

25 coerentes

**Festas Populares e
Religiosas: Mestras
e Mestres da Cultura
e seus Processos
de Criação**

ISSN 2525-4529, v. 01, n. 25 – 2026/1.

25 cofres contes

**Festas Populares e Religiosas:
Mestras e Mestres da Cultura
e seus Processos de Criação**



editora
UEA

LETR**C**APITAL

PPGI **.CH**



FAPEAM

Governo do Estado do Amazonas

Roberto Maia Cidade Filho
Governador

Universidade do Estado do Amazonas

André Luiz Nunes Zogahib
Reitor

Kátia do Nascimento Couceiro
Vice-reitora

*editora*UEA

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Horstmann
Diretora

Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas
Gerente

Wesley Sá Editor
Executivo

Raquel Maciel
Produtora Editorial

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Horstmann
(Presidente)

Adriana Távora de Albuquerque Taveira

Carlos Mauricio Seródio Figueiredo

Gislaine Regina Pozzetti

Josefina Diosdada Barrera Khalil

Katell Uguen

Orlem Pinheiro de Lima

Silvia Regina Sampaio Freitas

Vanúbia Araújo Laulate Moncayo

Conselho Editorial

Prof. Dr. Yomarley Lopes Holanda (PPGICH-UEA)

Prof. Dr. Deilson de Carmo Trindade (IFAM)

Prof. Me. Arthur Figueira Do Nascimento
(Doutorando UFAM, Egresso - PPGICH-UEA).

Organizadores

André Yukio Tanaka

Erick Cundiff

Giuliana Loureiro

Samara Nina

Silas Menezes

Projeto Gráfico

Iasmim Rodrigues

Edição na capa

Renata Baltazar

Thamires Silva

Revisão, padronização e preparação de texto

Sindell Amazonas

Edição e finalização

Profa. Dra. Tatiana de Lima Pedrosa Santos
Editora-Chefe da ContraCorrente

Prof. Ma. Lauriane Teixeira de Oliveira (doutoranda)
Prof. Me. Samuel Luzeiro Lucena de Medeiros
(doutorando) Gerência-Executiva da ContraCorrente

Profa. Ma. Betânia de Assis Reis Matta
Ítalo Gomes de Souza

Isabela Cavalcante de Freitas

Sophia Vitória Aquino Cunha

Gabriel Damyanov Caxias Parushev

Stephanny Alves de Toledo Braga

Comitê Editorial da ContraCorrente

Profa. Ma. Betânia de Assis Reis Matta

Isabela Cavalcante de Freitas

Assessoria de Relações Públicas e Comunicação

Prof. Me. Rafael Seixas de Amoêdo
Revisão Ortográfica e Assessoria

Carla Monteiro de Souza (UFRR, Brasil)

Carlos Cirino (UFRR)

Carlos Zárate (UNAL, Colombia)

Cátia Monteiro Wankler (UFRR)

Claudina Azevedo Maximiano (UFAM)

Cleide Inês Witkler (Universidade Federal de Pelotas)

Djalma Thurler (UFBA, Brasil)

Edma Moreira (UNIFESSPA, Brasil)

Elena Nava (UNAM, México) Eni Adabia Batista (UnB)

Fabricio de Lemos Siqueira Mendes (UFPA)

Gefferson Ramos Rodrigues (UFOPA)

Isabel Pires de Lima (UPORTO, Portugal)

Jaci Guilherme Vieira (UFRR)

João Miguel Teixeira Lopes (UPORTO, Portugal)

José Alcimar de Oliveira (UFAM, Brasil)

José Guilherme Fernandes (UFPA, Brasil)

Josenia Antunes Vieira (UnB_PPGL)

Luciana Marino (UFAC/UFRRJ)

Luciane Páscoa (UEA)

Marcos Cólón (Florida State University)

Regina Célia Pagliuchi da Silveira (PUC_SP)

Rodrigo Borba (UFRJ, Brasil)

Selda Vale Costa (UFAM)

Silvana Andrade Martins (UEA_PPGLA)

Silvia Helena Ribeiro Cruz (UFPA)

Stefan Willi Bolle (Universidade Bochum-Alemanha)

Vânia Lúcia Quadros Nascimento (UFPA)

Violeta Refkalefsky Loureiro (UFPA)

Walter Carlos Costa (UFSC)

Zysman Neiman (UNIFESP)

Conselho Editorial da ContraCorrente

APRESENTAÇÃO

8 – 14 **FLUXO E A POÉTICA DO FAZER**

ARTIGOS – DOSSIÊ

15 – 30 **O AMAZONAS TAMBÉM É PRETO:
UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE A EMERGÊNCIA DOS
QUILOMBOS NO ESTADO DO AMAZONAS**

Edicleuza Costa Ribeiro

Alfredo Wagner Berno de Almeida

31 – 52 **A POESIA NAS LETRAS DAS TOADAS
DOS BOIS-BUMBÁS DE FONTE BOA-AM**

Ivanaldo Sales Ponds

Kenedi Santos Azevedo

53 – 69 **CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA COLETIVA AMAZÔNIDA
COLONIALISMO E AMAZÔNIA**

Keitte Helen de Lima Peixoto

Pedro Henrique Coelho Rapozo

70 – 91 **ARTESANIA TEFEEENSE: A TECITURA DE
PANEIROS COMO TRABALHO E ARTE**

Nanda de Albuquerque Freitas

Yomarley Lopes Holanda

92 – 115 **AS PASTORINHAS COMO ELEMENTO DE FORMAÇÃO
CULTURAL: UM RESGATE MEMORIALÍSTICO**

Guataçara da Silva Ferreira

Núbia Litaiff Moriz Schwamborn

Thaila Bastos da Fonseca

116 – 132

**DILEMAS E RESISTÊNCIAS DO SER
RIBEIRINHO: UMA ANÁLISE SOCIOCULTURAL
NO MÉDIO SOLIMÕES**

Deize Martins França

Nelissa Peralta Bezerra

133 – 154

**A UNIVERSIDADE NA FLORESTA: FORMAÇÃO,
RESISTÊNCIA E EMPODERAMENTO DE MULHERES
RIBEIRINHAS NO INTERIOR DO AMAZONAS**

Deize Martins França

Nelissa Peralta Bezerra

155 – 172

**FESTA E DEVOÇÃO: A CONFECÇÃO DO MANTO
DE NOSSA SENHORA DO CARMO EM PARINTINS,
NO AMAZONAS.**

Leona Souza Piraice

Rosimay Corrêa

173 – 193

**CARNAVAL DE CONGO DE MÁSCARAS DE RODA
D'ÁGUA: JOÃO BANANEIRA NUM CAMINHO DE
RESSIGNIFICAÇÕES**

Ana Carla Ferreira dos Santos

194 – 212

**DO POVO E PARA O POVO: RELIGIOSIDADE
E CULTURA POPULAR NA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO
SANTO DE SANTA CRUZ DE GOIÁS**

Paula Márcia Lázaro da Silva

Maria Helena de Paula

- 213 – 236 **DO ESPAÇO URBANO AO TEMPO SUSPENSO:
PARINTINS, CARNAVAL E AS CIDADES EM FESTA**
Camila Wielmowicki Uchoa
- 237 – 258 **COSMOLOGIA, DIVERSÃO E INGERAMENTO NA
BRINCADEIRA DE BOI-BUMBÁ EM PARINTINS,
NO AMAZONAS.**
Yago Pereira da Silva
Rosimay Corrêa
- 259 – 274 **A TECITURA POÉTICA DAS CANÇÕES DO
GRUPO RAÍZES CABOCLAS (1988)**
Arthur Figueira do Nascimento
Yomarley Lopes Holanda
- 275 – 294 **“GARANTIDO POR TODA VIDA”
UM ESTUDO FOTODOCUMENTAL SOBRE
A INVISIBILIDADE ARTÍSTICA NA CONSTRUÇÃO
DO ESPETÁCULO DE BOI-BUMBÁ EM PARINTINS**
Daniel Silva Brandão
- 295 – 313 **CÍRIO FLUVIAL, CAMINHOS DE FÉ E MEMÓRIA
A FESTIVIDADE DE SANT’ANA EM ÓBIDOS (PA)**
Lidna Lima de Souza Lafayete
Deilson do Carmo Trindade
-

314 – 328

**ENTRE A FÉ E A VIOLAÇÃO: A EVANGELIZAÇÃO
DOS POVOS INDÍGENAS NA TOADA
“OLHAR DE CURUMIM”**

Fernanda Victoria de Castro Paulino

Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto

329 – 345

**ENTRE A DEVOÇÃO E A FÉ CABOCLA:
A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DO FESTEJO DE
NOSSA SENHORA DE GUADALUPE NO MUNICÍPIO
DE FONTE BOA/AM.**

Almeno Junior Costa de Moraes

Tenner Inauhiny de Abreu

346 – 361

**JUVENTUDES NEGRAS CAPIXABAS
UMA AUTOETNOGRAFIA NO BEKOO DAS PRETAS**

Marcos Sales Bezerra

362 – 384

**A PERMANÊNCIA DE TRADIÇÕES “PAGÃS” E
MEDIEVAIS NAS FESTAS JUNINAS BRASILEIRAS.**

Francisco Henrique Oliveira Moura

Roseli Bastos Almeida Mateus

385 – 406

**SANTO E ORIXÁ
RELIGIOSIDADE, SINCRETISMO E TENSÕES
NO CARNAVAL E DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA
DO RIO DE JANEIRO**

Clark Mangabeira Mangabeira

407 – 420

**MÍDIA CULTURAL E RESISTÊNCIA:
COMO A CONSTRUÇÃO DAS LETRAS DAS
TOADAS DO BOI GARANTIDO PODEM
COMUNICAR A IDENTIDADE
QUILOMBOLA AMAZONENSE**

Hanna Beatriz Ferreira da Silva

421 – 432

**O RAP COMO CANAL FOLKMIDIÁTICO NO
LETRAMENTO IDENTITÁRIO EM COMUNIDADES
PERIFÉRICAS DE MANAUS/AM**

Gabriel Ferreira Fragata

Bruno Marques

Camilly Nicolly Oliveira

Esther Nobre

Maria Júlia Corrêa

Eduardo Gustavo Campos

Victória Dias

433 – 448

**AS MEMÓRIAS ESQUECIDAS DE MAMURETEU:
HISTÓRIA E RESENTIMENTOS DE UM REZADOR**

Walter Braga da Silva

Geraldo Jorge Tupinambá do Valle

449 – 453

**O SAGRADO NA RUA: CULTURA POPULAR
E RELIGIOSIDADE EM SANTOS DE CASA**

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelo

FLUXO E A POÉTICA DO FAZER

É com a premissa do diálogo interdisciplinar que a *Revista ContraCorrente*, do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH/UEA), apresenta esta edição dedicada à temática **“Festas populares e religiosas: mestras e mestres da cultura e seus processos de criação”**. Entendemos que as manifestações populares e religiosidades não são meros objetos de contemplação folclórica atados a um passado imutável, mas sim complexos sistemas de produção de sentidos e subjetividades que emergem das dinâmicas sociais da nossa região e além.

Neste dossiê, o foco incide sobre o protagonismo das mestras e mestres da cultura popular, detentores de saberes tradicionais que atuam como intelectuais orgânicos de suas comunidades, operando processos de criação que tensionam as fronteiras entre o sagrado e o dionisiaco, o ancestral e o contemporâneo. Deste modo, não compreendemos essas mulheres e homens como relíquias de um passado estático, mas como agentes dinâmicos que operam no cruzamento entre memória e contemporaneidade. O “saber” dessas pessoas não reside apenas no objeto final, mas sim no processo criativo, uma práxis que une o corpo, o espírito e o território.

Aprofundar o olhar sobre esses sujeitos exige reconhecer que seus processos criativos são, em seu cerne, atos de resistência. Ora, em um cenário de globalização massificadora, a mestra que organiza um festejo de santo e o mestre que talha um tambor ou entoa uma canção antiga estão manejando tecnologias sociais complexas que os artigos e relatos de experiência aqui reunidos registram e discutem. Ao investigar seus “modos de fazer”, os textos buscam dar visibilidade a epistemologias que muitas vezes correm à margem dos circuitos acadêmicos convencionais — uma postura fiel à nossa linha editorial de “nadar contra a corrente” dos discursos hegemônicos. Então, vejamos:

O AMAZONAS TAMBÉM É PRETO: UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE A EMERGÊNCIA DOS QUILOMBOS NO ESTADO DO AMAZONAS, Edicleuza Costa Ribeiro e Alfredo Wagner Berno de Almeida, desconstrói, com base nos discursos presentes em fontes como reportagens midiáticas, a invisibilidade histórica da população negra na região, analisando a emergência política dos quilombos e a luta pelo reconhecimento territorial. O estudo destaca que a afirmação dessas comunidades é

uma resposta à resistência histórica, consolidando a identidade negra na Amazônia como parte fundamental da história.

A POESIA NAS LETRAS DAS TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE FONTE BOA-AM, de Ivanaldo Sales Ponds e Kenedi Santos Azevedo, é uma reflexão sobre a produção líteromusical dos bois-bumbás Corajoso e Tira-Prosa, da cidade de Fonte Boa, interior do Amazonas, representantes de uma das expressões poéticas mais ricas do Médio Solimões. A lírica dessas composições transcende o simples entretenimento, consolidando-se como um gênero literário e musical que articula memória, território e estética amazônicas. Seus discursos representacionais estabelecem uma “tecitura poética” que desloca o olhar sobre a região: da exatidão geográfica para os processos criativos dos poetas caboclos.

CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA COLETIVA AMAZÔNIDA: COLONIALISMO E AMAZÔNIA, de Keitte Helen de Lima Peixoto e Pedro Henrique Coelho Rapozo, a partir de narrativas produzidas pelos próprios atores sociais, tecem um ensaio crítico sobre o processo contínuo de “Re-existência”, moldado pelo Quilombo urbano de São Benedito, em Manaus/Am, assim como a construção de um pensamento quilombola que suscita questão de pertencimento, sociabilidade e fortalecimento do patrimônio cultural local.

ARTESANIA TEFEEENSE: A TECITURA DE PANEIROS COMO TRABALHO E ARTE, de Nanda de Albuquerque Freitas e Yomarley Lopes Holanda, é fruto da pesquisa de TCC, defendido no curso de História da UEA/CEST, e discute a produção de cestos, paneiros e tipitis em Tefé, interior do Amazonas como uma conexão entre saber ancestral, identidade cultural e subsistência econômica ribeirinha. O trabalho destaca os trançados de cipó e palha não apenas como utensílios funcionais de carga, mas como expressões artísticas de poética visual que preservam a memória tefeense.

AS PASTORINHAS COMO ELEMENTO DE FORMAÇÃO CULTURAL: UM RESGATE MEMORIALÍSTICO, de Guataçara da Silva Ferreira, Núbia Litaiff Schwambom e Thaila Bastos da Fonseca, trata da manifestação cultural das Pastorinhas como um elemento crucial de formação cultural tefeense. Embora esteja em pleno processo de “esquecimento”, ela ainda atua fortemente na configuração da memória social e afetiva das pessoas que participaram de suas apresentações natalinas. Com base em relatos de antigas brincantes, as autoras realizam uma espécie de “resgate memorialístico”, utilizando as ferramentas metodológicas da história oral. Assim, o bailado tradicional das Pastorinhas emerge como resistência e expressão da identidade cultural de Tefé.

DILEMAS E RESISTÊNCIAS DO SER RIBEIRINHO: UMA ANÁLISE SOCIO-CULTURAL NO MÉDIO SOLIMÕES, de Deize Martins França e Nelissa Peralta Bezerra, faz uma análise sociocultural com base em pesquisa etnográfica na comunidade rural do Borázinho, localizada às margens do Rio Solimões, próxima à Tefé/Am, desvelando as dicotomias e contrastes de um modo de vida pautado na interdependência com o ciclo das águas, enfrentando dilemas como invisibilidade social e ausência de políticas públicas. A resistência dessas populações manifesta-se através de práticas sustentáveis e forte organização comunitária que exaltam os saberes tradicionais.

A UNIVERSIDADE NA FLORESTA: FORMAÇÃO, RESISTÊNCIA E EMPODERAMENTO DE MULHERES RIBEIRINHAS NO INTERIOR DO AMAZONAS, de Deize Martins França e Nelissa Peralta Bezerra, discute o papel da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) em Tefé (CEST), desde a sua criação e processo de interiorização, bem como destaca seu papel no empoderamento de mulheres ribeirinhas na região do Médio Solimões, configurando-se enquanto espaço decisivos para a construção da cidadania e valorização dos saberes amazônicos.

FESTA E DEVOÇÃO: A CONFECÇÃO DO MANTO DE NOSSA SENHORA DO CARMO EM PARINTINS, NO AMAZONAS, de Rosimay Corrêa e Leona Souza Piraice, desvela o processo de confecção do manto de Nossa Senhora do Carmo, padroeira de Parintins/Am, realizado durante cerca de 23 anos pela mesma artesã e costureira parintinense. Do trabalho dessa mestra popular emerge uma profunda expressão de fé, devoção e identidade cultural, unindo confecção detalhada e promessas religiosas na maior manifestação religiosa do Baixo Amazonas. O texto destaca ainda o manto como um símbolo sagrado que, através de bordados e materiais específicos, materializa a identidade parintinense e a proteção divina.

CARNAVAL DE CONGO DE MÁSCARAS DE RODA D'ÁGUA: JOÃO BANANEIRA NUM CAMINHO DE RESSIGNIFICAÇÕES, de Ana Carla Ferreira dos Santos, O Carnaval de Congo de Roda d'Água, em Cariacica (ES), é um recorte importante da tese de uma pesquisa doutoral que se propõe a apresentar a dinâmica de uma festa, a partir do território de Roda D'água, no município de Cariacica (ES). A análise de centra na figura do João Bananeira, um personagem inserido no Carnaval de Congo de Máscaras que evoluiu de um disfarce de resistência histórica para um ícone do patrimônio cultural capixaba. Evidencia-se que a preservação da memória dessa manifestação é uma fonte de conhecimento da própria história do Brasil, em uma perspectiva decolonial.

DO POVO E PARA O POVO: RELIGIOSIDADE E CULTURA POPULAR NA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO DE SANTA CRUZ DE GOIÁS, de Paula Márcia Lázaro

da Silva Maria Helena de Paula, analisa a Festa do Divino Espírito Santo em Santa Cruz de Goiás, manifestação que congrega há mais de dois séculos fé, memória coletiva e identidade comunitária. Utilizando uma abordagem com base etnográfica e fundamentada nos estudos da linguagem, da cultura e da memória, o trabalho foca nos processos de resistência e reafirmação identitária da comunidade, bem como na manutenção de tradições como a Folia, o Batuque e as Cavalhadas.

DO ESPAÇO URBANO AO TEMPO SUSPENSO: PARINTINS, CARNAVAL E AS CIDADES EM FESTA, de Camila Wielmowicki Uchoa, discute, a partir do relato autoetnográfico como jurada do 57º Festival Folclórico de Parintins, o poder das festas populares como o Carnaval e o Festival de Parintins, enquanto experiências coletivas que reorganizam o espaço urbano e a rotina das pessoas, transformando as cidades em palcos de catarse coletiva. O conceito central abordado é o de “tempo suspenso”, onde a rotina produtiva dá lugar à celebração, evidenciando as contradições entre a espetacularização e a reconfiguração espacial.

COSMOLOGIA, DIVERSÃO E ENGERAMENTO NA BRINCADEIRA DE BOI-BUMBÁ EM PARINTINS, NO AMAZONAS, de Yago Pereira da Silva e Rosimay Corrêa, fruto de um projeto de iniciação científica, o artigo analisa o Item 10 do Festival Folclórico de Parintins: Boi-bumbá Evolução, cuja performance envolve gestos e movimentos de um boi real. O aporte metodológico é oriundo das Ciências Humanas e Sociais, num diálogo interdisciplinar, reconhecendo a criatividade do artista parintinense e enfatizando seu mergulho na cosmologia amazônica.

A TECITURA POÉTICA DAS CANÇÕES DO GRUPO RAÍZES CABOCLAS (1988), de autoria de Arthur Figueira do Nascimento e Yomarley Lopes Holanda, discute a poética desse disco regional icônico que traz clássicos como “*Amazonas*” e “*Amazonas Morena*”, sob a ótica da simbiose homem-natureza – letras que não descrevem a floresta como cenário, mas como extensão do corpo. A análise dos autores postula que nas canções do disco há uma personificação do ecossistema — o rio que tem veias, a mata que tem voz. O caboclo (poeta/ouvinte) surge como elo poético que traduz os silêncios da selva.

“GARANTIDO POR TODA VIDA”: UM ESTUDO FOTODOCUMENTAL SOBRE A INVISIBILIDADE ARTÍSTICA NA CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO DE BOI-BUMBÁ EM PARINTINS, de Daniel Silva Brandão, analisa o processo de construção artística do espetáculo cultural “Garantido por toda a vida”, apresentado pelo boi-bumbá Garantido, no 56º Festival Folclórico de Parintins. Por meio da abordagem fotodocumental, o texto destaca o protagonismo dos artistas e trabalhadores invisibilizados que elaboram e produzem o espetáculo de arena, aliando saberes tradicionais e práticas coletivas que sustentam a magnitude do evento.

CÍRIO FLUVIAL, CAMINHOS DE FÉ E MEMÓRIA: A FESTIVIDADE DE SANTANA EM ÓBIDOS (PA), de Lidna Lima de Souza Lafayete, apresenta a cena religiosa e popular da festividade em honra à padroeira Sant’Ana, na cidade de Óbidos, interior do Pará, uma das expressões mais singulares da religiosidade amazônica, tendo no Círio Fluvial o seu ápice estético e simbólico. Diferente dos círios terrestres, a procissão fluvial de Óbidos ressignifica o cotidiano ribeirinho. O barco, ferramenta de trabalho e transporte, torna-se espaço do sagrado. O deslocamento das embarcações engalanadas desenha uma cartografia de devoção e pertencimento que conectam as comunidades rurais ao centro urbano, reafirmando o rio como o cordão umbilical da identidade obidense.

ENTRE A FÉ E A VIOLAÇÃO: A EVANGELIZAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS NA TOADA “OLHAR DE CURUMIM”, de Fernanda Victoria de Castro Paulino e Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto, reflete sobre o processo histórico de evangelização dos povos indígenas no Brasil, compreendido como uma das mais duradouras formas de violência simbólica e apagamento cultural. A toada “Olhar de curumim” (2025), do boi Garantido de Parintins é analisada enquanto expressão artística e espaço de resistência simbólica de denúncia contra os impactos da catequese na identidade indígena. A obra confronta a lógica colonizadora e valoriza a memória, a infância indígena e a ancestralidade.

ENTRE A DEVOÇÃO E A FÉ CABOCLA: A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DO FESTEJO DE NOSSA SENHORA DE GUADALUPE NO MUNICÍPIO DE FONTE BOA/AM, de Almeno Júnior Costa de Moraes e Tenner Inauhiny de Abreu, discute, com base em pesquisa documental e vivências sociais dos autores, o Festejo de Nossa Senhora de Guadalupe, realizado anualmente na cidade de Fonte Boa, interior do Amazonas, enquanto evento tradicional e religioso que atua na construção cultural da identidade fonteboense

JUVENTUDES NEGRAS CAPIXABAS: UMA AUTOETNOGRAFIA NO BEKOO DAS PRETAS, de Marcos Sales Bezerra, apresenta uma autoetnografia sobre os efeitos dos dramas vividos pelas juventudes negras em Vitória (ES), se atendo às categorias de territorialidade urbana, raça e subjetividade. Ao utilizar tal recurso metodológico, o autor deixa de ser um observador externo para se tornar o próprio sujeito da narrativa, validando sua vivência na construção de futuros possíveis. O coletivo “Bekoo das Pretas” é analisado como um espaço afrocentrado de acolhimento, criatividade e resistência, onde as juventudes negras tecem lutas coletivas ancoradas na ancestralidade que são capazes de gerar acontecimentos transformadores.

A PERMANÊNCIA DE TRADIÇÕES PAGÃS E MEDIEVAIS NAS FESTAS JUNINAS BRASILEIRAS, de Francisco Henrique Oliveira Moura Roseli Bastos Almeida

Mateus, investiga as raízes históricas e simbólicas das festas juninas brasileiras enquanto ressonâncias de tradições pagãs e medievais. A partir de uma abordagem interdisciplinar, o estudo demonstra como os rituais agrários e de fertilidade foram ressignificados pela Igreja Católica e transportados para o Brasil. O trabalho propõe ainda o uso dessas manifestações como instrumentos didático-pedagógicos.

SANTO E ORIXÁ: RELIGIOSIDADE, SINCRETISMO E TENSÕES NO CARNAVAL E DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO, de Mangabeira Mangabeira e Helenise Guimarães, analisa, a partir do caso concreto de uma alegoria da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, do Rio de Janeiro, que no carnaval de 2017 foi impedida de retornar à Sapucaí no desfile das campeãs, a complexa relação e tensões entre a religiosidade afrobrasileira e as diversas instâncias e discursos sociais que permeiam aquele evento.

MÍDIA CULTURAL E RESISTÊNCIA: COMO A CONSTRUÇÃO DAS LETRAS DAS TOADAS DO BOI GARANTIDO PODEM COMUNICAR A IDENTIDADE QUILOM-BOLA AMAZONENSE, de Hanna Beatriz Ferreira da Silva, investiga como as letras das toadas do boi Garantido, de Parintins, que defendeu a temática “Boi do povo, boi do povão” (2025), atuam na mídia cultural no sentido de comunicar uma identidade amazonense plural, sobretudo, celebrando as raízes indígenas, caboclas e quilombolas. Segundo a autora, exemplos disso são as obras “Povo negro da Amazônia” e “Quilombolas da Amazônia”, que desafiam a visão eurocêntrica construída sobre a Amazônia e seus povos originários.

Convidamos os leitores a percorrerem estas páginas como quem atravessa um cortejo: atentos às polifonias, às cores e, sobretudo, à profundidade acadêmica e humana de quem mantém viva a chama da cultura popular. **O RAP COMO CANAL FOLKMIDIÁTICO NO LETRAMENTO IDENTITÁRIO EM COMUNIDADES PERIFÉRICAS DE MANAUS/AM**, de Gabriel Ferreira Fragata, Bruno Marques, Camily Nicolay Oliveira, Esther Nobre, Maria Júlia Corrêa, Eduardo Gustavo Campos e Victória Dias, analisa o impacto do RAP como canal folkmediático que impulsiona o letramento identitário em Manaus/Am. A partir de uma metodologia interdisciplinar e dos pressupostos da teoria folkomunicacional, os autores analisam as letras das canções, com o objetivo de situar o cenário de luta dos grupos marginalizados da periferia manauara, assim como descentralizando esta produção cultural do eixo Rio-São Paulo.

AS MEMÓRIAS ESQUECIDAS DE MAMURETEU: HISTÓRIAS E RESSENTIMENTOS DE UM REZADOR, de Walter Braga da Silva e Geraldo Jorge Tupinambá do Valle, analisa as memórias narradas de José Milton (Mamureteu), um indígena

urbano, sob a ótica da crítica da filosofia do progresso e dos preconceitos enfrentados. A metodologia pautada em uma crítica decolonial, se ampara nos relatos orais e autobiográficos de Mamureteu, enveredando pelas suas vivências e experiências diante de uma sociedade contemporânea profundamente marcada pela construção de estereótipos sobre os povos indígenas.

O SAGRADO NA RUA: CULTURA POPULAR E RELIGIOSIDADE EM SANTOS DE CASA, de Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos, analisa a obra “Santos de casa: fé, crenças e festas de cada dia”, de Luiz Antônio Simas, que desvela poeticamente um Brasil profundo, marcado pelo entrelaçamento entre o sagrado e o profano numa profusão de gestos, cheiros, palavras, sabores e vozes. A análise do autor sobre a religiosidade popular brasileira destaca menos um sistema coeso e mais uma concha de retalhos, costurada ao longo do tempo e por diferentes mãos.

Desejamos a todos uma excelente leitura.

Prof. Dr. Yomarley Lopes Holanda

O AMAZONAS TAMBÉM É PRETO: UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE A EMERGÊNCIA DOS QUILOMBOS NO ESTADO DO AMAZONAS

Edicleuza Costa Ribeiro

Graduada em Licenciatura em História pela Universidade do Estado do Amazonas-UEA, Mestranda no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas- PPGICH-UEA. Bolsista pela Fundação de Amparo à pesquisa do Estado do Amazonas -FAPEAM; e-mail: ecr.mic23@uea.edu.br ORCID <https://orcid.org/0009-0000-0605-2176>

Alfredo Wagner Berno de Almeida

Dr em Antropologia – professor adjunto da Universidade Estadual do Estado do Amazonas-UEA. e-mail: pncaa.uea@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-4039-9111>

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o discurso presentes em manchetes e reportagens midiáticas sobre a população quilombola no estado do Amazonas, com base nos dados divulgados pelo Censo do IBGE em 2022. A metodologia utilizada foi a Análise do Discurso Crítica (ADC), considerando práticas textuais, discursivas e sociais. Os resultados evidenciam a presença de 2.705 quilombolas distribuídos em sete municípios, destacando Barreirinha como o de maior concentração, além de revelarem um processo histórico de invisibilidade da população negra no Amazonas. Conclui-se que, apesar do discurso hegemônico que tende a silenciar essa presença, os dados recentes e as mobilizações sociais — como o 1º Encontro Estadual das Comunidades Quilombolas — reafirmam a identidade, a resistência e a luta por reconhecimento dessas comunidades.

Palavras-chave: ADC; Amazonas; IBGE; Quilombo.

Abstract: This article aims to analyze the discourses present in headlines and media reports about the quilombola population in the state of Amazonas, based on data released by the 2022 IBGE Census. The methodology used was Critical Discourse Analysis (CDA), considering textual, discursive, and social practices. The results show the presence of 2,705 quilombolas spread across seven municipalities, highlighting Barreirinha as the one with the highest concentration. They also reveal a historical process of invisibility of the Black population in Amazonas. It is concluded that, despite the hegemonic discourse that tends to silence this presence, recent data and social mobilizations — such as the 1st State Meeting of Quilom-

bola Communities—reaffirm the identity, resistance, and struggle for recognition of these communities.

Keywords: CDA; Amazonas; IBGE; Quilombo

INTRODUÇÃO

Este artigo ocupa-se da Análise Social do Discurso. Esta teoria tem uma abordagem alicerçada na Análise do Discurso Crítica - ADC. Melo e Ramalho (2006, p.11,12,) abordam “que esta assume a linguagem como parte irredutível da vida social dialeticamente interconectada a outros elementos sociais”, possibilitando uma ampla possibilidade de aportes metodológicos, permitindo a compreensão de diversas práticas sociais e vivências, ou seja, desenham a possibilidade de identificar as relações dos recursos linguísticos, adotados por atores sociais em seu cotidiano e na forma de comunicar-se, assim como a interação desses atores sociais.

A análise do discurso, na teoria de Fairclough (1998), alicerça-se em uma análise de discurso textualmente orientada-ADTO, nesse sentido, alimenta-se de todo tipo de discurso, conversação, comunicação na sala de aula, mídia e outros.

A partir deste esboço, será possível transitar no estudo proposto para análise da temática intitulada “O Amazonas também é preto: uma análise crítica sobre a emergência dos quilombos no estado do Amazonas”, que assume como objetivo, analisar o discurso expresso nos gêneros textuais, manchetes e reportagens midiáticas sobre a presença negra no Amazonas. As matérias foram selecionadas do site Tapajós de Fato (em 22/09/2022), site Toda Hora (27/07/23), G1 AM (em 27/07/2023), reportagens sobre a criação da coordenação estadual das comunidades negras rurais quilombolas-CONAQ¹ e a partir dos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística-IBGE², divulgados no último dia 27 de julho de 2022.

A ADC, em sua abordagem metodológica, dedica-se a mapear os discursos e as relações de poder manifestadas nas publicações, identificando os atores sociais que influenciam essas dinâmicas de poder. Tal abordagem torna-se particularmente relevante diante da problemática que envolve o imaginário acerca da

1 A Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas – CONAQ, que tem como caráter central se constituir como movimento social, não se configurando como outras formas organizativas tais como organizações não governamentais, sindicatos ou partidos políticos.

2 O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE se constitui no principal provedor de dados e informações do País, que atende às necessidades dos mais diversos segmentos da sociedade civil, bem como dos órgãos das esferas governamentais federal, estadual e municipal.

presença (ou ausência) negra no estado do Amazonas. Nesse contexto, a ADC visa desvelar as nuances do discurso midiático sobre a população quilombola na região, trazendo à tona questões relacionadas à representatividade, identidade e poder nas narrativas presentes nas manchetes e reportagens selecionadas.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A Análise do Discurso Crítica é uma abordagem linguística que investiga interações entre poder, ideologia e controle em textos. Soares (2022), ao abordar a ADC, afirma que esta área de pesquisa e análise transdisciplinar, como será apontada posteriormente, surge no campo acadêmico por volta de 1980. A autora elenca ainda que:

A Análise de Discurso é uma linha de estudos linguísticos que se baseia em diferentes abordagens epistemológicas. Há a Análise da Conversação-AC, Análise de Discurso-AD- de linha francesa, Análise de Discurso com abordagem cognitiva de van Dijk, Análise de Discurso Crítica, ADC, vertente inglesa, aqui adotada, com precursores Fowler et alii (1979), Wodak (1989) e Fairclough (1989). Todas essas abordagens, de certa forma, surgiram em reação às ideias positivistas, à visão estruturalista de estudos da linguagem. (Soares 2022 p.22)

Resende e Ramalho (2006 p.14) afirmam que a ADC “é uma abordagem transdisciplinar, por aplicar outras teorias e, também por meio do rompimento de fronteiras epistemológicas, operacionaliza e transforma tais teorias em favor da abordagem sociodiscursiva”. As autoras afirmam ainda que “ADC provém da operacionalização de diversos estudos”, possibilitando o estudo de corpus como dispostos neste trabalho. Para Soares (2020. p.2), “a ADC se interessa principalmente pela relação entre linguagem e poder, em contextos institucionais, políticos e midiáticos.”

Para tal, caberia uma análise desses discursos, visando compreender os dados, assim como quem são os atores sociais e o discurso presente nesse contexto. MAGALHÃES (2011, p.15) pontua que “na teoria social do discurso, este está acima da frase ou da oração”. Para Fairclough (1992) “o discurso é mais que o uso da língua falada ou escrita, é visto como um tipo de prática social”. Nesse sentido, foram selecionadas quatro reportagens que delineiam os discursos sobre quilombos que foram divulgados nas mídias e plataformas digitais.

Para facilitar o desenvolvimento dessa análise discursiva, Fairclough concebe a análise do discurso a partir de um quadro tridimensional alicerçado na seguinte estrutura: prática textual, prática discursiva e prática social. Esses vieses discursivos e suas categorias analíticas serão percebidos na apresentação do corpus. Um aspecto relacionado à prática discursiva que será evidenciado é a intertextualidade expressa no texto 1 e 4. O texto 2, ocupa-se de números, estatísticas e gráficos. Para Fairclough (2011, p.137) “a intertextualidade implica uma ênfase sobre a heterogeneidade dos textos e um modo de análise que ressalta os elementos e as linhas diversas e frequentemente contraditórias que contribuem para compor um texto”.

A escolha desse tema sobre os quilombos surge a partir dos dados que foram apresentados recentemente nas plataformas digitais. Porém, para desenvolver a temática, houve a necessidade de realizar uma breve contextualização sobre os aspectos que configuram a presença negra e a conceitualização quilombola, como veremos em seguida.

2.0 A PRESENÇA NEGRA E A RECONFIGURAÇÃO DOS QUILOMBOS NA AMAZÔNIA

O Brasil é um país com formação multiétnica e tal característica é ocasionada pelo contato de grupos étnicos como: os portugueses, indígenas e africanos. Este último trazido forçadamente no período da escravidão e foram obrigados a trabalhar de forma sub-humana, em ambientes insalubres, com péssima alimentação, além de não terem direitos sobre seus corpos. Souza (2012, p.65) pontua que “representantes de várias nações africanas vieram escravizados e enraizaram no Brasil. [...] eram negros de ganho”. A autora elenca, ainda, que estes eram direcionados à casa de engenhos de açúcar ou mesmo vendidos nos portos e cais e direcionados para diferentes regiões. Fato totalmente oposto da realidade vivida em sua terra natal. Tais fatores desencadearam a luta por liberdade dos negros escravizados que tiveram que estudar a realidade local, adaptando-se e elaborando estratégias de fugas e sobrevivência.

Após interações com os povos indígenas, as táticas chegam ao ápice, dando origem à criação e formação dos quilombos no Brasil. O quilombo caracteriza, nesse período, um lugar de assentamento que recebe uma família ou mais de negros escravizados e foragidos de seus donos. Nesse contexto, segundo Almeida (2011) “considerava-se como quilombo ou mocambo toda habitação de negros fugidos que passagem de cinco, em parte de povoada, ainda que não tenham ranchos levantados nem que se achem pilões neles” (Conselho Ultramarino: 1740; Moura,

1994, p.16, apud Almeida, 2011,p.38).

Para Almeida (2011, p.34) “no estado atual de conhecimento se percebe os quilombos menos como conceito e, sociologicamente construído, do que através de uma definição jurídica-formal historicamente cristalizada”. Nesse sentido, para possibilitar a análise crítica deste texto apresento o conceito de quilombo contemporâneo, que delinea as características sociais, culturais e de laços de parentescos consanguíneos ou não. Para Souza (2012, p. 63) as definições de quilombo apresentam um triplo registro:

O quilombo histórico, lugar de memória da resistência negra. [...] b) como ‘referência simbólica e conteúdo político’ sobretudo a partir das discussões de Abdias³ do Nascimento, para o movimento negro. c) quilombos de direito, conforme o artigo 68 da constituição Federal de 1988 em documentos, e sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos atestam suas existência histórica e legitimidade jurídica e de pertença à cultura remanescentes.

Dados os primeiros apontamentos referentes aos quilombos do Brasil, convido para vislumbrar a presença negra também na Amazônia, especificamente no Amazonas. Nesse sentido, convém pontuar que, no Amazonas existe a presença de população negra e a formação do que pode ser descrito como quilombos contemporâneos. Os quilombos no Amazonas assumem novas características, segundo disposto na normativa Nº16 de 2004, art. 3º “grupos étnico-raciais, segundo critérios de autoatribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência e opressão”, são esses aspectos que caracterizam o quilombo (Apud in Pereira, 2012 p. 51).

Essa discussão desencadeia, em virtude da imagem existente sobre a Amazônia e o arquivo que passeia o imaginário, que o Amazonas é formado apenas de povos indígenas, descendentes de portugueses ou de ribeirinhos. Nesse sentido, Patrícia Alves-Mello, historiadora, chama a atenção para o que fora chamado de “O fim do Silêncio” que se refere a presença negra na Amazônia. A autora pontua sobre a tentativa de silenciar essa discussão, para tal seria indispensável romper com o silêncio arraigado e trazer à tona a presença negra nos braços e calhas do Amazonas. Para Alves-Mello (2021, p.9) “um silêncio

3 Em 1991, Abdias Nascimento se tornou o primeiro senador afrodescendente a dedicar o seu mandato à promoção dos direitos civis e humanos do povo negro do Brasil.

persistente e insiste em apagar as memórias, histórias e trajetórias de populações muito diversificadas que fizeram desta região seu espaço de sobrevivência. A autora ainda pontua que abordar a presença negra no Amazonas causa estranhamento:

É importante salientar que o tema da escravidão negra na amazônia costuma provocar grande estranhamento quando mencionado porque acredita-se que o uso de pessoas escravizadas de origem africana foi limitado na economia regional nos séculos XVII E XVIII. (ALVES-MELO, 2021, p.13)

O estado do Amazonas é marcado pela presença negra e pode ser mapeado a partir dos estudos de autores como Magela Ranciaro (2021) que delineia sobre os quilombos do Rio Andirá, Emmanuel Júnior (2021) apresentando o quilombo do Tambor. Acevedo 1988, diálogo sobre os caminhos de fuga e introdução de negros africanos no Baixo Amazonas.

Ao falar de equívoco, Braga (2021) elenca que, quando se fala em cultura amazonense, as interpretações tendem mais para a importância de portugueses e indígenas em detrimento aos negros. Todavia, convém refletir sobre a realidade contemporânea do estado do Amazonas e a necessidade da visibilidade para populações negras, que podem ser visualizadas a partir de dados estatísticos que foram apresentados no último dia 27 de julho de 2023, os quais apresentavam os dados a partir do Censo 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística-IBGE.

Metodologia

Como metodologia, optou-se por abordar as práticas discursivas e sociais propostas pela ADC sobre a presença negra e de quilombos no Amazonas. A escolha do corpus se dá a partir das publicações em jornais eletrônicos, dados do IBGE e publicações da CONAQ, nos anos de 2022 e 2023, que versam sobre a presença de quilombos no estado. Um outro aspecto que estará evidente é a intertextualidade, dentro da prática discursiva, expressa no texto 1 e 4, enquanto o texto 2 ocupa-se mais de números, estatísticas e gráficos.

Análise do corpus

Manchete 1: Quilombo: Amazonas tem 2,7 mil quilombolas, aponta IBGE.

Texto 1:

O Amazonas tem 2.705 quilombolas distribuídos em sete municípios do estado, incluindo a capital Manaus, e possui 293 domicílios particulares permanentes com moradores quilombolas. Os dados são do Censo 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), divulgados na manhã desta quinta-feira (27). Entre os 26 estados, o Amazonas ocupa a 25^o posição no ranking de população quilombola. Mato Grosso do Sul ocupa a lanterna dessa lista com 2.546 pessoas. Pela primeira vez, o Censo levou em consideração as pessoas que se autoidentificam como quilombolas.

O município amazonense com mais quilombolas é Barreirinha, com 1.855 pessoas. A cidade com mais de 31 mil habitantes abriga cinco comunidades localizadas no rio Andirá, reconhecidas em 2013 pela Fundação Palmares, vinculada ao Ministério da Cultura. Já Itacoatiara, na Região Metropolitana de Manaus, concentra 352 quilombolas, seguida pela capital amazonense com 214. Novo Airão possui 124 quilombolas. Os municípios de Barcelos, Alvarães e Manacapuru têm 84, 72 e 4, respectivamente.

Fonte : TODAHORA publicado: 27/07/2023, 11:42:15

O texto 1, no que tange à prática discursiva, como elenca Magalhães (2001), requer produção, distribuição e consumo, elementos base para elaboração de textos. Tais informações, foram elaboradas pelo do IBGE, que tornou público por meio da página “Todahora”, possibilitando o acesso e consumo da notícia/propaganda pelos cidadãos, internautas em geral, órgãos de imprensa e mídias.

O contexto foi apresentado nas páginas do website TODAHORA, com fontes do IBGE e o evento foi realizado em Brasília e publicado em 27/07/2023. Infelizmente, o texto apresenta informações defasadas, em virtude dos dados como da Fundação Cultural Palmares estarem desatualizados, em relação à estimativa de quilombos não certificados no estado. Questão essa que desencadeia o baixo conhecimento prévio sobre a temática. Muito embora ainda haja coerência, pois mesmo faltando alguns dados, o texto aborda o discurso da presença de quilombos no estado do Amazonas.

Cabe ressaltar também a presença de atores sociais no texto, que se autoidentificam como quilombolas, fato novo, iniciado neste último censo. É importante salientar a importância da autoidentificação, fato cada vez

mais significativo nas unidades sociais e na sociedade como um todo, nos últimos anos.

O texto 1, como elemento da prática social, apresenta a pressuposição que “o Amazonas tem 2.705 quilombolas distribuídos em sete municípios do estado”. Apresenta dissimulação, pois indica que, entre os 26 estados, “o Amazonas ocupa a 25^o posição no ranking de população quilombola”. Por sua vez, Mato Grosso do Sul ocupa a lanterna dessa lista com 2.546 pessoas, o que possibilita identificar a hegemonia. Magalhães (2001, p.18) afirma que a hegemonia:

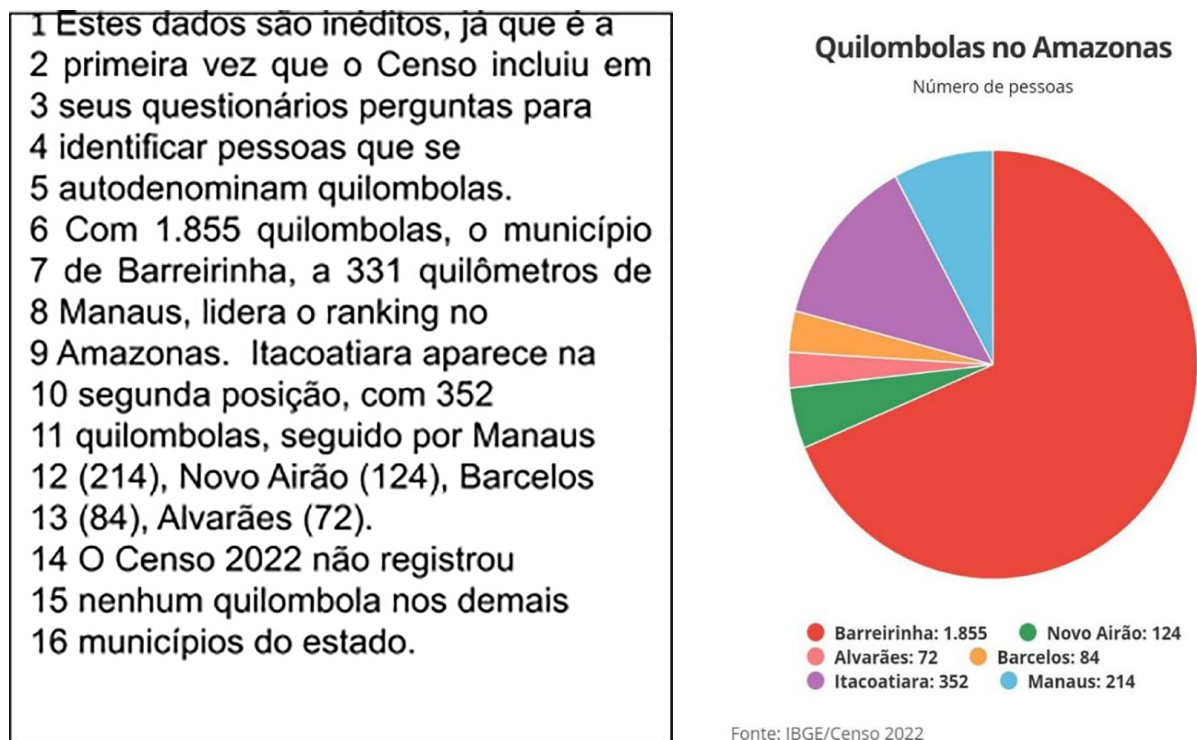
constitui um foco de luta constante sobre pontos de instabilidade entre as classes e blocos dominantes, com o objetivo de construir, sustentar, quebrar alianças e relações de dominação, subordinação, e tomando econômicas, políticas e ideológicas.

No discurso apresentado no texto 1, a hegemonia elencada encontra-se na tentativa de apresentar o estado com maior incidência de quilombolas. O que caracteriza a tentativa de apagamento da presença negra no Amazonas, já que ele é apontado como o 25^o, em um país com 26 Estados e um Distrito Federal.

Referente à Prática Social, Fairclough (2001, p.94) pontua que “tem várias orientações-econômica, política, cultural e ideológica”. Nesse sentido, o discurso presente na reportagem/notícia pode estar presente em cada uma delas. É possível perceber aspectos sociais e culturais, quando o texto informa algumas características de alguns dos municípios. O texto é legitimado por apresentar dados com a incidência dos maiores e menores dados de população negra no Amazonas, a partir de informações disponibilizadas pelo Governo através da Fundação Cultural Palmares. Cabe ressaltar que os dados deste sistema estão desatualizados, em virtude da baixa assistência na atualização dos dados nos últimos quatro anos.

Manchete 2: IBGE: apenas 6 cidades do Amazonas registram presença de quilombolas

Figura 1. Manchete e Gráfico: Quilombolas no Amazonas



Fonte: IBGE/CENSO 2022, 27/07/2023.

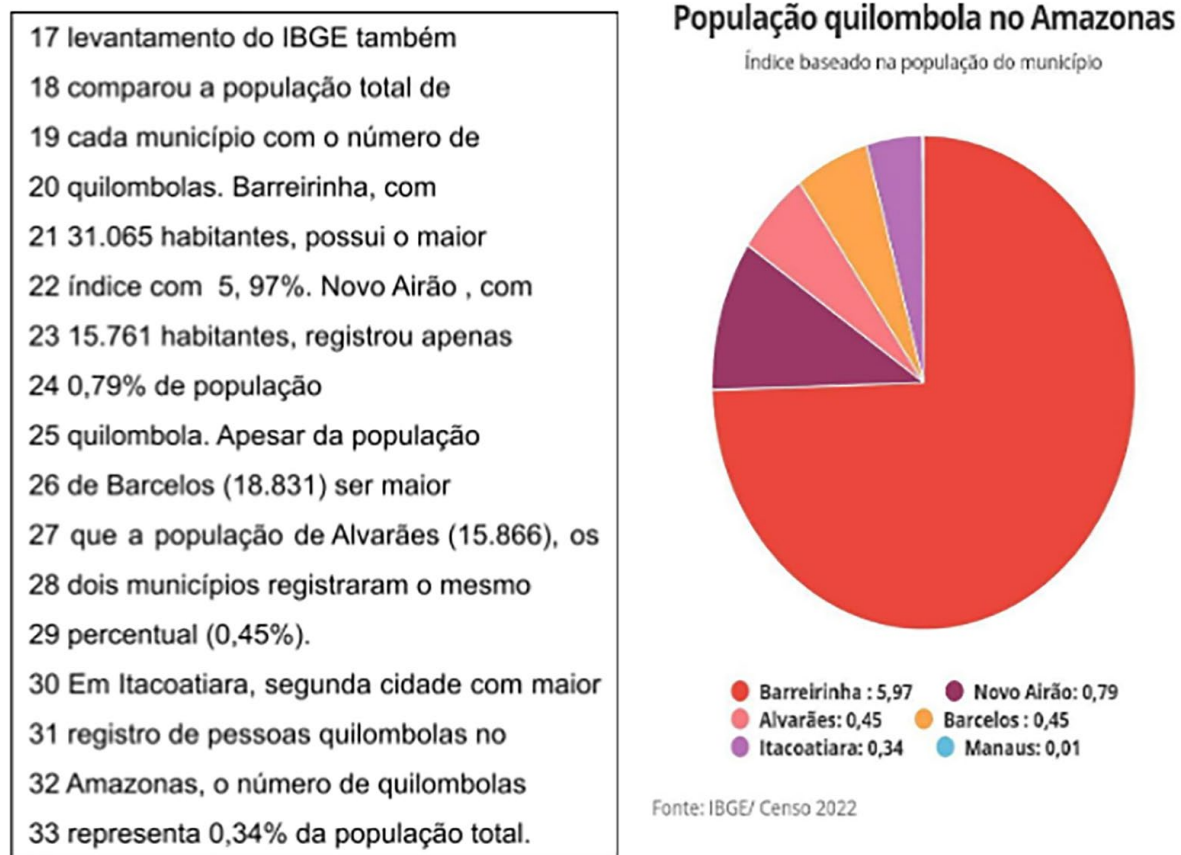
Observa-se no texto 2 da reportagem, a apropriação de recurso de comunicação como os dados de localização geográfica dos municípios, assim como, os gráficos apresentando a estimativa de quilombolas. As linhas 1, 2, 3, 4, e 5 delineiam os ineditismos da ação realizada pelo Censo, incluindo perguntas que identificaram os atores sociais quilombolas, que se auto identificaram nos territórios. Apesar de ser uma limitação do Censo pois, no estado existe a presença de quilombolas fora dos territórios. Nas linhas 6, 7, 8, 9 apresentam o município com maior incidência de pessoas assim como a localização. Nas linhas 10, 11, 12 e 13 é possível identificar os municípios com menor incidência de remanescentes quilombolas no estado.

Cabe ressaltar que os dados demonstrados que incluem o estado na estatística do Censo com a presença negra não alcançaram outros municípios em que há a presença de remanescentes, fato que refuta a informação expressa nas linhas 14, 15 e 16. Citamos o caso de Municípios como Urucurituba situado no Baixo Amazonas, onde está situado o quilombo Igarapé do Mato, um quilombo

urbano em Urucará, Careiro Castanho, comunidade São José e Manicoré, quilombo da boca do Atininga. O fato ocorreu em virtude de as informações do censo estarem programadas para territórios pré-selecionados. Esses dados são de domínios da CONAQ.

Para melhor compreensão, optamos por apresentar a reportagem em duas etapas: a primeira supracitada e a segunda, a ser mostrada a seguir, que pontua sobre os municípios quanto à população negra e quilombo, de acordo com o texto.

Figura 2. Manchete e gráfico: O RANKING POR POPULAÇÃO



Fontes: IBGE/Censo 2022.

As linhas 17, 18, 19 e 20 fazem referência à população do município e a estimativa para apontar os atores sociais, cidadãos quilombolas, presentes no estado do Amazonas. Nas linhas 20, 21 e 22 o texto apresenta domínio da temática e coerência ao apontar em números e porcentagem os municípios com maior densidade demográfica e incidência de remanescentes quilombolas. No que tan-

ge às linhas 22, 23, 24, 25, os dados apontam o município com menor incidência de quilombolas seguido das linhas 25, 26, 27, 28, 29, onde o texto compara a densidade demográfica dos dois municípios elencando que o menor em população apresenta a incidência maior de remanescentes de quilombo. Nas linhas 39, 31, 32, 33, 34, a comunicação apresenta os dados do segundo município e a incidência de remanescentes.

Como prática discursiva, o texto tem como produtor o Governo Federal, a partir do IBGE. Elenca que o portal responsável por divulgar os dados foi o IBGE. Esta reportagem é um recorte do que foi produzido por meio da pesquisa, é a parte referente ao Amazonas e apresentado pela plataforma digital G1 AM. Os consumidores foram os cidadãos, internautas e atores sociais quilombolas ou não.

Quanto à prática social, apresenta a pressuposição de que apenas “6 municípios foram identificados como quilombola”. Como dissimulação, elenca que “em nenhum outro município apresenta quilombos e remanescentes quilombolas”. A hegemonia passeia na superioridade ao apontar a elevada incidência de remanescentes presentes em um município, no caso Barreirinha.

