não se faz festa só entre os seus) -, e não existe guerra sem festas, a festa sempre precede e procede iniciativas de guerra. As sociedades ameríndias são, portanto, sociedades-para-a-guerra na mesma medida em que são para-a-festa: dois lados de um mesmo *contra o Estado*. Em Brasília, os indígenas mostram que festejar pode ser uma tática de guerra.

Por que canta o ATL?

As relações que tentamos estabelecer até aqui, entre festa-guerra, grupo e música deixam-se transparecer ainda mais num momento de intensidade. Para usar uma imagem cara aos ameríndios, é no brilho ofuscante que mais se pode (ou mais profundamente) vislumbrar o que está no(s) mundo(s). “É bem possível”, escreveu Anthony Seeger, “que haja lugares e ocasiões em que a música seja a modalidade preferencial para muitos processos sociais” (2015, p. 16). A conceituação ameríndia do político parece indicar um desses “lugares”. O ATL certamente é uma ocasião em que isso aparece magnificado, pela amplitude do evento, pela visibilidade que tem em relação aos brancos e ao Estado e pelas enormes diferenças que, cantadas, articulam-se. E a última grande ação da semana *incorporou* e mostrou tais adensamentos de maneira reluzente.

Após o ataque violento aos indígenas por parte da polícia na terça-feira (25), eles se reuniam para ocupar novamente a Esplanada dos Ministérios na tarde de quinta-feira (27). Entre falas da organização e de outras lideranças no palco, rodas formavam-se em torno da tenda principal em preparação à derradeira caminhada. Uma grande aglomeração Guarani Mbya cantava, dançava e rezava num círculo constituído ao redor das faixas que levariam na manifestação, neste momento estendidas no chão ao centro do grupo. Alguns Kaiowá também faziam rezas adiante. A delegação xingwana, à frente, exibia seus corpos ricamente enfeitados e pintados. Mais atrás, os Kaingang entoavam o que eram seus cantos de guerra (Paola Gibram, com. pess.). Saíram aos poucos da área do acampamento, delegação por delegação. Bloquearam a avenida para passar até aos gramados, pondo-se em direção ao Congresso Nacional enquanto policiais tentavam conter e enquadrar os fluxos de pessoas ao perímetro permitido.

Apesar de saber que, dois dias antes, aquelas mesmas forças haviam agido de forma bruta e violenta, era visível que algum efeito era produzido sobre elas pelas músicas daqueles corpos pintados e adornados que dança-

⁷ Remetemos aqui a um comentário de Eliel Benites, liderança Kaiowá do Mato Grosso do Sul, a respeito de um dos cenários de guerra mais violentos do Brasil, as áreas de disputa territorial em seu Estado. Benites afirmou, contra tudo que poderíamos imaginar, que “retomada é festa” (Lauriene Seraguza, com. pess.).

vam. Não era só o “exótico” que gerava estranhamento, levando os policiais a se portar de maneira sensivelmente distinta da que estamos acostumados a encontrar tantas vezes em manifestações. A estética produzida e exibida naquele momento, de fato, parecia exercer alguma agentividade. De muitas maneiras, via-se ali uma estética feita política (a deles), ou vice-versa. E ela, no mínimo, pareceu manter os policiais amansados ao longo do caminho.

Em mais um contraste com a nossa política, que faz gritar em uníssono nas manifestações, já que nossos bordões e nossa opinião comum é de que união - no sentido de ação coordenada e convergente - produz força, lá os gritos (na verdade, cantos), a todo momento e intencionalmente, diferiam. E com uma tal paisagem sonora, uma sorte de “turmas” apareceu numa multidão que já não era mais uma. Em cada canto que se colocava, o ato era um outro. Inicialmente junto de uma turma Kaiowá, atravessamos um agrupamento Xukuru e acabamos no meio de uma densa música Guajajara. Uma voz masculina entoava algumas frases num som de forte intensidade, e era entrecortado por um coro feminino que respondia. Assim o canto se repetia, retomando essa sequência sem parar. Os corpos se mexiam com vigor, às vezes pulavam e, como os maracás agitando-se no ar, não cessaram ao longo de todo o percurso. O ato que víamos ali, era Guajajara. Estivéssemos noutro canto, estaríamos noutro ato. Os cantos faziam aparecer turmas e refratavam nossa percepção do que estava ao redor. O ato que se enxergava dependia, de alguma forma, de qual dos atos se escutava.

Ao fim dos Ministérios, todos pararam no gramado diante do Congresso, onde havia um cordão de isolamento que impedia de prosseguir. Os bandos musicais que chegavam, cada um a seu timbre e compasso, quedavam-se num ou noutro ponto. Alguns dos que cantavam daqui se juntaram a outra turma, e movimentos do tipo aumentaram. Algumas sonoridades se transformaram e a composição de certas turmas se reconfigurou. Num momento, uma mesma aglomeração contava com um Xavante, alguns alto-xinguanos, outros Kaingang e uma turma de Guajajara. Essas (re)composições de grupos e de cantos assim seguiram por um tempo, até que, como num crescendo corporificado, tomou forma uma grande roda que circulava extensa área do gramado e congregava quase todos que lá estavam. Manteve-se num movimento lento, como um gigantesco corpo, pouco ágil, e, subitamente, explodiu em milhares de pontos, em gritos e correrias desordenadas rumo à extremidade oposta do Eixo Monumental. Espalhados e sem qualquer organização aparente, correndo aos gritos, recompuseram-se numa enorme aglomeração entoando o que agora formava novamente o som inteligível de “Demarcação já!”. Os policiais observavam, e seguiam amansados.

Como observa Perrone-Moisés, “[a]s festas, antigas ou novas, fazem grupos” (2015, p. 50). Aqui, parecem fazê-los sobremaneira pela música, pelos cantos de festa e de guerra. Os grupos - talvez melhor chamá-los de instanciações de coletividades - aparecem a partir das diferenças de cantos. Não parece, como suporia uma interpretação culturalista, que tais cantos sejam uma marca étnica de um determinado grupo, expressão quase contingente de uma substância. Nós que somos “Guarani” ou “Pataxó” cantamos juntos por pertencermos a essa mesma região de etnicidade, por assim dizer. Parece, antes, que “ser” Guarani ou Pataxó, nesses momentos, é efeito de produzirem música em comum, que ao mesmo tempo os congrega entre si e os diferencia dos que cantam outros cantos - enquanto cantarem diferentemente. De forma que isso que chamamos “grupo” vem a existir a partir de afastamentos diferenciais dados pelas distintas “receitas e ingredientes” musicais.

O que significa dizer também que essas instanciações de coletividades não se traduzem em “grupos corporados”. Se as diferenças são postas e repostas pela música, ao unir as vozes num canto comum, podem também - e enquanto este canto durar - participar e se entender enquanto uma mesma coletividade em festa. Podem ainda, quando esse canto novamente se transformar e repuser as diferenças anteriores (ou produzir novas), tornarem-se inimigos, ou aliados potenciais, ou o tão disseminado “parente”, termo que congrega vastas distâncias possíveis de alteridade, tamanha sua elasticidade pronominal, se assim se pode dizer. Aliança-inimizade, “os da minha turma” e “os de outra”. O dualismo em perpétuo desequilíbrio materializa-se em sons. Ou melhor, a partir do sensível sonoro, coloca-se em movimento, relacionando “na

diferença e, por ela, em eterno desequilíbrio” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p. 60). Não cessa de congregar e transformar ao diferir e, assim, segue fazendo política - mas uma outra, contra o Estado, contra o estável, que só persiste na medida em que desequilibra as ordens existentes.

Nas terras baixas da América do Sul, observou Seeger, “sempre que se ouve música, ao que parece, algo de importante está acontecendo” (2015, p. 34). No Acampamento Terra Livre, realmente nada importante parece acontecer sem música. Uma festa silenciosa não pode ser uma boa festa e, portanto, uma política bem feita deve ser cantada. Entre os Kĩsêdjê, o autor se coloca uma questão central, pertinente a nós aqui: “por que, afinal, fazer música em dada situação, em uma sociedade?”. No caso do ATL, mais do que “uma sociedade”, ela aparece como matriz relacional que articula, coordena e desordena uma miríade de grupos distintos, incapazes muitas vezes de se compreenderem pela língua, mas que o fazem, em algum nível, através de cantos. Uma semântica musical que se esboça e que opera. Recuperando a questão posta por Seeger, podemos indagar por que, nessa dada situação, grupos tão variados fazem, exatamente, música? Por que o português não basta como língua franca? Não pretendemos resposta, mas os comentários etnográficos esboçados aqui, cremos, apontam trilhas teóricas possíveis para pensar o que escutamos.

Referências

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Arqueologia da violência - pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GOLDMAN, Marcio e LIMA, Tânia Stolze. Prefácio. In: CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

GRAHAM, Laura. How Should an Indian Speak? Amazonian Indians and the Symbolic Politics of Language in the Global Public Sphere. In: WARREN, Kay; JACKSON, Jean (Org.). *Indigenous Movements, Self Representation, and the State in Latin America*. Austin: University of Austin Press, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Bons chefes, maus chefes, chefões: elementos de filosofia política ameríndia. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 54, n. 2, pp. 857-883, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/39649/43145>. Acesso em 28 out 2020.

_____. *Festa e guerra*. Tese de livre-docência. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2015.

RICARDO, Carlos Alberto. Quem fala em nome dos índios?. In: RICARDO, Carlos Alberto (Org.). *Povos indígenas no Brasil 1991-1995*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 1996.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kĩsêdjê - uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Recebido em 31/10/2020

Aceito em 23/11/2020

MIÇANGAS E POLÍTICA TARËNO: ALGUMAS APROXIMAÇÕES

Beads and tarëno politics: some approaches

Cuentas y política tarëno: algunos enfoques

Cecília de Santarém Azevedo de Oliveira ¹

Resumo:

Neste artigo proponho olhar para os potes de miçangas das mulheres *tarëno* (Tiriyó, Katxuyana, Txikiyana, habitantes da Terra Indígena Parque do Tumucumaque, no norte do Pará) com vistas a destacar algumas relações importantes na política ameríndia, e como isto se fundamenta no contexto da festa. O texto aborda algumas características do sistema gráfico *tarëno*, a ligação intrínseca entre miçangas, construção de parcerias e generosidade, a importância do casal, mais do que do homem, no cotidiano da chefia na região. Procuro, com isso, evidenciar como a política ameríndia não se desassocia da estética própria desses povos, tendo a festa e a alteridade como seu local privilegiado de ativação.

Palavras-chave: Política; Festa; Tiriyó; Miçangas

Abstract:

In this article, I propose to look at the bead pots of the Tarëno women (Tiriyó, Katxuyana, Txikiyana, inhabitants of the Parque do Tumucumaque Indigenous Territory, in northern Pará), highlighting important relations in Amerindian politics, and how these relations are built in the festivals. Thus, the text goes through the characteristics of the tarëno graphic system, the intrinsic connection between beads, the establishment of partnerships and generosity, and the importance of the couple, more than man, in the daily life of the chief in the region. Thus, I try to show how Amerindian politics is not dissociated from the aesthetics of these peoples, having the Festivals and Alterity as their privileged place of activation.

Keywords: Politics, Festivals, Tiriyó, beads

¹ Mestra em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP)/ Centro de Estudos Ameríndios (CestA/USP). Assessora indigenista junto ao Iepé Instituto de Pesquisa e Formação Indígena. ceciliadesantarem@gmail.com

Resumen

En este artículo, propongo mirar las vasijas de cuentas de las mujeres Tarëno (Tiriyó, Katxuyana, Txikiyana, habitantes del Territorio Indígena Parque do Tumucumaque, en el norte de Pará), destacando relaciones importantes en la política amerindia, entendida como fundamentada en momentos de fiestas. Así, el texto pasa por las características del sistema gráfico tarëno, la conexión intrínseca entre las cuentas de vidro, el establecimiento de alianzas y la generosidad, y la importancia de la pareja, más que del hombre, en la vida cotidiana del liderazgo de la región. Así trato de mostrar cómo la política amerindia no se disocia de la estética de estos pueblos, teniendo la Fiesta e Alteridad como su lugar privilegiado de activación.

Palabras clave: Política; Partido; Tiriyó; Cuentas de viseo

Apresentação: na *tukusipan* e no *pakara*²

Miçangas são objetos de alto apreço dos povos ameríndios – isto não é segredo para ninguém³. Por meio de variadas técnicas e combinações de cores, as miçangas de vidro constituem-se como expressão estética e estabelecimento de relações de parceria, circulando como bens de alto valor entre diferentes povos indígenas de todo o continente americano. No caso do sudeste guianense, entre os povos autodenominados *Tarëno* e reconhecidos, sobretudo, como Tiriyó, Katxuyana, Txikiyana, dentre outros, isso não é diferente.

Neste artigo, opto por me referir a eles como povos *tarëno*, e não *tiriyó*, *katxuyana*, *txikiyana* etc., por entender que isto valoriza a riqueza da sociodiversidade do contexto etnográfico em questão. *Tarëno*, como se autodesignam esses povos em língua *tiriyó*, significa, literalmente, “os daqui”. O termo pode também designar outros povos indígenas, de modo que seu uso remete muito mais a uma determinada posição que a uma categoria identitária em si⁴. Na atualidade, os *Tarëno* vivem entre o Suriname e o Brasil, mais especificamente no norte do Pará. A reflexão que pauta o presente artigo se fundamenta no contexto brasileiro, a saber, em informações levantadas em minhas incursões a campo nas Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d’Este.

Em linhas gerais, as festas de Natal e as assembleias constituem ocasiões nas quais se vê a profusão de adornos feitos de miçangas: pessoas de todas as idades, crianças, homens e mulheres, ostentam pulseiras, brincos, colares, cintos e saias frontais de miçangas, além das tangas de tecido vermelho e das pinturas corporais à base de de jenipapo e urucum. Cocares de pluma também compõem o traje tradicional, assim como jarreteiras, braceletes e tornozeleiras. Com suas variações, tais vestimentas podem ser apreciadas entre os diferentes povos indígenas que habitam a região⁵.

São nessas ocasiões festivas e de importantes negociações, com a junção de pessoas da aldeia e visitantes de fora, que a *tukusipan* vê-se repleta de pessoas, miçangas, bebidas e *eremi*, os cantos e as danças

² Agradeço à Ana Yano, pela revisão atenta, e Dominique Gallois, pelos comentários e apoio.

³ A exposição No Caminho da Miçanga: um mundo que se faz de contas, organizada pela antropóloga Els Lagrou, traz a diversidade das relações ameríndias com as miçangas. O catálogo da exposição (LAGROU, 2016) é referência fundamental para a minha pesquisa.

⁴ Grupioni (2002), em sua tese de doutorado, demonstra de modo aprofundado como as diferentes gentes que compõem os *Tarëno* são concebidas de acordo com o seu sistema de mundos. De modo mais sintético, é possível vislumbrar tal complexidade no Plano de Gestão Territorial e Ambiental das Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d’Este (APITIKATXI, APIWA & IEPÉ, 2018).

⁵ Imagens dos trajes tradicionais *tiriyó*, *aparai*, *katxuyana* e *wajäpi* podem ser encontradas em minha dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 2019, p.112-117)

tradicionais dos povos *tarëno*. *Tukusipan*⁶ é o nome, em *tiriyó*, da casa central na qual os anfitriões das aldeias recebem seus visitantes; designa, também, um tipo específico de construção para essa casa central. No caso da aldeia Missão *Tiriyó*, o maior aldeamento da região, a *tukusipan* é referida como *ëripowarae*. Segundo me explicaram, isso dá devido sua forma remeter a colmeia de um determinado tipo de vespa, que não pude identificar, e que leva esse nome. Outro objeto cuja denominação veicula-se a esse tipo de colmeia é o torrador de beiju utilizado cotidianamente para as mulheres⁷.

Quando as mulheres *tarëno* abrem os recipientes nos quais guardam suas preciosas miçangas, é possível apreender, a partir da composição do conjunto e da diversidade das contas contidas em cada pote, as relações que permeiam tais objetos. Pertencentes ou não a enfeites, outrora, fiados ou tecidos, as miçangas carregam em si conhecimentos relativos aos repertórios gráficos - registros de uma estética ameríndia -, bem como a materialização de relações variadas, esparsas tanto no tempo quanto no espaço.

Se antes as miçangas eram enroladas em pedaços de tecido para serem armazenadas em *pakarapisi*, pequenos cestos retangulares, com tampa, tradicionais na região, nos dias de hoje costumam ser guardadas em recipientes ou sacos plásticos resistentes e colocadas dentro de potes vedados. Para maior segurança e privacidade, esses potes podem, ainda, ser guardados dentro de mochilas ou malas. A despeito do tipo de recipiente, é preferível sempre que as miçangas estejam fora da vista de outras pessoas e seguras das mãos (ou patas) alheias.

A posse de grandes quantidades de miçangas é um forte indício de que a pessoa (ou, antes, o casal) mantém boas e amplas parcerias de trocas. Miçangas são itens altamente apreciados pelos povos *tarëno* há pelo menos três séculos, conforme abordaremos adiante, e sua circulação está fortemente vinculada à presença dos *pananakiri* ou *karaiwa* (estrangeiros como brasileiros, franceses, holandeses, surinameses) e dos *mekoro* (grupos de descendentes de africanos escravizados e estabelecidos nas florestas do interior do Suriname, Guiana Francesa e Guiana). Atualmente o fluxo de miçangas é mais intenso nas cidades de Macapá ou Santarém, onde já é possível adquirir as miçangas mais apreciadas por esses povos, quais sejam, as de origem tcheca. Uma das vias de acesso a elas são as atividades e as oficinas de promoção e valorização cultural⁸ promovidas nas Terras Indígenas, bem como a comercialização realizada, principalmente, pelas mulheres que estão na cidade.

Certo dia, em conversa com Lurdes Kaxuyana, tive acesso aos antigos *iyafan* (bandoleiras) que pertenceram, outrora, ao seu falecido sogro, Matias Ape *Tiriyó*, destacado chefe e pajé da região do Tumucumaque. Algumas miçangas vieram de trocas com os *mekoro*, outras lhes foram dadas de presente pela antropóloga Denise Fajardo. O pote de miçangas de Lurdes é um balde de plástico, com tampa de boa vedação, muito comum na região e que tem servido de substituto ao *pakara*, cesto retangular com tampa, de trama bem fechada. Além das miçangas, ali está guardado um pedaço de um antigo *panti* (cinto) de seu marido, Tito Meri, vice-cacique da Missão *Tiriyó*, a principal aldeia da região. O pedaço de *panti* (cf. fig. 1) serve de modelo e inspiração para os novos cintos que Lurdes está tecendo para seus filhos, um deles professor destacado na escola da aldeia, o outro, presidente da APITIKATXI (Associação dos Povos Indígenas *Tiriyó*, Katxuyana e Txikiyana).

Abrir esse balde de miçangas, repleto, ainda, de tantos outros objetos, como agulhas, tesouras, miçangas e linhas, é adentrar em feixes de relações políticas, estendidas no tempo, estabelecidas e mantidas cotidianamente. É evidente que as festas e as assembleias não se resumem ao uso de adornos de miçangas.

⁶ Para o caso *wWyana*, veriSchoepf (1998).

⁷ A construção dessa casa foi possível graças à peobalização da Articulação de Mulheres Indígenas *Tiriyó*, Katxuyana e Txikiyana (AMITIKATXI), que decidiu assim denominar seu Fundo de Artesanato: *Wëri Èripo* ("torrador de beiju da mulher"), como uma forma de abreviação de *Wëriton Èripowarae* ("casa das mulheres").

⁸ Tais eventos são realizados com o apoio do Iepé Instituto de Pesquisa e Formação Indígena, ao qual sou vinculada desde 2016. Na condição de assessora, Eu mesma faço parte dessa extensa rede de circulação de miçangas



Figura 1 - Peça de *panti* (cinto masculino) guardado por Lurdes Kaxuyana. Fonte: Oliveira 2019: 73.

É notável, no entanto, que a presença e a ação desses enfeites nos permitem expandir o entendimento do que seria a política ameríndia, dado que a circulação desses objetos explicitam o estabelecimento de parcerias entre diferentes gentes e o princípio da generosidade, seja no cotidiano, seja nos momentos de festa.

Padrões e contrastes nas artes visuais *tarëno*

A ornamentação aparece, com destaque, como parte dos processos que se convencionou designar por fabricação corporal ameríndia (SEEGGER et alii, 1979). Entre os povos *tarëno*, pinturas e adornos de diversos tipos e materiais sobressaem tanto no uso cotidiano quanto em momentos de eferescência política, como festas e assembleias.

Cabe às mulheres, sobretudo, se encarregarem das pinturas corporais e da produção de boa parte dos adornos, dedicando-se cotidianamente à feitura de adornos de miçangas. As tintas utilizadas na pintura corporal, notadamente o jenipapo (*menu*, em língua tiriyo, de cor preto-azulada)⁹ e o urucum (*wise*, de cor vermelho-alaranjado), também são preparadas por elas com alguns dias de antecedência.

As pinturas são executadas calmamente pelas mulheres nos corpos de outras pessoas: no rosto (nariz, testa, bochechas, queixo), nos braços e antebraços, no tronco (peito, barriga e costas), nas pernas. Para a aplicação da tinta de jenipapo são usados vários tipos de pincéis, o que possibilita a execução precisa de traços finos ou grossos, únicos ou múltiplos. As mãos das mulheres tendem a ficar completamente tingidas, sobretudo se elas também tiverem preparado a tinta.

O repertório de grafismos que compõe as pinturas corporais é chamado imenutom e consiste em padrões geométricos observados e imitados dos corpos de diversos outros seres. É assim que temos *ëkei imenu* (desenho da cobra), *ëkeimë taya imenu* (desenho do pescoço da cobra sucuriçu), *kuriya imenu* (desenho do jabuti), *kiniwï imenu* (desenho da jiboia), *paimeku imenu* (desenho do pulso da anta), *maraya kahto* (desenho do ubim), *nukë ema imenu* (desenho do caminho do cupim), dentre tantos outros¹⁰. No mais das vezes, diferentes composições desses padrões resultam em um amplo repertório de pinturas corporais.

⁹ Uma descrição sobre o modo de preparo da tinta de jenipapo pode ser encontrada em Grupioni (2009:64-67).

Assim como outros povos indígenas da região¹¹, os *Tarëno* remetem o aprendizado e a apreensão dos grafismos a encontros com alteridades tais como Cobras Grandes e inimigos de guerra, colocando, assim, a questão da autoria dos padrões gráficos em um regime de conhecimento marcado pela abertura ao outro, conforme destacou Lévi-Strauss em *História de Lince* (1991), bem como em outros trabalhos.

No caso dos grafismos utilizados pelos povos *tarëno*, é perceptível a centralidade da abertura ao outro pela incorporação daquilo que, em língua *tiriyó*, é chamado de *ikuhtu*, termo utilizado para fotografias e imagens figurativas, muitas delas retiradas de livros de ponto-cruz difundidos por missionários. É comum observar esse tipo de desenho nos *panti*, cintos masculinos. Algumas imagens que aparecem com frequência são leões, barcos, ordenha de vaca, helicóptero, dentre outras.

Em linhas gerais, as pinturas corporais à base da tinta de jenipapo exibem os grafismos tradicionais acima mencionados. No caso do rosto, é possível observar a aplicação de desenhos com traços grossos feitos de urucum, bem como a utilização de lápis de olho e batons de cores chamativas, como vermelho e roxo. Algumas mulheres jovens gostam de combinar os desenhos da testa e das maçãs do rosto com o uso de sombras de maquiagem adquiridas na cidade. É comum, também, desenharem suas sobrancelhas com lápis de olho.

De sua parte, os adornos de miçangas podem apresentar tanto elementos *imenuatom* quanto *ikuhtutom*, muitas vezes misturando os tipos de grafismos em suas composições. Isto é, as peças em miçangas podem tanto trazer os grafismos tradicionais que aparecem nas pinturas corporais e cestarias, quanto imagens figurativas, ou mesmo escritos e imagens de bandeiras. Apenas nos *keweyu* (a saia frontal feminina) não se vê, jamais, os padrões *ikuhtu*. As miçangas, sem dúvida, são a expressão, por excelência, da criatividade das mulheres *tarëno*, tanto no que se refere às composições de desenhos, por meio do manejo dos referidos repertórios, quanto nas possibilidades oferecidas pela ampla gama de cores disponíveis.

Apesar da ausência, até o momento, de um estudo detalhado sobre as percepções das cores entre os povos indígenas das Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d'Este, as ponderações de van Velthem (2002) para os Wayana mostram-se igualmente válidas para os povos *tarëno*¹². Vê-se que o contraste operado pelo preto e pelo vermelho nas pinturas corporais orienta as escolhas das cores para a feitura de peças de miçangas. Tal contraste é perceptível, por exemplo, na confecção dos *iyafan* (bandoleiras), comumente usados em pares de tons como laranja/vermelho e azul/verde, branco/amarelo e preto/azulão. São também essas cores que figuram como preferenciais nas encomendas de miçangas a pessoas que, como eu, têm acesso àquelas mais apreciadas pelas mulheres *tarëno*: as miçangas de vidro provenientes da República Tcheca.

Obtendo miçangas: parcerias políticas

As miçangas de vidro podem ser consideradas objetos estrangeiros por excelência, afinal aquelas mais apreciadas pelos povos ameríndios são, necessariamente, produzidas em indústrias – no caso, na região de Jablonex, na República Tcheca. A circulação desses objetos entre os povos indígenas é antiga, anterior mesmo à chegada de Cristóvão Colombo, conforme atestam os achados arqueológicos em sítios de ocupação viking, abandonados por volta de 1347, no leste canadense (DUBIN, 1987, p.271).

Na região do Parque do Tumucumaque e Rio Paru d'Este, foco do presente trabalho, as miçangas circulam há mais de trezentos anos (SCHOEPE, 1976, p.57)¹³. Ao longo dos séculos, intensos deslocamentos pelo

¹⁰ Grupioni (2009) apresenta um amplo repertório desses padrões.

¹¹ Para os Wayana e Aparai, cf. van Velthem (2002) e van Velthem & Linke (2010); para os Wajãpi, cf. Vellois (2002).

¹² Dependendo do referencial adotado, os Wayana também são considerados *Tarëno* pelos falantes de língua *tiriyó*.

continente sul-americano resultaram em aproximações e distanciamentos entre diferentes grupos e, por extensão, em uma atualização constante das parcerias de troca. No século XVII, a intensidade das relações com os não-indígenas deu-se no litoral norte dos atuais Suriname e Guiana Francesa, conforme nos relatam os escritos do Padre Jean de la Mousse (LA MOUSSE & COLLOMB, 2006), nos quais já encontramos menção ao apreço indígena pelas *rassades*, feiras de miçangas oferecidas pelo padre no intento de convertê-los ao catecismo.

Nos séculos XVIII e XIX, a aquisição de miçangas se dava, preferencialmente, com os *mekoro*, grupos descendentes de africanos escravizados e trazidos à América. As imbricadas redes de trocas de objetos, conhecimentos e pessoas (via casamentos) na região, abordadas em Gallois (2005), culminaram no deslocamento das miçangas, então obtidas junto aos europeus no litoral, rumo às florestas, dessa vez o *mekoro*, servindo de troca por bens diversos, como adornos plumários e pimentas (BARBOSA 2002, 2007). A entrada no interior do continente deu-se por redes de intercâmbio, conforme os grupos estabeleciam relações com outros povos indígenas. É por isso, por exemplo, que ouvi de um senhor katuena, nascido nas cabeceiras do rio Trombetas (Pará) e com quem conversei às margens do rio Jatapu (Roraima), que eles conseguiam as miçangas com os Tiriyo. Os Tiriyo, por sua vez, costumam apontar os *mekoro* como seus primeiros fornecedores de miçangas, as quais eram trocadas por cachorros de caça (BARBOSA, 2007:102).

No relato de Jules Crevaux (1883) encontramos uma prancha ilustrativa de uma casa galibi repleta dos mais diversos objetos: rede, cerâmica, borduna, tanga de miçangas, flechas etc.. É interessante notar que a possibilidade dos objetos serem oriundos de trocas é igualmente significativa para os povos indígenas, como pude perceber ao mostrar a ilustração para Merekuku Aparay e lhe perguntar se aqueles objetos eram mesmo dos Galibi. Merekuku Aparay considerou que eles poderiam ter trocado com alguém, evidenciando como a riqueza de uma casa cheia de objetos atesta não apenas a posse de todos eles, mas, sobretudo, as relações estabelecidas com outras pessoas.

O século XX é marcado pela intensificação da relação dos povos indígenas da região com os Estados Nacionais e as missões cristãs (GALLOIS, 1983; GRUPIONI & ANDRADE, 2015), em especial a partir da década de 1960, quando as missões evangélicas e católica estabeleceram-se em pontos estratégicos de ambos os lados das fronteiras, iniciando, com isso, um processo de centralização da população indígena em alguns aldeamentos. É assim que, de pequenas aldeias espalhadas pelas cabeceiras de igarapés, o cenário passa a ser o de grandes aldeias centralizadoras¹⁴.

Na região da Missão Tiriyo, aldeamento católico mobilizado, a princípio, por uma Missão Franciscana de origem alemã, e até hoje o local de maior concentração populacional da região, as miçangas passaram a ser obtidas diretamente com os freis, e não mais com os *mekoro*. É possível que parte significativa das coleções etnográficas referentes aos Tiriyo e aos Katxuyana disponíveis no Museu Paraense Emílio Goeldi seja proveniente desses intercâmbios, sendo o principal coletor o próprio Protásio Friel. O mesmo se aplica às coleções pertencentes a museus europeus, como podemos ver em Kieffer-Døssing (2016) sobre as coleções localizadas na Dinamarca.

Atualmente as miçangas são obtidas por meio de pessoas que circulam por diferentes cidades brasileiras, em especial Macapá e São Paulo, oriundas das Terras Indígenas e que estejam na cidade de Macapá por variados motivos, seja para estudar, realizar tratamento de saúde, regularizar documentos, visitar os familiares etc. As miçangas disponíveis na cidade de Macapá, no entanto, costumam ser de origem chinesa, menos resistentes e de menor qualidade tanto no material quanto em sua coloração (tendem a desbotar), além de não terem tamanho e formato uniformes.

¹³ Uma discussão mais aprofundada a respeito pode ser encontrada em Oliveira (2019).

¹⁴ Tal movimento é perceptível nos mapas cronológicos publicados por Friel (1971), também disponíveis no Plano de Gestão Territorial e Ambiental das Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d'Este (APITIKATXI, APIWA & IEPÉ, 2018, p.45).

Mesmo as pessoas oriundas das Terras Indígenas que estão em Macapá tendem a acionar suas parcerias, principalmente do sudeste do Brasil, para a aquisição das estimadas miçangas tchecas, comumente compradas diretamente de sua importadora nas proximidades da Rua 25 de Março, no centro da capital paulista. Assim, é por meio do estabelecimento de relações com pessoas detêm o acesso a esses objetos de melhor qualidade que é possível, por extensão, adquirir maiores quantidades de miçangas¹⁵.

A partir do apresentado, é possível perceber que as parcerias de trocas não permanecem as mesmas ao longo do tempo, assim como o fluxo de circulação de objetos (e, por conseguinte, de conhecimentos a eles relacionados), modificando e sendo modificado pelos padrões de ocupação populacional, pelas parcerias indígenas e não-indígenas disponíveis, entre outros fatores.

Nesta seção, procurei destacar como a aquisição de miçangas evidencia a capacidade das mulheres tarëno de firmar boas relações com parceiros estrangeiros, considerando especialmente as articulações necessárias para obter contas provenientes de lugares longínquos e como isto repercute no interior da aldeia. Afinal a produção de adornos de miçangas raramente se destina ao uso próprio, como veremos a seguir.

Atenção à generosidade enquanto “chefia estendida”

Apesar das mulheres *tarëno* serem tanto ciumentas quanto zelosas com seus potes de miçangas, não se vê nenhuma mulher fazendo uso ostensivo e exclusivo nem de suas miçangas e de outros materiais, nem dos adornos por ela produzidos. Destaca-se, aqui, a ética da generosidade como um princípio fundamental nas relações construídas por meio das miçangas, o que nos permite traçar um paralelo entre as características apreciadas no chefe ameríndio (PERRONE-MOISÉS, 2011, 2015) e aquelas que conformam a ética circulante entre as mulheres *tarëno*.

Embora persista certa centralidade do homem como figura de chefia, parece-nos adequado considerar o casal como o centro das relações políticas indígenas (PERRONE-MOISÉS, 2015). Não só pelo comportamento pautado na generosidade, mas também por tudo que permeia as regras de casamento na região, cuja tese de doutoramento de Denise Fajardo Grupioni (2002) analisa com rigor. Apesar de frequentemente enfatizarem a figura do homem *tarëno* como um *pataentu*, isto é, “dono da aldeia”, “fonte da aldeia”, não é raro encontrar situações em que são as mulheres (esposas ou irmãs) do *pataentu* assumindo a frente da aldeia, ainda que não seja muito recorrente, por exemplo, elas serem convidadas a participar dos encontros de caciques que ocorrem pelo menos uma vez por ano na região.

De todo modo, reforço que a generosidade esperada do *pataentu* estende-se à sua esposa, a qual não será bem vista caso não compartilhe suas miçangas com as demais mulheres. Durante a minha pesquisa de campo para o mestrado, por exemplo, eu dispunha de pouco tempo e poucos recursos para a realização do campo, e considerava mais plausível me hospedar em apenas uma aldeia, visando algum aprofundamento na situação cotidiana do local. Contudo, tão logo consultei a Associação e o cacique da aldeia principal, ele e sua esposa encabeçaram uma mobilização e ofereceram condições para que eu visitasse outras aldeias dos arredores, evitando, assim, qualquer constrangimento e a acusação de sovinar as miçangas que eu levava comigo.

A ojeriza que os povos ameríndios, em geral, demonstram em relação à avareza (PERRONE-MOISÉS, 2015, p.46) é explícita no que concerne às miçangas. Marubo (2016, p. 102) destaca as falas de um pajé que tenta alertar seus parentes para o perigo que as miçangas exercem, em especial sobre as mulheres,

¹⁵ Desde o ano passado, a AMITIKATXI (Articulação das Mulheres Indígenas Tiriyo, Katxuyana e Txikiyana) tem retomado as atividades de fortalecimento cultural, em especial no que tange os conhecimentos de tecelagem de miçangas, aor meio de parcerias com o Iepé.

despertando a inveja entre elas. O cuidado para não se deixar levar pela vontade de passar o tempo todo tecendo miçangas também é destacado pelas mulheres tiriyo e katxuyana como um comportamento prudente. O fascínio das miçangas pode despertar alguns comportamentos considerados extravagantes pelos padrões de comedimento defendidos por vários povos indígenas¹⁶, sendo esses perigos (os quais podemos identificar como avareza e obsessão) aparentemente restritos às mulheres.

Apesar disso, espera-se que a generosidade vigore em boa parte das relações estabelecidas nos núcleos familiares. Entre os *Tarëno*, é comum as mulheres, em especial as mais velhas, não conseguirem concluir os trabalhos que demandam quantidades maiores de miçangas (como a confecção de *keweyu* e *panti*) por entregarem suas miçangas para as filhas e netas. Tal distribuição não se restringe às miçangas em si, posto que raramente uma mulher faz algum adorno para uso próprio: de modo geral, os enfeites são oferecidos para seus filhos, netos, maridos e pessoas com quem constrói parcerias, além de muitas peças serem destinadas à comercialização – atividade esta considerada bastante eficaz para a obtenção de mais miçangas.

Estética política atualizada: guerras, festas e miçangas

Não é necessário passar muito tempo numa aldeia da região das Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d'Este para perceber o quanto o momento da *sakura* é apreciado. *Sakura* é uma designação comum às diversas bebidas produzidas na região a partir da fermentação de variedades de mandiocas, batatas e carás, sendo diversos também os tipos de preparo e de produtos finais¹⁷. Há períodos em que os *Tarëno* se encontram diariamente para beber *sakura* em algum lugar da aldeia. Embora seja comum a presença da bebida em encontros festivos como aniversários, o mais frequente é compartilhá-la com pessoas que estejam colaborando em alguma atividade coletiva na aldeia, como mutirões para a abertura de roças, construção de casas, reparo de telhados etc. Assim, bebe-se *sakura* para o preparo das roças, e roças são feitas para que seja possível produzir bastante *sakura*.

No caso de *samura* (designação em língua tiriyo para miçanga, provavelmente fazendo alusão à *samu*, areia, destacando sua pequenez e profusão), a mesma lógica parece operar no que diz respeito à comercialização dos enfeites feitos de miçangas: o intuito das mulheres *tarëno* não parece ser a obtenção de dinheiro, mas sim a aquisição de mais miçangas para a confecção de mais adornos, e assim por diante. Muitos presentes ofertados por elas aos não-indígenas também são acompanhados das demandas por miçangas em cores e tamanhos específicos, além de agulhas e materiais como anzóis de brincos. Ainda que em determinadas situações algumas mulheres prefiram receber o pagamento em dinheiro, sobretudo quando estão na cidade, é comum que a produção de miçangas vise a obtenção de mais miçangas com vistas a dar continuidade aos seus conhecimentos tradicionais, como vem sendo enfatizado nas reuniões de articulação das mulheres *tarëno*.

A continuidade, uma das traduções possíveis para *itipi*, é um dos cerne do sistema de pensamento *tarëno* (Grupioni 2002). Trata-se de uma das principais características da noção de pessoa na região, visto que cada pessoa é concebida como a continuação das gentes que a conformam (GRUPIONI, 2002:3): cada pessoa pode ser localizada, no tempo, em relação a sua *itipi*, e especialmente em relação a sua *pata* (aldeia). A argumentação das mulheres acerca da importância de adquirir grandes quantidades de miçangas para

¹⁶ Sobre isso, entre os Shipino-Konibo, cf. Belaunde (2016); Vera Marubo (2016) traz relatos a respeito para os Marubo.

¹⁷ Os diferentes tipos de bebidas recebem também designações específicas, variando conforme seu preparo e seu ingredientes, como *paya*, bebida kahyana que envolve inclusive a utilização de um tipo específico de fungo, não sendo nosso foco no presente artigo.

que seus conhecimentos tenham continuidade entre suas filhas e netas pode ser vista como um paralelo da reflexão acima mencionada, articulando, assim, materialidade e imaterialidade.

As *itipi* dizem respeito às diferentes *yana* (gente) da região: Aramayana, Pïrouyana, Aramiso, Katxuyana, Okomoyana, para mencionar alguns exemplos das autodesignações que por ali circulam. São as gente-macaco aranha, gente-flecha, gente-juruti, gente-do rio Katxuru, gente-vespa, dentre tantas outras, cujas relações datam de tempos imemoriais, por meio de sucessivas guerras, casamentos e outros tipos de parcerias. É no cotidiano de cada aldeia que essas diferentes gentes se relacionam, num movimento crescente de autovalorização de sua sociodiversidade, após período das concentrações populacionais provocadas por influência estatal e religiosa, onde a supressão dessa sociodiversidade aparece como uma das mais impactantes consequências (GRUPIONI, 2015; FRIKEL, 1958, 1971; APITIKATXI, APIWA & IEPÉ, 2018).

Nas narrativas que me foram contadas por Peti Tiriyo na aldeia Oroientu, o uso das miçangas tornou-se massivo não a partir de um determinado contato com os não-indígenas, mas sim quando *piyai* (pajé) consegue ver, dentro de uma montanha, uma grande festa com variados animais, todos cobertos de adornos e pinturas corporais, dançando, bebendo e cantando. A partir desta visão, *piyai* passa a convencer os povos *tarëno* a parar com tantas guerras, pois acabariam dizimando uns aos outros. As miçangas que antes eram consideradas pesadas demais para serem usadas durante as guerras, passam, então, a integrar o centro das manifestações políticas *tarëno* – a saber, as festas. No presente caso, esses objetos aparecem nas narrativas como partes do processo em que se deixam para trás as guerras incessantes, dando início ao tempo das festas plenas de bebedeira, cantos, danças e adornos.

As guerras tornando-se festas: esse contínuo tão claramente exposto por Beatriz Perrone-Moisés (2015), em que a autora parte exatamente do sudeste guianense (a partir de sua experiência de campo junto aos Aparai), situa a festa como o lugar por excelência da política ameríndia, intrinsecamente ligada à produção cotidiana de corpos e de relações, conforme os povos *tarëno* nos demonstram por meio de seus usos das miçangas.



Figura 2 - Entrando na tucusipan, durante abertura da Assembleia da APITIKATXI, na aldeia Missão Tiriyo, com danças, miçangas e sakura. Novembro de 2019. Fonte: Acervo Iepé/ Cecília de Santarém.

Conclusão

Adentrar a *tukusipan* num momento de Assembleia é se deparar com profusões de miçangas, danças e pessoas de todas as aldeias do lado oeste da Terra Indígena Parque do Tumucumaque. A diversidade de adornos confeccionados com miçangas, bem como a presença de diferentes tipos de cocares e outros adornos, não deixa dúvida do quanto a estética dos povos *tarëno* valoriza a construção de relações, seja com as pessoas de fora (com as quais têm acesso às desejadas miçangas), seja com as de dentro (em especial, as mulheres detentoras dos saberes relativos à confecção dos adornos). As Assembleias, necessariamente, têm início com muitos adornos, cantos e danças, encerrando-se da mesma forma – ao fim, no entanto, estão todos autorizados a compartilhar a bebida *sakura*, até então interdita. São dias de muita resistência para enfrentar horas praticamente ininterruptas de discussões com órgãos governamentais, como as Secretarias de Saúde e de Educação Indígena. As miçangas, aqui, também são a expressão das culturas *tiriyó*, *katxuyana* e *txikiyana*, estratégia para que sejam reconhecidos de modo diferenciado pelo estado brasileiro. Valorizar o estabelecimento de parcerias e a generosidade: eis o que os povos *tarëno* fazem questão de enfatizar nesses encontros com esse Outro tão penoso de se relacionar.

Referências

- APITIKATXI; APIWA; IEPÉ. *Plano de Gestão Territorial e Ambiental das Terras Indígenas Parque do Tumucumaque e Rio Paru d'Este*. São Paulo: Iepé, 2018.
- BARBOSA, Gabriel Coutinho. *Formas de intercâmbio, circulação de bens e a (re)produção das redes de relações aparai e wayana*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/USP, São Paulo, 2002.
- BARBOSA, Gabriel Coutinho. *Os Aparai, os Wayana e suas redes de intercâmbio*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, PPGAS/USP, São Paulo, 2007.
- BELAUNDE, Luísa Elvira. Chaquiras Shipibo-konibo. In: LAGROU, Elsje (Org.). *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2016, p. 92–99.
- CREVAUX, Docteur J. *Voyages dans l'Amérique du Sud*. Revised Second Edition edition. [s.l.]: Librairie Hachette et Cie., 1883. Disponível em: <https://archive.org/details/voyagesdanslam00crevuoft/page/11> [Acesso 01 de outubro de 2019]
- DUBIN, Lois Sherr. *The History of Beads: From 30,000 B.C. to the Present*. New York: Harry N. Abrams, 1987.
- FRIKEL, Protásio. Classificação lingüístico-etnologia das tribos indígenas do Pará setentrional e zonas adjacentes. *Revista de Antropologia*, v. 6, n. 2, p. 113, 1958.
- FRIKEL, Protásio. *Dez anos de aculturação Tiriyó: 1960-70*. 1971. Disponível em: <<http://repositorio.museu-goeldi.br:8080/jspui/handle/mgoeldi/895>>. Acesso em: 30 set. 2019
- GALLOIS, Dominique Tilkin. *Povos Indígenas no Brasil: Amapá/Norte do Pará*. São Paulo: CEDI, 1983.
- GALLOIS, Dominique Tilkin Gallois. *Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi*. Rio de Janeiro: Museu do Índio-Funai/APINA/CTI/NHII-USP, 2002.
- GALLOIS, Dominique Tilkin (Org.). *Redes de Relações nas Guianas*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2005.
- GRUPIONI, Denise Fajardo; ANDRADE, Lúcia M. M. de (Orgs.). *Entre Águas Bravas e Mansas*. São Paulo: CPI-SP e Iepé, 2015. Disponível em: <<http://cpisp.org.br/publicacao/entre-aguas-bravas-e-mansas/>>. Acesso em: 7 out. 2019.

GRUPIONI, Denise Fajardo. *Sistema e mundo da vida tarëno: um “Jardim de veredas que se bifurcam” na paisagem guianesa*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, PPGAS/USP, São Paulo, 2002.

GRUPIONI, Denise Fajardo. Tempo e espaço na Guiana Indígena. In: GALLOIS, Dominique Tilkin (Org.). *Redes de Relações nas Guianas*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2005.

GRUPIONI, Denise Fajardo. *Arte Visual Tiriyo e Kaxuyana: padrões de uma estética ameríndia*. São Paulo: Iepé, 2009.

GRUPIONI, Denise Fajardo. Tiriyo/Katxuyana: os fios, as contas e as gotas. In: LAGROU, Elsje (Org.). *Catálogo da Exposição No Caminho da Miçanga: um mundo que se faz de contas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2016, p. 185–194.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Arte Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica Wajãpi*. Brasília, DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. IPHAN, 2008.

KIEFFER-DÖSSING, Astrid. *Re-assembling the Katxuyana collections: An analysis of past, present and possible futures of the Katxuyana collections as assemblages*. Dissertação de Mestrado, Aarhus Universitet, 2016.

LA MOUSSE, Jean de; COLLOMB, Gérard. *Les indiens de la Sinnamary: journal du père Jean de La Mousse en Guyane, 1684-1691*. Paris: Chandeigne, 2006. (Collection Magellane)

LAGROU, ELSJE (Org.). *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Histoire de Lynx*. Paris: Plon, 1991.

MARUBO, Varin Mena. A desconfiança da miçanga: os Txakiri dos Marubo. In: LAGROU, Elsje (Org.). *Catálogo da Exposição No Caminho da Miçangas: um mundo que se faz de contas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2016, p. 100–104

OLIVEIRA, Cecília de Santarém Azevedo de. *Fios e tramas de miçangas: tecendo relações na Guiana Indígena*. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.8.2020.tde-13052020-190232. Acesso em: 2020-07-28.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Bons chefes, maus chefes, chefões: elementos de filosofia política ameríndia. *Revista de Antropologia*, v. 54, n. 2, p. 857–883, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. *Festa e Guerra*. Livre-Docência, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SCHOEPF, Daniel. *Le japu faiseur de perles: Un mythe des Indiens Wayana Aparai du Bresil*. [s.l.]: Musee d’Ethnographie, 1976

SCHOEPF, Daniel. *Le domaine des colibris: accueil et hospitalité chez les Wayana (région des Guyanes)*. Journal de la Société des Américanistes. Tome 84 n°1, 1998. pp. 99-120. Disponível em: < www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1998_num_84_1_1771 >. Acesso em 30 de outubro de 2020.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *Boletim do Museu Nacional*, n. 32, p. 2–19, 1979.

VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. *O Belo é a Fera - a estética da predação e da produção entre os Wayana*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia Assirio & Alvim, 2003. Disponível em: <<http://www.livrariacultura.com.br/p/o-belo-e-a-fera-1347634>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

Recebido em 31/10/2020

Aceito em 23/11/2020

A AUTORA COMO XAMÃ OU O QUE DEVE A ARTE DE ANDUJAR AOS YANOMAMI?

The author as shaman or what owes the art of Andujar to the Yanomami?

La autora como chamán o ¿qué debe el arte de Andujar a los Yanomami?

João Pedro Garcez ¹

Resumo:

O texto propõe a fórmula “autora como xamã” para afirmar a presença do xamanismo ameríndio na elaboração da série fotográfica *Sonhos* (2002-2004) de Claudia Andujar. Para isso, dividimos a argumentação em três momentos. Na primeira parte, recuperamos os textos de Walter Benjamin e Hal Foster sobre a figura do *autor* - “O autor como produtor” ([1934] 2012) e “O artista como etnógrafo” ([1996] 2017) -, cotejando seus argumentos sobre o engajamento político do artista com as reflexões de Gayatri Spivak ([1985] 2010) sobre as preocupações do autor pós-colonial. Na segunda parte, analisamos as fotografias *Desabamento do céu / Fim do mundo* e *Guerreiro de Tootobi* conjuntamente à bibliografia acerca da série *Sonhos*, enfatizando o débito conceitual de Andujar com o xamanismo. Por fim, na terceira parte, propomos a noção de “autora-xamã” a partir de três características do xamanismo no contexto amazônico: a função tradutora do xamã; o xamanismo como potência relacionada à visão e ao conhecimento ameríndios; e o caráter relacional da política e da influência do xamã. Dessa forma, pensamos a arte de Claudia Andujar como uma arte *com* os Yanomami – e não uma arte *sobre* os Yanomami.

Palavras-chave: Claudia Andujar; xamanismo; autor; Arte.

Abstract:

The text proposes the formula “author as shaman” to affirm the presence of Amerindian shamanism in the elaboration of the photographic series *Sonhos* (2002-2004) by Claudia Andujar. For this, we divided the analysis into three moments. In the first part, we recover the texts of Walter Benjamin and Hal Foster about the figure of the *author* - “The author as producer” ([1934] 2012) and “The artist as ethnographer” ([1996] 2017) -, comparing their arguments about the artist's political engagement with Gayatri Spivak's reflections ([1985] 2010) on the post-colonial author's concerns. In the second part, we analyzed the photographs *Crumbling of the sky / End of the world* and *Warrior of Tootobi* with the bibliography about the series *Sonhos*, emphasizing the conceptual debt of Andujar with shamanism. Finally, in the third part, we propose the notion of “author-shaman” based on three characteristics of shamanism in the Amazon context: the translator function of the shaman; shamanism as a force related to Amerindian vision and knowledge; and the relational character of the shaman's policy and influence. Thus, we think of Claudia Andujar's art as an art *with* the Yanomami - and not an art *about* the Yanomami.

Keywords: Claudia Andujar; shamanism; author; Art.

¹ Mestrando em História no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS-UFPR). Bolsista CAPES. E-mail: garcez.joaop@gmail.com

Resumen

El texto propone la fórmula “autora como chamán” para afirmar la presencia del chamanismo amerindio en la elaboración de la serie fotográfica *Sonhos* (2002-2004) de Claudia Andujar. Para ello, dividimos la argumentación en tres momentos. En la primera parte recuperamos los textos de Walter Benjamin y Hal Foster acerca de la figura del *autor* - “El autor como productor” ([1934] 2012) y “El artista como etnógrafo” ([1996] 2017) -, comparando sus argumentos sobre el compromiso político del artista con las reflexiones de Gayatri Spivak ([1985] 2010) sobre las preocupaciones del autor poscolonial. En la segunda parte, analizamos las fotografías *Desmoronamiento del cielo / Fin del mundo* y *Guerrero de Tootobi* junto a la bibliografía sobre la serie *Sonhos*, destacando la deuda conceptual de Andujar con el chamanismo. Finalmente, en la tercera parte, proponemos la noción de “autor-chamán” desde tres características del chamanismo en el contexto amazónico: la función traductora del chamán; el chamanismo como una potencia relacionada con la visión y el conocimiento amerindios; y el carácter relacional de la política y la influencia del chamán. Por lo tanto, pensamos en el arte de Claudia Andujar como un arte *con* los Yanomami, y no como un arte *sobre* los Yanomami.

Palabras clave: Claudia Andujar; chamanismo; autor; Arte

“não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso.”
(Walter Benjamin, *O autor como produtor*, p. 144)

Esse texto nasce de uma brincadeira. Ou seja, nasce da crença de que um jogo de palavras pode ter a potência de refletir um pensamento, de traduzir um tipo de saber. Da crença na potência da linguagem e da imaginação.

Ele nasce da leitura de uma série de autores e autoras que refletiram sobre a relação entre o(a) intelectual e/ou o(a) artista com a política. Que pensam, portanto, sobre o papel político do(a) intelectual e do(a) artista, se perguntando de que forma esses sujeitos, ocupantes de determinada posição de poder, podem se engajar com lutas minoritárias de diferentes atores políticos. Walter Benjamin, Gayatri Spivak, Hal Foster e Eduardo Viveiros de Castro, nossos interlocutores aqui, compartilham aproximações e distanciamentos em suas abordagens. Enquanto todos tentam refletir sobre uma certa horizontalidade na aliança entre o conhecimento ou a arte e os sujeitos minoritários da luta política - isto é, uma aliança onde a relação de poder entre eles não implique na tomada da palavra do Outro -, cada um pensa esse modelo de aliança de forma distinta, até por estarem lidando com diferentes referenciais de lutas e sujeitos políticos, fruto de suas distâncias espaciais e temporais, bem como de suas próprias formações teóricas e ideológicas. Um sinal desse dissenso - que entendemos positivamente - é expresso nos títulos dos textos de Benjamin e Foster: enquanto o primeiro nomeia seu texto que versa sobre essa aliança entre arte e política como *O autor como produtor* ([1934] 2012), o segundo intitula *O artista como etnógrafo* ([1996] 2017). A primeira parte do título do nosso texto nasce daí: *O autor como... xamã!* A partir dessa brincadeira com os textos de Benjamin e Foster podemos nos dedicar a pensar a mesma questão que ocupou esses autores - como pode um(a) artista/intelectual se engajar politicamente com o seu tempo? - a partir de outra figura, não mais o produtor (e o proletário de Benjamin) e o etnógrafo (e o sujeito pós-colonial de Foster), mas a figura do xamã. Isso implica considerar outros modelos de aliança e ampliar ainda mais a noção de “sujeito”.