O texto em sua constituição é híbrido pois caracteriza-se como uma reportagem e como propaganda, com o intuito de divulgar dados que assumem aspectos políticos, sociais, econômicos e ambientais, que despertam o olhar para superação da invisibilidade e a luta contra a vulnerabilidade, referente a este grupo étnico no Amazonas, o que caracteriza a legitimação ao apresentar a presença de quilombos no Amazonas, a partir dos dados do censo.

Mediante o exposto, apresenta-se o último corpus selecionado para essa análise crítica. A matéria é resultado do primeiro encontro da Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas – CONAQ no Amazonas que deu origem à coordenação no estado CONAQ-AM, evento que discute e alerta sobre a presença negra no Amazonas e que se torna visível a partir do censo do IBGE do ano de 2022.

Manchete 3: Quilombo: 1º ENCONTRO ESTADUAL DAS COMUNIDADES QUILOMBOLAS ACONTECE NO ESTADO DO AMAZONAS

O evento reuniu diversas comunidades quilombolas da região e resultou em uma carta política. 22/09/2022 às 14h41.

Quadro com o Texto 3.

Comunidades quilombolas do estado do Amazonas reuniram-se nos dias 16, 17 e 18 de setembro nas florestas do município de Itacoatiara- na terra da Pedra Pintada- banhada pelo Rio Amazonas.

Prevendo a participação de lideranças representativas dos quilombos, de entidades da sociedade civil organizada e de representantes governamentais de instituições afins (local e nacional), o evento teve como objetivo discutir e deliberar sobre estratégias operacionais voltadas para as políticas públicas e territoriais, oficialmente asseguradas como direito quilombola.

O Tapajós de Fato conversou com Maria Amélia, vice-presidente da federação quilombola do município de Barreirinha, que participou do encontro estadual dos quilombolas no Amazonas. Ela ressaltou de onde nasceu o encontro e a importância para as populações quilombolas.

“Nasceu aqui no nosso estado, o 1º encontro da nossa população, cerca de 10 comunidades quilombolas, uma de contexto urbano e nove rural, então agradecemos a Conaq que nos abriu esse caminho, a coordenação nacional da instituição das comunidades negras rurais, para nós foi um sonho que se realizou pelo motivo de nós termos a oportunidade de ter sido competente ao lado e ouvindo nossa voz”.

Maria Amélia disse ainda que, “o Amazonas também é preto, onde existem quilombolas, então as nossas comunidades que foram ao encontro estadual dos povos quilombolas, para nós é uma felicidade imensa ter acontecido esse belo encontro aqui no nosso território, e deste encontro foi construída uma carta com os nossos anseios das nossas comunidades e territórios”.

Fonte: Tapajós de Fato Fonte: Tapajós de Fato: 22/09/2022 às 14h41

Figura 3. Lideranças quilombolas da CONAQ-AM.



Fotos: Juliana Radler/ISA, 22/09/2022.

Na reportagem é possível identificar a imagem com as principais lideranças do grupo étnico presente no evento. Caracterizando a proximidade e a unidade dos participantes em função da ideologia adotada e a luta política por direitos quilombolas.

A prática discursiva deste texto tem como produtor a Coordenação das Organizações das Comunidades Rurais Negras Nacionais Quilombolas-CONAQ. A distribuição da manchete ficou sob a responsabilidade da página oficial da CONAQ e do Instituto ISA, o que possibilitou o consumo de cidadãos, internautas em geral, órgãos de imprensa e mídias. O contexto é a página da CONAQ, com o evento realizado na cidade de Itacoatiara, publicado em 22/09/2022 às 14:41. O texto apresenta coerência através dos elementos linguísticos, há um conhecimento prévio da temática partilhada, tanto nas narrativas dos atores sociais entrevistados, como na articulação do texto. A reportagem/propaganda está marcada por intertextualidade ao apropriar-se de imagens e entrevistas de uma das lideranças presentes no evento, destacando sua importância, afirmando a existência de negros no estado do Amazonas, como assevera Maria Amélia, liderança quilombola de Barreirinha: “o Amazonas também é preto onde existem quilombolas”. Esta fala, de uma liderança quilombola, foi bastante relevante para o tema deste artigo.

Quanto à Prática social, o texto 3 apresenta a pressuposição “Prevendo a participação de lideranças representativas dos quilombos”, no evento. É possível perceber a ideologia ao elencar que o objetivo do evento era discutir e deliberar sobre estratégias operacionais voltadas para as políticas públicas afirmativas e territoriais, oficialmente asseguradas como direito quilombola.

Aspectos hegemônicos são evidenciados pelo viés político da reportagem, assim como pelos elementos culturais expressos na característica do grupo étnico envolvido, que já se articulavam na luta contra a hegemonia do estado em querer silenciar a presença negra no Amazonas.

A legitimação do evento ocorreu por meio da CONAQ, ao publicar e informar o envolvimento de 10 comunidades remanescentes de quilombo urbano de Manaus. Convém pontuar que a maioria dos atores sociais não são identificados e nem nominalizados, apenas a CONAQ e a liderança Maria Amélia, aparecem evidentes.

A primeira reportagem deste artigo abordou o cenário da população negra no Brasil, que totaliza 1.327.802, e teve como propósito apresentar tais grupos étnicos no território. No entanto, o objetivo central era analisar a incidência de quilombos no estado do Amazonas, que, ao longo dos anos, tem passado por um processo de apagamento desse grupo étnico na região.

As reportagens 1 e 2 apresentam a incidência de 2.705 quilombolas presentes em quilombos distribuídos no estado. Quilombos estes, identificados como quilombos rurais e urbanos, o que sinaliza, como expresso na reportagem, uma urgência de deliberar políticas públicas que atendam a especificidade de tais grupos étnicos.

O resultado do censo do IBGE reflete os anseios expressos na notícia/propaganda (texto 3), onde os atores sociais manifestam sua presença. Isso é evidente na fala da líder quilombola Maria Amélia, assim como na representatividade visível na imagem utilizada, que demonstra o vínculo da comunidade, a proximidade dos atores sociais em busca de visibilidade, e a afirmação de políticas públicas e reconhecimento. Por meio da análise do discurso crítica (ADC), tornou-se possível visualizar esses aspectos a partir do corpus analisado.

CONSIDERAÇÕES

Frente as premissas apontadas, o objetivo desta pesquisa, buscou-se analisar os dados relacionados à população quilombola no Amazonas, utilizando as informações do Censo de 2022, disponibilizadas por diferentes mídias, e compreendendo o papel do discurso na construção de sentidos sobre a presença negra no estado. O intuito foi examinar como os atores sociais se apresentam e se organizam diante da histórica invisibilidade a que foram submetidos.

Por meio da Análise do Discurso Crítica, foi possível identificar que, embora o Censo aponte 2.705 quilombolas distribuídos em sete municípios, os dados não abarcam a totalidade das comunidades existentes, revelando lacunas que reforçam processos de silenciamento e apagamento. Ainda assim, o levantamento estatístico e a autoidentificação quilombola representam um avanço significativo no reconhecimento desta população. Além disso, o 1º Encontro Estadual das Comunidades Quilombolas no Amazonas evidenciou a mobilização social e política destas comunidades, fortalecendo a luta por visibilidade e políticas públicas específicas.

Conclui-se, portanto, que o Amazonas também é um território negro, ainda que historicamente invisibilizado, e que os dados do Censo 2022, aliados às mobilizações sociais e políticas, configuram um marco importante para a valorização da identidade quilombola e para o fortalecimento da resistência destas comunidades na região. Sendo assim, o estudo contribui para desmistificar a ideia de que a composição étnica do Amazonas se resume a indígenas, portugueses e ribeirinhos, reafirmando a presença e a importância dos quilombolas no tecido social e cultural amazônico.

REFERÊNCIAS

- 1º encontro estadual das comunidades quilombolas acontece no estado do Amazonas.** Tapajós de Fato. Publicado em 22 de setembro de 2022. Disponível em: <https://www.tapajosdefato.com.br/noticia/940/10-encontro-estadual-das-comunidades-quilombolas-acontece-no-estado-do-amazonas>. Acesso em 03 de agosto de 2023.
- AZEVEDO, Rosa; CASTRO, Edna. **Negros do Trombetas: Guardiões de matas e rios**/2. ed. Belém 1998.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de: **Quilombos e novas etnias**/ Manaus: UEA edições, 2011.
- BRAGA, Gil Ivan Sérgio. Danças e andanças de negros na amazônia; in **O fim do Silêncio: presença negra na Amazônia**. 2 ed. Reimp. MELO, Patrícia Alves-org. Curitiba, 2021.
- CARVALHO, Naine. **Amazonas tem 2,7 mil quilombolas, aponta IBGE**. Publicado em Toda hora, 27/07/2023 Disponível em: <https://todahora.com/amazonas-tem-mais-de-2-mil-quilombolas-aponta-ibge/> . Acesso em: 01 de agosto de 2023.
- FARIAS JÚNIOR, Emmanuel de Almeida. Quilombos no Amazonas: do Rio dos Pretos ao Quilombo do Tambor. in **O fim do Silêncio: presença negra na Amazônia**. 2 ed. Reimp. MELO, Patrícia Alves-org. Curitiba, 2021.
- FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**; tradução Magalhães Izabel, Brasília, 2001.
- FAIRCLOUGH, N. Análise crítica do discurso
- FAIRCLOUGH, Norman. Intertextuality in critical discourse analysis. *Linguistics and Education*, 4(3-4), 269-293. (1992). doi:10.1016/0898-5898(92)90004-G» [https://doi.org/10.1016/0898-5898\(92\)90004-G](https://doi.org/10.1016/0898-5898(92)90004-G)
- IBGE: apenas 6 cidades do Amazonas registram presença de quilombolas.** G1-AM. 27/07/2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2023/07/27/ibge-apenas-6-cidades-do-amazonas-registram-presenca-de-quilombolas.ghtml>. Acesso em: 08/08/2023 15:15.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: Missão institucional: Publicado em IBGE: Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/acesso-informacao/institucional/o-ibge.html>. Acesso Em 07/08/2023 às 14:15

MAGALHÃES, Maria Celia. **Reflexões sobre a análise crítica do discurso**. Belo Horizonte 2001.

MELO, Patrícia ALVES-. Rompendo o silêncio sobre a presença negra no amazônia: um breve balanço historiográfico. **O fim do Silêncio: presença negra na Amazônia**. 2 ed. Org. MELO, Patrícia ALVES-Curitiba, 2021.

NASCIMENTO, Abdias. Publicado em: I PEAFFRO: Personalidades. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/em%2007.08.2023>: acesso em 07.08.2023 19:05.

NERY, Carmem. **IBGE divulga retrato inédito sobre quilombolas e ressalta modelo de consulta às lideranças dessa população**. Agência IBGE Notícias. Editoria: IBGE. 27 julho de 2023. Notícias. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias.html>. Acesso em: 07/08/2023 14:05.

PEREIRA, Mateus. **Quilombolas e Quilombos: histórias do povo brasileiro**. Belo Horizonte, 2012.

RANCIARO, Maria Magela Mafra Andrade. **Quilombos do Rio Andirá: das travas as aberturas dos cadeados**, Manaus. 2021.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO Viviane: **Análise Crítica do discurso**, 2006, contexto São Paulo 2006.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane (2006). **Análise de discurso crítica**. São Paulo, Brasil: Editora Contexto. 160 pp. ISBN: 85-7244-333-9.

SOARES, M.M Neiva. **Análise de Discurso: A Crítica**: -book Percursos semióticos e discursivo em gêneros textuais contemporâneos (2020). Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Percursos_semi%C3%B3ticos_e_discursivos_e_m_g.html?id=coXUDwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false acesso em 20 de março de 2024.

SOUZA, Barbara Oliveira-UNB. Texto: **movimento Quilombola: Reflexões sobre seus aspectos político-organizativos e identitários**: Publicado em: QUEM SOMOS- CONAQ Disponível

SOUZA, Laura Olivieri Carneiro de. **Quilombos: identidades e história**. 1. Ed.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

A POESIA NAS LETRAS DAS TOADAS DOS BOIS-BUMBÁS DE FONTE BOA-AM

THE POETRY IN THE LYRICS OF THE TOADAS OF THE BOIS-BUMBÁS FROM FONTE BOA-AM

Ivanaldo Sales Ponds

Graduado em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

E-mail: ivanaldosalesponds@gmail.com

Kenedi Santos Azevedo

Doutor em Letras Vernáculas: Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: kazevedo.uea.edu.br.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo demonstrar a relação entre poesia e música na contemporaneidade através da análise realizada nas letras das toadas amazônicas. Para tanto, foi necessário realizar uma pesquisa bibliográfica do tipo qualitativa. Tal levantamento teórico se deu por meio de livros, artigos, dissertações, entrevistas com compositores e vídeos de estudiosos que embasam e conceituam poesia e toada, tais como: Sigismundo Spina (1997), Júlio César Farias (2005), Giuliana Ragusa (2013), Aristóteles (2014), e tantos outros especialistas dos gêneros analisados que contribuíram para a robustez escrita deste trabalho. De tal modo, os estudos desses teóricos colaboraram para que o escopo desta pesquisa obtivesse êxito na sua totalidade.

Palavras-chave: Poesia; Música; Toada; Fonte Boa; Boi-Bumbá.

Abstract: This work aims to demonstrate the relationship between poetry and music in contemporary times through the analysis carried out on the lyrics of Amazonian tunes. To this end, it was necessary to carry out a qualitative bibliographical research. This theoretical survey took place through books, articles, dissertations and videos by scholars who support and conceptualize poetry and song, such as: Sigismund Spina (1997), Júlio César Farias (2005), Giuliana Ragusa (2013), Aristóteles (2014), and many other specialists in the developed genres who developed the robust writing of this work. In such a way, the studies of these theorists contributed to the scope of this research being successful in its entirety.

Keywords: Poetry; Music; Toad; Good Source; Boi-Bumbá.

INTRODUÇÃO

A palavra poesia deriva do latim *poesis*, entretanto, sua origem vem do grego *poíesis* que significa “criação”. O termo pertence à literatura clássica, pois trata-se de uma forma iterária a qual torna-se possível identificar o uso de expressões metafóricas em sua estrutura, jogos de palavras, além de fazer também uma imitação do real primitivamente por meio da linguagem. O gênero em destaque nessa proposta é o lírico, cujo foco principal desta pesquisa busca evidenciar a poeticidade que repercute nas toadas, gênero musical propagado grandemente no âmbito popular.

A abordagem remete-nos à Antiguidade Clássica, especialmente à Grécia antiga, época na qual a poesia não era apreciada pela leitura como nos dias de hoje, mas pelo formato de canção, como explica Carpeaux (1968), “a poesia lírica grega estava intrinsecamente ligada à música.” (p. 28-29). Nota-se, de tal modo, que poesia e música estão relacionadas desde o período clássico, pois grandes obras eram recitadas pelos aedos, definição de poetas-cantadores. Destaca-se que, em diversas regiões, a presença da música na poesia era forte e estava presente nas culturas egípcia, mesopotâmica e hebraica.

Conforme Carpeaux (1968), “a maior parte dos processos de Píndaro chama-se ‘Epinikioi’ canções de vitórias”, o que em outras palavras indicam “vitórias em jogos esportivos; são epinícios olímpicos, píticos, nemeus, ístmicos, assim denominados conforme os lugares nos quais as festas se celebraram.” (p. 34). Percebe-se que vários povos celebravam suas vitórias em competições esportivas e a poesia era um dos principais elementos nessas comemorações.

Salienta-se também que no período da poesia arcaica, poetas como Safo, Anacreonte e Píndaro realizavam suas apresentações poéticas e destacavam-se por meio de suas composições em determinados eventos públicos. A poesia era um dos materiais simbólicos utilizados pela civilização da época, fato que a torna muito conhecida no meio popular por fazer parte de ritos tradicionais e das manifestações culturais: o teatro, festivais e apresentações de cunho religioso, bem como eventos esportivos. Destarte, a poesia lírica fazia-se presente na cultura desses povos em seus atos de celebrações.

Compreende-se que a poesia lírica estava inserida no meio social e esse processo de participação em eventos de grande proporção de pessoas era a forma dela não só ser divulgada, mas também propagada socialmente. Além disso, os gregos eram preocupados com esses costumes tradicionais e veiculavam a poesia no meio cultural, por isso os poetas musicalizavam suas performances cantando-as em

coro. No entanto, não havia definição literária para poesia, tampouco uma divisão precisa que buscasse detalhar as fundamentações e particularidades propriamente ditas conceitualmente no ramo literário.

Destaca-se também que a literatura foi dividida em partes ainda na antiguidade, ou seja, foi segmentada em gêneros, sendo esses: épico, lírico e dramático. Tal organização foi fundamentada por Aristóteles, o primeiro a estruturar a literatura de forma teórica, e enfatizar que o elemento da poesia se dá por intermédio da *mimesis*, como bem mencionado no capítulo I da *Poética*. O filósofo destacou o gênero dramático que imita situações humanas que envolvem dilemas morais, sofrimento e outras emoções, resultando assim um efeito catártico, ou seja, a essência dessa arte dar-se-á da imitação da realidade buscando transmitir verdades por meio das representações artísticas.

De acordo com Aristóteles (2014), “parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambos naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar.” (p. 21-22). O discurso do grande filósofo distancia o caráter subjetivo humano e explicita que a arte poética é produto das imitações das ações humanas, sejam elas nobres ou não, e que isso é algo natural por se tratar de feitos propriamente humanos, por meio do qual adquire seus conhecimentos e assim os reproduz.

Ao longo da *Poética*, é possível perceber a diferenciação que Aristóteles traça na literatura, ou seja, a poesia em seus complexos sentidos e gêneros, a forma com a qual cada um era composto e o que diferenciava uns dos outros, além da função desenvolvida no meio cultural.

Nesse sentido, a ideia de Aristóteles, certamente, foi de classificar as diversas formas de experiência literária, bem como estabelecer uma organização para que houvesse uma melhor compreensão acerca das características e funções da tipologia das obras produzidas. Por outro lado, há certos objetivos alcançados com essa divisão, tais como: a facilitação de análise das obras literárias, a identificação dos elementos essenciais da arte poética, a definição das características existentes em cada gênero, por exemplo, a utilização da linguagem, a estrutura e o estilo literário de cada obra produzida.

Ainda dentro desse complexo literário denominado poesia, há o subgênero poético identificado por poesia mélica, que estava inserido fortemente em composições na era arcaica grega. Pois, tratava-se de uma poesia tradicional e de performance integralmente acompanhada pela lira, instrumento esse comumente utilizado pelos poetas no momento de suas apresentações. Tais termos, poesia e

música, geraram sempre dúvidas a respeito de possuir ou não afinidade, todavia, é notório que estão intrinsecamente ligadas pela historicidade do gênero como afirma Giuliana Ragusa (2013, p. 13):

No mundo grego arcaico e clássico, a poesia só existia de fato no momento de sua *performance*, ou seja, de sua apresentação a certa audiência, de certo modo, em certa ocasião; isso vale para todos os gêneros poéticos, e tanto mais para aquele cuja definição básica se dá pela sua natureza performática e, não raro, no caso de seus (sub)gêneros, pela função que devem cumprir na vida prática das comunidades. Não é casual o fato de que o nome grego mais antigo, *meliké*, carrega em si o substantivo *mélōs* (“canção”), que podemos reconhecer na palavra “melodia”, próprio ao território da música; e de que o outro nome que veio a substituí-lo, *lyriké*, carrega em si o substantivo *lyra* (“lira”), o instrumento essencial na *performance* desse gênero poético.

Ou seja, a poesia lírica na Grécia antiga era desenvolvida pela sonorização vocal do poeta que realizava a apresentação em dado momento e que utilizava um instrumento de cordas. De acordo com D’Onofrio (2007), “a poesia lírica é uma explosão de sentimentos, sensações, emoções”, por meio da liricidade da poesia, dos versos poéticos, e da melodia é possível declarar desejos, paixões ou outro tipo de emoção percebida e sentida pelo poetante, a fim de sensibilizar o ouvinte no momento do coro e da apresentação da poesia cançãoeira.

Por meio da historicidade dos fatos, é possível perceber que a poesia passou por transformações em sua estética e a forma de compor ficava a critério de cada poeta/compositor. Conforme Aristóteles (2014, p. 22), a poesia fora diversificada por interpretações particulares dos autores: “A poesia diversificou-se conforme o gênio dos autores; uns, mais graves, representavam as ações nobres e as de pessoas nobres; outro, mais vulgares, as do vulgo, compondo inicialmente vitupérios, como os outros compunham hinos e encômios”.

Compreende-se que cada poeta tinha particularidade no ato de compor suas obras, alguns deles utilizavam, por exemplo, o hexâmetro que eram em versos heroicos como mencionado acerca da *Ilíada* de Homero, ou em versos jâmbicos. Tal variação do ritmo permitia que determinados artistas dessa época produzissem obras com suas especificidades, justamente por deterem da liberdade poética e, por isso, surgiram as improvisações que por sua vez realizavam ao som de um instrumento de cordas. Percebe-se que mesmo em caráter de im-

provisos dos poemas, esses eram musicalizados como se fossem qualquer outra obra poética.

É possível notar, então, a profunda relação entre poesia e música, pois no decorrer de sua trajetória até à contemporaneidade, fica notável a presença de elementos poéticos nas estruturas musicais, como, por exemplo, a melodia, o ritmo e, às vezes, a rima. Atualmente, nas festas populares, é comum que as apresentações sejam entoadas e acompanhadas por instrumentos seja de cordas, sopro, ou por outro que produza efeito de sonorização e busque auxiliar o cantador em sua performance, o que faz alusão também à época em que a poesia era demonstrada na Antiguidade Clássica.

POESIA E MÚSICA: A RUPTURA NA ARTE POÉTICA

Até o fim da Idade Média, em meados do século XII, a poesia e a música não estavam isoladas uma da outra, as cantigas eram acompanhadas por instrumentos como a flauta, a viola, o alaúde dentre outros, e eram executadas ao público da corte real portuguesa. De acordo com Sardagna (2010), “a data que se toma para marcar o início da atividade literária em Portugal é 1189 (ou 1198), quando o trovador Paio Soares de Taveirós compõe uma cantiga, endereçada a Maria Pais Ribeiro, também chamada *A Ribeirinha*.” (p.12). Apesar da datação não ser tão precisa, é possível perceber que a cantiga surge com tema inovador e o trovador remete a uma mulher.

Refere-se à herança musical como cita Maussad Moisés (2008), “[...] espécie de poesia popular da velha tradição. A íntima fusão de ambas as correntes (a provençal e a popular) explicaria o caráter próprio assumido pelo trovadorismo.” (p. 24). Ainda de acordo com as observações de Fujiyama (1970), “poder-se-ia até crer na existência de uma tradição lírica, oral, até de longa data, haja vista perceber-se na cantiga já bastante avançada e completa.” (p. 11). Nessa época, as grandes expedições das cruzadas influenciaram grandemente a literatura medieval que também fora marcada pela participação dos trovadores da Provença, região essa situada no sul da França. Não obstante, esses vinham de outras regiões para Portugal, mais precisamente da região da Galiza, que hoje é Portugal, e essa chegada era celebrada com festa, quando a poesia assumia seu papel fundamental de entretenimento nesses cortejos populares.

Os cantadores dessas composições eram conhecidos popularmente como jograis e os autores delas de trovadores. Tais artistas também faziam improvisos na arte poética e utilizavam seus instrumentos, sendo esses integrantes da *Arte de Trovar*. Salienta-se ainda que a poesia lírica trovadoresca se destacou por vá-

rias particularidades, por exemplo, um ritmo diferente dos recitais e dos hinários, como também as rimas eram agregadas aos poemas, no entanto, não se distanciava da música como menciona Bosi (1977), “o canto da cantiga dava lugar ao desenho da canção.” (p. 72). Percebe-se que, mesmo com a inovação do ritmo, metrificação e rima, a nova poesia em trovas continuava arraigada aos parâmetros musicais, visto que os poemas eram acompanhados por instrumentos de cordas ou de sopro durante toda a apresentação.

Essas canções populares ficaram conhecidas como cantigas e marcaram a cultura literária portuguesa com um rico movimento poético, sendo divididas em três grupos, dentre as quais: as cantigas de amor, as cantigas de amigo e as cantigas de escárnio e maldizer. Segundo Vieira (1987, p. 10), a poesia trovadoresca era desenvolvida da seguinte maneira.

Era poesia composta para ser cantada, nas cortes dos reis e magnatas portugueses, galegos e castelhanos, e compunham-na todos aqueles que se julgavam com talento para tal: desde os reinos príncipes, os bastardos dos reis, os ricos-homens e cavaleiros, escudeiros, até a gente socialmente mais desqualificada, vilões que viviam de cantar e tocar nas casas ricas.

A poesia era conhecida no segmento social por sua identidade ser conduzida também por cantadores da corte palaciana, que entoavam as cantigas de amor e de amigo, todavia, as cantigas de escárnio e maldizer eram cantadas por vilões, ou seja, alguém da classe popular, sendo esses os artistas dos jograis. Além disso, a poesia trovadoresca por ter suas características ímpares, tal como a divisão das cantigas em grupos que as especificavam, a inovação rítmica e a inserção de determinados temas na arte poética havia parâmetros que diferenciavam um gênero do outro. Como afirma Vieira (1987, p. 14):

O critério utilizado para distinguir as cantigas de amor das de amigo diz respeito ao emissor em cada caso: se fala ele, é de amor; se fala ela, é de amigo. As cantigas de escárnio e maldizer, por sua vez, distinguem-se das duas outras pela sua “intenção ofensiva”, que pode ser mais ou menos evidente: se usam palavras encobertas, isto é, equívocas, são de escárnio; se, ao contrário, ofendem abertamente, são de maldizer.

Esses cantadores populares trouxeram novos aspectos para a poesia e marcaram a literatura pela inovação, principalmente a poesia lírica, por terem inserido o amor como base de inspiração, tema relevante para a arte poética. A oposição

que faziam à língua tradicional evidenciava as características de uma poesia diferente, o dialeto cultivado entre as pessoas dessa região da Península Ibérica que ficou conhecido como galego-português, originário dos guerreiros das cavalaria. De acordo com Figueiredo (1980, p. 35), “a sua vida interior e o jardim secreto de suas meditações. Foi também o bordão florido em que se apoiaram os primitivos poetas para o descobrimento e conquista da própria alma.” (p. 35). Com base nisso, é possível perceber que o trovador inicia um processo de individualização no tocante ao seu modo de compreender aquilo que era proferido em suas canções, fazendo revelações do seu íntimo ou de seus próprios sentimentos, além da aguçada percepção que desenvolvia no ato de compor.

Destaca-se que a inserção de elementos poéticos que eram a base da cultura trovadoresca, a mulher ganha visibilidade e é inserida nessa corrente como temática principal da cantiga de amor, como afirma Lapa (1970), “uma das singularidades da nova cultura é-nos dada pelo importantíssimo papel que nela desempenha a mulher” (p. 10). A arte de trovar tem como característica esse sofrimento extremo e submissão pela amada no qual o trovador apresenta um amor impossível, mas que ele sente prazer em amá-la dessa forma. Além disso, o ouvinte ou leitor se envolve nessas artimanhas engenhosas, e colabora grandemente na construção do sentido literário. Nas palavras de Manuel Lapa (1970, p. 14):

Mas, enfim, o amor trovadoresco é, por via de regra, um fingimento, mais um produto da inteligência e da imaginação do que propriamente da sensibilidade: *amor de tête*, como dizem os Franceses. De resto, é preciso notar que este amor imaginativo dá por vezes os tormentos do grande e verdadeiro amor.

Ainda de acordo com Iser (p. 958), “o ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário”. Nota-se que, tal transgressão de limites expande-se para um campo complexo fazendo com que o leitor adentre ao campo do imaginário e possa compreender essa realidade ficcional.

Enfatiza-se que, nesse processo de criação encontra-se elementos que colaboram para a contemplação de um texto de ficção, como destaca Iser (p. 598), “decorre daí que a relação triádica do real com o fictício e o imaginário apresenta uma propriedade fundamental do texto ficcional”. Ou seja, nessa configuração surge o teor fictício e por meio de sua presença no texto verbal o imaginário torna-se presente, com isso, demonstra tal relação que um faz com o outro e, assim, o texto ficcional ganha forma e visibilidade.

Delineia-se que, esse amor tratado na poesia trovadoresca, seria uma idealização poética ligada aos modos do fingimento. De acordo com Sardagna (2010), “vem daí que seja uma literatura rica de poetas: aquela ambivalência constitui o suporte do ‘fingimento poético’, na expressão feliz, e hoje tomada lugar-comum de Fernando Pessoa.” (p. 13). O termo fingimento poético chega a confundir grandemente na poesia, uma ideia repetida da realidade estampada na ficção faz com que haja tal confusão entre o real e o imaginário.

Entre os séculos XIII e XIV, a Idade Média declinou-se em virtude do desenvolvimento da indústria, das liberdades políticas e da expansão das universidades, além das mudanças sociais, afetando o movimento trovadoresco. Nesse período encontra-se de uma literatura rica e multifacetada nos gêneros: a literatura religiosa, os romances de cavalaria, a poesia lírica, o teatro medieval, as crônicas e as histórias, escritos filosóficos e científicos como escreve Sigismundo Spina (1997, p. 42):

A Idade Média oferece uma multiplicidade de formas, processos e temas, que dificilmente se ajustam às tradicionais rotulações estilísticas [...], podemos considerar a Idade Média, dada a profusão das suas categorias literárias, a flexibilidade e miscigenação dos gêneros, a predominância dos valores espirituais e a livre inspiração, uma época em que triunfa a constante barroca.

Após a Revolução de Avis datada em 1383, o Trovadorismo sai de cena e a Poesia Palaciana ocupa espaço nas casas nobres da monarquia portuguesa, no entanto, esse novo modelo poético ainda possuía liricidade nas performances dos poetas. Entretanto, era somente produzida nos palácios reais, daí a origem do nome, também a burguesia era quem detinha o controle dessa arte, pois tudo era produzido para eles e por alguns palacianos.

Trata-se de uma cultura cancioneira, mas que aos poucos esse formato foi perdendo forma de canção. Por conseguinte, os poetas palacianos buscavam um teor de verdade em suas composições como é destacado no livro compilado em 1516, *O Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende “é certo que há poesia palaciana mais futilidade e mais amor de forma: mas a própria ocasionalidade da inspiração dá um profundo acento de verdade e algumas composições, feitas – será bom não esquecer – para serem recitadas e não para serem publicadas pelo livro.”

De tal modo, compreende-se que apesar da poesia palaciana ainda ser musicalizada, a base da composição que era o amor, bem como o ritmo já abriam precedentes para ser recitada ao invés de cantada como nos tempos áureos do Trova-

dorismo. Certamente, em virtude de ter uma sentença de verdade e as rimas bem estruturadas era conveniente a recitação o que manteria a performance sem perder a musicalidade.

Historicamente, a poesia palaciana marca o fim da Idade Média, e traça o advento do Renascimento, que ficou conhecido por ser o interstício entre a Idade Média e a Era Moderna datada entre os séculos XIII e XIV. Tal período é conhecido por se tratar das relações mais humanas, que tem o homem como centro do conhecimento, isso se deu ao iminente enfraquecimento da Igreja Católica na época. Além disso, as pesquisas científicas surgem em busca da verdade e isso também desperta vários questionamentos sobre a existência humana e tudo o que há. Na mesma época surgiu também correntes ideológicas como o Antropocentrismo, Racionalismo e Empirismo, o que influenciou as artes de Michelangelo e Leonardo da Vinci.

Ademais, o Renascimento derivou o Humanismo que buscou mais a valorização do homem, visando uma educação clássica e o pensamento crítico, instigando mais o saber teórico por meio das pesquisas, e a confiança nos conhecimentos humanos. De acordo com Sigismundo Spina (1997, p. 101):

O Humanismo iniciado com Petrarca, traz à revelação do mundo antigo, incute no Homem uma poderosa confiança em si mesmo, valoriza a vida presente, ensina a pesquisa da verdade através do estudo científico dos textos (Filosofia), prega o livre exame, a educação integral do Homem e o princípio de que o Homem é a medida de todas as coisas: estas novas formas de vida marcam o término dos ideais da Idade Média.

É notável uma grande evolução do pensamento humano e de sua percepção, buscando mais o conceito ligado ao Homem. Percebe-se também que a poesia e a música vão se distanciando cada vez mais uma da outra com essas evoluções. Ainda, Sigismundo Spina (1997, p. 38), destaca que:

Quando as modificações da sociedade punham em perigo os movimentos trovadorescos, eis que a poesia provençal deriva para o lirismo dos poetas do *dolce stil nuovo* (Guido Guinizelli, Guido Cavalcante, Cino da Pistoia) e chega ao apogeu em *La Vita Nuova* de Dante e no *Cancioneiro* de Petrarca, para terminar fecundando o lirismo amoroso do Renascimento.

No decorrer dos anos, a poesia veio se reinventando e derivando gêneros, além disso, sofreu mudanças em sua forma de composições tal como os versos inovados, ritmo, não obstante, a sua forma performática. Novas concepções poéticas foram formuladas, especialistas da poesia compreenderam uma maneira de cindir poesia e música no contexto histórico sem que houvesse a necessidade de instrumentos no momento da apresentação. De acordo com Sigismundo Spina (1997, p. 29)

A revolução poética operada por Guillaume de Machaut (que não só exímio poeta mas grande conhecedor de música) consistiu no seguinte postulado: o ritmo poético deve sobrepor-se ao ritmo melódico [...]. Proclamada a superioridade e a anterioridade da letra em relação a melodia musical, surge então o POETA; e a fase do TROVADOR e do TROVEIRO entra em declínio. Há agora uma especialização de funções: o poeta compõe a letra ficando a cargo do músico a melodia. A poesia deixa de ser *cantada* para se tornar *cantável*.

Nota-se que a poesia musicalizada e apresentada com o auxílio de instrumentos de cordas ou sopro como era demonstrada na Antiguidade vai decaindo e a poesia declamada ganha espaço por conta da liricidade contida nos versos e a forte influência da literatura escrita ter autonomia para tal feito. Compreende-se também que essa cisão difere o ser poeta que compõe as letras e o músico o ser que confeccionava a melodia para a letra, algo que atualmente é corriqueiro no ramo musical.

Em 1553, o Padre José de Anchieta chega ao Brasil, acompanhado do Padre Manuel da Nóbrega, ambos com o intuito de catequizar os “gentios”. Anchieta desenvolveu um trabalho de grande relevância na época, escreveu mais de 1000 poesias e em diversos idiomas, inclusive na língua tupi. Produziu diversas cantigas religiosas que mesmo com a finalidade de converter o nativo, incentivou a arte musical que já era praticada pelos povos originários em seus rituais religiosos como é demonstrado no fragmento do ensaio de Anna Kalewska (2007, p. 178)

Anchieta, chegando ao Brasil em 1553, tomou contacto com a cultura indígena, fortemente marcada pela música, pela dança, pelo canto, pelos ritos religiosos. É de acrescentar que à luz da antropologia do teatro, os ritos religiosos e os rituais sociais (tanto do quotidiano como da festa) originaram o desenvolvimento do teatro no seu estado primário, sendo,

depois, passíveis aos processos de ritualização secundária. Os autos do Padre José de Anchieta constituem um grande monumento da iniciação dramática no Brasil.

Percebe-se ainda que Anchieta ao chegar ao Brasil notou a forte cultura musical indígena, a performática dança e o canto nas entoações de seus rituais. Em virtude disso, o jesuíta utilizou-se da arte poética para concretizar seus objetivos, além do mais, ele detinha o domínio da música ao compor cantigas, além de escrever poemas com alto teor de liricidade. O poema *A santa Inês* composto em redondilha menor, ou seja, versos de cinco sílabas, além do poema *Ao Santíssimo Sacramento* composto em redondilha maior que são versos de sete sílabas, possuem características do período medieval. Padre José de Anchieta preservou o que já havia de musicalidade no território brasileiro, e inseriu elementos poéticos de seu cunho, também buscou estruturar sua poesia com base clássica, todavia, a poesia escrita e dramática ganhou maior visibilidade nesse período.

Porquanto, nota-se que o percurso de poesia e música foi bastante diversificado e, às vezes opositor a outro período. Por exemplo, o Barroco surgiu reacionário à simplicidade do classicismo, e teve como principal destaque Gregório de Matos, na música as melodias foram ornamentadas por Bach e Vivaldi. Por sua vez o Arcadismo no século XVIII, retoma ao equilíbrio e à simplicidade, além de valorizar a natureza e vida bucólica, e fez oposição ao Barroco, no entanto, no segmento musical destacou as obras clássicas de Mozart e Haydn clássicas estruturas claras e harmoniosas.

Ademais, o período Romantismo no século XIX, causou uma ruptura com as formas clássicas e introduziu a subjetividade e o sentimentalismo poético, a liberdade e o nacionalismo como temáticas, na música destacaram-se as composições de Beethoven e Chopin, que criaram obras que expressam sentimentos e individualidade.

No final do século XIX, surgiu o Parnasianismo com a presença marcante do subjetivismo romântico, a perfeição formal na composição dos versos e o culto à arte pela arte, Olavo Bilac é o poeta destaque da época, os compositores buscavam explorar emoções profundas. Também, no Modernismo os poetas distanciaram-se das convenções clássicas, bem como a predominância dos ritmos irregulares e uma diversidade de influências culturais destacaram-se com o movimento.

O movimento modernista incentivou grandemente a liberdade criativa, o que permitiu que a música se tornasse um campo de experimentações, inovações e transformações sociais e artísticas no século XX. Destacaram-se nesse período os cantores da MPB Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Além disso, o Mo-

dermismo buscou a valorização da música popular e folclórica e, assim, percebe-se que no decorrer dos períodos literários poesia e música se complementaram, além de promover a reflexão e influenciar os meios estéticos e culturais de cada época.

TOADA: ORIGEM E CONCEITOS

No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo, o vocábulo “toada” é denominado como: “Cantiga, canção, cantilena; solfas, a melodia nos versos para cantar-se”. Além disso, o autor destaca que o termo está ligado à estrutura musical, não à poética. Desse modo, percebe-se que o subgênero “toada” revela sua identidade musical por deter os elementos característicos tanto da música quanto da poesia. Segundo Cunha (2010), toada significa soar em tom alto, produzir ou ressoar som que quer dizer “toar” derivado do latim *tonare* que se refere “trovejar”. Além disso, elas são obtidas do saber popular e oriundas do Nordeste brasileiro, compostas por versos curtos, refrão e melodia não tão variadas, são canções com temáticas que enaltecem o amor, a natureza dentre outros assuntos. Ademais, esse gênero faz-se presente em manifestações folclóricas como nas festas de vaquejadas no Maranhão, e o bumbá-meu-boi que deu origem ao boi bumbá na Amazônia, festas de caráter popular que revelam a identidade cultural de determinada região do país.

Segundo Júlio César Farias (2005), as toadas são: “composições musicais feitas para a apresentação dos Bois-Bumbás. Elas versam sobre o tema ou a homenagem escolhida pela agremiação folclórica para o Festival.” (p. 63). Comumente, as letras das toadas dos bumbás na Amazônia contêm personagens folclóricas e elementos naturais da região Norte, tais como: a natureza, o curupira, além de expressar nelas a beleza e a sensualidade da mulher amazonense. Além do mais, há determinadas letras em que o poeta/compositor endeusa a figura que concorre ao item com características mitológicas. Além disso, as letras das toadas são um dos itens de disputa entre as agremiações no dia do festival, o que exige do compositor inserir nas músicas um alto teor de poeticidade para que assim sensibilize os expectadores e, de fato, alcance a maior nota dos jurados.

Salienta-se ainda que no contexto do boi bumbá no Amazonas, festa originada do bumbá-meu-boi do Maranhão como mencionado anteriormente, as toadas são tidas como poesias amazonenses. Acerca dessa visão, destaca a pesquisadora Maria Eva Letizia (2000), que “as letras das toadas modernas há muito tempo ultrapassaram a simples alusão ao auto do boi, hoje elas podem ser consideradas parte integrante da moderna poesia amazonense, incluindo em sua estrutura elementos regionalis-

tas, projetando um imaginário acerca da Amazônia e de seus habitantes.” (p. 39). Em “Toada, abrigo da poesia”, Kenedi Santos Azevedo chega à conclusão que:

Para além das atitudes predominantemente musicais, [as toadas] estão moldadas pelo caráter genuinamente lírico, tendo como suporte a realidade amazônica e as vivências dos homens e das mulheres que se cercam de mitos, lendas e histórias fabulosas angariadas no sistema natural, munido de uma força ancestral. Portanto, essas músicas populares servem de abrigo para a poesia e se manifestam como um produto instituído pela linguagem artística, cuja convergência esboça-se em um novo momento para a antiga relação entre esses gêneros, afastados na modernidade, mas que tendem a se aproximar nos últimos anos (AZEVEDO, 2022, p. 12).

As toadas nortistas demonstram-nos muito mais que uma versão de cantigas com versos e melodias simples, mas uma vasta riqueza literária na composição das letras. No ramo de suas produções, elas ganharam um novo formato com a implementação de instrumentos musicais, dialetos e, por vezes, a mistura de ritmos que aludem ao batuque africano, demonstrando assim a riqueza cultural e também da poesia do povo amazônida.

De tal modo, o subgênero faz-se presente em manifestações folclóricas como nas festas de vaquejadas no Maranhão, e o bumba-meu-boi, festas de caráter popular que revelam a verdadeira identidade cultural e musical do país.

Não diferente dos outros lugares em que há festas de boi-bumbá no Amazonas, a cultura fonteboense no que se refere às festas de boi-bumbá foi extremamente influenciada pelo bumba-meu-boi com a vinda do maranhense Severo da Costa Leite, popularmente conhecido por Dandã que, no período áureo do ciclo da borracha, chegou ao município de Fonte Boa, e introduziu na cultura local o boi de terreiro. Ele é considerado um dos fundadores da cultura folclórica do boi-umbá no município.

De acordo com Júlio César Farias (2005), as “letras têm caráter narrativo-descriptivo, em que se procura explorar a sonoridade das palavras nos versos, geralmente curtos e rimados e extremamente poéticos.” (p. 79). Através das letras das toadas que os formatos cênicos são desenvolvidos, bem como certas alegorias são confeccionadas a partir de determinadas composições, e esse ritmo contagiante e poético embala a galera que concorre como item na festa. Essas produções musicais oportunizam a transfiguração de lendas e mitos oriundos dos saberes e das crenças da cultura popular amazônica, elementos esses inseridos pelos amazônidas na transição do bumba-meu-boi para o boi-bumbá.

Rodrigues (2006) afirma que a toada é “a linha mestra daquilo que o boi vai levar para arena. São elas que vão determinar como o boi vai evoluir e dá grandiosidade para os artistas executarem plasticamente suas ideias.” (p. 131). Diante disso, percebe-se que tais composições conduzem todo enredo do espetáculo apresentado ao público.

Por conseguinte, Braga (2002) destaca que as toadas amazônicas “se constituem em canção popular, reunindo no texto informações pertinentes ao espetáculo, e recebendo a enunciação melódica do intérprete, no sentido de dar conta da estrutura dos versos.” (p. 443). Nota-se que, as toadas ultrapassam o que as definem como canções, ou versos curtos musicalizados, elas exercem funções de caráter informativo através do formato musical.

Ainda com o intuito de destacar fortemente a cultura do município, foram colhidos relatos de compositores da cidade em destaque, no caso Fonte Boa-AM. O cancionero fonteboense Lenarte Mustafa, compositor do boi bumbá Corajoso desde 2001, e do Boi Bumbá Caprichoso no ano vigente, foi um dos artistas entrevistados nesta pesquisa e expressou-se da seguinte maneira a respeito da toada:

A toada é o som que me move quase que diariamente, expressa o meu sentimento, impresso nas emoções que movem meu coração e meus sentimentos. Refiro-me a voz lírica, ou seja, a perspectiva ou a identidade que o autor cria para expressar emoções, pensamentos ou reflexões em um poema. A depender da toada ela me faz chorar, pois pelas vivências de arena nos remete a viajar no imaginário caboclo.

Tais canções dos cancioneros ou poetas, como são conhecidos popularmente, são carregadas de poeticidade, uma vez que eles se utilizam da metrificação, dos versos, da melodia, de expressões e de temas que retomam à era da poesia arcaica. Ainda, os poetas/compositores no momento das composições das toadas fazem uso de um instrumento de cordas, mais precisamente o violão e no ato das composições incorporam o verdadeiro espírito dos trovadores da Idade Média. Os compositores desse subgênero musical introduzem em suas obras palavras particulares descritas na Antiguidade Clássica, tais vocábulos são utilizados não somente para enaltecer a toada em si, mas também é o conteúdo inspirador para esses artistas da canção popular.

Outro entrevistado foi Flávio Freitas, compositor do Boi Bumbá Corajoso desde 1997, que definiu a toada como:

“Toada de boi bumbá é um ritmo específico da região Norte do Brasil, é dançante, apaixonante e emocionante. Sua dança é de forma individual ou coletiva, suas letras versam acerca da fauna, flora, do místico e do cotidiano caboclo que canta a preservação, é além de tudo fonte de inspiração que dá ritmo Festival”

A toada, arte pertencente também à música popular amazonense, é um subgênero musical oriundo da mistura de culturas, de crenças e de povos, são canções inspiradoras, apaixonantes e que movimentam pessoas em um ritmo pulsante e envolvente. Portanto, a toada é o ritmo musical que vai além de conduzir a emoção dos expectadores, ela é a linha condutora do espetáculo do Festival Folclórico de Fonte Boa-AM.

ANÁLISE DAS LETRAS DAS TOADAS

As toadas receberam aprimoramento ao longo do tempo, nelas foram inseridos efeitos sonoros e nuances poéticas pelos compositores, bem como elementos técnicos nos estúdios de produção onde são realizados os acabamentos, o que destaca o quanto essa música regional tem a capacidade de evoluir. De todo modo, algumas características dessa poesia amazonense que se relacionam fortemente com a música foram mantidas em sua estruturação, como destaca Cardoso (2013, p. 26):

As composições antigas eram cantigas curtas, simples e com refrão. A ênfase era dada no refrão. Já as toadas atuais passaram por todo um processo de transformação, são maiores, possuem uma estrutura formal diferente das toadas antológicas e continuam com o refrão, pois este é o chamariz da composição.

Além do refrão, há tantos outros elementos na estrutura que ligam fortemente a poesia da toada com a música, por exemplo: aliteração, esquemas de rimas, versos, coro, repetições, melodia, sem deixar de mencionar o uso de metáforas, de hipérboles e da personificação. Na toada a seguir, denominada “Fonte Boa em poesia”, que compõe a faixa 14 do CD intitulado *Celebração*, composta pelos fonte-boenses Yomarley Holanda e Severino Jr, será possível ver a identificação de uma linguagem poética na extensão da letra do poema-canção.

Fonte Boa em poesia

É tempo de sonhar e a Amazônia conhecer,
A “Fonte” de onde brota a nossa inspiração,
A força de uma tradição.
É tempo de lembrar e o folclore renascer,
Resgatar a nossa história da escuridão,
Singrar os rios da emoção.
Sou o canto das araras ressoando sobre as águas,
A fonte dos encantos do Cajaraí,
Barrancos que se foram mas ficaram em mim,
No tempo do terreiro ou na arena do bumbá,
Fonte Boa meu lugar.
Bênçãos de Nossa Senhora,
Nunca mais quero ir embora,
São gotas de saudade de quem já partiu,
Infância relembrada na beira do rio,
Brincando de vaqueiro, batuqueiro ou versador,
Fonte Boa meu amor.
Poética está nos aningáis,
Nos teus lagos o segredo,
Na arte do caboclo corajoso,
Sangue, alma Yurimágua.
Paneiro vem da fibra da vida,
Canoa vem do tronco de árvore,
No fio da tarrafa a esperança,
Tecida com a arte da sabedoria.
Sou fonteboense vestido de azul,
A pátria das águas é minha morada,
A canoa desliza nas águas do Auti-paraná,
Vi Taracuatíua ser quase esquecida,
Voltando a ter vida pela mão do artista,
O artista eu sou, eu sou.

(Fonte Boa, Boi Bumbá Corajoso, 2010/11)
Compositores: Yomarley Holanda e Severino Jr

A alternância das rimas e a irregularidade silábica promovem a cena poética que se configura desde os primeiros versos. Atenção para os verbos “conhecer” e “renascer”, porque a proposta temática da toada tende à mitologia da cidade, já que primeiro se conhece o existente, em seguida o seu renascimento que ocorre de forma lírica na toada. Os versos que mantêm esse jogo rítmico iniciam com a afirmação do tempo, deslocando a perspectiva para o presente, propondo um sonho como lembrança, pelo qual se conhece a Amazônia e na qual renasce o folclore.

A alternância das rimas e a irregularidade silábica promovem a cena poética que se configura desde os primeiros versos. Atenção para os verbos “conhecer” e “renascer”, porque a proposta temática da toada tende à mitologia da cidade, já que primeiro se conhece o existente, em seguida o seu renascimento que ocorre de forma lírica na toada. Os versos que mantêm esse jogo rítmico iniciam com a afirmação do tempo, deslocando a perspectiva para o presente, propondo um sonho como lembrança, pelo qual se conhece a Amazônia e na qual renasce o folclore.

As rimas interpoladas (ABBA), aproximam “inspiração” e “tradição”, sendo a primeira palavra muito utilizada por poetas nos momentos de alumbramento que, no caso, relaciona-se imediatamente com a cidade de Fonte Boa, lugar que serve de mote para a escrita. Retoma-se o título da toada, apontando a mutação do espaço físico (urbano) em espaço onírico (lírico), resguardando o caminho pelo qual o compositor passa no instante de criação artística, especialmente quando está imerso nos meandros da memória. Dessa forma, percebe-se que a poesia invade a música a ponto de estar presente e predominar desde o título. Essa invasão se dá por intermédio de elementos da linguagem poética que desempenham o papel motriz na configuração do discurso musical, seja no uso de rimas, seja na instauração de metáforas. Tal atitude lírica se esboça, não somente como moldura textual, mas como integradora dos limites existentes entre esses gêneros.

História e ficção se entrelaçam na estrutura poemática, pois o eu lírico demonstra uma perspectiva do presente e volta-se ao passado por meio da imaginação, fazendo de suas ações laudativas ao lugar, à natureza, uma verdadeira ode. O tom melancólico instaurado no discurso revela esse jogo temporal. Em outros termos, a arquitetura da cidade poética prepara também a engenharia formulada pela memória, o que parece ser o indício de um momento singular, plasmado em cenas pitorescas, mas que não deixam de permanecer nas lembranças do eu lírico: “Infância relembrada na beira do rio”.

A natureza que cerca Fonte Boa também é acionada no momento de instituir o mito, de tal forma que fauna e flora alimentam a criatividade do poeta, já que a “Poética está nos aningais,/ Nos teus lagos o segredo”. Sendo assim, os elementos ama-

zônico são responsáveis pelo engendramento mitológico, porque a Amazônia tende ao sagrado e abriga o sobrenatural, sendo o compositor aquele que tecerá “com a arte da sabedoria” a lírica cidade, aquela que voltará “a ter vida pela mão do artista”.

“O artista eu sou, eu sou”. A toada finaliza reafirmando aquele que no festival folclórico será capaz de recriar esse mito não somente nas letras das toadas, mas também na encenação realizada no bumbódromo, palco das apresentações, local para onde são transportadas toda sorte de flagrantes, sejam naturais/meta-empíricos, sagrado/profano, cunhados pela arte de folclorear.

A segunda toada, “Musa Morena”, faixa 10, que compõe o álbum de 2004, intitulado *Garra e fé, Fauna e Flora*, apresenta logo no título a palavra “Musa”. Na mitologia grega, as musas eram as divindades responsáveis pela inspiração do artista. As epopeias apresentam-nas como aquelas que nortearão a capacidade do poeta de narrar os fatos e a quem recorrem o tempo todo para “ajudar o engenho e arte” (CAMÕES, I, 2) Revivendo as Canções, do boi-bumbá Tira Prosa, abaixo a letra mencionada.

Musa Morena

Sob a luz do luar, a metamorfose,
Ela é ainda mais bela,
E sinta os versos do trovador.

Os longos cabelos ao vento,
Um belo sorriso no rosto,
Adornos, fantasia.

Singela musa, dona de beleza natural,
O teu bailado enche de magia o festival.

Poesia morena, poesia da floresta,
Poesia dessa festa, tu me fascina.

Cunhã Poranga, Cunhã Poranga do meu boi,
Moça bonita do boi Tira Prosa, vem dançar.

Cunhã Poranga, Cunhã Poranga do meu boi,
Moça bonita do boi Tira Prosa, vem dançar.

(Fonte Boa, Boi Bumbá Tira Prosa 2004)

Compositor: Leandro Tapajós

Percebe-se logo no início que o compositor se utiliza de uma linguagem poética, além disso, ele também evoca o autêntico espírito trovadoresco quando diz “Ela é ainda mais bela” “E sinta os versos do trovador”. Nesses versos, nota-se a reverberação do sentimento da paixão e do amor pela mulher, as quais eram temáticas das cantigas de amor no Trovadorismo, período símbolo deste lirismo amoroso.

Ainda é perceptível a repetição do termo poesia, o que demonstra o enaltecimento da mulher feito pelo eu lírico. Além do mais, o poeta utiliza-se de expressões metafóricas para dar destaque a sua musa inspiradora e no teor da canção. Por conseguinte, a expressão musa remete-nos grandemente ao período em que a poesia lírica era o formato mais veiculado no período clássico, e a musa inspirava as poesias da época.

Destaca-se também a presença de rimas regulares e irregulares e assonância, por exemplo, nos versos “Singela musa, dona de beleza natural” e “O teu bailado enche de magia o festival”, os vocábulos natural e festival asseguram as rimas tocantes, ou seja, são rimas perfeitas na canção. Além disso, os verbetes florestam e festa representam o formato de rimas toantes.

Enfatiza-se que é bastante comum a utilização de um esquema rímico nas composições de toadas, pois muitos poemas são transformados nessas músicas regionais. Ademais, elas podem possuir rimas perfeitas ou imperfeitas, além disso, é notável que a letra não detém um esquema fixo de rimas em sua totalidade.

Na versificação foi possível identificar a presença de versos dodecassílabos, ou alexandrinos como eram conhecidos na Era Clássica. Há também a existência de versos heptassílabos, que são conhecidos por redondilhas maiores, elementos poéticos da poesia clássica presentes nas estruturas das letras de toadas na contemporaneidade.

Evidencia-se que os elementos poéticos identificados nas letras das toadas dos bumbás de Fonte Boa, assim supracitados na presente seção analítica, enfocam a afinidade entre os termos desta pesquisa. Isto é, as expressões metafóricas mencionadas nos versos das canções analisadas, bem como a versificação, metrificação e o uso dos vocábulos que aludem aos verbetes utilizados frequentemente na Antiguidade, asseguram fortemente a relação entre poesia e música. Ressalta-se também que em outras letras de toadas dos bois fonte-boenses, há a presença de símbolos poéticos e métrica, dentre outros artifícios caracterizadores da poesia clássica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da ampla abordagem realizada para averiguação acerca da afinidade entre poesia e música, conclui-se que esses termos possuem relação intrínseca desde suas primícias. No entanto, a poesia foi desvinculada da música durante um período, historicamente a partir da época medieval, na qual a poesia épica em formato de escrita passou a ter maior visibilidade.

A saber, no decorrer da construção deste trabalho foi destacado que a poesia palaciana buscou valorizar a escrita, e a apresentação era demonstrada através da leitura, deixando assim de fora os instrumentos musicais no momento das expressões performáticas como faziam os trovadores e poetas da Era Clássica. Contudo, mantiveram a musicalidade na estruturação formal da composição através dos recursos estilísticos que garantiam uma linguagem poética.

Além do mais, a pesquisa buscou um forte arcabouço teórico a fim de elucidar a similaridade entre os vocábulos em destaque por meio das canções populares, especificamente as toadas fonteboenses. Destaca-se ainda que os elementos que similarizam na poesia e música são ritmo, metrificação, versificação e melodia, dentre outros elementos do segmento literário. Ambas se utilizam das palavras e, assim, com esse jogo de palavras asseguram a sonoridade no percurso extensivo da canção.

Enfatiza-se que, na poesia a forma estrutural dá-se pelo ritmo criado pela composição dos versos, pela metrificação e também pelas rimas, sendo esses os artifícios principais do formato poético desde a Antiguidade. Por sua vez a música, especialmente as toadas que foram o objeto analítico deste trabalho, são compostas numa forma poética, e seguem os padrões da poesia lírica como, por exemplo, ritmo e métrica, todavia, a precisão é minúscula em afirmar que em toda música há poesia.

Contudo, após análises evidenciou-se que no sub-gênero toada é possível identificar elementos da poesia, pois os cancioneiros populares utilizam com frequência expressões, ou melhor, seguem o *modus operandi* seguido nos tempos áureos da poesia. Ademais, o Modernismo brasileiro não apenas buscou promover o uso de versos livres, mas também enfatizou a poesia na música, principalmente os regionais.

Além disso, é evidente que música e poesia se entrelaçam e possuem afinidade, pois na Música Popular Brasileira, as músicas de Vinicius de Moraes são verdadeiras poesias, bem como as de Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Toquinho dentre outros artistas brasileiros que com maestria compuseram lindas canções, que podemos chamá-las de verdadeiras poesias.

Conclui-se que a poesia está presente também na música regional, o que elucida a riqueza em nossa musicalidade amazônica, também é sabido que as toadas fazem sucesso mundo a fora, além de sensibilizar grandemente os expectadores com o alto teor de poeticidade que nelas contém. Ademais, o que se espera de quem ler este artigo, é que possam utilizá-lo como referência em outras pesquisas, pois, certamente, será de grande valia para futuros trabalhos de pesquisas, uma vez que este trabalho demonstra ser insólito, além de dispor de uma riqueza de relatos históricos e culturais.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2014.
- AZEVEDO, Kenedi Santos. Toada, abrigo da poesia: as letras das músicas de Ronaldo Barbosa. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 39, n. único, p. e3911 | p. 1–13, 2023. DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-11. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/69552>. Acesso em: 12 dez. 2024.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os bois-bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/ Editora Universidade do Amazonas, 2002.
- CARDOSO, Maria Celeste de Souza. **Cancioneiro das toadas do boi-bumbá de Parintins**. Maria Celeste de Souza Cardoso. Manaus: UEA, 2013.
- CARPEAUX, Otto Maria. **A literatura grega e o mundo romano**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 2005.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- DAGLIAN, Carlos. **Poesia e música**. São Paulo: Editora Perspectiva, ed. Debates 195, 1985.
- FARIAS, Júlio César. **De Parintins para o mundo ouvir: Na cadência das toadas dos bois-bumbás Caprichoso e Garantido**. Rio de Janeiro: Litteris Ed. 2005.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**/ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; coordenação de edição Marina Baird Ferreira. - 8. ed.-Curitiba: Positivos, 2010.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. **História literária de Portugal**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1980.
- FUJYAMA, Y. **Noções de literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1970.
- ISER, Wolfgang. **Os atos de fingir ou que é fictício no texto ficcional**. ed. Da Universidade do Rio de Janeiro, 1996.
- KALEWSKA, Anna. **Os autos indianistas de José de Anchieta e a iniciação do teatro luso-brasileiro**. Volume: Itinerarios, 2007; 6: 175-193. 2007, 12-31.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa**. Coimbra Editora, Limitada, 1970.
- LETÍZIA, Maria Eva. **Os Enredos Caboclos e Nativistas nas Toadas dos Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso, heróis do festival folclórico de Parintins**. In: SOMANLU: Revista de Estudos Amazônicos do Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas. Ano I, nº 1, Manaus: EDUA/FAPEAM, 2000.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2008.
- PIMENTEL, Ângelo César Brandão. **Parintins: Turismo e Cultura**. In: SOMANLU. **Revista de Estudos Amazônicos. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia, da Universidade do Amazonas**. Ano II, nº 2: edição especial. Manaus: Editora Valéria, 2002.
- RAGUSA, G. **Lira grega: antologia de poesia arcaica**. São Paulo: Hedra, 2013.
- RESENDE, Garcia. **Cancioneiro Geral**. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- RODRIGUES, Allan Barreto. **Boi-Bumbá: Evolução**. Livro reportagem sobre o Festival Folclórico de Parintins: Manaus: Editora Valer, 2006.
- SARDAGNA, Célio Antonio. **Literatura portuguesa**. Centro Universitário Leonardo da Vinci-Indial, Grupo UNIASSELVI, 2010.
- SPINA, Sigismundo. **A cultura literária medieval**. Ateliê Editorial, 1997.
- VIEIRA, Yara Frateschi. **Poesia medieval: literatura portuguesa**. São Paulo, Global, 1987.
-

CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA COLETIVA AMAZÔNIDA COLONIALISMO E AMAZÔNIA

Keitte Helen de Lima Peixoto

Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH/UEA Matrícula 2494930006, Cientista Social (UFAM), Especialização (Sociologia e Antropologia) DEPPA – IFAM; e Bacharel em Direito (ULBRA). Email: keittelimma@gmail.com e khdlp.mic24@uea.edu.br

Pedro Henrique Coelho Rapozo

Professor Dr. Universidade do Estado do Amazonas/UEA e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH/UEA. Coordenador do Núcleo de Estudos Socioambientais da Amazônia – NESAM. Doutor em Sociologia – Desenvolvimento e Políticas Sociais pela Universidade do Minho/UM. Email: phrapozo@uea.edu.br

Resumo: Este é um ensaio crítico científico a partir do conteúdo explanado pelos professores, leitura de textos, debates e visita técnica à comunidade descendente de escravos, quilombo de São Benedito em Manaus, o qual decorre da disciplina cultura, identidade e movimentos sociais do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH/UEA. Apresentamos essa reflexão sobre o segundo quilombo urbano do Brasil e patrimônio cultural imaterial do Estado do Amazonas. Além disso, atualmente em 2024 o quilombo do barranco de São Benedito é hoje ponto de cultura. O foco da análise recai sobre os aspectos culturais no âmbito pensamento quilombola, conhecimento local, e no contexto das narrativas produzidas pelos próprios quilombolas, de um panorama da abordagem dos aspectos bibliográficos apresentados, vide as questões socioeconômicas e culturais em disputa e correlacionadas, e como forma de expressão da cultura popular, onde a sociabilidade concretiza-se culturalmente em um elo importante no fortalecimento e manutenção do patrimônio cultural popular amazônida.

Palavras-chave: Construção identitária; Quilombo; História.

Abstract: This is a critical, scientific essay based on the content explained by the professors, text readings, discussions, and a technical visit to the slave-descendant community of São Benedito Quilombo in Manaus. This is part of the Culture, Identity, and Social Movements course of the Interdisciplinary Graduate Program in Human Sciences (PPGICH/UEA). We present this reflection on Brazil's

second urban quilombo and the intangible cultural heritage of the state of Amazonas. Furthermore, in 2024, the Barranco de São Benedito Quilombo is now a cultural center. The focus of the analysis falls on the cultural aspects within the scope of quilombola thought, local knowledge, and in the context of the narratives produced by the quilombolas themselves, from an overview of the approach to the bibliographical aspects presented, see the socioeconomic and cultural issues in dispute and correlated, and as a form of expression of popular culture, where sociability is culturally concretized in an important link in the strengthening and maintenance of the Amazonian popular cultural heritage.

Keywords: Identity construction; Quilombo; History.

INTRODUÇÃO

No caminho das origens do quilombo, Kabengele Munanga discorre, quilombo é seguramente uma palavra originária dos povos de línguas bantu (kilombo, aportuguesado: quilombo) e seu significado no Brasil têm a ver com alguns ramos desses povos bantu, cujos membros foram escravizados. Bantu, que hoje designa uma área geográfica contígua e um complexo cultural específico dentro da África negra, é uma palavra herdada dos estudos linguísticos ocidentais. A história do quilombo envolveu povos de regiões diferentes entre Zaire e Angola [possuindo] na tradição oral - com lacunas e imprecisões - até hoje uma das grandes fontes de informação (1996, p. 58).

Binyavanga Wainain¹ é um escritor queniano, fundador da revista literária Kwani? (que significa ‘o que se passa?’) e foi considerado uma das 100 pessoas mais influentes em 2014 pela Revista Time, foi uma voz ativa na defesa dos direitos gays, e também contra as representações estereotipadas de África e dos africanos, onde elaborou um texto sobre o tema em 2005.

No texto “Como escrever sobre África²”, Wainaina, utiliza vários tópicos da imagem deformada da África, os estereótipos que foram criados e continuamente reproduzidos e que oferecem à mídia, à literatura e ao cinema, a ideia, histórica única de África.

[...] Use sempre a palavra “África”, ou “Escridão”, ou “Safari” no título. Os subtítulos podem incluir palavras como “Zanzibar”, “massai”, “zulu”, “Zambeze”, “Congo”, “Nilo”, “grande”, “céu”, “sombra”,

1 <https://proximofuturo.gulbenkian.pt/blog/como-escrever-sobre-africa-de-binyavanga-wainaina>

2 <https://proximofuturo.gulbenkian.pt/blog/como-escrever-sobre-africa-de-binyavanga-wainaina>

“tambor”, “sol” ou “coisas do passado”. Use também palavras como “guerrilha”, “intemporal”, “primordial” e “tribal”. Note que a palavra “povo” refere aos africanos que não são negros, embora os africanos negros sejam designados por “o povo”. As personagens devem ser coloridas, exóticas, maiores do que a vida – mas vazias por dentro, sem diálogos; Personagens africanos podem incluir guerreiros nus, servos leais, adivinhos e videntes, sábios antigos vivendo em esplendor herético. ou políticos corruptos, ineptos guias de viagem polígamos e prostitutas com quem você dormiu; estabeleça desde o início que o seu liberalismo é impecável, o quanto você ama a África, como se apaixonou pelo lugar e não pode viver sem ela. A África é digna de pena, adorada ou dominada. Seja qual for o ângulo que você tomar, não se esqueça de deixar a forte impressão de que sem a sua intervenção e seu livro importante, a África está condenada. Os leitores vão ficar desapontados se você não mencionar a luz de África. E o pôr-do-sol: o crepúsculo em África é indispensável, sempre grandioso e vermelho; e termine o texto com Nelson Mandela dizendo algo sobre arco-íris ou renascimento. [...]

Pontualmente, apresento o perigo de uma história única, de Chimamanda Ngozie Adichie, que trata sobre o que sabemos sobre outras pessoas? O que sabemos sobre nós mesmos? Como a sociedade molda a imagem de cada pessoa e a nossa? Nosso conhecimento sobre o mundo é formado pelas histórias que ouvimos, pelos livros que lemos e filmes que assistimos, pelos hábitos que temos e quanto maior o número de narrativas diferentes, mais completa se torna a nossa compreensão.

Adichie [...] eu amava aqueles livros americanos e britânicos que lia despertaram minha imaginação e abriram mundos novos para mim, mas tudo mudou quando descobri os livros africanos e minha percepção da literatura passou por uma mudança. Percebi que pessoas como eu, meninas com pele cor de chocolate, cujo cabelo crespo não formava um rabo de cavalo, também podiam existir na literatura. Comecei, então, a escrever sobre coisas que eu reconhecia, o que a descoberta de escritores africanos fez por mim foi isto: salvou-me de ter uma história única (2009, p.8).

Além disso, as histórias importam, muitas histórias importam [o protagonismo de quem fala importa]. As histórias foram usadas para espolar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despe-

daçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (2009, p.16).

Por fim, como elaborou Emérito Professor Ernesto Renan Freitas Pinto da Universidade Federal do Amazonas, sobre a criação das ideias, também queremos enfatizar a importância de uma compreensão mais satisfatória das formas como as Amazônias foram e ainda são criadas, e o próprio Brasil têm sido percebidos e interpretados, [descritos] tendo como ponto de partida [concepções de] ideias, conceitos e preconceitos que sustentam e moldam nossos parâmetros civilizatórios até os dias atuais.

Este é um ensaio desenvolvido sob uma ótica da experimentação da pesquisadora, e se abstém flexivelmente de prever resultados, a fim de melhor adaptação à realidade apresentada pelos participantes, sem pré-julgamentos, conforme a bagagem dos ensinamentos incluídas nas diversas disciplinas do programa turma 2024/1, no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Mestrado Acadêmico em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas - PPGICH/UEA, que antecederam a finalização deste ensaio, disciplinas que conduziram a amplificação deste fazer científico personalizado a retratar um grupo, uma organização tal qual ele se apresenta, evitando pré concepções, classificações e julgamentos, mas, prevê um encontro interdisciplinar das estruturas de poderes simbólicos entre as categorias apresentadas.

Pretende-se ainda, com este ensaio, assim como, Nemer (2021) pretendemos não só apresentar a obtenção do conhecimento da organização quilombola, do quilombo de São Benedito em Manaus, mas apresentar e transmitir as vozes que ouvimos e o que observamos nelas, pois como pesquisadores e cientistas sociais, não é algo fácil e simples de se realizar e praticar (pesquisa crítica e decolonial) nossa obrigação é [transmitir] às comunidades diversas respeitando suas histórias, valores e culturas, visto que as representações pessoais interferem como as pessoas são representadas e estereotipadas, que reforçam as desigualdades estruturais (NEMER, 2021, p. 59).

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1. Colonialismo e Amazônia

Praesent vitae massa eget est sagittis tincidunt vitae mattis est. Mauris Primeiramente o que é colonialismo? o mundo colonizado para alguns autores, é um mundo cortado em dois. A linha de corte, a fronteira, é indicada pelas casernas e

pelos postos policiais. Nas colônias, o interlocutor legítimo e o institucional do colonizado, o porta voz do colono e o do regime de opressão, policial ou soldado. E para Faustino e Deivison, não há capitalismo sem colonialismo e, por sua vez, não há colonialismo sem racismo, e ambos estão interligados dialeticamente por uma relação de determinações reflexivas (FAUSTINO, DEIVISON, *apud* FANON, 2023, p. 51-52).

Todavia, para Nandy o colonialismo é uma cultura compartilhada entre colonizador e colonizado, o que significa a existência de uma comunidade psicológica entre opressor e oprimido resultado de uma racionalidade que os torna ambos covítimas, ou seja, ele não faz a separação como Fanon, no sistema organizado de opressão da modernidade não é o opressor que representa a posição contrária à do oprimido, mas ambos estão igualmente subjugados pela lógica da dominação (NANDY, 2015, p. 15 e 18).

O autor, em a imaginação emancipatória, compreende a colonização como um processo de conquista além dos territórios, modo de produção e mentes, separar o oprimido a tão somente o que opressor fez e faz dele seria uma perspectiva simplificadora, anulando identificações, subjetividades criadas, bem como afiliações culturais anteriores do processo de colonização, uma reflexão além da dualidade, mas uma reforma da mente dos nativos.

Se é verdade que ainda seguimos o antigo capitalismo, sistema que como prática econômica ignora os limites físicos do planeta, desconsidera as experiências diversas, valores e atividades dos quilombolas e povos indígenas, subestima o uso do tempo da reprodução vida social, reafirma a independência dos indivíduos em relação aos outros e à natureza, também é verdade que as formas de exploração dos recursos naturais e da vida são sempre renovados com objetivo de gerar crises e acumulação infinita.

Como pontua Smith, embora a linguagem do imperialismo e do colonialismo tenha se modificado, os locais de luta se mantêm. O embate pela validade dos conhecimentos indígenas e [quilombola/afrodescendente] talvez não se refira ao reconhecimento de que os povos indígenas [e quilombolas] tenham maneiras específicas de ver o mundo que são únicas (SMITH, 2018, p. 124).

E Krenak (2020), capitalismo oferece a ideia de que podemos reproduzir a vida e natureza. A gente acaba com tudo e depois faz outro, a gente acaba com a água doce e depois ganha um dinheirão dessalinizando o mar, e, se não for suficiente para todo mundo, a gente elimina uma parte da humanidade e deixa só quem pode consumir (2020, p. 38).

Contudo, na Amazônia há coletivos políticos que abarcam cosmovisões guiadas pelo equilíbrio entre trabalhadores e suas comunidades com a natureza, que

priorizam ciclos dialógicos e sustentáveis, em um super trabalho do movimento negro e articulação, em 2025, conquistaram uma vitória de articulação em Bonn, na Alemanha, a população afrodescendente foi mencionada pela primeira vez em um rascunho de texto da convenção do clima das Nações Unidas³, as reuniões climáticas de junho são consideradas um termômetro para a COP30 (conferência do clima a ser realizada em Belém do Pará, Brasil), e reconheceram o grupo em 2 dos 3 documentos apresentados.

Os países concordaram em incluir pessoas de descendência africana no texto sobre transição justa. Além dos afrodescendentes, o documento cita a importância da participação de outros grupos vulneráveis, como povos indígenas e trabalhadores informais. Como pontuado no texto⁴, “No sistema da convecção do clima da ONU, nunca existiu um documento com a menção a afrodescendentes”, afirmou Mariana Belmont, assessora de clima e racismo ambiental do Geledés – Instituto da mulher negra, que fez o levantamento sobre a citação nos documentos.

Uma vez que, periferias cada vez mais empobrecidas se tornam mais vulneráveis pela negligência pública em termos de infraestrutura e de planejamento urbano, o que assegura que os mais pobres economicamente se tornem também mais pobres ecologicamente. ⁵Sendo a população afrodescendente uma das mais afetadas pelos eventos extremos, são os primeiros a sofrerem diretamente os impactos das mudanças climáticas.

Selecionada como cidade-sede da 30ª Conferência das Nações Unidas sobre Mudanças Climáticas (COP-30), Belém do Pará, a cidade enfrenta desde do início de 2025 questões de perpetuação modelos antigos, como a especulação imobiliária, violações do direito à moradia, mudanças arbitrárias no plano diretor, denúncias de trabalhadores submetidos a condições insalubres nos canteiros de obras foram problemas encontrados nas áreas em torno dos projetos aplicados na cidade, como reforma da Feira do Ver-o-Peso, questões de racismo ambiental, desafios do passado, do presente e do futuro.

Desde do ano anterior o governo do Pará está fazendo propaganda na televisão pra população alugar seu imóvel, qual a conscientização elaborada para isso? Foi criada uma plataforma pra isso? A população vislumbrando uma oportunidade de fazer dinheiro perde o bom senso aplicando preços exorbitantes, a COP-30 vem sendo vendida como negócio há pelo menos uns 2 anos, isso incentivado pelo go-

3 Disponível em : <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2025/06/pre-cop30-termina-com-mencao-inedita-a-afrocendentes.shtml>, acesso em 23/07/2025.

4 Disponível em : <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2025/06/pre-cop30-termina-com-mencao-inedita-a-afrocendentes.shtml>, acesso em 23/07/2025.

5 Mike Davis, planeta favela – São Paulo: Boi tempo, 2006.

verno, muitos não quererem saber de metas do clima, querem saber como vão tirar um trocado ou se vai chegar alguma obra pelas bandas onde moram, e é isso. Ou seja, o que a população quer são aplicações concretas, eficazes e urgentes de dignidade de vida, é um consenso uma sociedade com mais estrutura é uma sociedade melhor. Só que não há como debater mudanças climáticas sem debater projetos políticos.

O racismo ambiental contribui para que grupos racializados e marginalizados paguem um preço maior na forma de impactos destrutivos comparado a quem está mais bem posicionado nas estruturas e em especial em relação aos grandes responsáveis, que muitas vezes atuam deliberadamente para transferir os custos e os impactos ⁶(2020, p.80).

A participação das comunidades quilombolas, afrodescendentes, indígenas e demais, esta estritamente ligada a exigência de uma democracia saudável, onde o exercício dos direitos civis, cívico e políticos devem ser assegurados e aplicados e sendo assim um desenvolvimento sustentável incluyente. Dessa forma, a luta política por terra, reforma agrária e questões ambientais são parte intrínseca do sistema econômico. E, portanto, só poderão ser resolvidas em um modelo de sociedade diferente do atual.

2. Quilombo Amazônica e o Bem Viver

Neste primeiro momento apresento, Beatriz Nascimento⁷ e a importância do quilombamento como luta ideológica e de humanidade. Em entrevista a historiadora, professora, roteirista, poeta e ativista pelos direitos humanos, a qual foi gravada após a Marcha do Movimento Negro em 1988, relata que começou a pesquisar quilombo dos palmares (Zumbi) aos 17 anos, com audaciosas ideias se projeta como uma mulher negra sujeito do conhecimento sobre o seu povo, ela começa discorrer o que lhe chamou atenção em sua pesquisa foi os inúmeros mecanismos que palmares (Zumbi) apresenta, como a fuga, a separação dentro do próprio território.

Inicia discorrendo que o quilombo de Zumbi só é possível, porque todos são todos, todos são um, e quando deixa de ser um se estabelece da seguinte maneira, quem vai representar todos será o mais forte, o mais capaz e o de maior saber, e não por que tomou o poder, ou o lugar determinado foi estabelecido não por sua

⁶ Sabrina Fernandes, se quiser mudar o mundo; um guia político para quem se importa - São Paulo: Planeta, 2020.

⁷ Disponível em: (355) CULTNE - Beatriz Nascimento - Entrevista exclusiva - YouTube, acesso em 25/07/2025

origem, mas um lugar estabelecido que você conquista no processo da fuga dentro do próprio território.

Além disso, ainda faz um contraponto da concepção de mulher guerreira, do seu agir ser diferente do conceito de guerreiro combatente e lutador do ocidente, pois pra ela a guerra está existindo, mas as mulheres estão cuidando dos filhos, das plantações, ou seja, esta concepção de guerra, das mulheres, é parecida com a concepção de guerra dos quilombos, a tática para criticar a sociedade posta é você agir de forma que a sociedade não lhe impeça de agir, pois é mais sábio que a sociedade entrave, que [colabora para que] haja derrota e que dificulte que comunidade surja, ou que um passe na frente e se organize como eles [na base da competitividade], como o ocidente se organiza, isto é, a utilização do termo “quilombo” passa a ter sentido, conotação ideológica e doutrinária de sentido de comunidade, agregação e luta por reconhecimento de mulheres, homens e pessoas que lutam por dignidade e melhores condições de vida, a historiadora finaliza com a frase “antes que todos passem, eu não quero passar”.

Apresentamos a visita técnica à comunidade descendente de escravos, apresentando a essa fundamentação, o quilombo de São Benedito em Manaus-Amazonas, o segundo quilombo urbano do Brasil e patrimônio cultural imaterial do Estado do Amazonas. Além disso, atualmente em 2024, o quilombo do barranco de São Benedito é atualmente ponto de cultura.

Figura: 01 banner do quilombo



Figura 02: roda de conversa com Jamilly Souza



Fonte: Imagens produzidas em 19 de outubro de 2024 (arquivo pessoal).

Assim, em segundo momento trata-se de discorrer; a visita técnica ao quilombo de São Benedito em Manaus, a Roda de conversa contou com a participação dos discentes do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas Mestrado Acadêmico em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas (PPGICH/UEA), e de Jamily Souza, quilombola, e vice-presidente da Associação das Crioulas do Quilombo de São Benedito.

Dentre os assuntos abordados durante bate-papo, Jamily falou sobre história e questões voltadas ao Quilombo Urbano do Barranco de São Benedito, símbolo de resistência de moradores descendentes de maranhenses, que ganhou reconhecimento há pelo menos 7 anos, Jamily organizou material e redigiu toda a documentação solicitada para a certificação da comunidade como Quilombo, junto à Fundação Cultural Palmares, em 2014.

Entretanto, a certificação foi ainda o ponto de partida para a criação da Associação das Crioulas do Quilombo de São Benedito, a qual abriu espaço para as mulheres da comunidade produzirem artesanato com as bonecas crioulas, assim como diversos trabalhos sociais, como rodas de conversa, palestras, eventos culturais e tudo que contribua para o fortalecimento na cultura negra na região norte, perpetuando desse modo tradições.

Figura: 03 bonecas crioulas



Figura: 04 altar de São Benedito



Fonte: Imagem extraída site infoamazonia.org Fonte: Imagens produzidas em 19/10/2024 (arquivo pessoal).

Prosseguimos, a fim de atenção especial ao festejo de São Benedito, Jamily não deixou de falar sobre a tradicional festa do santo, a qual a comunidade é devota e que nomeia o quilombo, a festa já é bastante conhecida na cidade de Manaus há

alguns anos, e de acordo com a Jamily Souza, é realização tradicional matriarcal, realizada por liderança feminina, Jamily é prima de Keilah Fonseca, e Tia Lurdinha foi irmã de sua avó. Além da festa, Jamily é responsável também pelo Pagode do Quilombo e a famosa feijoada que é distribuída no festejo.

O festejo iniciou com suas antecessoras e ao longo do tempo foi popularizada pela conhecida “Tia Lurdinha” pessoa de máxima importância no legado do Quilombo de São Benedito, figura matriarcal imponente enquanto mulher negra na comunidade, ficou conhecida por sua culinária e fez história como uma das primeiras baianas da escola de samba de Manaus, Vitória Régia.

Desde de 2010 a festa é organizada pela família, eu não tive como recusar, relatou Jamily; faz parte da nossa cultura, é de família, e é organizado socialmente por mulheres, que se organizam [sócio politicamente], as mulheres assumiram postos importantes na comunidade e estão à frente também na luta e resistência das tradições e costumes da comunidade. Assim é a noção de quilombos urbanos, conceito ressignificado por Beatriz Nascimento, o território como espaço de continuidade, herança de gerações, de experiência histórica que sobrepõe a escravidão à marginalização social, símbolo de resistência dos negros no Brasil.

A Festa de São Benedito tem duração de uns nove dias, e um dos acontecimentos mais aguardado da festa é a levantada do mastro, no domingo do mastro. Com a tia Simá algumas tradições que antes eram estabelecidas, tiveram que mudar. Quando iam buscar o mastro para a sua levantada na festa, somente homens iam, mas quando a tia Simá assumiu a festa isso mudou, as mulheres passaram a buscar o mastro no terreiro da mãe Felita também, no Recanto dos Orixás, lugar que expressava explicitamente a sua fé como umbandista, ou seja, os homens faziam o trabalho físico, mas a liderança começou e continua com as mulheres.

Todavia, adversidades foram apontadas e observadas; no relato, Rafaela Silva, quilombola, membra fundadora da Associação CQSB (Crioulas Quilombo São Benedito), também pesquisadora, e Jamily Souza, apontaram a falta participação efetiva e incluyente eficaz, nas políticas públicas sociais e culturais na cidade de Manaus, além da não validação das vozes e saberes populares da comunidade, não é suficiente tornar a comunidade um ponto de cultura ⁸apenas, um ponto de referência cultural vai além da redistribuição de pontos, ou recursos para a infraestrutura dos produtores culturais, mas deve haver alinhamento com autonomias dos movimentos sociais e produtores organizados, incentivos, mas deve ocorrer a uti-

8 <https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/pontos-de-culturaAsaibacomofuncionam,443d7b008b103410VgnVCM100000b272010aRCRD>

lização eficiente dos recursos integrados com toda a sociedade (escolas, sociedade civil, organizações públicas e privadas, secretaria de cultura entre outros órgãos públicos e privados).

É necessário fornecer participação nos processos seletivos culturais da cidade, para que obtenham além de recursos, infraestrutura, incentivos econômicos e educacionais solidários que aproximem a comunidade do barranco à toda cidade de Manaus, integração com a cidade garantindo que todas as pessoas tenham acesso as pautas produzidas, culturais, educacionais, religiosas e comunitárias.

Como pontua, Adichie, a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Não existe apenas lado negativo, [como a escravidão], porém eles fazem com que uma história se torne a única história. Todas essas histórias me fazem quem eu sou. E insistir só nas histórias negativas é simplificar a vida dos povos e comunidades, e suas experiências, é não olhar para as muitas outras histórias que os formaram, e é muito importante, igualmente importante, falar sobre todas elas (2009, p.14).

Entretanto, além do necessário reconhecimento da ampliação de ações afirmativas de fato e direito, é importante a participação dos sujeitos nas suas elaborações, nas ações que explicitem o comprometimento das políticas de Estado em prol das comunidades quilombolas, que sejam sujeitos de fala de sua própria história, isso é imprescindível aos movimentos afro brasileiro. Tendo em vista, as identidades comunitárias são objetos resultado de um processo relacionais (um subproduto) derivado de um processo de formalização das relações. Ou seja, não se trata apenas de inclusão de números, mas de efetividade cultural de fato e de direito.

Portanto, não se trata de nos preocuparmos com aperfeiçoamento de uma tipologia, mas de tentarmos descobrir quais são os processos que produzem esse tal agrupamento, o trabalho de Barth é tentar construir a análise com foco em um nível básico de interconexão entre status e comportamento, acredita que é no agir que as pessoas têm categoria, e que é na interação, e não na contemplação, que as afeta significativamente (p. 54-55).

Ademais conforme, Ministério do Desenvolvimento Agrário e Agricultura Familiar (MDA), ⁹a titulação dos territórios quilombolas é um procedimento que assegura os direitos das comunidades afro indígenas remanescentes no Brasil, a qual produz reconhecimento, proteção jurídica às comunidades quilombolas, além de autonomia das comunidades, bem como preservação das tradições culturais.

9 <https://www.gov.br/mda/pt-br/noticias/2024/09/reconhecimento-e-protecao-das-comunidades-quilombolas>

O ministério aponta os passos para se garantir a titulação. Primeiro momento, para a titulação de território quilombola, é necessário; autodefinição da comunidade, qualquer grupo social quilombola possui o direito de se autodefinir. E para iniciar o processo de formalização é imprescindível apresentar a certidão de autorreconhecimento, emitida pela Fundação Cultural Palmares (FCP), o documento é fundamental para o reconhecimento oficial de seus direitos territoriais.

A próxima etapa consiste na elaboração do RTID (Relatório Técnico de Identificação e Delimitação), relatório que deve apresentar informações cartográficas, fundiárias, agronômicas, socioeconômicas, históricas, etnográficas e antropológicas, dados que devem ser realizados em campo e em colaboração com instituições públicas e privadas, com identificação limites das terras ocupadas pelas comunidades quilombolas (relatório antropológico; levantamento fundiário; planta e memorial descritivo; cadastro de quilombolas; levantamento de sobreposições; pareceres conclusivos (técnicos e jurídicos).

Após essa elaboração do RTID – Relatório Técnico de Identificação e Delimitação o próximo passo é a sua publicação oficial, com prazo de 90 dias para contestar o documento junto ao INCRA. Posteriormente, a análise das contestações, é a publicação da portaria pelo presidente do INCRA reconhecendo oficialmente os limites do território quilombola, concedendo título coletivo assegurando a visibilidade e a proteção das terras da comunidade que é imprescritível e pró indiviso, à comunidade, sendo este emitido em nome da associação legalmente constituída, ressalta-se que a venda e a penhora do território são proibidas, garantindo a proteção e a integridade das terras quilombolas.

Em 16/05/2024, conforme publicado na página gov.br¹⁰, mais oito quilombos receberam portarias de reconhecimento de seus territórios, e documentos foram entregues durante a abertura do 2º Aquilombar, organizado pela Coordenação Nacional de Articulação de Quilombos – CONAQ em Brasília. Além disso, a ministra da Cultura, Margareth Menezes destacou sobre a necessidade de manter vivas as raízes culturais afro brasileiras por meio de ações e políticas públicas. “O Brasil tem na sua raiz cultural o sangue negro, o sangue indígena e precisamos respeitar e fazer ações de reparação permanentes para legalizar todos os quilombos do Brasil e garantir os direitos do povo brasileiro, do povo quilombola”.

No entanto, o ano termina com a informação mais recente, no mês de zumbi e da consciência negra, feriado nacional que homenageia Zumbi dos Palmares, líder da resistência contra a escravidão e símbolo de luta e liberdade, 29 de novem-

10 <https://www.gov.br/secretariageral/pt-br/noticias/2024/maio/mais-oito-quilombos-recebem-portarias-de-reconhecimento-de-seus-territorios>

bro de 2024¹¹, o atual Presidente do Brasil, Lula, assinou decreto nº 12.274, de 29 de novembro de 2024, que declara de interesse social, para fins de desapropriação, os imóveis rurais abrangidos pelo território quilombola de Pitanga de Palmares, localizados nos Municípios de Simões Filho e Candeias, Estado da Bahia. Visto que, conforme MDA, o Ministério do Desenvolvimento Agrário e Agricultura Familiar em casos em que há imóveis privados localizados dentro do território é necessário decreto presidencial de desapropriação por interesse social, os imóveis desapropriados passarão por uma vistoria e avaliação de preços, com o pagamento prévio em dinheiro respeitando os direitos dos proprietários.

No dia 07 de abril de 2025, em comemoração aos 135 anos, o Quilombo Urbano de São Benedito, espaço de fé, de devoção, tradição e ancestralidade, reduto do samba, conhecido por manter viva a tradição dos sambistas da família, é berço também caprichoso, e a Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso se juntou para festejo na comunidade para saudar São Benedito, pelos 135 de resistência.

Figura: 05 festejo de são benedito 2025



Figura: 06 festejo de são benedito 2025



Fonte: Imagens extraídas rede social Boi Bumbá Caprichoso

11 https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/decreto/d12274.htm

É importante pontuar o trabalho Associação Cultural Boi-Bumbá Caprichoso vem (re)construindo neste século no festival folclórico de Parintins-Amazonas, o boi bumbá vem resgatando memórias, mostrando que a cultura amazonense é Afro, Ribeirinha e Indígena, vem tecendo suas temáticas enaltecendo e enegrecendo, resgatando sua historicidade de identidade negra do festival, vem realizando práxis dialética, ação consciente buscando transformação, que respeita acima de tudo, a trajetória daqueles que vieram antes e consolidaram a gênese do que se firmou o festival, cultura popular em luta pautada no antirracismo e contra genocídio dos povos indígenas.

Boi Bumbá Caprichoso 2025, Amyipaguana – Revolução Maracá¹²

[...] Temos direito originário
Filosofia do bem-viver
As curas da terra, do clima, da guerra
Dependem do amor entre nós e você
Terra-mãe, Terra-mãe

Serpenteia no tempo o rio das ideias
Sabedoria dos nossos avós
Se agita, deságua no antropoceno
Trazendo um alerta para todos nós
Filhos da Terra-mãe [...]

Por fim, aliado às políticas públicas de estado, o conceito de Bem Viver se apresenta como uma ferramenta e oportunidade para imaginar outros mundos. Não é um princípio restrito ambiente andino/amazônico, é filosofia universal em construção, partindo da cosmologia e do modo de vida ameríndio, [afro-ameríndio brasileiro] presentes nas mais diversas culturas (2016, p. 14).

Nesse sentido, a alternativa sistêmica proposta do bem viver, proposta que estabelece como cosmovisão mobilizadora construída a partir de concepções cosmológicas indígenas e quilombolas dialoga com as noções de vida plena inclusiva na perspectiva comunitária e solidária, e não individual e liberal, como é a vendida como mercadoria pelo capital, ou seja, um mundo desigual e excludente.

Logo, é preciso exigir uma construção coletiva de forma sistemática de organização comunitária quilombola, buscar um olhar para o “desenvolvimento”

¹² Boi Bumbá Caprichoso 2025, Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hgc3sJCu2I&list=RD-hgc3sJCu2I&start_radio=1 acesso em 07 de agosto de 2025.

necessário desafio da construção de um estado plurinacional de fato e direito, que valoriza a diversidade cultural, a interculturalidade e o pluralismo jurídico e político, pois a diversidade includente não se justifica e nem tolera que suas vozes sejam apropriadas, tampouco a exploração dos seres humanos em nome da inclusão, nem a existência de grupos privilegiados às custas do trabalho e sacrifícios das comunidades.

Exigir uma política de estado, que seja inserida em uma estratégia de transformação social impulsionadora, que faça repensar seus modos de agir, instrumentos e que garantam frutos concretos, que abra mais espaços para formação de organizações que questionem e problematizem coletivamente o modelo de sociedade que vivemos, transformando e reconstruindo outra sociedade, pautada em valores plurais e diversos culturalmente.

As histórias importam, muitas histórias importam [o protagonismo de quem fala importa]. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (2009, p.16).

CONSIDERAÇÕES

A colonização do Brasil teve e ainda tem como principal característica a exploração das riquezas naturais sem preocupação em desenvolver e beneficiar trabalhadores e a terra explorada.

Nessa discussão, Smith relaciona à natureza comercial que o saber “transmite” independentemente de qual conhecimento é coletado, extraído e representado, o povo sua cultura, e até o espiritual tornaram-se não somente objeto de sonhos e imaginação, estereótipos, mas se tornaram mercadorias. A comercialização do outro, ela não tem preocupação com as pessoas que originalmente produziram ideias, conhecimentos, e produtos, define profundamente o pensamento neoliberal e a identidade ocidental (2018, p.108).

Smith também cita Hooks, que demonstra como de modo fácil e perigoso, a mercantilização do outro pode ser incorporada às políticas raciais em que comunidades de resistência são substituídas por comunidades de consumo (SMITH apud HOOKS, 2018, p.109). Todavia, a participação das comunidades quilombolas está estritamente ligada a uma democracia saudável, onde o exercício dos direitos civis, cívico e políticos devem ser assegurados e aplicados e sendo assim um desenvolvimento sustentável includente com voz e escuta ativa.

Por fim, é também necessário perpetuar que próprios amazônidas criem suas próprias ideias e conceitos, e possam sugerir sobre o processo de formação do pensamento que construiu e constrói a Amazônia diariamente, para exemplificar quando se fala em Amazônia, ainda estamos diante da produção de um senso comum sustentado pelas noções de meio ambiente, biodiversidade, desenvolvimento sustentável, populações ribeirinhas, povos da floresta, que são as expressões correntes e presentes em praticamente todos os escritos que têm sido produzidos sobre a região (Pinto, 2005). Ou seja, estereótipos que foram criados e continuamente são reproduzidos e que oferecem às mídias, à literatura e ao cinema, a ideia, histórica única de Amazônia.

Os povos quilombolas que tem resistido ativamente buscando criar um comércio livre regional e local como parte do mercado global, e podem ser uma barreira para enfrentar essa comercialização do livre comércio, pois comercializar o outro esta sendo um grande negócio muito lucrativo também neste século, tudo isso com contexto de inclusão, de progresso, mas na verdade trata se de vender a nós mesmos apenas como agenda.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozie. O perigo de uma história única. Companhia das Letras, 2009.

BARTH, Fredrik. Organização: Tomke Lask. O guri, o iniciador e outras variações antropológicas. Tradução John Cunha Comerford. Rj, 2000.

CULTNE - Beatriz Nascimento - Entrevista exclusiva. Disponível em: (355) CULTNE - Beatriz Nascimento - Entrevista exclusiva - YouTube, acesso em 25/07/2025

DAVIS, Mike. planeta favela - São Paulo: Boi tempo, 2006. planeta favela - São Paulo: Boi tempo, 2006.

FERNANDES, Sabrina. se quiser mudar o mundo; um guia político para quem se importa - São Paulo: Planeta, 2020.

GOV, br. Agência. Entenda como ocorre a titulação para reconhecimento e proteção das comunidades quilombolas. Em 18/09/2024, Disponível em: Reconhecimento e proteção das comunidades quilombolas — Ministério do Desenvolvimento Agrário e Agricultura Familiar

GOV, br. Cidadania. Presidente Lula assina decretos que desapropriam áreas para quilombos, em 29 de novembro. Disponível em; Reconhecimento e proteção das comuni-

dades quilombolas — Ministério do Desenvolvimento Agrário e Agricultura Familiar
MUNANGA, Kabengele. A origem e histórico do quilombo na África. Revista USP. SP (28): 56-63, dezembro/fevereiro 95/96.

MUNANGA, Kabengele. A questão da diversidade e da política de reconhecimento das diferenças. Crítica e Sociedade: revista de cultura política. v. 4, n.1, Dossiê: Relações Raciais e Diversidade Cultural, jul. 2014. ISSN: 2237-0579. Kabengele Munanga, 2014.

PLANALTO.GOV.BR, DECRETO Nº 12.274, DE 29 DE NOVEMBRO DE 2024. Declara de interesse social, para fins de desapropriação, os imóveis rurais abrangidos pelo território quilombola de Pitanga de Palmares, localizados nos Municípios de Simões Filho e Candeias, Estado da Bahia. Disponível em: D12274https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/decreto/d12274.htm. Acesso em: 12/12/2024.

Pré-COP30 termina com menção inédita a afrodescendentes Disponível em : <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2025/06/pre-cop30-termina-com-mencao-inedita-a-afrodescendentes.shtml>. Acesso em: 23/07/2025.

SEBRAE, Pontos de Cultura: saiba como funcionam, programa do governo cria polos de cultura dentro das comunidades. Em 03/06/2014. Disponível em: Pontos de Cultura: saiba como funcionam – Sebrae.

SMITH, Linda Tuhiwai, 1950 – Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas / Linda Tuhiwai Smith; tradução Roberto G. Barbosa – Curitiba; Ed. UFPR, 2018.

WAINAINA, Binyavanga. “Como escrever sobre África” de Binyavanga Wainaina. Publicado, 12 Set 2014. Tradução de Manuel Ferreira Chaves do artigo “How to Write About Africa”, originalmente publicado na Granta 92, 2005. Disponível em: <https://proximofuturo.gulbenkian.pt/blog/comoescreversobre-africa-de-binyavanga-wainaina> acesso em: 12/12/2024

ARTESANIA TEFENSE: A TECITURA DE PANEIROS COMO TRABALHO E ARTE

Nanda de Albuquerque Freitas

Acadêmica finalista da Universidade do Estado do Amazonas, do Centro de Estudos Superiores de Tefé. E-mail: ndaf.his21@uea.edu.br

Yomarley Lopes Holanda

Professor Doutor da Universidade do Estado do Amazonas (UEA).
E-mail: yholanda@uea.edu.br

Resumo: Este trabalho aborda a importância da arte de tecer paneiros no município de Tefé, no interior do Amazonas, como uma expressão da memória coletiva, identidade cultural e resistência dos povos amazônicos. É nosso interesse verificar a relação entre a tecitura dos paneiros e a história local, evidenciando como essa prática artesanal contribui para a preservação de saberes tradicionais, memórias ancestrais e dinâmicas socioculturais do povo tefeense. O objetivo geral da pesquisa é analisar como a confecção dos paneiros está atrelada à história e cultura local. Entre os objetivos específicos estão: investigar o processo artesanal de produção dos Paneiros no município de Tefé; compreender como os saberes tradicionais são transmitidos entre gerações; destacar a importância das fibras naturais na produção cultural e econômico no município de Tefé e analisar os desafios enfrentados pelos artesãos diante do desinteresse das novas gerações. A metodologia é ancorada nos estudos de Gil (2008), Zamboni (2006). Tendo como base teórica Geertz (1989), Wagley (1988) e Santos (2004). A história oral tem papel essencial, pois permite o registro das memórias e experiências dos artesãos, que são as principais responsáveis por perpetuar a técnica e os saberes da tecelagem. A pesquisa aponta que, além de ser fonte de renda e sustento, o artesanato de fibras naturais é uma forma de resistência cultural e de afirmação da identidade amazônica. Como resultados, observa-se que os paneiros representam não apenas um item funcional ou decorativo, mas também um símbolo de luta, tradição e saber popular.

Palavras-chave: Narrativa; Artesanato; Tefé.

Abstract: This work addresses the importance of the art of weaving baskets in the municipality of Tefé, in the interior of Amazonas, as an expression of collective memory, cultural identity, and resistance of the Amazonian peoples. Our interest lies

in verifying the relationship between basket weaving and local history, highlighting how this artisanal practice contributes to the preservation of traditional knowledge, ancestral memories, and sociocultural dynamics of the people of Tefé. The general objective of the research is to analyze how the making of baskets is linked to local history and culture. Specific objectives include: investigating the artisanal production process of baskets in the municipality of Tefé; understanding how traditional knowledge is transmitted between generations; highlighting the importance of natural fibers in cultural and economic production in the municipality of Tefé; and analyzing the challenges faced by artisans in the face of the disinterest of new generations. The methodology is anchored in the studies of Gil (2008) and Zamboni (2006), with theoretical basis in Geertz (1989), Wagley (1988), and Santos (2004). Oral history plays an essential role, as it allows for the recording of the memories and experiences of artisans, who are primarily responsible for perpetuating the technique and knowledge of weaving. The research indicates that, in addition to being a source of income and livelihood, natural fiber handicrafts are a form of cultural resistance and affirmation of Amazonian identity. As a result, it is observed that the baskets represent not only a functional or decorative item, but also a symbol of struggle, tradition, and popular knowledge.

Keywords: Narrative; Handicrafts; Tefé.

INTRODUÇÃO

Os processos artesanais de fibras naturais são extremamente importantes para os povos amazônicos, em especial, no município de Tefé. Isso se reflete em diversas dimensões sociais e históricas, sejam elas, econômicas, culturais, biológicas e sociais. Contribuições que são importantes para o município de Tefé a partir das Tecitura dos paneiros e outros artesanatos a partir das fibras naturais.

A tecitura dos paneiros, dos cestos, dos balaios, dos tipitis estão interligadas a história do município de Tefé, podendo ser contadas por meio dessa arte que não apenas representa a cultura do povo tefeense, mas também narra a trajetória dos artesãos que confeccionam este tipo de trabalho artístico. Nessa arte dos tecidos de fibras, além de fonte de sustento para muitas famílias, carrega uma tradição que remonta aos povos originários da Amazônia. No entanto, com o passar do tempo, essa prática artesanal tem sido esquecida, tornando essencial seu registro e valorização para que possa ser apreciada pelas futuras gerações.

O paneiro é um cesto tecido de diferentes formatos, feito a partir de fibras vegetais encontradas na Floresta Amazônica. Tradicionalmente utilizado em ati-

vidades agrícolas, ele também é um símbolo da identidade cultural do povo Amazônico. Embora não haja registro precisos sobre sua origem, sabe-se que sua confecção persiste como um legado histórico na cidade de Tefé, e em outras cidades do interior do estado do Amazonas. A resistência dessa arte pode ser observada no cotidiano dos artesãos, que perpetuam seus saberes e técnicas, mesmo diante dos desafios da modernização e da perda de interesse das novas gerações. Tendo como base teórica Geertz(1989), Wagley (1988) e Santos (2006).

Segundo Sousa (2011), os saberes e modos de fazer artesanais nas comunidades amazônicas constituem um patrimônio cultural transmitido por gerações, que resiste à modernização e à perda de interesse das novas gerações. Isso é notório mediante as entrevistas realizadas no decorrer deste trabalho, em que se pode perceber que quase todos os entrevistados, seus filhos (as), netos (as), ou outro familiar mais jovem não sabem ou não pretender saber como preparar um paneiro atualmente.

ENTRE FIBRAS E MEMÓRIAS

O reconhecimento do trabalho artesanal como uma arte que vai além do meio rural, pois ela hoje é encontrada em diversos espaços, dentro e fora do espaço geográfico do estado do Amazonas, em todo território nacional e em diversos países mundo a fora, por meio dos turistas que aqui chegam e se encantam com a arte das fibras e com a beleza dos traços pintados, encontrando um significado em cada formato, textura, cor e grafia.

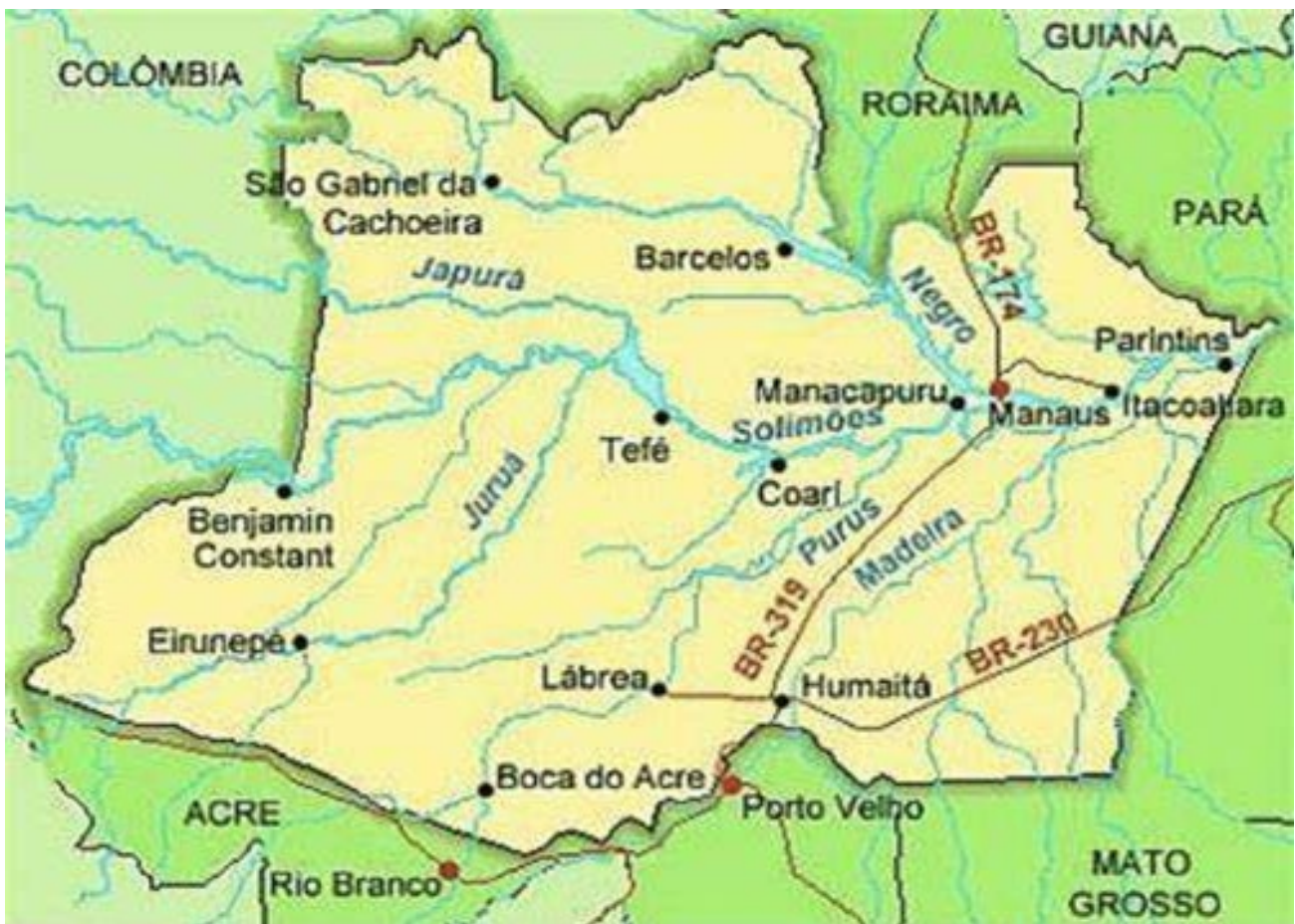
Um lugar onde os indivíduo vivem em grupos, de acordo com os preceitos de sua cultura, expresso através de suas crenças, seus mitos, seus símbolos, seus saberes e códigos, desenvolvem suas relações sociais aprendem, partilham e reproduzem de forma dinâmica a sua identidade sociocultural (Wagley, 1988, p.124).

Apresenta-se uma ideia ampla de cultura como um elemento vivo e coletivo, ao afirmar que as pessoas vivem em grupos e expressam sua cultura por meio de crenças, mitos, símbolos, saberes e códigos, o autor destaca que a cultura não é algo parado, mas sim um conjunto vivo de práticas que moldam e são moldadas pelas relações sociais. Além de evidenciar que é nesse contexto coletivo que as pessoas aprendem, compartilham e reproduzem sua identidade sociocultural, ou seja, a cultura é um processo em curso de construção e reconstrução da identidade. Esse

olhar é especialmente relevante para envolver comunidades tradicionais, como as de Tefé-AM, onde práticas artesanais como a feitura de paneiros não são apenas atividades econômicas, mas formas de transmitir valores, conhecimentos e modos de ser, que resistem e se reinventam com o tempo.

Segundo Canclini (1997, p.28), a cultura artesanal “é um meio pelo qual os povos constroem e expressam sua identidade, ressignificando tradições em diferentes contextos sociais”. Os artesanatos também são atrativos para os turistas e visitantes da idade, que movimentam o comércio local e gerando trabalho e renda.

Figura 1: Mapa do Estado do Amazonas



Fonte: Internet, 2025.

Este trabalho em específico está direcionado ao município de Tefé, no interior do Estado do Amazonas, distante 575 km da capital Manaus, recentemente intitulada capital do Médio Solimões, no norte do Brasil, no último censo de em 2022, a população era de 73.669 habitantes e a densidade demográfica era de 3,11

habitantes por quilômetro quadrado. Na comparação com outros municípios do estado, ficava nas posições 5 e 18 de 62. Já na comparação com municípios de todo o país, ficava nas posições 444 e 5176 de 5570.

O município de Tefé, localizado no interior do estado do Amazonas, apresenta uma configuração territorial marcada por dois espaços complementares: a zona urbana e a zona rural. Cada uma dessas zonas carrega características próprias, que refletem os modos de vida, os saberes e as práticas sociais de seus habitantes.