O segundo título do nosso texto continua essa linha de raciocínio. “O que deve a arte de Andujar aos Yanomami?”, ele pergunta. A própria formulação da questão dessa forma já indica um tipo de resposta em relação as questões anteriores; ou, melhor, indica um certo débito intelectual com a maneira pela qual

Eduardo Viveiros de Castro (com algum eco de Spivak) respondeu a elas em sua “antropologia perspectiva”. Se Viveiros de Castro pôde elaborar isso um pouco mais ao refletir sobre como as transformações na Antropologia advieram do pensamento de seus “objetos” de estudo - ou seja, de diferentes “sujeitos” e coletivos indígenas -, nós poderíamos levar a frente tais indagações desde outro “objeto” de estudo e em outro campo que não o da Antropologia. A série de fotografias *Sonhos*, de autoria de Claudia Andujar², nos oferece uma porta de entrada para esse experimento. Quando comenta a série, Andujar não hesita em destacar como tentou, nas fotografias, traduzir uma outra visualidade, que ela pôde conhecer na experiência do transe xamânico dos Yanomami. Assim, o que aconteceria se, seguindo a pista deixada por Andujar, nos esforçássemos em analisar suas fotografias *desde* a epistemologia xamânica e o pensamento ameríndio? Daí a pergunta-título: *o que deve a arte de Andujar aos Yanomami?* Acreditamos que, guiados por esse tipo de questão, compactuamos com a forma como Viveiros de Castro tenta empreender, em sua “reviravolta” epistêmica, um exercício de descolonização teórica, isto é, política.

Procedemos, então, com uma análise da série fotográfica *Sonhos* dentro do contexto maior da biografia de Claudia Andujar. A série apresenta uma gama de referências ao *sonho* e ao *transe* xamânico, tentando traduzir, de alguma forma, os seus tipos específicos de visualidade. Esse tipo de tradução que Andujar realiza em *Sonhos* será interpretado à luz do papel que a figura do xamã assume dentro do pensamento ameríndio, ou seja, de um “viajante de perspectivas”. Levantamos a hipótese, portanto, que o *devoir-indio* de Andujar responde as questões de Benjamin e Foster desde a rotação de perspectiva proposta por Viveiros de Castro a partir do pensamento ameríndio. Assim: *A autora como xamã*³

I. Figurações do autor

“O autor como produtor” é o texto de uma conferência que Walter Benjamin realizou no Instituto para o Estudo do Fascismo de Paris em abril de 1934. Naquele momento de turbulência política, no qual o fascismo e o comunismo pareciam ser os principais vetores de atração da política europeia, Benjamin destaca que a arte e a poesia são confrontadas com a exigência de uma tomada política de posição, de assumir uma “tendência”. Recusando que a assunção de uma tendência política “correta” implique em uma obra literária de “qualidade”, Benjamin quer extrapolar, dialeticamente, a oposição entre forma e conteúdo, e, assim, teorizar sobre diferentes tipos de engajamento político que intelectuais e artistas, de seu presente, poderiam realizar. Para pensar sobre esses modos distintos de se engajar com as questões políticas de seu tempo, Benjamin traz alguns exemplos de artistas e/ou intelectuais. Dois desses exemplos, e que ganham

² Claudia Andujar (Neuchâtel/Suíça, 1931) é uma fotógrafa e ativista. Naturalizada brasileira, mora no país desde 1955, mesma época em que começou a fotografar - tornando-se, posteriormente, um nome importante na história da fotografia brasileira. Desde a década de 1970, envolve-se diretamente com os indígenas Yanomami, aliança que marcou tanto seu trabalho artístico quanto o ativista. Andujar se destacou por unir seu ativismo – com destaque para seu papel na Comissão de Criação do Parque Yanomami (CCPY), um dos centros mobilizadores da conquista da demarcação da Terra Indígena Yanomami, em 1992 – ao trabalho artístico, que carrega, assim, um forte caráter *político* – em sentido amplo, como argumentaremos aqui. Para uma visão geral da biografia e obra da autora, ver Boni (2010) e Soares (2011).

³ Gostaria de remeter, desde já, ao trabalho da antropóloga Els Lagrou, que conheci somente em momento posterior a escrita desse texto, e que aborda em mais profundidade a relação entre arte e xamanismo, enfatizando, justamente, seu componente estético. Lagrou, inclusive, cunha a expressão “artista-xamã” para se referir a uma diferença entre o modelo do “artista ocidental” e do “artista indígena”, onde o paradigma de imitação do mundo real é contrastado com a tentativa em elaborar uma ponte entre o mundo visível e o invisível. Além de se referir aos artistas indígenas e aos xamãs, o “artista-xamã” também se referiria a artistas “ocidentais” que assumem essa tarefa - Lagrou dá o exemplo dos surrealistas e, como sugerido nesse texto, também poderíamos pensar Claudia Andujar como tal. Ver Els Lagrou, *Arte indígena no Brasil* (2009) e *Entre xamãs e artistas* (2015).

um bom destaque no texto, são os escritores Alfred Döblin (1878-1957) e Bertold Brecht (1898 – 1956). Döblin e Brecht aparecem como contrapontos na argumentação de Benjamin, como se cada um deles elaborasse um tipo de resposta à demanda de politização de suas artes.

Döblin funciona como um contraexemplo para Benjamin. Ele critica a concepção do “intelectual” de Döblin como “um tipo definido por suas opiniões, convicções e disposições, e não por sua posição no processo produtivo” (2012, p.136). Para Döblin, o lugar do intelectual na luta de classes é “ao lado” do proletariado, como um “protetor” ou “mecenas ideológico” do movimento. Benjamin se opõe incisivamente a tal posição; afirma não só que esse lugar, “ao lado” do proletário, é um “lugar impossível”, como diz que “Döblin faz de tal socialismo uma arma contra a teoria e a práxis do movimento operário radical” (idem). Parece incomodar a Benjamin o caráter de *logocracia* (“reinado dos intelectuais”) que o posicionamento de Döblin pressupõe (ibid., p. 135) – como se ele estivesse, na verdade, “acima” do proletariado.

Brecht, por outro lado, figura como exemplo do que Benjamin apresenta como postura desejada do “autor como produtor”. Para ele, “Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem modifica-lo, na medida do possível, num sentido socialista” (ibid., p. 137). Dessa forma que o autor como produtor pode ser, de fato, “solidário com o proletariado” (ibid., p. 139). Assim, Benjamin pode afirmar que o autor consciente das condições de produção de sua época não aspiraria fabricar produtos, mas sim atuar sobre os meios de produção (ibid., p. 141). Era esse o conceito de “refuncionalização” de Brecht, que Benjamin admirava por sua “função organizadora”. Diferentemente da postura aristocrática de Döblin – se assim podemos dizer -, o exemplo de Brecht mostrava que a tendência [política], em si, não basta”, pois, “[...] a melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizá-la” (idem).

Em “O artista como etnógrafo”, publicado em 1996 dentro do livro “O retorno do real”, o crítico e historiador da arte Hal Foster procura retomar o texto de Benjamin para atualizá-lo. Por isso recupera o título do ensaio de Benjamin e torce os seus termos. Como os dois textos tem cerca de 60 anos que os separam, as preocupações políticas de Foster e dos artistas que analisa são outras em relação a Walter Benjamin. Assim, Foster pode propor a conformação de um novo paradigma na “arte de ponta da esquerda”, estruturalmente semelhante ao do “autor como produtor”, a saber, o “artista como etnógrafo”. Esse paradigma, embora ainda conteste a “instituição de arte capitalista-burguesa”, tem um novo “sujeito da associação”, diferente do proletário com o qual se solidarizava Benjamin. Ele é o “outro cultural e/ou étnico”. Para Foster, esse “desvio de um sujeito definido em termos de *relação econômica* para um sujeito definido em termos de *identidade cultural* é significativo”, a ponto de sugerir, a partir dele, uma “virada etnográfica” na arte contemporânea (2017, p. 161-173). É necessário pensar essa mudança de termos proposta por Foster no bojo de algumas lutas políticas que animaram a segunda metade do século XX, principalmente a partir da década de 1960, como os movimentos sociais por direitos civis vinculados a categorias de raça e gênero, as lutas anticoloniais africanas, a contracultura, os processos de redemocratização na América Latina, entre outros tantos que conformavam esse quadro.

A virada etnográfica no campo da arte teria impulsionado, para Foster, uma nova inveja do etnógrafo por parte de artistas e críticos. Algumas características da Antropologia e do método etnográfico geravam essa irresistível atração: (1) o fato da Antropologia ser tomada como a ciência da alteridade; (2) ter a cultura como seu objeto de estudo – inflacionada no contexto de “pós-modernismo” de que fala Foster; (3) ser contextual – no que se concatenava com o discurso pós-colonial; (4) arbitrar o interdisciplinar; e (5) ter tido uma recente autocrítica de seus pressupostos (ibid., p. 170-171).

Foster levanta várias aporias para esse novo paradigma da arte de esquerda. De um lado, essa inveja em relação ao etnógrafo possibilitou a retomada de alguns motes que preocupavam Walter Benjamin:

o etnógrafo, como figuração do autor, trabalha de modo horizontal com o sujeito da associação, atua em uma lógica espacial e material, e preocupa-se com a reflexividade sobre seu lugar de poder e enunciação. De outro lado, como na inteligência de esquerda analisada e criticada por Benjamin, os artistas como etnógrafos ainda corriam o risco de assumir uma espécie de “mecenato ideológico”, agora expresso como “fantasia primitivista”: isto é, o risco de reificar, na tentativa de aliança política, a essencialização do Outro como exterioridade do Eu – como fizera o movimento da *négritude* de Senghor e Césaire no contexto de descolonização africana, já precisamente problematizado por Kwame Appiah em seu “Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura” (1992).

A teórica literária Gayatri Spivak, em seu famoso “Pode o subalterno falar?” ([1985] 2010), alguns anos anterior ao de Foster, já havia se ocupado em pensar sobre tais aporias. Embora seu ensaio se dedique a considerar principalmente a figura do intelectual (e não do artista), a sua preocupação é similar à de Benjamin e Foster, e a questão da reflexividade sobre o lugar de poder e enunciação do intelectual (e do artista, por que não?) está no centro de sua reflexão, bem como o perigo de reificação de uma diferença estática – o que Foster chamou de “fantasia primitivista”, e que Spivak chama de “violência epistêmica” (2010, p. 60). Spivak faz questão de, ao longo do texto, refletir sobre seu próprio lugar de fala, pois, se o fato de ser uma mulher indiana lhe coloca dois marcadores de subalternidade, ela entende que, ao se tornar uma intelectual, já está ocupando postos de poder – o que revela, de maneira clara, o caráter *relacional* da subalternidade. O subalterno, para a autora, é aquele(a) que tem a fala impedida de reconhecimento e consequente escuta. É uma posição, e não condição social – o que significa dizer: é algo situacional, contingencial, relacional, e não essencial. Assim, a preocupação maior de Spivak é saber não *se o subalterno pode falar*, pois é óbvio que sim, mas *como pode o subalterno ser ouvido?*

Desde essa questão, e de acordo com Benjamin e Foster, Spivak analisa algumas posturas de intelectuais do assim chamado pós-estruturalismo, utilizando-os como exemplos para sua argumentação. O ponto de partida é o conhecido diálogo entre Michel Foucault e Gilles Deleuze, publicado sob o título de “Os intelectuais e o poder” (1979). A forma como os autores pensam o engajamento político do intelectual, nessa conversa, poderia ser resumida na figura do intelectual que se ausenta para dar voz aos subalternos. Deleuze falava – no contexto do *Grupo de Informação sobre as Prisões*, criado pelo próprio Foucault – em “estabelecer condições nas quais os prisioneiros seriam capazes de falar por si mesmos” (1979, p. 70), enquanto que Foucault afirmava que “as massas sabem perfeitamente bem, claramente [...] eles sabem muito mais que [o intelectual] e certamente o dizem muito bem” (ibid., p. 71). Spivak faz algumas ponderações a tais formulações, pois acredita que ambos deslizam ao tratar de “sujeitos em revolução monolíticos e anônimos” – seja o “maoísta” de Foucault ou os “trabalhadores” de Deleuze –, ao ignorar a divisão internacional do trabalho, e ao separar a esfera do poder à do desejo – como se o desejo não fosse ideologicamente informado. Assim, Spivak afirma que Deleuze e Foucault, ao supor uma ausência do intelectual, acabam fundando um sujeito soberano do conhecimento, que não reflete, justamente, sobre seu lugar social e sua posição de poder.

Em contraposição a tal posicionamento, Spivak enfatiza a responsabilidade institucional do crítico, e defende que o intelectual deveria assumir a tarefa de uma “produção ideológica contra-hegemônica” (2010, p. 160). Essa figura do intelectual não se “ausenta” da fala, mas assume, justamente, seu lugar privilegiado de enunciação. E, também, reconhece a heterogeneidade dos sujeitos subalternos, recusando, portanto, a reificar a essencialização deles através de outro tipo de valoração – em vez da *negativa*, que afirmava que negros, pobres ou mulheres são sujeitos intrinsecamente inferiores, uma valoração *positiva*, que afirmaria que todo negro é antirracista, que todo pobre é anticapitalista, ou que todas mulheres seriam feministas; uma posição um tanto longe da realidade, e que, em sua benevolência, acaba por consolidar uma diferença *essencial* do Outro. Para dar esse passo, Spivak traz o exemplo da filosofia da diferença elaborada

por Jacques Derrida em *Gramatologia*. Derrida estava preocupado em impedir que esse sujeito etnocêntrico do conhecimento estabelecesse a si (o Eu) através da definição de um Outro, e assim que colocava sua crítica ao “pensamento logocêntrico europeu”. Sua proposta não era deixar que o outro fale por si mesmo, mas um apelo ao “quase-outro”, ou seja, um chamado a possibilidade de “tornar delirante aquela voz interior que é a voz do outro em nós” (DERRIDA apud SPIVAK, 2010, p. 165). Assim, com Spivak, retomamos o mote da preocupação de Benjamin e Foster, sem deixar de considerar as aporias que Foster levantou para esse artista/intelectual que está em aliança com o sujeito identitário das lutas políticas contemporâneas.

Com tal problemática em mente, podemos nos deter ao nosso estudo de caso em particular, refletindo, nos termos colocados, sobre a figuração do autor que emerge do trabalho de Claudia Andujar. Assim, Andujar pode ser um outro exemplo de artista/intelectual que enfrenta as aporias do engajamento político, e que não só assume essa tarefa, como elabora uma maneira “xamânica” de lidar com ela.

II. A série *Sonhos* e as fotografias xamânicas de Claudia Andujar

Espectros indígenas dançam sob o rio. A fotografia parece sobrepor a execução de um ritual dentro da maloca – como as estruturas apagadas no lado direito da foto supõem – com um rio que cai até ela e lhe ilumina. O rio e a luz atravessam o rito e aqueles corpos, e toda materialidade da cena se dilui n’água. Os corpos banham e dançam no rio. Não só extrapolam a fronteira humano-natureza, como lembram que o corpo também é água. E se é o céu que desaba na fotografia, também ele é feito de água. A fotografia, expo-



Figura 1 - Desabamento do Céu / Fim do Mundo. Fonte: Galeria Vermelho⁴, 1976.

⁴ Agradeço a Galeria Vermelho, que representa Claudia Andujar, pela cessão dos direitos de usos das fotografias e de seus arquivos digitais.

sição de luz, carrega múltiplos sentidos: não só o registro de um ritual yanomami, o destaque para o lugar do rio e da natureza nas filosofias ameríndias, ou o uso da técnica espectral de sobreposição de imagens... ela também é uma tentativa de expressar visualmente a experiência do transe xamânico, uma proposta de se deixar afetar por ela, de transportar sua potência e expandir visualidades.

Desabamento do céu / Fim do Mundo é uma fotografia de Claudia Andujar, fotógrafa e ativista suíço-brasileira que atua desde os anos 1970 na defesa dos direitos e da vida dos povos indígenas. O nome de Andujar se confunde com os Yanomami, povo com o qual Andujar conviveu por cinco anos (entre 1972 e 1976), após ter se encantado com sua cultura, e construiu um farto acervo fotográfico – do registro da violência de Estado da série *Marcados* ([1981-1984] 2009) às experiências oníricas de *Sonhos* ([1974-2003] 2005) – que até hoje é decantado no intuito de atentar para essas vidas. Se Andujar chegou até os Yanomami com o objetivo inicial de “conhecer o povo brasileiro”¹¹⁶, é no final da década de 1970, ao perceber os efeitos catastróficos que os projetos desenvolvimentistas do regime militar causavam na Amazônia e sofrer constrangimentos para deixar a mata, que a fotógrafa passa a atuar como ativista pública em defesa das vidas yanomami, ao mesmo tempo em que trazia à tona, através do campo artístico, a violência estatal brasileira com os povos indígenas e o meio ambiente (BONI, 2010, p. 259-261). Além de sua atuação no campo da arte – através de exposições, fotolivros ou fotofilmes –, Andujar também fundou em 1978, com Carlo Zacchini, Bruce Albert e Alcida Ramos, entre outros, a ONG *Comissão pela Criação do Parque Yanomami* (CCPY), voltada a preservar os direitos territoriais, civis e culturais dos Yanomami, e que atuou, até os anos 2000, em diversas frentes de aliança com os indígenas, colaborando, inclusive, com a conquista da demarcação da Terra Indígena Yanomami, homologada em 1992.

Sobre seu trabalho fotográfico, Carolina Soares (2011) e Vera Lúcia Pereira (2016), pesquisadoras da obra de Andujar, argumentaram, em suas respectivas tese e dissertação, que as fotografias da artista saem do âmbito de um registro documental do real – um verdadeiro carma que a inovação técnica da fotografia carregou em boa parte de seus debates teóricos – e são melhor compreendidas no escopo da expressão poética. Sandra Gonçalves, por sua vez, ao se deter especificamente na série de fotografias *Sonhos*, na qual a *Desabamento do céu / Fim do Mundo* está inserida, afirma que essa “fotografia expandida” de Andujar dá-se por “meio de fotomontagens, feitas a partir de transparências de fotografias coloridas e em preto e branco, oriundas de seu arquivo, [nas quais] Andujar realiza sobreposições e hibridações, criando novas imagens, próximas a abstração” (2016, p. 158). Para Gonçalves, Andujar usa esse recurso justamente para dar conta do que está além do “real”: o invisível, o espiritual e a relação entre os indígenas e a floresta, seus rituais e mitologia (ibid., p. 159).

A fotografia *Desabamento do céu / Fim do Mundo* é um exemplar do uso de sobreposições dentro da obra de Claudia Andujar. Em sua entrevista para Ana Maria Mauad (2012), Andujar afirma que mobiliza essa técnica e a “tecnologia ocidental” como um meio para “entrar no universo” Yanomami. Ela diz que as referências para essa estética de sobreposições fotográficas não vieram do trabalho de outros artistas; é uma estética que emerge desde o estado de transe xamânico, dos sonhos e das viagens dos xamãs quando realizam sua diplomacia intra e extraespecífica. Não é à toa que Davi Kopenawa, um xamã Yanomami, pode dizer que *sabe* o que se passa na fotografia, e que sabe mais e melhor do que a própria fotógrafa – como relata Andujar:

O trabalho cresceu conforme eu conheci melhor os Yanomami e a espiritualidade deles. É isso que eu posso dizer. Por exemplo, a série de superposições nasceram por causa disso. Não é que eu vi outras superposições no trabalho de outras pessoas. As superposições que eu chamo de sonhos, são os sonhos dos xamãs. Eles chamam isso de sonhos, de viagens. Eles dão esse nome para isso, não as minhas fotos, o estado de ser deles. Isso acontece quando eles entram em contato com os espíritos. [...] Eu sempre faço questão de colocar a questão da luminosidade, porque faz parte das crenças deles [...] Eu diria, eu uso a tecnologia nossa, ocidental, isso sim. Mas

*tentando manipular as coisas com o que eu conheço da tecnologia ocidental. Mas entrando no universo deles. [...] Mas, o que me dá uma certa satisfação é que quando eu mostro esse trabalho aos Yanomami eles percebem isso. Eles fazem o que faziam com os desenhos, ele vê essa imagem com toda essa invasão de luz e ele começa a contar a sua história. Um dia eu tinha esse trabalho *Sonhos* na Galeria vermelho exposto e o Davi [Kopenawa] estava lá, estava em São Paulo e eu levei ele lá. Ele começou a falar, explicar o que eram aquelas fotos para mim, para quem estava lá. Eu estava lá, tinha umas pessoas da galeria e ele falou: “agora eu vou explicar para vocês o que vocês estão vendo”. As pessoas ficaram com a boca aberta: “mas como? Quem tem que explicar isso é a Cláudia, como que você sabe”. “Ah, porque eu sei, eu sei mais do que ela”. Ele não falou isso. Mas ele falou: “Eu sei o que é isso”. Claro, não tenho dúvida, eu não sei tudo. De jeito nenhum. Eu tentei enxergar o que eu entendi. (ANDUJAR apud MAUAD, 2012, p. 139, grifos nossos)*

É essa tentativa de expressar visualmente, através da fotografia, a experiência do transe, as viagens-sonhos xamânicos e o mundo da cosmologia yanomami, que animaram a elaboração da série *Sonhos* por parte de Andujar. A série foi idealizada para participar da exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt*, que ficou em cartaz na Fundação Cartier em Paris, entre maio e outubro de 2003, a convite do curador Hervé Chandès (MORAES, 2018, p. 2), e foi composta a partir do arquivo de imagens que Andujar havia construído na Amazônia. A série também foi publicada, em 2005, dentro do fotolivro *A vulnerabilidade do ser, editado pela Cosac Naify*. Todas as vinte fotografias que fazem parte da série utilizam a técnica da sobreposição de imagens. Essas imagens espectrais que resultam das sobreposições, criam uma espécie de comunhão entre os corpos fotografados – sejam de indígenas ou de animais – e a natureza, reverberando certos aspectos da ontologia presente no pensamento ameríndio.

Alberto Luiz de Andrade Neto (2018) e Ana Carolina Albuquerque de Moraes (2018) se dedicaram a pensar a série nessa relação com o pensamento ameríndio. Enquanto Neto tentou compreender o xamanismo amazônico colocando em diálogo a série *Sonhos* com o monumental *A queda do céu* (2015) - obra-manifesto fruto do pacto etnográfico entre o antropólogo Bruce Albert e o xamã Davi Kopenawa -, Moraes quis trazer à tona, a partir de *Sonhos* e do fotofilme *Povo da Lua, Povo de Sangue* (1985) – coautoria de Andujar e Marcello Tessara – alguns aspectos do transe yanomami. Destacando como o brilho e o sonho são reinvidicados, na fala de Kopenawa, como experiências de acesso ao estado em que os xamãs podem ver os *xapiri* (espíritos da floresta) e seu mundo sobrenatural, Neto observa que o uso de brilho e de fortes contrastes nas fotografias oníricas de Andujar querem “dar a ver” esses aspectos do xamanismo yanomami: “os clarões, a cintilação e a resplandecência de suas fotografias são lampejos de uma reflexão grandemente apoiada na própria ontologia dos espíritos amazônicos que tendem a uma poética indígena de muito brilho” (2018, p. 19).

Na fotografia *Guerreiro de Tootobi*, vemos a cena de um indígena curvado – ou seria um *xapiri*? -, segurando algum instrumento na mão, que, em seu movimento, ativa ondas de luz, ao mesmo tempo em que se torna indiscernível no contraste com a luminosidade ofuscante delas. Também notamos que ele está sob algum tipo de estrutura, e lá atrás, na cena, ocorre uma dança, talvez dentro de algum rito yanomami. Mas o que chama a atenção mesmo é a luz ofuscante, o contraste, o azul, e a *diferença* do protagonista. Somos levados, com eles, à busca de significantes para a imagem que estão em outro regime de visualidade, em outro cosmos. Pode ser um convite ao experimento da “renúncia ao estado de vigília, [...] a perda de consciência que permite ao indivíduo ingressar em estado de sonho, no qual surgem visões atribuídas a um mundo sobrenatural”, que foi a forma como Moraes definiu a maneira como o uso da *yãkoana*⁵ impactaria a visualidade dos xamãs na experiência do transe (MORAES, 2018, p. 3).

⁵ A *yãkoana* é o pó fabricado a partir da resina presente na parte interna da casca da árvore *Virola elongata*, que contém um poderoso alcaloide alucinógeno, a dimetiltriptamina (DMT), e é misturado com algumas folhas secas e cinzas de cascas de árvores. Ver Davi Kopenawa & Bruce Albert, *A queda do céu*, 2015, p. 612, nota 15.



Figura 2 - Guerreiro de Tootobi. Fonte: Galeria Vermelho, 1976.

Essa intersecção entre xamanismo amazônico e pensamento ameríndio com as fotografias de *Sonhos*, que propõem Moraes e Neto, é muito interessante para pensarmos dois tipos de ruptura na obra de Andujar. Em primeiro lugar, reitera aquela conclusão de Soares e Pereira que afirmava que as fotografias de Andujar estão além da dimensão do documental. Essa expressão poética do invisível, por parte de Andujar, também marcaria, irreversivelmente, sua passagem do campo do fotojornalismo para o das artes visuais. Em segundo lugar, a ruptura com os modelos de representação do indígena no repertório iconográfico brasileiro desde o século XIX, a saber, o modelo integracionista e o modelo romântico (DE TACCA, 2011; SOARES, 2011). Carolina Soares e Fernando de Tacca, ao afirmarem a particularidade de Andujar nessa história, destacavam uma certa dinâmica *etnográfica* do trabalho da fotógrafa, ou seja, tanto o caráter *contingencial* de sua obra, como a *cumplicidade* com os sujeitos fotografados. Penso que a série *Sonhos*, e as análises de Moraes e Neto, avançam alguns passos nesse sentido. Fazem pensar, justamente, sobre o tipo de *engajamento* da artista, e em como ela concebeu o papel político da sua obra. Não é à toa que Neto diz que as fotografias de Andujar são fruto de um “pacto” e de uma “negociação conceitual” entre a artista e seus anfitriões, e que é destas experiências de colaboração que emergem a sua produção fotográfica (2018, p. 20); enquanto que Moraes coloca que Andujar se recusa a “sobrepôr sua própria visão de mundo àquela do povo representado”, e tenta “atuar como uma espécie de *mediadora* que transforma em imagens aquilo que espontaneamente lhe chega do outro” (2018, p. 3, grifo nosso).

Claudia Andujar soube, de maneira ímpar, apresentar a vastidão desse “mundo” Yanomami – uma apresentação refinada, engajada, negociada e com os louros merecidos. E isto só ocorreu quando o corpo de Andujar – seja este corpo técnico, político, epistemológico e físico – também foi transformado neste confronto com uma nova ontologia. (NETO, 2018, p. 17)

III. A autora como xamã

Voltamos, portanto, à questão-motor do ensaio, a saber: os tipos de engajamento político e as figurações do autor daí advindas. Quero sugerir, em conformidade com a análise da série *Sonhos*, que mais do que a figura do produtor ou do etnógrafo, o que emerge do engajamento de Claudia Andujar com os Yanomami é outra figura: a do autor-xamã. Essa figuração, além de colocar a fotógrafa dentro do nosso debate principal, pode ser uma forma de condensar as rupturas de sua obra – biográfica, em relação ao documental e ao fotojornalismo, e histórica, em relação aos modos iconográficos de representação do indígena. Para proceder com essa conceituação, gostaria de chamar atenção para três características do xamanismo no contexto amazônico: (1) a função tradutora do xamã; (2) o xamã como potência relacionada à visão e ao conhecimento; e (3) o caráter relacional da política e da influência do xamã.

A função tradutora do xamã. Em *Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução* (1998), Manuela Carneiro da Cunha oferece elementos para pensarmos essa correlação entre a mediação de Andujar com a tradutibilidade empregada pelos xamãs. Nesse texto, a partir da literatura etnográfica sobre a região, Cunha se pergunta: o que é o trabalho xamânico na Amazônia de hoje? Como entender o xamanismo em condições de dominação colonial? A antropóloga quer entender, assim, por exemplo, como Crispim, um xamã do Alto Juruá, mesmo tendo sido criado e estudado entre os brancos, pôde, ao voltar para os seus, assumir uma elevada reputação xamânica – segunda a autora, Crispim foi por décadas, até sua morte no início dos anos 1980, o mais respeitado xamã do Alto Juruá, seja por parte dos indígenas ou dos seringueiros. Para o próprio Crispim, sua reputação xamânica se explicava por ter morado e estudado em dois lugares *significativamente diferentes*. Na sua explicação, há um esboço da “função” do xamã, e de como essa figura pode ser entendida, no contexto do universo amazônico, como a do “viajante por excelência” (CUNHA, 1998, p. 12). Segundo Cunha, cabe ao xamã “interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas” (idem). Por isso, sua tarefa se aproximaria a do tradutor. Mas não aquele tradutor que faz a ordenação de coisas novas em “velhas gavetas”, o xamã amazônico é aquele que reúne em si mais do que um ponto de vista, que assume uma linguagem parcial, e que afirma, portanto, a “verdade da relatividade” (na conhecida fórmula de Deleuze, apud CUNHA, 1988, p. 13); pois é de sua função colocar-se em perspectiva, ver a partir de outros modos e outros mundos, e daí tentar reconstruir sentidos, estabelecer relações, encontrar íntimas ligações (ibid., p. 13-17). É o xamã, nesse contexto, que assume a tarefa diplomática de “totalização de pontos de vista singulares e irredutíveis” (ibid., p. 17).

O xamã como potência relacionada à visão e ao conhecimento. Sobre o mesmo contexto de Cunha, Eduardo Viveiros de Castro afirmava que “o xamanismo é essencialmente uma diplomacia cósmica dedicada à tradução entre pontos de vista ontologicamente heterogêneos” (2006, p. 320). Essa diplomacia cósmica não é um atributo substantivo, mas uma “qualidade ou capacidade adjetiva ou relacional”, uma “qualidade que pode estar intensamente presente em muitas entidades não-humanas, que abunda, escusado dizer, nos ‘espíritos’, e que pode mesmo constituir-se em potencial genérico do ser” (ibid., p. 322). Ou seja, o xamã não é um sujeito imbuído de uma capacidade transcendental, essencial, de tradutor cósmico; “ser xamã” se refere à capacidade de ser outra coisa, à potência de ver (e ser visto) de outra forma, de viajar entre pontos de vista. O xamanismo tem a ver, portanto, com a visualidade como modelo de percepção e conhecimento nas culturas ameríndias. Não é à toa que o aprendizado para se tornar xamã ocorre a partir do acontecimento de ver e ser visto pelos espíritos *xapiri*. Viveiros de Castro, inclusive, afirma que *xapiri* se refere a uma condição um pouco mais heterogênea do que a tradução espírito parece impor: os *xapiri* seriam formas espectrais ou imagens, pois o termo não se refere ao que são, mas a como humanos, não-humanos e animais podem se apresentar. As imagens-*xapiri* seriam, então, o “signo do fundo uni-

versal imanente – o fundo que vem à tona no xamanismo, no sonho e na alucinação, quando o humano e o não-humano, o visível e o invisível trocam de lugar” (ibid., p. 326). Por isso o recurso a *yãkoana* - e o transe - e ao sonho como “próteses visuais” ou “instrumentos de tecnologia xamânica”, pois eles auxiliam na “desterritorialização do olhar”, isto é, na busca da “experiência perceptiva da intensidade luminosa”, que possui um valor conceitual em si mesma (ibid., p. 330-332) – também não é à toa a busca por intensidades luminosas nas fotografias xamânicas de Andujar, como observamos.

O caráter relacional da política e influência do xamã. Se já podemos assumir que o xamã, na sua diplomacia e tradução de diversos pontos de vista heterogêneos, tem um papel político e de liderança, precisaríamos entender como isso se dá em um contexto amazônico de “política da consideração”. Esse termo foi cunhado por José Antonio Kelly e Marcos de Almeida Matos (2019), a partir de uma vasta série de exemplos etnográficos da Amazônia, para pensar como as formas de organização e ação dos coletivos indígenas dessa região envolvem uma “interdependência de pessoas que alternam as respectivas posições enquanto ‘causa dos atos de outrem’ e ‘agente que tem outrem em mente’” (KELLY; MATOS, 2019, p. 392). No caso do xamanismo yanomami, essa condição *relacional* – interdependente – do xamã é expressa no fato de que “ser visto pelas imagens-espírito é uma pré-condição para a aquisição da habilidade de ver o mundo das imagens-espírito como esses espíritos o veem” (ibid., p. 397). Ou seja, o xamã só atua como tal quando é *causa* da consideração dos *xapiri* e, assim, pode vir a ser *agente* que os vê e os considera – a própria *yãkoana*, nesse contexto, é inalada pelos xamãs como alimento para os *xapiri*: uma ação de consideração para outrem (ibid., p. 410). Assim, a política do xamã precisa ser entendida nesse contexto geral de “política da consideração”. Pois ele, em momento algum, se vê *acima* de algo ou alguém (para recuperar a imagem de Benjamin sobre Döblin), mas está sempre em constante afetação, sendo causa e agente ao mesmo tempo. Não é bem um *líder*, mas exerce *influência* - Kelly e Matos usam “influência” como um entre-lugar dos tipos coercitivo e não-coercitivo de poder (para lembrar os conceitos de Pierre Clastres), como se ela se referisse a um “fazer fazer” ou “fazer agir”; isto é, um tipo de performance que pressupõe que a eficácia (ou não) de uma ação está sendo sempre atestada (considerada) por outrem.

Não seria precipitado dizer que Andujar assumiu a posição de xamã? Ou dizer que um autor poderia fazer tal coisa? Talvez sim. Mas cabe lembrar que aqui sempre tratamos de exemplos, e não de modelos. “O modelo dá ordens, o exemplo oferece pistas”, já disse certa vez Viveiros de Castro (2017). O xamã, portanto, como exemplo, ou seja, como alguém (uma posição) que oferece pistas para a atuação do intelectual e/ou artista preocupado em se engajar politicamente com as lutas de seu tempo. Andujar ou um qualquer autor não precisam ser xamã, *de fato*, para seguirem essas pistas.

O exemplo do autor-xamã, como vimos, pode dialogar com uma certa literatura que se ocupou com tal preocupação política. A necessidade de um engajamento material e horizontal do autor-produtor de Walter Benjamin; a preocupação com outros sujeitos minoritários e o cuidado com a “fantasia primitivista” do autor-etnógrafo de Hal Foster; o destaque a heterogeneidade e o chamado a ouvir o “quase-outro” que habita em nós de Gayatri Spivak; são elementos que aparecem, em outros termos, dentro do trabalho “xamânico” de Claudia Andujar. Assim, Andujar construiu um modo relacional e horizontal de se envolver com os Yanomami – uma aliança que precisa ser lida dentro da lógica de uma “política da consideração”; se preocupou em levar a sério o tipo de conhecimento e visualidade que o xamanismo yanomami assume – não colocando, portanto, essas experiências como um “folclore” ou um tipo de saber “primitivo”; e assumiu o lugar de uma viajante de perspectivas que tentou traduzir essa

experiência de habitar mais do que um mundo, de ser o “quase-outro” – sem pressupor, para isso, uma hierarquia entre as duas “línguas” da tradução⁶.

Para finalizar, gostaria de dedicar breves palavras à tradução visual de Andujar. “O que deve a arte de Andujar aos Yanomami?” era o que nos perguntávamos acima. Se, conforme fez Viveiros de Castro em sua antropologia perspectiva, já assumimos que a tradução também era o mote principal da série *Sonhos* de Andujar, somos levados a algumas conclusões análogas. A antropologia, naquela formulação, não era bem um conhecimento *sobre* os povos nativos, mas sim um conhecimento *com* eles – um tipo de conhecimento simétrico. De certo modo, como quisemos chamar atenção aqui, a arte de Andujar não é uma arte *sobre* os Yanomami, mas uma arte *com* os Yanomami, uma arte *quase-Yanomami*: um exercício de perspectivismo, uma antropofagia, um canibalismo conceitual-visual. Talvez, assim, a arte de Andujar compartilhe daquela “verdadeira missão” da antropologia perspectiva: “ser a teoria-prática da descolonização permanente do pensamento” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 20) e, por que não?, de descolonização dos regimes de visibilidade.

Referências

- ANDUJAR, Claudia. *Sonhos*. In: _____. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BONI, Paulo Cesar. De passado turbulento a ativista com causa. *Discursos Fotográficos*, v. 6, n. 9, p. 249-273, 2010.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Tradução Anísio Garcez Homem. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2017.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CORNELSEN, Elcio. Considerações sobre o “O autor como produtor”. *Revista Literatura e Autoritarismo*. n. 5. Dossiê Walter Benjamin e a literatura brasileira. São Paulo, 2010.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução*. *Mana*, v. 4, n. 1, p. 7-22, 1998.
- DELEUZE, Gilles; FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- DE TACCA, Fernando. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 18, n. 1, p. 191-223, 2011.

⁶ Cabe lembrar como Viveiros de Castro coloca o trabalho de tradução da antropologia como um tipo de traição: “E se traduzir é sempre trair, conforme o dito italiano, uma tradução digna deste nome – aqui estou parafraseando (traduzindo) Walter Benjamin, ou antes, Rudolf Pannwitz – é aquela que trai a língua de destino, não a língua do original. A boa tradução é aquela que consegue fazer com que os conceitos alheios deformem e subvertam o dispositivo conceitual do tradutor, para que a intenção do dispositivo original possa ali se exprimir, e assim transformar a língua de destino. Tradução, traição, transformação.” Ver Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais*, 2015, p. 87.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. A alma da floresta: Sonhos, por Claudia Andujar. *Revista Gama, Estudos Artísticos*, 4(7), p. 152-160, 2016.

KELLY, José Antonio; MATOS, Marcos de Almeida. Política da consideração: ação e influência nas terras baixas da América do Sul. *Mana*, v. 25, p. 391-426, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

_____. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. *Revista Usina*, n. 20, 2015.

LINO, Tayane Rogéria. O lócus enunciativo do sujeito subalterno: fala e emudecimento. *Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária*, v. 20, n. 1, p. 74-95, 2015.

MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis: Fotografia e memória em Claudia Andujar. *Revista Eco-Pós*, v. 15, n. 1, p. 124-146, 2012.

MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. Claudia Andujar e Marcelo Tessara: o transe yanomami na fotografia e no cinema. *Artelogie*, 12 | 2018.

NETO, Alberto Luiz de Andrade. Brilhos e sonhos: caminhando com Andujar, Kopenawa e Albert. *REIA – Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, ano 5, vol. 5 (1), 2018.

PEREIRA, Vera Lúcia. *Marcados, de Claudia Andujar: do documento visual à imagem poética*. Dissertação. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes. 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SOARES, Carolina Coelho. *Uma bricolagem virtual infinita: a representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/70)*. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, v. 15, n. 14-15, p. 319-338, 2006.

_____. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *O modelo e o exemplo: dois modos de mudar o mundo*. Conferência Ministrada na Universidade Federal de Minas Gerais em 9 de outubro de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_PFE54pj1wU. Acesso em 19 de janeiro de 2020.

_____. A antropologia perspectiva e o método de equivocação controlada. *ACENO-Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 5, n. 10, p. 247-264, 2019.

Recebido em 28/10/2020

Aceito em 23/11/2020

“NA SAIA RODADA DE POMBA-GIRA¹ TEM DENDÊ”: ENSAIO ANTROPOLÓGICO DE PONTOS DE DESAFIO ENTRE MARIAS-PADILHAS, BRUXAS E CIGANAS

"Pomba-gira's skirt has dendê": Anthropological testing of challenge points between marias-padilhas, witches and gipsys

“En la falda redonda de pomba-gira hay aceite de palma”: Ensaio antropológico de puntos de desafío entre marías-padilhas, brujas y gitanas

Glacy Ane Araújo de Souza dos Santos ²

Resumo:

O presente artigo tem por objetivo apresentar uma etnografia acerca das cantigas de disputa conhecidas como pontos de desafio entre as entidades de incorporação denominadas Pombas-Giras, Ciganas e Bruxas no contexto dos terreiros na cidade de Manaus. Como aporte teórico enveredamos uma discussão que discorre sobre cantigas de escárnio e maldizer na busca interpretativa do significado dos desafios entre espíritos femininos em festejos de terreiros.

Palavras-chave: Exu. Pomba-gira. Pontos de Desafio.

Abstract:

The purpose of this paper is to present an ethnography about the dispute songs known as challenge points between the incorporation entities called *Pombas-Giras*, *Ciganas* and *Bruxas* in the context of the terreiros in Manaus. As a theoretical contribution we engage on a discussion that analyzes songs of derision and cursing in the interpretative search for the meaning of the challenges among female spirits in terreiro celebrations.

Keywords: Exu. Pomba-gira. Challenge Points.

¹ Pomba-gira também denominada de pombo-gira e bombo-gira são espíritos de incorporação com feminilidade presente, ou seja, possuem traços femininos como uso de longas saias rodadas, lenços e chapéus, maquiagem carregada, especialmente, nos tons preto e vermelho, voz e trejeitos suaves. No presente texto, pretendo utilizar de categorias nativas dos terreiros em Manaus. Assim, as categorias que utilizarei serão as de pomba-gira, bruxa e cigana.

² Bacharel em Ciências Sociais pela UFAM e Mestra em Sociedade e Cultura na Amazônia. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas e bolsista CAPES.

Resumen

El propósito de este artículo es presentar una etnografía sobre las canciones de disputa conocidos como puntos de desafío entre las entidades de incorporación denominadas Pombas-Giras, Gitanas y Brujas en el contexto de terreiros en Manaus. Como aporte teórico nos embarcamos en una discusión que presenta canciones de desprecio y maldición en la búsqueda interpretativa del significado de los desafíos entre los espíritus femeninos en las fiestas de terreiros.

Palabras clave: Exu. Pomba-Gira. Puntos de desafio.

*“Abre a porteira, Exu
Deixa a mulher passar
Maria Padilha é
Rainha do lugar”*

(Ponto de chegada de Pombo-Gira,
autor desconhecido)

Abrindo a porteira pra Exu-Mulher passar!

Preta, vermelha, rosa ou lilás. Tem até na cor branca. Pomba-Gira vestida no salão é sinônimo de festa e diversão. As vestes coloridas, as saias rodadas, o incenso aceso nos cantos do terreiro, o som dos tambores, os enfeites, a energia vibrante desses espíritos (porquê não dizer, dessas mulheres!) torna o ambiente mais alegre e festivo. Em reunião de pomba-gira tem bebida, comida, aperitivo, fumo, agitação e música. Tem festa!

Oriundas de vários lugares do Brasil e do mundo, essas entidades³ femininas costumam cantar suas cantigas, comumente chamados de “pontos”, assim que chegam ao terreiro. Muitos desses pontos fazem referência à história de pomba-giras, bruxas e entidades ciganas. Maria Padilha Rainha das Sete Encruzilhadas é tida como uma *entidade mestra*, ou seja, um espírito de raríssima incorporação o que denota que sua presença em terreiros é pouco provável. A partir da história das entidades mestras podemos compreender a origem das demais. A Rainha das Sete Encruzilhadas, cortesã do século XIV, seria de origem espanhola e teria sido o primeiro espírito feminino de incorporação no Brasil na linha das Legbaras. Esta seria uma mulher alta, de cabelos longos pretos e de voz grave que se divertia na corte portuguesa com seu jeito atraente e fogoso. Dizem que Maria Padilha era muito cortejada, e por isso, demais invejada. Amante do rei Dom Pedro I de Castela, Maria Padilha teria sido presenteada com muitas honrarias por seu amado. Sua astúcia para artimanhas do amor acabou se consagrando Rainha após a morte da esposa do rei. Maria Padilha morreu de peste negra. Alguns relatos nos terreiros de Manaus afirmam que a Rainha das Sete Encruzilhadas ficou “presa” no mundo espiritual e deveria pagar pelo erro cometido. O termo “ficar presa” significa que esse espírito, ao morrer, não teria realizado a passagem para o mundo espiritual e este deveria concentrar esforços no sentido de garantir a não-incorporação no mundo terreno. Alguns adeptos dizem que o desejo maior de uma pomba-gira é de não mais vir à Terra. Elas desejam garantir que suas benfeitorias no plano terreno sejam convertidas em perdão por tais erros cometidos e, conseqüentemente, a ausência de sua incorporação nos terreiros. Enquanto outros divergem afirmando que a vontade de toda pomba-gira é beber, fumar, brincar e dar muita gargalhada!

³ Entidade é categoria nativa para espíritos de incorporação. Em Manaus costuma-se falar em entidade para esses espíritos, quer sejam femininos (pomba-giras, bruxas, ciganas) ou masculinos (Zé Pelintra, Exu Caveira, Exu do Lodo e outros).

*Boa noite moço. Boa noite minha senhora
Boa noite moço. Maria Padilha chegou agora.
Mas ela vem de uma tumba derrubada
Das 7 catatumbas
Onde deixou seus camaradas.*

*Ela é Maria de domingo à segunda.
Na boca de quem não presta
Maria Padilha é vagabunda.*

*E a Maria bebe, a Maria fuma
Maria 'bêba' vem trabalhar.
Rufa tambor, maracá
A Maria 'bêba' vem trabalhar.*

*Quando passar na porta do cemitério, moço
Oi não se esqueça de olhar pra traz.
Você vai ver
Uma moça vestida de preto, moço
Ela é Maria, Maria.
Ela é Maria, Maria (4x)*

Outra entidade de grande renome é Maria Molambo. De origem nordestina, Maria Molambo teria sido abandonada pela família após fugir com seu amado e a filha. O marido fora morto e a filha retirada de seus braços. Ao vagar pela cidade, desvairada, prostituída, moribunda e em trapos, ela teria morrido com aproximadamente 40 anos junto a uma lixeira. A partir daí sua incorporação se deu de forma paulatina, tendo em vista que ela não se perdoava por seus pais não terem aceitado seu casamento furtivo a impedindo de ver sua criança.

*Ó que rua tão escura
Que vem descendo a bela moça
Com seu vestido de chita
Estalando osso por osso
Será que ela é Maria Padilha?
Ou será
Que ela é Maria Molambo?*

*Molambo Rainha divina
A deusa encantada
No seu 'gongá' tem segurança
Ela tem sua história marcada
Caminhou em tapetes de flores
E nem sequer se importou
Ela deixou
Seus súditos chorando
E foi viver no mundo da perdição
Mas ela é rainha
Ela é mulher
Pedacinho de Molambo
Pra quem tem fé*

*Dizem que a molambo vem do lixo
Com sua saia cheia de nó
Em cada nó
Ela traz um inimigo
Quem mexer com a Molambo
Está mexendo com o perigo*

Muitos participantes de terreiro afirmam que Maria Molambo seria uma entidade trajando vestido feito de chita e roupa esfarrapada. Porém, em festejos de pomba-gira em Manaus, o que se observa são trajes muito bem delineados e com certo luxo na roupa e nos chapéus de Maria Molambo, o que denota uma singeleza presente somente na história da entidade e que não se configura em sua real aparição nos festejos.

Maria Padilha Rainha das Sete Encruzilhadas e Maria Molambo seriam entidades mais sombrias. Quando trajadas essas entidades fazem uso de lenços de cor preta e posam com chapéus de abas longas cobrindo parte do rosto. São figuras empoderadas que pouco falam; estas causam um certo temor entre os filhos de santo e mesmo os visitantes, especialmente aqueles que não estão acostumados com espíritos mais sérios e pouco afetivos.

Quando as entidades mestras⁴ estão presentes nos terreiros é comum observar a reverência das demais entidades. O festejo inicia com a entidade do terreiro abrindo a roda e os demais espíritos incorporados presentes entoando as cantigas. As entidades mestras costumam realizar os pontos de entrada.

*Deu meia-noite. Foi quando a lua apareceu
Lá na encruzilhada
Dando a sua gargalhada, a pombo-gira apareceu*

*Ê Laroyê, ê laroyê, ê laroyê
Ê Mojubá, ê mojubá, mojubará
Ela é odara, quem tem fé nessa Legbara
Ê só pedir que ela vai dar*

Ou ainda:

*Na minha casa não tem parede
Não tem teto e nem não tem nada
Aonde é? Aonde é que a Gira mora?
A Gira morada na encruzilhada*

*Arreda homem que aí vem mulher (2x)
Ela é Maria Padilha, rainha do cabaré
Ê uma negra feiticeira, mulher de Lúcifer
Tranca Rua vem na frente pra mostrar quem ela é*

*Balança figueira, balança figueira
Balança figueira, eu quero ver Exu cair
Exu cai. Ê da figueira (2x)*

⁴ Espíritos mestres são aqueles que comandam falanges ou ainda são os grandes mantenedores dos segredos dos catimbozeiros. Esses espíritos costumam doutrinar os demais que chegam nos terreiros. Atuam na forma de curandeira e com a forte presença de espiritualidades indígena e negra. Nos terreiros manauaras é comum mencionarem as entidades femininas Dona Paulina, Leviana, Liana, Chiquita Preta e Fausta como mestras.

Mara é mara é mara, é Marabô (2x)

Exu é pequenininho

Mas é bom trabalhador

A cantiga seguinte é uma das mais entoadas em terreiros de Manaus:

Oi abre a roda

Oi deixa a pomba-gira passar (2x)

Mas ela tem peito de aço, ela tem peito de aço e um coração de sabiá

Juraram de matar essa rolinha

Juraram de matar essa mulher (2x)

Mas ela tem peito de aço, ela tem peito de aço e um coração de sabiá

Um ‘peito de aço’ implica em bravura, rigidez e destemor bem como ‘coração de sabiá’ a certeza de que esse espírito não tem finco em raízes e é livre como os pássaros. A certificação dessa personalidade bravia e sorradeira das Legbaras é visualizada a partir de outro ponto que diz:

Pomba-gira ganhou um marafo

E levou na capela pro padre benzer

Perguntou pro sacristão

Se na batina do padre tem dendê

Tem dendê

A batina do padre tem dendê

Tem dendê, tem dendê

A batina do padre tem dendê

Assim como na “batina do padre tem dendê”, onde se recorre para pedir auxílio, pois sabe-se que o sacerdote é poderoso, também em saia de pomba-gira tem dendê. E se tem dendê é porque tem feitiço. Feitiço esse para o bem ou para o mal. Entendendo que o bem pode ser traduzido em feitos prodigiosos na “amarração”⁵ do(a) parceiro(a), ou seja, na fixação do amor ao seu lado, na realização de “trabalhos”⁶ para saúde do solicitante, de parentes ou amigos, de sucesso financeiro e abertura de caminhos. Assim como para o mal pode vir a ser traduzido em trabalhos para separação de casais, adoecimento de pessoas inde-sejáveis, até mesmo a morte daqueles que impedem o crescimento pessoal do solicitante.

⁵ Como a cantiga de amarração “Amarre o cabra. É no mouro e no mourama. E amansa o cabra. É no mouro e no mourama”. Ou podendo cantar um ponto cigano “Dói, dói, dói demais/ Um amor me faz sofrer/ Dois amor (sic) me faz chorar/ No tempo que ela tinha dinheiro/ Os homens queriam lhe amar/ Mas hoje o dinheiro acabou/ A velhice chegou/ Ela se põe a chorar”.

⁶ Trabalho é categoria nativa presente no linguajar dos terreiros. Realizar trabalhos significa produzir feitiços que podem ser executados pelos espíritos de incorporação ou pelos pais-de-santo/mães-de-santo quando na emergência de uma solicitação de clientes. Comumente, os trabalhos de feitiçaria são realizados pelos espíritos em momentos oportunos, em que o cliente expõe os motivos de sua queixa. É nesse momento que o espírito realiza as operações mágicas na presença e/ou não do consulente.

Padilhas, Ciganas, Marabaias e Bruxas: entidades feiticeiras

As Marias-Padilhas integram um conjunto de outros espíritos femininos que circulam pelo terreiro. É comum observar os nomes de tais espíritos quando estas entoam cantigas ou chamam em voz alta as 'parceiras' no festejo. Assim ouvimos os nomes de Maria Padilha das Sete Encruzilhadas⁷, Maria Padilha do Cruzeiro, Maria Padilha da Estrada, Maria Padilha das Almas, Maria Quitéria, Maria Navalha, Maria Serpente, Dama da Noite.