A zona urbana de Tefé é o centro administrativo, comercial e institucional do município. Nela se encontram os principais serviços públicos, como escolas, hospitais, comércios, igrejas e sedes de órgãos governamentais. O crescimento urbano de Tefé se deu às margens do lago homônimo, que continua sendo uma importante via de transporte e interação social. Os bairros urbanos apresentam uma infraestrutura mais desenvolvida, com acesso à eletricidade, internet, transporte público e instituições de ensino. No entanto, mesmo com traços de modernização, a zona urbana de Tefé mantém forte ligação com as tradições amazônicas, o que se expressa na culinária, nas festas populares e no modo de vida dos moradores.

Por outro lado, a zona rural tefeense é composta por diversas comunidades ribeirinhas e indígenas, espalhadas ao longo dos rios Solimões, Tefé, Bauana, Curimatá de Cima, Curimatá de Baixo, entre outros. Nessas localidades, o modo de vida é mais diretamente ligado à natureza e à sabedoria tradicional. A pesca, a agricultura de subsistência, a coleta de frutos, a caça e o artesanato, como a produção de paneiros e outros itens feitos com fibras naturais, constituem as principais formas de trabalho e sustento. O acesso às comunidades rurais, geralmente feito por meio de embarcações, pode ser difícil em determinados períodos do ano, e muitas delas ainda enfrentam limitações no acesso à saúde, à educação e à energia elétrica.

Apesar das diferenças, os espaços rural e urbano de Tefé estão profundamente conectados. A zona rural abastece a cidade com alimentos, produtos extrativistas e artesanatos, enquanto a zona urbana oferece suporte comercial, educacional e institucional às comunidades do interior. Essa relação dinâmica e interdependente constrói uma identidade cultural singular, marcada pela convivência entre o tradicional e o moderno, o ribeirinho e o citadino. Falar sobre a zona urbana e rural de Tefé é, portanto, reconhecer a riqueza e a diversidade dos modos de vida que coexistem e se entrelaçam no coração da Amazônia.

É na comunidade que os habitantes de uma região ganham vida, educam seus filhos, levam uma vida familiar, agrupam-se em associações,

adoram seus deuses, tem suas superstições, seus tabus e são movidos por valores e incentivos de suas determinadas culturas (Wagley, 1988, p.44).

Essa afirmação nos convida a refletir sobre o papel da comunidade ribeirinhas como espaço também de construção da identidade cultural e de reprodução das práticas sociais. No caso de Tefé-AM, a produção artesanal de paneiros representa exatamente esse espaço simbólico descrito por Wagley.

A senhora Madela, de 59 anos, reside atualmente na cidade de Tefé, já viveu no sítio, mas hoje leva uma vida urbana, sua principal fonte de renda é a aposentadoria, complementada pela confecção de paneiros, que ela produz sob encomenda, quando solicitada por alguém. Sua experiência rural e suas habilidades artesanais refletem sua ligação com as tradições locais.

eu tinha 17 anos de idade numa num lugar, localidade do igarapé Jatuarana, eu não sabia e a gente precisava de paneiro ai eu fui distalei o cipó e fui tentar tecer, até que aprendi tecer até que aprendi a tecer, ai desde esse tempo aprendi tecer e fui tentar tecer e fui tecendo os paneiros (Madalena, 2025).

A feitura dos paneiros não se limita a uma atividade econômica, mas constitui um saber tradicional compartilhado, transmitido por gerações e imerso nos valores, nas crenças e nas memórias históricas e coletivas da comunidade. Por meio dessa prática, reafirma-se o pertencimento e a vivência cultural dos tefeenses, em que a arte de trançar fibras vegetais se entrelaça às histórias de vida dos artesãos e à própria história escrita para o além do município de Tefé.

Figura 2: Vista da cidade de Tefé, a parte do lago



Fonte: Pesquisa de campo, 2025.

A foto foi realizada de um ponto baixo de uma embarcação uma canoa. Primeiramente, observa-se o rio que é conhecido como “Lago de Tefé”, bem como, a área urbana em que se percebe uma linha de edificações de pequeno e médio porte, comuns em cidades pequenas no interior do Amazonas. As construções variam em cores e formatos, com destaques para um prédio amarelo e outro verde onde mostra diversidade entre os usos de casas, comércios ou serviços públicos. Há também uma quantidade de telhados nas casas de palafitas. Percebe-se algumas embarcações menores que podem ser vistas ancoradas, o que reforça a importância do meio de navegação fluvial como um transporte comum na cidade.

Nota-se na imagem, o céu claro, com nuvens brancas, com a iluminação indicando que foi tirada durante o dia, essa imagem transmite uma relação intimista entre a cidade e o rio. Essa imagem representa muito o cotidiano da cidade que ao longo do tempo continua sendo o meio de transporte muito utilizado pela população, em especial a população ribeirinha.

Figura 3: Árvore de onde se extrai a fibra



Fonte: Pesquisa de campo, 2025.

Esta imagem demonstra uma árvore maior em destaque, seu nome científico é “*Heteropsis flexuosa*” mais conhecida na região com árvore de cipó de titica. Neste ambiente florestal é que muitos dos artesãos vão fazer a coleta dessa matéria-prima que é utilizada na confecção artesanal de paneiro, vassoura, cestos, balaios, tipitis, entre outros, está fotografia foi tirada no dia 19 de abril de 2025.

Um dos colaboradores da pesquisa que também é meu pai, o senhor Josué de 44 anos, que é agricultor com sua experiência de confeccionar paneiros, se ofereceu para levar a pesquisadora até o Sítio do Marazona e adentramos na mata, a fim de demonstrar como ocorre a retirada do material utilizado na confecção. Durante a caminhada, foi possível observar a relação íntima entre o artesão e o ambiente natural, para Torres (2012) “Nas sociedades indígenas da Amazônia o trabalho é um fator de efetivo inter-recionamento com os elementais da natureza terra, rios e floresta, que são centrais na vida dos povos tradicionais”.

Percebe-se que o colaborador da pesquisa, Josué, teve a vida experienciada e marcada pelo conhecimento das espécies vegetais e pelo respeito aos ciclos da floresta. No local, ele mostrou quais árvores e cipós são utilizados, como é feita a coleta das talas e as técnicas de como ele puxa o cipó que garantem a continuidade da planta, evidenciando a sabedoria ancestral presente nesse ofício.

Durante a visita de campo, uma das etapas mais significativas foi a ida até a mata acompanhada pelo senhor Josué. Ele conduziu a pesquisadora até uma área de coleta de matéria-prima utilizada na confecção dos paneiros. No local, explicou com detalhes quais árvores e cipós são aproveitados, além de demonstrar técnicas de corte e retirada das talas vegetais de forma sustentável.

Segundo o colaborador Josué, “é preciso observar quais são os cipós que estão em melhores lugares e mais soltos em um só puxão, um fio de cada vez não pode puxar dois ou três de uma vez, que o cipó pode arrebentar” (Entrevista com Josué, 2025). Após isso, irá enrolar os cipós juntos para ficar melhor para transportar. Esse momento, registrado na imagem abaixo, evidencia o conhecimento tradicional envolvido no processo artesanal e a conexão profunda entre os saberes locais e o ambiente florestal.

Figura 4: processo da extração de cipó



Fonte: Pesquisa de campo, 2025.

Para Torres (2012), os povos tradicionais da Amazônia veem a preservação de suas identidades socioculturais como um meio de resistência, bem como uma forma de se manterem latentes na memória das futuras gerações, existindo, ensinando e mostrando as organizações sociais e culturais como parte do processo evolutivo de cada região. O tecer paneiros, fez e faz parte desse processo, assim como o senhor Diogo, de 63 anos, morador de um sítio na zona rural. Ele se desloca até a cidade apenas para vender os produtos que cultiva e para comprar alimentos e outros itens necessários para o seu sustento, sua rotina é marcada por uma vida simples, voltada ao trabalho na terra e com pouco contato com a vida urbana.

vem de geração a geração, os meus avós passaram para os meus pais e os meus pais passaram isso para mim e eu já repassei pros meus filhos até outras pessoas que aprenderam fazer paneiro comigo e na minha família tem não é só eu que teço, os meus irmãos tecem e tenho sobrinhos que tecem e em outros enfim a gente vem de geração a assim lá de dos primórdios, lá de trás mesmo e vai passando é essa esse processo de tecelagem de paneiro na agricultura ela passa de paneiro na agricultu-

ra, ela passa de geração de pai pra filho, de avô pra bisneto e assim sucessivamente, enquanto existir pessoas e existir agricultura vai existir o repasse dessa cultura digamos assim o paneiro que é primordial, é uma ferramenta essencial na produção de farinha (Diogo 2025).

As produções do artesanais feita com as fibras (palha de buriti¹, fibra de açaí², cipó-titica³) como os cestos, os paneiros, os tipitis, são uma forma que os povos, em especial os ribeirinhos e interioranos resistem ao tempo e perca das produções artísticas, históricas, social, mas que relutam ainda, em meio as dificuldades, a produzir e manter viva esse artesanato que é atrelado até hoje não só com os povos originários, mas como uma fonte de renda para os produtores da região.

O resultado final do trabalho do paneiro é a renda que mim proporciona com o resultado do meu trabalho é eu faço um paneiro para carregar mandioca e eu faço farinha e lá na ponta lá no final e pegou o dinheiro “pô” isso tem é teve o resultado de um paneiro, eu carreguei isso num paneiro isso aqui é toda uma trajetória da do meu trabalho e nessa trajetória tem um paneiro.(Diogo, 2025).

Esses saberes tradicionais funcionam como um resgate cultural, pois os ensinamentos são transmitidos oralmente e pela prática cotidiana, de geração em geração, dentro dos círculos familiares. Nesse sentido, a cultura deve ser compreendida como um sistema simbólico que estrutura a ação humana, como explica Gueertz (1989, p. 18), “A cultura não é um conjunto de respostas automáticas às condições externas, mas sim uma estrutura de símbolos que guiam a ação humana, conectando passado e presente, tradição e mudança”.

São nesses processos de aprendizado e adaptação ao novo, nas construções sociais, que a cidade de Tefé vem se desenvolvendo, tendo suas raízes fortemente estabelecidas na cultura indígena. Prova disso, eram as atrações culturais, exibidas nas festas onde ocorriam no centro da cidade, como dança do índio, carimbó e demais estilos.

1 A palha de buriti é extraída da palmeira do buriti que cresce em áreas alagadas, é valorizada por suas resistência e flexibilidade.

2 A fibra é obtida do açaí é usada especialmente para combinações com a palha do buriti, para dar resistência e textura nos paneiros.

3 É uma fibra natural extraída de uma planta nativa da Amazônia, é muito valorizada por sua flexibilidade, resistência e textura para a confecção de artesanato, incluindo o paneiro.

Também há um festival tradicional a cidade, a “Festa da Castanha⁴”, em que moças se caracterizam ao estilo indígena, mostrando a cultura por meio de roupas, acessórios e objetos artesanais, evidenciando, dentro de sua performance, a técnica da tecelagem que constituem a construção de balaios, cestas, paneiros e outros trançados que compõem essa arte, a transformar a matéria bruta do cipó ou tala em uma arte, como o paneiro e demais utensílios.

Figura 5: Artesania e performance



Fonte: Internet, 2025

Essas danças, assim como o costume de tecer, vem se perdendo com o tempo, hoje, a dança indígena não é vista com tanta frequência, como já foi mencio-

⁴ É um evento cultural que celebra a importância da castanha e da castanheira para a economia e a identidade local do Amazonas.

nado. Na Festa da Castanha as meninas que participam do concurso “Miss Festa da Castanha” têm que dançar uma coreografia indígena, mas isso também é algo que está se perdendo, assim como dança do índio, carimbó, gambá, entre outras tantas, pois a grande maioria de seus membros já faleceram, e os demais não receberam o devido incentivo por parte do poder público.

O paneiro, assim como a dança, está desaparecendo pouco a pouco, em parte, a nova geração não se interessa em aprender essa arte e, em outra parte, pela desvalorização desse produto por maior parte da população local.

Além disso, a falta de políticas públicas voltadas para a valorização e preservação dessas manifestações culturais tem contribuído para o seu desaparecimento. Não há projetos contínuos que incentivem oficinas, apresentações ou registros dessas tradições, o que acaba desmotivando os poucos jovens que demonstram interesse. A transmissão desses saberes, que antes acontecia de forma oral e prática, dentro das próprias comunidades, hoje depende de iniciativas isoladas de alguns mestres ou de ações pontuais em datas comemorativas, o que não garante a continuidade dessas expressões culturais no futuro.

Metodologia

Esta pesquisa tem como objetivo geral analisar a tecitura dos paneiros em Tefé e sua relação com a história local; e como objetivos específicos: investigar o processo artesanal de produção dos Paneiros no município de Tefé; compreender como os saberes tradicionais são transmitidos entre gerações; destacar a importância das fibras naturais na produção cultural e econômico no município de Tefé e analisar os desafios enfrentados pelos artesãos diante do desinteresse das novas gerações. Para isso, será utilizada a metodologia qualitativa, combinando história oral, revisão bibliográfica ancorada em autores como Gil (2008), Zamboni (2006), entrevistas com os tecedores locais.

Essa metodologia permitirá compreender como esses saberes são transmitidos e quais os desafios enfrentados para manter viva essa tradição. Com isso, busca-se não apenas reconhecer a importância social e cultural dos fazedores de paneiros, mas também sensibilizar a sociedade sobre a necessidade de preservar esse patrimônio imaterial. O estudo pretende contribuir para a valorização dessa arte, destacando sua beleza, funcionalidade e relevância na identidade do povo te-feense, além de contribuir com a historicidade do município de Tefé.

Análise de Dados

2. QUANDO A FIBRA TECIDA SE TRANSFORMA EM ARTE

Figura 6: Fibras usadas na confecção de paneiros



Fonte: Pesquisa de campo, 2025.

Fibras naturais, foto em destaque, em processo de preparação para a tecitura de paneiros na cidade de Tefé-AM. A imagem mostra fibras vegetais já em preparo para serem descascadas e secas, organizadas em feixes. Essas fibras, tradicionalmente extraídas de plantas como o cipó-titica ou arumã, são a base do artesanato local. A disposição dos materiais sobre o piso de madeira evidencia o ambiente “rústico” e doméstico em que muitas vezes ocorre a produção artesanal, ressaltando a conexão entre o fazer manual, a memória dos artesãos e a continuidade de saberes ancestrais na cultura tefeense.

Silva e Oliveira (2010) afirmam que o reconhecimento dessa arte depende da formação de recursos humanos locais, bem como sua existência depende de uma organização e manejo para que não se perca ou seja apenas uma peça para exposição, sem mostrar o seu real valor para a sociedade e para nossa cultura.

Pra fazer um paneiro você precisa de cipó, uma grade de madeira pra fazer a forma pra fazer um paneirinho bonito em fim assim que funciona essa é a técnica e aí você faz paneiro aham você destala o cipó, prepara as talas e tudo e começa você começa fazendo um x e termina fazendo um x é simplesmente fazendo x você começa de um x e termina ele de um x só isso é muito fácil (Diogo, 2025).

Muitas vezes os produtos feitos pelos artesões locais trazem consigo um ritual, que parte desde a retirada da fibra da natureza até a produção final e, se for o caso, até a comercialização do produto. Isso faz dos paneiros uma arte ancestral que vai além de sua utilidade prática, mas como uma arte de resistência de um povo que transmite, por meio das pinturas e ilustrações dos paneiros e demais artesanatos, uma história, um sentido e uma identidade particular de um grupo ou localidade. E é, justamente, essa diferença que torna cada peça única.

Quem ensina, ensina alguma coisa a alguém. Por isso é que, do ponto de vista gramatical, o verbo ensinar é um verbo transitivo-relativo. Verbo que pede um objeto direto – e em objeto indireto – a alguém. Do ponto de vista democrático em que me sintuo, mas também do ponto de vista da radicalidade metafísica em que me coloco e que decorre minha compreensão do homem e da mulher como seres históricos e inacabados e sobre que se funda a minha inteligência do processo de conhecer, ensinar é algo mais que um verbo transitivo-relativo. (Freire, 1996, p. 23).

Preservar essa memória não deve ser uma ação restrita ao presente, mas sim um compromisso contínuo que envolva diferentes espaços educacionais, sociais e culturais em um esforço integrado para garantir a transmitir o ensino da arte da tecer. Por meio da valorização cultural, torna-se possível evidenciar a importância dessa prática artesanal, promovendo o reconhecimento de seu valor histórico e simbólico. Assim, o artesanato dos paneiros ultrapassa os limites geográficos e torna-se um patrimônio coletivo, acessível e prestigiada por toda a sociedade.

3. O TRABALHO COM A FIBRA

Conforme Max-Neef (1991, p. 63), o desenvolvimento sustentável deve partir das necessidades e conhecimentos das comunidades locais, respeitando seus modos de produção e promovendo a preservação ambiental.

O conceito de desenvolvimento sustentável envolve a busca por um equilíbrio entre o crescimento econômico, a justiça social e a conservação ambiental, visando garantir que as gerações atuais atendam às suas necessidades sem comprometer os recursos naturais e as condições de vida das gerações futuras (BRUNDTLAND, 1987). No contexto amazônico, essa perspectiva é ainda mais significativa, considerando a riqueza ecológica e a diversidade cultural da região.

O povo do Amazônia, o artesão, o artista que faz das fibras da juta, do cipó, das palhas ou de outras plantas, meios de recursos, não somente para a geração de renda ou como auxílio em suas produções agrícolas, mas por vezes utilizando fibras já descartadas pela natureza, não causa nenhum impacto natural ou retirada brusca que prejudique o ecossistema da localidade ou gere poluição ao meio ambiente. Tais práticas sustentáveis trazem consigo um respeito pelo meio ambiente, promovendo a conservação e a utilização dos mesmos recursos naturais por um longo tempo.

Impacto ambiental não porque você tira o cipó no mato você não tira a matriz do cipó você arranca os fios que necessita o restante da matriz fica lá então não causa um impacto ambiental digamos assim mas ela causa um impacto social porque é uma ferramenta que te ajuda produzir renda pro sustento da família nós somos da agricultura familiar e o impacto que ela traz na nossa vida é de benefícios na implantação da renda familiar isso ela nos ajuda bastante impacto ambiental não (Diogo, 2025).

É importante destacar também que, ao utilizar recursos naturais renováveis, os artesãos colaboram com a redução do impacto ambiental de práticas industriais convencionais. A confecção artesanal de objetos a partir de fibras evita o uso de plásticos, metais e outros materiais poluentes, contribuindo para a redução de resíduos sólidos e da poluição ambiental.

Portanto, ao tratar a tecitura de paneiros como uma prática de sustentabilidade, reconhece-se não apenas seu valor ecológico, mas também seu papel na valorização das culturas locais, na preservação de saberes ancestrais e no fortalecimento da economia comunitária. A produção artesanal de fibras vegetais se revela, assim, como um exemplo concreto de como o conhecimento tradicional pode dialogar com os princípios do desenvolvimento sustentável, propondo alternativas viáveis e respeitadas ao meio ambiente e à diversidade cultural da Amazônia. Segundo Boaventura (2006), é fundamental reconhecer a pluralidade de saberes,

valorizando os conhecimentos tradicionais que, muitas vezes, são marginalizados pelo saber científico hegemônico.

Além de tratar a fibra como uma fonte de trabalho e um recurso em suas produções, os artesões da floresta fazem dessa arte uma produção de excelência, o que, de uma certa forma, gera renda, pois, além de produzirem em uma escala razoável para uso próprio, muitos desses produtos estão ganhando novos espaços, novas clientelas e outros reconhecimentos. Além de ser um produto de utilidade braçal, hoje é muito utilizado como um item decorativo, muito apreciado em outras localidades, o que leva a uma alta procura e conseqüentemente, a uma maior renda para seu produtor.

Outro ponto que pode ser abordado sobre a arte dos paneiros e demais artesanatos são os ensinamentos histórico-social e habilidades nos processos, que vão desde a retirada da fibra da natureza, o transporte, o beneficiamento da fibra, a tecitura, a pintura e seus significados. São etapas envolvem diversas habilidades, desde reconhecer qual fibra é propícia para a confecção de determinado produto até a arte da fabricação e venda.

Tais produtos são confeccionados, em geral, por senhores e senhoras em uma faixa etária que varia dos 40 aos 90 anos, que propagam seus conhecimentos às novas gerações, promovendo a transmissão dos saber dos mais velhos para aos mais novos. Essa troca de conhecimento, ajuda a valorizar os saberes tradicionais, que são ricos em nossa região.

torna-se difícil separar o homem/mulher, a natureza e a sociedade, posto que inexistente o homem amazônico em si mesmo, como também parece inexato conceber a floresta e as culturas dissociadas das práticas sociais que engendram os estilos de vida neste espaço regionalizado. (Torres 2005, p. 18).

Para Halbwachas (1990, p.45), a memória coletiva é fundamental na transmissão de saberes culturais, pois permite que práticas como o artesanato sejam preservadas e adaptadas às novas gerações. Como afirma Madela (2025) “O que traz na minha memória é que a gente tá tecendo aí fazendo aquele trabalho que são as nossas raízes de antigamente que gente trabalhava com os paneiros” .

Os conhecimentos vão do além do tecer: estão no reconhecer as plantas utilizadas na confecção dos artesanatos, fortalecendo a conexão entre o artesão e a natureza. O artesanato também promove o trabalho coletivo dentro das comunidades tradicionais, utilizando-se da colaboração de todos os membros da comunidade ou, ainda, passa a ser um trabalho isolado, a cargo de um ou poucos membros dentro do círculo social do artesão.

Figura 7: Artesania cabocla



Fonte: Pesquisa de campo, 2025

Durante o trabalho de campo, foi possível observar de perto o modo como os artesão realizam a confecção dos paneiro, a imagem abaixo mostra o senhor Josué em pleno processo de tecitura. Sentado no chão de madeira, ele entrelaça manualmente as tiras vegetais provavelmente cipó na estrutura circular do cesto. O ambiente é “rústico”, com paredes de madeira e utensílios domésticos ao fundo, o que evidencia o caráter familiar e tradicional dessa prática artesanal. O artesão, com gestos precisos e concentrados, manipula as fibras com habilidade, demonstrando o saber acumulado ao longo do tempo e transmitido entre gerações. Esse momento ilustra não apenas a técnica envolvida, mas também a dedicação e a conexão entre o fazer artesanal e o cotidiano de quem o pratica.

Vale ressaltar que o trabalho de tecer a fibra natural é voltado principalmente para as mulheres, como se pode perceber na pesquisa de campo e também nas referencias bibliográficas usadas como arcabouço deste trabalho. O papel central nas produções são em sua grande maioria, desempenhados por mulheres, o que as levam a um empoderamento no que tange a produção, e consequentemente, a uma rentabilidade financeira para esse grupo. Segundo Joan Scott (1995, p. 32), “o trabalho feminino no artesanato não apenas mantém tradições culturais, mas também fortalece a autonomia econômica das mulheres, resignificando seu papel na sociedade.”

A autora destaca a importância do trabalho feminino no artesanato como uma prática que ultrapassa a simples preservação cultural. Ao afirmar que esse trabalho “mantém tradições culturais”, Scott reconhece o papel das mulheres como guardiãs e transmissoras de saberes ancestrais e práticas tradicionais que compõem a identidade de muitas comunidades. Porém, ela vai além ao enfatizar que essa atuação também “fortalece a autonomia econômica das mulheres”, ou seja, o artesanato pode representar uma fonte de renda e independência financeira, contribuindo para a valorização social e econômica dessas mulheres.

Ao “ressignificar seu papel na sociedade”, o trabalho artesanal permite que as mulheres ocupem novos espaços de protagonismo, rompendo com estereótipos de subordinação e invisibilidade. Nesse sentido, o artesanato feminino torna-se uma forma de resistência e afirmação, tanto no campo econômico quanto simbólico, evidenciando como as práticas tradicionais podem ser reapropriadas de maneira crítica e transformadora.

Essa análise é especialmente relevante em contextos como o da produção de paneiros em Tefé, onde a atuação de mulheres artesãs contribui para a manutenção de saberes locais e, ao mesmo tempo, reafirma sua presença ativa na construção da história e da cultura da região.

Os produtores do paneiros são mulheres e homens que fazem dessa arte seu sustento e um meio de reconhecimento por meio de sua arte. São eles que ainda carregam consigo as memórias de seus ancestrais, seus aprendizados, relatando que, cada tecume tem seu significado, cada trançado revela, além de beleza, a história de um povo guerreiro, que se configura no povo amazônico.

Segundo Boaventura Santos (2006, p.91) “o conhecimento tradicional só seria mesmo reconhecido em nossa sociedade se a ciência dissesse que ele tem valor, não só para ela, mas em si mesmo.” Revela uma crítica importante à forma como a sociedade moderna ocidental valida os saberes. Ao afirmar que “o conhecimento tradicional só seria mesmo reconhecido em nossa sociedade se a ciência dissesse que ele tem valor”, o autor denuncia uma hierarquização dos saberes, onde apenas o conhecimento científico aquele produzido segundo os métodos da ciência ocidental é visto como legítimo, verdadeiro ou relevante.

Essa lógica marginaliza os saberes tradicionais, populares, indígenas, quilombolas, entre outros, que são construídos por meio da experiência, da oralidade, da convivência com a natureza e da transmissão entre gerações. Boaventura defende a ideia de uma “ecologia de saberes”, na qual diferentes formas de conhecimento possam dialogar e coexistir com igual dignidade, sem que uma precise invalidar a outra.

Hoje sim é , é hoje com as novas tecnologias com as novas metodologias de trabalho a as coisas remotas o paneiro é uma dessas ferramentas remotas já pra continua eu não sei se daqui a vinte e trinta anos as pessoas vão carregar mandioca nas costas né hoje muita gente , muito agricultor já usa carrocinha, usa moto enfim pra carregar as mercadorias a mais como tradição propriamente dito na nossa região norte , região Amazônica a o paneiro é indispensável ainda nos dias de hoje (Diogo, 2025).

Portanto, a citação é uma crítica ao colonialismo epistêmico, isto é, ao modo como o pensamento ocidental coloniza outras formas de conhecer, exigindo que sejam traduzidas e legitimadas pela ciência para que tenham algum valor social. Isso tem implicações profundas, especialmente para comunidades tradicionais, como as que produzem paneiros em Tefé, cujos saberes são muitas vezes desconsiderados pelas instituições formais, apesar de seu valor cultural, histórico e prático. Pode-se perceber que a ciência é tão valorizada que os saberes tradicionais são descartados como se não valessem nada ou tenham a mínima importância. Mas ela tem uma grande importância sim.

Figura 8: O artesanato como trabalho e arte



Fonte: Pesquisa de campo, 2025

Para Zamboni (2006, p.22), “Tanto a arte como a ciência acabam sempre por assumir um certo caráter didático na nossa compreensão de mundo. embora o façam de modo diverso: a arte não contradiz a ciência, todavia nos faz entender certos aspectos que a ciência não consegue fazer.”, leva a refletir sobre o papel complementar da arte e da ciência na construção do conhecimento e na compreensão do mundo. Ambas possuem um caráter didático, ou seja, ensinam, transmitem ideias e ajudam a interpretar a realidade, embora o façam por caminhos diferentes.

A ciência busca explicar o mundo por meio de métodos sistemáticos, dados objetivos e raciocínios lógicos. Já a arte se expressa por meio da sensibilidade, da subjetividade e da imaginação. Enquanto a ciência tenta provar, a arte sugere, evoca e faz sentir. A arte, portanto, não compete com a ciência, mas a complementa, ampliando nosso olhar e oferecendo outras formas de aprendizado, especialmente no campo dos valores, das emoções e das percepções culturais e sociais.

A pesquisa foi acontecendo a partir de vivências e contatos com moradores e moradoras, em Tefé, no Amazonas, que produzem paneiros uma arte antiga que faz parte do patrimônio cultural da região. A partir dessas conversas e visitas, foram realizadas entrevistas e registrando imagens, que ajudaram bastante a refletir de forma mais crítica sobre o tema. Para entender melhor os caminhos da pesquisa, também nos baseamos em leituras que ajudaram a dar suporte ao que foi sendo observado durante esse processo. Seguindo uma abordagem mais voltada para a fenomenologia, como coloca Gil (2008), o olhar do pesquisador esteve voltado para os fenômenos vividos e compartilhados pelos sujeitos envolvidos.

CONSIDERAÇÕES

Dessa forma, conclui-se que a produção artesanal de paneiros em Tefé-AM constitui uma prática cultural profundamente enraizada na história e na identidade local. Mais do que simples objetos utilitários, os paneiros representam a continuidade de saberes tradicionais, transmitidos oralmente e por meio da vivência cotidiana entre gerações. As narrativas dos artesãos entrevistados evidenciam que essa prática artesanal está intrinsecamente ligada à memória, ao pertencimento e à resistência cultural dos povos da região. Ao analisar o processo de confecção e os significados atribuídos a ele, revelou-se a importância da artesanaria como elemento fundamental da história social tefeense.

Ademais, a pesquisa destacou a relevância da tecitura de paneiros no contexto da sustentabilidade econômica e ambiental, reforçando a necessidade de valorização e preservação desses saberes locais. A continuidade dessa prática depen-

de do reconhecimento institucional, do incentivo a políticas públicas culturais e da inserção desses conhecimentos nos espaços educacionais. Nesse sentido, este trabalho não apenas contribui para a valorização do patrimônio imaterial amazônico, mas também sugere a ampliação de estudos voltados à educação patrimonial e à valorização das memórias locais, elementos indispensáveis à construção de uma história mais plural e comprometida com a diversidade cultural brasileira.

Esta pesquisa sobre a artesanaria tefeense me proporcionou uma vivência prática única, apesar dos desafios. A visita à floresta para conhecer o trabalho dos artesãos com seus caminhos longos, mosquitos e condições adversas foi uma experiência marcante que complementou meus estudos teóricos. Essa oportunidade me permitiu observar diretamente o processo artesanal, compreender na prática as dificuldades da produção e valorizar ainda mais esse patrimônio cultural. Embora breve, o contato com os artesãos enriqueceu meu trabalho e me mostrou a importância de unir conhecimento acadêmico com observação direta da realidade.

REFERÊNCIAS

- BRUNDTLAN, G. H. (Org.) **Nosso futuro comum**. 1º. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1997.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Tefé – **Censo Demográfico 2022: população residente**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/tefe/panorama>. Acesso em: 22 junho. 2025.
- FRANÇA, Martins Deize e Freitas, Albuquerque de Nanda. **Tecendo Paneiro, tecendo histórias: uma etnografia dos tecedores de paneiro de Bairro de Santa Luzia em Tefé-AM**. (Manuscrito não publicado)2024.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro:1989.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisas**. 6ª ed. São Paulo, 2008.
- HALBWACHAS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- MAX-NEEF, Manfred. **Desenvolvimento humanos: uma economia a serviço da**

vida. São Paulo: Vozes, 1991. PREFEITURA de Tefé. disponível em <https://www.facebook.com/share/p/1C7ND28cGM/>. Acesso em 05 maio de 2025.

QUEIROZ, Kristian Oliveira de – **Integralização e Globalização relativizada: Uma leitura de Tefé no Amazonas** – Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento – Vol. 2. Ano. 1. maio. 2016, pp. 3-22 – ISSN: 2448-0959. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/geografia-es/integracion-y-globalizacion>. Acesso em 04 maio de 2025.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do tempo para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006.

SILVA, Raimundo Nonato Pereira; OLIVEIRA, Gilvan Muller de. **Licenciatura Indígena, política educacionais e desenvolvimento sustentável no alto Rio Negro**. In: AMARAL, José Januário de Oliveira e LEANDRO, Ederson Lauri. *Amazônia e 'Cenários Indígenas*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

SOUSA, Marília de Jesus da Silva e. **Saberes e modos de fazer objetos artesanais na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã: um estudo da cultura material ribeirinha**. 2011. 163 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2011.

SCOTT, Joan. **Gênero e a política da história**. Tradução de Cristina Buarque e Maria Helena Barbosa. São Paulo: UNESP, 1995.

TORRES, Iraildes Caldas. **O Ethos das mulheres da floresta**. Manaus: Editora Valer/FAPEAM, 2012. *As novas amazônidas*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2005.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos**. 3ªed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência** / Silvio Zamboni. 3ª. ed. rev. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

AS PASTORINHAS COMO ELEMENTO DE FORMAÇÃO CULTURAL: UM RESGATE MEMORIALÍSTICO

Guataçara da Silva Ferreira

Graduada em Letras pelo Centro de Estudos Superiores de Tefé – CEST/UEA; membro da ABEPPA, ALCAMA e AJEB; E-mail: guataferreira16@gmail.com

Núbia Litaiff Moriz Schwamborn

Docente do colegiado de Letras do Centro de Estudos Superiores de Tefé – CEST/UEA; Mestra e Doutora em Ciências da Educação (USC/PY); Coordenadora de área de Letras do PIBID/CAPES do CEST; E-mail: nmoriz@uea.edu.br

Thaila Bastos da Fonseca

Professora Graduada em Letras – CEST/UEA; Especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e suas Literaturas – CEST/UEA; Mestra em Ciências Humanas – PPGICH/UEA. Professora de Língua Inglesa da SEDUC/TEFÉ/AM; E-mail: thailabastos@yahoo.com

Resumo: O presente trabalho intitulado “As Pastorinhas como Elemento de Formação Cultural: Um Resgate Memorialístico” apresenta um breve estudo sobre a dança ou bailado das Pastorinhas, em Tefé, Amazonas. A temática concebida como elemento de formação cultural faz alusão à tradição popular da dança e seus signos, linguagens e símbolos constituídos. As Pastorinhas, concebida como uma manifestação cultural que influenciou fortemente na formação cultural e artística do povo amazônica, hoje, praticamente, encontra-se em desuso no município. Sendo assim, impregnada na memória de nossas vivências, as lembranças dessa dança artístico-cultural ressaltam a importância do resgate memorialístico para legitimar o processo de construção da identidade e a preservação das raízes culturais da sociedade tefeense. Nesta acepção, o objetivo geral do estudo acadêmico consiste em apresentar um resgate memorialístico acerca do bailado das Pastorinhas, sobretudo, através dos relatos colhidos na cidade de Tefé, em Nogueira, em Manaus, no Amazonas. Entre os objetivos específicos, destacam-se: apresentar conceituações diversas sobre o termo Cultura; Apresentar a estruturação e os elementos intrínsecos da dança natalina As Pastorinhas, além de promover uma reflexão sobre a importância das Pastorinhas para a formação cultural da sociedade tefeense. O trabalho teve como delineamento metodológico a pesquisa bibliográfica, e em especial, para as concepções de cultura, fundamentou-se em Laraia (1986), Sanches

(2009) e outros, e a História Oral, cujos instrumentos utilizados para a coleta de dados foram a aplicação de questionários e entrevistas, devidamente autorizadas. Os resultados confirmaram a importância do bailado das Pastorinhas para a formação cultural e artística dos ex-participantes e brincantes da dança. Portanto, As Pastorinhas constituem-se como elemento de grande relevância para a expressão e formação cultural do povo tefeense, uma vez que ficou evidente que é fundamental o resgate e a valorização dessa manifestação cultural.

Palavras-chave: Formação cultural; As Pastorinhas; Resgate memorialístico.

Abstract: The present work entitled “The Pastorinhas as an Element of Cultural Formation: A Memorialistic Rescue” presents a brief study on the Dance or Ballet of the Pastorinhas, in Tefé, Amazonas. The theme conceived as an Element of Cultural Formation alludes to the popular dance tradition and its constituted signs, languages and symbols. The Pastorinhas, conceived as a cultural manifestation that strongly influenced the cultural and artistic formation of the Amazonian people, today, practically, is in disuse in the municipality. Thus, impregnated in the memory of our experiences, the memories of this artistic-cultural dance highlight the importance of the memorialistic rescue to legitimize the process of identity construction and the preservation of the cultural roots of society of Tefé. In this sense, the general objective of the academic study is to present a memorialistic recovery about the ballet of the Pastorinhas, above all, through the reports collected in the city of Tefé, in Nogueira, in Manaus, in Amazonas. Among the specific objectives, the following stand out: To present different concepts about the term Culture; Present the structure and intrinsic elements of the Christmas dance the Pastorinhas, in addition to presenting a reflection on the importance of Pastorinhas for the cultural formation of the society of Tefé. The work had as methodological outline the bibliographical research, especially for the conceptions of culture, it was based on Laraia (1986), Sanches (2009) and others, and Oral History, whose instruments used for data collection were the application of questionnaires and interviews, duly authorized. The results confirmed the importance of the ballet of Pastorinhas for the cultural and artistic formation of former participants and dancers. Therefore, the Pastorinhas constitute an element of great relevance for the expression and cultural formation of the people of Tefé, since it was evident that it is essential to rescue and value this cultural manifestation.

Keywords: Cultural formation; The Pastorinhas; Memorialistic rescue.

INTRODUÇÃO

Na descoberta de novos hábitos e na expansão das sociedades, o ser humano modificou, se modificou e tem modificado sua cultura original, desse modo, novos costumes e tradições foram espalhando-se por todas as regiões do Brasil. Sabe-se que a sociedade brasileira, em particular a região Norte, apresenta muitos encantos e belezas, mais também possui uma cultura rica e bastante diversificada, com manifestações culturais típicas da região. Nesta acepção, a temática da presente pesquisa versa sobre a brincadeira popular, da manifestação cultural conhecida como As Pastorinhas, a qual foi concebida como elemento de formação cultural dos brincantes e simpatizantes, referendando-a como uma manifestação cultural que influenciou fortemente na formação cultural, religiosa e artística do povo tefeense.

Quanto ao objetivo geral da presente pesquisa acadêmica, o mesmo centra-se, justamente em apresentar um resgate memorialístico acerca do bailado das Pastorinhas, sobretudo, através dos relatos colhidos na cidade de Tefé, em Nogueira e Manaus. Para assim promover uma reflexão sobre a importância do bailado das Pastorinhas para a formação cultural da sociedade tefeense.

Embora, na contemporaneidade, não se apresente mais em Tefé, o bailado das Pastorinhas, geralmente está associada ao período natalino, e está presente nas reminiscências dos ex-brincantes. Diante disso, esta pesquisa visa ressaltar a importância do resgate memorialístico para legitimar o processo de construção da identidade e a preservação das raízes culturais da sociedade tefeense. Nesta acepção, justifica-se a escolha do tema, posto que além de ser uma manifestação cultural, a brincadeira das Pastorinhas enaltece a fé religiosa das pessoas, cultuando o nascimento de Jesus Cristo, o Salvador. A princípio, a escolha do tema surgiu, mediante as próprias experiências da pesquisadora, vivenciadas em Tefé, com a cultura das Pastorinhas, ainda na infância. Ao ter contato pela primeira vez com a brincadeira, aos sete anos, ficou fascinada com as músicas e a beleza das roupas coloridas das participantes do bailado, como Diana, a Caçadora, a Cigana, entre outras. Constata-se que era algo muito significativo e que possuía uma simbologia muito forte para os fiéis que todos os anos realizavam a dança com o objetivo de celebrar o nascimento do Menino Jesus.

Desta forma, além do caráter pessoal, a escolha do tema recaiu também sobre a importância das manifestações culturais e mediante a relevância que a tradição cultural teve e ainda tem na vida das pessoas simpatizantes do bailado. Além disso, valorizar e resgatar brincadeiras que fizeram parte de toda uma geração de

famílias tefeenses.

O marco metodológico do trabalho acadêmico é de natureza, predominantemente, qualitativa e se norteou pela pesquisa bibliográfica, que dialogou com teóricos que já abordaram o tema em questão. A pesquisa também se fundamentou no método da História oral, cujos instrumentos utilizados para a coleta de dados foram, principalmente, a aplicação de questionários com perguntas abertas e fechadas e foram feitas ainda entrevistas com ex-brincantes e participantes da dança das Pastorinhas. Convém enfatizar que as entrevistas e os relatos orais e/ou escritos e fotografias foram devidamente autorizados pelos (as) participantes da pesquisa. Assim, é necessário falar, apresentar discussões e reflexões sobre As Pastorinhas, posto que é uma tentativa de rememorar a brincadeira natalina, e principalmente o resgate memorialístico da manifestação artístico cultural desta manifestação, no município de Tefé/Amazonas.

1. UMA VISÃO PANORÂMICA SOBRE O TERMO CULTURA

Consoante Sanches (2009, p. 29), é justamente, a “apropriação e transformação da natureza em objetos e bens que o homem passa a utilizar e anexar ao seu universo, criando pouco a pouco um mundo novo, totalmente artificial, que chamamos de cultura”. Portanto, a cultura é inerente ao homem e está associada às manifestações culturais que incluem as manifestações literárias, costumes, crenças e as danças populares e religiosas.

No início, o termo “cultura” tendia estar restrito à literatura, à música ou às manifestações artísticas em geral. Contudo, com a diversificação das sociedades, consoante Burker (1989, p. 25), o termo “passou a referir-se a praticamente tudo o que pode ser ensinado e aprendido por uma dada comunidade, bem como falar, andar, comer, vestir”, dentre outros aspectos. Assim, “indivíduos de culturas diferentes podem ser facilmente identificados por uma série de características, tais como o modo de agir, vestir, caminhar, comer, sem mencionar a evidência das diferenças linguísticas” (LARAIA, 2001, p. 36).

Eagleton (2005, p. 184), afirma que a cultura “não é unicamente aquilo de que vivemos”. Compreende “afeto, relacionamento, memória, parentesco, lugar, comunidade, satisfação emocional, prazer intelectual, um sentido de significado último” (EAGLETON, 2005, p.184), logo, cultura implica a subjetividade e os sentimentos dos indivíduos.

Consoante Tylor (1832, p. 498), cultura “é todo aquele complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros

hábitos e capacidades adquiridos pelo homem como membro da sociedade”. Em outras palavras, o termo é abrangente. Sendo assim, cultura constitui-se como um conjunto de tradições, histórias, hábitos, princípios morais, valores, crenças, costumes, aspectos literários e linguísticos e manifestações religiosas de um terminado povo ou sociedade que tende a ser repassada de geração a geração, através da comunicação oral, da escrita e por imitações.

O antropólogo Roberto Da Matta (1986, p. 123) afirma que, “para nós, ‘cultura’, não é, simplesmente, um referente que marca uma hierarquia de ‘civilização’”, porém, consiste:

na maneira de viver total de um grupo, sociedade, país ou pessoa. Cultura é em Antropologia Social e Sociologia, um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesma (MATTA, 1986, p. 123).

Como evidencia a citação acima, a cultura, por ser um fenômeno natural que é criado e modificado pelo ser humano, é estabelecida por algumas normas de comportamentos que são regidas por regras, que por sua vez, possibilitam outras variações dentro de uma mesma cultura. Esse conjunto de regras básicas impostas por uma sociedade permite a diversificação e a diferenciação das variadas culturas existente nas sociedades, desde as mais primitivas até as mais atuais. Nesta acepção, Laraia (2001, p. 36) afirma que “o modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural”. Com a expansão das sociedades, as culturas vão se organizando e estruturando-se de formas distintas uma das outras, desenvolvendo aspectos culturais e características particulares, dessa maneira, a forma de organização dessas comunidades é o que rege os diferentes tipos de culturas existentes nas sociedades.

Ao longo do processo evolutivo do mundo, o homem, gradativamente, tem passado por muitas adaptações e transformações, estas, por sua vez, permitem que ele se desenvolva e, posteriormente, transforme o ambiente, no qual se encontra inserido. Toda dança folclórica, todo bailado ou qualquer manifestação popular são inerentes à cultura de determinado povo. Logo, cultura é um conceito amplamente diversificado e, sintetizando, pode ser entendida como um conjunto de características que estabelecem normas consideradas comuns ao comportamento humano. Posto que é algo inerente ao homem e somente ele é capaz de produzir, transformar e adaptar a cultura.

No que tange à cultura popular, ela está inteiramente relacionada com as tradições, os costumes, os saberes e valores, que são oriundos e específicos de um povo. Freitas (2007, p. 27) caracteriza-a como um “conjunto de elementos culturais que são únicos de uma região, e tem como influência as crenças e religiosidade de um determinado povo e são construídas por meio da interação dos indivíduos das diversas regiões coexistentes”. Ela faz parte do patrimônio imaterial, que é formada por elementos intangíveis e insere um conjunto cultural imaterial, como as festas religiosas, festivais, danças, músicas, a culinária etc. “São exemplos dessa cultura, as lendas folclóricas, as feiras populares realizadas, as danças, a culinária típica da região etc.” (FREITAS, 2007, p. 26).

No decorrer do tempo, as sociedades passam constantemente por mudanças e adaptações de suas próprias culturas que vão se expandindo para outros lugares. Assim, a diversidade cultural que existe no mundo e especificamente nas diversas regiões do Brasil, os costumes, tradições, crenças, valores e comportamentos constroem a identidade cultural do local. Desse modo, todos os elementos simbólicos que estão presentes nas sociedades, são fundamentais para reforçar e respeitar as diferenças culturais que existem entre as pessoas. Socialmente, o bailado das Pastorinhas, interage na vivência de seus simpatizantes e a manifestação cultural “do cordão encarnado e do cordão azul” tem uma simbologia permeada pela religiosidade.

2. SOBRE A ORIGEM DO BAILADO DAS PASTORINHAS OU AUTO DO PRESÉPIO

Na Idade Média, em Portugal, a cultura da dança das Pastorinhas consistia em uma manifestação clássica e comum, que recebia a denominação de Auto do Presépio. ¹Nos primórdios, tinha um sentido apologético², de ensino e defesa da verdade religiosa e da encarnação da divindade. Como a maioria dos Presépios, As Pastorinhas têm suas origens provenientes dos autos religiosos portugueses antigos, oriundos da estrutura da dança dos Noéis de Provença (França). Essa manifestação cultural e religiosa compõe-se de representações movimentadas (bailado) e coloridas que são apresentadas por moças, rapazes, senhores e senhoras,

1 A Dança das Pastorinhas, comumente era apresentada em Portugal, principalmente na região do Alentejo, entre a véspera de Natal até o Dia dos Reis. Representava-se o Auto Sacramental do Presépio, o nascimento do Menino Jesus, com todos os numerosos personagens como São José, Nossa Senhora, os três Pastores etc.

2 Princípio de defesa, que defende ou justifica algo; disciplina teológica própria de uma certa religião que se propõe a demonstrar, através também da oratória, a defesa de algo.

através de cantos dramatizados e danças que homenageiam o nascimento do Menino Jesus. O enredo principal desse bailado é a celebração que as pastoras realizam e que, de forma figurativa, seguem para a cidade de Belém, com o objetivo de prestar homenagens ao Menino Jesus.

No Brasil, a cultura da apresentação das Pastorinhas foi introduzida em meados do século XVI. De acordo com Lôbo (2007), As Pastorinhas “foram introduzidas no Brasil pelos jesuítas no século XVI”. A tradição da dança das Pastorinhas, Pastoril ou ainda bailado das Pastorinhas é muito presente na região nordestina. As Pastorinhas, como bailado natalino foi se difundindo pelas regiões afora e teve grande expansão do Nordeste para o Sudeste do Brasil, devido à atuação da Companhia de Jesus. Mesmo depois da expulsão dos Jesuítas, com o passar dos anos, o bailado pastoril foi se adaptando aos contextos em que ia se inserindo, geograficamente. Assim, a tradição da celebração das Pastorinhas também ganhou novas versões fora do Nordeste, e, por conseguinte, na Região Amazônica, com a migração de nordestinos para a Amazônia, se tornaram danças folclóricas populares.

Segundo Lôbo (2007), “esse bailado folclórico de origem portuguesa compõe-se de representações coloridas e movimentadas com cantos e danças dramatizados principalmente por moças”. No entanto, na região amazônica, os principais brincantes eram justamente as pessoas idosas, e com o tempo, foram sendo incorporadas ao bailado popular, várias personagens simbólicas do folclore regional de cada localidade em que eram apresentadas.

3. AS PASTORINHAS NO MUNICÍPIO DE TEFÉ E SUAS CARACTERIZAÇÕES

As Pastorinhas foram introduzidas em Tefé, município do estado do Amazonas em meados da década de 1970. Essa celebração religiosa era apresentada ao povo em comemoração ao nascimento de Cristo, nos bairros ou em algumas ruas da cidade de Tefé. A apresentação da brincadeira folclórica não se limitava aos lugares fechados, ou seja, nos primórdios, a festividade acontecia em lugares abertos, onde grupos de pessoas, que incluíam moças e rapazes, crianças e, principalmente adultos, faziam o desfile por várias ruas da cidade, cantando marchas ou músicas de louvor e adoração ao Menino Jesus.

Sobre a religiosidade, traço marcante do bailado das Pastorinhas, de acordo com Rampazzo (1996, p. 51) “todas as populações de qualquer nível cultural, cultivaram alguma forma de religião, e que todas as culturas são profundamente marcadas pela religião”. Para dona Maria Eunice, da comunidade de Noguei-

ra, “a brincadeira das Pastorinhas não é uma brincadeira qualquer, ela é religiosa, e todas as palavras do canto, e as músicas que são apresentadas falam de Jesus” (MARIA EUNICE. Em entrevista concedida à pesquisadora. Nogueira/AM. 2021). A participante da pesquisa continua em seu relato e linguagem simples: “não tenha uma que não fale, todas falam, isso é muito importante para o povo”. Sobre a religiosidade, o entrevistado Orange Cavalcante, que já foi Secretário de Cultura do Município de Tefé, assim afirma: “Com absoluta certeza, a pastorinha é uma manifestação cultural que fortalece a nossa identidade, a nossa fé” (ORANGE CAVALCANTE. Em entrevista cedida à pesquisadora. Tefé/AM. 2021).

As Pastorinhas representam um festivo teatro popular, alegre, profano, contudo, constituem também uma manifestação representativa do sagrado, permeada por ensinamentos morais. Portanto, podemos afirmar que o Pastoril ou bailado das Pastorinhas estão relacionadas ao teatro popular, aos autos de Natal da Idade Média e acerca das alterações ocorridas com o passar dos tempos, Cascudo (1972, p. 683) descreve que os pastoris “foram evoluindo para os autos, pequeninas peças de sentido apologético, com enredo próprio, divididos em episódios, que tomavam a denominação quinhentista de ‘jornada’”.

Nas Pastorinhas são apresentadas músicas que fazem parte das tradições culturais populares da cidade na época natalina. Antecedendo o Natal, os grupos das Pastorinhas visitavam os lugares onde foram montados os presépios. As pastoras (que são divididas em dois blocos) cantam louvores ao Menino Jesus e o povo participa festivamente da celebração, acompanhando os cânticos e as encenações. O auto, ou enredo contado na brincadeira Pastoril é todo escrito em versos e musicado, com um prólogo, dois atos e um epílogo. A seguir, o canto de entrada dos pastores.

CANTO - (ENTRADA-LICENÇA)
PASTORES

Acordai nobre gente
Acordai não durmam tanto, (2x)
Que aqui estão os Pastorinhos
Para adorar o Menino Santo. (2x)

Vinde ouvir as simples cantigas
De grosseiras camponesas, (2x)
Às aldeias conduzindo
Cordeiros e mansas reses. (2x)

Ó senhora, dona da casa
Mande entrar, faça o favor (2x)
Que do céu estão caindo
Pinguinhos de água e flores (2x)

(GIL SCHAEKEN, Raimunda. *Em entrevista concedida à pesquisadora.*
Manaus/AM. 2021).

Um aspecto importante a ser enfatizado refere-se à “inclusão do nome ‘cordão’ no pastoril que denuncia a influência poderosa da dança e música profana” (CASCUDO, 1972, p. 683). As Pastorinhas se dividem em dois cordões principais: cordão azul e cordão “encarnado” (uma referência à cor vermelha, cor de carne). Ao falar desses cordões que são fundamentais na apresentação das Pastorinhas, o antropólogo Câmara Cascudo (1972, p. 683) destaca que são cordões “do Natal até as vésperas de carnaval, indo as pastoras divididas em duas filas paralelas, um chamado cordão azul e outro cordão encarnado”. Segundo a entrevistada Raimunda Gil Schaecken, escritora, memorialista, presidente da Associação dos Escritores do Amazonas (ASSEAM), a estrutura do bailado das Pastorinhas no município te-feense apresentava-se da seguinte forma:

Um Presépio no local onde era realizada a brincadeira das Pastorinhas, com um Anjo vestido de branco, a Estrela vestida de azul e a Lua vestida de cor-de-rosa, havia também a Pastora-Guia, geralmente com vestido branco, rosa ou bege (tudo com muito brilho); leva um cajado da cor do vestido, na mão esquerda e na mão direita, um pandeiro todo enfeitado de fitas coloridas; A Pastora-Guia é responsável de dirigir o cordão; outras pastoras pequenas, sem nomes definidos, formam o rebanho, em trajes típicos de pastora, que se divide em dois lados: vermelho e azul, diferenciados nas cores do lenço e avental. Esse grupo tem a responsabilidade de cantar as chamadas das personagens e as jornadas (RAIMUNDA GIL SCHAEKEN. *Em entrevista concedida à pesquisadora.* Manaus/AM. 2021).

Quanto às principais personagens que figuram no Pastoril, Schaecken (2010, p. 315) assim enumera: “Mestra, Diana, Rosa, Camponesa, Florista, Galega, Pequeninha, Baiana, Cigana (lado vermelho); Contramestra, Saloia, Campina, Ceifeira, Galego, Pastora Perdida, Baiano e Açucena (lado azul)”. Raimunda Gil Schaecken,

em entrevista afirma que “os dois cordões de cores diferentes que disputam a honra de celebrar o nascimento do Menino Jesus, são guiados pela mestra e pela contramestra”. E continuando seu relato, enfatiza que o “cordão vermelho ou encarnado é comandado pela mestra, já o cordão azul é guiado pela contramestra e as tradicionais personagens são a Lua, o Anjo, a Estrela, a Pastora-Guia”.

Para corroborar com o relato, dona Maria Eunice, da comunidade de Nogueira, afirma que As Pastorinhas são assim estruturadas: “Dois cordões que são: um encarnado ou vermelho e um azul e a apresentação começa pela entrada dos cordões, na sequência vem o Anjo, a Estrela, a Lua”. Com muito entusiasmo e nostalgia estampada no semblante, a senhora Maria Eunice afirma que “depois entram as Rosas, a Diana, a Flora, Florista, a Borboleta, a Cigana, a Pequeninhinha, vem a Açucena, a Pastora-Guia, o príncipe e a princesa”. E continua: “Vem os visitantes, os galegos, os baianos, os ciganos, os portugueses e também os espanhóis” (MARIA EUNICE, em entrevista oral concedida à pesquisadora. Nogueira/AM. 2021).

Figura 01 - Brincantes divididos em dois grupos: pastoras do cordão vermelho (encarnado) e do cordão azul.



Fonte: Foto gentilmente cedida por dona Maria Eunice – Nogueira/AM.

Sobre o vestuário da brincadeira, as vestes típicas dessa dança popular são: saias e blusas vermelhas e blusas azuis para as pastoras, coletes para os homens e para os ciganos e roupas bem coloridas e vibrantes para outras personagens. Para as mulheres, na parte da cabeça e cabelo, são usados enfeites como fitas ou tiaras

e, principalmente, flores. As personagens em destaque usam vestidos com muito colorido e brilho.

Figura 02 - Brincantes, a maioria formada por idosos (as), com indumentárias coloridas.



Fonte: Foto de autoria de Orange Cavalcante. Gentilmente cedida por Orange Cavalcante.

Para acompanhar o compasso das melodias, Schaeken (2010, p. 315) afirma que os instrumentos musicais utilizados nas Pastorinhas do município de Tefé, tanto na cidade, quanto no interior eram “o violino, violão, pandeiro, cavaquinho, bombo”. Na apresentação das Pastorinhas, os simpatizantes e, geralmente, a comunidade que assiste, acompanham as músicas festivas da brincadeira. A seguir, a transcrição do canto da Pastora-Guia e das Pastoras:

(PASTORA-GUIA E PASTORAS)

Nós viemos de bem longe
Viajando muitos dias
Para adorar em Belém (4x)
O recém-nascido Messias. (2x)

Quando chegamos bem perto,
Encontramos a Pastora Guia.
E viemos todos juntos (2x)
Ver o filho de Maria. (2x)

Todos contentes andamos,
Vamos ver os companheiros
Cantando alegremente
Rufando nossos pandeiros
Cantando alegremente (2x)
Rufando nossos pandeiros. (2x)

RAIMUNDA GIL SCHAEKEN. *Em entrevista concedida à pesquisadora.*
Manaus/AM. 2021).

Ainda consoante Raimunda Gil Schaecken, em sua cidade natal, Tefé, havia “as animadas Pastorinhas e Pastoral, muito bem ensaiadas pela Irmã Adamir Bamberg (IFMM) e pelas tefeenses Santa Nogueira, Ormízia Ferreira, Luzia Nascimento, Santa Sabino e Lucila Crisóstomo, na cidade” e no interior, ela cita: “Fantilda Souza, Myrian Gonçalves de Souza, Carmélia Frazão, Francisca e Raimunda Barros e Alcinda” (RAIMUNDA GIL SCHAEKEN. *Em entrevista concedida à pesquisadora.* Manaus/AM. 2021).

As Pastorinhas assim como qualquer outra dança folclórica, foi sofrendo mudanças, e influências de acordo com cada região. Cada região foi adaptando a brincadeira com os seus ritmos e melodias, e com o acréscimo de outras personagens, figuras diferentes que são acrescentadas para regionalizar e enriquecer a brincadeira. Assim, aparecem na dança, personagens como a Cigana que vem da Ásia para prestigiar o nascimento do Menino Jesus, tem os baianos que vêm da Bahia, tem também os reis, os príncipes e princesas. Desse modo, a brincadeira natalina foi sendo moldada para expressar maior regionalização e movimento à dança e, principalmente para celebrar o nascimento de Cristo.

Para Isadora Ramos, professora aposentada da SEDUC/Tefé, “além de ser uma brincadeira que envolve a sociedade, tem um significado religioso de fé e celebração, pois não é somente brincar, é celebrar o nascimento do Menino Jesus também” (ISADORA RAMOS. *Em entrevista concedida à pesquisadora.* Manaus/AM. 2021). Para a participante Maria Eugênia, “a pastorinha é importante, não só para Tefé, mas para toda população católica ou pra quem celebra a festa de Natal”. (MARIA EUGÊNIA. *Em entrevista concedida à pesquisadora.* Manaus/AM. 2021). De um modo geral, para o público-alvo, a dança das Pastorinhas é uma expressão de fé, de manifestação religiosa e cultural.

Convém destacar, que, no Amazonas, através do Projeto de Lei n. 220/2016, apresentado pela deputada estadual Alessandra Campêlo, a tradição das Pastori-

nhas virou Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Amazonas. Marcos Moura, coordenador do Instituto Cultural Ajuri (INCA), na ocasião da aprovação por unanimidade do Projeto de Lei n. 220/2016, assim se pronunciou:

As Pastorinhas natalinas são herança cultural lusitana que se integrou à cultura popular brasileira, atravessando séculos de resistência com a força de sua tradição. Fé que se tornou folclore celebrando o nascimento de Cristo, influenciando sucessivas gerações com a cultura da paz, valor importantíssimo para a superação da violência e da intolerância típicas da sociedade contemporânea (MARCOS MOURA. In: Jusbrasil/Texto publicado pela Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas (ALEAM), com assessoria da deputada Alessandra Campelo, 2016).

Embora tenha se tornado Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do Amazonas, a cultura das Pastorinhas está, gradativamente, relegada ao esquecimento. O relato colhido através da aplicação do questionário da participante da pesquisa, Isadora Ramos, define bem o momento atual do Pastoril tefeense: é “uma brincadeira que jamais deveria se perder, hoje em dia, as coisas estão muito mudadas, não se tem mais aquela vontade de participar como antes” e finaliza com a seguinte afirmação: “lamentavelmente, as pessoas estão deixando cair no esquecimento uma tradição tão bonita e importante” (ISADORA RAMOS. Em entrevista concedida à pesquisadora. Manaus/AM. 2021).

Metodologia

4. O PERCURSO METODOLÓGICO DA PESQUISA

O trabalho de investigação que tem como título: “As Pastorinhas como Elemento de Formação Cultural: Um Resgate Memorialístico”, norteou-se, sobretudo, pela pesquisa bibliográfica e pelo método da História oral. Sabe-se que a pesquisa bibliográfica é constituída “[...] a partir de material já publicado, inclui principalmente livros, revistas, publicações em periódicos e artigos científicos, jornais, boletins, monografias, dissertações, teses [...]” (PRODANOV, 2013, p. 54).

A pesquisa bibliográfica constituiu-se ainda como uma contribuição analítica ampla em que o (a) pesquisador (a) efetua acerca das publicações e dos materiais que são tornados públicos, provenientes de um determinado assunto o qual procura investigar, explicar ou ainda promover reflexões sobre um tema. Este tipo

de pesquisa, consoante Severino (2007, p. 122) tem a finalidade de colocar o pesquisador “em contato direto com o seu campo de estudo, permitindo que o mesmo abstraia informações essenciais sobre tudo o que foi escrito ou dito relacionado ao seu tema investigado”. Ainda acerca da pesquisa bibliográfica, Severino (2013, p. 106) afirma que “se realiza a partir do registro disponível, decorrente de pesquisas anteriores, em documentos impressos, como livros, artigos, teses etc. Utiliza-se de dados ou de categorias teóricas já trabalhados por outros pesquisadores e devidamente registrados”.

Para atingir os objetivos propostos no trabalho foi utilizada, sobretudo, a abordagem qualitativa, que de acordo com Prodanov (2013, p. 70) “[...] é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave”. Na abordagem qualitativa, a pesquisa tem o ambiente como fonte direta dos dados, essa abordagem permite que o (a) pesquisador (a) estude aspectos subjetivos de fenômenos especiais e culturais da temática de estudo. Appolinário (2004, p. 155), destaca a subjetividade dos envolvidos na pesquisa participante, ao afirmar que a pesquisa qualitativa é a “modalidade de pesquisa na qual os dados são coletados através de interações sociais e analisados subjetivamente pelo pesquisador”. Nesta acepção, a pesquisa que se propôs, primordialmente, a apresentar um resgate memorialístico acerca da dança ou bailado das Pastorinhas, e assim ressaltar a importância expressiva de seus elementos essenciais na formação cultural do tefeense, concentrou-se em um público-alvo de 10 (dez) sujeitos.

Sobre a caracterização dos participantes da referida pesquisa, os (as) entrevistados (as) estão na faixa etária entre 35 a 75 anos, sendo que 7 (sete) são mulheres e 3 (três) pertencem ao sexo masculino. Praticamente, todos já participaram da brincadeira As Pastorinhas, ou como organizadores da dança e/ou como personagens. Cabe salientar que os sujeitos da pesquisa eram religiosos, predominantemente, católicos.

Do ponto de vista dos procedimentos técnicos, o presente trabalho foi desenvolvido da seguinte forma: Primeiramente, a própria pesquisadora, pré-selecionou o público-alvo, através de conversas informais e indicações de pessoas que moram no município de Tefé. O segundo passo refere-se à pesquisa bibliográfica e o terceiro passo desta pesquisa foi feito simultaneamente à leitura, análise e seleção dos pressupostos teóricos e consistiu em uma pesquisa fundamentada no método da História oral, utilizada pela pesquisadora com o objetivo de conseguir apreender informações relevantes, reflexões pessoais, informes históricos ou conhecimentos acerca, sobretudo, da temática que envolve o bailado das Pastorinhas.

A documentação temática destina-se ao registro dos elementos cujos conteúdos precisam ser apreendidos para o estudo em geral e para trabalhos específicos em particular. Esses elementos podem ser conceitos, ideias, teorias, fatos, **reflexões pessoais**, dados sobre autores, **informes históricos** etc. (SEVERINO, 2013, p. 59. Grifos da pesquisadora e sua orientadora).

Assim, foram distribuídos 10 (dez) questionários com perguntas objetivas e subjetivas e foram feitas visitas aos participantes para conversação e coleta de dados relevantes e memorialísticos acerca do tema da pesquisa. Somada à pesquisa bibliográfica, a coleta de dados investigativos e informacionais se realizou com um público-alvo significativo e com referência à técnica de coleta de dados, primeiramente foi feita a observação participante que permitiu à pesquisadora estabelecer contatos e envolvimento mais profundos com os sujeitos participantes da pesquisa, ou seja, possibilitou conversas espontâneas e, através da interação da pesquisadora com os (as) participantes, foram obtidas informações precisas e necessárias ao estudo acadêmico.

Acerca do questionário, Severino (2013, p. 109), afirma que compreende um “conjunto de questões, sistematicamente articuladas, que se destinam a levantar informações escritas por parte dos sujeitos pesquisados, com vistas a conhecer a opinião dos mesmos sobre os assuntos em estudo”. Segundo Fonseca (2012) esse instrumento metodológico busca por meio de uma série ordenada de perguntas a recolha de informações daquilo que se propõe obter. Esta é uma técnica de cunho investigativo “composta por um número mais ou menos elevado de questões apresentadas por escrito às pessoas, tendo por objetivo o conhecimento de opiniões, crenças, sentimentos interesses, expectativas, situações vivenciadas etc.” (GIL, 1999, p. 128). Desse modo, foram aplicadas aos sujeitos participantes, 11 (onze) perguntas, sendo 7 (sete) perguntas fechadas e quatro (4) perguntas abertas.

Quanto à entrevista, cabe ressaltar que a observação participante teve duração de duas horas com cada participante, e este curto intervalo de tempo foi marcado pelo envolvimento direto da pesquisadora com os participantes, o que favoreceu para a assimilação e compreensão de informações e, posteriormente, para as análises pertinentes ao problema da pesquisa. Referente à entrevista, bastante utilizada nas pesquisas inerentes às Ciências Humanas, foi utilizada como outra ferramenta para a coleta de dados do referido trabalho. Compreendida como uma “Técnica de coleta de informações sobre um determinado assunto, diretamente solicitadas aos sujeitos pesquisados. Trata-se, portanto, de uma interação entre

pesquisador e pesquisado” (SEVERINO, 2013, p. 108). Através das entrevistas, consoante Severino (2013, p. 108), “O pesquisador visa apreender o que os sujeitos pensam, sabem, representam, fazem e argumentam”. A entrevista propicia o contato direto com o (a) participante entrevistado (a), contudo, necessita de um planejamento e roteiros prévios que delimitem o percurso a ser alcançado através dos objetivos propostos na pesquisa.

Convém ainda destacar que por meio dos relatos colhidos, fundamentados na História oral, as pesquisadoras lançaram um olhar sobre a subjetividade do público-alvo. Portanto, de abordagem, predominantemente qualitativa, os estudos bibliográficos e os estudos fundamentados no método da História oral que se realizaram, transcreveram em sentido real a percepção do mundo subjetivo e social dos (as) entrevistados (as), expandindo a sensibilidade cultural de um povo, bem como as suas memórias, emoções, reflexões e conhecimentos.

Todas as práticas metodológicas envolvidas na pesquisa possibilitaram dar destaque ao caráter substancial da interpretação, e à singularidade do indivíduo sociocultural que constantemente está em dinâmico e permanente desenvolvimento pessoal, e que, indiscutivelmente, torna-se um sujeito produtor do conhecimento e representativo de seu povo.

É conveniente destacar que todos (as) os (as) entrevistados (as) concordaram livremente em participar da pesquisa e os depoimentos, relatos e fotografias que constam no estudo acadêmico, enfim, todos os registros foram feitos, com total aquiescência dos (as) próprios (as) entrevistados (as) que constituíram o público-alvo da presente pesquisa.

Devido à pandemia da Covid 19, que ainda assola o mundo, e devido os (as) entrevistados (as) serem integrantes do grupo da terceira idade, o público-alvo se constituiu de 10 (dez) pessoas. É um número significativo, posto que todos (as) contribuíram relevantemente para o estudo. Os sujeitos participantes, por sua vez eram sete (7) do sexo feminino e três (3) do sexo masculino, e de posse dos questionários que continham perguntas abertas e fechadas, nenhum dos participantes da pesquisa se opôs à participação ou divulgação de dados recolhidos, através dos questionários aplicados.

Um aspecto importante a ser destacado na pesquisa, é que entre o grupo de entrevistados, oito (8) participantes se consideram católicos e dois (2) assinalaram que são protestantes, desse modo, os discursos dos participantes foram postos em evidência para constatar e/ou contribuir com a teoria pesquisada. Os (as) entrevistados (as) ressaltaram que a prática da brincadeira das Pastorinhas, além de ser uma manifestação cultural, é também uma manifestação de cunho religioso

que enaltece a fé e a moralidade cristã. Nesse sentido, a religião dá uma “expressão simbólica que, sutilmente e de maneira total, obriga os participantes e observadores da sociedade, com um compromisso emocional e intelectual com o sistema de crença organizado sobre qual se fundamente a vida deles” (FROST, 1976, p. 351). Sendo assim, a crença e a religiosidade são inerentes ao homem em qualquer sociedade.

Análise de Dados

Considerando a temática da pesquisa, foi perguntado aos participantes, como primeira pergunta, a seguinte indagação: **Você já ouviu falar das Pastorinhas?** Em resposta, todos os participantes afirmaram que **sim**. A segunda pergunta foi a seguinte: **Você já brincou (ou dançou) as Pastorinhas?** Em resposta, os 10 (dez) participantes afirmaram que **sim**, que já haviam tido contato com a brincadeira, que foram brincantes, organizadores ou músicos. A terceira pergunta: **Conhece alguém que participou das Pastorinhas em Tefé?** Novamente todos os participantes afirmaram que **sim**, que conheciam pessoas que brincaram As Pastorinhas. As respostas obtidas por meio dos questionários validaram, ratificaram a seleção dos entrevistados, feita no início do trabalho.

A quarta pergunta consistia em: **Sabe informar quem colocou a brincadeira das Pastorinhas, pela primeira vez, em Tefé?** Em resposta, nenhum dos participantes sabia informar com precisão e suas respostas foram negativas. Todos assinalaram a alternativa **não**. A quinta pergunta assim indagava: **Tem conhecimento de que As Pastorinhas, geralmente são apresentadas na época natalina?** Em resposta a essa pergunta, todos os participantes afirmaram que **sim**, que tinham esse conhecimento, uma vez que todos eles já haviam se apresentado no Natal com a brincadeira. De acordo com o entrevistado Augusto Cabrolié, ex-professor da rede estadual e historiador, As Pastorinhas constituem “uma brincadeira que faz parte do folclore tefeense” e, em seus escritos afirma que a apresentação das Pastorinhas “ocorre apenas no mês de dezembro, estendendo-se até o dia 6 de janeiro em homenagem ao nascimento de Jesus Cristo” [...] (CABROLIÉ, 1996, p. 53).

A sexta pergunta consistia em saber sobre um dos elementos intrínsecos à brincadeira das Pastorinhas: **Conhece alguma música (canção, melodia) das Pastorinhas?** Em resposta, todos os participantes afirmaram que **sim**, todos conheciam as músicas cantadas na brincadeira. Convém destacar que os entrevistados cantaram algumas músicas e se emocionaram lembrando seus tempos das brincadeiras como o Sr. Enéias, dona Maria Eunice, Isadora Ramos, Raimunda

Gil Schaecken que, cantou a música que era o tema da Ceifeira, sua personagem na brincadeira, a camponesa, de vestido azul que colhia o trigo. A sétima pergunta do questionário consistia em: **Você partilha do pensamento de que a dança das Pastorinhas em Tefé, deveria ser resgatada por constituir uma manifestação cultural e religiosa?** Em resposta, novamente, os 10 (dez) participantes afirmaram que **sim**.

No que diz respeito às quatro (4) perguntas subjetivas contidas no questionário, as respostas obtidas em sua maioria foram bem estruturadas, demonstrando o real compromisso dos participantes em respondê-las. Assim referente à oitava pergunta que era: **Caso tenha participado ou ouvido falar, comente como era a estrutura da Pastorinha tefeense:** Em resposta a essa pergunta, os 10 (dez) participantes responderam que já tinham visto e ouvido falar sobre as Pastorinhas. Como brincantes, comentaram sobre a apresentação dividida em cordão vermelho e cordão azul. (...) “Havia uma certa rivalidade entre os brincantes do lado azul e do lado vermelho. Ouvia-se palmas, grande torcida e fogos, na ocasião da saudação de ambos os lados” (RAIMUNDA GIL SCHAEKEN. Em entrevista concedida à pesquisadora. Manaus/AM. 2021).

A nona pergunta do questionário que também foi elencada na entrevista, diz respeito à relação das Pastorinhas e cultura: **Considerando que as brincadeiras populares e as manifestações religiosas fazem parte da cultura de um povo, com relação às Pastorinhas, você acha que ela é importante para a cultura do nosso município?** Em resposta a essa pergunta, a entrevistada Naraíza assim se pronunciou:

Com certeza é importante, é uma apresentação que trabalha muito a voz por meio dos cantos e a capacidade dos participantes de dramatizarem, de confeccionarem suas roupas e demais adereços, conforme cada personagem. Cada personagem tem um jeito de se vestir e uma música própria (NARAÍZA. Em entrevista oral concedida à pesquisadora. Tefé/AM. 2021).

Para o Sr. Enéias, professor aposentado, a brincadeira “tem importância porque trata da preservação da fé, e também porque é um evento que reúne muitas pessoas, é o momento onde se tem a valorização de uma cultura do nosso povo” (SR. ENEIAS. Em entrevista concedida à pesquisadora. Tefé/AM. 2021). Para a entrevistada Maria Assunta, de Nogueira, “é importante porque é uma cultura da nossa região, incentivar pra essa cultura não acabar, porque se acabar como é que vamos falar para nossos filhos, para as novas gerações?” E continua reafirmando: “É importante sim para a cultura, pra lembrar e ressaltar a importância dessa

brincadeira que é passada de geração pra geração” (MARIA ASSUNTA. Em entrevista oral concedida à pesquisadora. Tefé/AM. 2021).

Analisando as respostas do público-alvo, a brincadeira das Pastorinhas como manifestação popular legitima as raízes culturais de um povo. Assim, reafirma-se que as manifestações populares, as crenças, as tradições religiosas são fatores que influenciam as expressões ideológicas, geradoras de cultura. Nesse contexto, o bailado das Pastorinhas, enquanto manifestação cultural popular e religiosa fortalece as raízes culturais do município de Tefé, portanto, a manifestação da religiosidade por meio da brincadeira é o que também legitima características culturais de um povo. As Pastorinhas, assim como qualquer outra expressão cultural popular existente, constituem-se como elemento de desenvolvimento humano e cultural dos sujeitos.

As manifestações culturais são importantes, pois estão diretamente, associadas à construção do lugar onde os sujeitos habitam, até as influências que ele recebeu ao longo da vida. Sendo assim, As Pastorinhas são importantes para a cultura do município de Tefé, uma vez que consistem em uma brincadeira que faz parte da vivência de cada pessoa, ela remete à questão da identidade e à tradição cultural. Sabe-se que a tradição cultural é intrínseca à memória coletiva e se compreende como um “sistema estruturado, no qual os atores sociais ocupam determinadas posições e desempenham determinados papéis” (ORTIZ, 2012, p. 133).

Quanto à décima pergunta do questionário, que também fez parte do rol de perguntas propostas pela pesquisadora nas entrevistas, a mesma se referia à existência, ou não, da brincadeira das Pastorinhas, na contemporaneidade: **Você sente falta da existência da Pastorinha, na época atual? Por quê?** O Sr. Enéias respondeu que: “sim, porque a brincadeira é uma tradição que é de anos, além de ser importante pra valorizar a fé das pessoas, faz parte de nossas identidades culturais”. A senhora Isadora Ramos respondeu: “Sim, pois faz parte de nossa cultura”. A participante Maria Assunta respondeu: “Com certeza sim, a Pastorinha é uma brincadeira muito importante e de grande valor para nos católicos, é uma tradição que já vem de muitos anos atrás, e muitas pessoas não têm valorizado isso” e faz uma reflexão: “Parece que conforme os anos se passam, mais desvalorizada nossa cultura fica...”.

A participante da pesquisa, professora Tamara Ramos, ao ser indagada: **“Você sente falta da existência da Pastorinha, na época atual?”**, mostrou conhecimento de que a brincadeira era apresentada na época natalina, posto que assim se pronunciou: “Sim, porque é uma época que o Natal, enche o coração das pessoas com aquele sentimento de bondade, de estar com a família reunida” e continuou em seu relato:

Pra mim é importante, porque traz esse aconchego, aquela questão de receber a família e, estar reunida e comemorar o nascimento de Jesus, que é a coisa mais importante do mundo, então, eu sinto falta de que ela seja apresentada e representada nessa época (TAMARA RAMOS. Em entrevista concedida à pesquisadora. Tefé/AM. 2021).

As respostas elencadas acima apresentam vários pontos em comuns, constatou-se que todos os participantes se convergem, tendo em vista que As Pastorinhas já constituíram um evento popular da cidade de Tefé, uma prática religiosa que mescla, muitas vezes, o sagrado e o profano. Sendo uma manifestação cultural religiosa que tem raízes europeias, As Pastorinhas com adaptações tefeenses, são apresentadas na época das festividades natalinas, contudo, “essa manifestação cultural com o passar dos anos tem deixado de ser apresentado com frequência” (SILVA, 2020, p. 30). Desse modo, o público-alvo expressou, de forma subjetiva, sentir falta da apresentação das Pastorinhas, nas épocas natalinas, nos tempos atuais, já que a apresentação dessa dança não é mais promovida como antigamente, e sua cultura já não é tão destacada e a maioria das pessoas da geração contemporânea desconhecem a brincadeira, pelo fato de já não serem apresentadas nos dias atuais.

Referente à última pergunta foi perguntado: **Se você já brincou as Pastorinhas, como você se sentia com referência à sua participação na brincadeira?** Em resposta, o participante da pesquisa, Sr. Enéias afirmou alegremente que se sentia satisfeito “porque eu gostava muito de participar, nem que fosse só como tocante de cavaquinho”. A participante Isadora Rodrigues Ramos respondeu que quando ela participava da dança como brincante, “gostava muito, me divertia bastante, eu adorava participar, ver a apresentação de cada personagem, da mensagem que cada um transmitia” e que gostava, principalmente “de celebrar o nascimento do menino Jesus, eu costumava participar sempre que podia, pois para mim era um momento de alegria e celebração muito grande”. A participante Maria Assunta escreveu que “quando eu brincava me sentia muito feliz, porque representa o nascimento de Jesus, o Natal”. “A primeira vez que eu brinquei, eu gostei muito, pois era tudo muito lindo, as danças, os personagens eram todos muito lindo”. A participante Maria Eunice assim afirmou: “pra mim era uma felicidade, desde os cinco anos de idade que eu comecei a brincar, é algo que fez parte da minha vida toda”. Orange Cavalcante afirmou que se sentia muito orgulhoso, “eu me sentia empoderado, sentia que tinha uma identidade cultural, que pertencia àquele lugar. Por se tratar de um evento cultural religioso, e ser parte desse evento, a espiritualidade

era fortalecida”. Sobre suas participações, Raimunda Gil Schaeken afirmou: “fui Pastora várias vezes, fui Ceifeira e Cigana. Era alegria total, muita animação! Cada personagem vestia-se com capricho”. A participante Tamara Ramos, com alegria, afirmou que:

era maravilhoso se apresentar em uma época dessa para sua família, a família estava reunida para prestigiar a apresentação e os demais brincantes, isso foi muito bom, a professora Tavares³ na época, foi uma das pessoas, uma das protagonistas nesse sentido, ela jamais será esquecida... Eu me sentia maravilhada porque é uma coisa linda de se ver, muito bonito. Quando participei me sentia muito feliz de me apresentar para a minha família, de me apresentar para a sociedade, era muito legal (TAMARA RAMOS. Em entrevista oral concedida à pesquisadora. Tefé/AM. 2021).

Os dados apreendidos através dos discursos do público-alvo mostram que os participantes se alegravam em poder participar da brincadeira, no período natalino, Portanto, por ser uma apresentação cultural de cunho religioso, os participantes da pesquisa mostraram-se maravilhados, rememorando o período em que se apresentavam no Natal para a sociedade. Acerca da memória, Portelli (1997, p. 16) a concebe como “um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados”. Mediante os discursos apreendidos, é perceptível que o público-alvo gostava de participar, evidenciando a satisfação em participar da manifestação cultural. Através das respostas dos participantes e mediante os seus relatos, uma vez que a apresentação aborda e enaltece a religiosidade, a fé catolicista, conclui-se que a manifestação cultural das Pastorinhas é um movimento popular que fez e continua fazendo parte da vida e das memórias das pessoas.

CONSIDERAÇÕES

Através dos resultados obtidos no transcorrer do desenvolvimento da pesquisa acadêmica, constatou-se que As Pastorinhas enquanto elemento de formação cultural exerce influências que são necessárias para a preservação das raízes culturais da sociedade tefeense. Uma vez que a valorização da cultura é fundamen-

3 Tamara Ramos faz referência à saudosa professora da rede estadual de ensino, Teresa Praia Tavares, que organizava as Pastorinhas em Tefé

tal para o processo de construção da identidade de um povo. Nesta acepção, a pesquisa evidenciou a importância da valorização da cultura das Pastorinhas para a preservação das raízes culturais da sociedade tefeense.

Constatou-se que a expressão artístico-cultural e religiosa que contém a dança das Pastorinhas possibilita e influencia, de forma positiva, a formação cultural do município de Tefé. Conclui-se, indiscutivelmente, que o bailado, brincadeira, dança das Pastorinhas ou Pastoril fez parte da vivência do público-alvo da presente pesquisa e continua fortemente enraizado nas memórias das pessoas entrevistadas. Concebida como uma manifestação artística, religiosa e cultural, o bailado das Pastorinhas permanece, de forma contagiante e saudosa, nas memórias dos brincantes como manifestação cultural e expressão de fé. Para o público-alvo, a brincadeira das Pastorinhas como tradição, deveria estar presente na contemporaneidade, em todos os lugares. Portanto, as recordações se manifestam fortemente na vida dos entrevistados, através dos relatos colhidos nas entrevistas feitas e nos questionários aplicados para a realização deste trabalho acadêmico.

Através dos resultados obtidos, o estudo que alia a pesquisa bibliográfica e a História oral possa ser acessível aos leitores e que os mesmos possam somar novos conhecimentos sobre a realidade que envolve a cultura e a tradição das Pastorinhas. Diante disso, à partir do estudo preliminar, possam surgir novas pesquisas relacionadas à temática em questão.

Através deste estudo, foi possível um resgate memorialístico e efetivo da tradição e cultura das Pastorinhas, e da valorização dessa manifestação cultural. Além de cultivar a religiosidade, faz parte da identidade cultural do povo tefeense. Conclui-se assim, que é notória a identidade cultural que permeia a brincadeira natalina, cuja complexidade apresenta a expressão das raízes populares e extensão do catolicismo, através da apresentação da brincadeira popular. Por fim, essa manifestação cultural complexa é concebida, sobretudo, como elemento de formação cultural da sociedade tefeense, uma vez que essa brincadeira, enquanto expressão da cultura popular constitui-se como fonte de significações e simbolismos e parte da identidade cultural dos tefeenses.

REFERÊNCIAS

- APOLLINÁRIO, F. **Dicionário de metodologia científica: um guia para a produção do conhecimento científico**. São Paulo: Atlas, 2004.
- BURKER, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- CABROLIÉ, Augusto. **Tefé e a cultura amazônica**. São Paulo: Instituto Paulo Freire. Carimbochaves Ltda, 1996.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1972.
- MATTA, Roberto. O que faz o Brasil, Brasil? Rio de Janeiro: Rocco, 1994. In: **Explorações: Ensaio de Sociologia Interpretativa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura**. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.
- FONSECA, Regina Célia Veiga da. **Metodologia do trabalho científico**. Curitiba/PR: IESDE Brasil, 2012.
- FREITAS, M. E. de. **Cultura organizacional: evolução e crítica**. São Paulo: Cengage Learning, 2007.
- FROST, Cesar. **O que é popular no catolicismo popular**. Revista Eclesiástica Brasileira, v. 36. São Paulo, 1976.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- LÔBO, Tereza Caroline. **As Pastorinhas de Pirenópolis-GO**. IESA - Instituto de Estudos Socioambientais - Lux Festa: Festas Populares - Campus Samambaia/UFG, 2007. Disponível em: <<https://festaspopulares.iesa.ufg.br/p/554-as-pastorinhas-de-pirenopolis-go>> - Acesso em: 16/11/ 2021.
- MARCOS MOURA. 2016. In: **Pastorinhas viram Patrimônio Cultural Imaterial no Amazonas**. Jusbrasil/Texto publicado pela Assembleia Legislativa do Estado do Amazonas (ALEAM), com assessoria da deputada Alessandra Campêlo. 2016. Disponível em: <<https://al-am.jusbrasil.com.br/noticias/449540128/pastorinhas-viram-patrimonio-cultural-imaterial-no-amazonas>> - Acesso em 22/11/2021.
- PORTELLI, Alessandro. **Forma e significado na História Oral**. A pesquisa como um experimento em igualdade. Projeto História. N, 14, SP. PUC/SP, fevereiro/1997.
- PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: Métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- RAMPAZZO, L. **Antropologia, Religiões e Valores Cristãos**. São Paulo: CEDAS/ Loyola, 1996.

SCHAEKEN, Raimunda Gil. **Datas Cívicas e Comemorativas**. 2. ed. Manaus/AM: Color Graf, 2010.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

_____. **Metodologia do trabalho científico** [livro eletrônico] São Paulo: Cortez, 2013.

SILVA, Jucimara Carvalho da. **Cotidiano, Fé e Promessa nas Pastorinhas de Parintins**. 2020. Disponível em: <<https://www.encontro2020.historiaoral.org.br/arquivo/>> - Acesso em 23 de agosto de 2021.

TYLOR, Edward Burnett (1832). «Internet Archive». *Encyclopaedia Britannica*. XX-VII XI ed. New York: Encyclopaedia Britannica, p. 498.

DILEMAS E RESISTÊNCIAS DO SER RIBEIRINHO: UMA ANÁLISE SOCIOCULTURAL NO MÉDIO SOLIMÕES

Deize Martins França

Graduada em Licenciatura em Letras e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas/UEA. Especialista em Educação Inclusiva, Especial e Políticas de Inclusão pela Faculdade Única/MG. Técnica em Tradução e Interpretação de Libras/CETAM-AM. Mestranda em Ciências Humanas pela Universidade do Estado do Amazonas/UEA. Atuou como professora da rede municipal de Ensino como Professora de Educação Especial. Bolsista FAPEAM.
E-mail: dmf.mic22@uea.edu.br

Nelissa Peralta Bezerra

Doutorado em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil (2012)
Professor Adjunto da Universidade Federal do Pará, Brasil.
E-mail: Nelissa2013peralta@gmail.com

Resumo: Este trabalho integra uma pesquisa de cunho etnográfico, cuja proposta é apresentar o modo de vida dos ribeirinhos da comunidade do Boarázinho, situada na localidade denominada Tarará, às margens do Rio Solimões, no município de Tefé, estado do Amazonas. A investigação tem como foco central as dicotomias presentes na vivência do ser ribeirinho na contemporaneidade, evidenciando os contrastes entre os espaços rural e urbano, bem como os estigmas sociais que permeiam essas realidades. O objetivo geral da pesquisa é descrever as dicotomias que envolvem o ser ribeirinho na cidade de Tefé. Como objetivos específicos, busca-se: identificar as distintas formas de fala e representação sobre o ser ribeirinho e analisar como as subjetividades expressas nessas falas delineiam a diferença entre ser ribeirinho e ser urbano. A base teórica do estudo está fundamentada nos autores Laraia (2001), Gil (2008), Creswell (2014) e Goldemberg (2004), que contribuem para a compreensão dos aspectos culturais, metodológicos e sociais presentes na análise. Parte-se do pressuposto de que o ser ribeirinho está inserido em processos históricos, sociais e econômicos que moldam sua identidade, sua vivência e sua relevância dentro do contexto amazônico. Assim, a pesquisa visa não apenas compreender essas dicotomias, mas também dar visibilidade a uma população historicamente marginalizada, evidenciando sua importância para o desenvolvimento local e contribuindo para estudos futuros que valorizem os saberes tradicionais e a diversidade cultural da região amazônica.

Palavras-chaves: Comunidade Ribeirinha; Ribeirinhos; Saberes Tradicionais; Tefé.

Abstract: This work is part of an ethnographic research project that aims to present the way of life of the riverside dwellers of the Boarázinho community, located in the locality called Tarará, on the banks of the Solimões River, in the municipality of Tefé, Amazonas state. The investigation focuses on the dichotomies presented in the experience of being a riverside dweller in contemporary times, highlighting the contrasts between rural and urban spaces, as well as the social stigmas that permeate these realities. The general objective of the research is to describe the dichotomies surrounding being a riverside dweller in the city of Tefé. Specific objectives include: identifying the distinct forms of speech and representation about being a riverside dweller and analyzing how the subjectivities expressed in these discourses delineate the difference between being a riverside dweller and being urban. The theoretical basis of this study is grounded in the authors Laraia (2001), Gil (2008), Creswell (2014), and Goldemberg (2004), who contribute to the understanding of the cultural, methodological, and social aspects present in the analysis. It is based on the premise that riverside dwellers are embedded in historical, social, and economic processes that shape their identity, their experiences, and their relevance within the Amazonian context. Thus, the research aims not only to understand these dichotomies but also to give visibility to a historically marginalized population, highlighting its importance for local development and contributing to future studies that value traditional knowledge and the cultural diversity of the Amazon region.

Keywords: Riverside Community; Riverside Dwellers; Traditional Knowledge; Tefé.

INTRODUÇÃO

Tefé, em sua essência, é um território marcado pela forte presença do meio rural. Desvincular sua identidade das comunidades ribeirinhas seria uma tarefa praticamente impossível, considerando que o desenvolvimento econômico, social e cultural do município se construiu, em grande medida, pelas mãos desses sujeitos. O cotidiano da cidade está intrinsecamente ligado à presença dos ribeirinhos, seja por meio de interações diretas ou indiretas.

Dessa forma, compreender e apresentar a vida dos povos ribeirinhos sob diferentes perspectivas não se configura como um desafio, mas sim como uma neces-

sidade urgente. Trata-se de reconhecer a importância dessas populações na construção da identidade tefeense, bem como dar visibilidade às suas trajetórias, às suas práticas culturais e à maneira como seus modos de vida dialogam com as dinâmicas atuais do município. É nesse contexto que emergem as dicotomias do ser ribeirinho, revelando tensões, contrastes e complementaridades entre o rural e o urbano.

A diferenciação entre aqueles que vivem nas comunidades ribeirinhas e os que nasceram e se criaram no espaço urbano é um tema complexo e multifacetado, permeado por dimensões econômicas, culturais e históricas. Compreendê-la requer uma análise cuidadosa das subjetividades, das narrativas e dos processos sociais que moldam essas identidades distintas, muitas vezes marcadas por desigualdades e estigmas estruturais.

Tefé no período da estiagem

Figura 1: Tefé em período de estiagem.



Fonte: Internet

Os ribeirinhos, ao longo do tempo, têm sido representados de diferentes maneiras nas narrativas sociais. Em alguns discursos, são vistos como aqueles que, originalmente, viviam na zona urbana e migraram para o campo em busca de melhores condições de subsistência. Em outros casos, são retratados como sujei-

tos que nunca deixaram o meio rural, mantendo seus modos de vida tradicionais enraizados no cotidiano das comunidades ribeirinhas. Essas interpretações, ancoradas nos “atos de fala” (AUSTIN, 1990), ajudam a redefinir as fronteiras simbólicas entre os espaços urbano e rural, criando oposições quase antagônicas entre os modos de vida que neles se desenvolvem.

Essa dualidade produz discursos que, frequentemente, posicionam o ser ribeirinho como alguém inferiorizado em relação ao sujeito urbano, o que reforça visões pejorativas e estigmatizantes. Como destaca Laraia (2001, p. 25), “o perigo desses tipos de explicações é que facilmente associam-se com tipos de discriminação raciais e sociais, numa tentativa de justificar as diferenças sociais”. Tais visões reducionistas tendem a ignorar a complexidade cultural e a riqueza simbólica dos povos ribeirinhos, tratando-os como sujeitos menos desenvolvidos ou atrasados frente à lógica urbana.

Em Tefé, essa percepção se manifesta em diversos contextos sociais, nos quais os ribeirinhos, mesmo sendo protagonistas de inúmeras histórias e tradições locais, são frequentemente vistos como indivíduos de menor valor. Isso contribui para um processo de abandono simbólico e, por vezes, físico do território de origem, impulsionando migrações para a cidade em busca de novas formas de existência. Como observa Bourdieu (2007), os indivíduos tendem a internalizar as classificações sociais que lhes são impostas, moldando suas aspirações de acordo com as possibilidades simbólicas reconhecidas pela sociedade.

Nesse cenário, a migração do campo para a cidade é muitas vezes percebida como um caminho de “ascensão social”, motivada pela crença de que a vida urbana representa progresso e qualidade de vida. As histórias de vida dos ribeirinhos, tanto as registradas em estudos como as preservadas na oralidade, evidenciam essa subordinação simbólica e alimentam a ideia de que o espaço urbano oferece melhores oportunidades, reforçando um imaginário coletivo de que “viver na cidade é melhor do que viver na área rural”.

Esses estigmas, construídos historicamente, associam-se ao modo de vida ribeirinho, visto por alguns como sinônimo de atraso ou falta de desenvolvimento. Essa percepção equivocada ignora os saberes tradicionais, a sustentabilidade e os modos de produção próprios dessas comunidades. Segundo Santos (2000), o espaço geográfico é também o espaço das desigualdades, em que o território dos “invisibilizados” é sistematicamente desvalorizado pelas dinâmicas do poder.

Assim, a marginalização sociocultural das populações ribeirinhas contribui para o apagamento de sua identidade amazônica. Desconsidera-se não apenas sua

contribuição histórica e econômica, mas também suas riquezas naturais, seus conhecimentos ancestrais e suas práticas sustentáveis. Essa lógica de exclusão desconsidera, como afirma Geertz (2008), que a cultura é um sistema simbólico denso, e que compreender o outro exige uma imersão em sua realidade concreta, sem os filtros distorcidos da superioridade cultural urbana.

REFERENCIAL TEÓRICO

O presente trabalho tem como objetivo central apresentar as dicotomias que envolvem o ser ribeirinho, a partir de uma perspectiva panorâmica sobre o município de Tefé, no estado do Amazonas. Para isso, estabeleceu-se como Objetivo Geral: descrever as dicotomias do ser ribeirinho na cidade de Tefé; e como objetivos específicos: identificar as distintas formas de fala sobre o ser ribeirinho e analisar como as subjetividades dessas falas evidenciam as diferenças entre o ser ribeirinho e o ser urbano. O estudo também busca discutir as relações entre o ribeirinho e o meio em que vive, sua cultura interiorana e as formas de subordinação percebidas entre os espaços rural e urbano dicotomias que permanecem vivas e atuantes na atualidade.

AS DISTINTAS FORMAS DO SER RIBEIRINHO

Nesse contexto, destaca-se a existência de diversas simbologias que envolvem o ser ribeirinho, com significados que transitam entre a ancestralidade e a prática cotidiana. Os ribeirinhos, enquanto povos tradicionais amazônicos, são profundamente enraizados nas atividades rurais e no modo de vida vinculado aos ciclos naturais dos rios. São os responsáveis, como aponta Diegues (2000), “pela produção de saberes tradicionais e pela conservação dos ecossistemas locais, a partir de práticas de subsistência sustentáveis”.

A produção de alimentos, o extrativismo, a pesca artesanal e a oralidade como forma de transmissão de conhecimento são elementos marcantes dessa identidade. As narrativas orais, os “causos”, as rezas, as festas comunitárias e o cotidiano pautado na convivência com a natureza fazem parte de um repertório cultural que configura o ribeirinho como um sujeito histórico e coletivo. Segundo Baniwa (2019), “a oralidade é uma tecnologia de conhecimento que mantém viva a memória dos povos da floresta”.

Dentre essas formas simbólicas, pode-se distinguir duas categorias principais: os povos tradicionais e os povos naturalistas. Os primeiros são identificados por sua

ligação histórica e cultural com a terra, suas práticas agrícolas herdadas por gerações e o modo de vida coletivo, que valoriza a ancestralidade. Para Santos (2005), os povos tradicionais “são grupos que mantêm relações particulares com seu território e produzem formas próprias de existência, resistência e organização social”.

Já os povos naturalistas são caracterizados pelo vínculo direto com o cultivo da terra, como o sistema da coivara, prática tradicional de preparo do solo e a lida diária com o plantio, a colheita e a comercialização de produtos agrícolas. Essas atividades envolvem um trabalho árduo, manual e, muitas vezes, invisibilizado socialmente. Conforme Cruz (2008), o ribeirinho “é frequentemente reduzido a estereótipos de atraso, ignorância ou rusticidade, quando na verdade detém saberes complexos sobre o ambiente e a sobrevivência na floresta”.

É importante reconhecer que essas identidades não são estanques, mas se entrelaçam e se ressignificam continuamente, sobretudo diante das transformações socioeconômicas e dos impactos da urbanização. Ainda assim, o discurso dominante frequentemente estabelece uma comparação desigual entre o modo de vida ribeirinho e o urbano, atribuindo maior valor ao segundo. Como adverte Laraia (2001), “as diferenças culturais muitas vezes são transformadas em desigualdades, e estas, justificadas como naturais”.

Dessa forma, ao apresentar as distintas formas do ser ribeirinho, este estudo busca contribuir para o reconhecimento e valorização de uma identidade marcada por resistência, sabedoria e forte vínculo com o território e com a natureza amazônica.

Frente da comunidade, no Rio Solimões

Figura 2: Comunidade no período das cheias



Fonte: Pesquisadora

Os naturalistas, dentro da perspectiva do ser ribeirinho, são identificados pelo seu tradicional empenho no cultivo da terra e na produção de alimentos de subsistência e comercialização. Seu trabalho começa muito antes de o produto chegar à cidade, iniciase com práticas ancestrais como a queima da área para plantio, conhecida como “coivara”, um método tradicional de manejo do solo utilizado em comunidades amazônicas há gerações. Segundo Posey (2000), práticas como a coivara “demonstram um conhecimento profundo do ciclo de vida do solo e da vegetação, revelando um manejo ambiental adaptado ao ecossistema local”.

A partir desse preparo inicial, seguem-se as etapas do trato da terra, a escolha cuidadosa das sementes e mudas, o plantio, a irrigação, a poda e a colheita. Após a colheita, ainda é preciso selecionar os produtos próprios para o consumo e, posteriormente, realizar o transporte até o porto da comunidade. Em muitos casos, o ribeirinho ainda enfrenta longos trajetos fluviais até chegar à zona urbana, seja para a comercialização direta em feiras, seja para abastecer mercados locais. É um processo intenso, manual e minucioso, que exige força física, conhecimento empírico e resistência ao clima e às adversidades do ambiente amazônico.

Apesar de todo esse esforço, o trabalho do ribeirinho produtor rural ainda é frequentemente desvalorizado pela sociedade urbana. Muitos consumidores, ao se depararem com os produtos comercializados por esses trabalhadores, geralmente mais naturais e menos industrializados, questionam os preços, considerando-os altos, sem considerar os múltiplos fatores envolvidos na produção. Conforme Diegues (2004), “as populações tradicionais, além de enfrentarem a invisibilidade social, sofrem com a desvalorização econômica de seus produtos, mesmo quando esses são essenciais para o abastecimento das cidades”.

Essa percepção distorcida está enraizada em uma lógica que privilegia o consumo rápido e barato, sem levar em conta os custos socioambientais e humanos da produção rural artesanal. Para Goldemberg (2004), “o olhar urbano tende a não reconhecer o tempo, o saber e o esforço inseridos na produção rural tradicional, o que contribui para o apagamento simbólico e a marginalização social desses sujeitos”.

Além disso, é importante destacar que, para os ribeirinhos, o ato de plantar, colher e vender não é apenas uma atividade econômica, mas uma prática cultural profundamente ligada à identidade, à história familiar e à relação com o território. Como afirma Santos (2005), “essas práticas revelam não apenas um modo de sobrevivência, mas uma forma de existência que resiste às imposições da urbanização e do modelo de desenvolvimento hegemônico”.

Portanto, compreender e valorizar o papel do ribeirinho naturalista é reconhecer não só sua contribuição para a segurança alimentar das cidades amazôni-

cas, mas também para a manutenção de práticas sustentáveis, saberes ancestrais e modos de vida que preservam a biodiversidade e a cultura regional.

Frutas coletadas na comunidade

Figura 3: produção dos ribeirinhos



Fonte: pesquisadora

Metodologia

A presente investigação desenvolveu-se em dois momentos principais: o levantamento bibliográfico e a análise dos dados obtidos nas etapas de discussão e resultados. O método adotado foi o indutivo, que, conforme Gil (2008, p. 10), “parte do particular e coloca a generalização como um produto posterior do trabalho de coleta de dados particulares”. Essa escolha metodológica permitiu observar e interpretar situações concretas a partir da realidade específica vivenciada pelos sujeitos da pesquisa.

A abordagem utilizada foi qualitativa, conforme propõe Creswell (2014, p. 147), ao destacar que “o ambiente natural é fonte direta para coleta de dados, interpretação de fenômenos e atribuição de significados”. Assim, buscou-se com-

preender os sentidos atribuídos pelos sujeitos às suas experiências e à construção simbólica de suas identidades enquanto ribeirinhos.

O levantamento bibliográfico teve papel fundamental na sustentação teórica da pesquisa, viabilizando o diálogo com autores que discutem a realidade social de populações tradicionais. De acordo com Goldemberg (2004, p. 14), “na pesquisa qualitativa, a preocupação do pesquisador não é com a representatividade numérica do grupo pesquisado, mas com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, de uma trajetória”. Nesse sentido, o estudo foi conduzido com foco na profundidade e na qualidade das informações coletadas.

Ademais, a pesquisa incorporou a abordagem fenomenológica, que, segundo Severino (2007, p. 120), se caracteriza por permitir ao pesquisador “compartilhar a vivência dos sujeitos pesquisados” a fim de compreender os fenômenos a partir do ponto de vista dos próprios interlocutores. Para tanto, foram realizadas observações e coletas de depoimentos junto aos moradores da comunidade do Tarará, especificamente na localidade Boarázinho, e nas dependências da Feira Municipal de Tefé. A pesquisa considerou o cotidiano dos ribeirinhos que, além de residirem em áreas rurais, deslocam-se até a zona urbana para comercializar seus produtos, o que permitiu compreender as dinâmicas sociais, econômicas e culturais que atravessam suas experiências de vida.

Análise de Dados

A VIDA RIBEIRINHA: TRABALHO, SABERES E INVISIBILIDADES SOCIAIS NA AMAZÔNIA

A dinâmica da vida ribeirinha é marcada por uma rotina de profundo envolvimento com os ciclos naturais, em uma relação de interdependência entre o homem, a terra e as águas. Os pescadores, por exemplo, despertam antes mesmo do nascer do sol. Preparam suas malhadeiras, verificam as condições do tempo e aguardam o momento propício para lançá-las ao rio. Essa atividade, entretanto, vai muito além do ato de pescar. Envolve uma série de investimentos prévios que se iniciam na extração da madeira para a confecção das canoas e remos, passando pela aquisição de motores, malhadeiras, linhas, agulhas de pesca, caixas de isopor para armazenamento e a compra de combustíveis utilizados nos trajetos por lagos, igarapés e afluentes.

A realidade se repete entre os produtores de artesanato, que trabalham com materiais diversos como palha, madeira, juta, barro, penas e fibras vegetais, confeccionando paneiros, cestos, tipitis, peneiras e outros utensílios utilizados na

produção de farinha e derivados da mandioca. Essas produções evocam a herança indígena dos povos amazônicos, evidenciando que, embora historicamente marginalizados, os saberes desses grupos mantêm forte conexão com a ancestralidade, a espiritualidade e a sustentabilidade ambiental. Como afirma Manuela Carneiro da Cunha (2009), os conhecimentos tradicionais são “saberes acumulados e continuamente reelaborados pelas populações locais”, sendo parte essencial da diversidade cultural e ecológica brasileira.

Outro ponto crucial é a ausência ou a fragilidade da presença do poder público na promoção de políticas públicas voltadas às comunidades ribeirinhas. Muitos programas sociais não chegam a esses territórios, ou quando chegam, são insuficientes e descontinuados. Apesar disso, existem instituições que prestam algum apoio técnico, como a EMBRAPA, IDAM, ICMBio, AFEAM, Instituto de Desenvolvimento Mamirauá, o Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Tefé e a Colônia de Pescadores, que atuam no incentivo à produção sustentável, no escoamento dos produtos e na valorização de práticas ambientais responsáveis, como o respeito ao período do defeso.

Essas práticas, no entanto, são pouco reconhecidas pelos discursos hegemônicos que ainda insistem em representar os ribeirinhos de forma estereotipada. “Historicamente se sedimentou no imaginário social, um conjunto de representações, imagens e ideologias sobre a Amazônia, em particular, sobre as populações que tradicionalmente se territorializaram na região, como as populações ribeirinhas. Diferentes ‘olhares’ vão de um extremo ao outro...” (CRUZ, 2008, p. 52). Esses “olhares” se cristalizam na dicotomia entre o urbano e o rural, o moderno e o atrasado, o civilizado e o primitivo.

No sentido do tradicional naturalista, como destaca Darcy Ribeiro (1995), o homem amazônico é muitas vezes descrito como “matuto”, um ser de pouco intelecto, desprovido de conhecimentos e saberes, numa tentativa de inferiorização em comparação ao sujeito urbano. Tal visão é resultado de uma construção colonial, marcada pelo epistemicídio das culturas populares e tradicionais. Alfredo Wagner Berno de Almeida (2006) também alerta para essa “invisibilidade estrutural” que recai sobre as populações tradicionais, cuja importância sociocultural e ambiental é sistematicamente negligenciada.

Contudo, esses povos são os verdadeiros guardiões da floresta. Sua cultura, longe de ser empobrecida, é rica em significados e práticas de convivência harmoniosa com o meio. A valorização da terra como morada, e não como mercado, contrapõe-se aos valores do capitalismo predatório. Milton Santos (2000) nos lembra que “os lugares não desaparecem, mesmo diante da globalização”, sendo

espaços de resistência cultural e política. A vida ribeirinha, com suas particularidades, é exemplo disso.

Ao falarmos sobre a subjetividade do ser ribeirinho, é importante destacar a forma como ele se reconhece em seu espaço e se distingue do sujeito urbano. O Dicionário Online de Português define o termo ribeirinho como “aquele que vive às margens dos rios”, sobrevivendo do plantio, da criação de animais, da pesca e do artesanato – atividades típicas da agricultura familiar e de subsistência. Ainda assim, a representação social dessa figura é muitas vezes associada à ideia de pobreza e atraso, em função da precariedade de acesso a políticas públicas e tecnologias.

A comunidade do Tarará, localizada no Boarázinho, no município de Tefé-AM, é exemplo dessa realidade. Ali, os ciclos das águas, cheias e vazantes, determinam o ritmo da vida, influenciando o plantio, a colheita e até o deslocamento dos moradores. Como descreve Geertz (2008), a compreensão dessas ações e contextos exige uma abordagem interpretativa, capaz de produzir uma “descrição densa” da realidade social e cultural dos sujeitos. A inscrição do cotidiano ribeirinho, portanto, passa por entender as implicações simbólicas, econômicas e afetivas que envolvem seu modo de vida.

José Antônio Martins Pereira, morador da comunidade, relata com simplicidade e profundidade os desafios enfrentados:

“É um tempo muito difícil, minha filha, temos que serrar madeira, para suspender as leiras, os galinheiros, e dependendo da cheia, ter que fazer marombas para os outros animais. Fora que ainda tem que suspender a casa. É uma tristeza, porque quase sempre perdemos nosso roçado, fica um tempo difícil pra tudo. As ‘prantas’ quase não dá, ainda tem que ter todo cuidado com as cobra que fica nas ‘prantação’ que ainda fica viva”.

Laraia (2001, p. 24) já dizia que “o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado”. Os saberes e práticas do ribeirinho não são rudimentares, mas sim fruto de uma herança acumulativa de gerações que aprenderam a sobreviver, produzir e resistir em meio às florestas, às águas e às adversidades. Há uma lógica própria de vida e produção, pautada no equilíbrio entre o humano e o natural, uma racionalidade que difere da lógica capitalista e urbana, e que merece reconhecimento e valorização.

Viver em comunidades rurais pode, sim, ser desafiador. As distâncias, a ausência do Estado, os impactos das mudanças climáticas e a falta de infraestrutura básica colocam os moradores em constante luta. Mas também há um profundo

senso de pertencimento, um cotidiano marcado pelo frescor dos alimentos colhidos diretamente do pé, a ausência de agrotóxicos, a tranquilidade do contato com a natureza, e uma espiritualidade que conecta o homem com a terra, com as águas e com seus ancestrais.