Olha a Pomba girê, olha a Pomba-Gira
Olha a Pomba girê, olha a Pomba girê, olha a Pomba-Gira (2x)
Pomba-Gira tem 7 maridos
Olha a Pomba girê, olha a Pomba-Gira
Pomba-Gira da saia rodada
Que bebe, que fuma
Na encruza fechada, olha a Pomba girê.
Olha a Pomba girê, olha a Pomba-Gira
Olha a Pomba girê, olha a Pomba girê, olha a Pomba-Gira (2x)
Pomba-Gira Maria Molambo, Maria Padilha, Rainha das Almas
Pomba-Gira das 7 Encruza, Rainha do Lodo,
Cigana é falada, olha a Pomba girê.

Há outras entidades femininas que estão presentes entre as marias-padilhas, porém são chamadas de *Marabaias*. Esses espíritos femininos costumam associar-se ao ambiente das ruas, encruzilhadas, cemitérios (domínio espiritual das pomba-giras) bem como outros ambientes como praia ou mar. As marabaias são espíritos que também possuem inter-relação com o povo cigano e por isso são tidas como entidades livres e mais harmoniosas e festivas que as marias-padilhas. Exemplo disso é a história de incorporação da entidade Gira da Praia ou Maria da Praia, mulher aventureira que teria vivido entre os ciganos e teria sido morta na praia após assassinar seu companheiro. Rosa Malandra (ou 7 Rosas), Sete Maridos, Sete Saias e Dona Dinorá também são marabaias e sempre que são convidadas surgem em festejos de entidades ciganas. O babalorixá André de Oxum me informou que as marabaias podem ser mulheres ciganas que foram expulsas de suas tribos por erros cometidos ou por serem estéreis ou ainda mulheres que, quando crianças, foram criadas por povo cigano.

Essas entidades sempre são invocadas a responder por trabalhos de prosperidade por parte de seus solicitantes que lhe são devotos:

Vinha caminhando a pé
Para ver se encontrava uma cigana de fé (2x)
Ela parou e leu a minha mão
E disse a mais pura verdade
Amigo, você não se engana
Pomba-gira cigana
É uma legbara de fama!

⁷ Maria Padilha das Sete Encruzilhadas não é a mesma Maria Padilha Rainha das Sete Encruzilhadas. Esta última é entidade que comanda a falange (linhagem) das marias-padilhas.

*Dizem que pombo gira é uma rosa
Que mora no meio dos espinhos
Oi dizem que pombo gira é uma rosa
Pombo gira é uma rosa e vai abrir os seus caminhos*

A linha das Ciganas envolve espíritos femininos que também tiveram passagem no plano terreno. As ciganas, quando incorporadas, são muito vaidosas usando enormes saias rodadas. Ciganas são conhecidas pelo colorido das vestes e dos longos véus que depositam na cabeça bem como o uso de coroas ou tiaras. Diferentemente das marias-padilhas, os espíritos ciganos são tidos como afetuosos e sorridentes.

*Oi tem, tem, tem
Lá no Egito tem (2x)
Lá no Egito tem uma cigana baiadeira (2x)*

*Lá no céu do Oriente
Uma estrela clareou
Na magia do encanto
Do encanto e do amor*

*Lua brilhou no mar
Serenou, serenou pra te amar (2x)
Se ele te ama ele vem pra ti
Se ele te ama ele vai te procurar (2x)
Meu rio transbordou de amor
Não sei porque ele me deixou
Ai ele brigou comigo
Aquela puta roubou o meu marido
Eu vou lutar por ele
Eu vou fazer uma amarração (2x)
Pensa nele de novo
Gira Cigana vai lhe dar em suas mãos (2x)*

*Trancelim de ouro
Chuva fina não me molha (2x)
Se você não me quiser
Outro vem e me namora
Se você não me quer bem
Outro vem e você chora*

Cigana baiadeira é termo para espírito brincalhão, que se diverte ‘baiando’, ou seja, dançando alegremente. Ciganas gostam de receber presentes dos visitantes do terreiro e clientes, mas não são espíritos de ofertar algo de forma corriqueira. Como observado na cantiga:

*Ganhei uma barraca velha
Foi a cigana quem me deu
O que é meu é da cigana, é da cigana
Mas o que é dela não é meu*

*Olha a cigana puerê, puerê puerá
Ciganinha puerê, puerê puerá*

As entidades ciganas mais conhecidas na cidade de Manaus são Cigana Suzelina, Cigana Nara da Lua, Cigana Celina⁸, Cigana Sulamita, Cigana Cartomante, Cigana do Pandeiro, Cigana da Estrada, Cigana Ramirez⁹, Cigana Alaô, Cigana Esmeralda. Espíritos ciganos são, em sua maioria, oriundos da Índia. Suas andanças pelo mundo acabaram por consagrar outros espíritos como os do Egito e Pérsia. O povo cigano tem como padroeira Santa Sara Kali. Todos os anos, no dia 24 de maio, as entidades ciganas demonstram devoção à santa realizando um festejo, que em Manaus é chamado de Chá Cigano (*Tcháyo Romanó*), a fim de dividir as bem-aventuranças da santa aos participantes do terreiro.

O Chá Cigano é uma cerimônia bonita de ser apreciada onde a noite é predominada pelo aroma dos incensos e a calmaria na oferta do chá pelas entidades ciganas. Antes de iniciar a cerimônia da oferta do chá, as entidades ciganas (somente as femininas) fazem uma grande roda juntando as mãos uma das outras realizando uma prece a Santa Sara Kali. Aberta a cerimônia do chá, o público é convidado a apreciá-lo, onde as mulheres presentes são as primeiras a serem servidas. Ao chegar frente à entidade cigana, a mulher deve se ajoelhar, pegar a xícara em suas mãos e rezar em conjunto com a entidade que, em suma, faz a prece em voz baixa. Retirando-se do local em silêncio, a pessoa deve tomar o chá e evitar conversar. Segundo as entidades ciganas, o silêncio permite visualizar mentalmente o seu desejo, além de facilitar a sua realização tendo em vista que as entidades se conectam com o mundo espiritual com o fim de concretizar os pedidos solicitados. Para isso a conexão é fluida se produzida no pedido silencioso.

Outra linha de incorporação se dá entre as bruxas. Esses espíritos não se enquadram entre as Legbaras nem entre o povo cigano. As entidades bruxas são temidas bem como as entidades mestras. Suas vestes são na cor preta, onde algumas portam sempre lenços pretos amarrados à cabeça podendo ou não fazer uso de chapéus também de cor preta. Nos terreiros de Manaus, as bruxas se inserem somente nos festejos onde tem marias-padilhas e marabaias; nunca entre as entidades ciganas. As mais conhecidas em Manaus são Cassiana, Sapecada, Liana e Leviana. Geralmente, entidades bruxas ao entrar em roda cantam pontos de pomba-giras.

*É um mavile é mavambo
É compensuê
A a á. É compensuê*

⁸ As ciganas Suzelina, Nara da Lua e Celina são três irmãs ciganas da *natsia Rom* (família que agrega as *vitsas Kalderash* e *Vlax Romani*, tidos como sub-grupos mais 'autênticos' do povo cigano), além dos irmãos Vladimir e Pablo. Em Manaus, a cigana Celina é conhecida como "Cigana do Véu" e sua irmã, Nara da Lua, é reconhecida em sua história por ter se envolvido com um *gadjo*, um homem não pertencente ao povo cigano. Sobre o povo cigano, cf. o artigo de Regina Rossi Hilckner e Mauro Hilckner "Ciganos: um mosaico étnico" (2012).

⁹ Para a produção desse artigo, agradeço, especialmente, ao Babalorixá Arlison de Oxum Karê do Ilê Axé Afará Biwá, ao Babalorixá André de Oxum Karê, ao dofono Jhonne de Exu, bem como ao Babalorixá Alexandre de Yemojá do Ilê Axé Opô Onondoiyá pelas informações concedidas em conversas informais realizadas para acréscimo de informações acerca das entidades mulheres. Todos esses interlocutores incorporam com pomba-giras ou ainda com entidades ciganas. O babalorixá Arlison de Oxum incorporou com a cigana Ramirez pela primeira vez no ano de 2006 enquanto o babalorixá André de Oxum incorporou com a marabaia, Dona Rosa, aos 14 anos de idade e desde o ano de 2014 incorpora com a cigana Suela. O jovem Jhonne de Exu incorpora desde os 20 anos de idade e sua pomba-gira Rosa Caveira "rodou" em sua cabeça em 2015. O babalorixá Alexandre de Yemojá incorporou a cigana Nara da Lua aos 18 anos de idade no ano de 1999.

*É um mavile, mavile
É um mavile ilê quê
É compensuê
A a á. É compensuê*

*Exu apavenã, exu apavenã (2x)
Na sua aldeia ainda é
Exu apavenã¹²⁸*

Gargalhadas de pomba-giras, bruxas e ciganas ecoam no terreiro. Elas chamam atenção pelas vestes e pelo espírito gozador. É no momento das cantigas que elas assumem suas historicidades e se desafiam frente aos tambores. Lá pelo meio da festa, uma pomba-gira pode iniciar as cantigas:

*Maria Padilha não morreu
Eu vou dar parte ao delegado
Eu vou chamar Maria Molambo pra pisar no pilão deitado
Pisa no pilão, no pilão deitado (Várias vezes)*

Quando uma pomba-gira dança essa cantiga, ela pisa no pilão, ou seja, ela aceita o desafio de dançar freneticamente frente ao tambor erguendo o vestido e sacolejando os quadris, enquanto produz estalos com os pés no chão. O som do estalar no chão é aceitabilidade de que encarou o desafio e não arregou¹²⁹. Assim, as demais entidades são chamadas a pisarem no pilão!

Há alguns anos em uma festa no terreiro de um pai de santo no bairro Cidade de Deus, zona leste de Manaus, conheci uma entidade por nome Dona Paulina. Era uma pomba-gira mestra incorporada em um jovem rapaz, que anos após, tornar-se-ia babalorixá na cidade. A pomba-gira não costumava usar lenço na cabeça e portava vestes na cor preta e saia rodada. Iniciou uma cantiga que ficou conhecida na cidade de Manaus por ser entoada sempre por essa entidade:

*Gatinha que dança é essa que o corpo fica todo mole (2x)
É uma dança nova que bole, bole, bole, bole
Bole, bole, bole, bole ô gatinha (Várias vezes)*

O mais interessante nesse evento foi a surpresa dos demais ao ouvir essa cantiga, tendo em vista que é uma música composta pelo grupo de pagode Exaltasamba. Porém, em outras festas de pomba-giras em que estive presente, algumas entidades entoaram essa música com o fim de divertir os demais e, por vezes, lembravam daquele espírito.

O desafio das Legbaras: Exu-Mulher na roda

Em festa de Exu é comum uma entidade iniciar os desafios na roda dos Exus onde as demais se encontram frente aos tambores ou circulam entre os presentes consultando clientes e divertindo a plateia. As entidades reunidas iniciam a cantiga:

*É uma casa de pombo. É de pombo gira (2x)
Aê aê aê aê
Aê éá, Maria Padilha é mojubá*

Para iniciar o desafio, ocorre da maioria delas fazer uso do ponto a seguir:

*Olho de coruja matou meu pé de pião
Meu pé de arruda macho, meu pé de manjeriço
Oh sai, sai, sai
Sai de perto de mim coisa ruim*

Ao que a outra entidade responde:

*Diabo velho vou cortar teu chifre
Vou cortar teu rabo e vou dar pra Exu
Da tua língua vou mandar fazer um chicote
Pra bater nas costas de quem fala mal de mim
Fala mal de mim mas só não fala por detrás (2x)
Oi pega ela, Diabo
Pega ela, Satanás.*

Uma Legbara entra na roda e entoa:

*Exu não brinca, exu não é de brincadeira (2x)
Onze horas plantou bananeira
Meia-noite ela deu cacho
Meia-noite não maturou, exu botou bananeira 'embaixo'
Ferrabrás, Ferrabrás. A mulher do Diabo é Satanás*

Algumas fazem uso de cantigas de Exus homens, de entidades masculinas para responder ao desafio imposto pela primeira a entoar na cantiga no terreiro.

*Lá na cancela
Eu deixei meu sentinela (2x)
Eu deixei Seu Tranca Rua
Tomando conta da cancela
Eu deixei Seu Marabô
Tomando conta da cancela
Lá na cancela
Eu deixei meu sentinela (2x)
Eu deixei Seu Tiriri
Tomando conta da cancela
Eu deixei Zé Pelintra
Tomando conta da cancela

Tem morador
Decerto tem morador (2x)
Na terra de galo canta
Decerto te morador (2x)*

Mara é mara é mara Marabô (2x)

Exu é pequenininho

Mas é bom trabalhador

Foi na Umbanda

Que eu conheci Exu (2x)

Foi numa roda de amor

Que eu conheci Marabô (2x)

O sino da igreja faz belém, blem blom (2x)

Deu meia-noite o galo já cantou

Seu Tranca Rua que é dono da gira

Vem correr gira que Ogum mandou

Seu Tranca-Rua me cubra com sua capa

Quem tem sua capa, escapa (2x)

A seguir um ponto de Exu mestre, Zé Pelintra¹⁰:

Foi ele mesmo que cortou o pau

Foi ele mesmo que fez a jangada

Foi ele mesmo que matou a moça e jogou seu corpo na encruzilhada

Embala meu pai, embala

Embala nesse bangalô

Embala meu pai, embala

Zé Pelintra é doutor

Podendo sofrer variações, o ponto acima revela parcialmente a história do exu de incorporação José Pelintra ou Zé Pelintra, malandro carioca da Lapa, capoeirista e boêmio, galanteador de muitas mulheres do ambiente carioca vindo a ser assassinado no final do século XIX. Faceiro, o mestre Zé Pelintra não tinha pudor em enganar alguém. Nessa cantiga especificamente, a entidade que o entoia ressalta a imponência do ato violento e da sanguinolência da entidade.

Entidades que incorporam há mais tempo em seus filhos têm mais habilidade na condução das cantigas de desafio que os recém inseridos no mundo da espiritualidade. Assim, é conveniente que uma entidade que se fez presente recentemente em seu filho não participe desse momento para não passar por constrangimento ou vergonha em meio às demais entidades ‘mais velhas’. Entende-se que esses espíritos estão guerreando em solo. As falas, gargalhadas, o brilho das roupas e o tintilar dos ouros, pratas e cobs de seus braceletes completam o espetáculo dos desafios. Interessante notar que em alguns momentos essas entidades femininas pleiteiam seu lugar no coração dos homens ressaltando a garbosidade de suas conquistas amorosas:

¹⁰ Zé Pelintra é uma entidade masculina tido como Mestre e que costuma vir em festas dedicadas ao povo da rua como pomba-giras, festa de Malandro, festa de Jurema (juremeiros, catimbozeiros) ou ainda em festas de Caboclos (linha de Baianos) e Pretos Velhos. Há uma cantiga bastante conhecida entre os praticantes que retrata sobre a vida desta entidade: “O morro de Santa Teresa está de luto/ Porque Zé Pelintra morreu/ Ele chorava, ele chorava/ Ele chorava por uma mulher que não lhe amava”.

*Se no inferno não tivesse mulher
O Diabo não tinha chifre (2x)
Rapariga é: mulher de sete maridos
Maria Padilha é: mulher de sete maridos
E pomba-gira é: mulher de sete maridos*

*No Candomblé da Bahia
Eu avistei pomba-gira
A senhora desse ilê
A rainha dessa gira
Pomba-gira porque mataste o rapaz?
O homem mata e vai preso.
Pomba-gira mata e não vai*

*Padilha na mesa do bar
Pra beber e cantar
E viver de alegria
Padilha é mulher encantada
Rainha da encruzilhada
E senhora da magia*

Mas se um espírito cigano estiver na roda, o ponto é mais vibrante, porém não menos desafiador em torno dos enlaces amorosos desse povo multicolorido:

*Quando eu ia pra batalha
Passava na rua do meu amor (2x)
Minha vizinha acenava para mim
Vá com deus minha querida
Seja feliz assim*

*Coitadinha dela
Mal sabia ela
Que o meu amante era o marido dela
Coitadinha dela
Que peninha dela
Matou meu homem
Que era o marido dela*

Quando se trata de desafio, se uma pomba-gira o encara deve entoar seus pontos com bastante proeza, pois sabe que logo será rebatida:

*Xô, xô. Urubu quer me comer (2x)
Vou subir na cumieira
Ninguém me viu, ninguém me vê
Vou chamar uma feiticeira
Para vir me defender*

Encarado desafio, uma outra entidade logo responde:

*A minha saia é uma papoula rodada
Que joguei na encruzilhada
Pra amarrar o macho teu
Velho de longe e não sou uma quiumba
Venho das sete catatumbas
Pro teu macho dominar*

Ao que a entidade pode enfrentar sua parceira de tambor entoando:

*Passei na encruzilhada
Encontrei uma panela de angu (2x)
Galinha preta, farofa amarela
Pescoço de ganso, pena de urubu (2x)*

Ocorre de uma entidade questionar a “identidade” do espírito que está na roda realizando o desafio. Assim, surge o seguinte ponto:

Ainda não me louvou quem tu eras (2x)

Ao passo que a outra pomba-gira responde evidenciando sua origem e, muitas vezes, seu nome. Nesse momento, segundo o Babalorixá Arlyson de Oxum, a pomba-gira “Pergunta quem é e a outra deve responder seu enredo”, ou seja, revelar seu nome de espírito.

*Reis de nagô, reis de nagô
Ai, ela vem girar
Reis de nagô (2x)*

*E na encruzilhada
E no cemitério
Maria Molambo vem saudar reis de nagô*

*E na encruza ela é Exu
No rio uma correnteza
No sorriso de Maria
Bota pra fora tristeza*

*Olha Molambo
Rainha divina, uma deusa encantada
No seu gongá tem segurança
Ela tem sua história marcada*

*Caminhou em tapete de flores
E nem sequer se importou
Ela deixou seus súditos chorando
E foi viver no mundo da perdição*

*Mas ela é rainha
Ela é mulher
Pedacinho de Molambo
Para quem tem fé*

Revelada a origem da entidade, um outro espírito de rua cantarola de modo desafiante frente ao atabaque um dos pontos mais conhecidos em terreiro:

*Rapariga pobre despeitada com a rica (2x)
Trabalha negra, trabalha
Não inveja minha vida*

E a pomba gira responde o desafio:

*Eu não sou pobre, nem invejo tua vida (2x)
Eu só quero o que é meu
Sua ladra rapariga*

O ponto de desafio acatado e novamente desafiado:

*Tentaram me matar com um copo de veneno (2x)
Se quiser matar, me mate
Que beber, eu bebo mesmo.*

Esse ponto pode sofrer variação como o seguinte:

*Tentaram me matar na porta de um cabaré (2x)
Ando de dia, ando de noite
Só não mata quem não quer*

Podendo uma cigana entrar na roda e cantar:

*A flor do lírio ela é cheirosa
A flor da jurema é maravilhosa
Eu vim aqui por um capricho
É pra matar as invejas
É pra matar as invejosas! (várias vezes)*

Ao que outra cigana pode vir a responder o desafio:

*Estava sentada na areia
Foi quando a aliança perdeu
Aliança de um grande amor*

*Foi meu amor quem me deu
Olha, não gosto de rapaz solteiro
Porque dinheiro não tem
Olha, eu só gosto de homem casado
Pra fazer raiva à mulher
Pra fazer raiva à mulher (várias vezes)*

As ciganas podem fazer uso de um ponto para rebater o desafio:

*Lagoa grande
A cigana foi pescar (2x)
Peixe grande não me engole
Pequeno quer me engolir*

Um modo comum de desafiar uma pomba-gira é cantar pontos de demanda desafiando outras entidades como este a seguir:

*Estava sentada na linha
Comendo farinha quando o trem passou
Jogaram a caixa de martelo que veio do inferno
Que o diabo mandou
Mandada não sei de onde
Trazida não sei por quem
Pra fazer não sei o quê
E entregar ela sabe a quem*

Respondendo aos despeitos das outras, uma entidade responde

*Pomba-gira trabalha
De domingo a segunda (2x)
Na boca de quem não presta
Pomba-gira é vagabunda
Oh girê, girê
Oh girê, girá
Pomba-gira tem 7 maridos
Mas não pode se casar*

Festejo de pomba-gira tem seu fim. Entidades precisam deixar seus filhos e filhas descansarem, afinal são horas de incorporação. Mas se está na hora de ir embora é necessário cantar para subir, entoar cantigas abraçando as entidades que se retirarão.

*Galo cantou é hora, é hora
Maria Padilha se despede e vai embora*

Maria Padilha se despede e vai embora (2x)
É na boca da mata, é na encruzilhada
Que ela mora

Quando o sino da encruza
Der as 12 badaladas
E o Maioral lhe chama
Ela vai pra encruzilhada
Vai por uma estrada tão florida
Vai ver sua morada o que é que há
Ela vai girar, ela vai girar
Ela vai girar, ela vai unló
Ela vai girar, ela vai girar
Vai ver sua morada o que é que há

Elas se retiram ao som dos tambores prometendo voltar sempre que forem chamadas a resolverem problemas humanos ou por simples diversão e transmitir alegrias.

Pontos de desafio sob a ótica das cantigas de escárnio e maldizer

Pomba-gira é mulher sexual e sensual. É desordeira, é conselheira. De origem nobre ou humilde, essas mulheres sedutoras e provocantes, brilhantes e perfumadas atraem olhares por onde passam nos terreiros. Suas atividades atendem a pedidos de auxílio nas finanças bem como nas aventuras do amor e da paixão.

Entendendo Exu como símbolo de caminho e (des)caminhos, as entidades femininas, especialmente pomba-giras e ciganas assumem, por vezes, o papel de psicólogas e mediadoras de conflitos. No que diz respeito ao âmbito dos terreiros é comum as divergências ocorrerem nesse interior. Muitas vezes, sacerdotes e sacerdotisas dos terreiros cedem lugar às entidades para resolução de problemas maiores e que envolvem praticidades do mundo espiritual. Nesse sentido é interessante observar que tais entidades encaram os filhos de santo como seus filhos e agem como verdadeiras matriarcas espirituais no campo da religiosidade. Influenciam nas decisões maiores da casa, inclusive, trazendo notícias dos mundos das deusas e deuses africanos, o que acaba por aproximar ainda mais essa relação da entidade/filhos de santo.

Em alguns terreiros pude observar que os filhos mais velhos tomavam a decisão de organizar as festas do terreiro e delegavam tarefas mais pesadas aos mais novos. Com o imperar dos conflitos, a entidade adentrava ao terreiro (às vezes ocorria do babalorixá incorporar de forma súbita e inesperada) e conclamava uma reunião às pressas. Os filhos de santo encaram essa situação incomum como sinal de advertência. Assim, a pomba-gira assume, ainda que momentaneamente, a mediadora dos eventos conflitivos no interior do terreiro; pomba-gira sensibiliza filhos e clientes. Interessante notar que, ainda que essas entidades expressem jogos de sedução e voluptuosidade são elas que atuam na sensibilidade maternal e psicológica no pragmatismo das coisas do terreiro e na afetuosa relação com clientes e filhos de santo.

Mas se tem festa no terreiro, as entidades vêm para se divertir e “causarem” com suas saias rodadas, brilho nas roupas e joias, perfumes de aroma adocicado, floral ou forte, leques de todos os tamanhos, além de desfilarem com suas taças coloridas e mesmo sofisticadas. Reginaldo Prandi (1996, p.10) analisa as pombas-giras enquanto espíritos brincalhões e de pouca confiança. No que diz respeito aos festejos dedicados a elas, o autor argumenta:

Nas grandes festas de exu e Pombagira, especialmente nos terreiros de candomblé em que há o costume de se oferecer apenas uma grande festa anual para essas entidades, Pombagira vem para se divertir, dançar e ser apreciada e homenageada, conforme o padrão do culto aos orixás, os quais jamais dão consultas, conselhos ou receitas de cura durante o transe de possessão. Um toque de pombagira sempre tem o clima de festa e diversão, apesar do clima geralmente sombrio e das expressões muito estereotipadas do transe.

A crítica que o autor faz, especialmente, quanto ao clima sombrio, se revela apropriado às entidades mais sérias e garbosas como citei em páginas anteriores. Especialmente, entidades mestras e bruxas trazem identidades austeras e empoderadas, o que não abala o colorido do festejo e das muitas gargalhadas ecoando no terreiro.

São múltiplas as identidades desses espíritos. Assim, é possível ver a relação dos filhos de santo e clientes, além de curiosos no terreiro para com as entidades. Mulheres queixosas de amores fustigados se dirigem mais às entidades ciganas. Homens e mulheres desejosos no crescimento profissional e busca de novos horizontes nos negócios recorrem às mestras e bruxas. Se apenas desejam sorrir e brincar divertem-se junto às pombas-giras de rua e marabaias. Porém, nada disso é taxativo ou excludente. Ciganas também podem ouvir consulentes que buscam um novo emprego bem como bruxas costumam participar de rodas de conversa em que filhos de santo e clientes revelam dúvidas quanto a um breve namoro ou um casamento frustrado.

Pomba-gira diverte-se e isso é quase uma ordem, lei nas festas! Quando se dirigem frente aos tambores, as entidades trazem para si os olhares costumeiros e curiosos, que desejam ouvir suas histórias, amores e dissabores, felicidades e discórdias, vida e morte, presentes em suas cantigas.

E as cantigas, aprofundadas em seu vasto conteúdo e singular (tendo em vista que cada entidade carrega uma história), reiteram a intrínseca relação de espíritos e seres humanos, numa busca quase incessante em ouvir e ser ouvido, em conhecer e ser reconhecido.

José D'Assunção Barros (2005), ao discutir acerca das cantigas de escárnio e maldizer, nos possibilita dialogar conjuntamente aos pontos de desafio empreendidos por pombas-giras, bruxas e ciganas em terreiros da cidade de Manaus. Se as cantigas de escárnio têm como objetivo ironizar ao se falar mal de alguém, as cantigas de maldizer, por sua vez, são sempre mais diretas, que utiliza palavras maldosas na crítica às pessoas. As cantigas trovadorescas, segundo Barros, uma *disputatio* lírica, denominado *tenções* tinham por objetivo debater sobre temas e improvisar versos com o fim de depreciar alguém; podendo ser o rival trovador ou uma terceira pessoa. Cabe aqui citar as observações do autor quanto a essas cantigas:

Mas não eram as tenções o único gênero que se prestava ao combate lírico. Podem ser citadas como cantigas intensamente dialógicas os diversos escárnios e cantigas de mal dizer que eram tão comuns nos meios trovadorescos galego-portugueses, e que completam com as tensões a principal tríade de gêneros satíricos que eram explorados pelo trovadorismo ibérico entre os séculos XIII e XIV.

Para além de a própria poesia satírica abrir espaços dentro de si para diversas vozes internas que podiam representar toda uma diversificada gama de tipos sociais, queremos chamar atenção neste momento para aqueles escárnios e cantigas de mal dizer que geravam novas cantigas. Assim, por vezes um destes escárnios que aparecem amiúde nos cancionários medievais ibéricos podia gerar uma resposta do trovador atingido, que acabava compondo a sua réplica para se defender das desfeitas e acusações que lhe haviam sido imputadas. O mesmo trovador que antes o atacara, ou então um outro, podia retomar a peleja compondo uma nova cantiga – e assim se gerava uma verdadeira cadeia de escárnios que se configurava em uma espécie de “tenção mais ampla”. Só que, ao invés de estrofes que se alternavam, estas “macrotenções” alternavam poemas inteiros,

verdadeiras constelações de poemas satíricos. Além do fato de que diversos trovadores podiam entrar neste “concerto” de cantigas satíricas, também não precisavam ser respostas imediatas; podiam ocorrer a qualquer momento nos saraus palacianos (BARROS, 2005, p.16-17, grifos meus).

De modo semelhante, podemos inferir que, em uma disputa de pontos improvisados por pombas-giras, bruxas e ciganas, o desafio maior está em se sair bem frente às demais, ainda que inferiorizando a posição da entidade primeira. Lembro que meus informantes, os babalorixás Arlyson de Oxum e André de Oxum, haviam dito que os pontos de desafio são como ‘brincadeiras de Exu’, ou seja, brincadeiras entre espíritos, mas que em alguns festejos parece encenarem um duelo de titãs! Enquanto algumas dessas entidades brincam de duelar como nos refrões “*Olho de coruja/ Matou meu pé de pião/ Meu pé de arruda macho/ Meu pé de majericão*” referindo-se a uma pomba-gira invejosa e que tem “olho gordo”, outro ponto de desafio demarca o feitiço na ponta do punhal da entidade, pois conforme o refrão “*Exu tem chifre/ Exu é doutor/ Eu vou calar a boca/ Daquele falador/ Eu quero ver você poder/ Eu vou jogar você na cova/ Pro Caveira te comer/ Desafiou/ Não tenho dó/ Eu quero ver seu galo preto/ Apanhar do meu carijó*”, a entidade lança fortes feitiços sobre a outra. As entidades que têm feitiços potentes são chamadas por vezes de bruxas ou “quiumbas”, espíritos que trazem malefícios, desordem em seus caminhos. Mas, em geral, aprende-se que no terreiro, as entidades dominam elementos do mundo sobrenatural valendo-se do ‘bem’ e do ‘mal’.

Sobre os pontos de desafio, o babalorixá Arlyson de Oxum explicou:

Na verdade quando as entidades estão cantando pontos de desafio é no intuito de desafiar a outra entidade mesmo. Ou por brincadeira ou por raiva. Um dos dois. Às vezes a entidade desafia a outra porque ela está com aborrecimento. Às vezes aquele atrito entre dois espíritos e ficam desafiando pelo fato de desafio de aborrecimento, que está aborrecido. E acredita que aquela entidade talvez esteja ou não esteja ou queira, falar na língua popular, queira “frescar com a cara da outra”. E a outra às vezes elas fazem isso pra animar a festa, pra brincar. Não pra se agredir! Porque, na verdade, a entidade não tem necessidade de se agredir fisicamente. Então, através disso, que ela faz. Às vezes, a entidade quando ela não quer, vamos dizer, cantar um desafio, ela fica cantando ponto de demanda, pra demandar outro espírito. Isso também acontece. [Grifos meus]

Interessante perceber na fala do babalorixá que há múltiplas possibilidades no momento em que a entidade entoia pontos de desafio: desafiar por brincadeira, por raiva, por aborrecimento entre espíritos, por animação no festejo, por lançamento de feitiços, demandas contra outros espíritos. Recuperando o texto de Nilze Menezes Lino Lago (2007), as pombas-giras trazem em suas cantigas reflexos da vida cotidiana, especialmente das mulheres, onde:

As pombagiras apresentam-se fortes, seguras cantam o enfrentamento ao homem. Contudo, elas se apresentam no ritual com toda a multiplicidade da categoria, manifestando-se também às revoltadas e traídas. “Eu não gosto de homem/ Porque fui traída/ Por isso trago um grande desgosto/ Além de apanhar e chorar/ Quase todos os dias/ Ainda fui marcada/ Na maçã do rosto”. (LAGO, 2007, p.91)

Ou em outros momentos em que os pontos de pomba-gira ressaltam a coragem do gênero feminino em transgredir as regras sociais:

“Quem me dera cordão de ouro/quem me dera cordão de prata/Pombagira na encruza é uma mestra de coroada/no que eu me passei/foi um dia de agonia/os homens todos choravam/e as mulheres aplaudiam/e quando me viram passar/naquele negro caixão/as despeitadas diziam/descansei meu coração”. Nesse caso, a mulher vai encontrar uma espécie de vingança quanto às traições masculinas e quanto à competitividade com as mulheres ou ainda quando a mulher se coloca numa condição de deboche fazendo uso de representações fortes como a palavra zona, referindo-se à “zona de prostituição” como forma de luta com as outras mulheres. Esse canto mostra a dualidade que é necessária na mulher. Aquele velho chavão de diferenciação entre “puta” e “dama”. (Ibid., p.92)

O que se depreende é que espíritos de incorporação femininos, especialmente, pomba-gira, bruxa e cigana (acrescido de mestras e marabaias) estão sempre à disposição de filhos de santo, clientes e curiosos do terreiro. São espíritos que demarcam a sexualidade exacerbada, a faceirice, a feitiçaria e a proteção ao feminino, mas o desejo impresso pelo masculino.

Conforme a análise empreendida por Aguiar e Machado (2017), a figura da pomba-gira, entendida enquanto espírito feminino “Exu-mulher” pelos autores, é investida de uma personificação maléfica, maliciosa, erótica, malfazeja e subversiva por aqueles que insistem em associar Exu orixá, espírito intermediador entre humanos e divindades africanas, ao Diabo mitológico da literatura cristã. Tal associação simplista apenas dificulta entender as pombas-giras como espíritos que estão ali para se divertirem e auxiliarem os consulentes e visitantes em seus problemas de ordem pessoal e/ou coletivo. Para os autores, a imagem da pomba-gira cigana “ameniza” essa imagem corrompida das demais pombas-giras tendo em vista que são espíritos brincalhões, porém ávidas por dinheiro. São elas que dão o suporte necessário aos que necessitam de conselhos financeiros, amorosos e familiares. A figura dengosa, a sedutora da veste vermelha e de cabelos longos e penteados, perfumada e apreciadora de champanhe; esta é a pomba-gira cigana:

Acima de tudo, a cigana representa um perfil de mulher na vida da sociedade brasileira: a prostituta, a criminoso, a sofredora, ou seja, aquela que seguiu determinados caminhos, não por escolha própria, mas por uma imposição do destino (...) Muitas vezes, retira alguém para dançar ou puxa os cabelos de uns, beija seus rostos, diz umas brincadeiras engraçadas ao ouvido de outros, cochichando sobre algo. Pula, senta, roda, cai, derruba e levanta. (AGUIAR e MACHADO, 2017, p.145; 147-148)

Esses espíritos vibrantes, sedutores, que esbravejam, cantam e encantam, distribuem conselhos, ensinamentos e influenciam mulheres e homens por meio de suas biografias marcadas por sofrimentos, lutas, vivências e disputas. Assim, aparece nos refrões dos pontos de desafio, o empoderamento dessas mulheres de forma vibrante, a sagacidade, o molejo, especialmente quando se trata de festejos nos terreiros com a presença dos tambores, o bater das palmas dos participantes, o abrir e fechar dos leques das entidades. Tudo isso somado à diversão que as entidades promovem e o revelar de suas feitiçarias por meio de suas cantigas.

Considerações finais: despedida aos espíritos mulheres

Os pontos de desafio são performances musicais que se integram a outros elementos da vida comum e que dialoga com entidades e seres humanos. Nos dizeres de John Blacking (2007, p.204): “Toda *performance* musical é, num sistema de interação social, um evento padronizado cujo significado não pode ser entendido ou analisado isoladamente dos outros eventos no sistema”. Se trata de histórias compartilhadas entre espíritos mulheres que se reconhecem por meio de suas lutas, perdas, amores rompidos, desenlaces e entregas.

Os pontos de desafio revelam uma relação estreita desses espíritos com os seres humanos e, no entoar das cantigas, toda a complexidade da vida aparece em pontos de chamada (trazer entidades ao ambiente do terreiro), pontos de amarração (trazer o amor de volta), pontos de demanda (lançar feitiço e infortúnios) e pontos de malandragem (desmancha feitiço, sedução e conquista).

Por fim, nos parece pertinente destacar a história que as entidades trazem para o interior dos pontos proferidos por elas que também se inserem no bojo da articulação da vida corriqueira e dos anseios daqueles que procuram uma voz feminina para desabafar, solicitar aconselhamentos ou simplesmente conversar com as amigas do terreiro. Há um ponto de pomba-gira que diz:

*Na família de pomba-gira
Só não entra quem não quer (2x)
Maria Molambo, Maria Farrapo
Maria Padilha, Maria Mulher*

E nessa família todos os que participam dos festejos são convidados a compartilhar para além de bebidas, comidas, também alegrias, gargalhadas e muita diversão. Importante assinalar que são esses espíritos mulheres que, por vezes, definem o tom místico (como o caso das festas anuais de entidades) e simbólicos (exemplo do Chá Cigano dedicado especialmente às mulheres; carnais e espirituais) com suas experiências trazidas de épocas passadas, de suas biografias singulares com narrativas interpretativas da vida, de empoderamentos vividos a partir da escolha de suas sexualidades, dos parceiros sexuais, de valorização do feminino e de autonomia e não submissão aos homens. Acerca do empoderamento, há um ponto de pomba-gira que retrata o sofrimento feminino, todavia o mesmo ponto sugere uma espécie de advertência e uma malícia humana em fazer uso da vingança como estratégia.

*E a mulher não devia chorar
E a mulher não devia sofrer
Chorar pra quê chorar
Se vai lhe pagar
Tudo o que lhe fez chorar*

Pombas-giras carregam historicidades e memórias de lutas femininas de tempos passados e que nos levam a refletir percepções da vida presente, as relações ambíguas hierarquizadas, relações de dominação patriarcal e submissão feminina, estereótipos de mulher passiva-obediente-do lar bem como relações amorosas conflituosas e rotina doméstica como problema. Pombas-giras encerram toda uma relação de compadrio simbólico em que elas são amigas e “mães” de todas, todos e todes, madrinhas de relações surgidas em contexto de feitiços e trabalhos espirituais, além de receberem alcunha de “tias” quando mencionadas por crianças que convivem no interior dos terreiros. Elas, de fato, são espíritos mulheres acolhedoras e plurais.

*Exu já bebeu
Exu curiou
Exu vai embora
Que a Umbanda chamou*

Ê pomba-gira se despede e vai embora (2x)

É na boca da mata

É na encruzilhada

Que ela mora

Eu vou me embora feito um passarinho (2x)

Vou de galho em galho

Desfazendo o ninho

Vou me embora pro lado de lá (2x)

Se precisar de mim é só mandar chamar

Mas todo momento bom também tem seu fim. E assim é chegado o momento da despedida. Ao som dos atabaques, espíritos mulheres se despedem daqueles que com elas compartilharam histórias e vivências, ainda que por uma noite. Assim, elas se vão: Laroyê, Exu!

Referências

AGUIAR, Itamar Pereira de; MACHADO, Ivana Karoline Novaes (2017). A pomba-gira cigana no candomblé do sertão: subversões e peculiaridades em Maracás, Bahia. *Odeere*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade/UESB. Jequié (BA), Ano 2, Vol. 3, N. 3, jan/jun, p. 131-152.

AUGRAS, Monique (2000). De Iyá Mi a Pomba-gira: transformações e símbolos da libido. IN: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. *Candomblé – religião de corpo e alma*. Rio de Janeiro: Pallas Editora.

BARROS, José D'Assunção (2005). Uma cadeia de cantigas de escárnio: uma análise sobre a poesia satírica ibérica do século XIII e suas tensões sociais. Londrina. *Revista de Estudos Literários Terra Roxa e outras terras*. Vol. 6, p.13-28. Disponível em <www.uel.br>. Acesso em 10 jun. 2017.

BLACKING, John (2007). Música, cultura e experiência. Tradução de André-Kees de Moraes Schouten. *Cadernos de campo*. São Paulo, N.16, p.201-218.

HILKNER, Regina Rossi; HILKNER, Mauro (2012). Ciganos: um mosaico étnico. In: Congresso Internacional de Pedagogia Social, 4. São Paulo. *Proceedings online*. Associação Brasileira de Educadores Sociais. Disponível em: <<http://www.proceedings.scielo.br>>. Acesso em 10 jun. 2017.

LAGOS, Nilza Menezes Lino (2007). “*Arreda homem que aí vem mulher*”: Representações de gênero nas manifestações da Pombagira. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião. Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo, 166p. Mimeo

MEYER, Marlyse (1991). Caminhos do imaginário no Brasil: Maria Padilha e toda a sua quadrilha. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói (RJ), V. 1, N. 1, p.127-166.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes (2012). Queer nos trópicos. *Revista Contemporânea*. Dossiê Saberes Subalternos. São Carlos, V. 2, N. 2, jul/dez, p.371-394.

PRANDI, Reginaldo (1996). Pombagira dos candomblés e as faces inconfessadas do Brasil. In: *Herdeiras do Axé*. São Paulo, Cap. IV, p.139-164. Disponível em: <<http://www.anpocs.org.br>>. Acesso em 10 jun. 2017.

SILVA, Vagner Gonçalves da (2006). *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico na pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

TRAVASSOS, Elizabeth (2007). John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. *Cadernos de campo*. São Paulo, N. 16, p.191-200.

Recebido em 27/09/2020

Aceito em 23/11/2020

A ALEGRIA COMO REGÊNCIA DO CHÃO AFRO-BRASILEIRO DA ACADÊMICOS DO SALGUEIRO¹

The Afro-Brazilian ground “joy” is
a positive tool to face daily life

La alegría como regencia del suelo
afro-brasileño de la Acadêmicos do Salgueiro

Vítor Gonçalves Pimenta ²

Resumo:

Neste trabalho, busco pensar o saber corporal do chão afro-brasileiro da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, tratando principalmente de analisar a “alegria” dos/as componentes no dia do desfile. O chão da escola corresponde à comunidade do Salgueiro, ou seja, um grande grupo de corpos, que se subdividem nas diversas alas que compõem a agremiação, responsável pelo assentamento da escola. A comunidade é formada pela ala das baianas, a ala da Velha Guarda, os três casais de mestre-sala e porta-bandeira, a ala dos/as passistas, a ala da bateria, as alas que contam o enredo da escola e, ainda, os componentes das alegorias, a equipe do carro de som, formada por músicos e intérpretes e os diretores de harmonia. Assim, partindo de uma observação participante e dançante, o objetivo é refletir sobre a “alegria” da comunidade como sentimento positivo diante do mundo, ou seja, ela é um recurso para enfrentar a vida.

Palavras-chave: Chão Afro-brasileiro; Alegria; Acadêmicos do Salgueiro; Escola de Samba.

Abstract:

In this work, I seek to investigate about body knowledge from the Afro-Brazilian standpoint, analyzing principally the “joy” of the members at the Acadêmicos do Salgueiro samba parades, in Rio de Janeiro. This Samba School’s ground matches with Salgueiro Community as a large group of bodies organized in several wings, known as alas, that make up the School’s settlement. Traditionally, a Samba School identity consists of the Baianas and Old School Wing; three couples of Master of Ceremonies and Flag Bearer Lady; the Dancers or Passistas; the Drums, a team of musicians and singers broadcasted by a sound system truck and Harmony Directors and other groups that tell the story or explain the samba-plot in allegorical fashions. Based on my own personal perspective as a dancer and a Salgueiro’s member, I intend to think how this community “joy” is a positive tool to face daily life.

Keywords: Afro-Brazilian; Joy; Acadêmicos do Salgueiro; Samba School.

¹ Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020, sem as imagens.

² Laboratório de Etnografia e Estudos em Comunicação, Cultura e Cognição (LEECCC-UFF)

Resumen

En este trabajo, trato de pensar en el saber corporal del suelo afrobrasileño de la escuela de samba Acadêmicos do Salgueiro, tratando principalmente de analizar la “alegría” de los/as componentes en el día del desfile. El suelo de la escuela corresponde a la comunidad de Salgueiro, es decir, un gran conjunto de cuerpos, que se subdividen en las distintas alas que integran la comparsa, encargadas del asentamiento de la escuela. La comparsa está formada por el ala de las baianas, el ala de la Velha Guarda, las tres parejas de “mestre-sala e porta-bandeira”, el ala de los/as bailarinas pasistas, el ala de la batería, las alas que cuentan la trama de la escuela y, todavía, los componentes de las alegorías, el equipo del coche de sonido, composto por músicos e intérpretes, y los directores de armonía. Así, a partir de una observación participante y danzante, el objetivo es reflejar sobre la “alegría” de la comunidad como un sentimiento positivo hacia el mundo, es decir, ella es un recurso para afrontar la vida.

Palabras clave: Suelo Afro-brasileiro; Alegria; Acadêmicos do Salgueiro; Escuela de Samba.

Apresentação

Neste artigo³, busco analisar a “alegría” no grande dia da vida dos/as componentes que é o dia do desfile oficial do grupo especial das escolas de samba do Rio de Janeiro, especificamente na escola Acadêmicos do Salgueiro. A “alegría” é experimentada via “corpo comunitário”, “uma vivência do corpo singular como não separado, não isolado das coisas e dos outros corpos” (GIL, 1980, p. 48), quando os múltiplos corpos se encontram para realizar a performance da agremiação. Ao investigar a “alegría” dos/as componentes, procuro mergulhar nos movimentos dos corpos afro-brasileiros que elaboram um saber estético e político (TAVARES, 2020) ao desfilar na avenida e investigar o saber corporal (TAVARES, 2012) das alas da comunidade, a partir da experiência cantante, dançante, brincante e das narrativas dos/as componentes, apresentados no momento da entrevista⁴.

Essas alas da comunidade na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro destacam-se por exibir um “chão” forte, que disputam quesito a quesito com as coirmãs pelo título de campeã do carnaval carioca. Na percepção dos/as componentes, ter um “chão” forte é reunir um grupo de corpos identificados com o pavilhão da escola e com o samba de maneira geral. É viver, experimentar, ensaiar a construção da escola no seu dia a dia e, ainda, ser a escola corporalmente falando no dia do desfile.

Nos ensaios e nos desfiles, esse conjunto de alas forma a famosa comunidade da escola de samba. As alas podem ser descritas como unidades básicas ou células organizacionais das escolas de samba. Na Acadêmicos do Salgueiro, temos a ala das baianas, a ala da Velha Guarda, a ala dos compositores, os três casais de mestre-sala e porta-bandeira, a ala dos/as passistas, a ala da bateria, a ala Maculêlê com coreografia, as alas que contam o enredo da escola e, ainda, os componentes das alegorias, a equipe do carro de som, formada por músicos e intérpretes e os diretores de harmonia.

Todos esses corpos constroem o “chão” afro-brasileiro da escola, que corresponde à comunidade do Salgueiro em movimento, ou seja, um grande grupo de corpos, principalmente, pretos e pardos, que se subdividem nas diversas alas e segmentos que compõem a agremiação, responsável pelo assentamento da escola e pelos movimentos de “alegría” no dia do desfile.

³ Agradeço ao professor Julio Cesar de Tavares, meu orientador, por me guiar no mundo acadêmico. Agradeço à amiga Lívia Buxbaum pela ajuda com a tecitura encantada das palavras, amigo Marcus César pela ajuda mágica com a língua inglesa e ao amigo Nestor Mora pela força vital com a língua espanhola.

⁴ A pesquisa foi realizada entre os preparativos do carnaval de 2016 e o desfile do carnaval de 2020. Especificamente, as entrevistas semiestruturadas foram realizadas nos anos de 2017 e 2018.

Nesse grande dia, a alegria emanada pelos corpos em movimento pode ser percebida como uma postura positiva da comunidade diante do desafio de colocar uma escola de samba na avenida. A alegria é uma regência, ou seja, ela é uma orientação que possibilita sujeitos e experiências. Não existe o sujeito da alegria precisamente, mas sim, o sujeito da emoção, o sujeito de um sentimento. Segundo Sodré (2017, p. 150), “a *alacridade/alegria* enquanto modo fundamental da *Arkhé* nagô não é um afeto circunstancial – portanto, nada que nasça e morra ocasionalmente – porque, como regime concreto e estável de relacionamento com o real, é uma *potência ativa*.” Como sentimento positivo diante do mundo, a alegria é um recurso para enfrentar a vida.

E é esse recurso que se apresenta como “potência ativa” no grande dia do ano na vida do/a componente, sujeito da emoção. Esse grande dia trata-se de um “grande ritual urbano contemporâneo, uma competição na qual as escolas rivalizam entre si diante de um objetivo valorizado por todas (ganhar o campeonato) e controlam a rivalidade por meio de regras comuns (os quesitos de julgamento) renovadas por consenso de ano a ano.” (CAVALCANTI, 1999, p. 74). O/a componente espera o ano inteiro para ser a escola em movimento naquela noite de carnaval.

A alegria do chão afro-brasileiro

A grande noite do desfile da escola de samba é revelada por lágrimas, sorrisos, gritos, suspiros, fortes emoções, principalmente, quando os/as componentes ouvem os gritos de guerra dos intérpretes, a explosão dos fogos de artifícios nas cores da agremiação e o barulho do público na entrada da escola. O samba de esquentar, um samba famoso da escola, inicia e aquece os corpos dos/as componentes. Nesse instante, os corpos começam a cantar e a se movimentar. A caminhada até a entrada da Rua Marquês de Sapucaí é tensa. A virada para entrar na avenida é dramática especialmente para as alegorias. Cada componente acompanha atentamente os movimentos da alegoria que se encontra a sua frente. Todos os/as componentes torcem e rezam internamente o desfile inteiro para que os carros alegóricos contornem a curva e percorram o trajeto de 700 metros de extensão da Avenida sem sobressaltos. Apesar do drama, dos percalços e da tensão experimentados pelos/as componentes nesse ritual, o desfile é encarado com alegria e determinação. É uma entrega de corpo inteiro ao carnaval da escola.

Nessa entrega existencial, os corpos se enchem de vontade de fazer o melhor desfile de suas vidas com muita alegria. A expectativa é cantar, dançar, brincar com toda intensidade se empenhando ao máximo em nome do Salgueiro. Os corpos são tomados por uma atitude positiva na avenida. O desejo é contagiar todos os corpos presentes naquela manifestação, inclusive o público, e realizar um belo desfile e alcançar o título de campeã. O intuito de fazer um belo trabalho não é um ato solitário. Cada componente torce para si e para cada componente da escola. Essa postura positiva diante da performance na avenida é uma potência que ativa a escola coletivamente na realização do desfile.

Nesse dia especial, a “*ansiedade*”, o “*nervosismo*”, o “*medo*”, o “*friozinho na barriga*” tomam conta dos corpos. “*Com anos de Sapucaí, ainda fico nervoso, ansioso até hoje, quando anuncia ‘Atenção Sapucaí, Acadêmicos do Salgueiro’. Solta os fogos... é como se soltasse os fogos dentro de você. Quando toca a sirene, acabou, o coração acelera*”. “*É um nervoso que eu sei me controlar, porque eu sei que se eu ficar nervosa, a pressão sobe*”. “*A emoção é tanta que eu preciso controlá-la*”. “*Aquilo é uma emoção. Aquilo mexe, quando toca aquela sirene. É uma emoção olhar pra arquibancada, olhar pra tudo. Ali é um mundo, é como se você estivesse no teatro. No palco do Teatro Municipal*”. “*Só sabe quem tá ali, só sente quem tá ali*”. (COMPONENTES, 2017)⁵.

⁵ Componentes aqui são os/as/es membros da ala da agremiação. Destaco com essas narrativas não o corpo individual, mas sim o corpo comunitário da escola de samba. Assim, as referências que se seguem são denominadas como componentes ou componente (diversas pessoas).

Nessa mistura de sensações e emoções, os componentes e as componentes pensam, sentem, torcem para que no desfile “*dê tudo certo*” (COMPONENTE, 2018). Muitos rezam pedindo a Deus e a outras entidades que corra tudo bem. O imprevisto, como um carro quebrado, é algo que não sai da cabeça e dos corpos dos/as componentes. Os corpos se dividem entre a ansiedade de um bom desfile e a expectativa de realizar um bom desfile, cantando, dançando, brincando, contagiando toda gente. Para os/as componentes, desempenhar um bom papel na avenida é: cantar e dançar do começo ao fim; ajudar a evolução da escola, não deixando buracos entre um/a componente e outro/a – “*Vambora, vambora... olha o buraco e vamos*” (COMPONENTE, 2017); contribuir com a harmonia da escola, cantando e vibrando coletivamente com o corpo da escola e contagiando o público; apoiar o/a componente do lado dando forças para que ele/a chegue até ao fim do desfile – “*Está pesado, mas vamos até o final juntos*” (COMPONENTE, 2018), não deixar nenhum pedaço da fantasia cair; manter o equilíbrio das energias para não deixar o corpo cair no chão da avenida.

Segundo os/as componentes da escola, o dia do desfile é uma mistura de sentimentos. Para uns, “*o sentimento é de uma bomba atômica, ou seja, a vontade é de explodir gritando o samba. É olhar o público e falar: ‘Eu estou aqui, pode me assistir e me fotografar’*” (COMPONENTE, 2017). Estar na Sapucaí é uma emoção muito grande. Alguns componentes descrevem como um momento único. “*Poucas coisas me deixam tão feliz*” (COMPONENTE, 2017). Além disso, eles/as sentem uma emoção muito grande quando percebem o povo cantar e brincar junto com a escola. Uma das piores coisas que podem acontecer na avenida é passar e ver o público desanimado sem cantar o samba-enredo.

O dia do desfile é aguardado o ano inteiro. Ele é um dia ímpar, maravilhoso, “*apoteótico*” (COMPONENTE, 2017) Segundo os/as componentes, para desfilar vale qualquer sacrifício. O sentimento de pisar na avenida é de êxtase total. Para alguns, desfilar é renascer para a vida. É o dia que o coração bate especial. O coração acelera. “*O coração bate a mil por hora*” (COMPONENTE, 2017). É o dia que você é o/a artista, quando milhares de pessoas pagam para ver os/as componentes desfilar.

Nesse dia, é preciso ter responsabilidade, fazer bonito e dar tudo de si para que não haja erros. “*Você está ali com a fantasia, defendendo a agremiação. A escola acreditou em você pra você fazer um bom desfile*” (COMPONENTE, 2018). Na avenida, quem desfila está em um grande palco. Para alguns componentes, quem está ali é o centro das atenções. O foco do espetáculo é a escola formada por componentes e carros alegóricos. Para outros/as, o dia do desfile, é uma mistura de dever cumprido e alegria. “*É tão bom, que quando acaba dá vontade de voltar e continuar desfilar. É uma alegria contagiante, pulsa dentro do peito. Coração bate de um lado para o outro. Você fica trêmulo, nervoso, mas de alegria. É muito bom*” (COMPONENTE, 2018).

Cada desfile é único. Aqui investigo os movimentos de alegria das alas da comunidade, principalmente das alas que contam o enredo da escola, a partir dos corpos afro-brasileiros dos/as componentes. Depois da curva, ao pisar na Rua Marquês de Sapucaí, os/as componentes encontram o público do setor 1 à esquerda, conhecido por ser o setor mais popular do sambódromo. Os olhares de admiração e espanto, os gritos e os gestos de força são sentidos por todos os corpos. As formas, cores, texturas dos carros alegóricos e fantasias chocam o público. O público espera ser surpreendido com a estética de cada escola. Desfilar na Sapucaí é interagir com o público do setor 1 até o fim nos setores 12 e 13, cantando e dançando com toda a força o samba-enredo da escola. Desfilar é estar imerso na música do samba-enredo.

O desfile é música, no sentido de algumas línguas africanas (o kimeru, p. ex., falada numa região do Quênia), ou seja, “música” tem o mesmo sentido de canto e dança. Tem uma força vital incrível, pois reúne todos os corpos da escola para celebrar sua existência e sua história. Ao cantarem e dançarem coletivamente, os corpos atualizam os saberes da escola e realimentam a sua força cosmológica. Para Sodré (2017, p. 144), “pela dança, veículo rítmico, ponte suposta de acesso às forças cósmicas, a potência humana revitaliza-se.” A dança é a possibilidade do encontro com o cosmos. A dança é o encontro com a existência do ser.

Nesse movimento sonoro e corporal de encontro consigo e com o mundo ao redor, o ritmo atravessa do começo ao fim a celebração da escola. É interessante percebermos que nas tradições afro-brasileiras, o corpo e o som (ritmo sonoro) provocaram uma identidade corporal e musical que não é usual, cujo corpo se transforma em um centro emissor de energias (TAVARES, 2012). O ritmo está presente no canto, na bateria, nas danças das alas, nos passos coreografados, enfim, em todos os movimentos da escola. E a construção e percepção do ritmo se dão por meio de um processo de escuta integral. “Há nessa escuta vigor ontológico, [...] uma espécie de filosofia social em ação, tal como aconteceu nos Estados Unidos quando o jazz transformou o modo estabelecido de sentir, dando-lhe uma nova forma.” (SODRÉ, 2017, p. 145). Assim, segundo o autor, nessa experiência de sentir de corpo inteiro, estabelece-se uma “fenomenologia do sentir” que reverbera fenômeno e pensamento simultaneamente.

Na escola de samba, pode-se refletir sobre uma filosofia social em ação, uma vez que nos terreiros/quadras as pessoas se reúnem, trocam experiências, estabelecem redes de solidariedade e fazem a festa. O samba é um modo de experimentar e sentir o mundo. O/a sambista é aquele/a que pertence ao mundo do samba (LOPES; SIMAS, 2015) e o experimenta com alegria. “A corporeidade está no centro disso tudo. No jazz e em outras formas musicais diaspóricas, origina-se da organização rítmica e gestual uma matriz corporal que se des-territorializa e que viaja, acionada pela alegria.” (SODRÉ, 2017, p. 146). Nessa perspectiva analítica, Sodré (2017, p. 83) busca desvelar “a atualidade manifestada como expansão e continuidade de um princípio que chamamos de *Arkhé*. Esta é sentida como irradiação de uma corporeidade ativa, da qual provém a potência (*axé*) com seus modos de comunhão e diferenciação.” Nos movimentos corporais da escola, percebe-se a potência do chão afro-brasileiro, que cria o desfile na sua performance, dançando, cantando, batucando, brincando, sorrindo, etc. O chão da escola de samba é um rio potente onde confluem diversos corpos em movimento (SANTOS, 2018), arrastando com energia vibrante e positiva os demais corpos presentes nesta grande manifestação corporal.

Centrado em uma corporeidade dinâmica, a prática da escola produz outro sistema de pensamento. Essa forma de pensamento “é uma provocação à reversibilidade dos tempos e à transmutação dos modos de existência.” (SODRÉ, 2017, p. 23). Essa ideia quebra a visão de nação vista como imutável e vislumbra um projeto dinâmico de existência diverso, cujo corpo é o centro da vida. Nesse processo de existir em movimento na avenida, um corpo experimenta sua presença no mundo em relação a outro corpo, e não de maneira individual. Assim, esses corpos que fazem o desfile não existem isoladamente, mas sim como parte de um chão, de uma comunidade, de uma escola, de uma cosmologia. O corpo na avenida reverbera uma composição holista, comunitária cujo corpo existe amalgamado ao cosmos, à natureza, à comunidade (LE BRETON, 2011).

Essa participação presente no seio da coletividade de uma escola de samba é identificada nas demais tradições afro-brasileiras, cuja “existência do homem marca uma submissão fiel ao grupo, ao cosmo, à natureza, o corpo não existe como elemento de individuação, uma vez que o próprio indivíduo não se distingue do grupo, sendo, no máximo, uma singularidade na harmonia diferencial do grupo.” (LE BRETON, 2011, p. 33). Segundo o autor, se nas sociedades ocidentais o corpo se vê isolado, separado dos outros corpos, do cosmos e de si mesmo, nos grupos tradicionais o corpo é vivenciado conectado com outros corpos, com a comunidade e com o cosmos.

No desfile do chão afro-brasileiro do Salgueiro, sente-se a força da performance coletiva dos corpos em movimento. Quando os corpos cantam e dançam coletivamente, eles não se veem e não agem isoladamente dos demais. Um corpo quando se movimenta na avenida não se limita pelos contornos do seu corpo. “Sua pele, e a espessura da sua carne, não delineiam as fronteiras de sua individualidade. O que entendemos por pessoa é concebido nas sociedades africanas sob uma forma complexa, plural.” (LE BRETON, 2011, p. 36). Nessas sociedades de estrutura holista, o homem não é um corpo indivisível e distinto, mas ele configura-se como uma teia de relações, que se encontra ligado profundamente em uma comunidade.

“Estar-no-mundo” (TAVARES, 2012) para esses corpos afro-brasileiros é ter uma existência corporal que tem a consciência que a dimensão cotidiana e a dimensão cósmica estão interconectadas. Desfilando em uma escola de samba é movimenta-se na conexão do microcosmo do corpo com o macrocosmo do universo. Nesse sentido, a construção do “corpo comunitário” da escola de samba é um movimento voltado ao conhecimento corporal, que atinge seu ápice no dia do desfile oficial no sambódromo.

Buscando evocar e reverberar a potência da alegria do “corpo comunitário, apresento a seguir algumas imagens da última performace da Acadêmicos do Salgueiro realizada no carnaval de 2020.

A alegria em imagens – “O rei negro no picadeiro” (Salgueiro – 2020)⁶



Figura 1 e Figura 2 – Comissão de Frente: Beijo o picadeiro da ilusão



Figura 3 – 1º Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira – Sidclei Santos e Marcella Alves – O circo chegou!
Figura 4 – Solte suas feras



Figura 5 e Figura 6 – Ala 01: Solte suas feras

⁶ Imagens capturadas de vídeo na internet. Canal Enredo e Samba. Disponível em: <https://youtu.be/OQtSemDRo-Pw>. Acesso em: 30 out. 2020.



Figura 7 e Figura 8 – Abre-Alas: O maior espetáculo da terra



Figura 9 – Ala 02 – Ala Zuk: Circo de cavalinhos e Figura 10 – Ala 03 – A Amazona



Figura 11 – Alas e alegoria e Figura 12 – Ala 04 – O equilibrista



Figura 13 e Figura 14 – Ala 04 – O equilibrista



Figura 15 – Ala 05 – Truque de mágica e Figura 16 – Alas (vista aérea)



Figura 17 e Figura 18 – Ala 06 – Malabarista



Figura 19 – Alas e alegoria e Figura 20 – Ala 07 – O atirador de facas



Figura 21 – Alas e alegoria e Figura 22 – Alegoria 02 – O Picadeiro



Figura 23 – Ala 08 – Ciganas videntes – A sorte está lançada e Figura 24 – Sambódromo (vista aérea)



Figura 25 – 2º Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira – Luan Castro e Natália Pereira – Cartas de Tarot e
Figura 26 – Destaque de Chão – Tia Glorinha – Cigana do clã



Figura 27 e Figura 28 – Ala 09 – Ala das Baianas – Cartomantes



Figura 29 – Ala 10 – Bateria – Tarot Cigano – Andarilho e Figura 30 – Equipe do carro de som



Figura 31 e Figura 32 – Ala 11 – Ala de Passistas – Dança cigana



Figura 33 – Ala 12 – Ciganos músicos e Figura 34 – Alegoria 03 – A Caravana cigana



Figura 35 – Alegoria 03 – A Caravana cigana e Figura 36 – Intérprete Emerson Dias – Ala 13 – Violoncelo



Figura 37 – Ala 14 – Sopros e Figura 38 – Ala 15 – Piano



Figura 39 – 3º Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira Leonardo Moreira e Letícia Malaquias – Musical e Figura 40 – Ala 16 – Tambor



Figura 41 – Ala 17 – Acordeon e Figura 42 – Ala 18 – O palhaço cantor



Figura 43 – Ala 19 – Benjamin, O compositor e Figura 44 – Tripé – Música – Calíope



Figura 45 – Ala 20 – O Chico e o Diabo e Figura 46 – Ala 21 – Otelo, o mouro de Veneza



Figura 47 – Ala 22 – Peri – O Guarany e Figura 48 – Alas



Figura 49 – Alas e alegoria e Figura 50 – Ala 23 – A viúva alegre – A opereta



Figura 51 – Ala 24 – Momo, de “O cupido do oriente” e Figura 52 – Ala 25 – Velha Guarda – A bela época



Figura 53 – Ala 25 – Velha Guarda – A bela época e Figura 54 – Intérprete Quinho



Figura 55 – Ala 25 – Velha Guarda – A bela época e Figura 56 – Alegoria 04 – O Circo-teatro



Figura 57 – Alegoria 04 – O Circo-teatro e Figura 58 – Ala 26 – O bufão



Figura 59 – Ala 27 – Commedia Dell'arte – Arlecchino e Figura 60 – Alas



Figura 61 – Ala 28 – Clown e Figura 62 – Ala 29 – O palhaço Benjamin



Figura 63 e Figura 64 – Ala 30 – Ride palhaço



Figura 65 e Figura 66 – Alegoria 05 – Milhões de Benjamins

Prospectiva

Depois de inundarmos a nossa existência corporal com as imagens de alegria do chão afro-brasileiro da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, percebemos a energia coletiva positiva que atravessa cada corpo presente no sambódromo, apesar das tensões presentes em um desfile oficial de escola de samba do grupo especial do Rio de Janeiro. O canto, a dança e o batuque do samba-enredo afirmam um sentimento de encantamento com a escola. Nessa experiência corporal de completude e gozo, a alegria afro-brasileira é potente, fazendo-a acontecer de maneira exuberante.

Essa relação harmônica dos afetos não se configura como emoções ou sensações específicas, “mas de uma regência, ou uma subordinação de sentimentos a uma maneira, resultante de um dinamismo (garantido pelo axé) em que a linguagem é indissociavelmente semântica, afetiva e cósmica” (SODRÉ, 2017, p. 153). Para o autor, a alegria é um “*acmé* (em grego, ponta de um sistema ou ponto culminante de um processo) da afetividade litúrgico-comunitária, um regime autoengendrado, à maneira da própria vida que, irredutível a qualquer exterioridade, se autoexplica e se expande” (SODRÉ, 2017, p. 154). É um princípio filosófico ético que se percebe tanto nos terreiros quanto nas escolas de samba.

Na experiência de fazer o chão da escola, no ritual do desfile, a afetividade comunitária se expressa e se expande, revelando na avenida uma história de alegria, construída a cada carnaval. A missão de cada componente é “*mostrar essa coisa maravilhosa que é um desfile, que é uma ala, que é um mestre-sala, porta-bandeira, que é a bateria, que [...] mexe com a gente lá dentro. [...] É um mistério da alegria.*” (COMPONENTE, 2018). É o instante em que a comunidade expressa corporalmente o que ela é e tudo o que sente por ser a escola em movimento no dia do desfile.

Com a “regência da alegria”, o desfile se apresenta como uma congregação de corpos em movimento, que reverbera a integração dos/as componentes e a escola, formando o chão da escola. Desfilar é sentir

o corpo pulsar em harmonia com sua própria existência, conectado com a vibração positiva dos demais corpos, ecoando intensamente o samba-enredo por todos os poros.

Como se percebe, o desfile do chão afro-brasileiro do Salgueiro é experimentado de corpo inteiro, unindo as dimensões cotidiana e cósmica da vida. O desfile está ligado ao fazer a escola dentro de uma cosmologia que reverencia o “corpo comunitário” e os ancestrais. Esse momento singular é considerado o mais importante do ano para a maioria dos/as componentes, uma vez que esse instante sublime reverbera a “alegria” como forma de gerência da existência da comunidade.

Referências

CAVALCANTI, Maria Laura. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GIL, José. *As metamorfoses do corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. *Piseagrama*, Belo Horizonte, número 12, p. 44-51, 2018.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

TAVARES, Julio Cesar de. *Dança de guerra – arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TAVARES, Julio Cesar de. *Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas*. 1ed. Curitiba: Appris, 2020. p. 63-89.

Recebido em 31/10/2020

Aceito em 23/11/2020

A ARTE CERÂMICA PRÉ-COLOMBIANA (RE)VIVA NAS POÉTICAS DE MÁYY KOFFLER E KUKULI VELARDE: SUAS (RE)CONSTRUÇÕES NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS DA ANCESTRALIDADE ANDINA

**Pre colombian ceramic art (re) lives in the poetics of Máyy Koffler and Kukuli Velarde:
its contemporary narrative constructions neas of andean ancestry**

**El arte cerámica precolombina (re) viva en la poética de Máyy Koffler y Kukuli Velarde:
sus (re) construcciones narrativas contemporáneas de ascendencia andina**

Simone Cristina Garcia ¹

Resumo:

O objetivo desse artigo é apresentar duas ceramistas com suas poéticas antagônicas: a Kukuli Velarde e Máay Koffler - com as narrativas que atravessam o ácido x delicado, o político x sublime, valem a reflexão por serem (re) construções e (re) visitas da cerâmica e do imaginário pré-colombianos. Mais que reconstruções, são traduções e narrativas significativas por serem construídas através das suas experiências de vida.

Palavras-chave: Kukuli Velarde; Máay Koffler; América Latina; cerâmica pré colombiana.

Abstract:

The aim of this article is to present two pottery makers with their antagonistic poetics: Kukuli Velarde and Máay Koffler - with the narratives that cross the acid vs delicate, the political vs sublime, are worth the reflection for being (re) constructions and (re) visits of ceramics and pre-Columbian imagery. More than reconstructions, they are significant translations and narratives, because they were built through life experiences.

Keywords: Kukuli Velarde; Máay Koffler; Latin America; pre-Columbian pottery.

¹ Doutoranda em Artes no Instituto de Artes da UNESP de São Paulo, mestra pela mesma instituição, especialista em Linguagens das Artes pela ECA na USP. Coordenadora de polo UAB e UniCEU na Secretaria de Educação da Cidade de São Paulo, também é arte educadora e designer gráfico.

Resumen

El objetivo de este artículo es presentar a dos alfareros con sus temas poéticos antagónicos: Kukuli Velarde y Máay Koffler - con narrativas que cruzan mi delicado x ácido, o político x sublime, dignas de reflexión porque son (re) construcciones y (re) visitas de cerámica e imaginería precolombina. Más que reconstrucciones, son traducciones y narrativas significativas para construir a través de sus experiencias de vida.

Palabras clave: Kukuli Velarde; Máay Koffler; América Latina; cerámica precolombina.

Os artistas latino americanos a partir da metade do século XX, iniciaram a autonomia em busca de uma identidade artística, chamada por Giunta (2020) em *Modernidade Periférica*. A dominação hegemônica imposta nos campos das artes, pelos europeus, retardou o processo atual, mas não o impediu. Não há uma identidade latino americana única no campo das artes, fazendo com que a diversidade múltipla dos povos, seja um diferencial a ser referenciado como um retrato cultural ao mundo.

Seguindo na proposta de Andrea Giunta, que é uma análise da produção latina, uma defesa dessa identidade aliada numa permanência e manutenção das relações internacionais por uma história da arte global, o presente artigo situará duas artistas: uma paraguaia e uma peruana - importantes para esse cenário. Ambas mulheres, trazem em suas poéticas uma tradução da ancestralidade pré colombiana dos povos ancestrais da Amazônia. Cada um de um jeito particular, (re) vive, (re) constrói, através de uma produção cerâmica bem peculiar. Pode-se situar as artistas Velarde e Koffler no expoente do pós - modernismo e que se inseriu no caminho construído após as propostas dos artistas militantes do pós-guerra na América Latina.

(...) se activaron a partir de formas que provenían de complejos materiales visuales y de estrategias culturales muy diversas (tanto de la cultura de la vanguardia como de la prehispánica y colonial, de la cultura de masas y de los medios, de la villa miseria y la favela o de la militancia política). Del mismo modo, estas escenas se gestaron en el contacto con otras disciplinas, desde la literatura, la poesía o la música, hasta el psicoanálisis y la filosofía. Así, mantendremos siempre presente que cada obra produce un estallido particular, único, que no puede encorsetarse en los esquemas de filiación, genealogías o modelos evolutivos que ordenan la lectura fetichizada de los objetos artísticos. Es decir que cada contacto cultural o apropiación estratégica de un dispositivo visual o conceptual genera un campo de teorías y experiencias que actúan como elementos subversivos en un tiempo y lugar específicos. (GIUNTA, 2020, s/n. Edição do Kindle).

Através dos seus caminhos de vida e particularidades, Velarde e Koffler apresentam através da cerâmica uma poética antagônica entre si. Apesar de terem a cultura pré-colombiana como fonte e base para suas criações, cada uma escolheu propostas opostas: enquanto uma é denúncia, a outra é a calma; uma é agressiva, a outra é delicada. Dessa forma serão apresentadas o histórico e algumas séries dessas artistas, no decorrer desse artigo.

A artista peruana Kukuli Velarde (1962 -) cria peças autobiográficas e toda a sua produção artística possui temas que estão presentes em sua vida, nas raízes familiares e na história do povo do Peru. A artista paraguaia e radicada no Brasil Máay Koffler (1952 -), já se apropria dos ícones, lendas e da técnica da cerâmica pré-colombiana do Peru, mais especificamente de Chulucanas para discutir sobre as representações do corpo da mulher e do feminino na materialidade da cerâmica. As duas artistas fazem representações icônicas da cultura andina e ancestral, (re) significações, traduções e (re) construções do imaginário andino pré-colombiano em narrativas imagéticas contemporâneas.

Kukuli Velarde e a sua poética ácida

Velarde atribui às cerâmicas um poder de persuasão, nelas fica claro a mensagem que deseja passar. Consegue comunicar a qualquer pessoa sem restrição e isso as torna poderosas e interessantes. Cria novos mitos, reconta a sua história através daquela escrita pelos dominadores espanhóis. Inspira-se em lendas mitológicas e a ancestralidade ameríndia é o seu retorno às origens, um reconhecimento das suas raízes numa busca de autoconhecimento.

Em suas obras as imagens são construídas a partir da sua história de vida como uma descendente dos ameríndios e das abordagens históricas da representação do corpo feminino na Arte, das invasões espanholas e da sua colonização de exploração na América Latina. Em sua poética, há o autorretrato e a relação do corpo no cânone imposto pela Igreja, Estado e Instituições. Seu trabalho obriga o espectador a refletir sobre essas questões e muitas vezes “choca” o público pelas exposições diretas e assertivas da exploração (diversas) do corpo feminino.

É esse caminho poético do seu processo criativo, nem sempre prazeroso, que Velarde cria suas ácidas obras autobiográficas e identitárias dos povos pré-colombianos: assassinados, dominados, mutilados - pela dominação e colonização espanhola. Para compreender o envolvimento da artista em seu próprio processo de criação, a pesquisadora Almeida explica:

O ato de olhar para esse universo particular pode ser difícil, complexo, moroso, já que se abrem feridas que não sangravam mais. É expor-se dentro para fora, é virar-se do avesso. É despir-se para se desconstruir. Este é, em certa medida, o caminho de numerosas produções contemporâneas, já que muitas vezes os artistas e suas biografias tornam-se temas das suas obras. (ALMEIDA, 2018, p.101).

As séries produzidas por Kukuli Velarde provocam conexões auto reflexivas sempre confrontando os temas históricos e sociopolíticos contemporâneos, de gênero, do feminismo, de identidade. Usa o simbolismo popular e figuras fantásticas, para atribuir à plasticidade, o erotismo, as mitologias religiosas, a latino-americanidade e autoimagem. Utiliza seu rosto e seu corpo o retratando nas obras, para explorar o nu feminino de uma forma bem particular, que chega ao ironismo e sarcasmo.

Com a apropriação da simbologia e ícones sagrados da Igreja Católica, da mitologia da Antiguidade Clássica e dos povos ameríndios Pré-Colombianos, provoca uma discussão central sobre a representação do corpo feminino e da mulher pela sociedade, pela mídia e pela História da Arte. Em como essas imagens artísticas contribuíram para uma construção e permanência de símbolos e verdades criadas por textos históricos e sagrados, que subjugam as mulheres. Velarde traz essas questões para os debates atuais, para uma nova historiografia da arte: feminina e latina.

Las representaciones del arte y las del activismo feminista interrogaron las claves del disciplinamiento del cuerpo femenino cuya contracara era el disciplinamiento del cuerpo masculino. Ante una historia de representaciones del arte muy formalizadas –más allá de las excepciones que el historiador puede siempre señalar–, irrumpen imágenes que interpelan la naturalización social e institucional de lo femenino y de lo masculino. (GIUNTA, 2018, s/n. Edição do Kindle).

Na série *Plunder me, Baby*, de 2007, Velarde ironiza através do próprio título que se encontra em inglês, o erotismo feminino que é manipulado e usado como representações sociais e ideológicas. Analisando o título, uma tradução possível é “saque-me/roube-me, querido” - usada pela artista justamente para retratar os saques, a violência e mortes recorrentes nas invasões em guerras.

As obras criticam a colonização espanhola que: explorou, roubou, sacou, dizimou e inferiorizou os povos nativos das Américas. No que resultou em anos de atraso social, econômico e cultural em relação aos países dominantes. Elas são releituras das cerâmicas dos povos originários da América Latina, feitas pela apropriação da técnica usada por eles. Segue as considerações de Kukuli Velarde² sobre esse trabalho, nada melhor do que as palavras da própria artista para empreender nesse acervo imagético que ela (re)cria:

Um grupo de dançarinos coloridos passa por nós conversando e rindo. Tenho dez anos e quero saber o que eles estão dizendo; Peço a Lorenza, uma jovem de dezesseis anos de uma minúscula aldeia peruana que é minha babá. Sua mão direita acena nervosamente diante do rosto, como se espantasse o fantasma de algum ancestral inoportuno. Ela está olhando para mim com raiva enquanto repete cuidadosamente como um mantra uma lição que eu acho que precisava ser aprendida: “Eu” ela diz “não falo quíchua”. Sua voz, tingida pelo som de quinhentos anos de colonização, rachaduras presas em sua traqueia, enquanto tentava desesperadamente suavizar seu sotaque.

Lorenza. Quando Cristóvão Colombo descobriu a ignorância da Europa, legiões de aventureiros vieram para empreender a conquista do “Novo Mundo”. O comércio a ser realizado era simples: seus avanços filosóficos, sociais e econômicos por ouro e prata, “cultura” por “recursos naturais” “Acho que estávamos apenas andando nus e sujos, pecadores e estúpidos, prontos para sermos atualizados para uma esfera cultural melhor.

A troca foi boa para você, Lorenza? Os xingamentos, as humilhações, a falta de oportunidades, o desespero, a pobreza são dignos para você? O que o fez escolher a segurança de uma realidade “só em espanhol”? O que fez você se sentir inadequado e inferior? Ficaria orgulhoso de seu sangue nativo saber que as obras de arte dos fabricantes pré-colombianos são itens de coleção caros, lindamente exibidos nos melhores museus do mundo ocidental, definitivamente muito respeitados e totalmente admirados ... espólios de guerra?

Lorenza, lamento que muitos acreditem que a barganha valeu a pena enquanto você está invisível em uma sociedade neurótica que nega freneticamente o que o espelho diz. Dedico a você este corpo de trabalho: uma instalação de peças de cerâmica reminiscentes da arte pré-colombiana em prateleiras. Eles estão despertos e estão cientes de que estão sendo observados. Eles podem ser muito bem cuidados, como animais exóticos em um centro de entretenimento zoológico, mas estão presos, estranhos ao contexto e despojados de todo significado. Cada um é intitulado com nomes pejorativos, os mesmos que você e muitos como você e eu sofremos por causa de nossa ancestralidade indígena. Todos eles têm a minha cara, pois tive de me tornar cada um deles para reivindicar a posse e receber o xingamento com desafio. Eles mostram em suas atitudes e gestos o espírito rebelde que nunca deve abandonar nossos corações.

Temos que abraçar nossa história para entender suas conseqüências para finalmente levantar nossas cabeças com dignidade. Afinal Lorenza, somos todos de uma mesma raça, sabe qual? O mais desumano, a raça humana. (VELARDE, 2007).

Houve a recuperação da técnica, dos modelos utilitários e da iconografia das civilizações andinas: Cupinisque, Nazca, Mochica e Tihuanaco. Nas exposições, as peças foram cuidadosamente dispostas em prateleiras, projetadas para uma instalação que imitou um museu antropológico, que exhibe orgulhosamente as peças andinas saqueadas pelos europeus. De acordo com Almeida (2018, p.108) “(...) Os títulos de suas obras definem a percepção da peça escultural e convidam o espectador a refletir sobre o conceito de

² Descrição da artista sobre a série que se encontra em seu site: www.kukulivelarde.com

arte não ocidental e os preconceitos que nela estão contidos”. E esses títulos vão além, por serem escritos com escárnio assim como os próprios elementos plásticos presentes nas cerâmicas. Velarde fez questão de reforçar a temática, dedicando comentários para cada peça. Como na figura 3 a artista escreveu: “A oferecida. A quem cabe! (Mas não faça personagem). Já na figura 4, encontramos: “Vadia aborígene selvagem”.



Figura 1 - *Plunder Me, Baby*, 2007, Galeria Barry Friedman, Nova York, 2010. Autor: Kukuli Velarde



Figura 2 – A oferecida, a quem cabe! (Mas não faça personagem). *Chuchumeca Autóctona Moche* com desenhos de Viru Perú, 1-800 DC. Autor: Kukuli Velarde



Figura 3 - Para Cholitranca seu índio saiu! Vadia aborígene selvagem. Moche Perú AD 200. Autor: Kukuli Velarde

Já a série *Isichapuitu* de 1997 a 2002, é uma instalação composta por trinta e seis esculturas. Criada a partir de uma peça arqueológica mexicana datada a 2000 anos, da Coleção Rockefeller do *Metropolitan Museum* de Nova York, nos Estados Unidos. A peça era uma escultura huasteca de aproximadamente

2000 anos. É uma figura de um menino gordo, que assemelha um buda, desses comuns na sociedade ocidental. A partir dela, Velarde pesquisou alguns mitos, no qual destaca-se o seguinte conto oral de Cuzco: Era uma vez um padre perdidamente apaixonado por uma mulher que morreu. Em seu desespero, ele obteve um “vaso da morte” para convocar o espírito dela e a amou mais uma vez³.

O conto se trata de *Manchaypuitu* (masculino) e *Isichapuitu* (feminino), que significam *vasos* ou *cântaros* da morte na linguagem inca. Nessa mitologia, esses vasos tinham características visuais humanas, representavam o homem ou a mulher mortos e era usados como ferramenta ritualística para trazer de volta do passado, o espírito de quem representava. Velarde em sua instalação, fabricou 36 esculturas para representar os corpos de seus antepassados em seu próprio corpo. Assim, moldou o próprio rosto nessas esculturas e em seus corpos imprimiu as memórias, crenças, medos e desejos: seus, dos familiares e do povo andino. Considera-os *cântaros de vida* (vasos de vida), retratando a morte, o renascimento e a fertilidade. De acordo com a própria artista:

(...) Eles me seguem, me atormentando ou adoçando meu caminho. Nesta fase da minha vida quis invocar a sua presença, agradecer-lhes por existirem e fazer as pazes com cada um deles. Mas eu não sabia como, até que vi uma fotografia de uma estátua mexicana da Coleção Rockefeller no Metropolitan Museum de Nova York. (...) *Isichapuitu* é uma instalação de várias versões da mesma figura, mas cada uma respondendo a uma necessidade muito diferente. Várias vozes com suas próprias histórias: minhas histórias. São diferentes órgãos de um mesmo corpo apresentados no chão, lado a lado, como uma metáfora da totalidade. Porque cada um de nós, somos todos soma de vísceras e carne, expectativas e decepções, memórias e esquecimento, generosidades e mesquinhas. Eles vão para o chão porque eu quero que eles invadam nosso reino. Eles vão um ao lado do outro, porque não foram criados para serem observados e qualificados como objetos. Seu valor não está em minhas habilidades, mas em sua mera existência. Eles existem, primeiro para mim e depois para todos os outros. A instalação *Isichapuitu* é um exorcismo, mas é também uma despedida e um novo começo. (VELARDE, 2002)⁴.

Velarde expressa o suplico, a redenção e o exorcismo de diversas emoções em *Isichapuitu*. Nas esculturas, a própria fisionomia estampada apresenta um olhar hipnótico dando a impressão que a figura avança a quem olha. Com os braços levantados, o espectador tem a experiência de ser abordado por um grito de socorro, de desespero ou raiva. Para Almeida (2018, p. 109):

Todas elas mantêm a fisionomia de Kukuli e permanecem com os braços para cima, como se suplicassem por ajuda. Mantêm a boca ligeiramente aberta, como se estivessem prestes a falar, mesmo que ainda lhe faltassem o sopro divino. Há uma aura de tensão presente nas figuras metamorfoseantes. Kukuli desconstrói aspectos relativos aos mitos populares ancestrais e atuais. Relativiza o corpo da mulher e o coloca em uma zona indefinida, um limbo de gêneros.

As peças possuem um aspecto sombrio, o que torna a instalação um caráter singular por retratar também as lutas dos povos andinos nativos das Américas. Levam o espectador a refletir sobre o estado de vida e morte, sobre a sua relação com esse tema. As peças foram confeccionadas com argila branca e terracota, queimadas em baixa temperatura, modeladas com a técnica da barbotina e reproduzidas moldes de gesso. Para pintar, Velarde aplica engobes coloridos, esmaltes e pinturas a frio.

³ Descrição da artista sobre a série que se encontra em seu site: www.kukulivelarde.com

⁴ Relato da artista presente em seu site: www.kukulivelarde.com



Figura 4 – A série *Isichapuitu*, 1997-2002, Clay studio, New York.
Autor: Kukuli Velarde



Figura 5 - Santa Chingada, a mulherzinha perfeita I, série *Isichapuitu*, 1997-2002, coleção de Michael John Kohler Centro de Arte. Autor: Kukuli Velarde

Máyy Koffler e a sua poética delicada e sublime

A artista Máyy Koffler nasceu no Paraguai, passou uma boa parte da sua vida no Uruguai e já morou em vários lugares do mundo. Parou no Brasil e criou suas raízes, se considerando uma uruguaia com alma brasileira⁵. E foi no Peru, em que encontrou seu caminho na cerâmica e na arte. Diferentemente de Kukuli Velarde, escolheu a cerâmica como sua principal linguagem de expressão, mas o que torna as duas semelhantes é que ambas buscam nas lendas e cultura andina, na mulher, as inspirações para seus trabalhos.

Sua poética não é de denúncia nem crítica sobre a situação da mulher na sociedade, ela se define em uma busca pela perfeição das formas a partir do corpo feminino. Koffler desde pequena interessou pelas linhas dos corpos das mulheres, a forma curvilínea era (é) o resumo de uma beleza única e peculiar. Desde a infância desenhava mulheres, estudava os diversos corpos e as diversas formas de retratá-los. Quando teve seu primeiro contato com a cerâmica, no Peru, enxergou nela as possibilidades plásticas para levar seus estudos em desenho para o tridimensional. Essas informações para Koffler estão claras hoje, vistas após 30 anos de experiências, porque naquela época, ela mesma não tinha ideia em como em sua poética estava presente as suas experiências de vida.

As suas obras traduzem a força da mulher através da delicadeza das formas que também chegam ao minimalismo. Ela utiliza o paleteado, uma técnica pré-colombiana de modelagem manual, a qual aprendeu com o mestre ceramista peruano Jose Luis Yamunaqué (1951 -), um estudo iniciado em 1986. Também se aprofundou nas cerâmicas pré-colombianas, principalmente das civilizações da cultura Tallán ou Vicús de Chulucanas. Para a artista Yamunaqué é seu mestre, atribui a ele todo o seu aprendizado:

⁵ Declaração dada em entrevista à Silvia Noriko Tagusagawa em sua pesquisa de doutorado em 2015.

(...) Jose Luis Yamunaqué que foi meu mestre. Ele me iniciou na Arte Cerâmica. Foi a ponte para esse encontro tão significativo na minha vida. Ele é de Chulucanas. Fiquei encantada com a história que tinha por trás de sua obra: a cultura Vicus. Um povo de riqueza ímpar com expressões artísticas de grande beleza e profundidade e intimidade com que eles se relacionavam com a natureza, suas crenças e costumes. Naquele momento, tudo se clareou e passou a ter um sentido na minha vida⁶.

Também utiliza a queima primitiva, engobes, terra sigilata, porcela e o bruñido⁷, esse último Koffler desenvolveu sua técnica, praticamente é a sua assinatura na obra que é acetinada, lisa e lustrada. À primeira vista duvida-se que é uma cerâmica, devido a materialidade sólida e lisa ao extremo, como uma pedra: é isso que torna suas cerâmicas tão peculiares. As séries de obras que serão apresentadas fazem parte desse universo feminino de Koffler, a artista se baseou, em especial na história das mulheres talhanes, como ela própria relata:

(...) Essas mulheres carregam personalidade que eu admiro. Eram mulheres muito especiais com posturas de liderança quando seus homens iam realizar outras tarefas. Existem várias crônicas tanto de cronistas indígenas como espanhóis que ressaltam essas características de forma explícita. Frei Reginaldo Lizárraga, por exemplo diz: “à margem do rio Motupe encontrei um povo governado por mulheres que eram as Capullanas, chamadas assim pelos espanhóis por causa de seu vestido que tinha uma espécie de capuz. Mas para a historiadora Maria Rostworowski de Diez Canseco, a palavra Capullana é de origem Tallán que significa filha. Quando se falam de Capullanas se faz referências ao governo de certa mulheres talhanes, governo que existiu na costa norte de Peru dentro de uma cultura pré-hispânica dos talhanes⁸.

Apesar da obra de Koffler não ser de denúncia, para a artista é claro a importância do questionamento do movimento feminista sobre a condição do “ser mulher” na sociedade latina. Tem claro a concepção de submissão e a posição social das mulheres foram frutos da colonização espanhola, a qual impôs suas regras principalmente através da religião.

Na sua série *Mama Huaco* e *Mama Ocllo* há traduzido nas cerâmicas, uma lenda Tallán sobre mulheres pedras: mulheres incas que quando morriam se transformavam em pedras, e que voltavam a vida para guerrear ao lado do seu povo, em suas lutas⁹. A lenda trata também sobre a criação da região de Cuzco, capital Inca como também há uma crônica de Sarmiento de Gamboa, que *Mama Huaco* foi a mulher que arremessou uma vara de ouro inúmeras vezes até fincar-se em um assentamento definitivo o qual fundou a cidade de Cuzco.

Ainda sobre essas obras, Koffler declara que ao visitar algumas cidades do Peru, conseguiu sentir a energia e a presença dessa espiritualidade inca, que as montanhas e as rochas eram as próprias mulheres incas, olhando a paisagem exclamou: Olha, isso aqui é uma mulher¹⁰!

Na série *Mulheres Tallanes*, são peças silbadoras, ou seja, instrumentos de sopro. Koffler também se inspirou na lenda já descrita e para ela as peças também são chamadas de *mulheres que assobiam*. Nessas obras há apropriação dos elementos figurativos das cerâmicas dos Tallanes e Koffler os utiliza para

⁶ Entrevista concedida à Silvia Noriko Tagusagawa em sua pesquisa de doutorado em 2015, p.230.

⁷ Técnica pré-colombiana de cerâmica que consiste alisar, esfregar, a peça ainda úmida, com uma pedra lisa, para dar uma uniformidade, brilho em seu acabamento.

⁸ Entrevista concedida à Silvia Noriko Tagusagawa em sua pesquisa de doutorado de 2015, p.232-233.

⁹ Informação em seu site <http://www.mayykoffler.com>. Acesso em 20/09/18.

¹⁰ Declaração presente em seu blog <http://mayykoffler.blogspot.com/2013>. Acesso em 04/10/ 2010.



Figura 6 - *Mama Huaco* e *Mama Oclo*, da esquerda para a direita, porcelana e massa cerâmica preta paleteada com engobes, 2004. Autor: Máyy Koffler

representar o corpo feminino, o manto, os acessórios usados por essas mulheres. Há a simbologia do sexo feminino através do triângulo, uma forma usada por outros povos ancestrais. Para Koffler, a representação do sexo feminino e do útero, são importantes e estão presentes não só nessa série mas como nas porcelanas coloridas: o útero é representado como acolhimento.



Figura 7 - *Mulheres Tallanes*, cerâmica paleteada com engobes, 2004/2013. Autor: Máyy Koffler

Na perspectiva da representação do útero e do feminino, Máyy Koffler busca na psicologia a fonte de informações para as razões do por que de estar fazendo determinadas formas: “Costumo conversar com pessoas da área e uma amiga minha analisando o meu trabalho, trouxe essa questão do feminino nas formas da concha, por exemplo, é a coisa do acolher¹¹”. Ela criou uma série de conchas porque para a artista é

a própria forma do útero e nelas há o questionamento da origem da vida. Nesse período estudou os fósseis, as conchas, nautilus, triobitas, outiços e quitons resultando em muitas conchas modeladas.

Após essa experiência Koffler retorna aos estudos de formas e superfícies limpas e lisas. Cria sua técnica de coloração da porcelana juntamente com argilas e modelagem do paletado. Essas obras refratárias, com um discreto nuance e variações de cores que ao mesmo tempo são linhas e desenhos curvos na superfície, também são retratos do corpo e da alma feminina pela ótica da artista. Numa plasticidade delicada leve e sublime, em diferentes ângulos vê-se a essência feminina através de formas abstratas. Mas a artista não enxerga nessas formas o utilitário, para ela são esculturas, embora sejam containers.



Figura 8 - *Mulheres Tallanes*, cerâmica paletada com engobes, 2004/2013. Autor: Máyy Koffler



Figura 9 - *Concha*, 1998, cerâmica paletada com engobe. Autor: Máyy Koffler



Figura 10 - *A Bela Adormecida*, porcelana paletada com corantes cerâmicos, 2013/2014. Autor: Máyy Kofler



Figura 11 - *A Bela Adormecida* (detalhe), porcelana paletada com corantes cerâmicos, 2013/2014. Autor: Máyy Kofler

As séries apresentadas são resultados de um trabalho intenso de duas artistas que possuem poéticas antagônicas e poucas semelhanças. Kukuli Velarde busca em desvendar, desvelar, reafirmar o obscuro e a verdade histórica, antropológica e social. Numa proposta particular e autobiográfica, percorre pela história latina americana para acionar as temáticas. Máyy Koffler também possui uma poética autobiográfica, mas ela não fica clara ao espectador. Ela busca o domínio técnico como parte primordial do seu processo

¹¹ Entrevista concedida a Sílvia Noriko Tagusagawa no dia 19/08/2013, presente em sua tese de 2015, em na p. 254

criativo e para ultrapassar as possibilidades plásticas do material. As duas artistas possuem a influência da cultura andina, em particular a cerâmica pré-colombiana, as lendas dos ameríndios das regiões do Peru. Também, cada uma com a sua particularidade, encontraram no feminino, seja nas questões feministas, sociais, históricas, do corpo material e sua representação - a fonte primeira de suas criações.

É importante escrever sobre as artistas pelas faltas de escritos desses assuntos, já que por muito tempo estivemos submergidos por imposições hegemônicas. Afirma-se que não é tarefa fácil, escrever sobre a arte da América Latina, uma vez que resultam das complexidades, diversidades políticas, econômicas, sociais, culturais, originárias da miscigenação de povos nativos, europeus, africanos e asiáticos. Há uma leve aparência de união e na verdade, é um elemento de grande força heterogênea que exclui a ideia de que os países que formam a América Latina possam vir a ter um movimento artístico uniforme regional (AMARAL, 2006).

Há uma urgência em pesquisar as produções femininas, a cerâmica e as questões das representações dos corpos nas artes. Nesse texto, parte da pesquisa em andamento de doutoramento, permite o acesso para infinitos caminhos teóricos, dialógicos e para as possibilidades de desdobramentos teóricos e práticos para as Artes.

Referências

ALMEIDA, Flavia Leme de. *Desvios do Barro: Raízes Culturais, Feminismo e Rituais nas poéticas de Mulheres Artistas da Cena Contemporânea Latino-Americana*. Tese de doutorado do Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita - UNESP. São Paulo, 2018. Orientadora: Prof^{fa} Dr^a Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada), p. 102 - 108.

AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005) – Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo, SP : Editora 34, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CANIZARES-ESGUERRA, Jorge. *Como escrever a História no Novo Mundo: Histórias, Epistemologias e Identidades no Mundo Atlântico do Século XVIII*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2010.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (Arte y pensamiento) (Spanish Edition). Siglo XXI Editores. Edição do Kindle, 2018.

_____. *Contra el Canon: el arte contemporáneo en un mundo sin centro*. (Arte y pensamiento) (Spanish Edition) . Siglo XXI Editores. Edição do Kindle, 2020.

SALLES, Cecilia Almeida. *Redes de Criação. Construção da obra de arte*. Editora Horizonte, Vinhedo, SP, 2006.

TAGUSAGAWA, Silvia Noriko. *A Cerâmica e suas poéticas: transcender limites*. Tese de doutorado da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, 2015. Orientadora: Prof^a Dr^a Norma Tenenholz Grinberg, p. 224 - 261.

VERA, Genaro Maza. *La Cultura Tallán*. Piura: Centro Editorial Tallán, 2004.

Máyy Koffler. <<http://www.mayykoffler.com>>. Acesso em: 20 de out de 2018.

Kukuli Velarde. <<http://www.kukulivelarde.com>>. Acesso em: 1 de ago de 2020.

Imperialismo e os índios Isichapuitu: representações por meio da escultura. <<https://carolinianun-cg.com/2018/01/17/imperialism-and-the-indigenous-isichapuitu-depictions-through-sculpture/>>. Acesso em: 30 de ago de 2020.

Recebido em 06/10/2020

Aceito em 23/11/2020

ENTRE O “RESPIRAR” DAS MÁQUINAS E O RESPIRAR DA VIDA: O DISCURSO DA ESSENCIALIDADE DA MINERAÇÃO E O DIREITO DE VIVER EM TEMPOS DE PANDEMIA

**Between the “breathing” of machines and the breathing of life: the discourse
of the essentiality of mining and the right to live in times of pandemic**

**La “respiración” de las máquinas y la respiración de la vida: el discurso
de la esencialidad de la minería y el derecho a vivir en tiempos de pandemia**

Poliana de Sousa Nascimento ¹

Resumo:

Com esse artigo, pretendo realizar apenas uma reflexão e instigar novas formas de pensar sobre o discurso da essencialidade da mineração a partir de informações noticiadas nesses tempos de pandemia do Coronavírus e como a classificação do que é essencial se apresenta para o mercado de produção mineral e para o Estado. Como parte dessa discussão ressalto a importância em se entender como povos e comunidades tradicionais, com destaque para indígenas e quilombolas, são entendidas nesse processo mineral, destacando a negligência atribuída aos seus corpos e ao direito de, literalmente, respirar em seus territórios.

Palavras-chave: Essencial, Mineração, Estratégia, Pandemia.

Abstract:

The article is part of a reflection of new ways of thinking about the discourse on the essentiality of mining reported in these times of the Coronavirus pandemic and how the classification of what is essential for the mineral production market is presented. Moreover, I emphasize the experiences of traditional peoples and communities, especially indigenous and quilombola, marginalized in this mineral exploration process, their bodies and the right to breathe in their territories.

Keywords: Musical field; Covid-19 in Manaus; Power relations; Music

¹ Antropóloga. Doutoranda em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Pesquisadora do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia – PNCSA. E integrante do Laboratório de Estudos sobre Ação Coletiva e Cultura – LACC/UPE e do Grupo de Estudos Socioeconômicos da Amazônia – GESEA/UEMA.

Resumen

El artículo es parte de una reflexión de nuevas formas de pensar sobre el discurso acerca de la esencialidad de la minería reportada en estos tiempos de la pandemia de Coronavirus y cómo se presenta la clasificación de lo esencial para el mercado de producción de minerales. Todavía, enfatizo los pueblos y comunidades tradicionales, especialmente indígenas y quilombolas, en este proceso mineral, sus cuerpos y el derecho a respirar en sus territorios.

Palabras clave: Esencial, Minéria, Estrategia, Pandemia.

Introdução

O cenário pandêmico que tomou conta do mundo e que no Brasil, se intensificou com força imensurável, tem exposto o retrato da nossa fragilidade que só vem expor velhos problemas, reflexo de um esquecimento planejado atribuído ao Estado diante do não agir em meio a um caos existente. A pandemia do Coronavírus agravou ainda mais a desestruturação da saúde e dos programas sociais que já estavam em desmonte em função de uma crise política anunciada desde 2013 e que hoje se apresenta bem mais evidente.

Há em torno dessa questão, o discurso de falta de recursos atribuído pelo Estado para dar conta das proporções tomadas pela pandemia no país e ausência desse mesmo Estado nas ações que deveriam amenizar as consequências dessa pandemia; mas há também um discurso da “salvação” que pode não chegar diretamente do Estado, porém chega, por meios de outras iniciativas. Ou seja, a partir de setores privados que legitimam suas práticas em torno também do discurso de desenvolvimento e que em tempos de pandemia, o fazem em favor do direito à vida das pessoas. Compondo dessa maneira, um enunciado que se volta para a essencialidade de suas atividades a partir dos seus interesses para se manterem no controle.

Por essencialidade, em alguns dicionários, é compreendido como aquilo que é imprescindível, que é muito necessário e que não pode ser deixado de lado ou ignorado. Quando a essencialidade é atribuída apenas aos aspectos econômicos, como é o caso da mineração no Brasil, se perde o que poderia ser uma abordagem válida da continuidade das atividades minerais e se tira a compreensão de um lugar de amplitude que carrega essa classificação. Há um discurso alinhado que caracteriza o que é urgente, necessário e essencial. Porém, a finalidade do que é enunciado se articula a partir de estratégias sociais para legitimar a prática mineral e justificar a continuidade da produção frente a um mercado produtivo.

O “discurso da salvação” vem acompanhado aqui de uma tecnologia do poder. Tecnologia que permite o controle de populações inteiras e que Foucault (2012) vai identificar como uma biopolítica do poder. E que para o contexto de pandemia com olhar direcionado à povos e comunidades tradicionais, se converge para um entendimento de um processo de colonialidade. Isso é resultante de uma colonização que marca, especialmente corpos de povos e comunidades de forma marginal e racializada em condição constante de vulnerabilidade, destacando uma rede de poder que se articula para possibilidade de uma necropolítica (Mbembe, 2020). Ou porque não, uma bionecropolítica (LIMA, 2018). Quer dizer, não significa de fato uma expressão de preocupação com a vida, mas pelo controle do corpo e das formas de matar.

Será a partir de reflexões minhas obtidas a partir do que noticiou a cerca da pandemia e mineração que buscarei realizar também uma abordagem da regulação do corpo e da vida por meio de mecanismos estratégicos de poder. Principalmente porque entendo que tal abordagem é justificada por meios de ações do Estado e das empresas mineradoras de forma racional, e que coloca na linha de frente uma ideia protecionista e, paradoxalmente, do direito de matar. Compondo essa questão, buscarei permeá-la em torno de uma dis-

cussão que se volta para a promoção do desenvolvimento latente mesmo em tempos de pandemia noticiadas nas agências de promoção mineral. Enfatizando formas de morrer e de matar (ZKOURI, 2014) promovidas por um projeto de desenvolvimento e de crescimento econômico que não agrega os interesses de todos.

“A mineração não pode parar”

Os investidores da mineração dizem aos quatro ventos “a mineração não pode parar”. Há, em meio à pandemia do Coronavírus uma produção de *marketing* para trazer uma outra cara para a mineração e mostrar a sua essencialidade. Por que o agro pode ser pop e a mineração não? E a “ideia de que a produção da imagem sobre a mineração chega nas pessoas comuns de forma errônea e sem que seja dada a devida importância à sua essencialidade” (DEBIAZZI, 2019). E apoiados nisso, o discurso de ampliação da fronteira mineral no Brasil se justificam pela necessidade de produzir o que é essencial e para se manter no mercado de produção (DEBIAZZI, 2019).

A indústria da mineração cumpre, nesse momento caótico, uma missão estratégica de promoção de suas atividades para o crescimento econômico a partir de um processo filantrópico que visa promover o mantimento da segurança da população. Com destaque para um discurso de essencialidade das atividades em torno da geração de empregos e garantia da vida a partir de grandiosas doações destinados a financiamentos de missão estratégica na promoção do crescimento econômico e para o financiamento de políticas públicas inclusivas e transformadoras para a necessidade de profunda reflexão sobre a indústria da mineração. Tudo isso para garantir segurança à população e assegurar contribuição social aos municípios e estados que recebem a atividade mineradora.

Apontam, igualmente, para a essencialidade de preservação de uma indústria que produz crescimento econômico e avanço social. Tornando a atividade que nesse momento de cenário econômico agravante, uma possibilidade de crescimento. Há um discurso de engrandecimento da atividade em torno do que pode ser rentável para o país, “pois a mineração gera para o Brasil 4% do Produto Interno Brasileiro (PIB), por 21% das exportações, com geração de quase 200 mil empregos diretos e mais de dois milhões de indiretos” (ROSCOE, 2019). De forma que o fechamento das atividades agravaria ainda mais o setor comercial e de geração de empregos em uma crise onde se precisa cada vez mais de tributos para garantir ações que viabilizem o controle da pandemia. Contudo, quando se fala em extração mineral, essa se difere das ações de uma indústria extrativa, “pois nessa indústria extrativa entra também as ações petrolíferas e a partir dessa se justifica os 4% do PIB, sendo, a atividade mineral equivale apenas a 1% do PIB no Brasil”².

O controle aparece aqui como o próprio controle da economia, mas também dos dispositivos de saúde que deveriam ser garantidos pelo Estado. Há uma artimanha que é articulada em torno de ações humanitárias, uma vez que grandes empresas mineradoras, entram na corrida para expansão de seus negócios e para se manter no mercado internacional, a partir de medidas sociais associadas ao freamento da crise em torno da pandemia. Como a empresa Vale que trouxe ao Brasil 5 milhões de kits de testes rápidos como ajuda para o governo Brasileiro (VALE, 2020). São investimentos que chegam aos cofres públicos a partir de amarras que articulam as relações de poder que se estabelecem entre Estado e grandes empreendimentos econômicos. Porque a maneira como as ações minerais são estabelecidas anula outras formas de entendimento sobre a prática mineral sem mesmo considerar outros argumentos.

A construção do discurso da essencialidade nos chega a partir do que se convencionou a ser exaltado a partir de números, nos é induzida a partir de uma contagem de valores que perpassam por relações

² Declaração dada em entrevista à Silvia Noriko Tagusagawa em sua pesquisa de doutorado em 2015.

políticas, de poder e de desigualdades no contexto do capitalismo global, mas que a ênfase não é definitivamente captada para ser pensada a partir desse horizonte. Tampouco se dá ênfase às transformações socioambientais que podem vim no combo das ações minerais, e que são completamente ignoradas. A valorização da essencialidade é justificada pela valorização econômica capitalista de apropriação da natureza e de territórios legalmente usurpados.