Assim, é preciso reconfigurar os olhares sobre os ribeirinhos. São eles produtores de vida, de cultura e de resistência. São protagonistas de uma Amazônia viva, diversa e pulsante, que deve ser compreendida não apenas como bioma, mas como território de saberes e modos de vida legítimos. Como conclui Boaventura de Sousa Santos (2010), “não há justiça social global sem justiça cognitiva”, e isso inclui o reconhecimento dos saberes tradicionais como parte essencial do conhecimento humano.

Comunidade onde a pesquisa foi realizada

Figura 4: imagem da frente da comunidade do Boarázinho



Fonte: pesquisadora

Essa denominação, o ser ribeirinho, pode também ser nomeado como homem da várzea ou varzeiro, apontados como aqueles que vivem em comunidades nas proximidades dos rios, sobrevivendo dos produtos retirados dos roçados, da

pesca e da produção de alimentos e utensílios derivados da mandioca ou macaxeira.

Há, entretanto, uma especificidade importante: nem todo homem ribeirinho pode ser considerado varzeiro, visto que muitos habitam áreas de terra firme, ou seja, terrenos não alagáveis, situados em regiões mais elevadas. Isso implica em modos de vida diferentes, apesar da proximidade cultural. De acordo com Almeida (2006), é preciso considerar a diversidade territorial das populações tradicionais para compreender suas formas de organização e resistência.

As famílias, devido às condições específicas de localização e ausência de políticas públicas adequadas, dificilmente têm acesso a uma escolarização mais ampla. São poucos aqueles que ingressam em universidades, pois há uma priorização do trabalho em sua localidade, além das dificuldades de locomoção, falta de transporte e infraestrutura. Essa realidade contribui para o imaginário coletivo que associa o ribeirinho a um sujeito de “pouco saber”, inferiorizado em comparação ao sujeito urbano, como apontam Cruz (2008) e Ribeiro (1995).

Eu quase não tive estudo, quando tentava ir para a cidade estudar, meu pai dizia que isso não era pra nós, que tinha que ficar na roça trabalhando, que era o roçado que dava de comer nós, não os estudos. Meus filhos é quem tem um “saberzinho” mais que eu, sabe bem assinar o nome, eu sei “male, male” assinar o nome, ainda sai um garrancho (risos), mas a pra que eu ia querer aprender? Mas eu queria muito que meus filhos estudasse, que fosse tudo formado, mas eles não quer, também não vou obrigar. (Edileuza Medeiros, moradora da comunidade).

A dicotomia entre o urbano e o rural, portanto, não é apenas espacial, mas carrega profundas marcas sociais e simbólicas. Como salienta Santos (2000), as desigualdades de acesso à educação, saúde, infraestrutura e tecnologia geram exclusões persistentes que acabam por reforçar as ideias de atraso e inferioridade em relação aos povos do interior.

Outro exemplo está no acesso à saúde básica. Embora existam agentes comunitários, o atendimento é esporádico e ineficiente, obrigando os moradores a buscarem socorro médico na cidade, muitas vezes em situações extremas.

Olha, aqui até tem uma agente de saúde, mas eu nem sei quem é, as vez ela vai lá em casa, deixa aquele negócio lá (cloro) pra botar na água com os meninos, as vez tem também peso do bolsa família, aí nós vai, Deus o

livre de perder esse dinheiro, né muito não, mas já dá pra comprar o gás. Nós quando estamos muito doente, pega a canoa e vai pra cidade, mas vai quando é o último recurso mesmo, as vez, o médico nem “óia” pra gente, manda tomar dipirona e manda nós de volta pra casa. Então nós vai mesmo só quando não tem jeito mesmo. (Francisco Alves, morador da comunidade).

Além disso, o acesso à moradia também reflete desigualdades. As casas ribeirinhas, em geral, são feitas com madeiras extraídas da própria comunidade, e, em alguns casos, com piso de alvenaria. Com a chegada da energia elétrica, houve uma introdução de eletrodomésticos nos lares, promovendo certa transformação na rotina doméstica. No entanto, como destaca Bauman (2012, p. 30):

A sociedade e a cultura, assim como a linguagem mantêm sua distinção sua “identidade”, mas ela nunca é a “mesma” por muito tempo, ela permanece pela mudança. Além disso, na cultura não existe o “agora”, ao menos no sentido postulado pelo preceito da sincronia, de um ponto no tempo separado de seu passado e autossustentado quando se ignoram suas aberturas para o futuro.

Nesse sentido, as mudanças no cotidiano ribeirinho resultam de novos mecanismos de consumo e da chegada de tecnologias modernas. Entretanto, a manutenção desses aparelhos muitas vezes se torna um problema, por conta dos altos custos com energia, o que obriga os moradores a administrarem seu uso com cautela.

Outro aspecto que acentua a diferença entre o homem ribeirinho e o urbano é o acesso à internet, um recurso ainda precário ou inexistente em muitas comunidades. Mesmo aquelas próximas à sede municipal enfrentam oscilações e sinal instável, limitando o acesso à informação, à comunicação e à inclusão digital, um fator cada vez mais importante na atualidade (CASTELLS, 2003).

Essa desigualdade estrutural reforça o sentimento de inferiorização das populações ribeirinhas, que muitas vezes têm sua rica produção cultural desvalorizada ou substituída por elementos externos. A culinária, a música, os saberes tradicionais e os modos de vida ribeirinhos são frequentemente ignoradas em nome de um ideal urbano de “progresso”, como aponta Santos (2010), ao destacar que o desenvolvimento ocidental tende a desprezar conhecimentos não hegemônicos.

DISCUSSÃO

Este trabalho se constrói na perspectiva de mostrar de forma crítica as dicotomias que envolvem o ser ribeirinho: um povo de lutas incansáveis, de trabalho digno, de trajetórias históricas invisibilizadas, mas fundamentais para o tecido social amazônico.

Suas vivências narradas, o que dá voz e vez ao ribeirinho como protagonista de muitas histórias, contadas, ensaiadas, vividas, representadas, nos remetem ao viver na área rural, e o quão bom é, o despertar pela manhã ouvindo o cantarolar dos pássaros, o cheiro da terra, o ir e vir das águas, e todas as mudanças que o devir dos rios traz, assim como as dificuldades enfrentadas pelos ribeirinhos, em suas moradias, em suas plantações, em suas rotinas.

No imaginário urbano, essas populações são frequentemente reduzidas a um estereótipo de atraso, pobreza e ausência de conhecimento, o que contribui para processos de êxodo rural, sobretudo entre os jovens. O mito da superioridade urbana é reforçado por uma estrutura social que privilegia os centros urbanos como locais de desenvolvimento e modernidade, enquanto as zonas rurais são vistas como estáticas, como argumenta Freire (1987) ao destacar a importância de valorizar os saberes populares e seus contextos de vida.

Contudo, as comunidades ribeirinhas demonstram formas alternativas de viver que privilegiam a coletividade, a relação sustentável com a natureza e a transmissão oral dos saberes, como mostram os estudos de Carneiro da Cunha (2009). O conhecimento empírico do homem ribeirinho, por vezes invisíveis aos olhos acadêmicos, é produto de gerações de experimentação e convivência com o meio ambiente.

CONSIDERAÇÕES

No decorrer deste trabalho, que teve como eixo a comunidade do Tará, na localidade do Boarázinho, foram observadas práticas cotidianas, modos de sobrevivência e dinâmicas sociais de moradores que contribuem diretamente para a sustentabilidade e economia de Tefé. Suas idas à cidade não apenas movimentam o mercado local, mas também são oportunidades para acessar serviços básicos que lhes são negados em sua comunidade.

Além disso, discutiu-se a identidade do ser ribeirinho e do varzeiro, destacando as diferenças geográficas, sociais e culturais, e os preconceitos enfrentados por esse grupo. Como argumenta Bourdieu (1989), as desigualdades simbólicas se

materializam na forma como diferentes grupos são vistos e tratados, alimentando processos de exclusão social.

A ausência de políticas públicas inclusivas contribui para a baixa mobilidade social e a permanência de desigualdades históricas. Os ribeirinhos seguem sendo subrepresentados nos espaços de decisão, e muitas vezes, seus direitos e saberes não são sequer consultados nos processos que os afetam diretamente.

Por fim, é fundamental reconhecer que as comunidades ribeirinhas são guardiãs da biodiversidade, dos saberes ancestrais, das práticas sustentáveis e da memória viva da Amazônia. Promover a justiça social passa, necessariamente, pela valorização dessas populações, por políticas públicas que respeitem suas especificidades e por um novo olhar sobre o Brasil profundo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Territórios e territorialidades: perspectivas etnográficas e conceitos em construção**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre os conceitos de cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

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

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet: reflexões sobre internet, negócios e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CRUZ, Laise de Holanda Barbosa. **Narrativas sobre a Amazônia: produção e apropriação de representações**. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

CRUZ, V. C. O. **O rio como um espaço de referência identitária: reflexões sobre a identidade ribeirinha na Amazônia**. In: TRINDADE JÚNIOR, S. C.; TAVARES, Maria Goretti da Costa (org.). **Cidades ribeirinhas na Amazônia: mudanças e permanências**. Belém: EDUFPA, 2008.

DICIO.COM.BR. **Significado de ribeirinho**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2024.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2000

A UNIVERSIDADE NA FLORESTA: FORMAÇÃO, RESISTÊNCIA E EMPODERAMENTO DE MULHERES RIBEIRINHAS NO INTERIOR DO AMAZONAS

Deize Martins França

Graduada em Licenciatura em Letras e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas/UEA. Especialista em Educação Inclusiva, Especial e Políticas de Inclusão pela Faculdade Única/MG. Técnica em Tradução e Interpretação de Libras/CETAM-AM. Mestranda em Ciências Humanas pela Universidade do Estado do Amazonas/UEA. Atuou como professora da rede municipal de Ensino como Professora de Educação Especial. Bolsista FAPAM. E-mail: dmf.mic22@uea.edu.br

Nelissa Peralta Bezerra

Doutorado em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil (2012)
Professor Adjunto da Universidade Federal do Pará, Brasil.
E-mail: Nelissa2013peralta@gmail.com

Resumo: Este trabalho aborda o desenvolvimento da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), com ênfase na sua atuação no município de Tefé, por meio do Centro de Estudos Superiores de Tefé (CEST). A pesquisa apresenta o processo de criação e expansão da universidade na região, destacando os desafios enfrentados e os impactos positivos gerados para a população local e de cidades vizinhas. A chegada da UEA em Tefé representou um marco histórico para o interior do Amazonas, proporcionando acesso à educação superior pública e gratuita em uma área geográfica marcada por limitações logísticas, sociais e econômicas. O estudo enfatiza, sobretudo, o papel fundamental da universidade no empoderamento de mulheres ribeirinhas, que antes viviam à margem do sistema educacional. Através da formação acadêmica, essas mulheres encontraram meios de ampliar seus conhecimentos, valorizar suas identidades culturais e se fortalecer como agentes de transformação social. Ao ingressarem na universidade, muitas dessas mulheres passaram a ocupar espaços significativos na educação pública local, especialmente como docentes da rede municipal de ensino, influenciando positivamente suas comunidades de origem. Assim, a UEA, por meio do CEST, revela-se não apenas como um espaço de ensino e pesquisa, mas também como um instrumento de promoção da cidadania, da igualdade de oportunidades e da valorização dos saberes tradicionais. Este trabalho evidencia como a presença da universidade no interior

amazônico vem contribuindo para a construção de uma sociedade mais justa, plural e inclusiva.

Palavras-chave: Universidade Pública; CEST; Populações ribeirinhas; Tefé.

Abstract: This work addresses the development of the State University of Amazonas (UEA), with emphasis on its activities in the municipality of Tefé, through the Tefé Center for Higher Studies (CEST). The research presents the process of creation and expansion of the university in the region, highlighting the challenges faced and the positive impacts generated for the local population and neighboring cities. The arrival of UEA in Tefé represented a historical milestone for the interior of Amazonas, providing access to free public higher education in a geographical area marked by logistical, social, and economic limitations. The study emphasizes, above all, the fundamental role of the university in empowering riverside women, who previously lived on the margins of the educational system. Through academic training, these women found ways to expand their knowledge, value their cultural identities, and strengthen themselves as agents of social transformation. Upon entering the university, many of these women began to occupy significant spaces in local public education, especially as teachers in the municipal school system, positively influencing their communities of origin. Thus, UEA, through CEST, reveals itself not only as a space for teaching and research, but also as an instrument for promoting citizenship, equal opportunities, and the appreciation of traditional knowledge. This work highlights how the university's presence in the Amazonian interior has been contributing to the construction of a more just, plural, and inclusive society.

Keywords: Public University; CEST; Riverside communities; Tefé.

INTRODUÇÃO

De acordo com informações publicadas pelo site *National Geographic* (2020), a primeira universidade do mundo surgiu no ano de 859, na cidade de Fez, no Marrocos. Trata-se da Universidade de al-Qarawiyyin, fundada por uma mulher muçulmana chamada Fátima al-Fihri. Movida pelo desejo de proporcionar acesso ao conhecimento para jovens de sua comunidade, Fátima estabeleceu, nas dependências de uma mesquita, um espaço voltado ao ensino de diversas áreas do saber, como matemática, física, química, astronomia e línguas estrangeiras. Esse feito histórico representa não apenas o início da institucionalização do ensino superior, mas também um marco de protagonismo feminino no campo educacional, especialmente em uma época marcada por profundas restrições sociais impostas às mulheres.

Com o passar dos séculos, o modelo universitário expandiu-se para diferentes regiões do mundo, sendo gradualmente incorporado à estrutura educacional de diversos países. No Brasil, embora as universidades tenham surgido oficialmente apenas no século XX, já existiam instituições de ensino superior desde o período imperial. Entre as primeiras universidades brasileiras destaca-se a Universidade Federal do Amazonas (UFAM), criada oficialmente em 12 de fevereiro de 1909, sob a denominação de Escola Universitária Livre de Manaus, conforme a Lei nº 601, de 8 de outubro de 1909. A instituição foi idealizada e fundada por Joaquim Eulálio Gomes da Silva Chaves, sendo posteriormente renomeada como Universidade de Manaus, em 1913; Universidade do Amazonas, em 1962; e, por fim, Universidade Federal do Amazonas, a partir do ano de 2002.

Já a Universidade do Estado do Amazonas (UEA) foi instituída oficialmente pela Lei nº 2.637, de 12 de janeiro de 2001, regulamentada por meio do Decreto nº 21.666, de 1º de fevereiro do mesmo ano. A universidade foi criada como uma fundação vinculada à Administração Indireta do Poder Executivo Estadual, sob a supervisão da Secretaria de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação (SECTI), tendo como missão principal a interiorização do ensino superior no estado do Amazonas, promovendo a democratização do acesso à educação pública e gratuita em regiões distantes da capital.

Desde sua fundação, a UEA destacou-se pelo expressivo número de candidatos: aproximadamente 200 mil vestibulandos participaram do processo seletivo inicial. A universidade contava com um corpo docente qualificado e uma estrutura física adequada ao funcionamento das atividades acadêmicas, apresentando desde o início o compromisso com a expansão do ensino superior para os municípios do interior do estado.

Nesse contexto, destaca-se a implantação do Centro de Estudos Superiores de Tefé (CEST), um marco significativo para o município, localizado no Médio Solimões. A chegada da UEA a Tefé representou uma transformação histórica e social, promovendo o acesso ao ensino superior de qualidade para jovens e adultos da região, sobretudo para aqueles oriundos de comunidades ribeirinhas e de municípios vizinhos. A criação do CEST foi viabilizada com o apoio de diferentes setores da sociedade local, incluindo o poder público e instituições religiosas presentes na cidade, que reconheceram na universidade um instrumento de desenvolvimento social, cultural, político e econômico.

A instalação da UEA em Tefé proporcionou oportunidades concretas de formação acadêmica, contribuindo diretamente para a melhoria da qualidade de vida da população local. A inauguração do centro universitário foi registrada em ato

solene, que contou com a presença de autoridades políticas, religiosas, docentes e representantes da sociedade civil. Na ocasião, estudantes, lideranças comunitárias e diversos segmentos sociais celebraram o início de uma nova fase educacional para o município.

Figura 1: Autoridades na inauguração do Cest



Fonte: Internet

O CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE TEFÉ: DESAFIOS, TRANSFORMAÇÕES E IMPACTOS LOCAIS

De acordo com o relatório institucional referente ao primeiro ano de funcionamento do Centro de Estudos Superiores de Tefé (CEST), unidade da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), a implantação da universidade no município, no ano de 2000, foi concebida inicialmente como um espaço de articulação político-burocrática. Para as regiões interioranas, historicamente excluídas de políticas públicas efetivas no âmbito da educação superior, essa iniciativa foi recebida com grande entusiasmo e valorização por parte da população local.

A proposta de interiorização do ensino superior, no entanto, enfrentou diversos entraves desde o seu início. Em Tefé, uma das principais dificuldades observadas estava relacionada à precariedade da infraestrutura básica, como o fornecimento instável de energia elétrica. A ausência de rede elétrica contínua inviabilizava o pleno funcionamento das atividades acadêmicas, obrigando, por diversas vezes, a interrupção das aulas, o afastamento temporário dos estudantes e a suspensão de atividades pedagógicas. A inexistência de ambientes climatizados e a inadequação dos espaços físicos tornavam o processo de ensino-aprendizagem ainda mais complexo, sobretudo devido ao clima quente e úmido característico da região amazônica, que dificulta a concentração e o desempenho acadêmico dos discentes.

Entretanto, foi justamente diante desses desafios que muitos estudantes persistiram em sua trajetória acadêmica. A convicção de que a educação poderia ser um instrumento de transformação social impulsionou inúmeros jovens e adultos, em especial oriundos de comunidades ribeirinhas, a ingressarem na universidade. O acesso ao ensino superior representava, para muitos, a oportunidade concreta de melhoria na qualidade de vida, além da realização de sonhos e aspirações até então distantes da realidade local.

A presença da UEA em Tefé transformou-se em um marco histórico, sendo responsável não apenas pela formação técnica e científica dos indivíduos, mas também pela promoção do despertar da consciência cidadã e política. O espaço universitário passou a ser visto como um local de reflexão crítica, valorização identitária e construção de novos projetos de vida. A universidade tornou-se, assim, um agente dinamizador da educação popular, da promoção da diversidade cultural e da formação de sujeitos sociais comprometidos com o desenvolvimento regional.

Movimentos acadêmicos, sociais e culturais passaram a surgir dentro da universidade, incentivando debates, ampliando o protagonismo estudantil e proporcionando experiências formativas além do conteúdo curricular. A universidade contribuiu para a ampliação do horizonte intelectual dos estudantes, possibilitando a articulação entre saberes tradicionais e conhecimentos científicos, promovendo, de forma interdisciplinar, mudanças significativas nos contextos local e regional.

Atualmente, o CEST encontra-se instalado em sua sede definitiva, localizada à Rua Brasília, n.º 1245, no Bairro Juruá, no município de Tefé. Inicialmente, o prédio contava com uma estrutura modesta, limitada a um único bloco físico. Com o passar dos anos, no entanto, o espaço passou por reformas, ampliações e modernizações significativas, a fim de atender à crescente demanda da comunidade

acadêmica. As melhorias incluem a climatização das salas, ampliação da biblioteca, adequação para acessibilidade, implantação de laboratórios, auditório, restaurante universitário e áreas de convivência, beneficiando não apenas os estudantes residentes na sede municipal, mas também aqueles provenientes da zona rural e de cidades vizinhas, que veem em Tefé uma referência regional de acesso ao ensino superior público e gratuito.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS, CENTRO DE ESTUDOS SUPERIOR DE TEFÉ.

Figura 2: Universidade do Estado do Amazonas em Tefé



Fonte: internet

A universidade é, por excelência, um espaço de transmissão, troca e reconstrução de saberes. Como afirma Forquin (2003, p. 24), “educar, ensinar, é colocar alguém em presença de certos elementos de cultura a fim de que esse alguém deles se nutra, os incorpore às suas substâncias e construa sua identidade intercultural e pessoal em função deles”. Com base nessa perspectiva, compreende-se a universidade não apenas como um ambiente de aprendizagem formal, mas como um campo de transformação de sujeitos, de desconstrução de preconceitos e de ressignificação de saberes historicamente marginalizados.

Nesse contexto, a valorização de agentes sociais tradicionalmente excluídos dos espaços acadêmicos – como os trabalhadores rurais, pescadores, artesãos e as

mulheres ribeirinhas – representa um avanço fundamental. Ao acolher esses sujeitos, a universidade não apenas lhes oferece novos conhecimentos, mas também reconhece e legitima saberes ancestrais e comunitários que compõem o patrimônio cultural local. Assim, o ambiente acadêmico torna-se também um espaço de afirmação identitária e fortalecimento histórico, promovendo o autoconhecimento e o enraizamento cultural dos estudantes.

A Universidade do Estado do Amazonas (UEA), nesse sentido, cumpre um papel crucial, ao capacitar seus discentes para atuarem de forma crítica e autônoma, possibilitando-lhes pensar e produzir conhecimento a partir de suas vivências, valores e contextos socioculturais. A atuação da universidade transcende a formação técnica e atinge dimensões políticas e sociais. Como destaca Freire (1996), “educação não transforma o mundo. Educação muda as pessoas. Pessoas transformam o mundo”.

Com base nessa visão crítica, Boaventura de Sousa Santos (2011) propõe uma reforma paradigmática nas instituições educacionais, que rompa com os moldes da educação formal imposta pelo sistema hegemônico de conhecimento eurocentrado. O autor denuncia o caráter colonial da universidade moderna, construída sob os pilares de uma racionalidade científica que exclui outras formas de saber. Em sua proposta de “ecologia dos saberes”, Santos (2011) defende uma universidade aberta ao diálogo com os conhecimentos populares, indígenas, tradicionais e ribeirinhos, como forma de democratizar o conhecimento e reconhecer a pluralidade epistêmica existente.

Ao adotar essa abordagem, a universidade contribui para a superação de estigmas e estereótipos historicamente atribuídos às populações do interior e das zonas rurais, que ainda hoje enfrentam discriminações simbólicas e institucionais. Embora a presença dessas populações nas universidades tenha aumentado, os paradigmas urbanos e elitistas continuam a operar como obstáculos silenciosos à plena inclusão. Para Santos (2011, p. 33), “a universidade pública deve ser, além de um espaço de acesso, um espaço de qualidade, mas uma qualidade referenciada à diversidade, à justiça cognitiva e à inclusão social”.

A Universidade em Tefé e as Oportunidades Criadas

O contexto amazônico, caracterizado por sua vasta diversidade cultural, linguística e ambiental, impõe à universidade um desafio singular: dialogar com saberes locais e se tornar, de fato, uma instituição inclusiva e plural. Nesse sentido, a Universidade do Estado do Amazonas, por meio do Centro de Estu-

dos Superiores de Tefé (CEST), tem desempenhado um papel significativo ao abrir suas portas para a comunidade e buscar articular o conhecimento acadêmico com os saberes tradicionais da floresta.

A universidade, nesse espaço, não deve se restringir à reprodução de saberes hegemônicos, mas sim constituir-se como um espaço de interculturalidade, onde os saberes acadêmicos e comunitários possam dialogar em pé de igualdade. Como afirma Morin (2003), é preciso romper com a fragmentação do saber e com a hiperespecialização, pois o conhecimento verdadeiro está na articulação entre os saberes e não na sua separação. A universidade, portanto, deve ser um campo de interações e conexões, em que o conhecimento seja compreendido de forma ampla, complexa e situada.

A interdisciplinaridade, nesse contexto, assume um papel central. Ela permite a construção de um conhecimento mais coerente com as realidades vividas, especialmente em territórios como a Amazônia, onde os modos de vida e saberes dos povos da floresta não se ajustam aos moldes eurocêntricos de conhecimento. Ao promover feiras, rodas de conversa e eventos que valorizam os saberes tradicionais – como o uso de plantas medicinais, os conhecimentos empíricos sobre o meio ambiente e os modos de produção artesanal, a UEA tem contribuído para a valorização da identidade ribeirinha e a preservação do patrimônio imaterial da região.

A presença de comunidades ribeirinhas no ambiente universitário tem sido um dos maiores avanços no sentido de construir uma universidade mais democrática e representativa. Ao abrir espaço para que essas populações apresentem seus produtos, seus modos de vida e seus conhecimentos, a universidade deixa de ser um espaço isolado e elitista para tornar-se um ambiente de convivência e troca. Como pontua Brandão (2002), a educação precisa ser compreendida como um ato de produção cultural e não apenas como transmissão de conteúdos: “Ensinar é um ato político. Educar é um compromisso com o outro, com a vida, com a transformação”.

Nesse sentido, o CEST/UEA, ao longo de seus mais de vinte anos de atuação, tem avançado na construção de uma universidade acolhedora, plural e socialmente referenciada. Ainda que muitos desafios persistam, como a ampliação da oferta de cursos e a garantia de permanência estudantil, é inegável o papel que a instituição tem desempenhado na formação de sujeitos críticos, na promoção do empoderamento feminino e no fortalecimento das comunidades ribeirinhas.

A seguir, a universidade apresentada por dentro, com suas salas de cursos diversos, mais bem equipada e estruturada, muito diferente do que fora anos atrás,

proporcionando aos alunos mais qualidade de ensino e experiências enriquecedoras no espaço acadêmico.

CEST VISTO POR DENTRO

Figura 3 Interior da Universidade do Estado do Amazonas, CEST



Fonte: Pesquisadora

O CEST, SEUS ESPAÇOS E A PRÁTICA DO ACOLHIMENTO

Ao longo de seus 23 anos de atuação no município de Tefé, o Centro de Estudos Superiores de Tefé (CEST/UEA) tem promovido não apenas o acesso ao ensino superior, mas também transformações sociais, culturais e pessoais significativas. A presença da universidade no interior amazonense vem ressignificando trajetórias de vida, especialmente para estudantes oriundos de comunidades ribeirinhas, indígenas e de zonas rurais, que encontram na universidade pública uma possibi-

lidade concreta de ascensão educacional, qualificação profissional e fortalecimento de suas identidades.

Nesse percurso, é notório que a atuação do CEST/UEA vai além da formação técnica e acadêmica. A instituição tem buscado, gradualmente, aprimorar seus espaços físicos e pedagógicos, tornando-se, cada vez mais, um lugar de acolhimento, pertencimento e escuta ativa. A melhoria da infraestrutura reflete esse movimento. Com um novo prédio, mais amplo, moderno, climatizado e com maior acesso à internet, o CEST passou a oferecer aos seus acadêmicos condições mais dignas e adequadas para o desenvolvimento das atividades de ensino, pesquisa e extensão.

Segundo Paro (2000), o espaço escolar deve estar a serviço da emancipação humana, promovendo ambientes que estimulem o pensamento crítico e a participação ativa dos sujeitos. Assim, pensar a universidade como um espaço acolhedor implica considerar não apenas a estrutura física, mas também os vínculos humanos, afetivos e pedagógicos ali estabelecidos. Nesse sentido, a criação de ambientes que favoreçam o estudo, o diálogo e a convivência é parte essencial do processo educativo.

O espaço recém-inaugurado, denominado Rita Eutrópio, IN MEMORIA, em homenagem à professora que dedicou grande parte de sua vida à educação no município de Tefé, é um exemplo simbólico e prático desse novo momento institucional. Esse ambiente foi projetado especialmente para momentos de estudo, leitura, encontros acadêmicos e trocas de experiências entre os estudantes. Anteriormente, tais atividades eram realizadas em áreas comuns da universidade, como o pátio e o refeitório, que, além de não serem climatizados, apresentavam ruídos e movimentos constantes, dificultando a concentração e o desempenho acadêmico.

De acordo com Carvalho (2017), o ambiente educacional deve proporcionar conforto, funcionalidade e bem-estar, pois esses fatores impactam diretamente na aprendizagem e no engajamento dos estudantes. A climatização adequada, o acesso à internet de qualidade e a existência de espaços específicos para estudo individual ou coletivo são recursos que contribuem para a permanência e o rendimento dos discentes, especialmente daqueles que enfrentam trajetos longos e dificuldades logísticas para frequentar a universidade.

Além do caráter funcional, o espaço “Rita Eutrópio” carrega consigo um forte valor simbólico e afetivo. Ao homenagear uma professora que marcou a história da educação local, a universidade reafirma seu compromisso com a memória, com a valorização dos educadores e com a construção de uma identidade institucional enraizada na história do município. Como ressalta Arroyo (2012), “a escola e a universidade não educam apenas com o currículo, mas também com os símbolos,

os gestos, os reconhecimentos e os silêncios”. Assim, esse novo espaço representa não apenas um avanço físico, mas um gesto pedagógico e político de reconhecimento das raízes da educação em Tefé.

Dessa forma, o CEST/UEA tem consolidado seu papel como uma instituição de ensino superior comprometida com a inclusão, com a valorização do ser humano em sua integralidade e com o fortalecimento das relações entre universidade e comunidade. O acolhimento se traduz, portanto, não como um discurso vazio, mas como uma prática cotidiana sustentada por políticas institucionais, infraestrutura adequada e respeito às múltiplas identidades que compõem o tecido social amazônico. A fala da coordenadora de qualidade atual, Monica Dias de Araújo:

De 2020 para cá passamos por um momento de dificuldades devido a pandemia de covid-19, nesse tempo de pandemia, a Universidade como um todo adotou algumas providências em relação a essa afirmativa, para garantir o direito de acessar o conhecimento de alguns estudantes e de modo específico as mulheres também, por exemplo: a distribuição de celulares e de chips, nesse período para cá, em que as aulas passaram a ser no formato online, em que muitas pessoas não tinham acesso a celular e mulheres principalmente e elas puderam acessar esse instrumento para poder acessar o conhecimento e também foi um momento difícil e também nós enfrentamos várias dificuldades que a gente vem observando, pois que quando as mulheres saem de suas comunidades as vezes tem seus filhos né? Algumas têm filhos e não tem com quem deixar e com isso, mais precisamente em 2023, foi ano passado, a gente já vinha observando isso, por exemplo: eu sou professora e dentro das minhas aulas, vejo várias mulheres dentro da sala de aula, elas às vezes não conseguem se concentrar nas aulas, porque tinham que ficar cuidando dos filhos e aquilo sempre me causava uma certa inquietação e sentia que tinha que fazer alguma coisa, se ouvia dizer que fariam a brinquedoteca, que iriam fazer um laboratório de ludicidade, mas na verdade eu não vi ações concretas para atender de fato as crianças e isso me incomodava e assim que nós, como nova gestão, tivemos a oportunidade ao assumir a gestão em 2023, foi o primeiro projeto encaminhado e de imediato foi aprovado. Hoje, a gente conta com essa ação afirmativa, o Centro de Estudos Superior de Tefé foi o primeiro centro da Universidade do Estado do Amazonas que levou esse projeto, que foi defendido na câmara de extensão e foi aprovado. Hoje contamos com 6 bolsistas, duas em cada

turno, atendendo as crianças, das mães que vem para cá para o CEST e precisam estudar e se concentrar nas aulas, que precisam ter esse apoio durante seu período de estadia no prédio da universidade ou em aula ou no momento em que estão efetuando algum projeto de extensão como: PIBID, PAIC, elas contam com esse apoio e das bolsistas da salinha IANE (sala de acolhimento) para cuidar de seus filhos, então essa foi uma ação que nós tivemos como avanço de 2020 para cá, mais precisamente em 2023. (Entrevista/2024).

ESPAÇO DE ACOLHIMENTO INFANTIL NO CEST-UEA

Figura 4: Título: Inauguração do espaço acolhedor aos filhos dos acadêmicos, no CEST



Fonte: Pesquisadora

O compromisso da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), por meio do Centro de Estudos Superiores de Tefé (CEST), com a democratização do acesso à educação superior, não se limita à expansão de vagas ou à oferta de cursos, mas se materializa também por meio da criação de espaços físicos e institucionais pensados para a diversidade de seus estudantes. Nos últimos anos, a instituição vem consolidando uma infraestrutura mais acessível, funcional e acolhedora, contribuindo para a permanência estudantil com dignidade.

Dentre essas ações, destaca-se a criação de um espaço específico voltado ao acolhimento de filhos(as) das discentes, especialmente mulheres mães que, até então, enfrentavam o desafio cotidiano de conciliar a maternidade com os estudos acadêmicos. A implantação desse espaço representa um avanço significativo no que se refere à inclusão de gênero e à promoção de equidade, reconhecendo as

múltiplas jornadas enfrentadas pelas mulheres na universidade. Segundo Araújo (2019), “a presença de políticas de acolhimento para mães universitárias contribui diretamente para a redução da evasão e para o fortalecimento da permanência estudantil, além de representar um gesto concreto de justiça social no espaço acadêmico”.

Além disso, o CEST conta com um auditório climatizado e com estrutura adequada para abrigar eventos acadêmicos, científicos e culturais, aberto tanto à comunidade interna quanto externa. Esse espaço, projetado com rampas de acesso e mobilidade para cadeirantes, traduz um compromisso com a acessibilidade universal, conforme previsto na Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (BRASIL, 2015), assegurando que “a pessoa com deficiência tem direito à acessibilidade em todos os espaços e equipamentos públicos”.

A presença de laboratórios equipados, biblioteca atualizada, salas de mídias com miniauditório, além da climatização dos ambientes, também evidencia o esforço contínuo da instituição em garantir a qualidade do processo formativo. Esses espaços favorecem a realização de práticas pedagógicas diversificadas, ampliando as possibilidades de ensinoaprendizagem com recursos tecnológicos e metodologias ativas.

Outro avanço importante para a permanência e o bem-estar dos estudantes foi a implantação do Restaurante Universitário (RU), iniciativa que atende não apenas discentes provenientes de áreas rurais ou de municípios vizinhos, mas também estudantes residentes na zona urbana da cidade de Tefé. O RU garante uma alimentação balanceada a baixo custo, fator que impacta positivamente no rendimento acadêmico e na qualidade de vida dos estudantes. Conforme Silva (2016), “a existência de políticas de assistência estudantil, como moradia, alimentação e transporte, constitui-se como elemento essencial à democratização do acesso à educação superior com qualidade”.

Ademais, o CEST/UEA vem buscando consolidar parcerias interinstitucionais que visem à ampliação dos serviços e projetos voltados à comunidade acadêmica, incluindo programas de atenção psicossocial, ações de extensão comunitária e programas de apoio pedagógico. Essas ações são compreendidas como fundamentais à construção de uma universidade pública comprometida com a transformação social, como afirma Santos (2011): “não basta abrir as portas da universidade; é preciso garantir que todos que entrem tenham as condições reais de permanecer, resistir e transformar o espaço”.

Assim, o conjunto das iniciativas estruturais e pedagógicas desenvolvidas pelo CEST/UEA aponta para uma concepção de universidade que acolhe, que com-

preende as singularidades de seus sujeitos e que se orienta pelo princípio da justiça educacional. A estrutura física, os serviços de apoio e os projetos em desenvolvimento refletem um modelo institucional que valoriza o ser humano em sua integralidade e reconhece o papel central da educação na construção de uma sociedade mais equitativa e plural.

Pensando em permitir a permanência das mulheres na Universidade, políticas foram adotadas pela UEA. A coordenadora de qualidade, Monica Dias de Araújo, nos relatou que:

Nós sabemos que trabalhamos com as diferenças e com toda a diversidade, e nessa diversidade, nós vamos encontrar mulheres com deficiência, mulheres indígenas, mulheres pretas mulheres que são vítimas de violência, mulheres que precisam de um atendimento, que precisam de um acolhimento. Então, alguns colegiados pensando nessas necessidades desenvolvem ações de acolhimento, ações de escuta, alguns professores e professoras têm iniciativas que fazem a gente ter conhecimento de cada caso, são ações que de certo modo são pequenas mas que às vezes fazem a diferença nas vidas dessas pessoas que precisam, principalmente aquelas que precisam ser ouvidas e muitas mulheres já foram encaminhadas para as redes de apoio do sistema de saúde municipal e passam a receber atendimento médico e psicológico por serem vítimas de violência domésticas e na questão da deficiência também a gente tem buscado esse apoio para que elas possam ter não somente o ingresso na universidade, mas a garantia de sua permanência com qualidade, além do sucesso futuro para dar continuidade a sua vida e também, caso seja a sua vontade, dar continuidade aos estudos com sucesso e a estamos encaminhando um projeto de apoio às pessoas indígenas que englobam as mulheres e grupos vulneráveis na questão de desenvolvimento da leitura e da escrita, pois há vezes que chegam com dificuldades. Esses grupos vulneráveis que englobam mulheres também, sejam elas com deficiências e indígenas, há um levantamento sobre o quantitativo e quais necessidades cada grupo possui. Tem também os estudantes também homens no meio desse grupo porque, como a gente trabalha com educação a gente pensa em todos e em cada um e a gente não frisa especificamente um grupo, com exceção do clube das manas que é voltada unicamente para as

mulheres, todas as demais ações afirmativas aqui dentro, estão abertos a todas as pessoas, mulheres, homens, até a salinha IANE, por exemplo, faz acolhimento aos homens que por vezes são pais separados ou que são cuidadores de seus filhos e que precisam desse acolhimento para manter seus filhos seguros dentro do espaço da Universidade, mas a maioria dos atendimentos da salinha no momento são feita por mulheres, ajudando a todos a concluírem seus cursos, isso sim é pensar em inclusão. (Entrevista/2024). Além da sala IANE que a gente apoia as crianças, que acolhe tanto as mulheres vindas da comunidade, como as mulheres vindas da zona rural, as de Alvarães e de outras cidades que vem para cá e existe também a casa do estudante que é o espaço de acolhimento e quando não tem lugar para ficar, tem essa disponibilidade em que se concorre ao edital e a professora Rita de Cássia Machado tem um projeto intitulado club das manas que é voltado especificamente para as mulheres de um modo geral que é um projeto específico do CEST/UEA (Entrevista/2024).

ABORDAGENS E POSSÍVEIS MELHORAMENTOS QUE PODEM SER FEITO PELA UNIVERSIDADE.

Apesar dos avanços promovidos pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), especialmente por meio do Centro de Estudos Superiores de Tefé (CEST), ainda há críticas pertinentes em relação às limitações da oferta de cursos no interior. Um dos pontos frequentemente mencionados por acadêmicos e pela comunidade local diz respeito à escassez de novos cursos de graduação e pós-graduação no município. Essa limitação gera um cenário desigual de oportunidades, visto que estudantes que desejam ingressar em formações específicas precisam, muitas vezes, migrar para a capital ou outros centros urbanos, o que representa não apenas um desafio financeiro, mas também emocional, cultural e social.

A ausência de uma política sólida de interiorização curricular e de diversificação de cursos acarreta o afastamento de jovens que não possuem recursos para se manter longe de suas famílias. Para muitos, o sonho da formação superior é interrompido antes mesmo de se iniciar. Como destaca Dourado (2010), “a expansão da educação superior no interior precisa vir acompanhada de políticas de per-

manência, de qualificação docente e de adequações curriculares voltadas para os contextos locais e regionais”.

As críticas à universidade como um espaço, muitas vezes, funcionalista e reprodutor de um modelo excludente, não são recentes. Tragtenberg (1979) já apontava que as instituições de ensino superior, ao seguir as lógicas do mercado capitalista, formavam profissionais voltados para suprir demandas de mão de obra, priorizando interesses econômicos em detrimento de uma formação crítica, cidadã e transformadora. Nesse sentido, a universidade reproduz desigualdades ao não dialogar com as realidades locais, perpetuando a exclusão dos saberes tradicionais e da diversidade sociocultural.

Complementando essa crítica, Santos (2008) afirma que a universidade moderna, pautada em uma racionalidade científica hegemônica, tende a deslegitimar formas de conhecimento que não se adequam ao modelo ocidental eurocentrado. Para o autor, “a nova racionalidade científica é também um modelo totalitário, na medida em que nega o caráter racional a todas as formas de conhecimento que se não pautarem pelos seus princípios epistemológicos e pelas suas regras metodológicas” (SANTOS, 2008, p. 21). Essa constatação reforça a urgência de se promover, no ambiente universitário, uma ecologia dos saberes, que valorize e integre o conhecimento científico, mas também os saberes ancestrais, populares e comunitários.

Com o ingresso de sujeitos historicamente excluídos da universidade – como indígenas, ribeirinhos, quilombolas e agricultores – novas práticas de ensino, pesquisa e extensão vêm sendo gradualmente incorporadas. Essa presença promove transformações na lógica institucional, obrigando a universidade a repensar seus currículos, metodologias e formas de produção do conhecimento. Como observa Santos (2011), “a universidade pública deve ser repensada como espaço de coabitação epistemológica, em que diferentes saberes possam dialogar de forma horizontal e transformadora”.

Além disso, ao considerar a diversidade da população amazônica, Farias, Silva e Oliveira (2010) destacam que “faz-se necessária a formação de recursos humanos locais, que assumam o papel de educadores de sua cultura”. Essa formação não apenas assegura a continuidade dos saberes tradicionais, mas também consolida o protagonismo das comunidades locais na construção de um projeto de desenvolvimento social e educacional autônomo, inclusivo e sustentável.

Nesse contexto, a educação superior assume uma função que transcende a mera formação técnica ou profissional. Ela se torna uma via de transformação

social e emancipação, contribuindo para a redução das desigualdades históricas entre o urbano e o rural, entre o centro e a periferia. Como afirma Freire (1996), “a educação não transforma o mundo. A educação muda as pessoas. Pessoas transformam o mundo”. Assim, a universidade deve ser compreendida não apenas como uma instituição formadora de capital humano, mas como um espaço de liberdade, cidadania, produção de identidades e reconstrução de narrativas silenciadas.

Portanto, apesar das limitações estruturais e curriculares ainda presentes na UEA em Tefé, é inegável o seu papel fundamental no desenvolvimento regional, na valorização dos saberes locais e na construção de novas perspectivas para os povos da floresta e das águas. A universidade, ao se abrir para a diversidade cultural e epistemológica, pode finalmente se constituir como um espaço de resistência, pertencimento e transformação.

AUDITÓRIO DO CEST-UEA, LOCAL DE ENCONTRO E TROCAS

Figura 5. Título: auditório do CEST, um espaço de acolhimento a comunidade geral



Fonte: Pesquisadora

METODOLOGIA

Ao longo dessa pesquisa, foram feitas leituras que embasaram a sua escrita, bem como discussões e reflexões do tema trabalhado, além disso, se pode perceber que muitos teóricos abordam essa temática. Para tal, foi feito um levantamento bibliográfico, que para Goldemberg (2004, p. 14), “Na pesquisa qualitativa a preocupação do pesquisador não é com a representatividade numérica do grupo pesquisado, mas como o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, de uma investigação, de uma trajetória etc.”.

Dessa forma, este estudo utilizou-se da abordagem fenomenológica, que no conceito de Gil (2008) apresenta o pesquisador como sendo aquele que observa os fenômenos, compartilha a vivência dos sujeitos pesquisados.

A pesquisa em si, foi apoiada em leituras prévias, bem como pesquisa de campo, realizadas no período de pesquisa para a dissertação do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas-PPGICH, para a Universidade do Estado do Amazonas-UEA, no Centro de Estudos Superior de Tefé-CEST. Em que teve como ponto de pesquisa a formação no Ensino Superior e de que forma essa formação impacta na vida de mulheres ribeirinhas.

DISCUSSÃO E ANÁLISE

A universidade pública representa uma oportunidade, que outrora jamais seria imaginado, de acesso à educação em nível superior, ainda mais para mulheres advindas do interior, que enfrentaram e ainda enfrentam barreiras significativas ao acesso à educação, seja ela por falta de oportunidade, pelo acesso geográfico que nossa região representa, pela falta de infraestrutura e políticas públicas que garantam o acesso e a permanência no espaço acadêmico.

Muitos dos cursos hoje ofertados pelo CEST, são pensados na realidade do ribeirinho também, em seus saberes que são muitos e são riquíssimos. Tais cursos são adaptados à realidade da comunidade que não somente vem das comunidades rurais, mas também de cidades próximas que não contam com a estrutura física da UEA em seu município.

Tais oportunidades que a universidade traz, entre elas, estão além da certificação, mas para muitos, é a realização de um sonho e a oportunidade que muitos tem de ter novas oportunidades profissionais. Para as mulheres em si, representa também o seu empoderamento e sua autonomia, que a graduação as oportuniza,

proporcionando-lhes conhecimento e habilidades que podem e são de certa forma, ampliados em suas comunidades.

Ao se tornarem profissionais mais capacitadas e repleta de novos saberes agregados aos que já possuíam, essas mulheres passam a ter um papel de liderança, a influenciar outras pessoas ao seu redor, a ser mais críticas em seu espaço de vivência e por fim, promover mudanças pessoais e para o coletivo. A educação é um instrumento poderoso para a autonomia e permite que essas mulheres se tornem protagonistas de sua história.

A UEA, além de promover novos conhecimentos, faz com que a comunidade ribeirinha e sua cultura seja valorizada dentro do espaço acadêmico, integrando conhecimento acadêmico com as práticas culturais e tradicionais das comunidades ribeirinhas. Isso não somente valoriza a cultura local, mas também fortalece a identidade das mulheres e de todos, em uma maneira geral, permitindo que elas reconheçam a importância de seu legado, enquanto buscam por desenvolvimento pessoal e profissional.

COMUNIDADE EM QUE FOI REALIZADO A PESQUISA

Figura 6: Título: Comunidade da pesquisa



Fonte: colaboradora da pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formação de mulheres ribeirinhas em áreas diversas, podem trazer benefícios diretos para sua comunidade. Essas mulheres passam a ser agentes de mudança, implementando práticas que respeitem a sua cultura, seus saberes, e seu meio de uma forma geral.

O acesso à educação superior contribui para redução das desigualdades sociais e econômicas, que se enfrentam estando em comunidades que, por ter difícil acesso, passam a ser um local de constantes e inúmeras dificuldades. Com uma formação adequada, há a possibilidade de conquistar melhores oportunidades de emprego, aumentar a renda familiar, melhorar a condição de vida, não apenas para si, mas para suas famílias que para a grande maioria, é a principal motivação para a continuidade de seus estudos e a superação das dificuldades enfrentadas ao longo da graduação.

A UEA oferece um espaço de acolhimento a toda a sua comunidade, não somente acadêmica, mas a todos de um modo geral. Em específico, as mulheres ribeirinhas podem estabelecer redes de apoio e colaboração com outras estudantes e profissionais de áreas diversas, como por exemplo, atendimentos psicológicos que também estão sendo ofertados pelo CEST. Essa rede de apoio associado a troca de experiência enriquece a sua formação e amplia suas expectativas, ajudando a superar os desafios que requer nos períodos de formação, dentro e fora da universidade.

Em suma, a universidade pública desempenha um papel crucial na formação de mulheres ribeirinhas no interior do Estado do Amazonas, promovendo acesso à educação superior, empoderamento, valorização pessoal e cultural, desenvolvimento sustentável e redução das desigualdades.

O investimento na educação é para além de investir no futuro, é valorizar a luta de nossos antepassados e fazer com a voz da floresta vai além do espaço belo, próspero e rústico que é idealizado mundo afora. A educação para essas mulheres representa a qualidade de vida dos espaços interioranos, a preservação da diversidade, seja ela da natureza, seja ela cultural que é tão rica em todo território amazônico.

REFERÊNCIAS

DOURADO, Luiz Fernandes. Educação superior e formação docente: desafios da expansão e da qualidade. Revista Brasileira de Educação, v. 15, n. 45, p. 488-499,

2010. FARIAS, Isabel; SILVA, Patrícia; OLIVEIRA, Marcos. *Educação superior e saberes tradicionais: o papel da universidade na valorização da cultura local*. In: Anais do Congresso Nacional de Educação - EDUCERE, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da universidade**. São Paulo: Cortez, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência**. São Paulo: Cortez, 2008.

TRAGTENBERG, Maurício. **A universidade crítica**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

ARAÚJO, Carolina de Oliveira. **Gênero, maternidade e permanência estudantil: desafios para a equidade nas universidades públicas brasileiras**. Revista Educação e Sociedade, Campinas, v. 40, 2019.

BRASIL. *Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015*. Institui a **Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência)**. Brasília: Presidência da República, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da universidade**. São Paulo: Cortez, 2011.

SILVA, Maria das Dores Sampaio. **Políticas de assistência estudantil: condição para permanência e sucesso acadêmico**. Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação, Araraquara, v. 11, n. 4, p. 1673-1688, 2016.

FARIA, Ivani Ferreira de, SILVA, Raimundo Nonato Pereira da, Oliveira, Gilvan Muller de. **Licenciatura indígena, políticas educacionais e desenvolvimento sustentável no Alto Rio Negro**. In: Amaral, José Januário de Oliveira e Leandro, Eder-son Lauri (org.) *Amazônia e Cenários indígenas*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

FORQUIN, J.C., **A escola e cultura: as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar**. Tradução: Guacira Lopes Louro. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisas**. 6ª ed. São Paulo, 2008.

GOLDEMBERG, Mirian. **Pesquisa Qualitativa Problemas Teóricos Metodológicos**. In: *A arte de pesquisar*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record. 2012.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: Necrose**. 3ª ed. Tradução de Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A universidade do século XXI: para uma reforma emancipatória da Universidade**. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as Ciências**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

TRAGTENBERG, Maurício. **A delinquência acadêmica: o poder sem saber e o saber sem poder**. São Paulo: Rumo Gráfica Editora LTDA, 1979.

FESTA E DEVOÇÃO: A CONFEÇÃO DO MANTO DE NOSSA SENHORA DO CARMO EM PARINTINS, NO AMAZONAS.

Leona Souza Piraice

Graduando em Licenciatura em História do CESP/UEA. ORCID: 0009-0008-5763-0763.

E-mail: leonaestud@gmail.com

Rosimay Corrêa

Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia-IFAM- Campus Parintins
-IFAM. ORCID.: 0000-0002-7218-4238. rosimay.correa@ifam.edu.br

Resumo: Este artigo se propõe analisar as festas religiosas na Amazônia, em especial à festa da padroeira Nossa Senhora do Carmo em Parintins, no Amazonas. A sua origem remonta ao século XIX e ocorre no período de 06 a 16 de julho, movimentando turistas, vendedores, romeiros e os católicos dessa região. Dentre as comissões que fazem parte da organização desse festejo, encontra-se a que é responsável pela confecção do manto da santa, sendo este o foco de interesse deste trabalho. Até o ano de 2021, eles foram confeccionados por uma mesma artesã e costureira parintinense que realizou esta atividade por cerca de 23 anos como forma de gratidão à Mãe de Jesus. O aporte teórico e metodológico corresponde ao das Ciências Humanas e Sociais, num diálogo interdisciplinar entre Sociologia, Antropologia e História. A coleta e análise de dados é parte do resultado final de projeto de pesquisa na modalidade PIBIC Jr. (2022-2023), apresentado ao Departamento de Pesquisa e Pós-Graduação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Campus Parintins. Ao final, este estudo expõe a trajetória de vida da artesã e sua relação de fé com a padroeira de Parintins, destacando os mantos mais marcantes e os seus simbolismos que remetem, entre outros, ao cuidado e busca de proteção física e espiritual.

Palavras-chave: festa da padroeira; manto; promessa; Parintins

Abstract: This article aims to analyze religious festivals in the Amazon, in particular the festival of the patron saint Nossa Senhora do Carmo in Parintins, Amazonas. Its origins date back to the 19th century and take place from the 6th to the 16th of July, attracting tourists, vendors, pilgrims and Catholics from this region. Among the committees that are part of the organization of this celebration, there is the one responsible for making the saint's cloak, which is

the focus of interest in this work. Until 2021, they were made by the same artisan and seamstress from Parintins who carried out this activity for around 23 years as a form of gratitude to the Mother of Jesus. The theoretical and methodological contribution corresponds to that of the Human and Social Sciences, in an interdisciplinary dialogue between Sociology, Anthropology and History. Data collection and analysis is part of the final result of a research project in the PIBIC Jr. modality (2022-2023), presented to the Research and Postgraduate Department of the Federal Institute of Education, Science and Technology of Amazonas, Campus Parintins. of physical and spiritual protection.

Keywords: patron saint festival; cloak; promise; Parintins.

INTRODUÇÃO

A realização de festejos em homenagens aos santos católicos é uma prática comum nas áreas urbanas e rurais na Amazônia. Essas ocasiões despertam sentimentos e interesses diversos nas pessoas, entre eles, o de renovar a fé no santo padroeiro, agradecendo as benções recebidas e ainda buscando o fortalecimento dos laços familiares e de amizade.

Os primeiros registros dessa prática sociorreligiosa em Parintins, município do Baixo Amazonas, remontam ao século XIX. A devoção a Nossa Senhora do Carmo é uma herança dos missionários carmelitas que, entre outros, semearam a doutrina cristã e a devoção aos santos venerados pela ordem do Carmelo (Corrêa, 2019).

Nesta cidade, a festa da padroeira Nossa Senhora do Carmo atrai romeiros, devotos, pagadores de promessa, turistas, vendedores ambulantes entre outros que tornam essa festividade a segunda maior da região norte do Brasil. Este festejo sucede o período do festival folclórico¹ e, muitos católicos e turistas permanecem em Parintins para também participarem das homenagens à padroeira.

A festa a Virgem do Carmo é composta por dois momentos: uma religiosa e outra social. No primeiro, são realizadas missas, novenas, reza do terço, celebrações de batismo, casamento, benções de escapulários, além do círio e da procissão; no segundo momento, destacam-se o arraial, o leilão, a corrida pedestre, o torneio de futebol entre outros (Corrêa, 2019). Juntos, a parte religiosa e social, formam a festa da padroeira, sendo inconcebível extinguir qualquer uma dessas partes (Galvão, 1976 e Alves, 1980).

Dentre as 29 comissões responsáveis pela organização da festa da padroeira,

1 Ver Braga (2002).

destaca-se a comissão responsável pela confecção do manto da Santa. Esta ficou cerca de 23 anos sob a responsabilidade da artesã e costureira Raimunda Góes, porém em 2022, esta equipe passou a ser coordenada por outra(s) pessoa(s). Essa troca provocou surpresa e até indignação para muitos católicos acostumados com o trabalho realizado por esta artesã. Tal fato despertou o nosso interesse por este tema, não para verificar os motivos de tal troca, mas para destacar o trabalho realizado por ela na festa da padroeira de Parintins à frente da referida comissão

Este artigo visa analisar as festas religiosas na Amazônia, com ênfase à festa da padroeira de Parintins, buscando ainda compreender a história de vida da artesã e costureira Raimunda Maria Brandão Góes que confeccionou os mantos da padroeira no período de 1998 a 2021. Buscamos ainda, destacar a origem de sua devoção, os sentimentos e desafios presentes no processo de confecção dos mantos, o significado e as relações socioculturais e religiosas em torno da devoção a Nossa Senhora do Carmo.