Legalmente, porque o caráter de legalidade é atribuída a prática de mineração antes mesmo da promulgação da Constituição Federal de 1988, com o Decreto 3.365/1941 – um ano antes da criação da então Vale do Rio Doce, hoje Vale S.A - que dispõe sobre utilidade pública para fins de desapropriação de áreas para extração de minérios, expressamente no inciso “f” do Art. 5º, e considerada a partir disso, a mineração como de utilidade pública.

Há uma reorganização do território que não é “puramente um mecanismo mecânico da expansão das trocas, mas das políticas apresentadas que se articulam em torno de reestruturação do mercado, disciplinando a comercialização da terra e dos recursos naturais. De uso do solo e de subsolo”. (ALMEIDA, 2017, p.120). Dessa forma, há uma tentativa constante de redução de territórios tradicionais a partir, por exemplo, da redução de áreas propostas para titulação, procrastinação da titulação definitiva de terras quilombolas, ausência de medidas quanto ao desintrusamento de terras indígenas e redução de terras indígenas.

E as ações do Estado são completamente aliadas nesses arranjos jurídicos para “flexibilizações da legislação que favoreçam as ações minerais, apoiadas, sobretudo em políticas de crescimento apontadas para solucionar a “pobreza extrema” em áreas consideradas “em desenvolvimento” (ALMEIDA, 2017). Como por exemplo, a portaria 135 emitida pela MME – Ministério Minas e Energia que inclui o setor de mineração entre as atividades consideradas essenciais, de acordo com o Decreto 10.329, de 28 de abril de 2020 no período referente à pandemia da COVID-19. Tal medida destaca que a continuidade das atividades I - pesquisa e lavra de recursos minerais, bem como atividades correlatas; II - beneficiamento e processamento de bens minerais; III - transformação mineral; IV - comercialização e escoamento de produtos gerados na cadeia produtiva mineral; e V - transporte e entrega de cargas de abastecimento da cadeia produtiva (BRASIL, 2020).

Há uma tentativa do Estado em dá outros significados para atividades que compreendem grandes extensões de terra, inclusive no que diz respeito a direitos territoriais e expansão de terras para implementação de conglomerados econômicos. A esse discurso, segue a problemática de tratar essas questões com “um viés “protecionista” imbuído de uma justificativa desenvolvimentista e que seguem compasso dos interesses do agronegócio”, pois a mineração é ao lado do agronegócio a base da economia brasileira (ALMEIDA, 2017). Contudo, a primeira recebe o caráter de ser “pop” e a segunda busca ao longo dos anos um lugar de prestígio a partir de suas “campanhas verdes” para ter sucesso no mercado de capitais.

Nesses tempos de pandemia, o setor mineral vem com uma abordagem midiática forte e de visibilidade que garantam a esse setor outra perspectiva identitária. O caráter de essencialidade vem acompanhado de uma tentativa de fortalecer sua legitimidade a partir do minério que faz parte do cotidiano de todos e está presente na vida das pessoas.

Isso porque a ideia de desenvolvimento é naturalizada pelo crescimento econômico e que a industrialização e o uso dos recursos naturais é um processo inevitável. Se por um lado há uma legitimidade do discurso da empresa pelo Estado, pois nesse há, como ressalta Bourdieu (2014, p.46) “uma política dentro do mundo que nos rege reconhecida como legítima porque ninguém questiona a possibilidade de fazer de outra maneira e porque não é questionada”, por outro, falta um debate político em torno da desnaturalização do desenvolvimento imposto e posto.

No caso da pandemia há uma evocação de outras formas de se pensar o bem estar e da vida que é do outro, mas esse pensamento dispõe de um entendimento que é vinculado especialmente com o dos

lucros que se gera em torno do cenário existente. O Estado, em conformidade com as empresas, cria uma ideia de entidade e de um aparelho burocrático de gestão de interesses coletivos, contudo, não há equidade na forma de agir, nem de considerar os bens naturais e o modo como esse bem reflete no ambiente. Afinal, quem são os sujeitos que participam dessa coletividade e que estão à margem do capital?

O setor mineral, tal como o do agronegócio atua em torno de uma “ação intersetorial que envolve empresas locais e internacionais, industriais e serviços relacionados à mineração, relações de política local e esse conjunto de bloco de caráter político que atua de forma também coordenada, tal como o agronegócio e totalmente institucionalizada”. (POMPEIA, 2018). É a esse conjunto de ações que Pompeia (2018) denomina de concertação política. Sua finalidade principal é convencer a opinião pública a valorizá-la e pressionar o Estado a inseri-la como elemento estratégico no planejamento governamental (POMPEIA, 2018). E agrega o que o antropólogo Alfredo Wagner chamaria de “agro-estratégias”, fazendo referências às estratégias arquitetadas por grandes conglomerados econômicos que agregam grandes corporações econômicas.

No caso da mineração, que é conhecida por suas violações dos direitos humanos, se munem de uma estratégia baseada em um “risco social corporativo” (GIFFONI, 2019) que são influências exercidas pelas empresas a partir de políticas sociais que garantem apoio do Estado a partir das instituições reguladoras. Com a pandemia essas políticas de responsabilidade corporativa se tornaram ainda mais evidentes por conta dos mecanismos de convencimento e de apoio às comunidades por meio do marketing e propaganda para garantir a licença social para operar e esse é o objetivo das empresas.

E há com essa explanação uma abordagem que se volta para o processo de acumulação de um capital que não se vê. Segundo estudo da ONG Oxfam, entre 18 de março e 12 de julho, o patrimônio dos 42 bilionários do Brasil passou de US\$ 123,1 bilhões para US\$ 157,1 bilhões (OXFAM, 2020). E tudo isso acontece quando o número de desempregados sobe de 9 para 12 milhões de pessoas (IBGE, 2020). Estão entre esses que se tornaram mais ricos empresários do ramo de bancos, mineração, bebidas e planos de saúde. (OXFAM, 2020)

O corpo humano ganha nessa dimensão econômica com ou sem pandemia, um caráter de inutilidade e de falta de valor. Pois a atividade mineral é sozinha, responsável pela piora da qualidade de vida de trabalhadores e de quem vive nos entornos de suas minas. A crise sanitária vem como um agravante da situação, que através das ameaças de punições – perda de emprego e diminuição de salários - coloca os trabalhadores reféns de um capitalismo do qual estão à margem.

O saber associado às relações de economia colabora para que um certo tipo de poder seja estabelecido e exercido em torno de saber e de acesso às informações que não estão ao alcance de todos. Para Foucault: “O poder produz saber e não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder” (FOUCAULT, 2010)”.

Alguns meses se passaram desde o início da pandemia no país e o medo mede o termômetro do controle estabelecido pelo capital e pelo crescimento dos lucros negociados pelas empresas mineradoras que tira um bem que é universal, que é a respiração. Como destaca Mbembe (2020) “O direito universal à respiração não é quantificável. Não é apropriável. É um direito relativo à universalidade, não apenas de cada membro da espécie humana, mas do vivo na sua totalidade”.

O direito à existência é nesse contexto pandêmico, negado por interesses impulsionados pela promoção do medo. Se banaliza a vida, e também o sofrimento. Mas esses são aspectos do controle que sempre estiveram na ordem do dia quando se trata de ações do Estado e de empresas que buscam expandir suas atividades, pois mesmo antes da pandemia, o cenário geopolítico sempre foi agressivo para quem está à margem do capital, especialmente, povos e comunidades tradicionais.

Até o último suspiro

Antes mesmo que pudéssemos pensar em uma crise sanitária mundial que, em passos lentos, chegava ao Brasil e se alastrava por todo o território nacional de maneira avassaladora, já estávamos aqui em uma crise política e de intensa violação de direitos. Sobretudo, quando o assunto se volta para povos e comunidades tradicionais. Os vários PLs, como a PL490/2007³ sobre o marco temporal e a mais recente 191/2020⁴ que viabiliza e regulamenta a exploração de recursos minerais, hídricos e orgânicos em reservas indígenas, que violam o direito de vida desses grupos tradicionais vem de outros tempos e se intensificam no ato dessa grande crise pandêmica.

Obviamente, tanto uma como a outra só reverberam para o entendimento de que tais interesses tem como finalidade eliminar ou modificar os direitos conquistados por povos indígenas. Com ações de desmontes vindas especialmente do governo federal atual, a pandemia só agravou a desestruturação dos setores da saúde, de programas sociais e de educação que estava em desconstrução. Diga-se de passagem, itens básicos e de direito para a manutenção da vida das pessoas em sociedade.

Além da desorganização de órgãos que se direcionavam para a resolução de assuntos ligados às questões indígenas – FUNAI (Fundação Nacional do Índio) e extinção de secretarias ligadas aos assuntos quilombolas. Houve ainda a tentativa de extinção do conselho distrital – SESAI (Secretaria Especial de Saúde Indígena) pelo decreto 9759 e uma ação intensificada para o desarmamento dos dispositivos jurídicos que poderia garantir acesso à uma reivindicação legal.

Com SESAI e FUNAI em processo de desestruturação promovidos pelo próprio governo, quem assume as “responsabilidades” que deveriam garantir a vida desses grupos? Há de fato um projeto político de morte que são reflexos de um “descaso planejado” (SCOTT, 2009) com vistas de promoção de um controle dos territórios e dos corpos e que acompanha ações intersetoriais que estão deste os atos do Estado às práticas de expansão dos grandes projetos de desenvolvimento e econômicos no país.

Mas em se tratando especialmente da pandemia do Coronavírus que nos assola e dos corpos que sentem de fato as consequências dessa crise, há um processo de colonialidade que resulta de uma colonização que marca corpos de povos e comunidades, especialmente as tradicionais, em constante situação de vulnerabilidade. A vulnerabilidade sempre esteve à espreita nesses grupos que, com ou sem pandemia, estiveram à margem do que se pode considerar bem viver. E como dispõem e reivindicam um território de direito, estão eles à mercê dos ataques e dos conflitos eminentes e nunca cessantes em torno de seus territórios.

Há sempre uma tentativa de controle, não somente sobre seus territórios, mas sobre seus corpos. Foucault (2012) destaca o conceito de biopoder e como o Estado faz uso desse recurso para controlar o corpo dos indivíduos em “torno da gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade, dos costumes”. O termo “bio” nos permite pensar em vida, em manter uma vida. No entanto, o biopoder nos permite analisar essa vida a partir do controle que pode existir em torno dela.

³ Proposta ruralista que altera a Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973, que dispõe sobre o Estatuto do Índio; ou seja, Ele também insere no Estatuto do Índio – que data de 1973 – a tese do marco temporal, segundo a qual os povos indígenas só teriam direito à demarcação das terras que estivessem sob sua posse em 5 de outubro de 1988, data da promulgação da Constituição Federal.

⁴ Regulamenta o § 1º do art. 176 e o § 3º do art. 231 da Constituição para estabelecer as condições específicas para a realização da pesquisa e da lavra de recursos minerais e hidrocarbonetos e para o aproveitamento de recursos hídricos para geração de energia elétrica em terras indígenas e institui a indenização pela restrição do usufruto de terras indígenas. O Projeto de Lei 191/20 regulamenta a exploração de recursos minerais, hídricos e orgânicos em reservas indígenas. (CAMARA DOS DEPUTADOS, 2020)

Ele permite o controle de populações inteiras. Em uma era onde o poder deve ser justificado racionalmente, o biopoder é utilizado pela “ênfase na proteção de vida, na regulação do corpo, na proteção de outras tecnologias” (FOUCAULT, 2012). E apesar de existir um biopoder que rege ações que se articulam entre as grandes empresas, há mais ainda uma negociação em torno da possibilidade do matável e que constitui como organizador das relações sociais capitalistas.

Achille Mbembe (2020) destaca em seus escritos o biopoder enfatizado por Foucault, mas questiona se essa noção é capaz de designar práticas contemporâneas pela aniquilação do “inimigo” como objetivo prioritário. Ele destaca que estamos em uma guerra, guerra essa que não constitui apenas um meio para garantir soberania, mas para exercer o direito de matar. O “direito de punir sem qualquer discricção na arte de fazer sofrer” (FOUCAULT, 2012, p.12).

Há um assassino sem rosto, mas o corpo, esse apresenta um padrão com lugar reservado para a vida ou para a morte. O direito à vida é subtendido em uma sociedade com o direito de matar legitimado e é esse direito de matar que Mbembe (2020) denomina necropolítica, pois para ele o racismo é o seu principal motor e impulsionador dos atos do Estado.

Entrar nessa questão teórica sobre o biopoder e sobre necropolítica me parece pertinente, entendendo principalmente que durante uma crise sanitária, enquanto os corpos dos brasileiros padecem sem acolhimento, não lhe é garantido nem ao menos o direito de respirar. Mbembe (2020) enfatiza que “sem dúvida, estamos vivendo em tempos onde o respirar está sendo cada vez um fator de percepção e de consciência que não tínhamos antes, sobretudo, porque está intrínseco ao ato de viver”. Porém um vírus que, através de um processo acelerado de destruição, nos asfixia e mata, só reforça uma conjuntura defasada pela indiferença.

Os povos e comunidades tradicionais sempre estiveram no meio do caminho quando o assunto é desenvolvimento ou expansão de fronteiras de desenvolvimento. E quando o assunto é esse, envolve inevitavelmente seus territórios de direito. Por território de direito se entende aquele que possui “sujeitos sociais com existência coletiva” (ALMEIDA, 2013, p.32). O que torna todos esses povos e comunidades destinatários da Convenção 169.

A convenção determina que seja realizada consulta de caráter prévio, livre e informado para quaisquer intervenções nos territórios e modos de vida desses segmentos. (Convenção 169/OIT, 2011). Há, contudo, “tentativas de deslegitimação ou de redução de sua amplitude que segue também a linha da omissão e da falta de informação que não chega a quem interessa saber sobre o Decreto”. E quando ocorre, se dá por vias duvidosas, com uma simples reunião ou uma audiência pública que não tenha a intervenção da comunidade envolvida. (TERRADEDIREITO, 2020)

A boa fé parece não existir e a violação dos direitos se faz sobretudo em uma crise pandêmica, pois é quando os fatores de vulnerabilidades se tornam ainda mais evidentes, demonstrando os aspectos de fragilidade que podem existir e que se acirram como fogo porque a regra é uma só: a sobrevivência. Há com a pandemia uma oportunidade para continuidade de atividades econômicas por empreendimentos, sobretudo, da mineração com o discurso da essencialidade. E como o vírus não se limita às fronteiras, o aumento do registro de casos da Covid-19 que se tem registrado nos territórios da mineração tem afetado substancialmente povos e comunidades tradicionais em todo território brasileiro.

É um genocídio planejado e articulado. Vem pelo caminho do corpo, daquilo que nos é essencial na vida: o respirar. Mas se por um lado há um avanço das atividades econômicas, há também uma rede de movimentos sociais que se articula entre plataformas digitais e que por meio de denúncias se organizam para diminuir as agressões sofridas. A Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Quilombolas- (CONAQ), que monitora a evolução da Covid-19 nos quilombos do Brasil de forma autônoma, se articula em uma rede consistente de apoio e que agrega organização de outros estados

brasileiros. Há em seus registros que datam de junho/2020, 721 caso confirmados entre quilombolas, 77 óbitos, 2 óbitos suspeitos sem confirmação, com 190. (TERRADEDIREITO, 2020)

Tal como ocorre com os quilombolas, os indígenas também estão nessa frente de articulação e através da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) denuncia o alastramento da doença nos territórios indígenas, inclusive agravadas pela continuidade das atividades de empreendimentos do agronegócio e mineração, já contabilizando 211 óbitos, apontando para uma taxa de 15% de letalidade. (TERRADEDIREITO, 2020)

Não há um plano de contenção diante da pandemia direcionado ao país, tampouco um plano específico que considere a realidade de povos e comunidades tradicionais. Em contrapartida, o governo federal no auge de suas atividades promove reuniões ministeriais, cujo o assunto em questão, a pandemia, é pensando por uma perspectiva condenável, expressados a partir de um de ...“aproveitar a pandemia para passar a boiada”⁵, ou seja, para flexibilizar legislação ambiental e agrária ter livre acesso à exploração dos biomas, recursos e territórios tradicionalmente ocupados, repudiando os modos de vida dos povos tradicionais e ferindo o direito à vida, à saúde e à integridade.

A postura do Estado tem sido, a partir das medidas pensadas para a situação d pandemia, de relativizar a consulta prévia. É um caso de conjunto de violações de direitos fundamentais, como direito à saúde, à vida, à consulta e à dignidade humana. Há relativização do direito à vida pelos governos e a iniciativa privada devido a continuidade das atividades de empreendimentos de infraestrutura, mineração, agronegócio, inclusive dentro de territórios tradicionais, agravando a contaminação pela Covid-19. O governo de Jair Bolsonaro lança a campanha de que “O Brasil não pode parar”, que a economia não pode estacionar, ferindo orientações da Organização Mundial de Saúde (OMS) que já atestou o isolamento social como meio mais eficaz para contenção da pandemia. Há violação das orientações internacionais no campo da saúde e da consulta prévia pela continuidade ou liberação de atividades não essenciais nesse contexto.

Há, sobretudo, em meio a toda a construção de crise uma naturalização tecnológica do crescimento econômico, de que a industrialização da forma que acontece é inevitável e inquestionada. E de que o caráter “tradicional” ainda precisa ser superado, como se este representasse o reflexo do atraso, quando na verdade constitui um modo de vida diferenciado e com especificidades de saberes. A ausência do debate político em torno dessa naturalização do sentido de desenvolvimento, especialmente, quando se trata da mineração, é que precisa ser discutido.

Tudo passa a ter um valor de mercado. Tudo passa a ser também controlado, ou caminhando para um controle não somente do mercado, mas dos corpos. E como o desenvolvimento é entendido a partir das lógicas das empresas e do Estado em ações que partem de uma concertação política, enfatizada por Pompeia, mas sem desnaturalizar a noção de política que aí está posta. Frases como “Brasil não pode parar” trazem em seu contexto uma gama de significado e de padrões políticos que se repetem. São histórias que se contam da mesma forma e na mesma fôrma e o cenário não muda contando as mesmas histórias.

Considerações finais

Finalizo, enfatizando que o contexto de pandemia do Coronavírus não se justifica por si só. As crises que estão para além da pandemia, marcam a história, os territórios e os corpos de grupos que, considerados vulneráveis, se reinventam para respirar, para sobreviver. Nossa sociedade é desigual, e culturalmente diversa, há uma riqueza que é biosociocultural e níveis extremos de desigualdade que sempre estiveram evidentes e

⁵ A frase destacada refere-se a fala do então ministro do meio ambiente, Ricardo Salles, sobre aproveitar o momento de crise provocada pela pandemia pra mudar regras ligadas à proteção ambiental e à área de agricultura enquanto a atenção da mídia se voltava apenas para a Covid-19.

que não são contemplados em um sistema cujo o poder das relações é medido pelo valor de mercado. A rigor, não há um plano de ação em torno do bem viver desses grupos. Há um modelo político econômico que cresce a partir do agronegócio e da extração de commodities minerais, pois ambos andam juntas quando se trata de expandir territórios para ampliação dessas atividades.

Não se está dizendo aqui que a atividade da mineração não seja de utilidade pública, ao contrário, muito que consumidos hoje e nos acostumamos a consumir são insumos necessários para a sociedade moderna que se construiu desde que se iniciou o período de revolução industrial. Para tanto, em meio a um cenário caótico da estrutura de governo e lamentavelmente, isso nos vem acompanhando de uma pandemia global, são as empresas e aqui, enfatizo as empresas mineradoras, que saem ganhando, sem qualquer sinal de arranhão.

E esse é o novo mundo, que não é tão novo assim, que nos é apresentado. Com um sistema informacional e de desenvolvimento que não pertence a maior parte da população e nem aos grupos tradicionais. O conhecimento, que aqui se apresenta por tecnológico, passa a ser uma apropriação necessária para o desenvolvimento dessa nova abordagem do capital que tem na “filantropia tóxica”, um rosto cada vez mais presente e atuante. “Grande parte do mercado mundial das commodities que está nas do setor financeiro e não de uma economia real”⁶ (DOWLOR, 2020) para mostrar que o caminho para se sair de uma crise, seja ela qual for, está nas mãos de grandes empresas que promovem uma insustentabilidade de um sistema que sufoca qualquer possibilidade de soberania de povos e comunidades tradicionais, banaliza sua vida e sua morte e promovem através do sofrimento a incerteza do amanhã.

Referências

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Povos e comunidades tradicionais entre os novos significados de território e de rito de passagem da “proteção” ao “protecionismo”. *Agroecologia e diálogo de conhecimento: olhares de povos e comunidades tradicionais, movimentos sociais e academia*. Recife: UFRPE, 2017. p.119-131

BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Convenção nº 169 sobre povos indígenas e tribais e Resolução referente à ação da OIT / Organização Internacional do Trabalho. - Brasília: OIT, 2011 1 v.

DEBIAZZI, Daniel. A mineração é essencial para quem?. *Brasil Mineral*, 2019. Disponível em <<https://www.brasilmineral.com.br/noticias/minera%C3%A7%C3%A3o-%C3%A9-essencial-para-quem>>.

ROSCOE, Flávio. *Nova mineração*. FIEMG. 2020. Disponível em <<https://www7.fiemg.com.br/iel/Noticias/Detalhe/nova-mineracao>>. Acesso em 5 de maio de 2020.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Editora Loyola, 2010.

⁶ Fala do professor Ladislau Dowlor em palestra O capitalismo se desloca: novas arquiteturas sociais realizada pelo Sesc São Paulo proferida em live. 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HN8LXk4lwKA>>

- GIFFONI, Raquel. *Conflitos ambientais, corporações e as políticas de risco*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2020. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/explica/desemprego.php>
- LIMA, Fátima. *Bionecropolítica: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe*. Rio de Janeiro: Arquivos Brasileiros de Psicologia; 2018.p 20-33.
- MBEMBE, Achille. *O direito universal à respiração*. Instituto Humanitas Unisinos. Disponível em <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/598111-o-direito-universal-a-respiracao-artigo-de-achille-mbembe>>. Acesso em 30 de abril de 2020.
- BRASIL. Ministério de Minas e Energia. Portaria Nº 135/GM, de 28 de março de 2020.
- OXFAM. Quem paga a conta? Taxar a riqueza para enfrentar a crise da Covid-19na América Latina e Caribe. 2020 <https://www.oxfam.org.br/justica-social-e-economica/quem-paga-a-conta/> Acesso em 04 de setembro de 2020.
- POMPEIA, Caio. *A concertação de política do agronegócio e os direitos territoriais indígenas e quilombolas*. Caxambu – MG. Anpocs, 2018.
- SCOTT, Parry. *Negociações e resistências persistentes: agricultores e a barragem de Itaparica num contexto de descaso planejado*. Ed. Universitária da UFPE: Recife, 2009.
- TERRA DE DIREITO. Como fica o direito à consulta prévia no contexto da pandemia? . Disponível em <<https://terradedireitos.org.br/covid19/artigos/como-fica-o-direito-a-consulta-previa-no-contexto-da-pandemia/23405>>. Acesso em 04 de setembro de 2020.
- VALE. Vale traz ao Brasil 5 milhões de kits de testes em ajuda humanitária no combate ao novo coronavírus. 2020. Disponível em <<http://www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/news/Paginas/vale-traz-ao-brasil-5-milhoes-de-kits-de-testes-em-ajuda-humanitaria-no-combate-ao-novo-coronavirus.aspx>>.
- ZHOURI, Andrea. ZHOURI, Andréa; VALENCIO, Norma (Org.). *Formas de matar, de morrer e de resistir: limites da resolução negociada de conflitos ambientais*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

Recebido em 22/09/2020

Aceito em 06/10/2020

XAMANISMO TREMEMBÉ, ABERTURA DE LUGARES E FORMAÇÃO DE PESSOAS INDÍGENAS

Tremembé shamanism, opening places and training indigenous people
Chamanismo tremembé, abrindo plazas y formando indígenas

Ronaldo de Queiroz Lima ¹

Resumo:

A minha preocupação é refletir sobre a produção de existência indígena a partir da relacionalidade parental, do xamanismo e da abertura de lugares. Parto das compreensões de parentesco como história (GOW, 1997: 39-65), da reprodução parental como criadora de novos lugares (VIEIRA, 2010:42-91) e do xamanismo como comunicação cósmica (CASTRO 2002, p.457-472) e (2009, p. 101-114), para argumentar sobre como a existência indígena é produzida em termos relacionais entre humanos e não humanos (JACKSON, 2013: 3-28). Para tanto, analiso material etnográfico produzido entre os anos de 2013 e 2015 sobre o trabalho de cura tremembé em Queimadas, no município de Acaraú, estado do Ceará. Considero a cura tremembé uma prática xamânica (MARÉCHAL & HERMANN 2018: 344) transversal à parentela e a criação de lugares. O não humano aqui se refere aos encantados, espíritos com os quais pessoas tremembés, especialmente de Queimadas, se relacionam como pessoas. A noção de uma existência entre humanos e não, evidenciada pelos dados etnográficos expostos na sequência argumentativa do texto, é a referência da qual parto para sugerir que a abordagem etnológica fixada pela relação entre etnicidade e território sobre os Povos Indígenas no Nordeste do Brasil pode ser revisada.

Palavras-chave: Xamanismo; Tremembé; Parentela; Existência.

Abstract:

My aim is to reflect on the production of indigenous existence based on parental relationality, shamanism and the opening of new spaces. I start from the understanding of kinship as history (GOW, 1997: 39-65), from parental reproduction as the creator of new places (VIEIRA, 2010: 42-91) and from shamanism as cosmic communication (CASTRO 2002, p.457-472) and (2009, p. 101-114), to argue about how indigenous existence is produced in relational terms between humans and non-humans (JACKSON, 2013: 3-28). Thus, I analyze ethnographic material produced between the years 2013 and 2015 on the tremembé healing work in Queimadas, in the municipality of Acaraú, state of Ceará. I consider tremembé healing to be a shamanic practice (MARÉCHAL & HERMANN 2018: 344) transversal to the kindred and the creation of places. The non-human here refers to the enchanted, spirits with whom tremembé people, especially from Queimadas, relate as humans. The notion of a plane of existence between

¹ Doutorando no PPGA/UFBA. Email: ronaldodequeirozlima@gmail.com

humans and not, highlight by the ethnographic data exposed in the argumentative sequence of the text, is the reference from which I start to suggest that the ethnological approach stuck on the relationship between ethnicity and territory on Indigenous Peoples in Northeast Brazil can be revised.

Keywords: Shamanism; Tremembé; Parentela; Existence.

Resumen

Mi preocupación es reflexionar sobre la producción de la existencia indígena basada en la relacionalidad parental, el chamanismo y la apertura de lugares. Partiendo de la comprensión del parentesco como historia (GOW, 1997: 39-65), la reproducción parental como creadora de nuevos lugares (VIEIRA, 2010: 42-91) y el chamanismo como comunicación cósmica (CASTRO 2002, p.457-472) y (2009, p. 101-114), para discutir sobre cómo se produce la existencia indígena en términos relacionales entre humanos y no humanos (JACKSON, 2013: 3-28). Para ello, analizo material etnográfico producido entre los años 2013 y 2015 sobre el trabajo de sanación tremembé en Queimadas, en el municipio de Acaraú, estado de Ceará. Considero que la sanación tremembé es una práctica chamánica (MARÉCHAL & HERMANN 2018: 344) transversal a los parientes y la creación de lugares. Lo no humano aquí se refiere a los espíritus encantados con los que las personas que tiemblan, especialmente de Queimadas, se relacionan como personas. La noción de existencia entre humanos y no, evidenciada por los datos etnográficos expuestos en la secuencia argumentativa del texto, es la referencia a partir de la cual comienzo a sugerir que el enfoque etnológico fijado por la relación entre etnia y territorio en los Pueblos Indígenas del Nordeste brasileño puede ser revisado.

Palabras clave: Esencial, Minéria, Estrategia, Pandemia.

Introdução

Neste artigo demonstro que não é mais possível sustentar que as aldeias indígenas contemporâneas são necessariamente condicionadas a um território do passado colonial. Mas, que as aldeias são lugares indígenas constituídos constantemente pela reprodução parental, em terra de antigo aldeamento missionário e fora desse contexto. No caso analisado aqui, a relação espiritual entre pessoas tremembé e encantados mediou a criação de duas aldeias, Queimadas e Telhas, as quais hoje são protegidas como Terra Indígena. Analiso a relação entre pessoas tremembé e os encantados no trabalho de cura como um ritual xamânico para demonstrar que os encantados não podem mais ser compreendidos como representação simbólica a serviço da relação entre etnicidade e território. Isso porque os encantados têm existência própria, se relacionam com os tremembés e com não indígenas de modo a curar enfermidades do corpo e da alma.

Além disso, essa relação é um canal de comunicação cósmica fundamental para a subsistência de famílias tremembé, para a luta pelo direito territorial e para compartilhar um conhecimento capaz de sustentar um pensamento ameríndio que significa a vida tremembé, bem como um leque de relacionalidades humanas e não humanas.

No primeiro tópico discorro sobre como se deu a minha experiência relacional com os tremembé em Queimadas durante o meu trabalho de campo (CLIFFORD 2002, p.227-251). No segundo, inicio remetendo o etnônimo Tremembé à coadunação entre humano e área pantanosa, os tremembais. Apresento informações sobre o Povo Tremembé no Ceará e faço uso desse termo com iniciais maiúsculas para enfatizar o sujeito político e de direito. Uso constantemente o termo pessoa tremembé em minúsculo para enfatizar que a natureza humana é constantemente formada pela convivência na rede parental.

Uso o termo pessoa para os encantados. Esses últimos são espíritos e força cósmica de cura, na perspectiva tremembé. Tal uso se dá com menor frequência e enfatiza a dimensão não humana que é encorpada - no sentido dado por Castro (2002, p.457-472) - no corpo de pessoas tremembé iniciadas no trabalho de cura. Uso também o termo tremembés no plural para me referir ao sujeito político e de direito como constituído por experiências vividas - no sentido de Ingold (2015, p.215-229) – que são diversas. Em termos de existência, os tremembé são vários, em termos de sujeitos políticos e de direito, de cidadania, são um Povo Indígena no Nordeste. Ainda no segundo tópico, apresento dados populacionais, informações sobre a localização dos tremembés e as suas respectivas aldeias, sobre a situação territorial de cada uma delas, sobre o contexto social no qual estão inseridas.

No tópico três trato de diferenciar Terra Indígena e aldeia indígena a partir da função social desempenhada pela relação entre pessoas tremembé e encantados na constituição da Terra Indígena Tremembé de Queimadas. O parentesco tremembé é tratado como história (GOW, 1997: 39-65) e a abertura do lugar indígena Queimadas como consequência da expansão parental tremembé (VIEIRA, 2010: 42-91) para o Baixo Acaraú. As relações parentais que fundamentam o argumento aqui desenvolvido são representadas na imagem a seguir.

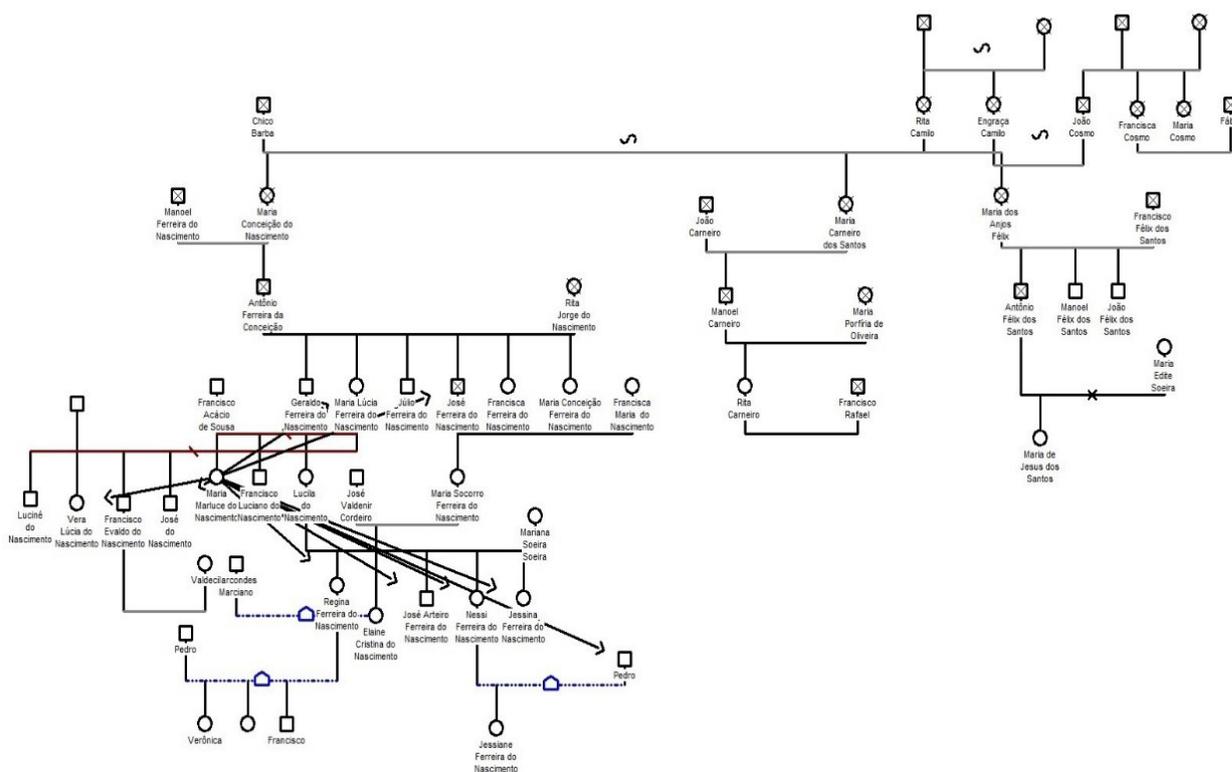


Figura 1 - Matrilinearidade. Fonte: Lopes (2014) e Lima (2015).

Ainda no terceiro tópico, apresento também dados sobre o contexto social que constitui Queimadas. Do mesmo modo, conduzo a narrativa para demonstrar que a aldeia Queimadas está vinculada a outros lugares, indígenas e não indígenas, por diversas relacionalidades comerciais e de parentesco. É o parentesco tremembé que vincula Queimadas a Almofala e fundamenta-a como aldeia Tremembé, o que a tornou sujeito social de direito constitucional, a partir da Constituição Cidadã. Tal vínculo não torna Queimadas um apêndice de Almofala, mas é algo que constitui a história desse lugar indígena.

No quarto tópico apresento argumento no sentido de que os encantados não podem ser compreendidos ou tratados como representação simbólica a serviço da exposição do contraste interétnico, cujo obje-

tivo seja a garantia de direitos. A perspectiva tremembé apresentada aqui demonstra que os encantados são pessoas não humanas com as quais as pessoas tremembé se relacionam ao ponto da fundação de aldeias ser implicada por essa relação, tanto quanto o processo de demarcação da Terra Indígena de Queimadas. Isso revela um limite da abordagem elaborada pelos estudos de contato e da compreensão sobre a agência de grupos indígenas em favor dos seus direitos constitucionais e na relação com o Estado. Relacionalidades entre humanos e não humanos significam os “traços diacríticos” (CUNHA 1978, p. 237) expostos para a sociedade nacional, mas tomá-los como a representação da cultura indígena é se contentar com a dimensão discursiva do fato étnico. Diante disso, sugiro deslocamento na região de pensamento (DELEUZE & GUATARRI, 1991) etnológico para dentro do grupo e passo a desenvolver narrativa sobre a formação da aldeia Queimadas.

No quinto tópico discorro sobre o trabalho de cura em Queimadas, de modo a propor compreender essa dinâmica ritual como um xamanismo. Para tanto, sobre xamanismo, parto da proposição de Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 457-472) e de Carneiro da Cunha (2009, p. 101-114) com fim de revisitar o trabalho de cura tremembé em Queimadas. Para o primeiro, o xamanismo é uma capacidade de certos humanos de transpor o corpo e assumir a perspectiva de subjetividades não-humanas. Todas as espécies pensam, são dotadas de intencionalidade e povoam o cosmo. O xamã faz a interlocução entre as diferentes espécies do cosmo de modo a operar as categorias de pensamento imanadas em diferentes contextos socionaturais. Para a segunda, o xamanismo se dá na equivalência de códigos de linguagem cósmica fundada na percepção do xamã, que é um viajante do tempo e do espaço, ao mesmo tempo, é um tradutor de diferentes visões. Contexto de prática xamânica (MARÉCHAL & HERMANN 2018, p. 344).

No sexto e último tópico, retomo a ideia inicial sobre a formação de aldeias indígenas em terras de aldeamento missionário e fora delas, o que revela uma limitação do modelo etnológico fixado na relação entre etnicidade e território. Não faço uma crítica a esse modelo aqui, embora compreenda que ela seja necessária com base na etnografia nordestina. Tal crítica não implica em diluir o argumento de sustentação do direito originário, ao contrário, trata-se de revisá-lo de modo a expor evidências etnográficas que demonstram o porquê da posse indígena das terras onde habitam deve ser compreendida como um direito humano irremediável, tanto quanto o direito à vida o é. Apresento a aldeia como um organismo vivo. Tal como um corpo humano, no sentido de ser gerado constantemente, no ambiente físico, social e cósmico. Essa forma de vida humana está sob constante ameaça, ao passo que as terras indígenas nordestinas demoram bastante para serem demarcadas. É necessário aprofundar o sentido de ser indígena e com ele a diversidade da existência humana.

Da experiência etnográfica em Queimadas

O objetivo deste tópico é expor algumas informações sobre como se deu a minha convivência com as pessoas tremembé em Queimadas e como foi sendo construído os dados etnográficos mobilizados no decorrer do texto.

Evaldo, irmão de Marluce, a pajé do trabalho de cura, a liderança espiritual, me convidou para ficar hospedado em Queimadas, após a minha segunda visita à aldeia. Sempre dormi na sala de estar da casa da Marluce. Fazia refeições na sala de jantar, sempre mantive o hábito de lavar a louça. Vez ou outra, dormi e fiz refeições na casa da dona Lúcia, mãe de Evaldo e Marluce. Na maioria das vezes sozinho, como costume viajar para trabalho de campo, levava os equipamentos de foto e filmagem para as sessões do trabalho. A cada viagem, eu entregava fotos impressas e vídeos em DVD para Marluce. Esse material foi sendo circulado entre as pessoas do núcleo doméstico da pajé e entre as médiuns e seus respectivos núcleos.

Ver as fotos e assistir aos vídeos funcionou para mim como apoio para compreender o processo ritual do trabalho de cura, saber o nome das pessoas e do parentesco entre elas. Para os tremembé, tanto desempenhou

a função de valorizar o trabalho de cura diante de núcleos domésticos distantes, como a de preparar a iniciação. Tornou-se, o material audiovisual instrumento pedagógico de ensino e de sensibilização da parte dos parentes que não legitimavam o trabalho. A observação, a filmagem do ritual e o registro fotográfico eventual se davam à noite. Somente nesse turno é possível abrir mesa, ou seja, realizar o trabalho. As explicações das chefes do ritual, Regina, Lúcia e Marluce eu sempre obtinha durante o dia. Geralmente, após o almoço, eu conversava com Regina no terreiro de sua casa. Pela manhã, conversava com Marluce ou com dona Lúcia.

Após assistir, filmar, fotografar e tomar nota em mais de trinta sessões e de acumular horas de conversa com Regina, e as outras duas chefes do ritual, como também com outras pessoas auxiliares do ritual da cura, foi possível começar a compreender a linguagem do trabalho.

Compreendi (LIMA, 2015, p. 147-157) que o trabalho de cura dos Tremembé de Queimadas é uma prática mantida, ao longo do tempo, por diferentes gerações de pajés, cujas experiências foram enriquecendo essa tradição com elementos culturais diversos. Por outro lado, revisito aqui parte do material etnográfico produzido nessa experiência com o propósito de refletir sobre como os Tremembé produzem as suas condições de existência.

Nesse sentido, tomo como referência a noção da reprodução parental como consequência a abertura de aldeias (VIEIRA, 2010, p. 42-91), seja pela expansão do núcleo doméstico ou pela aliança uxorilocal. Tomo o parentesco enquanto relacionamentos parental, cognática e agnática, como história (GOW, 1997, p. 39-65) para mobilizar as narrativas tremembé sobre a abertura de seu lugar Queimadas e sobre os lugares-encantados.

O Povo Tremembé no Ceará

O etnônimo Tremembé condensa a experiência humana vivida em terrenos úmidos na faixa litorânea do nordeste brasileiro². Há uma população consciente da identidade tremembé no Ceará que somava 4.820 pessoas, em 2009, e estão distribuídas entre os municípios de Acaraú, Itapipoca e Itarema (AIRES; SILVA, 2009, p. 9). As localidades onde habitam são denominadas aldeias e o lugar de referência ancestral é a antiga terra do aldeamento missionário fundado em Almofala no século XVIII. Hoje, é distrito do município de Itarema. Os tremembé nomeiam suas aldeias constituídas a partir da missão setecentista como: Batedeira, Batedeira II, Cajazeiras, Capim Açú, Comondongo, Curral do Peixe, Lameirão, Mangue Alto, Panan, Passagem Rasa, Praia de Almofala, São José, Saquinho, Tapera, Urubu, Varjota (PALITOT, 2009, p. 42). Há também fora da terra do aldeamento as seguintes aldeias: Telhas e Queimadas, no município de Acaraú, São José e Capim Açú, no município de Itarema, e São José e Buriti, no município de Itapipoca.

As aldeias Telhas, Queimadas, São José, Capim Açú, São José e Buriti resultam da migração de famílias do antigo aldeamento. O crescimento populacional tornou as poucas áreas de plantio, de caça e de pesca menores, no litoral. Segundo os estudos etnográficos disponíveis³, desde o século XIX a microrregião denominada Baixo Acaraú, a planície úmida do segundo maior rio cearense, é habitada por tremembés. As famílias formadas a partir desse movimento migratório, em direção ao Baixo Acaraú, deram origem as aldeias de Telhas, Queimadas, São José e Capim Açú, as quais se tornaram objeto de proteção e administração do Estado Nacional, no início do século XXI. Cada uma das referidas aldeias é uma unidade

² O Etnólogo Tomaz Pompeu Sobrinho (1951) com base nas crônicas seicentistas dos missionários Padre Ivo d'Evreux, capuchino francês, e do jesuíta João Filipe Beteford, afirma que "Habitavam os Tremembé as praias e estuários cobertos de mangues dos rios do nordeste do Brasil, desde a foz do rio Gurupí até a foz do rio Apodí, isto é, toda a costa dos atuais Estados do Maranhão, Piauí e Ceará." (POMPEU SOBRINHO 1951, p.258).

³ Silva (1999), Patrício (2010) – esses dois laudos antropológicos fundamentados em estudos etnográficos densos são fontes etnohistóricas importantes sobre a ocupação tremembé fora de Almofala -, Lopes (2014) e Lima (2015).

organizativa autônoma conectada as demais pela rede parental. Resulta da experiência vivida e compartilhada pelas pessoas tremembé, ao longo da formação do Estado Nacional, no caso de Almofala, e noutra temporalidade no caso das aldeias formadas fora da terra do aldeamento.

Entre os anos de 2013 e 2015⁴, desenvolvi pesquisa etnográfica e dissertação⁵ com pessoas tremembé na Terra Indígena (TI) Tremembé de Queimadas, no município de Acaraú, no Ceará. Embora a regularização fundiária não tivesse terminado, esse grupo indígena gozava do direito territorial à posse permanente de seu território. Essa TI foi criada no ano de 2010⁶. Ela está a 34 quilômetros da sede municipal, a qual dista 237 quilômetros da capital Fortaleza. A TI Tremembé de Queimadas é limítrofe à TI Tremembé Córrego do João Pereira⁷, cujo perímetro tanto está no município de Acaraú como no de Itarema. As pessoas tremembé que vivem nas aldeias São José e Buriti também detêm a posse permanente⁸ do território conformado na TI Tremembé Barra do Mundaú, no município de Itapipoca, a 120 quilômetros de Almofala.

O processo de demarcação da TI Tremembé de Almofala parou em 1992 e aguarda decisão judicial para finalização dos estudos. A terra do aldeamento é compreendida pelos tremembé como sendo dividida em duas áreas menores, as quais são denominadas de mata e praia. Almofala, hoje, é uma das praias do município de Itarema e um dos principais destinos de banhistas nos finais de semana e feriados. Abriga vários não indígenas que são chamados de posseiros e a atividade da pesca e da agricultura de roça são as principais atividades tradicionais de subsistência. Não há mais mata para a caça em função da degradação ambiental promovida por fazenda de coco.

A porção norte do Ceará, litoral oeste onde estão localizadas as TIs Tremembé de Almofala e da Barra do Mundaú, é rota turística para Jericoacoara e outros destinos turísticos em ascensão. Essa faixa litorânea é referência mundial para a prática do kitesurf⁹ e constitui a principal matriz brasileira de geração de energia eólica¹⁰. O investimento em usinas eólicas no Ceará é um dos vetores da transformação socioambiental do litoral cearense¹¹, nas últimas décadas. Essa região física e biótica também têm atraído empreendedores do setor hoteleiro e empresários do setor agrícola. A política econômica estadual tem fa-

⁴ Esse foi o período em que fiz o curso de mestrado em Sociologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal do Ceará (UFC).

⁵ O título da dissertação é: Os Tremembé do Centro de Cura, em Queimadas: a formação de um grupo social, (LIMA 2015). Esse trabalho foi desenvolvido a partir das ideias de “situação histórica” (OLIVEIRA FILHO, 1988) e “Territorialização” (OLIVEIRA FILHO, 1999). O objetivo central foi demonstrar que o grupo social de curadoras e curadores tremembé de Queimadas foi formado no “processo de territorialização” dessa aldeia. Nesse momento, os indígenas puderam retornar para a área de onde saíram devido a posse do Departamento de Obras Contra a Seca (DNOCS) com o fim de lotear a terra e esquadrinhá-la para o grande projeto do Perímetro Irrigado Baixo Acaraú.

⁶ O Relatório Circunstanciado de Identificação e Delimitação (RCID) da Terra Indígena Tremembé de Queimadas foi escrito no ano de 2010 pela antropóloga Marlinda Melo Patrício (PATRÍCIO 2010), contratada pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). O resumo do RCID foi publicado no Diário Oficial da União em 30 de dezembro de 2011 (BRASIL 2011). Desde então, as pessoas tremembé que vivem na TI de Queimadas detêm a posse permanente desse território de 767 hectares.

⁷ Única TI homologada no Estado do Ceará. A regularização fundiária terminou em 2003 (BRASIL 2015).

⁸ Portaria número 1.318, de 7 de agosto de 2015. Disponível em: <https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=33&data=11/08/2015>. Acessado em 06 de outubro de 2020.

⁹ Ver <https://www.ceara.gov.br/2019/09/24/ceara-e-referencia-mundial-para-praticantes-dos-esportes-nauticos/>. Acessado em 5 de outubro de 2020.

¹⁰ Ver <https://clickpetroleoegas.com.br>. Acessado em 5 de outubro de 2020.

¹¹ Os parques eólicos estão nos seguintes municípios: “Icapuí, Aracati, Beberibe, Cascavel e Aquiraz (litoral leste); Caucaia, São Gonçalo do Amarante, Paracuru, Paraipaba, Trairi, Amontada, Acaraú, Cruz, Jijoca de Jericoacoara, Camocim e Barroquinha (litoral oeste)” (MOURA-FÉ 7 PINHEIRO 2013, p.25).

vorecido ambos os setores, nos últimos anos. Todas as TIs Tremembé citadas sofreram e sofrem impactos de empreendimentos do ramo hoteleiro, agrícola, de geração e distribuição de energia “limpa”.

Visitei as já referidas aldeias entre os anos de 2016 e 2017. Observei que as atividades produtivas de maior movimentação de pessoas tremembé e dessas com não indígenas são: a pesca artesanal e industrial, a agricultura familiar, a monocultura de agroempresas; o serviço de transporte e o bancário; o comércio de frutos do mar, de horticulturas, de alimentos e a troca deles entre parentes; a venda de animais para consumo e criação; o comércio de eletrodomésticos, de móveis, de roupas e calçados, de veículos motorizados de pequeno porte; os benefícios previdenciários, os benefícios dos programas sociais para pessoas e famílias de baixa renda; a renda proveniente do serviço público diferenciado na área da saúde e da educação em TIs.

Embora o português regionalizado seja o idioma estruturado na fala dessa população indígena, a língua ancestral continua sendo praticada nos cantos do torém. Essa é a dança tradicional tremembé realizada em diversas festividades e atos políticos, cujos significados funcionam como sinais diacríticos desse grupo (OLIVEIRA JÚNIOR, 1998, p. 27, 35-51). O torém é também um ritual indígena, como o toré, a jurema e o ouricuri, praticados por outros povos indígenas na Região Nordeste. As ritualidades indígenas nordestinas – torém, toré, jurema e Ouricuri - reúnem múltiplas crenças espirituais e se aproximam das vivências em Umbanda e no catolicismo popular (MESSEDER, 2012, p. 32-42).

Há uma ritualidade denominada por pessoas tremembé como trabalho de cura ou trabalho. Essa prática ritual de incorporação de encantados não aparece nas mobilizações étnicas. Em Queimadas, pude conversar e conviver com as mulheres que chefiavam o trabalho, Marluce, Regina e Dona Lúcia, mãe da primeira e tia da segunda. A experiência delas e a minha observação disciplinada das sessões de cura, aos poucos, foram me revelando evidências de um sistema simbólico próprio incrementado por significantes de Umbanda e do catolicismo popular. O trabalho de cura que era compreendido como “atualização da tradição cultural dos Tremembé em curar pessoas índias e não índias” (LIMA 2015, p. 183) aqui passa a ser enfatizado a partir da relacionalidade humana e não humana mantida por pessoas tremembés.

Queimadas, Terra Indígena e aldeia

A relacionalidade entre pessoas tremembés e encantados não se restringe ao âmbito do trabalho de cura. Ela é definidora de Queimadas como uma aldeia ou lugar indígena. Dar atenção à relação entre tremembés e encantados é enfatizar a perspectiva indígena sobre a sua existência. Desse modo, é possível evidenciar um processo constante de elaboração da existência tremembé mediada por encantados. O que não está separado do processo de mobilização étnica para criar uma Terra Indígena nessa localidade. A proteção do Estado Nacional sobre a terra ocupada pelos tremembé favorece a continuidade histórica dessas pessoas indígenas, à medida que possibilita a manutenção do ambiente no qual habitam os encantados.

A TI Tremembé de Queimadas foi identificada e delimitada em parte do terreno loteada pelo projeto Perímetro Irrigado Baixo Acaraú, iniciado no governo Sarney¹². A construção dessa obra gerou a migração gradativa de várias famílias entre as décadas de 1980, 1990 e 2000. A agência da Procuradoria Geral da República no Ceará (PR/CE), do Ministério Público Federal (MPF), com base em parecer de 2005¹³, foi importante por intervir pela desapropriação de parte da terra do Perímetro para as famílias que permaneceram no que restou da formação territorial de Queimadas. O estudo do Grupo Técnico (GT) da FUNAI, em 2010, conseguiu incluir no perímetro da TI Tremembé de Queimadas a Mata do Amargoso por consequência da ação do MPF.

¹² Cf. Patrício (2010), Lima (2015).

¹³ Parecer Técnico nº 1/05. Ministério Público Federal. Procuradoria da República no Ceará (BRISSAC & MARQUES 2005).

A partir da experiência das pessoas tremembé, trata-se de uma área que foi completamente degradada pela terraplanagem do loteamento, mas que abriga uma lagoa encantada. Segundo a perspectiva tremembé, nesse local habitam encantados, espíritos com quem indígenas iniciados no trabalho de cura se relacionam. O lugar é encantado e isso implica na agência de forças espirituais/naturais que impedem a lagoa de ser vista e a sua água de ser utilizada. Significa também que seria possível desenvolver um trabalho para desencantar a lagoa e fazer a água emergir no meio da mata, exatamente, onde há uma interrupção na paisagem densa da vegetação de tabuleiro por uma espécie de capim¹⁴. A Mata do Amargoso é encantada por ter uma lagoa sob agência de encantamentos, sete ao todo.

Em caminhadas pela referida Mata com o atencioso Evaldo (irmão de Marluce), pude aprender sobre rastros de animais de valor para a caça, como o peba, o tejo, a juriti e sobre a Caipora. Na entrada da mata, fora das áreas de residência e de cultivo, pôr fumo em algum galho é uma atitude cortês com a encantada. Simboliza um pedido de proteção a ela contra quaisquer ataques dos animais e de espíritos que lá vivem.

Após cada caminhada na Mata, uma lógica de andar por dentro da vegetação foi se apresentando e o indígena me mostrando como a vida nesse ecossistema não era mais a mesma. Depois das obras do Perímetro Irrigado, tanto o veado, como a cutia, o preá e o catitu não foram mais vistas nas proximidades. Luciano, irmão de Evaldo e reconhecido caçador em Queimadas, me disse que o loteamento¹⁵ da terra afugentou os animais. Outro impacto é gerado pelo uso de agrotóxicos nos cultivos dos lotes. A substância contamina o solo e a água em uso pelas pessoas tremembé e pelos animais que ainda vivem na Mata, como o peba.

No entanto, a experiência de Evaldo, Luciano e de outros caçadores de Queimadas informa que o encantado Caipora permanece agindo de modo a proibir ou consentir a apreensão de animais pelos caçadores. O que tiver a marca da Caipora no corpo não deve ser consumido pelos humanos por pertencer ao encantado. Segundo a perspectiva tremembé, casos em que caçadores não conseguiram capturar as suas presas é compreensível porque os animais alvejados pertenciam a Caipora. Além disso, tomar uma surra da Caipora é uma punição dada a humanos e não humanos, cachorros, que entram na Mata em busca dos animais que não lhes pertencem ou para coletar lenha e frutos silvestres sem ter ofertado o fumo. O pedido de permissão à Caipora também pode ser feito no trabalho em ambiente reservado para isso¹⁶.

A cadeia de impactos promovida pela construção e operação dos loteamento do DNOCS provocou alterações no ecossistema da região do baixo Acaraú. Elas permanecerão impactando a vida das pessoas tremembé de Queimadas e dos animais que vivem na Mata do Amargoso. Queimadas é cercada por loteamentos do Perímetro Irrigado. Por outro lado, a lagoa permanece encantada no meio da Mata, e os tremembé se relacionando com os encantados.

A estrutura de vida em Queimadas foi sendo complexificada, precisamente, após ação do MPF em 2005, mencionada anteriormente. As famílias que saíram de Queimadas para tentar sobreviver à fome, porque não podiam plantar na terra apossada pelo DNOCS, retornaram, gradativamente, após saberem da posse dos parentes que haviam ficado. Esse movimento gerou mudança no número de famílias de 12 para 67, um aumento de aproximadamente 200 pessoas entre 2005 e 2014 (LIMA 2015, p. 67). Até esse momento, as pessoas em Queimadas recebiam visitas semanais de enfermeira e de agentes indígenas de saúde e saneamento.

¹⁴ Cf. Lima (2015, p. 34).

¹⁵ Lotear trata-se de suprimir toda a vegetação, incluindo as raízes das árvores maiores, de revirar o solo e dividi-lo em quadriláteros iguais. E isso aconteceu com o uso de maquinário pesado ao longo das décadas de 1980, 1990 e 2000. Esse foi o período de duração das obras do Perímetro que tem mais de 40 mil hectares de extensão ao longo dos municípios de Acaraú, Cruz e Marco (LIMA 2015, p.65 apud PATRÍCIO 2010).

¹⁶ Apresento adiante o Centro de Cura

A Escola Indígena Tremembé de Queimadas tanto dá emprego aos indígenas qualificados para os cargos de professor, diretor, secretário, merendeira, como atende crianças e adultos em diferentes níveis de ensino.

A TI está organizada no Conselho dos Índios Tremembé de Queimadas, cuja representatividade corresponde às “três famílias extensas” Custuosos, Félix e Carneiro (LOPES 2014, p. 39). A distribuição espacial das residências reproduz a classificação parental nos três entroncamentos genealógicos citados. Entretanto, a geração de consanguinidade a partir do casamento de pessoas dessas diferentes famílias constitui Queimadas como uma aldeia, uma família só cujos corpos tremembés estão vinculados por ligação agnática. A elaboração da parentela iniciada no casamento se expande para o nascimento de crianças, quando o compadrio é estabelecido. A reciprocidade do matrimônio, para além do vínculo biológico, desencadeia tanto o processo de geração de pessoas tremembé como o de inclusão de outras não indígenas. Esse movimento conforma um sistema social para dentro e para fora de Queimadas de modo a constituir a história da aldeia imersa nas dinâmicas regionais do Baixo Acaraú.

Em Queimadas, se vive da agricultura familiar de subsistência. As pessoas cultivam roça e algumas leguminosas. Vendem castanhas apanhadas na mata disponível, durante o segundo semestre, e assam um tanto para comer. Complementam a dieta com galinha, porco, alguma caça e, rara a vez, com peixe. Boa parte dos núcleos familiares Félix, Carneiro e Custuoso têm pessoas aposentadas, empregadas nos lotes ou que são servidoras da Saúde ou da Educação Indígena. Todo início de mês, quem têm salário ou algum benefício previdenciário a receber viaja para a sede do município de Acaraú em carros do tipo pau de arara. Saem de casa ainda à noite e retornam por volta do meio dia. Esse fluxo é comum na microrregião do baixo Acaraú. As contas mensais são de água, de luz e de telefone. A água e a energia elétrica foram conseguidas enquanto medidas de compensação do DNOCS, e a telefonia móvel funciona mediante a compra de créditos.

Além disso, os gastos pessoais se dão com alimentos, roupas, utensílios domésticos e material de construção para melhorar as casas feitas de alvenaria. Para os que possuem moto e ferramentas de trabalho para a agricultura, ou para a caça, sempre há pequenos gastos de manutenção. Queimadas é via de passagem para outras localidades, tais como Lagoa do Carneiro, Cajueiro do Boi, Pedrinhas, Volta, Córrego do João Pereira e Lagoa dos Negros. As atividades produtivas e o acesso a programas sociais e benefícios da previdência são vivências comuns à população não indígena e indígena dessa parte do Baixo Acaraú.

Com o passar do tempo, fui percebendo que em todos esses lugares haviam pessoas com quem os tremembés, tanto de Queimadas como de Telhas, mantinham relacionamentos comerciais e de parentesco. A parentalidade tremembé elaborada fora do aldeamento de Almofala, antes da ação da política indigenista estatal disciplinada a partir de 1988, fundamenta a proteção de Queimadas como uma Terra Indígena pelo Estado Nacional. Esse lugar indígena é uma aldeia constituída de modo espontâneo pelas famílias de migrantes, não é um aldeamento, o que é criado por uma política de Estado. Embora esse grupo tenha migrado de Almofala e apresente expressões culturais como os seus parentes do litoral, tais como o Reiso (LIMA 2011), o torém (OLIVEIRA JÚNIOR 1998; LOPES 2014) e o trabalho de cura (GONDIM 2010; LIMA 2015), o que sugere uma diáspora¹⁷, ele é de Queimadas, não de Almofala. Isso significa que o sentimento de pertencimento étnico de Queimadas ao povo tremembé constituído na terra do aldeamento setecentista se mantém mesmo fora da área de colonização antiga. Isso implica compreender o parentesco e seus deslocamentos como centrais no fenômeno étnico.

Além disso, fui percebendo também que o trabalho de cura é uma relacionabilidade a qual vincula pessoas tremembé e todas as outras circunvizinhas. A prática ritual no trabalho de cura faz circular re-

¹⁷ No sentido dado por Stuart Hall (2013, p. 27-55) sobre a resignificação de referentes culturais do lugar de origem noutras terras, do sentido de pertencimento e da identidade diaspórica.

ferentes e significados produzidos entre as tremembé curadoras e os encantados. Há uma linguagem da cura que media as relações de parentesco, para dentro de Queimadas e para fora da aldeia. Na dimensão interna é que se dá a relacionalidade com os espíritos no trabalho, no âmbito do parentesco. A parentela e o trabalho se referem a relacionalidades entre humanos e não humanos as quais se aproximam da ideia de xamanismo (CUNHA 1998, CASTRO 2002).

Pessoas tremembé, encantados e xamanismo

Os rituais indígenas do torém e do toré são os mais conhecidos, entre os povos indígenas nordestinos, por consequência da agência política em operar contraste cultural (CUNHA 1978, p. 258) diante da sociedade nacional. Ganham novos significados no contexto de luta política pela demarcação de territórios tradicionais. Por isso são os mais conhecidos. Nesse sentido, os encantados têm atenção da Antropologia Histórica¹⁸ enquanto significantes da linguagem da etnicidade, a qual é operativa da diferença no contexto de disputa interétnica por territórios tradicionais, ao longo da formação histórica do Estado Nacional¹⁹. Essa compreensão vem influenciando os estudos sobre povos indígenas nordestinos nos últimos vinte anos. Nessa região etnológica, o território permanece mediando a relação entre a pessoa e o grupo étnico (OLIVEIRA FILHO 1999, p. 31).

Porém, para os tremembé de Queimadas, os encantados têm existência própria (LIMA, 2015, p. 21) tanto quanto os humanos. Essa evidência implica em pensar esses espíritos como sujeitos relacionais no contexto de vida de pessoas tremembé. Isso direciona para outra região de pensamento (DELEUZE & GUATARRI, 1991) etnológico.

A abordagem fenomenológica sobre a relação entre tremembé e encantados é recente. Para a antropóloga Juliana Gondim, a consequência da relação entre humanos e não humanos é uma multiplicidade de mundos, cuja agência dos encantados se manifesta em ocasião de cura, em eventos políticos e nos encontros com humanos na “natureza” (GONDIM, 2016, p. 28-71). Para a antropóloga Janaína Fernandes, escrever a terra a partir da percepção das pessoas tremembé possibilita compreendê-las como parte da primeira, para além da ideia de território²⁰ (FERNANDES, 2015, p. 16-38). Nesse sentido, os encantados passam a ser tomados como experiências vividas “um acontecimento ou um objeto só podem ser avaliados como encantos depois de terem sido vivenciados” (FERNANDES, 2019, p. 48).

Esses estudos demonstram uma abordagem fenomenológica e simétrica sobre as experiências tremembé em Almofala e sugerem um deslocamento heurístico dos encantados como representação simbólica para pessoas não humanas, a partir da experiência tremembé. As antropólogas auxiliam a pensar sobre

¹⁸ Eu me refiro à coletânea “A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena”, organizada, apresentada e iniciada pelo professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutor João Pacheco de Oliveira Filho. O organizador ofertou ao público oito artigos escritos por diferentes antropólogos que apresentaram evidências etnográficas sobre o pertencimento étnico de indígenas ser mediado pelo território objeto de luta para ser demarcado, em diferentes contextos históricos no nordeste. Além disso, essa coletânea exerceu e exerce influência sobre as etnografias produzidas sobre algum povo indígena no Nordeste.

¹⁹ Outras referências de Antropologia Histórica sobre as vilas de índios no Ceará (SILVA, 2005: 73-84) e sobre o argumento crítico à “extinção” dos índios (VALLE, 2009: 107-154), (SILVA, 2011: 327-346) e (VALLE, 2011: 447-482), permanecem sustentando evidências da continuidade histórica dos índios no Ceará ao longo da formação do Estado nacional.

²⁰ Nas sessões anteriores expus informações sobre a garantia do direito territorial de diferentes grupos tremembé a partir de Terras Indígenas delimitadas em diferentes municípios do Litoral Oeste do Ceará. Este artigo não trata desse tema, tão pouco de questionar os fundamentos antropológicos da territorialidade. Pretende-se aqui colaborar com a reflexão etnológica a partir da percepção tremembé sobre a relacionalidade humana e não humana estabelecida com encantados, tanto nos territórios tradicionais como para além deles.

a relacionalidade humana e não humana que perfaz uma ontologia relacional tremembé, seja com mitos, seja com a experiência em encontros com encantados em diferentes momentos do cotidiano, na terra do aldeamento. Os dados etnográficos produzidos por mim e por pessoas tremembé, entre os anos de 2013 e 2015, sobre o trabalho de cura em Queimadas também sugerem uma ontologia relacional, fora de Almofala. Além disso, a perspectiva tremembé sobre o trabalho sugere que a parentela é importante para a comunicação e incorporação xamânica (CUNHA 1998, CASTRO 2002) dos encantados. A comunicação entre encantados e pessoas tremembé é fundamental para o pensamento ameríndio nesse contexto etnográfico.

Então, após apresentar o contexto no qual os tremembé estão inseridos, a limitação do modelo teórico metodológico dos estudos de contato diante do que a perspectiva tremembé coloca sobre os encantados – pessoas como os humanos – passo à atenção para o trabalho de cura em Queimadas.

Para as pessoas tremembé, a agência dos espíritos se dá tanto sobre os corpos enfermos como sobre o ambiente, é o caso da lagoa encantada e da Caipora na Mata do Amargoso. A mediação dessa agência espiritual é feita por pessoas tremembé cujos corpos e pensamentos foram desenvolvidos para incorporar os encantados. Não se trata de uma transmutação interespecie, mas de corporificar o encantado. O corpo da pessoa tremembé iniciada no trabalho, seja ela com poder de cura (a pajé) ou não (as médiuns), é esvaziado da alma original para recepcionar o encantado. Assim, a performance ritual, dança e canto, a condução dos ritos e a comunicação dos saberes curativos são desempenhados por uma corporalidade híbrida, corpo de um e espírito de outro. Enquanto o corpo é gerado na rede parental e segundo a lógica e a trajetória histórica da aldeia de Queimadas, o espírito tem existência cósmica.

A função central nessa ritualidade é a de pajé²¹. Trata-se de uma pessoa cujo corpo e alma foram moldados no ritual para curar. É quem foi desenvolvido para receber as correntes de cura, a capacidade de corporificar o conjunto de encantados dotados de saberes curativos. Nesse contexto etnográfico, o pajé é alguém feito para mediar a relação entre os vivos de carne e osso e os encantados, espíritos, no trabalho.

A migração das famílias de Almofala para o Baixo Acaraú foi liderada por pajés e mediada pelos encantados. A constituição dos lugares indígenas nessa microrregião só foi possível por causa da agência espiritual. Em si, o trabalho não consolida lugares indígenas, isso depende da expansão gradativa das famílias e das atividades de subsistência que elas mantêm, as quais também são mediadas pelos encantados e pela disposição ambiental.

Desde o século XIX ao início do XX²², diferentes núcleos familiares tremembé migraram de Almofala para o Baixo Acaraú. João Cosmo liderou a migração que fundou as aldeias de Telhas e Queimadas. Ele foi um pajé que incorporava os encantados e, assim, mediava a comunicação dos saberes espirituais. Etnografias do tema (LOPES, 2014, p. 1-188; LIMA, 2015, p. 1-239) ajudam a compreender que o grupo liderado por João Cosmo caminhava durante o dia e à noite os encantados eram consultados sobre a direção por tomar na manhã seguinte. Nesse ritmo, o conjunto de famílias foi fazendo roça até que chegaram numa lagoa onde plantaram, colheram e ficaram. Como ela foi encontrada a partir da comunicação com os encantados, então, essa lagoa foi desencantada, na perspectiva tremembé. A laguna recebeu o nome de Lagoa dos Negros em referência a cor da pele dos seus “descobridores” e se tornou uma aldeia, com o aumento das famílias. Desse lugar os migrantes foram expulsos por um fazendeiro. Em consequência, eles abriram novos lugares (LIMA, 2015, p. 78-134). Um deles é, hoje, a aldeia de Queimadas.

²¹ Não se trata aqui de “indianidade” (OLIVEIRA FILHO 1988, p.14), a imagem de grupos indígenas criada por operadores do sistema político-jurídico do Estado de proteção a esse segmento da população nacional, identificada no final da década de 1980.

²² Cf. nota 3.

O senhor Cecídio, falecido brincador de Reisado e de Torém, me ajudou a compreender como Queimadas surgiu enquanto aldeia tremembé. Conversamos algumas vezes entre 2010 e 2011 (LIMA, 2011: 69-81). Nessa ocasião etnográfica, Cecídio me recebeu em sua casa por duas vezes. Ficávamos sentados na sala de estar de sua casa de taipa (adobe), de piso cru, porta de duas peças, fechada embaixo e aberta em cima. A esposa estava sempre na cozinha. Ela nos trazia, gentilmente, um café, ou um suco. Certa vez, trouxe um almoço, para minha surpresa. Neste ambiente doméstico é que o finado Cecídio foi tecendo sua memória, lembrança por lembrança, construindo uma teia de falas cuja linguagem trazia para mim dificuldades de entendimento. Termos como catitu, carrinho matilê, nomes de lugares e de pessoas eram sempre acompanhados de um pedido de esclarecimento.

Ai ele foi e disse: “olha muié, eu vou atrás de uma morada pra nós”. Agarrou um facçãozão que ele tinha trazido da Amazônia desse tamanho e agarrou o carrinho matilê. Calçou e tocou-se. Fez uma variante, saiu na Volta, no córrego da Volta. Da Volta ele desceu, saiu na Gameleira. Ele desceu saiu dentro das Pedrinhas, e das Pedrinhas saiu aqui. Quando chegou aqui era um queimadão só. Meia légua em quadro. Ninguém achava um galho em rama. Ele botava a cangalha, os cambitos em cima dos animais, mais os três filhos mais velhos e tocava, saía aqui. Iam buscar rama no córrego das Telhas. Ai ia com os filhos atrás de rama, começou a fazer um barraco. Madeira tinha demais, tinha madeira preta toda queimada. Fez um barraco. Ai, ficou e ficou. Quando era perto do inverno, ele disse: “meus filhos vamos agarrar os animais e vamos atrás de umas palhas. Pegar umas palhas. Trazia três cargas de palha braba. Ele tinha uma foizezinha. Cortava, trazia, a palha era braba. Ele morou cinco anos dentro de uma lápia debaixo de uma casa encapada de palha e não gotejava. E os outros ai pegaram a encostar. Tudo era família. Chico Andorasa era casado com uma irmã da mamãe. Já o Carneiro, do mesmo jeito. Felix Inácio, que é o pai desses Felix que tem aí, era também. E aí, tudinho era família. Que quando souberam que ele estava pra cá, deram fé, começou a chegar uns com um mês, outros com dois e outros com três. Ai foram morar nas Queimadas. (Senhor Cecídio, entrevista realizada em Queimadas, 2010).

O finado narrou uma história cujo protagonista foi seu pai e que nos auxilia a perceber como Queimadas, e as outras aldeias indígenas, foram feitas por uma família vivendo dentro de uma mata. De rama em rama, de palha em palha e a cada chegada de parentes afins, a família extensa foi reelaborando a paisagem queimada. Os casamentos, os filhos, os primos, a caça são fundantes dessa aldeia constituída por indígenas sobre as cinzas. Foram os vínculos parentais e o envolvimento com o ambiente que constituíram o lugar tremembé cujo nome Queimadas absolveu a experiência humana da sua fundação. A abertura da aldeia desencadeou veredas por dentro das matas, cada uma com a sua história, as quais ligam lugares no trânsito de humanos e de não humanos (animais, espíritos ou encantados). O lugar começa na relacionalidade parental e vai sendo feito à medida que a família extensa cresce e a necessidade para subsistir aumenta. O pajé João Cosmo fez parte dessa abertura, embora tenha ido morar noutro lugar de nome Córrego da Onça.

As veredas produzidas em Queimadas e o trabalho levaram as pessoas tremembé à saber do encantamento da Lagoa do Amargoso. Dona Lúcia, sobrinha de Cecídio me disse que a lagoa encantada está sob sete encantos. A localização dela está na Mata do Amargoso, próximo ao caminho para a antiga casa de farinha do finado João Furtuoso, um vizinho não indígena. Algumas pessoas tremembé, que são médiuns como Lúcia é, ficam perdidas se entrarem nessa mata sem um acompanhante. Mas, não tive referência de algum caso de pessoa perdida, definitivamente. A crença tremembé na perda de lucidez dentro daquela Mata se dá por causa da agência dos espíritos dos índios, dos encantos, sobre as pessoas. A experiência de Ritinha, tia de Lúcia, exemplifica como a existência da lagoa encantada é comprovada.

Certa vez, quando Ritinha e Francisca, cunhada de Lúcia, caminhavam em direção à fazenda do falecido João Furtuoso, a primeira esteve em contato com os encantados do seguinte modo, me contou Dona Lúcia.

Aí, ela [Ritinha] foi passando com a comadre Francisca e ela escutou a cantiga tão bonita, a doutrina tão bonita entrando pra dentro do mato. E ela [Ritinha] atrás de ir e a Maria que não deixava, a comadre Francisca não deixava. E ela dizia: Francisca é bem aqui. Eu vou e já já eu venho. E a Francisca: comadre se você for, você se encanta. Como de fato, se ela tivesse ido essa tinha se encantado né. Aquela ali é índia verdadeira também. (Dona Lúcia 2014).

Nota-se que as duas mulheres são comadres, são também tia e cunhada de Lúcia. Elas estavam indo de Queimadas à propriedade de não indígena trabalhar na produção de farinha e de goma a partir do beneficiamento da mandioca. A Ritinha escutou o canto dos encantados e foi impedida pela comadre de ir ao encontro deles porque, nessas circunstâncias, haveria um encantamento, ou seja, a morte do corpo e a libertação do espírito para a dimensão cósmica. A Lagoa do Amargoso funciona como um portal entre os mundos vivenciados pelas pessoas tremembé. Os corpos humanos são testados aí. Aqueles com a capacidade de incorporar os encantados são os mais suscetíveis a se perder na Mata. Não à toa Ritinha estava acompanhada e foi cuidada pela comadre, cuja experiência de vida no trabalho já havia consolidado o conhecimento da possibilidade do encantamento na travessia do Amargoso.

A narrativa de Lúcia revela que a comunicação entre parentes e os espíritos da Mata demonstra uma identidade indígena. Escutar cânticos de encantado só é possível a uma pessoa tremembé que tem predisposição para ser médium, alguém cujo corpo e a mente podem ser produzidos para se comunicar com a dimensão cósmica dos encantados. Na perspectiva tremembé, além de escutar cânticos, ver espíritos, sonhar com eles, desmaiar, tomar um choque ao pegar na mão de um corpo no qual um encantado está corporificado e vivenciar algumas dessas experiências na Mata, são sinais de posse de correntes. Essa predisposição aparentemente natural, como a dos xamãs amazônicos (CASTRO 2002, p.457-472), é dolorosamente desenvolvida no trabalho até que o corpo e a mente de uma pessoa médium estejam prontos para a comunicação com os encantados. Retomo mais adiante.

Encontrar um lugar mediado pelos encantados no corpo de pajé pode ser compreendido como um encantamento e não um desencantamento, como foi o caso da Lagoa dos Negros. A seguir, destaco outra narrativa de Dona Lúcia sobre como a Lagoa do Amargoso foi encontrada pelos seus parentes mais “antigos” e não foi desencantada.

Era o papai Manoel, que era o meu avô, era o meu pai, era o finado João Carneiro, era o finado Severino, era o finado Mané Carneiro. Dois filhos da minha avó era o finado Joãozinho, era o papai, era o tio Nelson, que tudo era os antigo né, que iam caçar. O João Cosmo, o Mané Cosmo. O João Cosmo era o pajé que trabalhava antigamente, antes do Finado Zé [Zé Tonheza]. Foram caçar e não achavam. Quando era de noite ele ia trabalhar [João Cosmo], aí: tá mais raso, tá saindo os encantos, tá em tanto. Que era sete, né!? Ela estava com sete encantos, quando ficou só num, que era pra descobrir no dia que foram caçar: [encantos] vocês vão caçar que hoje vocês acham. Aí eles [os encantos] ensinavam: aonde eles achassem uma pacova, uma folhinha de pacova, que ela tivesse bem verdinha, achassem rastro de pássaro, de marreca. Escutavam marreca cantar, escutavam a Jaçanã cantar, escutavam tudo, né, voando. E o papai Manoel saiu sozinho. Não saiu pra longe, ficou arrodando pelo meio, né!? Ele fazia o círculo por fora e vinha fechando. Aí ele achou uma folha de pacova grande. E aí quando ele arribou a folha ele disse: ai meu Deus, a folha tão verdinha, parece que tá dentro d'água. E estava mesmo que o talinho dela estava dentro d'água. Aí quando ele arribou a folha, ele viu a água bem

azulzinha que era um anil. Aí ele disse que deu vontade de beber, mas imaginou nos outros que estavam morto de sede. Aí pronto, ele saiu e foi caçar. Aí parece que era uma coisa que não tinha pra desencantar. Porque se tivesse desencantado não tinha sobrado para a gente, tinha sobrado pra eles [não indígenas]. (Dona Lúcia 2014).

O avô de Dona Lúcia, que também é seu pai além do próprio pai dela, o Joãozinho, foi quem achou o referente da lagoa encantada ensinado por encantado corporificado no corpo do João Cosmo. Isso após a retirada de seis encantamentos pelo trabalho desse antigo pajé. Mesmo assim, a lagoa não foi desencantada, a água não brotou no meio da Mata do Amargoso e os encantamentos retornaram. A consequência disso é compreendida, na perspectiva tremembé, como uma proteção ao grupo. Caso a lagoa emergisse, as pessoas tremembé poderiam reviver o mesmo que aconteceu na Lagoa dos Negros, serem expulsos por fazendeiros.

Essa é a geração dos antigos, anterior às obras do DNOCS. A presença masculina na busca à lagoa encantada não responde à ideia de divisão do trabalho por gênero, ou por sexo. Isso porque a geração atual do trabalho é predominante constituída por mulheres. Tanto mulheres quanto homens estão passíveis de se comunicar com os encantados. Tanto o corpo de mulher como o de homem pode ser preparado para corporificar o encantado ou para entrar em comunicação com a dimensão cósmica no ambiente.

A frustração dos referidos parentes gerativos de dona Lúcia se deu em contexto de escassez de água. O encanto da água, mesmo com o apelo da sede, rendeu-se à solidariedade parental. A sede não poderia ser saciada por uma pessoa sozinha, porém, o desencantamento seria concluído somente por uma pessoa. Além disso, o grupo de homens que foi à caça da lagoa encantada eram caçadores, cuja experiência de predação serviu à busca cósmica.

A narrativa se refere a um tempo geracional anterior ao que pude experienciar. No entanto, a rotina do trabalho de cura permanece acontecendo à noite, enquanto atividades produtivas, domésticas e escolares são realizadas diuturnamente, salvo festas e reuniões extraordinárias. Porém, a agência dos encantados pode se dar tanto de dia como de noite. No entanto, caso haja alguém sob influência de espíritos durante o dia, as mulheres curadoras providenciam a suspensão das forças espirituais e efetuam a cura somente à noite no processo ritual comandado pelos encantados. Quando essa situação se repete à noite, a pessoa pajé atende, mesmo que seja de madrugada. Nesse sentido, a relacionalidade entre humanos e não humanos (espíritos), no contexto tremembé, se dá a qualquer momento do dia, ou da noite. Por outro lado, o tempo do trabalho pode durar dias, até mesmo semanas.

A orientação dos encantados se refere também a estratégia política do grupo em relação a luta pela demarcação de terra. A De Jesus, filha da liderança falecida Antônio Félix, sobrinha de Dona Lúcia, me contou que o seu cunhado José Maria viu um servidor da FUNAI dentro do posto do DNOCS, na época em que se dava o reconhecimento da comunidade de Queimadas como índios tremembé²³. O senhor Antônio Félix foi a liderança principal na interlocução com autoridades de diferentes órgãos do Estado, tais como o DNOCS e a FUNAI. Ao ouvir o relato do genro, ele pediu ao primo Zé Tonheza para consultar os encantados. A seguir, destaco trecho da fala de De Jesus sobre a intervenção cósmica na relação política entre os Tremembé de Queimadas e o Estado.

Então, a gente entrou em luta, entrou em mesa de Umbanda, começou a trabalhar e aí o Sibamba foi e descobriu que o doutor [servidor da FUNAI] estava traindo nós. Aí, desse dia pra cá a gente não quis mais o doutor aqui. Aí, depois que o Nemésio entrou aqui com nós, graças a Deus, graças a Deus, que depois que o Nemésio entrou em luta com nós foi que a nossa terra foi à frente. A nossa terra foi à frente. (De Jesus, 2015).

²³ Em detrimento do uso dos termos etnogênese, emergência étnica ou sociogênese e da mobilização da semântica que carregam, opto por me referir à narrativa da agência dos encantados. Outros estudos já bem exploraram esse aspecto do fato étnico em tela, Cf. nota 3.

Durante o meu campo, não vi a De Jesus nos trabalhos de cura. Privilegio o termo trabalho utilizado pelas mulheres curadoras com quem convivi. Entretanto, os termos luta e mesa de Umbanda revelam outras categorias de representação individual da relação entre pessoas tremembé e os encantados. Os referidos termos dizem da experiência espiritual individual que está na pessoa tremembé da geração da De Jesus, da Marluce, da Regina. No entanto, não representam a prática xamânica do trabalho de cura, a qual trato no próximo tópico.

A consulta ao encantado Sibamba, que é a entidade principal nesse trabalho, ao revelar a traição do servidor da FUNAI demonstra que o cosmo não se separa do político, como não se separam natureza e cultura. E isso se revela quando a fonte de existência das pessoas tremembé esteve ameaçada por quem tem a obrigação constitucional de protegê-la.

A natureza do direito territorial indígena é cosmopolítica, se refere a ontologia relacional entre pessoas humanas e não humanas e entre essas e o ambiente onde se perpetuam. A dinâmica dada no trabalho de cura sugere um xamanismo tremembé, o que exemplifica a natureza cosmopolítica do direito territorial indígena, no contexto nordestino.

Trabalho de cura

Numa manhã, a conversa com dona Lúcia na cozinha de sua casa me ensinou que Deus – Jesus do catolicismo – e os encantados estão juntos. Ela me explicou que a cura só acontece se houver fé dos enfermos em quem a promove, a pajé e os encantados. E que a fé em Deus é compatível com a fé no salão.



Figura 2 - A Casa de Umbanda de Centro de Cura é o salão. Da esquerda para direita: dona Lúcia, Vera (filha) com Robson (neto) e Marluce (filha), a pajé. Foto: arquivo pessoal, Julho de 2014.

Esta casa foi erguida no terreiro de dona Lúcia e é feita de alvenaria. Ela foi desfeita no mesmo período da mudança de Marluce para Telhas, em 2018²⁴. Outro salão foi erguido em Telhas, na TI Tremembé do Córrego do João Pereira, e lembra bastante o antigo. Ele é também de alvenaria, tem uma sala extensa, cujo centro é demarcado por uma coluna feita de tijolos na qual reside um dos apoios espirituais do traba-

lho de cura, o mourão. Esse nome é dado também à madeira de sustentação de cercas, telhado ou cobertura de casas e barracos. No salão, a função social mourão se refere a sustentar as forças espirituais necessárias ao trabalho. Isso se dá a medida que ele é contornado por uma fila de pessoas dançando e cantando as doutrinas, as canções rituais, liderada pela pajé ou por alguém que a auxilia.

Tanto as pessoas no ritual contornam o mourão para gerar força às correntes, como o mesmo se alimenta delas. A corrente de uma pessoa é a capacidade dela em corporificar e se comunicar com os encantados. Tal competência é desenvolvida no corpo e na mente de humanos. No caso do mourão, vários corpos e mentes, desenvolvidos para a comunicação cósmica ou não, formam uma corrente humana performática (que canta e dança canções rituais) capaz de gerar força para o decorrer do trabalho. As primeiras horas do trabalho são vividas com bastante entusiasmo, ainda mais em noite de festa de caboclo, na qual se festeja algum encantado em especial.

Ainda no salão, há um banheiro e um quarto reservado para atendimento privado, em que o corpo da pajé modificado pela corporificação do encantado se torna o canal de comunicação entre a pessoa enferma e o encantado. Na linguagem do trabalho, o encantado é nomeado como guia, mensageiro ou caboclo. As variações do nome encantado, encanto ou encante, tanto se referem aos espíritos como a força espiritual de cura. No momento da consulta ao conhecimento cósmico, quem busca o salão, pessoa tremembé ou não, é examinado e diagnosticado por um mensageiro. Esse último encaminha o caso para um guia cujas força e conhecimento sejam capazes de curar o corpo ou a mente do enfermo, a depender do tipo de adoecimento. O guia é responsável por uma corrente, cuja força corresponde a um conjunto de encantados. Doze para cada pessoa médium. A pessoa pajé acessa quaisquer uma delas.

Geralmente, é a Pomba Gira o mensageiro que faz uso do quartinho no salão. No lado oposto à porta, única entrada e saída, fica a mesa com as estatuetas dos encantados, os vultos. Na parede adjunta dela está imagem do sagrado coração de Jesus, uma de nossa senhora, algumas fotos de trabalhos e o chapéu do falecido Zé Tonheza, irmão de dona Lúcia.

O chapéu do antigo pajé foi transformado num elemento da mesa do “salão” pela sobrinha Marluce após o encantamento dele. Eu vi ele sendo posto na pajé num final de sessão em que ela não conseguia despertar do transe. O corpo já não estava mais sob corporificação de encantados, mas a mente parecia ter perdido o caminho de volta. O retorno da alma da Marluce foi realizado por dona Lúcia, auxiliar de mesa ou ponta de mesa ao lado da sobrinha Regina. Ela pôs o chapéu do finado sobre a cabeça da pajé, denominada como coroa na linguagem ritual, e foi chamando a filha de volta cantando doutrinas para despertá-la do transe.

Somos três princesas juntas para abrir essa matéria. Vamos despertar essa árvore com a força de Nazaré; Princesa, linda princesa, filha de um rei Tamaruá (rei dos índios). Chamai a princesa para a mesa para a tua árvore despertar; Princesa do pensamento do lado do palmeiral. Tu és princesa do trono de luz do lado dos palmeirais. O teu pai era espanhol, tua mãe Oxalá. Tu és a princesa do trono de luz do lado dos palmeirais. (Doutrinas 2014).

Em pouco tempo, Marluce recuperou a consciência e a mesa foi fechada. Nas doutrinas o uso dos termos matéria, árvore, cavalo e cadáver se referem ao corpo corporificado, que é usado pelo encantado. Eles indicam o corpo da pajé como suporte para a agência dos encantados como também que no período da corporificação do encantado não existe o vínculo entre a alma da pajé e seu corpo. Ela viaja pelo mundo cósmico e doa seu corpo para os encantados exercer a comunicação com os vivos. Essa é a evidência de que o trabalho de cura tremembé pode ser pensado como um xamanismo (CUNHA 1998; CASTRO, 2002).

²⁴ Em 2017, estive em Queimadas como parte da equipe do Projeto Museu Indígena Tremembé, oportunidade em que soube da vontade da Marluce em se mudar de Queimadas para a Terra Indígena vizinha, o que aconteceu no início de 2018.

Passo a descrever a estrutura ritual do trabalho que acontece no salão. Pude acompanhar um que aconteceu numa casa de uma pessoa tremembé na aldeia de Telhas e soube que haviam trabalhos feitos nas matas, os quais não pude acompanhar.

A Pajé Marluce, a sua mãe e a ponta de mesa Regina, juntamente com outras pessoas médiuns, todas com vestes específicas para trabalhar, blusas de manga comprida, saia comprida e a guia – um lenço grande de pescoço –, se posicionam de frente para a mesa que tem os vultos. Nessa posição, estão de costas para o público, o qual é constituído fundamentalmente por parentes consanguíneos. Rezam um pai nosso, pedem bênção aos parentes presentes. Um instante de silêncio. Marluce, ou outra pessoa auxiliar que esteja em transe, dá passadas fortes para trás de modo a causar estranhamento. Ao cessar os passos, o corpo da pajé fica girando no próprio eixo em rotação lenta. A transição entre a mente da pajé e a do encantado no corpo dela finaliza quando o espírito fala: “E louvado seja Deus, para sempre seja Deus louvado, salve!” e as pessoas presentes respondem: “salve!” E ele continua dizendo “salve a minha chegada. E quem é grande?” E o público responde: “é Deus!”. O encantado: “E mais do que Deus?” e a resposta é: “ninguém poderá”. E é finaliza a saudação dando graças a Deus.

A partir de então o encantado prossegue a abertura da mesa. A doutrina é cantada pelo espírito que a possui. A canção apresenta o espírito e diz o que ele faz. Essa é uma forma de saber quem está corporificado. A outra é conhecer as etapas do trabalho. Quem abre a mesa é um conjunto de encantados responsável por isso. Daí, são sempre os mesmos, como é o caso do Passarinho Verde, cuja doutrina destaco a seguir.

Passarinho verde, verde azulão. Passarinho verde, verde azulão. Eu venho abrindo mesa,
Foi meu pai quem me mandou. Passarinho verde, verde pena de aurora. Passarinho verde,
verde pena de aurora. Eu venho abrindo mesa, com o ele banda aurora. Passarinho verde,
verde pena de aurora. Eu venho abrindo mesa, com o meu rico tesouro.

No fim da canção, o encantado fala mais uma vez: “E aberta seja a mesa em nome de Deus, e mais do que Deus ninguém pode, ninguém pode mais do que Deus”. As pessoas no salão respondem: “assim seja!” Para descorporificar, o encantado pede licença a pessoa que exerce a função ritual como ponta de mesa, que a concede. Em seguida, outro encantado corporifica e fala: “E louvado seja Deus, para sempre seja Deus louvado, salve!”. E a resposta é dita: salve. E assim, vai se dando a reciprocidade humana e não humana inerente à corporificação/descorporificação dos encantados no trabalho. Funciona como um bombeamento da força espiritual no salão. Como o Passarinho Verde, outros encantados vão declarando seus nomes, como o que fazem. Ao mudar o nome e a função, muda-se o rito.

A seguir destaco a doutrina do Capitão de Ronda, do grupo de encantados denominado como rondantes pelas chefes do trabalho em função da proteção realizada no salão contra os contrários, espíritos trevosos: “Ah, eu sou capitão da ronda eu cerco a ronda, se Deus quiser! Eu sou um militar. Eu boto os rondantes na rua para os contrários aqui nunca entrar” (CAPITÃO de RONDA, 2014).

Na corrente dos rondantes é que se inicia a fila para contornar o mourão. Todas as pessoas nela dançam ao mesmo tempo em que cantam a doutrina do encantado. Após os rondantes, passam as correntes das matas e a da jurema. Nessa última, se dá o passe de ronda, o qual consiste em o encantado corporificado no corpo da pajé pegar a mão de outrem e girar de modo a conduzir o outro corpo a fazer meio giro e, algumas vezes, o giro completo. Nesse momento, há pessoas que iniciam o transe, o processo de corporificação. Neste caso um lenço de pescoço, na cor de algum dos caboclos, a guia, e/ou uma saia, no caso do corpo de mulheres, são vestidos na pessoa em transe. As mulheres e homens usam blusas com mangas compridas, calças para o sexo masculino e saias compridas para o sexo feminino.

A seguir destaco duas doutrinas, a primeira é da corrente das matas e a segunda da corrente da jurema.

E lá nas matas eu me perdi, eu me perdi. E lá nas matas de Codor (MA) eu me achei, eu me achei. Aonde foi que eu perdi esse colar que não achei. Lá na mesa de umbanda que encontrei; Ô juremeiro, ô juremal, a folha caiu serena, oi jurema vamos te limpar. Deus te salve, ô casa santa! Deus te salve oxalá! Onde mora o cálice bento e a hóstia consagrada, oi jurema! Ô juremeiro, ô juremal, a folha caiu serena, oi jurema, vamos te limpar. (Raimundão da Jurema 2014)

As consultas acontecem sempre com três mensageiros: o Sibamba, que é denominado pelas chefes como o rei das correntes, a Pomba Gira e o Negro Gérson. Eles são responsáveis pelo diagnóstico da enfermidade ligada ao corpo ou à mente da pessoa enferma. Em seguida, encaminham para um guia de uma corrente específica. O caso é avaliado e orientado pelo respectivo encantado especialista. A pessoa na função de ponta de mesa é responsável por traduzir a linguagem usada pelos encantados. A depender de cada caso - bruxaria, contrário, espinhela caída, vícios, dramas emocionais e materiais, estratégias de luta política – o caso pode ser resolvido na mesma sessão ou pode requerer algumas outras. O trabalho é pago no caso de não indígenas, o que é denominado como bandeira na linguagem ritual. Para os parentes não tem bandeira, mas favores e agrados são sempre feitos para os encantados e/ou para a pajé.

A convivência com Marluce possibilitou conversas com os parentes do seu núcleo doméstico e da família extensa vinculados ao antigo salão de Queimadas. A pajé indicou a prima Regina para eu conversar sobre o trabalho de cura em função da posição dela como ponta de mesa, na época. A Regina foi, durante minhas visitas à Queimadas, a tradutora da linguagem dos encantados para as pessoas que iam ao salão. Por isso, tivemos longas tardes de conversa sentados em cadeiras de plástico à sombra da sua casa de alvenaria ou, outras vezes, de uma árvore do seu terreiro. No círculo das cadeiras sempre estavam o marido Pedim, o irmão José Arteiro, a filha mais velha, algumas primas e duas irmãs, Jessina e Nessi.

Numa dessas tardes, Regina me disse que os contrários podem ser enviados no corpo de insetos para próximo de pessoas. Pode ir em sapo, besouro, cobra, escorpião, piolho de cobra e etc. No salão, tanto a Regina como outras mulheres que assistiam os trabalhos se referiam, frequentemente, aos contrários como insetos e num tom de desprezo. Similar ao egum no candomblé, o contrário no trabalho de cura é um espírito cuja entrada é interdita, neste caso, pelos rondantes. No entanto, no salão é possível que ele entre se estiver junto do corpo de uma pessoa.

Nesse mundo tremembé ninguém está imune aos insetos. Certa noite, Marluce me disse que não trabalharia por estar doente. No salão, a Vera, irmã da pajé, abriu a mesa e corporificou um mensageiro, o Negro Gérson, a quem Marluce explicou que teve um sonho no qual um sapo amarelo passava por debaixo dela. E, desde então, sentia dor de dente, febre e não se sentia saciada quando se alimentava. O mensageiro recomendou algumas amarrações, ou seja, Marluce estava com alguns “contrários”, os quais causaram os sintomas relatados por ela. Os contrários foram amarrados e a Marluce curada.

A amarração é um rito específico para retirar o contrário do corpo da pessoa que possui e é adoe-cida. Amarrar um contrário consiste na agência de um corpo, da pajé ou de médium auxiliar, corporificado por encantado denominado, na linguagem do salão, como vaqueiro. Então, o vaqueiro une a parte superior de sua cabeça com a da cabeça enferma. Alguns corpos masculinos de expectadores se posicionam próximo a pessoa que manifesta os sintomas do contrário. Geralmente, o contrário corporifica no corpo de seu portador quando alguma das doutrinas de vaqueiros começa a ser cantada. A corporificação do contrário é imediata, extremamente agressiva, marcada por gritos, murros e chutes. Por isso, necessita ser contido e é retirado do corpo enfermo e amarrado no mundo cósmico e jogado no fundo do mar. Após a amarração a pessoa que estava com contrário apresenta melhora gradativa.

A seguir, destaco quatro doutrinas de vaqueiros cantadas frequentemente nos ritos de amarração.

Eu sou o vaqueiro Pedro venho de Minas Gerais. Eu vou levar esse turino, eu dou no tronco do mourão. Montado em meu cavalo, manga de gibão metido. Eu vou levar esse turino. Eu dou no tronco do mourão; Que coração tão duro, pedaço de carne morta. Tu bota a tamanca no boi, ô seu Légua, para esse boi não vencer; Sarabatão ele vem voando. Ele vem do alto mar. Sarabatão, ele é rei, é rei. Espírito mau eu vou trancar no mar; Ai, preso e amarrado e ele já saiu. Entregue a Princesa Iolinda, trancado no fundo do mar. (Vaqueiros 2014).

Nota-se que o mourão é citado na doutrina como um tronco, remetendo à madeira, o que é um referente do universo do vaqueiro. No entanto, a conjunção cósmica entre vaqueiro e encantados transfere a força do mourão madeira de cerca para a coluna de alvenaria do salão. Com essa última o contrário é dominado, juntamente com o encantado corporificado. Há uma transmaterialidade na qual se dá o fluxo de energia espiritual e humana?

Eu vivi a agência de um contrário. Aconteceu no momento em que a corrente dos vaqueiros foi convocada, num trabalho em que foi feita uma amarração com uma pessoa tremembé de Telhas. Eu senti esfriamento do corpo, começando pelos meus braços, falta de fôlego, sensação de ambiente abafado e náuseas, durante a atuação da corrente de vaqueiros. Tudo passou somente no dia seguinte. Em conversa com Regina me dei conta de que esses sintomas se referem a presença de contrário junto do meu corpo. Porém, não foi necessária uma amarração para mim.

As doutrinas indicam também lugares no cosmo que correspondem às matas, à jurema (arbus-to), ao Maranhão, à maresia, mar, fundo do mar, dentre vários outros pelos quais trafegam os encantos, e a alma da pajé e dos seus médiuns auxiliares. Os contrário são espíritos de pessoas que morreram em acidentes nas rodovias, segundo a experiência das chefes do trabalho. Eles permanecem se movendo até encontrar algum humano para acompanhar, ou ser aprisionado num inseto por algum feitiço, ou ainda até ser preso, amarrado e jogado no fundo do mar. Há poucos casos em que o contrário corporificado pede luz, ou seja, a redenção de seus mal feitos.

José Arreiro, irmão de Regina, numa das tardes de conversa, me disse que os sintomas de quando está com contrário é a vontade de correr para as matas e a raiva dentro de si. Como ele é médium desenvolvido, então esses sintomas são denominados também como sujeira nas correntes. Essa é a modalidade de adoecimento que a capacidade de transe e de incorporação do encantado está adoecida e precisa de cuidado especial orientado pelos mensageiros. De gripe à câncer, de “contrário” à bruxaria, de problemas com bebidas e drogas ao dano conjugal, os mensageiros indicam os guias que mobilizam as “correntes”, dão conselhos, recomendam sessões de limpeza, de amarração e de desmanche da demanda (bruxaria), como também recomendam fazer remédios com elementos da flora e da fauna local.

Cada um dos médiuns tem uma corrente com a qual é possível corporificar doze encantados diferentes. Desses, um é o guia e dois são a mãe e o pai de coroa de cada um, inclusive da pajé. Este tipo de paternidade e maternidade espiritual não é exclusivo do trabalho, uma prática ritual ameríndia, mas é comum no candomblé e na umbanda.

Por outro lado, é uma característica fundamental no trabalho a presença de pessoas vinculadas pela consanguinidade. A agnação e a afinidade constituem a prática ritual do trabalho de cura tanto para a realização das sessões como para o desenvolvimento da capacidade de corporificar encantados. Uma pessoa que tem correntes não consegue desenvolver a capacidade de corporificar se não houver alguém do laço agnático ou afim presente nas nove sessões necessárias para tal.

A parentela espiritual é acionada nos momentos de corporificação, quando a alma da pajé ou de algum médium auxiliar abandona seu corpo para o uso dos mensageiros e guias. Na verdade, é um serviço em que se entrega a alma, literalmente. Nesse sentido, a parentela age tanto na dimensão cósmica

como na dimensão humana e é o que possibilita a relacionamentos humana e não humana, o parentesco, tanto quanto a abertura de lugares indígenas.

Considerações Finais

As aldeias tremembés não estão, necessariamente, condicionadas a um território constituído no passado colonial. Na verdade, elas estão sendo produzidas constantemente, tanto na relação com o Estado como sem essa mediação. Antes da demarcação de Terras Indígenas precedem os lugares indígenas. Afinal, não se demarca área sem fundamentar a ocupação tradicional. Não é mais possível generalizar a relação etnicidade e território no Nordeste. As relacionamentos parentais e espirituais fundam e consolidam lugares indígenas em áreas favoráveis à subsistência, identificadas pelos saberes cósmicos e pelo conhecimento proveniente da experiência vivida, pela memória coletiva do grupo.

É possível pensar os encantados não como representação simbólica a serviço da etnicidade e do território. É uma relação ontológica fundamental na geração de pessoas tremembé, na rede parental, e na abertura de lugares encantados e aldeias. A relacionabilidade humana e não humana estabelecida entre pessoas tremembé, encantados e ambiente abre a perspectiva cósmica do pensamento ameríndio. O ambiente é vivenciado tanto pelo corpo como pelos espíritos. É possível uma lagoa ser habitada e receber nome em referência ao corpo das pessoas que a encontraram, como também é factível o seu encantamento. A interdição de acessá-la pela condição cósmica não a faz deixar de existir. Ela existe fundamentada na experiência histórica dos antigos de Queimadas, na alteração dos sentidos corporais e da mente de um corpo feito médium ou pajé.

Parte do sentido de vida Tremembé em Queimadas é constituído pelo conhecimento cósmico, seja para a cura, para a luta por território ou para encontrar água. Como havia, na época da produção dos dados, número significativo de mulheres da aldeia Telhas que auxiliavam a pajé no trabalho, então, é possível dizer que o conhecimento dos encantados gera sentido de vida nas duas Terras Indígenas localizadas no Baixo Acaraú. Essa afirmação é fortalecida com a mudança da Marluce de Queimadas para Telhas, em 2018. Gondim (2016) e Fernandes (2019) permitem estender essa compreensão para Almofala, de que a vida tremembé é significada a partir da relação com os encantados. Isso se aplica tanto para a terra do aldeamento, como para as aldeias formadas fora delas.

A parentela é fundamental para a produção de existência material e para a condicionalidade ontológica produzida entre as pessoas tremembé e os encantados. A parentela forma pessoas, produz aldeias, os lugares indígenas no ambiente, cujo pensamento humano e cósmico estão imanados. A relação com os encantados é um condicionamento ontológico. Pensar o trabalho de cura, a prática ritual da pajé Marluce no salão e fora dele como um xamanismo tremembé possibilita descrever como e com o quê pessoas tremembé estabelecem relações para poderem continuar existindo ao longo dos séculos. O xamanismo, neste contexto etnográfico, além de comunicação (Cunha 1998, Castro 2002) é uma forma de existir estando entre corpos, espíritos e ambientes (mata, praia, sertão). Corporificar um encantado é fundir o outrem cósmico no corpo do eu xamã, cuja alma viaja na dimensão espiritual.

Estabelece-se um canal de comunicação entre humanos e não humanos ao mesmo tempo em que está se produzindo parentela, pessoas e lugares indígenas, tanto em terra de aldeamento missionário como fora dela. Logo, o foco etnográfico sobre povos indígenas nordestinos deve ser em como produzem a sua existência.

A agência dos encantados para a descoberta da Lagoa do Amargoso e encantamento da mesma, sobre a luta pela demarcação da terra indígena de Queimadas, e nos “trabalhos de cura”, especialmente, na amarração de “contrários” responde a uma cosmopolítica (STENGER, 2018: 442-464) fundamentada na rede parental da líder espiritual Marluce, na atual geração de curadores tremembé no baixo Acaraú. A

matrilinearidade a qual engendra a existência da pajé exerce influência sobre a capacidade dela em curar pessoas²⁵. A cognação é fundamental para o “trabalho” acontecer e para o próprio desenvolvimento da capacidade de incorporar encantados. E essa corresponde à dimensão ontológica da pessoa tremembé. Ser tremembé se refere à formação do corpo no casamento e nas vivências parentais, no biológico, no social e moral constituídos pelo grupo do qual se é parte e naturalmente pertence, caso não haja rupturas.

Não é o território quem exerce a mediação entre a pessoa e o grupo étnico. O território é tão produzido quanto a pessoa é, ambos em meio a relacionalidade do tipo humano e não humano (com espíritos, animais, ambiente). A parentela, ao ser gerada e expandida, significa o lugar Queimadas como uma aldeia, enquanto consanguinidade. Abre-se a dimensão cósmica a partir das vivências na mata, como também da prática tradicional do trabalho transportado de Almofala. O xamanismo como uma chave analítica permite perceber que a experiência tremembé não separa pessoas humanas de pessoas encantadas e falecidas, tão pouco se divide a dimensão humana e a dos encantos, menos ainda se distancia essas duas dimensões dos animais, das matas e da lagoa encantada. Tudo isso integra a produção de existência tremembé.

Referências

AIRES, Max Maranhão Piorsky; SILVA, Isabelle Braz Peixoto da (org.). *Direitos humanos e a questão indígena no Ceará: relatório do observatório indígena biênio 2007-2008*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 2009.

BRASIL. Diário Oficial da União. Despacho nº 687, de 28 de Dezembro de 2011: Aprova conclusão do Relatório Circunstanciado de Identificação e Delimitação da Terra Indígena de Queimadas e publica resumo do mesmo. Brasília, Imprensa Nacional, 2011.

BRASIL. Diário Oficial da União. Portaria 1.318 de 7 de agosto de 2015. Número 152, Seção 1, p. 33. Brasília, Imprensa Nacional, 2015.

BRASIL. Ministério Público Federal. Nota Técnica número 02/2015. Estado Atual das Demandas Referentes à Demarcação de Terras Indígena no Estado do Ceará. Procuradoria da República no Ceará, Fortaleza, 2015.

BRISSAC, Sérgio Góes Telles; MARQUES, Marcélia. *Estudo antropológico dos Tremembé da terra indígena de queimadas, município de Acaraú, Ceará*. Parecer Técnico nº 1/05. Ministério Público Federal, Procuradoria da República no Ceará, 2005.

CLIFFORD, James. 2002. Trabalho de campo, reciprocidade e elaboração de textos etnográficos: o caso de Maurice Leenhardt; In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. pp.227-251.

CUNHA, Manuela Carneiro da. 1978. Etnicidade: da cultura residual mais irreduzível. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosa Naify, 2009.

FERNANDES, Janáina Ferreira. 2015. *Paisagens do nordeste: Almofala dos Tremembé e os Tremembé de Almofala*. Brasília-DF: Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade de Brasília.