O aporte teórico metodológico adotado neste trabalho corresponde ao das Ciências Humanas e Sociais, num diálogo interdisciplinar entre Sociologia, Antropologia e História, tendo como suporte de campo a metodologia da História de Vida segundo Silva *et al.* (2007) e História Oral (Meihy, 2005). A coleta e análise de dados compõe parte do resultado final de projeto de pesquisa na modalidade PIBIC Jr. (2022-2023), apresentado ao Departamento de Pesquisa e Pós-Graduação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Campus Parintins.

A ARTE COMO EXPRESSÃO DA MINHA FÉ

As festividades em homenagem à padroeira de Parintins ocorrem anualmente entre os dias 6 a 16 de julho, logo após o festival. O intenso envolvimento dos católicos, tanto da área urbana e rural deste município quanto dos demais que formam a Diocese de Parintins², nas atividades religiosa e social expõe a fé e a força da devoção mariana nessa região.

A artesã e costureira Raimunda Maria Brandão Góes, a Ray Góes, nascida no dia 18 de abril de 1948 nesta cidade, e em 2023 com 75 anos, é devota de Nossa Senhora do Carmo. Ela confeccionou por 23 anos consecutivos os mantos³ da

2 A sagração episcopal do primeiro bispo da Diocese de Parintins ocorreu em 1961, Dom Arcângelo Cerqua pertencente ao PIME (Pontifício Instituto das Missões Estrangeiras). Ela envolve os municípios de Parintins, Maués, Barreirinha, Nhamundá e Boa Vista do Ramos.

3 Durante a festa de Nossa Senhora do Carmo, realiza-se a troca dos mantos na peregrinação, círio e procissão.

padroeira, sendo que por dez anos confeccionou todos os mantos, mas devido ao grande esforço e porque outras pessoas também tinham o desejo de realizar essa confecção para pagarem suas promessas⁴, ela concentrou-se apenas na confecção do manto da procissão.

A sua infância e juventude foram marcadas por momentos de intensa convivência familiar, pois morava com os pais e irmãos em uma fazenda na área rural de Parintins. Dona Ray cresceu em contato com a natureza, os animais domésticos e momentos de lazer com os pais e seus onze irmãos. Na época da festa da padroeira, sua família costumava viajar para participar das homenagens à santa, trazendo ainda produtos regionais para comercializar na cidade.

De acordo com Corrêa (2019), na véspera do círio e da procissão os moradores das áreas rurais de Parintins aportam por toda a extensão da orla, em pequenas e médias embarcações, trazendo os produtos do roçado e pescado para serem comercializados, ao mesmo tempo em que participam da festa e ainda adquirem as mercadorias vendidas na cidade.

As festas de santo padroeiro constituem-se em sistemas de prestações totais⁵, pois reúnem a um só tempo e espaço, relações religiosas, sociais, políticas, econômicas entre outras de extrema importância para as pessoas da cidade e do interior. Elas oportunizam encontros sociais, afetivos e políticos, realização de comércio, diversão e lazer, degustação de alimentos típicos entre outros em torno das homenagens ao santo padroeiro.

Uma das características de Dona Ray é o cuidado. Essa prática foi adquirida ainda na infância, como ela recordou: “tinha como responsabilidade de ajudar a cuidar de irmãos mais novos em casa” (entrevista, 2023). Essa característica praticada desde tenra idade, tomou proporção maiores quando formou sua própria família, após casar-se com o Sr. Raul Góes Filho⁶ com quem teve os seus quatro filhos. Esse olhar sensível e voltado para o outro também fez parte da sua vida profissional e durante o período que esteve à frente da comissão do manto.

Esse cuidado, tanto dos saberes, lidando com as questões que nós temos de raízes, de folhas, de terra, de coisas da natureza, como do próprio contexto urbano. Então, essa questão do cuidado é algo muito forte que

4 Ver Galvão (1976).

5 Ver Mauss (1974).

6 Raul Góes Filho foi bancário e presidente da Associação Folclórica Boi-bumbá Garantido no ano de 1999 a 2000.

eu percebo entre as mulheres (Marinez França de Souza, pesquisadora, entrevista, 2023).

De acordo com esta pesquisadora, a mulher amazônica encontra-se fortemente envolvida pela prática do cuidado, tendo atenção com os afazeres da casa e com a criação dos filhos, bem como com o compartilhamento dos saberes e exercício de liderança ao seu próprio modo. Inserida neste contexto, Dona Ray também realizou essa prática, primeiro ajudando na criação dos irmãos e depois cuidando do esposo, dos filhos e netos.

O contato com os elementos da natureza, o ato de gerar filhos, o cuidado com a casa, com a comida, com a educação, com o futuro enfim, com o equilíbrio da vida atribui às mulheres um papel fundamental para a vida em sociedade e no planeta (Torres, 2018). Elas aprendem a olhar com atenção e carinho para tudo e a todos que as cercam e buscam fazer o possível para manter o equilíbrio da vida.

Em 1971, Dona Ray mudou-se para o município de Itacoatiara⁷ para acompanhar seu esposo, onde deu continuidade aos seus estudos enquanto cuidava da casa e dos filhos. Para realizar essas tarefas, ela contou com a ajuda de outras pessoas para cuidar das crianças enquanto ela estudava. Os afazeres domésticos, a educação dos filhos e o estudo foram realizados com esforço e dedicação revelando alguns dos desafios da jornada diária de muitas mulheres amazônicas.

Para Torres (2018, p.243), “as mulheres da floresta nos surpreendem [...], por sua capacidade de transcendência e superação. As dificuldades, os sofrimentos, a luta dia após dia, as fortalece de uma maneira incrível”. O fato da família de Dona Ray ter boas condições financeiras, pode ter atenuado o peso que a sociedade patriarcal coloca sobre os ombros das mulheres, mas isso não a isentou de também vivenciar a intensidade de tarefas que recai sobre elas, impedindo-as, muitas vezes, de darem prosseguimento aos estudos⁸.

A habilidade da costura foi herança de sua mãe, sendo aperfeiçoada ao longo do tempo, levando Dona Ray à costura de roupas de casamento, vestidos de missas na cidade de Belém, onde também morou, tornando-a referência nessa área. Para Amazonas (1984), são as mulheres amazônicas que realizam o trabalho de artesã, além do trabalho doméstico, elas tecem, bordam, fabricam louças, ador-

7 Município amazonense que possui cerca de 101.337 habitantes, distante a 176 km da capital, Manaus.

8 De acordo com a Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), cerca de 62 milhões de meninas estão fora da escola por uma série de motivos, entre eles a fome, a pobreza, o casamento forçado entre outros. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2017/07/unesco-alerta-sobre-desigualdade-de-genero-no-acesso-educacao.html> Acesso em: 04/10/2023

nos e diversos utensílios. Quando retornou a Parintins, ela foi convidada, mesmo sendo torcedora do boi Caprichoso⁹, para confeccionar as indumentárias dos itens: Apresentador, Levantador de toadas, Amo do boi¹⁰ e Sinhazinha¹¹ do boi-bumbá Garantido, como ela ressaltou:

nós chegamos de Belém pra cá, e eu sempre costurava para fora e a Graça Faria¹² me acompanhou lá em Belém, fazendo roupas pra Miss Pará e roupas para casamento. E eu fiz algumas roupas pra ela lá, fiz para a Márcia Baranda¹³ e elas viram meu trabalho. Eu sempre fui caprichoso, e meu marido era Garantido, e meu marido não me deixava trabalhar no Garantido, mas a Graça Faria queria que eu fosse. Ele não deixava por eu ser do Caprichoso e ele estar envolvido no Garantido, mas ainda não era Presidente, ele era Tesoureiro. Ele não queria me deixar trabalhar porque achava que não ia dar certo. Aí a Graça botou os pés pelas mãos e disse: - Ela vai mostrar o trabalho dela aqui! E foi a vitrine do boi! Apresentador, Levantador, Sinhá, Amo do boi e Peara¹⁴ que é o maestro da Batucada, tudo isso nas 03 (três) noites do Festival. Eles tinham os desenhos, mas conversei com eles e autorizaram que eu pudesse modificar. Mas, primeiro eu fui estudar porque eu mudei totalmente o meu ritmo de trabalho, aí eu fui pesquisar o que era mais o folclore e eu era mais da alta-costura¹⁵ e eles aceitaram a minha mudança, porque era muito

9 O Festival Folclórico de Parintins é realizado todos os anos, em torno da disputa entre as Associações Folclóricas bois-bumbás, Garantido e Caprichoso, que são representadas por dois bois feitos de pano, um com o coração na testa cujas cores de sua bandeira são vermelha e branca, outro tem uma estrela na testa e as cores de sua bandeira são azul e branca, respectivamente. De 1913 a 1964, os bois e seus brincantes saíam pelas ruas de Parintins e dançavam na frente das casas, em especial, nas de seus padrinhos ou donos que eram seus patrocinadores. O auto destes bumbás sempre tiveram apelos religiosos, pois ambos nasceram de promessas relacionadas aos santos: Antônio, João e Pedro. Ver Braga (2002).

10 No Festival Folclórico de Parintins, o Amo do boi é o dono da fazenda, ele é o responsável por tirar os versos que exaltam o boi (Andrade, 2013).

11 No auto do boi, a Sinhazinha é a filha do fazendeiro, ela recebeu o boi de presente do pai, mas que é morto pelo vaqueiro Francisco que tira a língua do boi para satisfazer o desejo da sua mulher, Catirina, que está grávida. Ao ser descoberto, Francisco pede ajuda de um médico e/ou, padre e/ou pajé que ressuscita o boi (Cavalcanti, 2022).

12 Graça Faria é amiga de Dona Ray e na época era responsável pela confecção das roupas dos brincantes dos Bailado Corrido do boi Garantido. Sobre o item bailado corrido, ver Braga (2002).

13 Márcia Auxiliadora Cardoso Baranda é parintinense, empresária, foi Presidente da Associação Folclórica Boi-bumbá Caprichoso no período de 2011 a 2013, e hoje exerce o segundo mandato de vereadora no município de Parintins.

14 O peara é a pessoa ou maestro que comanda a batucada do boi Garantido.

15 A alta-costura, do francês haute Couture, refere-se à costura de modelos exclusivos, feitos à mão e

penduradinho de paneiro, tipiti, aquelas coisas todas que penduravam nas roupas deles (entrevista, 2023).

De acordo com a artesã, ela teve o desafio de utilizar a técnica e a sua experiência com a alta-costura para dar às indumentárias dos itens do boi Garantido uma estética mais sofisticada e refinada, sem sair da proposta folclórica do boi-bumbá. Torres (2005, p. 149) destaca que “as mulheres da Amazônia realizam um trabalho artístico de altíssima qualidade e fino labor e de fundamental importância”. O trabalho de Dona Ray como costureira e artesã alcançou visibilidade e o reconhecimento por parte da Diretoria¹⁶ e dos torcedores do boi Garantido e, tempo depois, do Caprichoso com quem também assinou contrato de trabalho.

Dona Ray conquistou com esforço o seu espaço como artista do boi. Este reconhecimento, foi direcionado mais tarde para a confecção do manto de Maria, pois assim como ela introduziu elementos da alta-costura nas indumentárias dos itens dos bois-bumbás, ela sentiu a necessidade de retribuir à santa pelo dom¹⁷ recebido, confeccionando o seu manto, como revelou:

eu pedia, eu rezava muito pedindo pra que Deus me ajudasse a botar a minha fé em alguma coisa, mostrar ela e oferecer algo em pagamento e penitência pra eu dividir esse meu trabalho de luxo, que estava me rendendo dinheiro e doando uma coisa, porque tenho uma santa da minha devoção que é Nossa Senhora do Carmo. Eu ia aproveitar o tempo que sobrava e a ajuda dos que trabalhavam comigo porque era bordado, naquele tempo. E não era obedecido tema e lema¹⁸ da igreja, era pra ficar bonito, aí as pessoas que trabalhavam comigo aceitaram me ajudar, por isso te digo: – que nunca trabalhei só! Eu fazia pedindo material dos bois, depois eu comecei a comprar com meu próprio dinheiro (entrevista, 2023).

com materiais de alta qualidade.

16 Dona Ray assinou contrato como costureira dos trajes dos itens do boi-bumbá Garantido no período de 1999 a 2005, e no boi Caprichoso no período de 2005 a 2013, onde confeccionou os trajes dos figurantes e uniformes dos artistas. Em 2018, o Caprichoso fez uma homenagem a Dona Ray ao batizar o Centro de Costura do Bumbá com o seu nome; no mesmo ano, o boi-bumbá Garantido homenageou o seu esposo Raul Góes emprestando o seu nome ao Centro Administrativo do Garantido.

17 Do latim donum cujo significado é “oferta feita aos deuses”. Ver Trindade (2013).

18 De acordo com Corrêa (2019), por volta das décadas de 1980 e 1990, a festa da padroeira Nossa Senhora do Carmo passou a adotar um tema e lema para servirem de orientação para as celebrações litúrgicas, para a confecção do cartaz da festa, folders entre outros.

Segundo ela, o desejo de retribuir à santa padroeira pelo dom da costura foi o motivo principal para iniciar a confecção dos mantos de Nossa Senhora do Carmo. Este desejo de homenagear a padroeira também é compartilhado por muitos artistas dos bois que assumiram, por exemplo, a responsabilidade de confeccionar o andor da santa, criaram a Romaria das Águas¹⁹, o Mural da fé²⁰ entre outras erigidas na frente das casas, lojas e comércio onde percorrem o círio e a procissão (Corrêa, 2019).

Para Loureiro (2001, p.340), o Festival Folclórico de Parintins “é uma realização física e social da arte criadora de uma convivialidade na qual o estético é vetor de sociabilidade, reveladora de uma real emoção estética e afetiva da coletividade”. Nesta cidade, a arte tornou-se também uma expressão da fé, como destacou padre Benedito de Jesus de Souza Teixeira:

usar o dom da arte para louvar a Deus é típico dos artistas que tem fé. A Igreja Católica valoriza muito isso, a arte como expressão da minha fé. Se nós amamos a Deus, a gente expressa de alguma forma, e quem tem esses dons, esculpe, pinta, borda, mostra o amor que tem por aquela divindade (entrevista, 2023).

É por meio do seu dom da costura e bordado que Dona Ray, por vinte e três anos, expressou sua fé à Mãe de Jesus, confeccionando o seu manto. É por meio da arte que os artistas expressam o sentimento de gratidão, não em palavras, mas por meios de formas, cores, desenhos, bordados, enfim por meio de sua sensibilidade estética que conduz o olhar do homem religioso ao transcendente. “O artista por meio da arte proporciona formas diferenciadas de comunicação, entre os seres humanos” (Costa, 2021, p.203). A sensibilidade estética com a finalidade religiosa se constitui num tipo de linguagem que manifesta a devoção à santa padroeira e ao mesmo tempo comunica sentimentos que são compartilhados por outras pessoas.

AS MÃOS QUE REZAM: OS MANTOS E OS MILAGRES DE NOSSA SENHORA DO CARMO

O uso do manto para cobrir a imagem da padroeira tornou-se prática comum

¹⁹ Ver Corrêa (2019).

²⁰ O Mural da Fé completou em 2025, 11 anos de existência sendo idealizado pelo artista Glemberg Castro, como pagamento de uma promessa. Disponível em: <https://radarnewsamazonas.com/noticia/4544/artistas-de-garantido-e-caprichoso-unem-talentos-na-11o-edicao-do-mural-da-fe>
Acesso em: 15.07.2025

nas festas em homenagem à Mãe de Jesus. A troca dos mantos da imagem de Maria ocorre, entre outros, no período de sua coroação²¹ e durante os seus festejos conforme calendário litúrgico.

De acordo com Barros (2021, p.59), “o manto é um símbolo que se renova todo ano e é difícil de saber sua origem”. Nos textos bíblicos encontram-se registros do uso da capa por personagens, como o profeta Elias²² que ao ser arrebatado, repassou a sua capa ao seu sucessor, Eliseu (II Reis,2). Veja-se que, a capa representa sucessão e autoridade.

Na aparição a Simão Stock, Superior Geral da Ordem do Carmelo, no dia 16 de julho de 1251, data que se festeja a Virgem do Carmo, Maria aparece a ele vestida com hábito marrom e o manto branco, trajes que representam as vestes carmelitas (Corrêa, 2019). Ele possui a forma triangular e surgiu por volta dos séculos XVIII e XIX, “ao envolver Maria na simbologia do triângulo, ou do manto, estaria remetendo justamente ao momento em que Pai, Filho e Espírito Santo envolvem um corpo para a concepção de Jesus de Nazaré” (Barros,2021, p.55-56).

O manto representa o reconhecimento dado pela Igreja à Mãe de Jesus devido ao papel fundamental que ela exerce no projeto de salvação. Ele simboliza o caráter sagrado e o poder que Ela representa para os cristãos, como explicou padre Benedito de Jesus de Souza Teixeira:

esses elementos na Igreja Católica são simbólicos, eles representam muito para as pessoas, eles são sagrados, de alguma forma a gente encontra neles uma identidade religiosa e cultural. O manto de Nossa Senhora representa carinho, devoção, valorização do reconhecimento da mãe de Jesus e de Nossa Senhora como nossa mãe. Então colocar um manto em uma pessoa é reconhecer que essa pessoa é rainha²³, tem uma autoridade, tem uma beleza que é única, esse papel que ela

21 Desde o século XIII e consolidada no século XIV, a coroação de Nossa Senhora tornou-se uma tradição na Igreja, que considera o mês de maio como o mês de Maria, ela era representada por uma flor coberta de joias, surgindo assim as coroações como símbolo de sua realeza. Disponível em: <http://www.santamaria.pucminas.br/wp-content/uploads/2020/10/Roteiro-Coroe%C3%A7%C3%A3o-de-Nossa-Senhora-em-casa.pdf> Acesso em: 05/10/2023.

22 O profeta Elias é considerado o patriarca da Ordem dos Carmelitas cujas origens remonta aos anos 1153 a 1159 quando um grupo de eremitas liderado por um cruzado passaram a viver próximos à fonte do profeta Elias, no Monte Carmelo, Palestina, sob inspiração de seu patriarca em profundo recolhimento e oração.

23 Conforme decreto do Papa Pio X, a princesa Isabel ofereceu em 1884 uma coroa a Nossa Senhora Aparecida. Em 1930, Papa Pio XI decretou esta santa como padroeira do Brasil, sendo reconhecida como a Mãe e Rainha do povo brasileiro. Disponível em: <https://pt.aleteia.org/2019/05/03/como-surgiu-a-coroacao-de-nossa-senhora/> Acesso em: 09.10.2023

representa, essa importância na nossa salvação junto com Jesus (entrevista, 2023).

De acordo com a pesquisa de campo realizada para este trabalho, a confecção do manto de Nossa Senhora do Carmo, em Parintins, teria iniciado por volta de 1980 com as mulheres que faziam parte do grupo Apostolado da Oração²⁴ e que eram responsáveis também pela ornamentação do andor e da Catedral no período da festa da padroeira, como recordou a Sra. Lúcia Lemos Alves (em 2023, com 85 anos), natural de Oriximiná²⁵, Pará:

nós estávamos fazendo a arrumação, fazendo flores para ornamentar a igreja, aí eu disse assim para a Ester: – Ester, está faltando uma coisa, o manto de Nossa Senhora! Ela perguntou como a gente ia fazer, e eu disse que ia fazer. Eu comprei o pano, e nós fizemos. Foi simples o primeiro manto dela, foi só talhado, com uma coisa amarrada no pescoço e ela já saiu de manto. Desde daí começou, no outro ano eu fiz de novo, ela passou uns dois anos saindo com esses mantos, depois eu saí, porque eu adoeci. Durante três anos eu fiz, depois outras pessoas tomaram conta do trabalho (entrevista, 2023).

A inspiração de Dona Lúcia Lemos veio das lembranças dos festejos de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém do Pará, quando ela esteve nesta cidade e observou que a imagem da santa usava um manto nas suas festividades²⁶. Durante três anos, ela e outras mulheres do Apostolado da Oração confeccionaram o manto da Virgem do Carmo, mas depois este trabalho foi interrompido devido a problemas de saúde²⁷.

Em 1998, Dona Ray Góes se propôs a fazer um manto para Nossa Senhora do Carmo. A origem de sua devoção à santa surgiu de uma promessa, como relatou: “minha mãe contava que eu tinha uma enfermidade nas minhas mãos, saíram umas bolhas e não sarava. E ela fez uma promessa para Nossa Senhora do Carmo

24 Grupo religioso composto predominantemente por mulheres que seguem preceitos morais e éticos conforme a doutrina da Igreja. Em Parintins, este grupo religioso foi fortalecido durante o episcopado de Dom Arcângelo. Ver Cerqua (1980).

25 Município do Estado do Pará, fundado em 1815, está localizado no limite com o Estado do Amazonas, possui cerca de 74. 016 habitantes.

26 Ver Barros (2021)

27 Conforme a pesquisa de campo, não encontramos registros que nos indicasse a continuidade dessa tarefa na festa da padroeira em Parintins.

que se eu ficasse boa, eu iria sair de anjo²⁸ na procissão” (entrevista, 2023). E continua: “eu esperava ansiosa para irmos para Parintins e dia 16 de julho vestir a roupa de anjo e acompanhar a procissão, só não lembro até que idade eu fiz isso, mas foi algo que marcou muito a minha vida” (entrevista, 2023).

Para Alves (1980), é comum os santos serem acionados pelos fiéis nas mais diversas situações, estando esses relacionados ao pedido, promessa ou devoção de quem os cultua, e isso se torna um sistema devocional em que cada santo tem sua especificidade e especialidade. “A promessa é um constructo social presente nas festas dos santos católicos” (Corrêa, 2019, p.109), pagá-la é um compromisso inviolável sob pena de quebrar a reciprocidade entre santo e devotos (Galvão, 1976).

Esta cura atribuída à santa, não somente extraiu de suas mãos aquela enfermidade, mas deu-lhe, talvez, o dom da costura e do bordado. Dona Ray tornou-se referência na alta-costura, como artista dos bois-bumbás, e ainda ao assumir a comissão da confecção do manto de Nossa Senhora do Carmo.

Ao estudar as origens do dom das benzedadeiras, Trindade (2013, p.93) destaca que, em alguns casos, a “enfermidade é um fenômeno comum que antecede a descoberta do dom”. No episódio da Dona Ray, a enfermidade sofrida motivou sua mãe a fazer a promessa à santa, dando início à sua devoção, e isto, na vida adulta retorna como desejo de retribuir, por meio das suas mãos, o milagre recebido.

Entre 1998 e 2021, foram cerca de quarenta e nove mantos confeccionados, dos quais trinta vestiram a imagem da santa na peregrinação, círio e procissão, treze mantos foram utilizados na procissão e mais ou menos seis vestiram a imagem grande de Nossa Senhora do Carmo. Inicialmente, a confecção do manto foi feita utilizando materiais doados por devotos e comerciantes locais, e outros adquiridos durante as viagens de Dona Ray para Manaus e São Paulo. De acordo com Barros (2021, p. 78), “o manto que irá vesti-la durante as romarias e procissões do Círio de Nazaré, [é] confeccionado todo com doações de fiéis e pagadores de promessa que costumam permanecer anônimos”.

Outro aspecto do início da confecção do manto de Nossa Senhora do Carmo feita por esta artesã é que esse trabalho nascia da inspiração devocional e imaginação artística. Os bordados e as pedrarias do manto eram intercalados por orações dedicadas à santa, e o trabalho ficava pronto se, segundo Dona Ray, “só aprontava o manto quando eu olhava o manto e não me arrepiava, meu couro cabeludo ar-

28 É comum observar crianças vestidas de anjo como sinal de pagamento de promessas. Ver Corrêa (2019).

Na imagem da Imaculada Conceição encontram-se aos seus pés os anjos que representam Maria como rainha e que se encontra na glória de Deus. Disponível em <https://cruzterrasanta.com.br/significado-e-simbolismo-de-imaculada-conceicao/9/103/> Acesso em: 09.10.2023

repiava se não estivesse certo” (entrevista,2023). Estes arrepios seriam sinais de que algo estava faltando, evidenciando um esmero envolto da responsabilidade de entregar um manto à altura da realeza da padroeira, tornando-se uma marca de seu trabalho. Segundo ela, um determinado radialista local, teria a intitulado como “costureira e estilista de Nossa Senhora do Carmo” (entrevista,2023).

A partir de 2010, a confecção do manto passou a acompanhar o tema e o lema escolhido para a festa de Nossa Senhora do Carmo. E em 2013, adotou também outros elementos que comporiam a identidade visual desse evento religioso, como explicou Jucifram Canto Gomes (em 2023, com 47 anos), membro da comissão responsável pela Comunicação e Divulgação da festa:

eu conheci a Dona Raimunda em meados de 2013, que eu já fazia parte da comissão desde 2009, fazia a arte da festa do Carmo, eu era responsável pelo design da identidade visual da festa, então eu fazia isso desde 2009 até 2020. E fazia parte da coordenação, desse ano até agora, junto com a gráfica João XXIII, continuamos responsável por essa identidade visual. Então em 2013 surgiu a ideia de unir a identidade ao manto pra ficar uma coisa mais harmônica completando esse ciclo de identidade visual da festa de Nossa Senhora do Carmo (entrevista, 2023).

Segundo o entrevistado, surgiu nessa época a parceria entre as comissões do Manto e a da Comunicação e Divulgação da Festa. Os trabalhos de ambas as equipes iniciavam com a divulgação do tema e do lema em reunião com todas as comissões da festa da padroeira. A partir daí, Dona Ray fazia os primeiros rabiscos e desenhos, tentando a melhor forma de transformar a mensagem do tema em imagem. No momento que ela conseguia chegar a uma ideia, então repassava para o Sr. Jucifram que fazia a base do manto no computador, nas medidas do manto real²⁹, para ser impresso e servir de molde para a artesã colocar cores, bordados, formas conforme sua criatividade, mas considerando o tema da festa.

²⁹ As medidas do manto da imagem de Nossa Senhora do Carmo é 1,40m de largura e 4,50m de circunferência. No decorrer do tempo foram utilizados vários tecidos para a confecção dos mantos, como organza, cetim e atualmente o algodão cru. Os mantos confeccionados por Dona Ray foram entregues a paróquia de Nossa Senhora do Carmo e todos com forro azul, pois existem mantos que foram confeccionados por outros devotos. Infelizmente, durante a pesquisa de campo, não tivemos autorização para ver os mantos que estão na paróquia, por motivo de que, segundo a secretária paroquial eles não estarem adequadamente guardados e arrumados. Durante a festa da padroeira alguns mantos são expostos na área da Catedral.

Imagem 01: Base do manto de Nossa Senhora do Carmo.



Fonte: Gráfica João XXIII.

Dentre os mantos confeccionados por Dona Ray Góes, a confecção de três mantos marcou sua vida, a saber: os mantos de 1998, 2003 e 2012. O primeiro manto foi significativo por representar o início dessa atividade que durou 23 anos, e que na verdade foram três mantos que confeccionou nesse ano, pois eram para a peregrinação, círio e procissão, como mencionado anteriormente neste trabalho. Foi uma forma encontrada por ela para retribuir o dom e as benções recebidas por Nossa Senhora do Carmo. Para Torres e Dias (2018, p. 08), “em cada produto artesanal há a expressão da subjetividade e imaginário dos artesãos”, ou seja, por meio da confecção dos mantos, Dona Ray expõe suas habilidades profissionais e ainda manifesta a sua devoção à padroeira, numa forma particular de rezar.

O segundo manto foi bordado por Dona Ray dentro de um hospital em Manaus por motivo de seu esposo estar se recuperando de uma delicada cirurgia em São Paulo. Enquanto ela o acompanhava, suas mãos trabalhavam orientadas por orações que pediam pela recuperação da saúde dele, como ela revelou:

então nós já estávamos há muito tempo e já estava aproximando da época de eu fazer o manto e naquela época eu bordava o manto todo a mão, era todo bordado com pedras. E lá no hospital eu não tinha nada assim, não tinha o carbono, eu só levei as pedras, a linha e o tecido. E comecei a fazer a olho nu, eu só ia fazer até metade e depois eu ia dar o meu jeito de fazer a outra metade igual. Mas houve uma emergência, e eu precisei vim aqui em Parintins e ficou uma amiga lá com o Raul no hospital, en-

quanto eu vim aqui em Parintins de manhã e voltei a tarde. Aí o bispo foi lá visitá-lo que, quando ele chegou lá ele viu e perguntou que trabalho era aquele. Ele viu que era o manto, o Raul ele ligou a mim. Aí essa minha amiga disse que era o manto de Nossa Senhora do Carmo já o da festa, que ele abriu e que ele olhou, viu o material. Quando viu que eu estava fazendo tudo a olho nu, ele achou a coisa mais linda e delicada. Isso me deixou mais ainda emocionada, marcou muito para mim, mais reforça minha fé de eu estar aí a olho nu bordando uma coisa tão delicada e eu ter ainda de fazer outra metade (entrevista, 2023).

Padre Benedito de Jesus de Souza Teixeira destacou que “toda essa situação de doença, de sofrimento, tudo isso ela jogava sobre o manto, com certeza ele é carregado de promessa, de oração e de sentimento” (entrevista, 2023). A confecção desse manto marcou profundamente Dona Ray e, segundo ela, “ele ficou vivo, ele veio para Parintins e ficou vivo um ano e três meses, isso foi benção porque do jeito que estava todo tomado o cérebro dele e já era metástase³⁰ e ele ficar vivo e sem dor, eu não dormia, ficava cuidando dele e rezando” (entrevista, 2023). Para Corrêa (2019, p. 129), os devotos buscam “a intercessão da Virgem do Carmo para o afastamento das doenças que afligem seu corpo e sua alma”. Acredita-se que Maria intercede junto ao seu filho Jesus pelos pedidos e orações dos devotos.

O terceiro manto foi confeccionado no ano de 2012 e também foi feito num período de tratamento de doença. Dessa vez, com uma das filhas de Dona Ray, como contou:

esse manto que eu fiz já era quando minha filha estava com um câncer de fígado e eu fiz lá em Belém e também foi uma época difícil. Eu ia para o banheiro chorar, porque eu não podia mostrar minha fraqueza. Aí o padre falou que queria a Catedral, aquela coisa toda no manto. Fiz ele todinho, mandei a foto pra ele ver. Quando eu cheguei, liguei e disse pra ele vir ver o manto. Tinha ficado um espaço, e ele disse: -Ray, eu esqueci de te falar que eu queria que colocasse os 60 anos! Ai de repente eu vi, tá aqui padre um espaço, vamos já pôr, aí eu já fui desenhar logo, coloquei lá, encaixou bem, o pedaço que faltava era o que faltava para o padre colocar essa parte. Então isso são coisas que eu não sei explicar, são bênçãos. Passei vários meses para Belém e lá confeccionei o manto daquele

30 A metástase ocorre no momento que células do tumor se espalham por partes do corpo formando novos tumores.

ano, sempre pedindo a graça e a benção da cura da minha filha, graça esta que foi alcançada, e hoje minha filha está curada com a intercessão de Nossa Senhora do Carmo. Minha eterna gratidão a Ela! (entrevista, 2023)

Veja-se que, a confecção desse manto também foi marcada pelo enfrentamento de situações de extrema dificuldade, mas que com orações e intercessão de Nossa Senhora do Carmo, segundo Dona Ray, a sua filha obteve a cura. Estas benções intensificaram e fortaleceram a sua devoção à padroeira. A promessa “estabelece uma rede de relações, estabelece o endividamento mútuo, cria a aliança, um pacto de confiança, com o outro e com o Transcendente” (Flach e Susin, 2006, p.101).

Para ela, as benções alcançadas são milagres da intercessão de Nossa Senhora do Carmo. Essa fé e devoção materializada nos mantos encontram-se carregados de orações, pedidos, agradecimentos e fé no poder da santa. “Aos pés da santa, os devotos acreditam no poder que Maria tem de intervir junto às forças celestes pelos pedidos feitos” (Corrêa, 2019, p.142).

Todas as manifestações artísticas voltadas à festa da padroeira, em especial, a confecção dos mantos são exemplos da fé e devoção dos católicos dessa região. De acordo com padre Benedito,

a nossa fé e a nossa espiritualidade se traduzem em arte. A nossa cultura é muito artística, nós católicos não conseguimos nos relacionar com Deus, sem uma dimensão artística porque a nossa fé é assim, tende a se traduzir em arte. E aquele manto é exatamente a tradução da fé da Dona Ray (entrevista, 2023).

A relação entre arte e religião encontra-se nos primórdios da Igreja Católica. Os desenhos, as pinturas, as esculturas, o canto entre outros possuíam a finalidade de levar a mensagem religiosa. Em Parintins, a arte também cumpre esse papel e os artistas que são devotos da padroeira encontram diversas formas para expressarem sua fé.

A confecção do manto não se reduz a tecidos, linhas, bordados, pinturas entre outros, ele é tecido também por orações, intenções e pedidos daqueles que o confeccionam. Para além da sua materialidade, o manto possui um aspecto espiritual, pois evoca a proteção para aqueles que estão também distantes ou que se despedem para irem ao trabalho, escola ou viagens. A expressar “que Nossa Senhora

lhe cubra com seu manto” significa um apelo ao sagrado para que crie um campo de proteção ou uma espécie de escudo que afaste todos os perigos e ameaças.

Enquanto o manto físico é confeccionado na véspera da festa da padroeira, uma espécie de manto espiritual é tecido todos os dias por homens e mulheres que evocam proteção aos familiares e amigos. Os materiais utilizados nessa confecção também são de ordem espiritual, tal como: orações, pedidos e agradecimentos.

Na concepção de dona Ray Góes os milagres alcançados têm a intercessão da padroeira e estão materializados nos mantos confeccionados. Para Kierkegaard (1984, p. 149), “a fé é um milagre; no entanto ninguém dela está excluído: porque é na paixão que toda a vida humana encontra a sua unidade, e a fé é uma paixão” que move a alma. O apelo ao manto espiritual representa o desejo inconsciente de estarmos sempre protegidos, fora da dor, perigos e ameaças. Ele nos remete à segurança nostálgica do útero materno, e é nessa conexão das mulheres com a maternidade de Maria que se busca, diariamente, estar sob sua proteção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As festas em homenagens aos santos padroeiros são eventos aglutinadores que envolvem simultaneamente aspectos religiosos e sociais, sendo realizadas nos diversos lugares da Amazônia. Em Parintins, no Baixo Amazonas, as homenagens à padroeira Nossa Senhora do Carmo são realizadas desde o século XIX, herança da presença dos missionários carmelitas.

O pagamento de promessas decorrentes dos milagres alcançados pela intercessão da santa é realizado nesse período festivo. São inúmeras as formas de pagamento de promessas, desde vestir as crianças de anjinho, a acompanhar descalço a procissão até confeccionar os mantos que vestem imagem da santa.

A costureira e artesã Ray Góes foi responsável pela confecção do manto da festa da padroeira no período de 1998 a 2021. Sua devoção é um sentimento profundo de comprometimento, gratidão, milagres e dedicação ao ato de “vestir Nossa Senhora”. A confecção do manto passou por transformações, desde os modelos bordados até os projetados na gráfica conforme o tema e o lema das festas. A confecção do manto se estende a uma outra dimensão, o espiritual, no qual a evocação da proteção de Maria torna-se diária e se expande a todos que desejam estar sob a proteção da Mãe de Jesus, revelando assim, que na Amazônia, a divindade tem uma face feminina e que se mostra no cuidado materno.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Isidoro Maria da Silva. **O Carnaval devoto: um estudo sobre a Festa de Nazaré, em Belém**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- AMAZONAS, Lourenço da Silva Araújo. **Dicionário Topográfico, histórico, descritivo do Alto Amazonas**. Manaus: Grafima, 1984.
- ANDRADE, Odineia. **Explosão de estrelas no reino do Boi-Bumbá Caprichoso**. Editora Zoe, 2013.
- BARROS, Thamires Beatriz Braga. **Vestindo a santa: Narrativas e Representações sobre os Mantos de Nossa Senhora de Nazaré em Belém do Pará (1973- 2000)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Pará, 2021.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os Bois-Bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/ Editora da Universidade do Amazonas, 2002.
- CAVALCANTI, M. L. V. C. **Rivalidade e afeição: ritual e brincadeira no bumbá de Parintins**. Manaus: UEA, Autobiografia, 2022.
- CERQUA, D. Arcângelo. **Clarões de fé no Médio Amazonas: A prelazia de Parintins no seu jubileu de prata**. Manaus, Imprensa Oficial, 1980.
- CORRÊA, Rosimay. **Flor do Carmelo: o céu e os inferninhos na festa da padroeira de Parintins, no Amazonas**. Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, 2019.
- COSTA, Pedro Tavares da. **Trajetórias e processos de criação dos artistas plásticos em Parintins**. Alexa Cultural: São Paulo/ Edua: Manaus, 2021.
- DIAS, Naia Maria Guerreiro; TORRES, Iraildes Caldas. As mãos pensam: artesanato e imaginário na Serra de Parintins. In: **III Seminário Internacional em Sociedade e Cultura na Pan-Amazônia** – Manaus, 2018. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/iisiscultura/trabalho/80371>>. Acesso em: 08/10/2023
- FLACH, José Loinir e SUSIN, Luiz Carlos. **O paradigma do dom**. Rev. Trim. Porto Alegre v. 36 Nº 151 Mar. 2006 p. 179-208
- GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas**. 2 ed. São Paulo, Ed. Nacional; Brasília, INL, 1976.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas: poesia I**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**, vol.2. São Paulo: EPU, 1974.

MEIHY, J. C. S. B. (2005). **Manual de história oral**. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola.

OS PENSADORES. Kierkegaard: Diário de um sedutor; Temor e Tremor; O desespero humano. Trad. Carlos Grif, Maria José Marinho. Adolfo Casais Monteiro. 2 ed. São PAULO: Abril Cultural, 1984.

SILVA, Aline Pacheco *et al.* **Conte-me sua história: reflexões sobre o método de História de Vida**. Mosaicos: estudos em psicologia. Vol. I, nº 1, 2007, 25-35

TORRES, Iraildes Caldas. **As Novas Amazônidas**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2005.

_____. **O ethos das mulheres da floresta**. Manaus: Valer/Fapeam, 2018.

TRINDADE, Deilson. **As Benzedeiças de Parintins: práticas, rezas e simpatias**. Manaus: Edua, 2013.

CARNAVAL DE CONGO DE MÁSCARAS DE RODA D'ÁGUA: JOÃO BANANEIRA NUM CAMINHO DE RESSIGNIFICAÇÕES

Ana Carla Ferreira dos Santos

Doutoranda em Filosofia (UFF); Mestra em Cultura e Territorialidades (UFF); Graduada em Filosofia (UERJ). E-mail: f.ana.carla@gmail.com

Resumo: Este artigo é um recorte de um dos aspectos abordados na pesquisa de uma tese de Doutorado em Filosofia, em desenvolvimento. Ele propõe a apresentar a dinâmica de uma festa a partir do território de Roda D'água, no município de Cariacica – Espírito Santo e um personagem inserido no Carnaval de Congo de Máscaras, o João Bananeira. A abordagem escolhida envolve mostrar às origens da festa e as ressignificações contemporâneas e a preservação da memória e a sua relevância como fonte de conhecimento de parte da História do Brasil numa perspectiva contracolonial.

Palavras-chave: Cariacica; Carnaval de Congo de Máscaras; João Bananeira; Roda D'água.

Abstract: This article is an excerpt from one of the aspects addressed in the research of a Doctoral thesis in Philosophy, currently in development. It aims to present the dynamics of a festival from the territory of Roda D'água, in the municipality of Cariacica – Espírito Santo, and a character embedded in the Carnaval of Congo de Máscaras, João Bananeira. The chosen approach involves showing the origins of the festival and the contemporary reinterpretations, as well as the preservation of memory and its relevance as a source of knowledge about part of Brazil's history from a countercolonial perspective.

Keywords: Cariacica; Carnaval de Congo de Máscaras; João Bananeira; Roda D'água.

INTRODUÇÃO

O Brasil em sua extensão territorial guarda uma enorme variabilidade em aspectos diversidade de limites, divisas e fronteiras físicas e sociais arbitradas pelos homens em naturais, quer seja em sua vegetação, relevos, como em sua fauna. A geografia traduz a diversos contextos ao longo da história. Entretanto, a paisagem humana é quem rege a cultura brasileira em nossos traços mais marcantes e

determinantes. Este entendimento, aponta o quão relevante é nos conhecermos em nossa pluralidade.

Os povos originários, africanos e os colonizadores, agora refletidos em seus descendentes são os responsáveis de no seu dia a dia contemporâneo, manter vivas novas dinâmicas da tradição traduzidas em diversas festas populares. Assim, o Brasil espelha uma cultura plural que se aproxima e se afasta em cada região e que é apresentada em suas temporalidades durante o ano.

São muitas as festas brasileiras que criam marca indelével no coração do público. Temas variados, em épocas distintas que recriam o passado, alimentam pensamentos, guardam histórias de lutas, disputas e sobrevivência enquanto reverenciam memórias em homenagens mescladas com diversão. As celebrações alcançam diferentes níveis de afetos que apresentam e rememoram feitos e imaginários.

As localidades são as mais distintas, de capitais conhecidas mundialmente a lugares recônditos do interior do interior que celebram, alimentam sonhos, pessoas, preservam memórias, agradecem por épocas mais justas e que compartilharam alegria com o Brasil e o mundo suas festas e festejos.

Assim, escolher uma única festa para falar é uma tarefa difícil diante de tantas. A tarefa é árdua e envolveu para o desenvolvimento deste trabalho criar alguns critérios e trazer alguma peculiaridade. A opção foi trazer um carnaval, mas não o contido no senso comum do Brasil, o mais divulgado no mundo, mas um que trouxesse uma outra perspectiva ao se pensar num festejo que partisse de um outro referencial. Neste sentido, a escolha deu-se pelo Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'água.

O caminho que percorri para um dia escrever sobre Festas brasileiras, envolve minha história de vida. Antes de ser a pesquisadora, a doutoranda, eu sou a brasileira apaixonada pela cultura do meu país e pelo universo das Festas Populares. Neste ensejo, a existência do Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'água, Cariacica – Espírito Santo, estava nas festividades que um dia tinha ouvido falar e queria conhecer já a algum tempo, até que a oportunidade surgiu no ano de 2025.

Os desígnios da vida e do tempo permitiram que este artigo seja fruto do recorte da pesquisa de uma tese de doutorado em desenvolvimento através do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense – PFI/UFF, orientada pelo professor Dr. Fernando de Sá Moreira Zau, sob o título: *Corpos que territorializam espaços: entre o não se perder ao se encontrar o flâneur negro em diáspora perpassa a ancestralidade*.

O artigo se propõe a apresentar novos percursos que trilham pela ressignificação e construção de saberes aliados à cultura, educação e sociedade a partir

do Carnaval de Congo de Máscaras que acontece anualmente na região de Roda D'água em Cariacica no Espírito Santo, sudeste do Brasil.

A metodologia adotada tem como base teórica os estudos que se utilizam de diálogos entre autores que abordam a temática diretamente, bem como pensadores que ajudem a refletir o tema associado com as informações obtidas em conversas individuais com participantes da festa, dentre: público geral, funcionários da prefeitura e integrantes das Bandas de Congo no decorrer da pesquisa.

Em consonância com o intuito apresentado, por outro lado traz o personagem João Bananeira para investigar como se dão as novas construções de imaginário cultural que extrapola a festa e se insere na contemporaneidade aliando cultura, ancestralidade e educação e continuidade na festa.

O viés que apresento é oriundo de um festejo, e tem por ênfase a estratégia da invisibilidade, a partir da máscara ao ocultar uma identidade, como forma de inclusão através do rompimento da fronteira social. No caso, através da participação nas Festas de Congo que eram proibidas e ocorriam em algum lugar seguro, em devoção a Nossa Senhora da Penha, longe dos olhos dos senhores de escravizados. Numa época em que os escravizados eram proibidos de participar de festas religiosas frequentadas por pessoas brancas.

Assim, eles usavam de estratégias para que mesmo com os obstáculos impostos pudessem comemorar. E um dos grandes feitos de suas atitudes é que atualmente dão todo o sentido e são a razão de ser da festa. Onde o perseguido, o silenciado em sua cultura se manteve protagonista e hoje é narrador de sua história.

JOÃO BANANEIRA E O CARNAVAL DE CONGO DE MÁSCARAS NO TERRITÓRIO DE RODA D'ÁGUA

Dentre tanta pluralidade que cabe em nosso país, existe um Brasil de Festas que diz muito de nossa brasilidade capaz de proporcionar compreensão de boa parte de nossa história através de facetas singulares. Festas de origem popular, mantidas por pessoas que dentro de seu cotidiano permeado de saberes reforçam laços de pertencimento com seu território e memória da vida de seus ancestrais que se relacionam através de aprendizados transmitidos na oralidade e que passam de geração em geração. A filósofa Lélia Gonzalez (2024), em seu livro: Festas populares no Brasil a respeito das festas afro-brasileiras nos diz que:

As festas afro-brasileiras são o efeito simbólico de um extraordinário esforço de preservação de formas culturais essenciais trazidas de outro

continente e que, aqui, foram recriadas sob condições as mais adversas. Afinal, a população negra não veio para o Brasil como imigrante, mas como escrava. (GONZALEZ, 2024, p.99).

Através do pensamento da autora podemos entender que as festas afro-brasileiras nascem como força de manutenção de existência, como um símbolo da resistência e preservação cultural da população negra no Brasil, através da cultura africana em adaptações num território aonde se chega como escravizado. Essas celebrações são, portanto, uma forma de resistência e afirmação da identidade cultural afro-brasileira.

Tem pessoas que definem territórios como tem territórios que imprimem suas marcas nas pessoas. Roda D'água – antiga área quilombola, na zona rural do município de Cariacica é um desses lugares. É preciso apresentar o território, afinal uma das propostas do presente trabalho é apresentar uma festa de uma parte específica do Brasil.

Imagem 1: Local onde acontece o Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'água (abril de 2025).



Fonte: Acervo da autora.

Roda D'água abriga muitas histórias e histórias para serem contadas ganhando maior sentido, quando apresentadas de forma contextualizada. Aqui trago aqui é oriunda de solo capixaba, além de possuir várias camadas: Roda D'água, o

Congo, João Bananeira e o Carnaval de Congo de Máscaras. O Espírito Santo está situado no sudeste brasileiro, localizado entre os estados do Rio de Janeiro e Bahia. Num recorte cultural ele pode ser representado por diversos aspectos. Um dos que o mais lhe reflete em termos de manifestações culturais se relaciona com o Congo, uma manifestação secular afro-brasileira. De acordo com pesquisa de identificação do Congo do Espírito Santo feita pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, temos quanto ao Congo que:

O congo é um universo que reúne conceitos, atores, objetos, práticas, linguagens e locais em torno da devoção a São Benedito e outros santos. Seus integrantes, de forma geral, associam sua prática a categorias como “legado, tradição”; “obrigação, devoção, compromisso”; e “fazer o que sabe”. Outra categoria observada reflete pertencimento: “ser do congo”, que pode ser uma condição inata do indivíduo, como também algo que lhe é “passado”, ensinado, ou revelado. A continuidade das tradições se dá nas famílias, não só pela transmissão oral, como também pela participação, desde criança, nas atividades do congo, com os pais e avós, tios e primos. Fazem parte do congo, como bens associados, em primeiro lugar, as bandas, suas funções, narrativas, toadas, vestes, estandartes, bandeiras, mastros e instrumentos. (ORTIGÃO e NAME, 2022, p.12).

Numa conjugação entre territórios e construção de saber, o Congo, em sua tradição secular, é um símbolo da cultura do estado. Uma das mais importantes marcas da cultura popular do Espírito Santo e está presente na maior parte do território deste estado. Na área abordada neste trabalho, o Município de Cariacica – ES, a região de Roda D’Água é riquíssima nesta manifestação, onde existem várias Bandas de Congo.

O historiador José Elias Rosa dos Santos (2011), em seu artigo “Processos organizativos, memória e identidade: Etnografia e História da Transmissão Cultural do Congo em uma Comunidade Afrobrasileira – Cariacica (ES), descreve uma composição básica de Banda de Congo:

Uma banda de congo comumente é formada com um pequeno agrupamento de pessoas, girando entre 10 e 15 membros, entre instrumentistas (geralmente homens), as cantoras (na sua grande maioria mulheres), o mestre, a guardiã da bandeira, a porta estandarte e as crianças. Os ins-

trumentos usados são oriundos da tradição afrobrasileira e ameríndia. (SANTOS, 2011, p.5).

A variabilidade na formação das bandas, é um dos itens que mantém as diferenças entre elas, na atualidade. Bem como, pelas mudanças que aconteceram através da inserção de pessoas que não tem parentesco, uso de novos instrumentos, vestimentas, músicas e danças ao longo do tempo.

A partir do ano de 2015, as Bandas de Congo se tornaram Patrimônio Imaterial do estado do Espírito Santo através da Lei nº 10.363. Desde o ano de 2024, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN recebeu o pedido de registro do Congo como Patrimônio Cultural do Brasil. Destarte serem patrimônios, as Bandas de Congo, como um carro-chefe capixaba são convidadas para abrilhantar com sua apresentação os mais diversos tipos de festas, sejam elas religiosas ou não; na abertura e durante alguns momentos dos Passos de Anchieta, em eventos do Poder Público, em atividades educacionais. Além das festas organizadas pelas comunidades e pelas próprias bandas.

As festas de Congo podem ser entendidas como uma das festa afro-brasileiras que foram recriadas no Brasil através de um processo de resistência cultural e adaptação. Os africanos que foram trazidos para o Brasil, trouxeram consigo suas tradições, crenças e práticas culturais. Contudo, devido às condições precárias a que foram submetidos os impeliram e se adaptar e transformar suas tradições para sobreviver. A pensadora Lélia Gonzalez (2024, p. 99) nos ensina que:

A violência da escravidão caracterizou-se não só pela ruptura dos referenciais básicos da sociedade africana, como pela cuidadosa mistura de diferentes etnias, demonstrando grande eficácia na destruição das estruturas sociais. Aconteceu, porém, que os valores religiosos, tão essenciais nas civilizações africanas, foram resguardados pelos afro-negros brasileiros. Em seu processo de duplo ajustamento à sociedade brasileira, os escravos forjaram uma nova identidade que, de um lado, adaptava-se taticamente às exigências de obediência e fidelidade ao modelo dominante e, de outro, integrava-se de fato às formas de vidas e de pensamento que iam sendo elaboradas por sua própria comunidade. (GONZALEZ, 2024, p.99).

Temos através do pensamento da autora um fio condutor no entendimento da violência sofrida pelos escravizados africanos no Brasil ao ser imputada uma

cultura que não era a deles e sem o direito de manter a sua, o que lhes obrigou a ser mais estratégicos na manutenção de seus valores.

Um exemplo que ilustra tal situação, é o que se deu com o Candomblé, uma religião afro-brasileira que combina elementos de várias tradições africanas. A relação com alguma influência do catolicismo se dava quando os escravizados usavam as festas religiosas católicas como uma cobertura para continuar praticando suas próprias religiões.

Nos ensina a filósofa Helena Theodoro (1985), em sua tese “O negro no espelho: Implicações para a moral social brasileira do ideal de pessoa humana na cultura negra”, ao falar sobre os rituais dos negros, temos que:

A expansão dos cultos ditos afro-brasileiros em todo o território nacional (apesar da diversidade dos ritos ou práticas litúrgicas) se deve à persistência das formas essenciais em pólos de irradiação, que são as comunidades terreiros (egbé). Isto faz com que um santo da Igreja Católica, como São Jorge, possa ser cultuado num centro de Umbanda como Ogum (orixá nagô). Desta forma, o conteúdo é católico, Ocidental, religioso, mas a forma litúrgica é negra, africana, mítica. Assim, no interior da formação social brasileira, o africano manteve intactas formas essenciais de diferenças simbólicas, capazes de acomodar tanto conteúdos tradicionais africanos – orixás, eguns, contos míticos, danças – como conteúdos reelaborados aqui no Brasil. Os terreiros de candomblé vão se constituir em famílias, liderados pelos orixás que estão representados nas ialorixás ou babalorixás. (THEODORO, 1985, p.39).

Conforme o pensamento da autora, depreendemos que não era uma fusão de princípios religiosos distintos, nem um mascaramento dos rituais africanos através de uma áurea católica. Uma vez que as formas essenciais dos cultos africanos sempre foram preservadas e permaneceram negras, africanas e míticas e abarcavam o conteúdo religioso católico e ocidental, sem qualquer perda.

Assim, em alguns casos, por um determinado momento, os orixás (divindades africanas) foram associados aos santos católicos, permitindo que os escravizados continuassem a se relacionar com seus orixás sob a aparência de práticas cristãs.

Por outro lado, as festas afro-brasileiras incorporaram elementos da cultura indígena e europeia, o que resultou em uma combinação de tradições. Nelas, a música, a dança, a culinária e os rituais refletem essa fusão cultural. Além das

celebrações, mas também como afirmação da identidade cultural afro-brasileira, representadas na adaptabilidade e na força da comunidade negra em manter vivas suas tradições, apesar das adversidades.

Imagem 2: Alfredo Godô, João Bananeira e a autora.



Fonte: Acervo da autora.

No Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'água, pude ver ao vivo o personagem mascarado, chamado: João Bananeira. Esta figura tem o corpo encoberto por folhas de bananeiras e o rosto, também escondido, por uma máscara colorida.

A palavra “máscaras”, que dão nome ao Carnaval, remete a sua figura histórica, vindoura do tempo da escravidão. Quando pessoas negras não podiam participar dos festejos de Nossa Senhora da Penha e encontraram uma forma de se inserir ao ocultar sua identidade.

Quanto à origem do João Bananeira, a personificação do escravizado negro fantasiado, envolve o rompimento de fronteiras étnicas, ao se ocultar para aproveitar da celebração, sem ser reconhecido. Uma vez que na época, a presença de pessoas brancas e negras não podiam coexistir formalmente em contexto festivo ou religioso. Todavia, versões que contam que os próprios fazendeiros é que se escondiam, já que desejavam participar do Carnaval de Congo, mas temiam ser reconhecidos (Santos, 2013).

Neste ponto, em que apresento a procedência de João Bananeira, trago o ensinamento da escritora Chimamanda Ngozi Adichie (2019, p.26): “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história”.