FERNANDES, Janáina. 2019. “Encantos da terra: segredo e conhecimento entre os Tremembé de Almofala”. *Ilha – Revista de Antropologia*, n. 1: 38-67.

²⁵ Ver figura 1.

- GONDIM, Juliana Monteiro. 2016. *Seguindo trilhas encantadas: humanos, encantados e as formas de habitar a Almofala dos Tremembé*. Brasília-DF: Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade de Brasília.
- GOW, Peter. 1997. "O parentesco como consciência humana: o caso dos Piro". *Mana* v. 3, n. 2: 39-65.
- HERMANN, Hebert Walter; MARÉCHAL, Clémentine Ismerie. 2018. "O xamanismo Kaigang como potência descolonizadora". *Horizontes Antropológicos* n. 51: 339-370.
- JACKSON, Michael. 2013. "The scope of existential anthropology". In JACKSON, Michael. *Lifeworlds: Essays in Existential Anthropology*. P.3-30. Chicago: University of Chicago Press.
- LIMA, Ronaldo de Queiroz. 2011. *Festa do Reiso: estudo etnográfico do reisado no município de Acaraú-CE*. Monografia em Ciências Sociais. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.
- LIMA, Ronaldo De Queiroz. *Os Tremembé do centro de cura, em Queimadas: a formação de um grupo social*. Dissertação de mestrado em Sociologia. Universidade Federal do Ceará: Fortaleza, 2015.
- LOPES, Ronaldo Santiago. 2014. *A cultura de índio, seu menino, vem de longe aqui: formação histórica e territorialização dos Tremembé/CE*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.
- MESSEDER, Marcos Luciano Lopes. 2012. "Etnicidade e ritual tremembé: construção da memória e lógica cultural". *Revista de Ciências Sociais* n.2: 32-42.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Gérson Augusto. *Torém: brincadeira dos índios velhos*. São Paulo: Annablume, 1998.
- PATRÍCIO, Marlinda Melo. Relatório circunstanciado de identificação e delimitação da TI Tremembé de Queimadas, Acaraú/Ceará. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 2010.
- POMPEU SOBRINHO, Thomaz. Índios Tremembé. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará LTDA, 1951.pp.257-267. Disponível em: <https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAnoHTML/1951indice.html> . Acessado em 5 de outubro de 2020.
- SILVA, Christian Teófilo da. *Relatório circunstanciado de identificação e delimitação da TI Tremembé Córrego do João Pereira, município de Itarema/Ceará*. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1999.
- SILVA, Isabelle Braz Peixoto da. "O relatório provincial de 1863 e a expropriação das terras indígenas". In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (organizador). *A presença indígena no Nordeste: processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.pp.327-346.
- SILVA, Isabelle Braz Peixoto da. *Vilas de índios no Ceará Grande: dinâmicas locais sob o Diretório Pombalino*. São Paulo: Pontes Editores, 2005.
- STENGERS, Isabelle. 2018. "A proposição cosmopolítica". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* n. 69: 442-464.
- VALLE, Carlos Guilherme Octaviano do. "Aldeamentos indígenas no Ceará do século XIX: revendo argumentos históricos sobre desaparecimento étnico". In: PALITOT, Estevão Martins (organizador). *Na mata do sabiá: contribuições sobre a presença indígena no Ceará*. Fortaleza: Secult/Museu do Ceará/ Imopec, 2009.pp. 107-154.

VALLE, Carlos Guilherme Octaviano do. 2011. “Terras, índios e caboclos em foco: o destino dos aldeamentos indígenas no Ceará (século XIX)”. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de (organizador). *A presença indígena no Nordeste: processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.pp.447-482.

VIEIRA, José Glebson. *Amigos e competidores: política faccional e feitiçaria nos Potiguara da Paraíba*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Recebido em 05/06/2020

Aceito em 08/07/2020

ESTE É NOSSO CORPO A TERRA: UMA CONVERSA SOBRE MODOS DE CUIDADOS AVÁ GUARANI/ÑANDEVA DE PORTO LINDO (JAKAREY) YVY KATU

**This is our body to earth: a conversation about modes of care Avá
Guarani/Ñandeva of Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu**

**Este es nuestro cuerpo a la tierra: una conversación sobre los modos de
cuidado Avá Guarani/Ñandeva de Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu**

Yan Leite Chaparro ¹

Eliezer Martins Rodrigues ²

Josemar de Campos Maciel ³

Resumo:

O escrito que segue é um recorte de uma pesquisa que por entre conversas sobre a noção de desenvolvimento com um pesquisador Avá Guarani/Ñandeva do território Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu, busca refletir sobre as complexidades sócio cosmológicas que envolve os modos de cuidado Avá Guarani/Ñandeva, ampliando o debate sobre a saúde das e nas sociedades indígenas. Seus caminhos e regimes de conhecimentos e práticas. Pois, conversar sobre a questão do desenvolvimento, consequentemente leva a pensar a saúde nos territórios indígenas.

Palavras-chave: os Avá Guarani/Ñandeva; Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu; modos de cuidado; sócio cosmológico; saúde.

Abstract:

The following article is a portion of a research that through conversations about the notion of development with a researcher Avá Guarani/Ñandeva of Porto Lindo territory (Jakarey) Yvy Katu, seeks to reflect on cosmological socio-complexities involving the caretaking practices of Avá Guarani/Ñandeva, broadening the debate on the healthcare of and in indigenous societies and his ways and schemes of knowledge and practices. Because, talking about the issue of development, consequently, leads to thinking about health and healthcare in indigenous territories.

Keywords: the Guarani / Ñandeva Avá; Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu; healthcare; socio-cosmology; health

¹ Universidade Católica Dom Bosco/UCDB e Universidade Federal da Grande Dourados/UFGD.

² Território Guarani Ñandeva Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu e Secretaria Municipal de Educação de Japorã/MS.

³ Universidade Católica Dom Bosco/UCDB.

Resumen

El escrito que sigue es un recorte de una investigación que entre conversaciones sobre la noción de desarrollo con un investigador Avá Guarani/Ñandeva del territorio Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu, busca reflexionar sobre las complejidades sociológicas cosmológicas que rodean los modos de cuidado Avá Guarani/Ñandeva, ampliando el debate sobre la salud de y en las sociedades indígenas. Sus formas y esquemas de conocimiento y prácticas. Para, al hablar sobre el tema del desarrollo, en consecuencia lleva a pensar sobre la salud en los territorios indígenas.

Palabras clave: Los Avá Guarani/Ñandeva; Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu; modos de cuidado; sócio cosmológico; salud.

Nota introdutória

O que segue é a organização de conversas durante o trabalho de pesquisa de campo com um pesquisador Avá Guarani/Ñandeva, e reflexões junto com dois pesquisadores não-indígenas. Movimento que se aproxima da possibilidade de produzir simetrias em relação a produção de conhecimentos e políticas no campo da questão e das questões indígenas. Proposta que tem como objetivo, tecer uma maior conversa como fenômeno de reflexividade, que faz pensar a questão da saúde indígena como um processo marcado por alteridades, atravessamentos e pacificações (sobre aquilo que não é bom). Por isso, a organização textual inscrita aqui utiliza o itálico para as palavras indígenas e o não itálico para as palavras não-indígenas, com o objetivo de identificar os textos sem perder a distância e a diferença.

Manuscrito que esta organizado por três momentos: o primeiro momento apresenta o dono das palavras guardadas, o pesquisador Avá Guarani/Ñandeva Eliezer Martins e o território do qual ressoa as palavras. O segundo momento são as palavras produzidas a partir de encontros e conversas durante a pesquisa de campo sobre o tema do “desenvolvimento” que conseqüentemente nos leva a pensar sobre a saúde indígena, e seus muitos atravessamentos que eles fazem dentro e fora do território. E o terceiro momento são alguns comentários reflexivos com o objetivo de pensar esses atravessamentos e os modos de cuidados produzidos pelos Avá Guarani/Ñandeva de Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu.

Apresentações

O dono das palavras é o pesquisador Avá Guarani/Ñandeva Eliezer Martins Rodrigues, que esta aqui como um dos autores. Com ele foi possível tecer conversas sobre o tema do “desenvolvimento”, pois Eliezer possui uma longa trajetória como professor no território Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu, graduado em ciências sociais, mas também trabalhou por aproximadamente dez anos como cortador de cana de açúcar nos canaviais das usinas de etanol no sul do Mato Grosso do Sul, e no ano de 2018 defendeu sua dissertação de mestrado em educação relacionado ao tema da criança Avá Guarani/Ñandeva.

Dessa forma, as palavras guardadas de Eliezer Martins que nunca sai de si (DERRIDA, 1994) ressoam sobre a realidade do território Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu. Pesquisador que conhece de dentro e de fora o território que vive, como pessoa cotidiana, professor, pai e atento sempre as palavras dos rezadores e rezadoras que exibem sempre suas belas palavras para aqueles que escutam sensivelmente. As palavras guardadas de Eliezer Martins, lembra Clastres (2012) sobre os Últimos Homens, aqueles que por excelência são grandes filósofos, e produzem uma filosofia onde a poética e a estética caminham juntas, diferente da filosofia ocidental que ainda trilha seus caminhos divorciado da poética. Filosofia que fala do território, das complexidades sócio cosmológicas e cosmo políticas Avá Guarani/Ñandeva.

Território descrito da seguinte forma pelo pesquisador Eliezer Martins (2006).

Então pra gente defender a nossa terra, a nossa terra lá no Porto Lindo, conforme o cacique Delossanto, eu conversei com ele quando soube que tinha um encontro aqui pra gente falar da terra, ele disse que a terra pra nós é um chão. É o chão onde vamos cultivar as riquezas que a gente tem de dentro de nós, que são as músicas assim em guarani, que a gente brinca com as crianças. O chão pra nós é especial pra entender, pra fortalecer nossa dança e vai fortalecer a língua que hoje esta quase, pra mim está, em perigo de acabar mesmo nossa língua guarani. O modo de ser, porque aqui a gente fala da nossa língua, a gente dança, mas nós não praticamos esses rituais quando a gente vai nas reuniões da cidade. E, também, falar no espaço é dizer que a terra vai servir para repassar tudo que a gente tem, de acordo coma nossa visão pras criança. [...] O que importa pra nós é que ali nós vamos manter nosso modo de ser, mesmo tendo os não-índios, mesmo que nós perdemos nossa árvores, os pássaros, os rios. O que nós perdemos ali, isso não importa pra nós. O que vai ser importante pra nós é ocupar aquela terra que é nossa. Estou falando da terra que é o Yvy Katu, da aldeia Porto Lindo. Então, de acordo com o Delossanto, que é rezador, inclusive ele esta morando na área de conflito, já fez o barraquinho dele lá, há muitas necessidades onde nós perdemos, onde nós deixamos. Ele diz que não deixou aquela terra porque sabia que um dia nós retornaríamos lá e já aconteceu, no Yvy Katu. E é um desafio. Antes nós lutamos, ele falou, com arco e a flecha, mas hoje nós temos uma lei que diz que garante a terra pra nós. Mas se a gente não tivesse se movimentado, igual fizemos no Yvy Katu, nós até hoje estaríamos lá naquele 1.600 hectares que a Funai deu [...] Então, chegou o momento que nós dissemos e falamos pro rezador: não, vocês que conhecem a reza que vai servir pra nos fortalecer. E essa é a nossa arma, a reza [...] Nós deixamos pra trás e vivemos de novo aquilo que nós vivemos há anos atrás, e enfrentamos nossos adversários políticos, é a questão da terra. E a aldeia completa veio de novo. Nós entramos de novo no Yvy Katu, no Porto Lindo, e estamos lá de novo hoje [...] Essa terra vai servir pra mantermos a língua e hoje a língua guarani é muito difícil pra nós. É, como a reza voltar, para isso o espaço vai ajudar em muitas coisas do nosso modo de ser. Conforme o rezador a terra é a arma nossa. A arma nossa vai ser a nossa vida lá. Se chegar alguém com arma o que nós vamos pôr na frente é a nossa vida, ali. E eu acho que, conforme o Delossanto, o rezador, ele fala mais sobre a vida dele, porque os mais velhos já perderam, o tanto que já perderam! (p.143 e 144)

Processo histórico relato por Eliezer Martins a partir de conversas com o rezador Delossanto. Explicitando o processo de espoliação e sequestro dos seus territórios, e o presente histórico de retomada desses mesmos territórios sequestrados. Processo articulado continuamente com a terra, o modo Avá Guarani/Ñandeva de viver e de cuidar. Processo descrito por Colman (2007) da seguinte forma:

A Terra Indígena de Yvy Katu se localiza próxima a Reserva de Porto Lindo, município de Japorã. Yvy Katu está à 510 Km de Campo Grande, no extremo sul do Estado de Mato Grosso do Sul. A reocupação deve ser uma ampliação da atual reserva de Porto Lindo. A terra indígena de Yvy Katu é área já identificada e possui 9.461 ha e foi ocupada por 1500 guarani, da reserva de Porto Lindo, que não suportavam mais a situação de aperto e de confinamento em que se encontravam na antiga reserva. Nestas condições era praticamente impossível a vivência do modo de ser guarani. (p. 65)

Território que pode ser observado pelo mapa que segue, produzido por Landa (2005), onde é possível identificar os limites geográficos do grande território Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu, que com a ampliação pode chegar a 9.416,4429 hectares (MURA, 2002) segundo o laudo antropológico de homologação e demarcação do território. Permitindo assim, o modo de vida e de existir Avá Guarani/Ñandeva, que podemos traduzir como: permitindo a produção de saúde pelos Avá Guarani/Ñandeva.

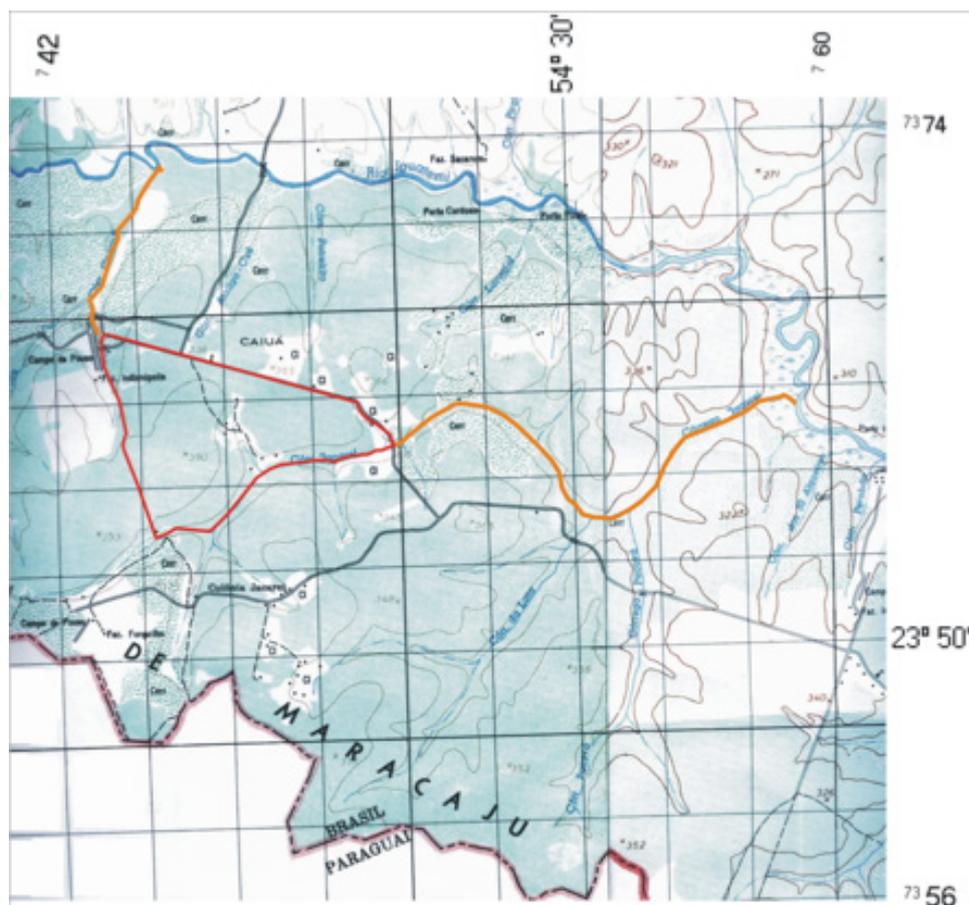


Figura 1 - Mapa com a TI Porto Lindo/Jakarey (em vermelho) e a área do tekoha Yvy Katu (em laranja). A porção norte é limite como rio Iguatemi. (LANDA, 2005)

As palavras⁴

Parece não, é, por que o rezador (Cantalicio Godoi) ali falou sobre, falou sobre isso que é pra nós, isso que é pra nós, o povo Guarani ser completo. A gente tem a nossa reza; pra rezar a gente precisa da água, água limpa, do mato, do vento. Falo do vento, que o peixe, tem um saquinho dentro do seu corpo, ele tem um saquinho, quando acaba o vento ele sai um pouquinho pra fora, puxa, puxa um pouquinho pra dentro o ar; aí ele vai debaixo d'água de novo. O rezador falou assim, por isso que o vento é importante também pros peixes. Então o Guarani precisa disso, da reza pra manter vivo essa água limpa, o vento, o mato, tudo que é importante pra nós.

Como os remédios do mato, eles são pra curar as doenças. Quando meu tio (Sabino Dias) fala que a gente tem que plantar remédios caseiros, ele diz que não é pra proteger somente a família, mas também as pessoas que vem de longe, para o vizinho. Então é uma proteção cultural, que vai ajudar, e isso ele chamou de desenvolvimento pra cultura Guarani. Porque o preparo de remédio verdadeiro, meu tio sabe preparar, ele sabe o tempo, por exemplo agora (de julho até agosto) é um mês muito bravo assim, se podemos dizer. Que precisamos cuidar do nosso corpo.

Esse é um modo de pensar muito diferente do povo que fala que é civilizado, Porque a gente é diferente, temos nosso próprio modo de ser. Somos diferente do povo da sociedade nacional, o moderno.

⁴ Palavras de Eliezer Martins Rodrigues a partir de reflexões e conversas tecidas durante a pesquisa de campo de doutorado em Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu. Conversas que tiveram como guia central o pensar sobre a ideia e as questões de “desenvolvimento”.

Então pra outros povos, pra outras culturas, nós somos muito inferior, a gente não trabalha, a gente não se desenvolve, a gente não constrói, a gente não um monte de coisas. Parece em relação as coisa pra os outros povos, que nós estamos parados, que a gente não faz nada.

Mas isso são equívocos, eu falei pra você. Parece que o povo Guarani não vai nunca se desenvolver, mesmo se tiver bastante terra. Por isso que a maioria fala: por que o índio quer terra se não trabalha? Né. E nesse pedaço de terra, da retomada mesmo, a gente conseguiu um pedacinho do mato, você viu lá, e nesse pedacinho do mato, ali tem, ali tem, vamos dizer assim, milhões e milhões de dinheiro, vamos dizer assim, que custa dinheiro pra nós. A gente não vai vender nunca esse pedacinho do mato, porque ali, ali a gente, dali a gente vai tirar, a gente vai tirar. Primeiro vários tipos de remédio, não é só um remédio só.

A gente vai tirar algumas taquarinha que tem pra gente fazer artesanato; a gente vai tirar flores pra enfeitar o altar quando vai acontecer o batismo das criança; a gente vai tirar taquarinha pras mulheres fazer as cestinhas; a gente vai buscar lenha; a gente vai cuidar dos passarinhos; a gente vai entrar na sombra natural, porque tem dia que a gente vai no mato com a família. A gente deixa tudo as coisa que não é do índio: televisão, moto, a gente tem dia que a gente encosta e deixa de lado as coisa do não índio e a gente vai no mato com a família. A gente vai olhar as plantas medicinais, a gente vai olhar os passarinhos, ouvir os passarinhos. Isso é um lazer pra nós isso aí. As crianças vão brincar no mato, a gente vai encontrar algumas frutas, no caso o jabuticaba mesmo e aí a gente relembra dos nossos avós, tudo isso, esse pouquinho de mato, um pé de jabuticaba já relembra já, já começa lembrar nossa história, quem somos realmente.

Vamos pro mato e fazemos nossas memórias. Então tudo isso ajuda a fortalecer a identidade, ajuda a construir, lembrar, a gente tem isso na memória, então a gente fala do valor das coisas que são pra gente, a gente fala do valor do mato para as crianças e as crianças começa a fazer, e dar valor nas nossas coisas. Então tudo isso que o meu tio falou, sobre as variedades da madeira, que ele falou também. Então quem vem de fora vê aqui e pensa que tudo esta parado, mas não esta, porque tem muita coisa acontecendo que quem vem de fora não consegue ver.

Eu falei das flores né, que existem várias variedades de flores que a gente usa no batismo das crianças. No batismo. Então, ai a gente tem que ir mesmo no mato. Como é que a gente vai na cidade né? Lá não tem mato. A gente vai no mato e vê a memória dos nosso passado. E a gente não deixa acabar o mato, a memoria, o batismo, a água, todas as coisas que são importantes pra nós.

Muito da nossa memoria esta no mato. Em casa tem flores do mato, agente pega palmeiras do mato que serve para as criança, a gente trás isso pra casa, que tem o cacho que a gente usa. A gente traz uns seis, cinco cacho já com flores, e coloca no altar. A gente faz o altar, e esse altar também é feito de cedro, madeira de cedro, o altar, pra gente fazer a reza. Você me deu aquela foto, você lembra? O nome do altar em Guarani é Tataendy. Ele é feito de cedro e a gente tem um ali dentro, a gente corta no meio a moringa e coloca água de Cedro. E depois a gente usa a pena do papagaio por exemplo e o outro pássaro que tem penas grandes, a gente usa a pena grande pra jogar água nas crianças. Pra fazer o batismo.

Por aqui onde estamos passando é o Betil, a mata do Betil. Aqui ainda tem bastante bicho, tem bastante passarinho aqui ainda. Essa mata a gente não mexe, então, por isso que eu trouxe você pra cá. Aqui esta bem dentro da aldeia. Aqui é bonito, bem bonito, aqui de manhã quando eu passo aqui para ir para escola esta bem frio. Tem uma trilha ali, onde faz a vizinhança entre parentes.

A moringa você tem que colocar água, junto com folha e a casca do cedro pra fazer o benzimento, pra rezar. E isso tudo já se prepara antes do batismo. Já tem que tá preparado já. Aí usa também pena de pássaro pra molhar a cabeça da criança. Então, por isso que eu falo, são essas coisas importantes pra nós, se a gente fazer isso, nós somos um povo completo.

A gente não procura mais outras coisas. E o que que a gente vai precisar, de um dia, um carro na hora do batismo? Não vai precisar. Na hora do batismo a gente esquece tudo as coisas do não índio. Isso nós ajuda. Agora a

gente precisa, mas pra fortalecer, pra ficar, assim, contente, ficar assim seguro, pra gente ficar e dizer que a gente tá olhando pra cima, olhando pra Deus, a gente tem que fazer isso. Porque se a gente não fazer isso a gente não é mais ninguém. O rezador falou assim, o meu tio falou assim: Dia de hoje, muitos jovens tá aí andando a toa por aí. Ele falou a toa. Isso quer dizer que não tem pra onde ir. Tá sem caminho. Tá querendo ir no meio do povo que se diz desenvolvido, mas quem que ajuda ele pra se desenvolver? Tudo isso que te falei, e não as coisas do não-índio.

De acordo com o rezador (Cantalicio Godoi), o selvagem, pra muitos não indígena, entende de uma forma diferente, que selvagem pode ser uma pessoa, uma pessoa que não conhece nada. Mas na verdade o rezador fala assim que nós somos selvagens sim, porque somos e fomos batizados por Deus, por Ñanderu Tupã, fomos batizados junto com o mato, com a floresta, porque o batismo aconteceu quando Deus, Tupã Ñanderu deu pra cada povo o seu território, e nós fomos batizados junto com a selva mesmo, o mato, com as plantas medicinais, as frutas, variedade de frutas.

E no mato tem os animais, os pássaros, é, a água e o mato junto, as árvores, as flores do mato, o cipó pra gente usar pra fazer a casa, e as madeiras que servem pra gente fazer a casa e os tipo de folhas que serve pra gente fazer a casa, e as frutas que as criança gosta, esta tudo junto, Deus, Tupã, batizou tudo junto. Então eu perguntei isso pro rezador por que será que é importante né, será que a gente aceita, ou a gente tem que aceitar ou não, porque a gente, por muitos não indígena, por outros povos, nós somos selvagem. Então selvagem, pros não indígena é algo inferior. Mas, selvagem pra nós, de acordo com o rezador, é algo importante porque fomos batizados por Deus, então se alguém falar que selvagem é ruim tá falando mal do Deus, que foi Deus que deu essa selva pra nós. Então todos esses remédios tradicionais, remédios dos animais, a importância dos animais, tá tudo relacionado à selva, o mato, por isso que é importante essa colocação do rezador que eu perguntei pro senhor Cantalicio. Então é isso.

Os passarinhos tem muita ligação com a gente também. Olha só, tem alguns passarinhos que pra nossa cultura é muito importante, como o caso do beija-flor: O beija-flor. Esses dias chegou um beija-flor em casa, aí logo o meu guri falou assim: Chegou um beija-flor ali pai. Ai eu falei: Não, tem pessoa importante que vai visitar nós aqui na aldeia. Ai ele perguntou: quem é? Ai é você. Falei: O professor doutor vai vir aqui, então isso é um sinal que vai vir gente importante. Uma visita, visita importante. O beija-flor é um passarinho que dá atenção pras crianças, não só pras crianças. Então, é um passarinho importante, não é um passarinho qualquer. A gente respeita muito esse passarinho e tem vários passarinhos, e pássaros que são muito respeitado pelos Guarani daqui de Porto Lindo e Yvy Katu.

Tem o beija-flor que te falei, tem também a coruja. A Coruja é um pássaro noturno. E ela tem ligação com as crianças: se a criança começa a ficar por aí de noite, num horário que não é permitido, porque a gente tem um horário que não é mais permitido para as crianças. Por exemplo, das 21h até às 22h horas da noite as crianças tão brincando ainda. Então a gente fala: a coruja tá pertinho já. Então já tá na hora das criança deitar. Ai a coruja sempre fica perto da casa, e fica falando, e fica, assim, cantando, e se a criança começa a ouvir entra pra casa e já vai direto na cama. Então é um pássaro noturno que pra nós também cuida, a gente cuida das crianças junto com esse pássaro. Então é um pássaro muito importante. São vários pássaros, cada um tem a sua função, a ligação que a gente tem com eles.

A gente cuida das crianças junto com esse pássaro: a saúde como organização sócio cosmológica⁵

As palavras de Eliezer Martins desenham um sensível tecido atravessado por dimensões humanas e não-humanas, que precisam a todo momento serem administradas por constantes relações de alteridades. Consubstanciando a saúde como uma produção sócio cosmológica e sócio política, onde a

⁵ As palavras guardadas Guarani que serão apresentadas durante o texto estão contextualizadas durante a pesquisa de campo de doutorado, sendo assim, as perguntas e indagações são guiadas por conversas sobre as ideias e as questões de “desenvolvimento”.

todo instante o humano complementa e direciona relações com seres humanos e não-humanos, como com alguns animais, algumas plantas, a água e alguns seres encantados, ou deuses, que são guardiões de certos padrões de relações sociais que fazem a organização social cotidiana Guarani. Como lembra Izaque João (2011), pesquisador Guarani (Kaiowá/Pai’Tavyterã):

No sistema tradicional kaiowá, as coisas materiais naturais possuem uma origem divina, ou seja, cada objeto pertence a uma determinada divindade. Cada época do ano, com seu clima diferenciado, são interpretados como um pilar da estrutura do mundo físico, os quais definem as regras sociais externas e internas do grupo, tais como: hábitos e comportamentos, a exemplo de tomar banho frio de madrugada, como forma de renovar o corpo e a alma, à semelhança do mundo físico que se renova ao final de cada inverno; estratégia política de relacionamento com os deuses, como uma reza específica para chamar a geada, para que esta termine de secar as plantas e, assim, haja condições de brotar novamente. Estas regras são fundamentais para a interação constante com o mundo sobrenatural através do canto e também e para o trabalho. Dessa maneira, o espaço ocupado pelos Kaiowá é entendido como o local político-social, o qual depende do processo da reza para o seu equilíbrio. (p. 33)

Caminho que Izaque João (2011) acrescenta quando revela que:

Ayvu é também o pássaro guardião e, para o Kaiowá, o corpo humano é entendido como o abrigo desse guardião, ou como uma casa que abriga diversos teko va’yra (guardiões incorporados no corpo). Quando a doença ataca a pessoa, esse pássaro se retira do seu corpo e sobrevoa no espaço. Por isso, na concepção do xamã, a doença é considerada como fogo se propagando lentamente pelo corpo humano: na ausência do ayvu, o corpo perde a força do movimento e fica impossibilitado de reagir. (p. 55)

Nesse sentido a saúde é produzida por uma série de relações, mediada pela reza e por regras, que conduzem a pessoa por bons caminhos, direcionamento que é comum, ou mesmo, que precisa ser entendido e produzido por um comum cotidiano. Uma complexa organização que necessita de uma escuta sensível para poder fazer dessa complexidade caminhos pensar com os Guarani seus modos de cuidado. Regime de conhecimentos e práticas que questiona e atravessa os modelos não-indígenas de saúde, muitos permeados pela invenção branca de desenvolvimento.

No mesmo caminho de Eliezer Martins e Izaque João, o pesquisador Joaquim Adiala Hara traz em uma conversa durante a pesquisa de campo a seguinte questão sobre o conceito de pessoa:

Y significa água, que é a primeira palavra de Tupã, Yvy significa terra, que é a segunda palavra de tupã, Yvyra significa planta, que é a terceira palavra de Tupã e Yvy Pora significa pessoa, que é a quarta palavra de Tupã. Entendeu, che amigo, para nós, os Guarani, nada esta separado, nós e todos do planeta terra somos guardiões do planeta. Isso que temos que estudar. Que a gente só existe por causa do Yvy. Se o Yvy Pora não cuidar do planeta, o planeta vai acabar. (Joaquim Adiala Hara, 2017)

Conceito de pessoa que enreda-se com as palavras guardadas de Eliezer Martins, o que exige de quem olha de fora, uma maior atenção para não perder os nós do fio de Ariadne (LATOURE, 2008), pois perder um nó, esta como perder relações fundamentais para as produções de modos de cuidados Guarani. Produções que são transferidas para o humano sempre uma complexidade como modo de existir que produz uma rede sensível e concreta que tem a pessoa relacionado com dimensões que fogem muitas vezes dos sistema de saúde não-indígena. O que faz a necessidade de se sintonizar com o pensamento Guarani, como lembrou Melià (2016), para poder assim, apreender e conviver um pouco do que é possível.

Pensamentos Guarani que atravessam o tempo, pois esses mesmo Guarani, passam e passaram por processos de extrema violência por conta de projetos e planos de colonização. A Guerra da Tríplice Aliança, as intervenções da Cia Matte Laranjeira e da Colônia Agrícola da Grande Dourados, são alguns das ações que produziram um certo tipo de confinamento (BRAND, 1997), no qual espoliaram e expulsaram os Guarani dos seus territórios. E são esses mesmos Guarani que sofreram e sofrem violência cotidianas por buscar seus territórios e a Terra Sem Mal (NIMUENDAJU, 1987 e CLASTRES, 2014) que falam e trazem em si palavras guardadas de extremo refinamento sobre como cuidar, movimento que transita da pessoa para tudo que exige vida. Modo de cuidado que ao cuidar da pessoa, cuida do que circula como vida cotidiana (a terra, a água, as plantas, os animais, o mato e as outras pessoas).

Cuidar que pode ser ouvido nas palavras guardadas do rezador Cantalicio Godoi. Palavras que foram ouvidas e transcritas durante a pesquisa de campo orientadas e guiadas por Eliezer Martins. Cantalicio Godoi quando perguntado sobre a ideia e as questões que envolve o conceito de “desenvolvimento” revela as seguintes palavras:

Presta atenção, este é nosso corpo a terra, tem espírito porque sem espírito nós nem vamos levantar [...] Como a água. A água é muito importante para nós. Para que vivemos, não só para os indígenas, para todo o mundo. A água é como a nossa mãe [...] Não podemos viver sem a água, nós falamos que desmamamos, mas não dá água. [...] E o vento, olha bem, por causa do vento o nosso corpo caminha. [...] O vento nos ajuda, a gente se levanta com vento, o nosso corpo, o nosso sangue, o vento ajuda nós. Isso não pode estar contaminado. Os brancos usam veneno e isso vai pelo vento, eles usam avião. [...] Para nós, a terra esta assim, a madeira esta cheia de cupim, já esta comendo tudo por cupim. [...] Os não-indígenas não podem continuar porque só sabem fazer com papel e por isso o nosso canto é o que brilha o relâmpago. [...] O que é nosso é o que é de verdade, que é da terra, e é isso que temos que escutar isso não tem em nenhum lugar. Em nenhum papel. [...] O que é nosso é o mesmo que o relâmpago dos Tupã, é nosso e é deles. [...] Lembre-se de mim; depois vai vir vento forte, vai tirar do chão as casas dos brancos [...] Quer dizer que eles querem ser mais inteligente que o nosso Deus, que o nosso criador eles querem ser mas inteligente. Nosso Deus manda granizo, mostra o que ele é para os brancos; eles aparentemente não têm pressa porque suas casas são bonitas, aparentemente. Mas para o nosso Criador isso não é nada, e por isso que manda raio e inundações. Os carros ficam todos no chão. Para ver se eles compreendem. Esse canto é quando vem um vento forte. Quando a gente ergue a cabeça eles já enxerga nós, porque nós não nos escondemos deles, nem um pouquinho. Com aquele espelho grande ele nós vê a todos. Por isso que nós rezamos, dançamos, cantamos. Os deuses nos respeitam porque as coisas deles nós os levantamos para eles. (Cantalicio Godoi, 2017).

Palavras do rezador Cantalicio Godoi que fecha, o limite desse texto, e inicia um longo caminho para pensar os modos de cuidado Avá Guarani/Ñandeva. Uma forma e conteúdo que precisa ser apreendido: primeiro, para uma maior sofisticação da ação dos sistemas não-indígenas com os Guarani; segundo, pois revela um conhecimento histórico, de uma sociedade própria que se mantém ela mesma, viva, resistente, mesmo sofrendo no passado e no presente severos processos de violência; e terceiro, pois são conhecimentos e práticas que podem intervir no fim do mundo, pois possuem as coisas dos deuses, ou mesmo, apreender com os Guarani, esta como aprender a possibilidade do não fim do mundo sempre profetizado pela sociedade da invenção branca de desenvolvimento.

Então, *presta atenção*, para os Guarani o corpo é a terra, e terra é o corpo. Nunca foi um recurso possível de higienização ou de venda. *Este é o nosso corpo a terra*. São as palavras de um sábio ancião Avá Guarani/Ñandeva que denuncia e deixa um recado para o branco que usa veneno que mata o ar, a água, as plantas, os animais e os humanos. E faz lembrar para aqueles que chegam de longe vestidos de alguma coisa, como eu que cheguei como pesquisador e psicólogo, que é necessário produzir uma escuta sensível para ouvir as palavras guardadas Guarani, e nunca perder o rosto (LÉVINAS, 2005) desses que estão sempre perto e que exige como forma de tra-

balho, a produção de uma aliança de amizade, de caminhar ao lado, com eles, e não sobre. Pois, para conversar sobre modos de cuidados, antes de tudo é necessários entender a simetria que já existe.

As intenções desse manuscrito foi despertar para quem chega, o leitor e a leitora, que muitas vezes não esta familiarizado com o tema, que no caso da formação em psicologia no Brasil é algo corriqueiro. Uma aproximação com algumas iniciais questões sobre os modos de cuidados de uma sofisticada sociedade indígena, os Guarani, nesse caso, os Avá Guarani/Ñandeva que vivem no território Porto Lindo (Jakarey) Yvy Katu no sul do Estado do Mato Grosso do Sul, fronteira com o Paraguai, e que nesse instante lutam para retomar seus territórios de direito.

Referências

BRAND, Antônio. *O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá/Guarani: os difíceis caminhos da palavra*. Tese de doutorado. PUC/RS: Porto Alegre, 1997.

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade Contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

COLMAN, Rosa. *Território e sustentabilidade: os Guarani e Kaiowá de Yvy Katu*. Dissertação de mestrado. UCDB: Campo Grande, 2007.

JOÃO, Izaque. 2011. *Jakaira Reko Nheypyrũ Marangatu Mborahéi: origem e fundamentos do canto ritual jerosy puku entre os kaiowá de panambi, panambizinho e sucuri'y, mato grosso do sul*. Dissertação de mestrado. UFGD: Dourados, 2011.

CLASTRES, Pierre. *Investigaciones en antropologia política*. Barcelona: Gedisa Editora, 2014

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.

MELIÀ, Bartomeu. *Camino Guarani/Guarani Rape: de lejos venimos, hacia más lejos caminamos/mombyrygui niko jajui, mombyryénte ko jaguata*. Asunción: Centro de Estudios Paraguayos "Antonio Guasch", 2016.

LANDA, Beatriz. *Os Ñandeva/Guarani e o uso do espaço na terra indígena Porto Lindo/Jakarey, município de Japorã/MS*. Tese de Doutorado. PUC/RS: Porto Alegre, 2005.

LATOUR, Bruno. *Jamais Fomos Modernos*. 4ª. Reimpressão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. 2ª. Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

NIMUENDAJU, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.

MARTINS, Eliezer. A terra como chão sagrado e o valor cultural. *Revista Tellus*. Campo Grande/MS, ano 6. n. 10. p. 143 – 145, 2006.

MURA, Fábio. (Coord. Do GT); ALMEIDA, Rubem F.T. *Relatório antropológico de revisão de limites da T.I. Porto Lindo (Jakarey): Terra Indígena YVY KATU*. Portaria n. 724/PRES, 2002.

Recebido em 08/06/2020

Aceito em 11/10/2020

SERTÃO ANTINUCLEAR: AÇÕES COLETIVAS E CONFRONTO POLÍTICO EM TORNO DA INSTALAÇÃO DA CENTRAL NUCLEAR DO NORDESTE EM PERNAMBUCO

Antinuclear Sertão: collective actions and contentious politics around to the implementation of the Northeastern Nuclear Plant in Pernambuco

Sertão Antinuclear: acciones colectivas y confrontación política alrededor de la construcción de la Central Nuclear do Nordeste en Pernambuco

Whodson Silva ¹

Resumo:

O presente trabalho busca problematizar o campo sociopolítico em que se dá a instalação da Central Nuclear do Nordeste em Itacuruba, Sertão de Pernambuco – Brasil. A projeção de uma central nuclear no Nordeste brasileiro não é um fato isolado e localizado, pelo contrário, envolve uma série de elementos, atores, instituições e conflitos que permeiam diferentes níveis e contextos de poder, do local ao global. Em resposta ao projeto do Estado Brasileiro, uma série de ações políticas encabeçadas pela Articulação Sertão Antinuclear vem expressando os motivos pelos quais um empreendimento dessa natureza não possibilitaria reais benefícios para a região. Tais enfrentamentos configuram, em nossa análise, um repertório de ações coletivas e confrontos políticos na região do Sertão pernambucano. O trabalho segue na direção de problematizar um contexto social em que é possível visualizar o acirramento de políticas governamentais que impulsionam a implantação de grandes projetos e impactam o meio ambiente em escalas sem precedentes.

Palavras-chave: Central Nuclear do Nordeste; Mobilização Antinucleares; Itacuruba – Brasil.

Abstract:

The aim of the present study was to analyze the socio-political field related to the implementation of the Northeastern Nuclear Plant in Itacuruba County, Pernambuco State – Brazil. The project of building nuclear plants in the Brazilian Northeastern region is not an isolated and localized event, actually, it concerns a series of elements, actors, institutions and conflicts that encompass different levels and contexts of power, from the local to the global sphere. In response to the Brazilian governmental project, a series of political actions headed by Articulação Sertão Antinuclear has been expressing the reasons why such project would not provide real benefits for the region. Based on our analysis, such opposition establish a repertoire of collective actions and political confrontations in Sertão do Pernambuco region. The work follows in the direction of problema-

¹ PPGAn/UFMG – PNCSA. Email: whodsoon@gmail.com

tizing a social context in which it is possible to visualize the escalation of government policies that drive the implementation of large projects and impact the environment on unprecedented scales.

Keywords: Northeastern Nuclear Plant; Antinuclear Movement; Itacuruba – Brazil

Resumen

El presente trabajo busca problematizar el campo sociopolítico en el que se da la construcción de la Central Nuclear do Nordeste en la ciudad de Itacuruba, desierto (Sertão) de Pernambuco – Brasil. El desarrollo de una central nuclear en el Nordeste brasileiro no es un hecho aislado, por el contrario, involucra, una serie de elementos, actores, instituciones y conflictos que cruzan diferentes niveles y contextos de poder, que van desde lo local hasta lo global. Como respuesta al proyecto del Estado Brasileiro, diferentes acciones políticas encabezadas por la Articulación Sertão Antinuclear, vienen expresando los motivos por los cuales un emprendimiento de este tipo no posibilitaría reales beneficios para la región. Tales enfrentamientos configuran, en nuestro análisis, un repertorio de acciones colectivas y confrontaciones políticas en la región del Sertão de Pernambuco. El trabajo sigue en la dirección de problematizar un contexto social en que se visibiliza la estimulación de políticas gubernamentales que impulsan la implementación de megaproyectos e impactan el medio ambiente a escalas sin precedentes.

Palabras clave: Central Nuclear del Nordeste; Movilizaciones Antinucleares; Itacuruba – Brasil.

Introdução

O presente trabalho segue na direção de problematizar um campo social em que é possível visualizar o acirramento de políticas governamentais que impulsionam a implantação de megaprojetos² e conduzem, ao mesmo tempo, à violação de direitos dos grupos sociais atingidos, assim como impactam o meio ambiente em escalas sem precedentes.

É nesse plano que a Eletronuclear³ apresenta o projeto da Central Nuclear do Nordeste para o Sertão de Pernambuco. Segundo a estatal, trata-se de um complexo energético com envergadura para 06 reatores nucleares a serem instalados às margens do Rio São Francisco, totalizando uma capacidade de 6.600 MWe⁴ e a intenção de investimento de R\$ 64,404 bilhões⁵.

No tocante à conjuntura do desenvolvimento energético nuclear no Brasil, acompanhamos um avanço nos debates e nas intenções de empreendimentos dessa natureza. O Comitê de Desenvolvimento do Programa Nuclear Brasileiro (CDPNB), organismo vinculado ao Palácio do Planalto, em 2018 já tinha elaborado a proposta de um programa que prevê ampliar a geração de energia nuclear no país, aumentar

² Por megaprojeto entendemos obras de infraestrutura que configuram em sua implementação um cenário político de investimentos em níveis regional, nacional e internacional, bem como interferências em larga escala nos aspectos sociais e ambientais onde se é instalado.

³ A Eletronuclear é uma empresa Subsidiária da Eletrobras – Responsável estatal pela geração e transmissão de energia elétrica no país.

⁴ *Megawatts electric.*

⁵ O valor do investimento está baseado no levantamento realizado pela *Neoway* – empresa de *big data analytics* que monitora fontes públicas e mercadológicas – noticiado no Jornal do Comércio, em 12 de agosto de 2018. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/economia/pernambuco/noticia/2018/08/12/pernambuco-tem-mais-de-15-mil-obras-paralisadas--350547.php>. [Acesso em 21 jul. 2019].

a exportação de urânio e dinamizar a mineração do setor. O comitê, que nesse momento estava composto por representantes de onze ministérios e coordenado pelo ministro do Gabinete de Segurança Institucional (GSI), teria criado sete grupos de trabalho para estruturar o novo Programa Nuclear Brasileiro (PNB). As proposições eram de construir novas usinas nucleares em diferentes regiões do país e retomar a construção da usina de Angra 3 no Rio de Janeiro ^{6 e 7}.

A posse, em 2019, do até então diretor geral do programa nuclear da Marinha ao Ministério de Minas e Energia (MME)⁸ acaba por alavancar como principais pautas: a transferência da exploração do urânio para a iniciativa privada⁹ – que segundo a Constituição Federal é prerrogativa da União na figura da estatal Indústrias Nucleares do Brasil (INB); a abertura de territórios tradicionalmente ocupados para a indústria de mineração¹⁰; e, a instrumentalização de um modelo de negócios para potenciais parceiros interessados em investir na construção de novas plantas nucleares no país¹¹.

Ainda em 2019 a Nuclebrás Equipamentos Pesados S.A. (NUCLEP) noticia que o MME anunciou durante o World Spotlight Brazil, realizado em abril no Rio de Janeiro, que uma área em Pernambuco já fora analisada pela Eletronuclear para receber uma nova central nuclear, se trata de um sítio localizado no município de Itacuruba, Região do Sertão de Itaparica^{12 e 13}. Informação essa ratificada no Fórum Internacional Renováveis e Nuclear, realizado em julho desse mesmo ano na capital Recife.



Figura 1 - Município de Itacuruba no Sertão de Itaparica – Pernambuco.
Fonte: Projeto Nova Cartografia Social (2019).

⁶ Notícia intitulada: Temer retoma plano nuclear e governo prevê várias usinas, publicada em 15 de julho de 2018. Disponível em: <https://folha.com/k7jt13d8>. [Acesso em 28 abr. 2019].

⁷ No Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, estão em operação as usinas nucleares de Angra 1, com capacidade para geração de 640 MWe, e de Angra 2 com capacidade para 1350 MWe. Essas duas usinas respondem pela geração de 3% da energia elétrica consumida no Brasil. Angra 3, que foi projetada como praticamente uma réplica de Angra 2, prevê a geração de 1405 MWe, caso venha a operar.

⁸ Notícia intitulada: Futuro ministro de Minas e Energia coordena Programa Nuclear da Marinha, publicada em 30 de novembro de 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimasnoticias/2018/11/30/futuro-ministro-de-minas-e-energia-e-ligado-ao-programa-nuclear-da-marinha.htm> [Acesso em 28 abr. 2019].

⁹ Notícia intitulada: Brasil quer permitir estrangeiros na mineração de urânio, diz ministro, publicada em 15 de março de 2019. Disponível em: <https://folha.com/sfxt9ip1>. [Acesso em 28 abr. 2019].

¹⁰ Notícia intitulada: Ministro diz que governo planeja liberar mineração em terras indígenas, publicada em 04 de março de 2019. Disponível em: <https://www.valor.com.br/empresas/6145777/ministro-diz-que-governo-planeja-liberar-mineracao-em-terras-indigenas>. [Acesso em 28 abr. 2019].

Essa diretriz, desenhada desde o Plano Nacional de Energia 2030 (PNE 2030) e que tende a incidir no Plano Nacional de Energia 2050 (PNE 2050)¹⁴, aponta para a consolidação de uma política nuclear em que pesa a importância no uso militar dessa tecnologia para a defesa nacional, entendida como uma estratégia de inserção internacional soberana com autonomia relativa. Apesar da dualidade intrínseca à matéria, alega-se que seria para fins pacíficos¹⁵. Tais parâmetros explicam a formação de um setor nuclear no país e a preferência por essa fonte de energia, como afirma Pinguelli Rosa et al. (1988).

Assim, a tecnologia nuclear tem sido propagandeada como a rota de energia do futuro¹⁶ visto que emitiria baixo dióxido de carbono (CO₂), relacionado ao aquecimento global, elevando-a ao equívoco status de energia limpa, uma vez que somente contabiliza a emissão de gases poluentes na etapa de geração de energia elétrica e não de todo o ciclo do combustível nuclear, que vai desde a exploração mineral de urânio, o seu consecutivo processo de enriquecimento¹⁷ para posterior uso na produção de energia dentro dos reatores, aos rejeitos radioativos acumulados nessas diferentes etapas.

Thomas Eriksen (2016) situa a energia como uma das grandes problemáticas socioambientais que impulsiona o *overheating*. Tal sobreaquecimento, tal qual conceitua, oferece a possibilidade de analisar os problemas do tempo presente, explorando crises do meio ambiente, economia e identidade através de uma lente antropológica. Para o autor, é urgente a realização de etnografias nos pequenos lugares – como as pessoas constroem o mundo à sua volta, o que fazem ou o que está acontecendo em termos que tenham sentido – para melhor compreender os sistemas globais contemporâneos.

Nessa direção, a etnografia nos tem aqui possibilitado esmiuçar as categorias e discursividades presentes no campo social estudado relacionando-as com aquelas juridicamente formalizadas. A partir disso temos problematizado como as dinâmicas da instalação de um megaprojeto nuclear são percebidas

¹¹ Notícias intituladas: Novo plano nacional de energia orienta a construção de até 10 GW de energia nuclear no Brasil até 2050, publicada em 07 de julho de 2020. Disponível em: <http://abdan.org.br/novo-plano-nacional-de-energia-orienta-a-construcao-de-ate-10-gw-de-energia-nuclear-no-brasil-ate-2050/>; Governo está finalizando modelo de negócio para novas centrais nucleares no Brasil, publicada em 09 de julho de 2020. Disponível em: <http://abdan.org.br/governo-esta-finalizando-modelo-de-negocios-para-novas-centrais-nucleares-no-brasil/>. [Acessos em 02 ago. 2020].

¹² Notícia intitulada: MME anuncia previsão para receber nova central nuclear, publicada em 03 de abril de 2019. Disponível em: <http://www.nuclep.gov.br/pt-br/content/mme-anuncia-previsao-para-receber-nova-central-nuclear>. [Acesso em 22. abr. 2019].

¹³ Conforme a Lei nº 13.306 de 01 de outubro de 2007 do Estado de Pernambuco, uma Região de Desenvolvimento (RD) corresponde a uma divisão estratégica para a aplicação de políticas públicas e para a iniciativa privada, sendo a RD do Sertão de Itaparica uma entre as doze existentes no Estado de Pernambuco, agrupando sete municípios, localizados todos no clima quente e seco (semiárido), sendo eles: Belém do São Francisco, Carnaubeira da Penha, Floresta, Itacuruba, Jatobá, Petrolândia e Tacaratu. O relevo é caracterizado como Depressão Sertaneja; em relação à hidrografia, os rios São Francisco e o Pajeú têm maior destaque.

¹⁴ O PNE 2030 foi publicado em 2007 enquanto o PNE 2050 é aguardado para breve.

¹⁵ Ver: CARPES, Mariana M. A. A política nuclear brasileira no contexto das relações internacionais contemporâneas. Domínio tecnológico como estratégia de inserção internacional. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

¹⁶ Ver notícia: Nuclear power: energy for the future or relic of the past?, publicada em 27 de fevereiro de 2015. Disponível em: bbc.com/news/business-30919045. [Acesso em 04 jul. 2019].

¹⁷ Após a mineração, o urânio é transportado para onde acontece a produção de pastilhas com o concentrado de urânio (*yellowcake*) que, posteriormente, são expostas a uma reação nuclear (fissão do núcleo do átomo) no interior das usinas, produzindo alta quantidade de calor que movimenta o turbogerador e gera energia elétrica. Acontece que, em alguns casos, da etapa da mineração para a etapa do enriquecimento há um extenso percurso de produção internacional, onde o material é levado para ser manipulado onde existe tecnologia especializada.

e respondidas localmente. A nova Itacuruba, pleiteada para abrigar tal empreendimento, foi desenhada e construída pela Companhia Hidrelétrica do São Francisco (Chesf), para abrigar, a partir de 1988, parte da população compulsoriamente reassentada da Itacuruba velha, que teve sua sede municipal e terras agricultáveis inundadas pela Usina Hidrelétrica (UHE) de Itaparica.

As e os itacurubenses não contam, como contavam antes, com áreas de produção agrícola próximas, já que os habitantes das áreas rurais ou foram reassentados em projetos de irrigação distantes em torno de cem quilômetros ou foram reassentados dentro do novo município, sem acesso a terras para plantar¹⁸. A produção da ociosidade coletiva e a extinção das Verbas de Manutenção Temporária (VMT)¹⁹, sem um planejamento sistemático de assistência aos reassentados, são algumas dentre tantas violências expressas em problemas na saúde coletiva de Itacuruba, que, em 2006, concentrou, segundo o Conselho Regional de Medicina de Pernambuco (Cremepe), a maior taxa de suicídio no Brasil, apresentando ainda 63% de sua população com problemas de sofrimento mental²⁰.

Não por acaso, o novo município é indicado nesse momento como o sítio prioritário para a construção da Central Nuclear do Nordeste. A opção por Itacuruba releva as maneiras de subjugar o Sertão como demograficamente vazio e miserável, sendo este o principal argumento estatal para intervir em uma região naturalizada como carente de investimentos mundializados. Justifica-se a escolha da área em razão do solo estável, da oferta de água do Rio São Francisco para resfriar os reatores, da proximidade de linhas de transmissão de energia e, particularmente, da baixa densidade populacional, fundada na estigmatização de ser um município habitado por um pouco mais de quatro mil almas, como midiaticamente foi veiculado²¹

Se de um lado a conjuntura política do setor energético brasileiro caminha para a materialização do empreendimento nuclear em Itacuruba, de outro, o despoite de um confronto antinuclear nessa região propõe a revitalização de formas de resistência à rota da expansão desenvolvimentista nessa região, que se apresenta à revelia das significações, histórias, existências e interesses dos grupos sociais diretamente atingidos pelo megaprojeto.

Para entender o confronto político

Em Pernambuco temos acompanhado a animação de diferentes atores na promoção da construção da Central Nuclear do Nordeste em Itacuruba, entre eles estão engenheiros responsáveis pelo projeto, empresários e deputados estaduais²². Em resposta, a emergência de mobilizações organizadas por uma

¹⁸ Predomina no solo desta área um processo erosivo de moderado a forte, tendencionando-o à degradação. A insuficiência de terras agricultáveis no novo município entre as outras variadas limitações já eram de conhecimento da Chesf antes mesmo do realocamento populacional, como visto nos trabalhos de Araújo (2001) e Scott (2009).

¹⁹ A população reassentada ficou recebendo 2,5 salários de referência, entre 1988 e 2003, a título de Verba de Manutenção Temporária (VMT) enquanto aguardava a designação, preparação e entrega de seus lotes irrigados ou do pagamento de indenizações

²⁰ Notícias intituladas: Sertanejos sofrem com depressão, publicada em 25 de maio de 2007. Disponível em: <http://www.cremepe.org.br/2007/05/25/sertanejos-sofrem-com-depressao/>; Itacuruba afogada na tristeza, publicada em 27 de maio 2007. Disponível em: <http://www.cremepe.org.br/2007/05/27/itacuruba-afogada-na-tristeza/>; Dependência química preocupa em Itacuruba, publicada em 25 de agosto de 2011. Disponível em: <http://www.cremepe.org.br/2011/08/25/dependencia-quimica-preocupa-em-itacuruba/>. [Acessos em 27 nov. 2018].

²¹ Ver SILVA, Whodson. O conto das quatro mil almas: uma etnografia do confronto de Indígenas e Quilombolas com a Central Nuclear do Nordeste. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

²² Notícia intitulada: Energia nuclear: sinônimo de prosperidade do Sertão!, publicada em 17 de setembro de 2019. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/opiniao/2019/09/energia-nuclear-sinonimo-de-prosperidade-do-sertao.html>. [Acesso em 26 out. 2019].

articulação antinuclear tem ampliado a discussão sobre os danos socioambientais a serem provocados pelo megaprojeto, aspectos esses notadamente suprimidos no processo de planejamento.

A Articulação Sertão Antinuclear, como ora é chamada, é a responsável por concatenar um repertório de ações coletivas no dado confronto com o projeto de instalação da central nuclear. Analiticamente, o confronto político se apresenta como uma importante chave de compreensão da emergência de mecanismos e formas de resistência antinuclear. A abordagem de tal conceito possibilita-nos compreender a capacidade de agência e criatividade dos indivíduos em suas mobilizações, mas sem desconsiderar os constrangimentos históricos e políticos que cerceiam as oportunidades da ação coletiva.

Ademais, a problematização desse confronto em particular, oportuniza a reflexão de conflitos socioambientais insurgentes em razão do esteio geopolítico do desenvolvimento nuclear que se dá em América Latina, a exemplo da discussão sobre o uso dessa tecnologia na Argentina²³ e, mais recente, na Bolívia²⁴. No Brasil, visibiliza-se a opção governamental em seguir na contramão dos debates a nível mundial sobre a necessidade de descomissionamento de atividades nucleares²⁵, exemplificado no caso da Alemanha que deverá fechar todas as suas usinas até 2022²⁶.

Embora difusas as teorias sobre o confronto político, entendemos que as formulações de Doug McAdam, Sidney Tarrow e Charles Tilly (2009) – que complexificam a tríade teórica: movimentos sociais, revolução e ação coletiva – leva-nos à compreensão do conjunto de formas de ação política que emergem em meio a conflitos e que a partir de então fica à disposição dos agentes sociais. O confronto político, portanto, tem início quando de forma coletiva as pessoas fazem reivindicações vinculadas a outros interesses, e que ao menos um grupo dessa interação, incluindo terceiros, é um governo, isto é, uma organização que controla os principais meios de coerção concentrados num território definido.

Referente aos outros interesses, aqui destacamos como os interesses contrários ao do megaprojeto, não no sentido redutivo de que os agentes sociais atingidos não querem desenvolvimento ou de que são empecilhos para tal, mas de que entendem que o desenvolvimento tal qual está posto não atende às suas necessidades, são arbitrários, impactam o meio ambiente em que vivem, entre outros motivos que são invisibilizados, assim como tais grupos, na arena de negociações do investimento²⁷.

²³ Ver: GAGGIOLI, Naymé Natalia. Antropología nuclear. In: Cuadernos de antropología social. n. 18, pp. 107-122, 2003.

²⁴ Notícia intitulada: O plano de Putin e Evo Morales para construir a usina nuclear mais alta do mundo na Bolívia, publicada em 14 de julho de 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/o-plano-de-putin-e-evo-morales-para-construir-a-usina-nuclear-mais-alta-do-mundo-na-bolivia,f588b81bd3366e647ddce0d38b02f19bl-29vp0gz.html>. [Acesso em 18 de jul. de 2019].

²⁵ O encerramento adequado das atividades nucleares deve ser realizado com extrema cautela, procurando minimizar a exposição à radiação dos trabalhadores envolvidos. Existe também uma grande dificuldade de estimar os custos do descomissionamento, já que envolve a preparação e o licenciamento de um local que armazene os rejeitos radioativos e combustíveis irradiados, tornando impossível estimar-se o custo de transporte e de embalagem do material. Além da decisão política, tecnologias avançadas de armazenamento e infraestrutura de transporte exige também a segurança física e controle permanente. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/171-noticias/noticias-2013/518829-o-descomissionamento-das-usinas-nucleares>. [Acesso em 02 ago. 2020].

²⁶ Notícia intitulada: Alemanha anuncia fechamento de todas as usinas nucleares até 2022, publicada em 30 de maio de 2011. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/05/110530_alemanha_nuclear_rw. [Acesso em 02 ago. 2020].

²⁷ Para uma discussão mais ampla sobre a arena de negociações de megaprojetos ver SILVA, Whodson; FIALHO, Vânia. Povos e Comunidades Tradicionais em confronto com megaprojetos energéticos no Sertão de Pernambuco. In: RIF. Ponta Grossa/PR, v. 18, n. 40, pp.143-164, jan/jun., 2020.

É nessa mesma arena em que o governo²⁸, responsável por controlar os principais meios de co-erção, exerce um papel de consórcio. Segundo Ribeiro (2008), a consorciação é um processo político comandado por grupos de poder que operam em níveis mais elevados de integração, que une dentro de um projeto, instituições e capitais internacionais, nacionais e regionais. A compreensão do governo como um consórcio explica como as corporações operam na junção de sistemas nacionais e internacionais, assim como o próprio governo se torna o meio de poderosos atores – controladores de capitais estatais, nacionais e transnacionais – na configuração de negociações de poder politicamente estruturadas.

Organizada em uma unidade de mobilização a Articulação Sertão Antinuclear descortina ações coletivas que subvertem essas relações de dominação, opondo-se a ideia de desenvolvimento que invisibiliza os agentes sociais afetados. Trata-se de uma rede de associações de diferentes Povos e Comunidades Tradicionais²⁹, instituições e agências, onde esses partilham de uma solidariedade política no contexto do confronto.

Como anuncia a palavra de ordem: “Não à usina nuclear em Itacuruba, no Nordeste e no Brasil!”, formulam-se estratégias de confronto para que a sociedade civil enxergue e também confronte as violências, os riscos e os problemas na construção de um megaprojeto energético nuclear, não só para os municípios de Itacuruba, mas também para os ribeirinhos de todo um curso do São Francisco e, de modo geral, para quaisquer cidadão que não deveria, numa condição humana ideal, estar submetido, quase que de maneira vitalícia, aos perigos de *chaleiras atômicas* instaladas por aqui e acolá³⁰.

Articulação Sertão Antinuclear

A Articulação Sertão Antinuclear trata-se de uma unidade de mobilização, que, segundo Almeida (2008), refere-se à aglutinação de interesses específicos de grupos sociais não necessariamente homogêneos, aproximados circunstancialmente pelo poder nivelador do Estado – por meio de políticas desenvolvimentistas, ambientais e agrárias – ou de ações por ele incentivadas ou empreendidas, tais como as chamadas obras de infraestrutura. A Articulação aqui analisada refere-se, então, a uma rede de associações de diferentes agentes e agências, onde esses coadunam a partir de uma solidariedade política que partilham no confronto com a Central Nuclear do Nordeste.

Como assegura Melucci (1989), o que empiricamente chama-se de movimento social é um sistema de ação que liga orientações e significados plurais. Os diferentes significados e interesses possibilitam que numa ação coletiva singular contenham tipos diferentes de comportamento. A Articulação Sertão Antinuclear, a sua vez, surge para fins específicos, é dizer que a mobilização antinuclear no Sertão acontecerá em diferentes momentos, na medida em que se noticiam as intenções sociopolíticas na construção do megaprojeto nuclear.

Num panorama geral, um primeiro momento, ainda incipiente, fora na década de 1980, quando o Governo Federal projetou depositar naquela região o lixo nuclear da tragédia envolvendo o Césio – 137, que ocorreu em Goiânia (GO), bem como de construir ali uma usina nuclear. Um segundo momen-

²⁸ Aqui me refiro ao Governo Federal por se tratar de um projeto sob responsabilidade do Ministério de Minas e Energia

²⁹ A Articulação Sertão Antinuclear é composta numerosamente por três povos indígenas (Pankará no Serrote dos Campos, Tuxá Campos e Tuxá Pajeú) e três comunidades quilombolas (Poço dos Cavalos, Negros de Gilu e Ingazeira), todas as seis existentes no município de Itacuruba. No presente trabalho optamos por fazer uma leitura mais geral do confronto antinuclear tendo em vista que as mobilizações não são realizadas única e exclusivamente por indígenas e quilombolas. Para entender o confronto antinuclear a partir dos Povos e Comunidades Tradicionais ver Silva (2019; 2020).

³⁰ Sobre os perigos das chaleiras atômicas, como evoca a Coalizão por um Brasil livre de usinas nucleares, ver a série de *lives* organizadas pela Articulação Antinuclear Brasileira (AAB) e a Articulação Sertão Antinuclear, transmitidas pelo perfil da Coalizão no Facebook e no YouTube.

to, entre 2011 e 2014, quando a Eletrobrás anuncia Itacuruba como o sítio escolhido para instalação das novas usinas nucleares previstas no PNE 2030. E um terceiro momento, emergente, tem se dado a partir de 2018, com a retomada das intenções políticas de construção de uma nova central nuclear brasileira em Itacuruba, que tende a ser ratificado no PNE 2050³¹.

MOTIVOS PARA DIZER NÃO À USINA NUCLEAR EM ITACURUBA, NO NORDESTE E NO BRASIL:

1. As centrais nucleares expõem a sociedade ao risco de acidentes de alta radioatividade, que podem trazer consequências catastróficas à vida das pessoas e ao meio ambiente;
2. Não há tecnologia capaz de resolver o problema dos lixos nucleares produzidos, cuja deposição final demanda altos investimentos;
3. Uma usina nuclear pode causar grandes danos ao meio ambiente, em especial ao Rio São Francisco;
4. O Brasil não precisa de usinas nucleares para atender as suas necessidades de energia elétrica. Soma-se o fato de que esta fonte representa menos de 2% da matriz energética brasileira;
5. A decisão de construir usinas nucleares no Brasil é política e antidemocrática. A população em geral e as pessoas diretamente impactadas não tiveram oportunidade de se manifestar;
6. A energia elétrica de matriz nuclear é caríssima, sendo injustificável o investimento econômico. O custo para o encerramento adequado das atividades das usinas antigas também é altíssimo;
7. É mentirosa a afirmação que tal empreendimento contribuirá com a geração de empregos locais e resolverá os problemas sociais dessa região. A população de Itacuruba, que já sofreu uma série de violências com a construção da Usina Hidrelétrica de Itaparica, sabe que essas obras não trazem benefícios nem autonomia local;
8. O Brasil está na contramão da discussão energética mundial que opta por fontes renováveis de produzir energia mundo a fora.

Figura 2 - Motivos elencados pela Articulação Sertão Antinuclear para confrontar o megaprojeto

É neste terceiro emergente momento que diversificados agentes sociais organizam-se em uma unidade de mobilização, agora nomeada de Articulação Sertão Antinuclear. Povos e Comunidades Tradicionais de Itacuruba; Igreja Católica na figura da: Diocese de Floresta, Arquidiocese de Recife e Olinda, Comissão pastoral

³¹ Ver: GAGGIOLI, Naymé Natalia. Antropología nuclear. In: Cuadernos de antropología social. n. 18, pp. 107-122, 2003.

da Terra (CPT), Comissão Pastoral de Pescadores (CPP), Conselho Indigenista Missionário (CIMI); Indígenas e Quilombolas de outras regiões; Articulação Antinuclear Brasileira (AAB); parlamentares de Pernambuco; grupos de pesquisas da Universidade de Pernambuco (UPE)³², para citar alguns dos que compõe uma ampla e complexa rede que cresce exponencialmente no campo do confronto com o megaprojeto em Itacuruba.

A Articulação Sertão Antinuclear, nessa direção, tem possibilitado além de uma convergência mobilizatória no Sertão de Pernambuco, a canalização de ações coletivas para a esfera pública que indicam ao restante da sociedade os problemas socioambientais de um megaprojeto dessa natureza. Assim, tem criado meios para a interação coletiva, que vai de uma simples petição à manifestos mais complexos. As táticas confrontacionais formuladas nesse âmbito sugere um repertório de formas de resistência que estão alicerçadas em interações afetivas e em uma solidariedade política partilhada no enfrentamento ao megaprojeto.

Isto é, “no interior de um limitado conjunto [o repertório confrontacional], os atores escolhem quais peças irão encenar aqui e agora, e em qual ordem”, como sugere Tilly (2008 *apud* ALONSO, 2012, p. 31). Cartas, abaixo-assinado, marchas e caravanas integram, portanto, um repertório de diversificadas ações políticas surgidas em meio ao dado conflito. As formas cotidianas de resistência, como coloca-nos James Scott (2002), é particularmente importante para demonstrar que um confronto não se expressa somente em manifestos, protestos e batalhas mais rápidas, mas também em um bojo de lutas pulverizadas no dia a dia de pessoas que, imersas em suas dinâmicas, encontram obstáculos para a ação coletiva e organizada, sendo as resistências cotidianas muitas vezes a única opção disponível.

Na mesma direção, mas num plano paralelo, outra forma de resistir tem se dado mediante as ações coletivas encabeçadas pela Articulação Sertão Antinuclear que reuni as diferentes formas de participação dos agentes sociais no campo de enfrentamento à central nuclear. Uma sequência de mobilizações é articulada ainda em 2011, entre as ações realizadas a Caravana Antinuclear de Pernambuco, em outubro daquele ano, merece destaque por ter associado uma diversidade de agentes no enfrentamento ao empreendimento quando percorreram quatro municípios no Sertão de Pernambuco – Belém do São Francisco, Floresta, Itacuruba e Jatobá – discutindo com a população os impactos e riscos na produção da energia nuclear.

O primeiro arranjo da mobilização antinuclear nessa região do Sertão vai, justamente, em direção a um latente problema do megaprojeto, a falta de informações. O outro lado do confronto, entendido aqui como o governo que consorcia a atuação de diferentes grupos de poder, estabelece um padrão de mecanismos para coibir os agentes sociais de ocuparem os espaços de decisão, restringindo-os das informações do megaprojeto. Primeiro, em 2011, o MME não oferece maiores explicações sobre as áreas de interesse da central nuclear e, seguidamente, demonstra a retaguarda política do setor nuclear brasileiro em razão da repercussão do acidente na Central Nuclear de Fukushima I – Japão, também em 2011, que se tornou o maior desastre nuclear depois do acidente em Chernobyl, em 1986. O repertório de mobilizações, no entanto, se estende até 2014 e conjuga um circuito de variadas formas de denúncia, bem como de exigências do posicionamento do Estado frente ao tema³³.

Em 2018, com a estruturação de um novo Programa Nuclear Brasileiro pelo CDPNB, resgatam-se as intenções de ampliar a geração de energia nuclear no país por meio da construção de uma nova central nuclear, assim como retomar a construção da usina de Angra 3, parada desde 2015 devido as investigações por esquemas de corrupção.

³² Entre esses o Laboratório de Estudos sobre Ação Coletiva e Cultura (LACC) que integra o núcleo Pernambuco do Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia (PNCSA) e o Grupo de Estudos e Pesquisas Transdisciplinares sobre Meio Ambiente, Diversidade e Sociedade (GEPT).

³³ O quadro das mobilizações antinucleares realizadas entre 2011 e 2014 pode ser visualizado em Silva (2019).

A Eletronuclear – braço de energia nuclear da Eletrobrás – estuda a instalação de uma nova usina nuclear no Brasil e o município de Itacuruba (Sertão do São Francisco) é candidato a receber a planta. ‘Esse é um projeto em estado latente. Existem muitas críticas à energia nuclear, porque falta oferecer informações à sociedade sobre esta fonte para além das histórias dos acidentes. É claro que existem riscos, mas se não forem tomados os cuidados necessários. No mundo são muitos os investimentos no setor. A China está construindo 25 usinas e tem outras 100 em planejamento. Isso sem falar que o Brasil tem um déficit no consumo per capita de energia, que hoje é de 2,5 mil kW/hab/ano’, acredita o engenheiro e consultor e ex-assessor da Eletronuclear, Carlos Mariz. Ele diz que Itacuruba foi considerado uma localização interessante para a instalação da usina, em função da localização geográfica, do terreno plano e da disponibilidade de água. Importantes investidores no mercado brasileiro de energia, os chineses são apontados como prováveis parceiros num projeto de energia nuclear em Pernambuco. A participação da iniciativa, aliás, é considerada indispensável para que os investimentos voltem a andar no País. Pelo estudo da Confederação Nacional da Indústria, hoje a iniciativa privada responde por 54% dos investimentos no setor, mas a meta é que chegue a 60% até 2022³⁴.

A partir desse momento aglutinam-se agentes sociais que, organizados em uma unidade de mobilização, elencam um atualizado repertório de ações coletivas no Sertão de Pernambuco. Denunciam, a sua vez, a negligência da consulta, escuta e informação prévia à população diretamente atingida pelo megaprojeto e, em um sentido mais amplo, visibilizam que a decisão política de construir usinas nucleares no Brasil assumidamente vai à contra-mão da discussão energética mundial, que acentua formas de energia renovável e regressão das políticas nucleares.

Diversas ações já foram e vêm sendo realizadas no sentido de ampliar a discussão e propor alternativas de desenvolvimento que priorizem a segurança humana, política e social das pessoas dessa região. Podemos citar, a exemplo: A Caminhada Antinuclear: Opará contra a morte nuclear, promovida pela Comissão de Jovens Indígenas de Pernambuco (COJIPE); As audiências públicas convocadas pela Comissão de Direitos Humanos da ALEPE; A caminhada antinuclear que percorreu os municípios de Mirandiba, Carnaubeira da Penha, Floresta e Itacuruba; a Carta de Itacuruba; a Carta de Floresta; entre outros eventos que vêm sendo promovidos nos mais variados espaços.

As atividades propostas pela Articulação Sertão Antinuclear assumem um caráter informativo e formativo já que muito se desconhece sobre a energia nuclear e a intenção de construção da central nuclear em Itacuruba, supostamente porque os encaminhamentos do investimento se dão na surdina e porquanto não repercutem na grande mídia. Isto posto, busca-se regularmente produzir conteúdo em mídias sociais, como o Instagram e Facebook, tal como pautar essa temática nas mídias alternativas³⁵.

Por outro lado, expor dados que são intencionalmente confinados em códigos tecnicizados um tanto inacessíveis, é o meio pelo qual se esmiúça o discurso falacioso de benefícios que desavergonhadamente engana as pessoas nessa região. Numa via de mão dupla, populariza-se o conhecimento sobre a proporção dos riscos na instalação de seis reatores nucleares no Rio São Francisco, e sobre os dilemas ainda não solucionados pela ciência, como o do lixo nuclear que de maneira concreta e imediata se põe como uma ameaça à saúde e existência humana, visto que os resíduos radioativos considerados de vida curta devem ser mantidos à distância de seres humanos por pelo menos 300 anos³⁶.

³⁴ Notícia intitulada: Pernambuco tem mais de 1,5 mil obras paradas, publicada em 12 de agosto de 2018. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/economia/pernambuco/noticia/2018/08/12/pernambuco-tem-mais-de-15-mil-obras-paralisadas--350547.php>. [Acesso em 21 jul. 2019].

³⁵ O perfil da Articulação Sertão Antinuclear no Instagram pode ser encontrado a partir do endereço @usinuclearnao



MOBILIZAÇÕES REALIZADAS

1. Caravana Antinuclear em Pernambuco – Outubro de 2011;
2. Carta de Itacuruba – Outubro de 2011;
3. Semana antinuclear do Recife – Agosto de 2011;
4. Marcha das Águas em Pernambuco – Junho de 2012;
5. Tenda Antinuclear na Cúpula dos Povos (Rio+20) – Junho de 2012;
6. Caminhada Antinuclear em Itacuruba – Março de 2019;
7. Audiência pública na Assembleia Legislativa de Pernambuco (ALEPE) – Maio de 2019;
8. “Carta em defesa da vida e em repúdio à implementação de novas usinas nucleares no Brasil, em especial no município de Itacuruba, Pernambuco” – Maio de 2019;
9. Caminhada Antinuclear nos municípios de Mirandiba, Carnaubeira da Penha, Floresta e Itacuruba – Junho de 2019;
10. Debate sobre a questão nuclear em Pernambuco realizado na Cúria metropolitana de Recife – Junho de 2019.

Imagem da Caminhada Antinuclear em Itacuruba.

Figura 3 - Algumas das mobilizações realizadas pela Articulação Sertão Antinuclear

O despoite de um repertório confrontacional antinuclear tem qualificado o debate sobre as dimensões sociais e ambientais que estão no entorno do megaprojeto, pleiteando que estas sejam tratadas em pé de igualdade com os fatores tecnológicos e econômicos no próprio processo de planejamento. Tal enfoque demanda das Ciências Sociais reflexões que deem conta de complexificar os eventos, as situações e as agências que compõem os acontecimentos contínuos e as dinâmicas que refletem em jogos de poder, relacionados ao controle sobre a vida e a população e seu direito de existir.

³⁶ Ver: WHITAKER, Chico (org.). *Por um Brasil livre de usinas nucleares: por que e como resistir ao lobby nuclear*. São Paulo: Paulinas, 2012.

Considerações Finais

As discussões aqui realizadas objetivam a compreensão do confronto político da Articulação Sertão Antinuclear com o projeto da Central Nuclear do Nordeste para o Sertão de Pernambuco. A opção metodológica de entender etnograficamente o lugar que essa unidade de mobilização ocupa nesse confronto aponta não só uma rede de interação política de agentes sociais, mas, sobretudo, evidencia os mecanismos de resistência que são elaborados para que as existências coletivas destes bem como os seus direitos sejam garantidos.

Atentar para as resistências é estar consciente de que apesar dos processos de mundialização, que faz com que não encaremos a Central Nuclear do Nordeste como algo localizado, os lugares permanecem singulares e devem, por isso, serem apreendidos em suas particularidades. É o que Eriksen (2016, p. 204), parafraseando Tsing (2012), chama de “tensão crônica entre as forças ‘globalizadoras’ da modernidade e outras, localmente singulares, que reclamam autonomia e são, na sua essência, não escaláveis”³⁷.

Tais dinâmicas entre o local e o global em Itacuruba revelam diferentes posições de domínio, que ancoram um campo confrontacional atravessado por ambientes onde proliferam as desigualdades de poder. Projeta-se, então, uma série de ações coletivas que são formuladas e criativamente estabelecidas no contexto da esfera pública, visibilizando as atualizadas lutas sociais do tempo presente. A abordagem analítica das ações coletivas e do confronto político se apresenta como uma possibilidade de compreender a capacidade de agência e criatividade de agentes sociais em suas mobilizações, mas sem desconsiderar os constrangimentos históricos e políticos que cerceiam as oportunidades de ação política. As intenções, os meios utilizados, as instituições acessadas, as alianças formadas, os agenciamentos, as interações afetivas e a solidariedade política se demonstram questões fundamentais de serem analisadas por, justamente, estarem imbricadas em processos sociais, históricos e de poder.

Sendo este um estudo etnográfico, cabe por último destacar a importância da leitura antropológica das dinâmicas sociais em contextos que envolvem os megaprojetos, o desenvolvimento e uma consequente violação de direitos. A compreensão dos fenômenos e eventos sociais, propiciada pelos conhecimentos das Ciências Sociais tem subsidiado o entendimento das respostas locais à instalação de um empreendimento nuclear em Itacuruba. Espera-se, então, que o estudo das ações coletivas antinucleares no Sertão de Pernambuco nos aponte soluções para o enfrentamento de problemas sociais que persistem na arena de negociações entre agentes sociais e o Estado.

Referências

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Terra de quilombo, terras indígenas, babaçuais livre*, “castanhais do povo”, *faixinais e fundos de pasto: terras tradicionalmente ocupadas*. 2. ed. Manaus: PGSCA-UFAM, 2008

ALONSO, Angela. Repertório, segundo Charles Tilly: história de um conceito. In: *Sociologia & Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, pp. 21-41, 2012.

ARAÚJO, Maria Lia Corrêa de. Grandes obras... grandes impactos. In: *Caderno de Estudos Sociais*. Recife, v. 17, n. 1, pp. 5-30, jan./jul., 2001.

ERIKSEN, Thomas Hylland. Sobreaquecimento: pequenos lugares e grandes questões na antropologia do século XXI. In: *Etnográfica*. v. 20, n. 1, pp.197-208, 2016.

³⁷ TSING, Anna. 2012. On non scalability: the living world is not amenable to precision-nested scales. In: *Common Knowledge*. n. 18, v.3, pp.505-524, 2012

MCADAM, Doug; TARROW, Sidney; TILLY, Charles. Para mapear o confronto político. In: *Lua Nova*. São Paulo, n. 76, pp.11-48, 2009.

MELUCCI, Alberto. Um objetivo para os movimentos sociais?. In: *Lua Nova*. São Paulo, n.17, pp.49-66, 1989.

PINGUELLI ROSA, Luiz. et al. Características da estrutura de produção da energia nuclear no Brasil. In: PINGUELLI ROSA, Luiz; SIGAUD, Lygia; MIELNIK, Otávio (org.). *Impactos de grandes projetos hidrelétricos e nucleares: aspectos econômicos, tecnológicos, ambientais e sociais*. São Paulo: COPPE/Marco Zero/CNPq, 1988.

PROJETO NOVA CARTOGRAFIA SOCIAL DA AMAZÔNIA - PNCSA. Boletim Informativo – Conflitos sociais e Desenvolvimento Sustentável no Brasil Central. Resistimos para existir: dizemos não à usina nuclear no São Francisco. n. 01 (jun. 2019). Manaus: UEA Edições/PNCS, 2019.

RIBEIRO, Gustavo Lins. 2008. Poder, redes e ideologia no campo do desenvolvimento. In: *Novos estudos*. v. 80, pp.109-125, 2008.

SCOTT, Russel Parry. *Negociações e resistências persistentes: agricultores e a barragem de Itaparica num contexto de descaso planejado*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

SCOTT, James. Formas cotidianas da resistência camponesa. In: *Raízes*. v. 21, n. 01, pp.10-31, 2002.

SILVA, Whodson. Sumir do mapa e outros scripts: táticas de resistir a central nuclear em Itacuruba. *Revista Continente*. ed. 231, pp.74- 79, abril de 2020.

SILVA, Whodson. *O conto das quatro mil almas: uma etnografia do confronto de Indígenas e Quilombolas com a Central Nuclear do Nordeste*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

Recebido em 03/06/2020

Aceito em 03/07/2020

ENSAIO FOTOGRÁFICO: REMEMORANDO A HISTÓRIA NOVORIZONTINA ATRAVÉS DAS FOTOGRAFIAS

Remembering the novorizontine story through photographs
Recordando la historia novorizontina através de fotografías

Laís Pereira Costa ¹
Gabriel Dantas Brolio ²

Novorizonte é um município brasileiro do estado de Minas Gerais, localizado na mesorregião do Norte de Minas e microrregião de Salinas, compõe com outros municípios da região o Alto Rio Pardo. Este ensaio é resultado de uma pesquisa, mas muito mais que isso, é uma experiência etnográfica e fotográfica das andanças na cidade que apresenta um novo horizonte.

A (re)memória das histórias da cidade os registros dos modos de vida, da cultura, da devoção, “do lugar e suas gentes”, dos Novorizontinos, através dos moradores mais antigos da cidade se faz importante para preservar a memória da comunidade, se constitui em uma das formas de construir e valorizar a história de lugares e pessoas, principalmente por meio das fotografias, pois elas alcançam aspectos que as palavras não conseguem expressar, Mattos (2001) versa que “as fotografias representam o cenário, no qual os acontecimentos são vividos e as ações praticadas”. (p. 30)

A cidade carrega muitos aspectos rurais, algumas casas ainda são construídas em estilo antigo e podem ser encontradas construções ou ruínas das primeiras casas do município.

A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e seu meio, um resultado obtido através do próprio processo de viver, incluindo o processo produtivo e as práticas sociais. A cultura é que nos dá consciência de pertencer a um grupo, do qual o cimento é o território em que vivemos. A cultura não provém do simples fato de se viver num lugar, mas da comunhão que com ele mantemos (Milton Santos *apud* Silva, 1992, p 61)

Alguns aspectos culturais locais ainda são preservados tais como a feirinha de rua, a vaquejada, a folia de Santos Reis, entretanto são as festas Juninas que constituem um espetáculo a parte. Os moradores enfeitam cada rua com os adereços juninos e fogueiras e uma das tradições mais comuns

¹ Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Montes Claros. Aluna especial no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social-PPGDS/ Unimontes. Email: laispereiracosta@yahoo.com.br

² Graduando em Filosofia pela Universidade Católica Dom Bosco. Email: gabriel_brolio@hotmail.com

da festa é a entrega da bandeira de cada rua, que é “roubada” todo ano. Os ladrões contribuem com os moradores na festa seguinte, mas sempre no anonimato, o que ajuda a preservar essa festa e faz do momento o mais aguardado. A cultura é um meio de comunicação e herança de uma história com seu grupo social e por isso é de suma importância a sua preservação, rememorando- a.

Referências

BAUER, Martin W. ; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático*. 2º edição. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002. pp. 64-89.

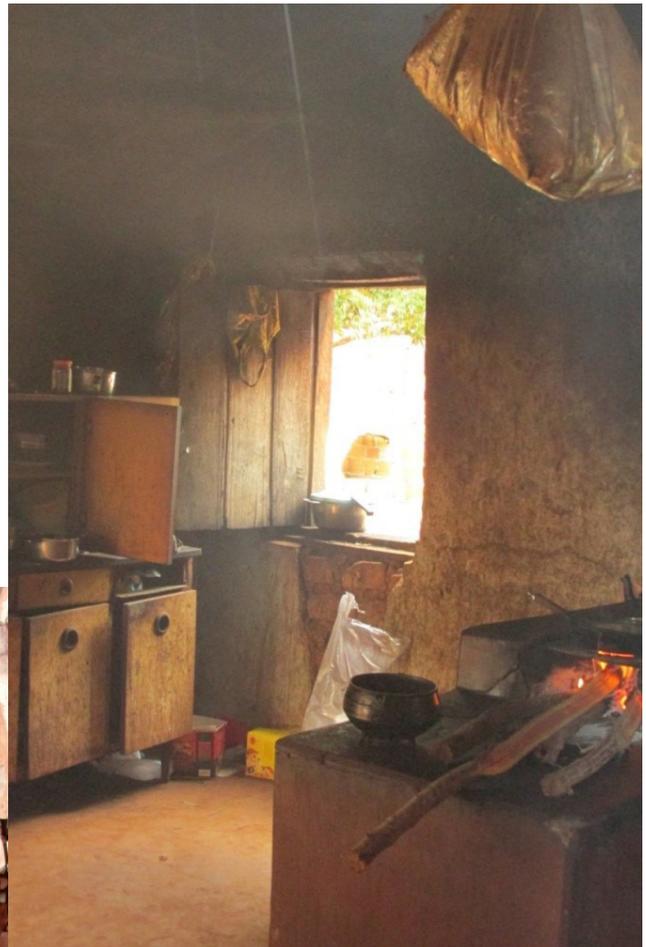
CHAUÍ, Marilena. “Apresentação: Os trabalhos da Memória”. In: BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de Velhos*. São Paulo: Cia das Letras, 1994. pp. 17-34.

MATTOS, Sônia Missagia. *Artefatos de gênero na arte do barro*. ED: Edufes. Vitória, 2001.



Casa antiga em Novorizonte
Fonte: COSTA, Laís. Novorizonte, MG. (2016)

O interior de uma casa novorizontina
Fonte: COSTA, Laís. Novorizonte, MG. (2016)



As ruínas de uma das primeiras
casas de Novorizonte-MG
Fonte: COSTA, Laís. Novorizonte, MG. (2016)



Uma casinha localizada aos arredores de Novorizonte
Fonte: COSTA, Laís. Novorizonte, MG. (2016)



Através do muro: a rua
Fonte: COSTA, Laís. Novorizonte, MG. (2016)



O cachorro apreciando a vista
Fonte: COSTA, Laís. Novorizonte, MG. (2016)



O começo dos festejos juninos
Fonte: COSTA, Laís. Novorizonte, MG. (2016)



As barracas de São João
Fonte: COSTA, Laís. Novorizonte, MG. (2016)





Os enfeites Juninos

Fonte: COSTA, Laís. Novorizonte, MG. (2016)



Recebido em 14/07/2020

Aceito em 20/07/2020

ENSAIO FOTOGRAFICO: CULTURALIDADE RIBEIRINHA, UM ENSAIO ETNOFOTOGRAFICO NA ILHA DO COMBU

Ribeirinha culture, an ethnographic
test in Combu island

Culturalidad ribereña, un ensayo
etnofotográfico em la islã de Combu

Leonardo Silveira Santos¹
Flávia Cristina Araújo Lucas²

A experiência etnofotográfica apresentada nesse material nasce como produto da dissertação “Natureza, Cura e Práticas Religiosas: um estudo sobre a medicina tradicional nas ilhas do Combu e do Murutucum, Belém, Pará”. O trabalho foi desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião - PPGCR, da Universidade do Estado do Pará – UEPA. Buscou-se retratar através de diálogos e registros fotográficos o cotidiano de pessoas que vivem submersas no universo botânico-religioso de ecossistemas de várzea na região amazônica, realizados em pesquisa de campo ocorrida entre os anos de 2018 e 2020.

A vivência contada pela perspectiva do pesquisador, morador da área urbana de Belém se inicia com a travessia às ilhas, mais precisamente pela praça Princesa Izabel, no bairro da Condor, onde é possível realizar a locomoção do continente às insulas. Nos últimos 7 anos, o lugar vem ganhando notoriedade no transporte de pessoas e mercadorias, alavancado pela recente explosão turística da ilha do Combu com seus restaurantes e atrações de lazer aos visitantes. Na praça, o trânsito constante de pessoas e o comércio formado em seu entorno chamam a atenção de imediato. Vendedores de bebidas e lanches, flanelinhas e estacionamento privado (pago), propagandistas de restaurante e barqueiros tiram o sustento na dinâmica econômica desse pequeno porto. A praça é o elo de contato das ilhas com a cidade de Belém e, nas idas e vindas de barqueiros, o mundo se revela no balanço das águas, no barulho dos barcos, rabetas, lanchas e até do famoso “pôpôpô”. As embarcações levam e trazem consigo não só turistas ávidos pelo contato perdido com a floresta e o rio, mas histórias de vida de moradores, de pessoas comuns possuidoras de uma culturalidade própria; a partir delas transitam mercadorias indispensáveis a sobrevivência de quem mora *do outro lado do rio*. Enquanto o turismo atrai o cidadão às ilhas, a cidade atrai os ribeirinhos pela necessidade de serviços essenciais³.

¹ Mestre em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará - UEPA; e-mail: leonardo.santos@uepa.br; currículo lattes: <<http://lattes.cnpq.br/6243516592425183>>

² Doutora em Ciências Biológicas pelo Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia - Núcleo Biologia Tropical e Recursos Naturais, Manaus-AM. Docente do quadro efetivo da Universidade do Estado do Pará; e-mail: copaldoc@yahoo.com.br; currículo lattes: <<http://lattes.cnpq.br/4286675736752972>>

O viajar pelo rio Guamá acena a beleza hídrica das águas barrentas, de coloração amarronzada, riquíssimas em sedimentos orgânicos, efeito da densidade, do clima e da geomorfologia do território amazônico que colore essas águas caudalosas. O rio parece ter um “que” de humano, de animal, com suas águas temperamentais. Têm dias de calma, mansidão; em outros mostra-se furioso, dependendo do horário do dia ou da sazonalidade. O rio que embala nossa viagem não é um mero caminho obrigatório, é iniciação, ensino e fascínio. Não à toa Josué de Castro (2005, p.16) o considera seu melhor professor de história, foi ele que lhe mostrou a realidade social e os caminhos que levaram a ocupação das margens. É um ente que cobre e recobre a terra de várzea, fecunda o solo e regenera sua vegetação. O rio é generoso, alimenta sem cobrar nada, “pai do pobre”, como bem retrata a obra de Dalcídio Jurandir (2019, p.295). É também morada de seres místicos tão comuns nas narrativas amazônicas, é encanto, encanto. Mas talvez Paes Loureiro (2001) tenha imprimido a mais simples e completa definição “o rio é tudo”.

Pelo rio, de longe nota-se que a margem do Combu, voltada para Belém, se transformou em terreno fértil para os restaurantes, a cada visita a paisagem se modifica com novos empreendimentos. Mas não são só eles que germinam nesse ambiente anfíbio, igrejas pentecostais se multiplicam por toda a ilha com velocidade parecida, em cada região da ilha é possível notar sua presença, com as mais variadas denominações, tamanhos e arquiteturas. Antigas e recém chegadas congregações dividem espaço nesse lugar imerso em crenças amazônicas. Pajelança, Catolicismo, Religiões Africanas e Pentecostalismo se entrelaçam para formar algo novo. Tudo é fé, tudo é esperança. A coexistência de religiões está presente na incorporação e na resignificação de ritos e elementos rituais.

Nesse ambiente inundado, uma população vive em estreita relação com o rio, a biodiversidade e a sobrevivência com o manejo dos recursos naturais. Detentores de um saber adaptativo a sazonalidade das marés, que flutuam diariamente, os moradores das ilhas moram em casas suspensas e nos convidam a adentrá-las por meio de trapiches para que possamos conhecer suas histórias. No mês de março, a época das grandes águas, suas casas parecem flutuar na paisagem híbrida das ilhotas. Na floresta, assim como no rio, se tira de tudo um pouco. Caça, colheita, madeira e remédio. A farmácia ribeirinha se ancora nesse verde imponente “*tudo é remédio*”⁴. O mesmo verde que abraça as casas é o que pulsa na cura, ganha sacralidade e se mistura as práticas religiosas. “*Deus unge esse remédio*”⁵, revelação fortemente embasada em experiências com medicamentos elaborados com as plantas da floresta. Como bem define Lucas *et al.* (2017), nesse universo botânico emerge uma trama de saberes que curam e purificam.

Pelas mãos das especialistas corre a seiva da esperança para muitos desalentados, enfermos, que por vezes foram desenganados pela medicina ocidental. Verdadeiros arquivos vivos, suas histórias se confundem com a história do lugar. Os anos de experiência no cuidar fazem com que elas sejam portos seguros para os ribeirinhos, que depositam esperança no remédio e no vínculo celestial dessas mulheres, que se reforça com os vários casos de êxitos no enfrentamento de doenças. Parteiras, remedeiras, curandeiras, garrafeiras, benzedoras etc., funções sociais fundamentais na melhora da precariedade dos serviços públicos de saúde.

Referências

CASTRO, Josué de. *Homens e Caranguejos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2 ed., 2005.

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos Campos de Cachoeira*. Bragança: Pará.grafo, 8 ed., 2019.

³ Os atendimentos de saúde mais especializados só podem ser feitos em hospitais de Belém

LUCAS, Flávia Cristina Araújo; GURGEL, Ely Simone Cajueiro; LOBATO, Gerciene de Jesus Miranda. Panorama dos Estudos Etnobotânicos na Amazônia: Caminhos para reflexão. In: LUCAS, Flávia Cristina Araújo. (Org.), MORAES JR, Manoel Ribeiro de. (Org.), JÉRÔME, Laurent. (Org.), DAVIDISON, Robert. (Org.), COSTA JR, Josias da. (Org.). *Natureza e Sociedades: estudos interdisciplinares sobre Ambiente, Cultura e Religião na Amazônia*. São Paulo: Fonte Editorial, 2017. p. 17-42.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Obras Reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2001.



⁴ Uma narrativa presente entre as especialistas.

⁵ Trecho de entrevista realizada com uma especialista que frequenta a igreja pentecostal de sua comunidade.













Recebido em 07/08/2020

Aceito em 10/08/2020

DESCOLA, PHILIPPE. DIVERSITÉ DES NATURES, DIVERSITÉ SES CULTURES. LES PETITES CONFÉRENCES. FRANCE: BAYARD ÉDITIONS, 2010

Renata Colbeich da Silva¹

O presente livro trata-se de uma conferência apresentada por Philippe Descola, antropólogo herdeiro de Lévi-Strauss, ministrada em Montreuil na França, em 2010. Descola é conhecido por sua dedicação aos estudos dos modos de ser a partir da natureza na Amazônia. Desde 2000, ocupa a cadeira de antropologia da natureza no Collège de France, seguindo Françoise Héritier.

Apesar de sua não recente publicação, a versão em língua portuguesa não se encontra disponível para o acesso de estudos em antropologia. Fazendo-se necessário o compartilhamento de seu conteúdo como forma de compreensão de como os diferentes povos aprendem com aquilo que está a sua volta, a partir de suas diferenças. Os escritos, que fazem parte das pequenas coleções organizadas por Gilberto Tsai, como o caso deste, são voltados para crianças de partir de 10 anos, na tentativa de despertar o conhecimento desde cedo.

Estruturado em duas partes, a primeira referente a conferência em si, diante das aventuras antropológicas do autor no alto Amazonas, na fronteira com o Equador e Peru. Já a segunda, é caracterizada pelo debate posterior em perguntas e respostas, que trazem importantes contribuições do ponto de vista de Descola sobre a antropologia e o modo de fazer etnográfico a partir de suas experiências.

Assim, o texto inicia fazendo considerações sobre como, à primeira vista, conseguimos separar natureza e cultura. Acreditamos que a natureza é tudo aquilo que vem antes do ser humano e independe de suas ações, já a cultura, é tudo que é produzido pela ação humana, como objetos, ideias, e ainda, as instituições. Cultura e natureza estariam em oposição. A oposição, segundo Descola, seria uma categorização variada em diferentes sociedades. A exemplo do grupo étnico indígena Achuar da família dos Jivaro na Amazônia, onde humanos e não humanos possuem os mesmos direitos.

A antropologia em seu papel, faria o inventário das diferenças entre essas concepções. Quando se está em processo de imersão em um campo, muitos estranhamentos surgem, do mesmo modo, que ao retornar a sua realidade, há o estranhamento do seu lugar de natureza e cultura. Há a construção de uma bagagem que te faz refletir sobre a realidade imposta, e questionar o que aprendeu como sendo correto no modo de ver as coisas.

No contexto em que Philippe Descola se encontrava junto aos Achuar, dentre as percepções que elencavam funções de caça para os homens e coleta para as mulheres, as dificuldades de aproximação com a língua local e os horários estipulados para acordar e recolher-se. A hora de acordar era às três ou quatro horas da manhã, o recolher-se aproximadamente, as 20 horas. Ao se levantarem de seus aposentos de descanso, reuniam-se e decidiam o que faziam durante o dia de acordo com seus sonhos.

¹ Aluna do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, nível doutorado, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Vinculada ao Grupo de Pesquisa Tuna – Gênero, Educação e Diferença da Universidade Federal do Pampa (Unipampa/Uruguaiana). Contato: rcolbeich@gmail.com

As interpretações dos sonhos eram de extrema importância dentro dos acordos locais que se estruturavam. Sonhar com peixe indicava boa pesca, mas outros sonhos também indicavam proibições. Plantas e animais poderiam assumir formas humanas nos sonhos, assim como ao inverso. Havia compreensão que a humanidade era só uma aparência de obrigações estabelecidas que regem o bem viver.

Há na primeira parte do livro, a referência a outros povos e suas ligações com natureza e cultura, como no caso dos indígenas Cry no norte de Quebec, suas relações com a morte a caça. Estar morto é apenas uma aparência e quando um animal se torna caça, para a população poder se alimentar, é mais que um alimento, mas um simbolismo de generosidade do mesmo para com aquele que o caçou.

Entre os Aborígenes, grupo totalmente diferente dos Cry e dos Achuar, há uma relação totêmica entre humanos e não humanos. A partir de características físicas e de temperamento, semelhanças são estabelecidas. Cada animal é uma espécie totêmica e um protótipo, um modelo inserido para germinar. Ao contrário dos Achuar, os Aborígenes não veem os animais e plantas como pessoas, e a caça é permitida mesmo que o animal abatido seja o próprio totem do caçador. Acreditam que depois o animal reencarnará, e a proteção que ele dá aos campos e a fonte de vida vem de um lugar sagrado que não é santificado. Aqui há uma relação de comparação a natureza e cultura, mas que se coloca diferente dos Achuar.

O autor frisa que há a necessidade de quando formos falar em natureza, que se possa compreender o ambiente em que está sendo dada. Há o costume de ver o mundo por partes e nunca pelo todo. Deste modo, seria necessário perceber como os sujeitos estão inseridos e seus sentimentos a partir de toda a composição ao seu redor. Descola afirma que o maior problema do ser humano sempre foi de pensar que possui a natureza. Há uma exploração demasiada em que a cada dia, se paga maior preço. Apesar de outros povos serem diferentes, não significa que estejam longe de evitar um desastre.

Concluindo a primeira sessão, o autor coloca o estudo com os Achuar como uma ironia, onde o antropólogo, dispõem sua própria crença em contraponto a do outro. A antropologia neste sentido, nos mostra que estamos presos numa condição humana diferente dos demais povos do mundo. Cada vez mais precisamos investigar as maneiras originais de se habitar a terra. A condição humana de cada uma destas vem sendo mostrada pela antropologia como uma condição de trabalho eterno. Há vários presentes dentro do momento em que vivemos, e antropologia já nos mostrou muitas formas de viver juntos, somos nós que não nos permitimos outras formas.

A segunda parte do livro, “questões/respostas”, é composta de questionamentos e seus respectivos comentários. A complexidade dos itens, são resumidamente elaborados a partir daqui, para que de forma simples, haja a compreensão das demais colocações de Philippe Descola presentes nesta pequena conferência. A primeira pergunta diz respeito ao que são as diferentes condições humanas. O autor afirma que são maneiras de viver junto, como se casar, compreender a morte, nascimento, doenças, formas de cooperar para levantar recurso, estabelecer autoridade. O antropólogo faz um inventário desses costumes a partir da etnografia diante do compartilhamento da vida cotidiana pela observação participante.

Logo em seguida, questiona-se a diferença exata entre um etnólogo e antropólogo. A resposta vem ressaltando a antropologia como a ciência, mas que há três fases distintas. A etnografia seria o primeiro passo, como o conviver, interpretar, escrever. Etnologia é a maneira de fazer comparações em escala local, há a generalização um pouco maior das coisas a partir das informações coletadas pela etnografia. Tudo isso resulta em antropologia.

A terceira interrogação, diz respeito ao homem ocidental e as mudanças diferenciadas entre estes e os Aborígenes ou os Achuar. Para isto, Descola não encontra uma resposta simples. Sugere a partir de exemplos que as pessoas não caminharam de maneira igual durante o percurso da história. A diversidade era vista em níveis de evolução e atualmente pode-se considerar que há diferentes forma de desenvolvi-

mento, todos dentro de sistemas complexos de regras que garantem a união dos povos. O que aconteceu foi que o homem ocidental, pela colonização, tentou implementar sua regra no outro, muitas vezes a força.

Como é o contato do antropólogo com as sociedades que visitam? Como os povos veem os antropólogos lá? Será que há o questionamento da cultura do antropólogo por eles? São indagações da quarta colocação. Aqui há a exaltação dos Achuar como uma etnia diferenciada pelo seu pouco contato com o mundo para além da sua fronteira étnica, mas que as situações variam muito dependendo da sociedade na qual se está indo trabalhar. A maior parte do tempo é respondendo perguntas e pouco as fazendo. Um antropólogo para ser bom, pára de fazer perguntas e passa apenas a ouvir.

Na quinta pergunta, a relação da antropologia e sua análise científica a partir da visão de outras ciências duras. Para isso, Descola diz não duvidar da ciência em questão, afinal, ele próprio é um cientista e respeita as regras do método científico. Ele diz pensar numa confusão entre ciência e cosmologia, que a ciência surge desta, mas que não é um produto da atividade científica em si. A ciência ajuda ver o mundo, mas que nela ainda há muitos erros. Na antropologia rever esses erros se faz como uma constante.

No sexto, o questionar sobre a abertura dos povos isolados e possibilidade de acabar com sua diferença e riquezas. Referindo-se a pergunta como um clássico, o autor afirma que a possibilidade sempre é existente. Devemos respeitar as visões de mundo dos povos indígenas para que isso seja um primeiro passo para preservação e não impor nossas categorias. Como exemplo, Descola usa a ideia da floresta amazônica como pulmão do mundo, que para os indígenas, não faz muito sentido, mas acabam incorporando a noção ambientalista como uma forma de defender-se. Para o indígena este não passa de um discurso genérico que impede de tornar sua noção de preservar para ter o que comer e onde morar como principal.

Qual é o papel da antropologia em sociedades ocidentais? Questionou a sétima interrogação. O antropólogo francês ressalta que as ciências sociais são um único bloco de diferentes abordagens e que há distinguidos modos de se pensar a vida das pessoas e suas comunidades. Cada vez mais o papel da antropologia e dos antropólogos se faz essencial para tentar compreender melhor todas as facetas do mundo em que vivemos.

A oitava pergunta fala sobre a antropologia ser uma forma de limpar o mundo ocidental. A afirmativa para isso é posta tendo a justificativa a partir da eficiência europeia em colonizar e curiosidade para todas as formas de diferenças. Para Descola, a antropologia é filha da expansão colonial. Os Achuar tinham muitas perguntas sobre a minha sociedade. A oportunidade entre eles, fez com que fosse permitido sanar muito de suas curiosidades a partir da inserção local pelo antropólogo.

A nona, diz respeito aos questionamentos por parte dos indígenas. Há um gasto de tempo bastante relevante em relação a isso segundo o autor. Porém, há uma grande dificuldade na compreensão das respostas, o que chamamos de mal-entendido cultural. Muitas vezes nós não entendemos a pergunta e acabamos respondendo outra coisa diferente do que havia sido colocado em questão.

A última pergunta, situada em colocações sobre a antropologia ser uma disciplina fruto do colonialismo e a referência desta não estar presente na China, por citação de Descola, há o questionamento de como esta é no Japão. O autor afirma que em quase mesma medida a antropologia surge no Japão tardiamente, pelo fato do país manter-se fechado por muito tempo e as elites terem adotados muitos hábitos europeus. Na China poucos estrangeiros são autorizados a entrar e fazer antropologia, muitos são homens e o estudo de padrões chineses, como parentesco ficam de fora dos estudos.

Em diferentes exemplos, Philippe Descola em sua conferência aborda formas de pensar a natureza e a cultura diante animismo e a percepção que cada espécie é única, pelo totemismo e sua capacidade moral definida entre homens e animais, pelo naturalismo e a discernimento eurocêntrico de que humanos são superiores e por analogismo, onde sociedades se agrupam por suas qualidades em comum. Evidencia-se ainda a partir do que se pode tirar como análise da segunda parte do livro a constante em antropologia

do precisar se justificar para poder trabalhar. Há sempre um desconforto pelo olhar da ciência e do outro diante do conjunto do fazer antropológico, sempre necessitando de explicações e exemplos comparativos. Diferentes naturezas e diferentes culturas trazem consigo o pensar experiências de vidas e o agir sobre um mundo que está dissociado a metades. Elas apesar de existirem, são complementares.

Referências

DESCOLA, Philippe. Diversité des Natures, Diversité ses Cultures. Les petites Conférences. France: Bayard Éditions, 2010.

Recebido em 20/06/2020

Aceito em 30/06/2020