A autora nos alerta quanto ao motivo de não acatar uma história única, pois a mesma não visibiliza outras versões, e as silencia enquanto toma ares de universal. A parte que envolve a origem do personagem João Bananeira também não é única e sem sentido de ser apresentada nos moldes de uma história universal que não dava humanidade para pessoas não brancas.

A filósofa Grada Kilomba, no prefácio da obra: *Pele Negra, Máscaras Brancas* de Frantz Fanon, nos apresenta a partir de sua história pessoal, sua experiência como estudante ao querer escrever sobre negritude e não encontrar autores negros na universidade. Assim, ela nos traz o Princípio da Ausência: uma forma de entender a experiência negra num contexto de exclusão por apagamento existencial.

Mas este era um trabalho delicado, pois como é que se pode escrever sobre a negritude, num espaço onde não há um único livro escrito por autorxs negrxs? Este princípio da ausência, no qual algo que existe é tornado ausente, é uma das bases fundamentais do racismo. As obras de Frantz Fanon existem, mas são ausentes, e por isso deixam de ter existência real. O existente passa a ausente e deixa assim de existir (KILOMBA, 2020, p.12).

O Princípio da Ausência, inexistia como nomeado na atualidade na época do surgimento do personagem João Bananeira, mas abarca a compreensão pela qual certas existências são sistematicamente tornadas ausentes, ao serem apagadas,

ignoradas ou excluídas do contexto social vigente presente no período escravocrata brasileiro.

No entendimento da filósofa, esse princípio se reflete no contexto da diáspora africana ao serem encobertas as contribuições, as produções e os conhecimentos desenvolvidos por pessoas negras. O que as relega ao espaço da marginalização, onde são excluídas em diversas áreas da sociedade em quem não estão plenamente inseridas.

João Bananeira é um personagem que sobressai por meio de seu vestir e estética. E com ele nos remetemos a uma parte da História do Brasil. A origem do personagem João Bananeira traz em si, em sua existência o Princípio da Ausência em sua origem desde o período escravocrata. Em uma sociedade calcada em privilegiar uma visão desigual entre sua população.

A narrativa estético-corporal de João Bananeira, surge como uma estratégia, uma tecnologia de sobrevivência como uma quebra de fronteira social diante de uma realidade concreta de segregação. Onde se perpetuavam normas hegemônicas. Assim, o seu vestir se perfaz como um ato corporal situado como uma potente ferramenta de tecelagem identitária para ultrapassar um padrão que não o contempla como um corpo dissonante.

Sua veste possibilita ir a lugares não concebidos pelas construções sociais nos interstícios das identidades e se alimenta na fonte da força da criatividade para mudar o panorama e não aceitar a restrição ao subverter o enunciado imposto e romper com as fronteiras estabelecidas.

A Secretaria Municipal de Cultura (Semcult), no ano de 2020, registrou o Carnaval de Congo de Máscaras e o João Bananeira como patrimônios imateriais da cidade de Cariacica. A ação foi documentada por meio dos decretos municipais nº. 117 e nº. 118 de 3 de julho de 2020. João Bananeira é tão relevante para a cultura de Cariacica que através da Lei nº 6495/2023 teve instituído no calendário municipal oficial, o dia 22 de agosto – Dia do João Bananeira. O personagem também nomeia a importante Lei nº 4635/2005, Lei de Incentivo Cultural de Cariacica.

O Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'água não tem data fixa, ocorre no período da Festa de Nossa Senhora da Penha – Padroeira do Espírito Santo, oito dias após o domingo de Páscoa, numa segunda-feira. Trata-se da maior mobilização popular em torno do ritmo de Congo do estado. É uma festa organizada para e pelas bandas.

O local onde acontece o Carnaval de Congo de Máscaras, tem seu acesso por uma via não pavimentada, com muito verde das matas e nascentes ao seu redor. Ele fica em Roda D'água, que é uma região montanhosa em que predomina como

atividade produtiva tradicional das comunidades ali existentes, o cultivo da banana. Pela configuração do espaço percebe-se que o silêncio predomina ao longo do ano. O cenário muda quando é alterado pelos elementos sonoros da festa.

Assim, o som dos instrumentos: tambores; casacas com a cabeça esculpida e tocadas com uma vareta em contato com as hachuras marcadas no corpo do instrumento; cuícas; chocalhos; apitos e vozes dos congueiros e congueiras das Bandas de Congo ao cantar as toadas, sobressaem, principalmente no dia do maior evento que é o Carnaval de Congo de Máscaras que atrai pessoas de todos os lugares.

São várias as bandas de diversas partes do estado que se reúnem no Carnaval de forma harmônica em cortejo e depois em apresentações concomitantes e individuais. As de Cariacica são: as Bandas de Congo de Santa Izabel; São Benedito de Piranema, São Benedito de Boa Vista; São Sebastião de Taquaruçu; Unidos de Boa Vista; Banda de Congo Mestre Tagibe e a Parafolclórica: Banda de Congo da APAE.

Essas bandas, juntas, através dos tempos e gerações, referendam e partilham da africanidade e da magia dos Tambores de Congo ao reafirmar e legitimar seus antepassados.

No dia do Carnaval de Congo de Máscaras, diversas barracas são montadas e oferecem à população das redondezas a oportunidade de movimentar o comércio local gerando uma renda extra. A variabilidade de produtos permeia a venda dos mais variados artesanatos locais, com ênfase em alusões aos elementos do Congo e do personagem João Bananeira; comidas e bebidas; livros; produtos locais. Além da divulgação de variados serviços e atividades.

Na configuração visual, temos um grande palco coberto onde ocorre a Missa do Congo pela manhã e apresentações de artistas e das Bandas de Congo no decorrer do dia até à noite. São firmados diversos mastros que marcam o ponto onde ficarão as várias Bandas de Congo que participam do festejo, cada uma no seu mastro. Além de instalações com banheiro químico.

Vamos lá, mas o que é o Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'água?

É uma manifestação cultural rica e histórica que nos apresenta mais uma faceta do Brasil. Trata-se de um carnaval que ocorre como uma das comemorações de Nossa Senhora da Penha – padroeira do Espírito Santo. É um grande encontro de Bandas de Congo e é promovido pela Associação de Bandas de Congo de Cariacica, atualmente em conjunto com a Prefeitura Municipal.

O caminho para chegada no local é bem sinalizado, com acesso de transporte público, local para estacionamento, controle quanto ao acesso de veículos e muita segurança. O evento começa com a concentração das Bandas de Congo na Bica do Luiz, em Roda D'água, um famoso ponto de referência local.

Imagem 3: Banda de Congo em cortejo no Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'água (abril 2025).



Fonte: Acervo da autora.

Imagem 4: Bandas de Congo em cortejo no Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'água (abril 2025).



Fonte: Acervo da autora.

Imagem 5: Banda de Congo em cortejo no Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'água (abril 2025).



Fonte: Acervo da autora.

Deste ponto, as Bandas seguem em cortejo, com suas distintas sonoridades, capricho nas roupas, animação dos seus integrantes e suas toadas cantadas e dançadas, muitas do nosso cancionário popular e o acompanhamento do público. Tudo em uma rua de chão batido até se chegar num grande gramado, onde ocorre uma missa campal – A Missa de Congo.

Imagem 6: Banda de Congo em apresentação no palco no Carnaval de Congo de Máscaras de Roda



D'água (abril 2025). Fonte: Acervo da autora.

Em seguida acontecem alguns shows e participação de várias Bandas de Congo ao longo do dia. A duração gira das 08:00h às 18:00h, com muita comida, bebida, artesanatos e é frequentado por pessoas de todas as idades.

RESSIGNIFICAÇÕES QUE MANTÊM MEMÓRIAS VIVAS E ALIMENTAM CONTINUIDADE

A contemporaneidade nos apresenta através do Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'água, o quanto a manutenção dos valores africanos e afro-brasileiros através das Bandas de Congo atuaram na configuração do território em que estão inseridos. Bem como, da importância em Cariacica e seu destaque como festa no estado do Espírito Santo.

A festa emerge de um cenário de proibição da celebração do festejo, de exclusão social de pessoas negras. Deste modo, a persistência nas atividades de comemorar, mais do que devoção e alegria serviram como uma sinalização, uma forma de circunscrição territorial e manutenção de existência de um povo.

Os moldes dos festejos do Congo, com as Bandas de Congo até chegar no Grande Encontro das Bandas de Congo vivenciado no Carnaval de Máscaras de Congo de Roda D'água, refletem um caminho histórico de estratégias de sobrevivência e resistência numa sociedade que não incluía pessoas negras com dignidade.

Neste sentido, o momento atual reflete o crescimento do Congo, sua relevância de visibilidade cultural que perpassa a economia no que movimento o comércio local na festa anual e se insere como data comemorativa no calendário capixaba. O cenário implica ressignificações através de festas e apresentações.

Temos assim, uma cultura que faz a manutenção da história, muitas vezes silenciadas e que não chegaram por muito tempo aos bancos escolares de modo formal, nem passou pelos currículos. Mas, que por outro lado se preserva por distintos caminhos, como na poética de Cinthia Pretti (2017), em seu livro *Cariacica em versos*.

Em consonância com a valorização da História e da Cultura africana e afro-brasileira, pregada na Lei 10.639/2003, encontramos no trabalho de Julia Muniz (2019), um caminho na via educacional. A base é um Projeto Educativo em Arte para crianças da Educação Infantil através do Congo de Máscaras. Onde a partir do conhecimento da cultura local foi encontrado um caminho numa perspectiva decolonial. No prisma encontrado, a autora nos diz que:

Na nossa perspectiva, levar a história das máscaras de congo para dentro da sala de atividades é democratizar o ensino da Arte e da cultura, é (des) mascarar o que é invisibilizando e negado, é uma possibilidade de “[...] deixarmos de ser o que não somos” (MOURA, 2017, p.22) e é também uma tentativa de estancar as “[...] feridas ainda abertas pela colonialidade” (MOURA, 2017, p. 30). O desejo de (des) mascarar nesse escrito tais práticas vai ao encontro das máscaras de João Bananeira. Esse personagem cariaciquense, que nasce no anseio do povo negro de fazer parte da festividade da Igreja Católica, entendendo que, o aspecto religioso está intrínseco à manifestação do congo. (MUNIZ, 2019, p.13).

Muniz nos traz aspectos da diversão e da devoção pela via da invisibilidade como componentes de uma mesma estrutura cultural. Neste ensejo, podemos pensar que João Bananeira se mascara muito mais para não ser reconhecido como negro, que para mascarar, ou quem sabe, camuflar, sua religiosidade, seus costumes e suas tradições.

A autora, em seguida informa que no desenvolver de seu trabalho, relacionou a ação dos negros ao se mascarar e criar um personagem como uma forma de dissimular, esconder e preservar seus conhecimentos. Ela entende que trazer temáticas e metodologias não-europeias, possibilita que as crianças tenham outras alternativas e perspectivas de ensino e aprendizagem.

O entendimento de Julia Muniz, em relação às crianças, demonstrou a ampliação do repertório artístico-cultural e de valorização da cultura local, na qual estão inseridas. Além de aproximar as crianças de uma realidade cultural não tão comum a elas, mas ao mesmo tempo muito próxima.

Em sua análise quanto ao trabalho aplicado, também, foi percebido o quanto as crianças se mostram interessadas em conhecer artistas que estão próximas a elas, pois geralmente, há uma idealização da figura do artista por parte delas, como alguém que está muito distante e quase inacessível.

Em função desta informação da professora Julia quanto ao imaginário das crianças quanto aos artistas, trago o papel de Alfredo Godô, o artista capixaba, dançarino de samba solto e passista de carnaval Godô Sambista que dá vida ao personagem João Bananeira e tem feito várias atividades educativas ao manter viva a memória do personagem ao longo do ano, não mais restrita ao dia do Carnaval de Congo de Máscaras.

O artista tem estreitado sua relação com o público infantil e divide com os interessados a divulgação de suas atividades com o personagem João Bananeira, através de seu perfil: @joaobanaeiracariacica na Rede Social Instagram. Seu trabalho de manutenção de memória ao reacender a cultura e a história se dá através de: Contações da história do personagem; apresentações.

Ao mostrar como a cultura pode ser passada de geração a geração quando divide parte de seu cotidiano, como a alegria de seu neto Miguel ao se vestir de João Bananeira para se apresentar em sua escola. Bem como, apresentações com visitas em escolas, como parte do Projeto João Bananeira na escola que alia a história do personagem com materiais pedagógicos produzidos pelas escolas e seus alunos.

Na seara da manifestação cultural, as Bandas de Congo e João Bananeira nos incitam um olhar mais atento e cuidadoso para a cultura local, numa compreensão melhor sobre o processo colonial e a colonialidade do nosso saber. Em detrimento a um saber universal que silencia culturas diversas.

Neste ensejo, o ano de 2026 nos brindará com mais uma propagação da cultura capixaba. Ele marcará um outro referencial para a cultura de Cariacica através de João Bananeira e do Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'água. Segundo noticiado pela Folha de Vitória, a escola de samba Independente de Boa Vista, campeã do Carnaval de Vitória do ano de 2025, terá como enredo para o Carnaval de 2026, "João Bananeira: a voz que dança nas folhas da resistência", homenageando o Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'Água em Cariacica.

O enredo tem o intuito de resgatar e celebrar a ancestralidade e a cultura afro-capixaba, mostrando como os negros escravizados usavam o Carnaval de Congo para expressar suas dores e esperanças. A escola de samba pretende mergulhar na memória ancestral de Cariacica, destacando o Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'Água como um momento de resistência e expressão cultural.

O desfile será assinado pelo carnavalesco Cahê Rodrigues, com texto dos enredistas Clark Mangabeira e Victor Marques. O enredo também explorará a figura de João Bananeira, que representa o "riso subversivo" e a manutenção da identidade cultural negra através da festa e da música.

O caminho das ressignificações nos mostra o quanto as tradições são dinâmicas e vivas. As festas de Congo foram passadas para as gerações mais velhas, nas palavras de Antônio Bispo dos Santos, o Nego Bispo (2023), gerações avós através da oralidade e do exemplo.

José Elias Rosa dos Santos em seu trabalho de pesquisa – Processos organizativos, memória e identidade: Etnografia e História da Transmissão Cultural do Congo em uma Comunidade Afrobrasileira – Cariacica (ES), entrevistou Mestre Itagibe, da Banda de Congo de Santa Izabel que quanto às formas de transmissão disse que:

(...) de vez em quando eu falo pra eles, “oh meu filho, meu pai quando me criou, ele me criou e eu tinha que acompanhar ele, se não acompanhasse tomava uma surra, por isso eu quero que vocês me acompanhem, eu não vou bater em vocês, mas eu quero que vocês me acompanhem por que pra nós, nós temos que manter nossa tradição”. E então graças a Deus eles me respeitam e onde eu estou eles estão junto comigo. (SANTOS, 2011, p. 8).

Com base no relatado por Mestre Itagibe, à luz da atualidade, podemos refletir sobre a inviabilidade de guardar ou querer que os mesmos parâmetros adotados por seu pai sejam exigidos na análise da transmissão de saberes. Ele mesmo já adotou outro comportamento ao ensinar seus filhos. Temos, que a dinâmica vigente apresenta mudanças nos modos de transmitir a cultura entre uma geração e outra.

O contexto que envolve o aprendizado envolve pessoas que agora tem acesso mais facilitado ao estudo formal e assim, obter outras compreensões de mundo. Assim, novos arranjos surgem e a forma de se educar seja no ambiente domiciliar como no sistema educacional regular acolhe outros caminhos.

Um percurso frutífero oriundo da observação em campo foi percebido ao presenciar os personagens João Bananeira e sua interação com as crianças ao correr pelo gramado. Trata-se de um momento precioso, em que a continuidade do futuro da festa se mostra diante de nossos olhos. As crianças criam memória ao inventar brincadeiras com o João Bananeira.

Algumas crianças, de idades variadas, em pequenos grupos, outras individualmente, se aproximam e vão aderindo aos poucos ao entender a brincadeira. Em alguns momentos elas instigam João Bananeira a correr atrás delas, outras vezes são elas que correm atrás do personagem com o intuito de retirar as folhas de bananeira que fazem parte da sua vestimenta de João Bananeira.

Imagem 7: Momentos de João Bananeira em interação com crianças no Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D'água (abril 2025).



Fonte: Acervo da autora.

Perguntei a algumas das crianças se elas sabiam quem é que estavam por baixo da roupa. E a resposta foi de que não sabiam quem era. O intuito de retirar parte da veste era só por brincadeira mesmo, sem se importar com a identidade que poderia ser revelada. Muitas chegavam com seus pais e pediam para tirar fotos. Uma mãe me disse que só estava na festa por causa do filho que pediu para ir ver João Bananeira.

Não há qualquer pré-requisito para ser um João Bananeira, só a vontade mesmo. É comum vê-lo transitar durante toda a festa. Pude constatar que o personagem do João Bananeira é algo que povoa o imaginário das pessoas desde a infância. Ele é replicado por um grande número de pessoas que se vestem como ele, independente de gênero.

Em conversa com algumas pessoas que estavam vestidas de João Bananeira, soube da vontade que alguns alimentaram por anos de um dia se vestir assim. Tinha

quem já se vestisse de João Bananeira por muitos anos, outros estavam debutando no Carnaval de Congo de Máscaras na festa do ano de 2025 com o personagem.

Um momento mágico que envolve todo o público é quando o personagem de João Bananeira é convidado a subir no palco durante a apresentação de algumas Bandas de Congo e tem seu momento de performance ao dançar e principalmente ao som do coro que se faz ao entoar: “Ê Bananeira!!! Ê Bananeira!!! Ê Bananeira!!!” A sensação é de quase um transe entre público e personagem e o João Bananeira que está no palco representa todos os João Bananeira que existem e existiram.

Esta cena me fez pensar no quanto o Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D’água mantém a memória viva de uma história que já foi silenciada. A invisibilidade criada para possibilitar o direito de existir, assume outra conotação e faz da invisibilidade não mais necessária a força de mostrar uma existência. Assim, a estratégia usada com a ocultação de quem se é ao ser excluído atrai novos corpos que são incluídos e não precisam mais se esconder. O Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D’água é uma experiência encantadora a ser vivida!

CONSIDERAÇÕES

O estudo de uma festa pode nos possibilitar a compreensão da dinâmica de vida de um povo através de suas celebrações. A análise do Carnaval de Congo de Máscaras de Roda D’água, proporciona o aprendizado que se traduz no percurso do Congo no território de Roda D’água ao longo do tempo.

Delineia-se assim, o campo das ressignificações desde as comemorações escondidas, o crescimento do Congo até a manutenção da tradição com as Bandas de Congo que desembocam na Grande Festa de Encontro que se dá no Carnaval de Congo de Máscaras.

Saber da historicidade do João Bananeira é ter contato com um Brasil desigual, que não reconhecia a diversidade de sua composição social e castrava as manifestações culturais por parte de quem ele não reconhecia como humano em direitos. Por outro lado, uma vez a conexão estabelecida com uma história que foi silenciada permite analisar as ações do presente sob outra ótica.

A Festa do Carnaval de Congo de Máscaras e o personagem João Bananeira, ofertam para adultos e crianças uma aproximação entre culturas e modos de vida diversos. E, assim, demonstram a possibilidade de coexistência de pessoas que são diferentes e que possuem gostos e costumes diversos, entretanto, todas merecem respeito quanto à sua diversidade.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AZEVEDO, Cinthia Pretti. **Cariacica em versos**. Cariacica: Ed. Do autor, 2017.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PI-SEAGRAMA, 2023.
- BRASIL. **Lei nº. 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Brasília: Casa Civil, 2003. Disponível em: L10639 (planalto.gov.br). Acesso em: 06 mar. 2024.
- BRASIL. **Lei nº. 11.645, de 10 de março de 2008**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Brasília: Casa Civil, 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm Acesso em: 06 mar. 2024.
- CRUZ, Luiz Antonio da; BOAVENTURA, Maria José; GOMES, Márcia Heliane. **Memória e Tradições Populares**. Tiradentes: Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes, 2016.
- FOLHA DE VITÓRIA. **João Bananeira será enredo da Boa Vista no Carnaval de Vitória 2026**. Disponível em: João Bananeira será enredo da Boa Vista no Carnaval de Vitória 2026. Acesso em 25 jun. 2025.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- GONZALEZ, Lélia. **Festas populares no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2024.
- KILOMBA, Grada. Prefácio. In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- LEI Nº. 4.368, DE 29 DE DEZEMBRO DE 2005. Dispõe sobre a criação do Projeto Cultural “João Bananeira”. Disponível em: LEI 4368/2005 29/12/2005. Acesso em: 29 jun. 2025.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. A Oralitura da Memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MENDES, Grazi. **Ancestrais do futuro: qual mudança que seu movimento alcança?** São Paulo: Benvirá, 2024.

MUNIZ, Julia. **O congo de máscaras na Educação Infantil: (Des) mascarando o ser e o saber do Brasil afro indígena**. Caderno de Produção Acadêmico-Científica (ISSN: 1676-840X). Programa de Pós Graduação em Educação, Vitória-ES, v. Esp., n. 1, p. 121-133 Edição Especial, 2019.

ORTIGÃO, Elisa Ramalho.; NAME, José Otávio Lobo. **Congo do Espírito Santo: pesquisa de identificação**. Vitória: Iphan, 2022. Disponível em: Busca - IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional . Acesso em: 07 jul. 2025.

SANTOS, José Elias Rosa dos. **Carnaval de Congo e máscaras: Mãos que tocam, trabalham e criam redes de poder**. Publicado no Congresso Internacional de História, Jataí-GO. Dossiê Africanidades Transatlânticas. Revista do arquivo público do ES, 2016.

SANTOS, J. S. **Processos organizativos e identidade afrobrasileira: A transmissão cultural do congo em Cariacica/ES**. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2013. Disponível em: Material didático | Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros. Acesso em 11 jul. 2025.

SANTOS, José Elias Rosa dos. **Processos organizativos, memória e identidade: Etnografia e História da Transmissão Cultural do Congo em uma Comunidade Afrobrasileira - Cariacica (ES)**. In: Seminário Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Vitória: Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais, v. 1, 2011.

SILVA, Sandra Regina Ribeiro da. **Estandartes e Máscaras do Congo de Cariacica: A importância da Cultura Popular na Formação Artística, Cultural e Social das crianças na Educação Infantil**. Vitória: UFES, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

THEODORO, Helena. **O negro no espelho: Implicações para a moral social brasileira do ideal de pessoa humana na cultura negra**. (Tese de doutorado em Filosofia). Universidade Gama Filho. Rio de Janeiro, 1985. Disponível em: HELENA-THEODORO-O-NEGRO-NO-ESPELHO (2).pdf . Acesso em: 13 jul. 2025.

DO POVO E PARA O POVO: RELIGIOSIDADE E CULTURA POPULAR NA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO DE SANTA CRUZ DE GOIÁS

Paula Márcia Lázaro da Silva

Graduada em Letras (UEG); Mestre em Letras (UFU); Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFCAT); Professora EBTB do Instituto Federal Goiano – Campus Urutaí.
E-mail: paula_marcia@discente.ufcat.edu.br
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9084-8475>

Maria Helena de Paula

Graduada em Letras (UFG); Mestre em Letras e Linguística (UFG); Doutora em Linguística e Língua Portuguesa (UNESP); Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFCAT).
E-mail: maria.helena.depaula@ufcat.edu.br
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7422-327X>

Resumo: Este artigo analisa a Festa do Divino Espírito Santo em Santa Cruz de Goiás, manifestação cultural e religiosa que, há mais de dois séculos, articula fé, memória coletiva e identidade comunitária no interior de Goiás. A partir de uma abordagem qualitativa, de base etnográfica e fundamentada nos estudos da linguagem, da cultura e da memória, investiga-se como as atividades culturais que compõem a Festa – como a Folia, o Batuque, a Contradança e as Cavalhadas – operam como linguagens simbólicas, expressando valores sociais, religiosos e afetivos da comunidade. As atividades festivas, ancoradas em tradições ibéricas e afro-brasileiras, evidenciam processos de resistência, pertencimento e atualização cultural e configuram um espaço privilegiado de reelaboração de sentidos e de reafirmação da identidade local.

Palavras-chave: Festa Popular; Cultura Popular; Identidade; Religiosidade.

Abstract: This article analyzes the Festa do Divino Espírito Santo in Santa Cruz de Goiás, a cultural and religious manifestation that has intertwined faith, collective memory, and community identity in the interior of Goiás for over two centuries. Based on a qualitative, ethnographic approach grounded in language, culture, and memory studies, the research examines how the cultural activities that comprise

the festival – such as *Folia*, *Batuque*, *Contradança*, and *Cavalhadas* – function as symbolic languages that express the community's social, religious, and emotional values. Rooted in Iberian and Afro-Brazilian traditions, these festive practices reveal processes of resistance, belonging, and cultural renewal, establishing a privileged space for the reinterpretation of meanings and the reaffirmation of local identity.

Keywords: Popular Festival; Popular Culture; Identity; Religiosity.

INTRODUÇÃO

As festas do Divino Espírito Santo estão associadas a festejos muito antigos que eram realizados em épocas de colheita. São festas que se baseiam na solidariedade, na ajuda recíproca e nas relações de parentesco e vizinhança. Uma das versões de sua origem tem seus primórdios por volta do século XIII, sendo instituída pela Rainha Isabel, a Rainha Santa, para que cessassem os conflitos entre Portugal e Igreja Católica¹. Celebrado no calendário católico cinquenta dias após a Páscoa, no Domingo de Pentecostes, o Espírito Santo – a terceira pessoa da Santíssima Trindade – era festejado com banquetes e distribuição de bodos² aos pobres.

O auge do culto ao Divino Espírito Santo em Portugal coincidiu com o período das grandes navegações e expansão do país, o que ocasionou a propagação do culto pela África portuguesa, Índia, arquipélagos da Madeira e dos Açores e de lá para os territórios onde as naus portuguesas alcançavam. No Brasil, trazido pelos colonizadores, o culto propagou-se durante o período colonial e com o passar dos anos tornou-se uma das celebrações mais tradicionais do país. Relatos de vários viajantes estrangeiros contam que o Divino Espírito Santo, no século XIX, era festejado por todo o país, principalmente no Sudeste, Centro-Oeste e regiões de imigração açoriana, como Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Em Goiás, o ciclo do ouro propiciou a formação de vilas e cidades. Exploradores chegavam em busca de riquezas e traziam consigo as tradições dos festejos, dentre eles, o culto ao Divino Espírito Santo. Não há registros precisos de como e quando chegaram, no entanto, viajantes e memorialistas europeus que, no século

1 A Rainha Santa Isabel (1271–1336), conhecida por seu trabalho de caridade para com os pobres, foi santificada pelo Papa Urbano VII em 1625. Atribui-se a seu esposo D. Diniz, rei de Portugal e conhecido como “Rei Lavrador”, a instituição da agricultura em Portugal, distribuindo terras a camponeses e retirando propriedades pertencentes à Igreja Católica. D. Diniz reinou de 1279 a 1325 (IPHAN, 2017, p. 121).

2 Bodos (ou vodos) era a distribuição de alimentos e, por extensão, de dinheiro e roupas a necessitados.

XIX, visitaram a Província de Goiás, noticiam as festas em seus registros, relatando-as como “expressão de um povo que sofria com a crise da mineração” (Bonetti, 2004, p. 54). Nesses registros, estão os festejos do Divino Espírito Santo do Arraial de Santa Cruz, hoje a cidade de Santa Cruz de Goiás.

Os festejos do Divino movimentam Santa Cruz de Goiás há mais de duzentos anos. Registros datam no ano de 1818 a primeira celebração. Durante os dias festivos, reúnem-se moradores da cidade, das fazendas, sítios e chácaras, moradores das cidades vizinhas e ex-moradores, que se deslocam para as festividades. Folia, missas, procissões, danças e apresentações marcam os acontecimentos que exaltam a fé, devoção e cultura locais. Canções, orações, testemunhos, histórias do presente e do passado se destacam e vão sendo transmitidas, preservando tradições e fortalecendo os laços sociais, culturais e religiosos na comunidade, que recria a história do lugar. Fora do tempo da Festa, o dia a dia é de relativa monotonia e tranquilidade típicas das cidades do interior, em que os trabalhos cotidianos e a vida em família representam uma determinada ordem. A Festa, portanto, é uma pausa na vida cotidiana e traduz o orgulho da comunidade santa-cruzana, que se expressa, vive e trabalha para sua realização.

Tradições, linguagens e cultura são elementos essenciais na compreensão das manifestações simbólicas que constroem os modos de ser, pensar e viver de um povo. Ao considerarmos o histórico da cidade de Santa Cruz de Goiás, a Festa em Louvor ao Divino Espírito Santo se destaca como um traço identitário, uma expressão viva de uma comunidade representando, além de uma celebração religiosa, um evidente rito de pertencimento. As manifestações culturais reúnem práticas como novenas, cortejos, batuques, danças e folias. Tais elementos representam as diferentes linguagens que traduzem uma multiplicidade de sentidos para aqueles que delas participam, evidenciando como as tradições se perpetuam e se ressignificam. Este artigo busca refletir sobre os sentidos atribuídos à Festa do Divino Espírito Santo da cidade de Santa Cruz de Goiás, analisando suas práticas simbólicas. A Festa emerge como uma pausa no cotidiano, um rito de celebração coletiva que reatualiza tradições, fortalece vínculos sociais e reafirma a fé como elemento estruturante da vida comunitária.

DESENVOLVIMENTO TEXTUAL

Compreender os conceitos de linguagem, cultura e memória é de fundamental importância para analisarmos as manifestações culturais e identitárias de uma comunidade. Neste trabalho, tais conceitos são interligados para o entendimento

das práticas sociais observadas na Festa do Divino Espírito Santo em Santa Cruz de Goiás, cuja riqueza e simbolismo se observam nas experiências coletivas do grupo.

O conceito de cultura, embora amplamente utilizado, não é de fácil definição. Pelegrini e Funari (2013) explicam que cultura não é algo que se transmita como simples herança, mas uma produção histórica e social, construída com base nas relações sociais. Bosi (1992) compreende a cultura “como um ‘efeito de sentido’, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço” (Bosi, 1992, p. 17, destaque do autor). Paula (2007) considera cultura

o conjunto de práticas sociais, situadas historicamente, que se referem a uma sociedade e que a fazem diferente de outra. Baseia-se na construção social de sentidos a ações, crenças, hábitos, objetos que passam a simbolizar aspectos da vivência humana em coletividade. Construída socialmente no cotidiano das relações humanas demanda que seja definida no seio das relações sociais e históricas que a amparam e por ela são caracterizadas (Paula, 2007, p. 74).

Nesse sentido, entendemos cultura como todo conjunto de representações criado nas interações humanas para se relacionar com o mundo. É, também, um fator de identificação de uma sociedade, pois atribui sentidos de valor às práticas culturais, diversificando e identificando cada indivíduo que participa de uma comunidade, por meio de suas especificidades e pelos modos de ver, sentir e expressar o mundo.

Para Sapir (2012), a cultura de um povo se mostra na forma como são expressas as experiências coletivas, crenças, normas e valores. Nesse sentido, linguagem e cultura, profundamente interligadas, estão em constante evolução e que mudanças em uma significam, conseqüentemente, mudanças em outra. Ao propor três concepções distintas para o termo “cultura”, Sapir (2012) evidencia o seu aspecto técnico, seu ideal de refinamento social e, por fim, uma concepção mais abstrata e espiritual, ligada às visões de mundo de um grupo. Essa última, segundo o autor, valoriza os modos de vida coletiva e a criatividade individual, mostrando que a cultura, embora coletiva, também é vivida subjetivamente.

Essa perspectiva simbólica é aprofundada por Geertz (1989), que entende a cultura como “um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes em relação à vida” (Geertz, 1989, p. 89). De acordo com o autor, a cultura não é algo fixo, mas um processo de interpretação no qual

os significados vão sendo construídos de acordo com os contextos e, portanto, dinâmica e interpretativa, “composta de significados simbólicos e sociais” (Geertz, 1989, p. 6). Assim, como um texto pode ser interpretado de várias formas, revelando significados ocultos, também as práticas culturais devem ser “lidas” e interpretadas como ricas em significados.

Na análise das manifestações culturais da comunidade santa-cruzana, observamos esse processo interpretativo proposto por Geertz (1989). A Festa do Divino Espírito Santo é composta por um conjunto de ações simbólicas que revelam a identidade coletiva da comunidade. A forma como os moradores recebem a Folia, participam dos rituais religiosos e se engajam nas Cavalhadas demonstra a “tessitura de significados” a que se refere o autor. Cada indivíduo contribui, com suas particularidades, para a construção do coletivo. E cada pessoa que participa das representações da festa se constitui como participante pela experiência que entretece no e pelo coletivo.

A cultura popular está relacionada às práticas espontâneas, enraizadas no cotidiano da comunidade. Conforme Caldas (2007), trata-se da cultura produzida “pelo povo e para o próprio povo” (2007, p. 84), independente de mediações institucionais. Ela é vivida nas festas, nas ruas, nas celebrações e nos rituais que marcam a vida coletiva. A linguagem, por sua vez, é o meio pelo qual a cultura e a memória se manifestam. Ela é o instrumento por excelência para a construção e expressão da identidade de um grupo. Na Festa do Divino, as linguagens são diversas: nas palavras dos festeiros, nas canções da Folia, nos gestos dos dançarinos da Contradança, na encenação das Cavalhadas. Cada uma delas linguagens expressa sentidos e experiências partilhadas, que reforçam a coesão do grupo.

A memória, nesse contexto, também ocupa lugar central. Halbwachs (2006) define a memória como um fenômeno social, embora vivenciado individualmente. Ele distingue entre memória individual, ligada às experiências pessoais, e memória coletiva, que se forma a partir das lembranças partilhadas em um grupo social. Para o autor, essas duas dimensões são complementares: o indivíduo constrói suas memórias a partir das interações com o grupo, e o grupo, por sua vez, necessita dos indivíduos para manter viva sua memória coletiva.

Desse modo, é possível observar que a construção da memória e da cultura na comunidade santa-cruzana é mediada pela linguagem, que funciona como ferramenta de resistência, identidade e continuidade. Sapir (1954) já afirmava que a linguagem é uma construção social, resultante da convivência do indivíduo com seu grupo. A Festa do Divino Espírito Santo é, portanto, mais do que uma celebração religiosa; ela é um espaço simbólico onde a cultura, a linguagem e a memória se entre-

laçam para construir e reconstruir, ano após ano, a identidade singular de um povo.

Uma festa religiosa popular vai além de uma atualização da memória coletiva, pois permite a integração entre diferentes segmentos sociais que dela participam, entrelaçando a experiência concreta e a representação pública e aproximando elementos cotidianos e culturais, sagrados e profanos. A festa adquire importância, principalmente no espaço de realização. Ela o transforma, transformando também os sujeitos que dela participam e, por consequência, a comunidade e seu cotidiano. Nesse contexto, o evento festivo representa aquilo que é vivido pelos indivíduos, demonstrando resistência, em contraposição aos valores individualistas da sociedade contemporânea, uma vez que a festa

nega com veemência uma vida social compartimentalizada e indiferente e reintroduz no universo dos homens um estilo de relacionamento que o mundo burguês vê como despudorado e irracional. Depois, porque ela incita a um abandono do individualismo, quando pede proteção mágica contra um mundo que, ao contrário do que assegura o credo burguês, não é linear nem racional... Finalmente, porque as festas negam o poder do mercado, do dinheiro e da racionalidade capitalista que constrói os preços e o mundo. (DaMatta, 1998, p. 77).

Compreendemos, portanto, que as experiências vividas pelos indivíduos nos momentos festivos, especialmente nas festas religiosas, refletem em sua vida cotidiana, uma vez que a participação em uma festa pode proporcionar a oportunidade de dedicação a um projeto coletivo de atualização da memória.

No século XIX, as práticas católicas unidas às festas populares determinaram as características de uma religiosidade mais popular. Essas festas “eram celebradas com pessoas vindas de vários lugares e condições, onde a alegria imperava com músicas, danças, mascarados, e fogos de artifício” (Bonetti, 2004, p. 47). De acordo com Abreu (1999), nesse período, surgiam as primeiras confrarias que

podiam reunir membros de diferentes origens sociais, estabelecendo solidariedades verticais, mas também servir como associações de classe, profissão, nacionalidade e ‘cor’. Organizavam-se para a devoção a um santo protetor e para proporcionar benefícios aos irmãos, que se comprometiam com uma efetiva participação nas atividades (Abreu, 1999, p. 34, grifos da autora)

Essas festas, segundo a autora, eram o momento máximo dessas associações e organizadas em homenagem aos santos padroeiros mesclando elementos sagrados e profanos, deixando autoridades civis e religiosas preocupadas com o desenrolar das atividades. Eram festas regadas a música, dança, fogos, barracas com comidas e bebidas, novenas e procissões. Em sua maioria, havia a participação da população negra, com suas músicas, danças e batuques. Sobre a Festa do Divino a autora relata que, no século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, várias irmandades prestavam suas homenagens ao Divino Espírito Santo, “quando se comemorava, liturgicamente, sua descida sobre os apóstolos, fonte de sabedoria e amor, e o próprio nascimento da Igreja Católica” (Abreu, 1999, p. 38).

Em território goiano, após o empreendimento exploratório do ouro e a invasão bandeirante, a população que aqui cresceu trouxe consigo essa tradição das festas religiosas populares. São festas que apresentam como base as manifestações religiosas em diálogo com eventos de dança, leilões, fogos, apresentações musicais, teatros e jogos, como a Festa do Divino Espírito Santo de Santa Cruz de Goiás, mesclando manifestações em homenagem ao Divino Espírito Santo, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário e outros eventos religiosos e culturais, como a Folia, a Contradança, o Batuque e as Cavalhadas, além de *shows* musicais para a comunidade. Tal característica evidencia a reelaboração e a transformação dos costumes. Ao homenagear também os dois santos ligados, principalmente às Congadas, festa de matriz afro-brasileira, a Festa revela elementos característicos da formação do povo brasileiro. Não se pode negar a influência desses elementos na tradição da Festa em louvor ao Divino Espírito Santo em Santa Cruz. Isso é evidenciado principalmente nas manifestações que dela fazem parte, como as danças apresentadas pela Contradança, muitas, inclusive, censuradas pela Igreja Católica; o caminho do Batuque, que percorre as ruas da cidade de Santa Cruz de Goiás ao som de uma caixa e outros instrumentos de origem afro-brasileira, entre outros.

As festas religiosas populares fazem oposição às duras condições de subsistência e exclusão daqueles que as fazem, propondo um tempo de alegria, devoção e fé, como alternativa para os problemas e situações cotidianas. Entender sua cultura permite a compreensão das formas que os grupos lidam, garantindo a descoberta da consciência de pertencimento e da identificação. Ademais, agregam diversas camadas sociais e adquirem maiores dimensões em seus movimentos coletivos relacionados à religião, como o culto aos santos padroeiros, procissões, romarias, entre outros, reunindo pessoas que, embora com objetivos e desejos diferentes, contribuem para a realização de eventos com grandes proporções. No ritual de uma festa, “o mundo vivido e o mundo imaginado fundem-se sob a mediação

de um único conjunto de formas simbólicas” (Geertz, 1989, p. 129). Isso se torna evidente nos contextos das festas, fazendo com que estas sejam uma espécie de intermédio entre os mundos (real/imaginário/sagrado/profano) e estes, no meio popular, se tornam um só, uma vez que os indivíduos em coletividade partem de seus desejos para alcançar algo maior, divino.

A religiosidade popular não se concentra na questão social, de divisão de classes. Vai além dessa divisão, adquirindo, com o passar do tempo, uma dimensão maior, com o aumento de participantes em suas festividades, ritos, peregrinações. Esses atos coletivos ganham força e importância e, no momento do encontro coletivo, imposto pelo rito, a festa é local para a construção de laços (de amizade, de cidadania, de pertencimento, de tradição, de religiosidade), pois são “principalmente os rituais mais elaborados e geralmente mais públicos que modelam a consciência espiritual de um povo” (Geertz, 1989, p. 129). Em cada rito, ações representativas vão sendo realizadas, dando o contexto da celebração e utilizando diversas linguagens: a fala, os gestos, a dança, a música, os fogos, entre outras que, em prática, geram inúmeras sensações e diferentes interpretações na comunidade participante, firmando sentimentos de pertencimento criados a partir do sistema simbólico dos ritos e festejos.

O caráter festivo que se manifesta na prática das festas religiosas é um reflexo do que afirma Geertz, em seu conceito sobre religião, como sendo

Um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas (Geertz, 1989, p. 104-105).

Segundo o autor, as práticas do contexto religioso representam um composto de linguagens concebidas simbolicamente por diversos grupos sociais e que refletem na vida cotidiana. Uma festa é um acontecimento social e flexível, pois é capaz de, ao mesmo tempo, conservar elementos tradicionais e incorporar elementos novos, adquirindo novas dimensões mediante modificações da sociedade. De frequência cíclica ou sazonal, ela envolve coletivamente as pessoas de determinada comunidade produzindo uma ruptura com a rotina, capaz de criar comportamentos, rituais, relações e até conflitos diversos, simplificando interações sociais que se repetem no cotidiano. Exatamente pelo fato de romper com a rotina, a festa autoriza comportamentos e motivações proibidas que não aconteceriam em dias

considerados “normais”. Brandão (1974), em um de seus estudos sobre festas populares, especificamente as Cavalhadas de Pirenópolis, define a festa como “um acontecimento social de efeito identificador” (Brandão, 1974, p. 6). É por meio da festa que a sociedade rememora a si própria, seus valores, seus preceitos, sua história, homenageando e honrando seus símbolos e personagens; apresentando, de alguma forma, conteúdos simbolicamente exclusivos, logo, identificadores de sua cultura local e definindo seus rituais de festa como símbolos de sua vivência, organização e modos de ser e

justamente porque reproduz de modo simbólico e simplificado a sociedade que a produziu, a festa oferece mensagens de uma pedagogia social necessária e oportuna. Um dos aspectos mais importantes dentro de uma observação e análise atentas do que se passa em cada evento, ou em vários eventos combinados, é o modo como a sociedade não só reproduz os símbolos de seus valores e sua identidade, mas o modo como recria codificadamente a sua própria ordem ao mesmo tempo a ideologia por que se legitima e através da qual legitima também quem a faz e como se faz, dentro das relações previstas nos rituais da festa (Brandão, 1974, p. 6-7).

Nos festejos do Divino Espírito Santo de Santa Cruz de Goiás, uma série de eventos movimentam a cidade, quebrando a rotina característica das pacatas cidades de interior. São acontecimentos que se repetem ano após ano, com algumas variações, mas praticados inúmeras vezes. Quem se acostuma ao vai e vem das grandes cidades, dificilmente compreende a importância, para a comunidade, da saída da Folia do Divino, com foliões e anfitriões calorosos e devotos; ou o barulho do Batuque nas madrugadas; ou a dança de damas e cavaleiros mascarados; ou a coreografia dos cavalos na batalha em campo. Mas “se o efeito da festa consiste em conservar os seus rituais, todo ano ela quebra com a repetição deles, os dias infinitamente iguais da rotina” (Brandão, 1974, p. 3). A Festa do Divino Espírito Santo adquire tamanha importância para a comunidade de Santa Cruz de Goiás porque, por meio dela, essa comunidade apresenta sua cultura, saúda seus conterrâneos, honra e homenageia seus representantes mais ilustres e simbólicos e busca legitimar sua ideologia, principalmente por meio das demonstrações de fé e devoção ao Divino.

Para Brandão (1974), duas palavras se referem à dinâmica de uma festa popular e religiosa: festa e rotina. A rotina representa quase a totalidade dos mo-

mentos vividos numa comunidade, principalmente as rurais e de cidades do interior, conservando a ordem das relações sociais e os “padrões reconhecidos por elas próprias como ‘normais’ no modo de vida da sociedade” (Brandão, 1974, p. 9, destaque do autor). O que representa a rotina, para o autor, é o cotidiano, ou seja, as ações que a comunidade (re)produz em seu dia a dia de trabalho, igreja, casa, família. A festa é a quebra dessa rotina, pois “se instala em uma faixa de cotidiano que ela altera como um acontecimento periódico (mas quase nunca rotineiro), ou eventual (em certos casos, único)” (Brandão, 1974, p. 9). Ela altera o cotidiano, principalmente os comportamentos sociais. Além de identificador, pois caracteriza determinada sociedade e seus símbolos, Brandão considera a festa um acontecimento de ritualizações, sendo um ritual completo, “na mesma medida em que se realiza através de rituais como sistemas de comportamentos de oposição aos comportamentos produtivos da rotina” (Brandão, 1974, p. 9).

E assim, por meio das diversas linguagens que a representam, a Festa vai se materializando em sentidos, tanto para a comunidade que a realiza quanto para os espectadores que a acompanham. A seguir, apresentamos, resumidamente, as principais atividades que representam a Festa do Divino Espírito Santo de Santa Cruz de Goiás, cada uma delas, com suas particularidades, fazem com que a Festa seja única, tanto para a região quanto para a comunidade santa-cruzana.

A FOLIA DO DIVINO: FÉ E CULTURA

A Folia do Divino Espírito Santo é uma das principais manifestações culturais e religiosas da Festa do Divino em Santa Cruz de Goiás, marcada pela peregrinação da Bandeira do Divino pelas zonas urbana e rural do município. Organizada por membros da comunidade e com o apoio da Igreja Católica, é considerada o início da Festa, simbolizando a presença sagrada nas casas visitadas e mobilizando os fiéis por meio de cantos, orações e doações. A bandeira, carregada à frente, é tratada como uma materialização do Espírito Santo, recebida com grande devoção pelos moradores. A dinâmica das visitas é cuidadosamente organizada, com funções específicas entre os foliões – músicos, embaixadores, sacoleiras e coordenadores – reforçando a coletividade e a tradição. As músicas executadas durante as visitas são compostas pelos próprios participantes, adaptando-se às situações vividas em cada lar. A Folia também é permeada por crenças e regras próprias, refletindo o sistema simbólico e a sacralização dos rituais. Em suma, a Folia do Divino sintetiza a relação entre fé, identidade e resistência cultural, sendo reconhecida pela comunidade como o momento mais significativo da Festa do Divino. Por meio dela,

práticas de devoção, convivência social e continuidade histórica se manifestam, reafirmando os valores simbólicos e coletivos de Santa Cruz de Goiás.

A CONTRADANÇA: MEMÓRIA E IDENTIDADE COLETIVA

A Contradança, tradicionalmente apresentada após as missas do Tríduo durante a Festa do Divino Espírito Santo em Santa Cruz de Goiás, é uma expressão cultural de grande relevância simbólica. Com origens europeias e adaptada ao contexto local desde o século XIX, a dança envolve vinte e quatro jovens divididos em pares – cavaleiros mascarados e damas –, realizando coreografias padronizadas ao som da Banda Lira 8 de Dezembro. A performance, atualmente centralizada no pátio da Igreja Matriz, é marcada por elementos de teatralidade, simbologia e interação com o público.

A confecção artesanal das máscaras e o envolvimento da comunidade evidenciam o caráter coletivo da manifestação, cuja organização é sustentada por famílias guardiãs da tradição. Apesar das adaptações exigidas pela Igreja Católica, como a censura ao “Batuquinho” por seu teor considerado lascivo, a comunidade ressignificou a prática, mantendo-a viva e transformando-a em um instrumento de resistência cultural e afirmação identitária. A Contradança representa, portanto, uma linguagem performática e ritual que articula passado, presente e futuro, reforçando o pertencimento e a continuidade cultural da comunidade santa-cruzana.

O BATUQUE: O RITMO DA ANCESTRALIDADE

O Batuque em Santa Cruz de Goiás é uma manifestação de matriz africana ressignificada no contexto da Festa do Divino Espírito Santo. Realizado durante oito madrugadas que antecedem os festejos, o ritual consiste em uma caminhada pelas ruas da cidade ao som da caixa centenária e de outros instrumentos percussivos, despertando a população e anunciando a proximidade da Festa. A caixa, patrimônio material e simbólico herdado de gerações quilombolas, representa a continuidade da ancestralidade negra em meio às celebrações católicas populares.

Originalmente vinculado ao despertar dos cavaleiros das Cavalhadas, o Batuque foi incorporado como elemento simbólico de abertura dos festejos e transformado em ritual coletivo de afirmação cultural. A prática envolve também a “farofa”, uma refeição oferecida espontaneamente por moradores ao final da caminhada, reforçando os laços de solidariedade e reciprocidade. Apesar das tentati-

vas de silenciamento por parte da Igreja Católica – como a tentativa de renomear o ritual como “Caminhada da Fé” – e da ausência da atividade nos materiais oficiais da Festa, o Batuque persiste como um potente símbolo de resistência, memória afrodescendente e celebração comunitária.

AS CAVALHADAS: TEATRO DE FÉ E TRADIÇÃO

As Cavalhadas são consideradas a principal atração da Festa do Divino Espírito Santo em Santa Cruz de Goiás, reconhecidas como a manifestação cultural mais esperada e símbolo de identificação da cidade. Realizadas como um grande teatro equestre ao ar livre, elas remontam à tradição ibérica da luta entre cristãos e mouros, sendo adaptadas no Brasil a partir do século XVI, inicialmente por elites e, posteriormente, popularizadas em festas religiosas.

Em Santa Cruz de Goiás, as Cavalhadas ocorrem em dois dias e mesclam encenação teatral com jogos equestres, unindo elementos das representações conhecidas como “Cristãos e Mouros” e “Cavalhadas”, segundo as classificações do folclore brasileiro. A narrativa encenada gira em torno do imperador cristão Carlos Magno e sua sobrinha, a princesa Angélica, raptada pelo rei mouro que se recusa a converter-se ao cristianismo. Essa trama simbólica culmina na batalha entre os exércitos azul (cristãos) e vermelho (mouros), que se encerra com a conversão e o batismo dos mouros.

O espetáculo é marcado pela entrada triunfal dos cavaleiros, ao som da Banda Lira 8 de Dezembro e da caixa tradicional, e pela presença dos palhaços mascarados, que interagem com o público e desempenham funções dramatúrgicas. Nos jogos equestres, os cavaleiros demonstram suas habilidades em provas como o acerto de argolinhas e cabeças, atraindo torcidas divididas entre os dois exércitos.

A figura da princesa é central na narrativa e simboliza tanto a motivação da batalha quanto a presença feminina no ritual. Escolhida anualmente por concurso, ela representa o ideal de pureza e fé, vestindo azul no primeiro dia (cor dos cristãos) e vermelho no segundo (cor dos mouros), conforme a progressão da história encenada.

Além do valor simbólico e religioso, as Cavalhadas funcionam como ritual de identificação social e expressão coletiva de pertencimento. A participação da comunidade é unânime e revela o papel central dessa encenação na manutenção da memória cultural e da religiosidade popular de Santa Cruz de Goiás.

METODOLOGIA

Este trabalho é um recorte da tese intitulada “Tradição, Lingua(gens) e Cultura: a Festa do Divino espírito Santo em Santa Cruz de Goiás”, na qual utilizamos da pesquisa qualitativa. O pesquisador qualitativo, pautado na interpretação do mundo real, preocupa-se com o “caráter hermenêutico na tarefa de pesquisar sobre a experiência vivida pelos seres humanos” (Oliveira, 2008, p. 7). Essa tarefa se justifica pelo fato de que nosso estudo tem como tema um grupo de pessoas e suas atividades na referida festa, lidamos com a interpretação que essas pessoas fazem do mundo, uma vez que são “não apenas agentes interpretativos de seus mundos, mas também compartilham interpretações à medida que interagem com outros e refletem sobre suas experiências no curso de suas atividades cotidianas” (Prus *apud* Moreira, 2002, p. 50-51). Como consequência dessa capacidade para a interação, algumas técnicas para coleta de dados são adotadas pelos estudiosos que utilizam a pesquisa qualitativa, dentre as quais, destacamos as que foram por nós utilizadas: a observação participante e a entrevista.

Na observação participante, realizamos uma imersão no mundo dos sujeitos participantes, buscando entender os comportamentos, as situações e como os participantes constroem sua realidade. Moreira (2002) conceitua a observação participante como “uma estratégia de campo que combina ao mesmo tempo a participação ativa com os sujeitos, a observação intensiva em ambientes naturais, entrevistas abertas e análise documental” (Moreira, 2002, p. 52). Ainda segundo o autor, o resultado dessa observação participante é o que se conhece por relato etnográfico, que se constitui de anotações com detalhes sobre o cotidiano, as atividades dos participantes e que são derivadas das anotações de campo, tomadas pelo pesquisador. A entrevista é uma “conversa entre duas ou mais pessoas com um propósito específico em mente” (Moreira, 2002, p. 54). É um dos instrumentos que permite ao pesquisador captar a informação desejada, com qualquer informante, sobre os mais diferentes tópicos. Em nossa pesquisa, tínhamos a intenção de estudar a Festa do Divino Espírito Santo e as atividades desenvolvidas pela comunidade, um objeto de estudo interativo por natureza. Portanto, necessitávamos de um apanhado teórico-metodológico que se ajustasse ao objeto investigado. Desse modo, as duas técnicas para coleta de dados supracitadas nos ajudaram a entender o que é a Festa do Divino e o que ela representa para a comunidade santa-cruzana.

ANÁLISE DE DADOS

A observação das atividades contribuiu para que pudéssemos entender a comunidade, os participantes de cada atividade cultural e pensar nas possíveis contribuições que cada um deles, porventura, pudesse oferecer. Uma vez que nosso estudo envolvia seres humanos, para a realização das entrevistas e gravações foi necessário a formalização da pesquisa junto ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal de Catalão.

Os participantes da pesquisa foram membros da comunidade que participam das atividades da Festa. Para identificá-los, formulamos, a nossa maneira, um código alfanumérico que eliminasse a possibilidade de trazê-los à memória por seus nomes, evitando assim algum desconforto por parte deles e de quem ler nossos resultados. Desse modo, temos: **P** para participante, **M** ou **F** referindo-se ao gênero masculino ou feminino e um numeral cardinal representando a ordem das entrevistas. Assim, a identificação **(PM1)** refere-se à primeira entrevista (1), participante do gênero masculino (PM).

Posteriormente, o material gravado nas entrevistas foi transcrito para que pudéssemos descrever, analisar e selecionar partes que nos orientariam na pesquisa. Nosso estudo buscou analisar, por meio de observações em campo e entrevistas, como a Festa do Divino Espírito Santo da cidade de Santa Cruz de Goiás é entendida e vivenciada pela comunidade e como esse entendimento reflete nos costumes, nas tradições e no modo como a comunidade se expressa. Desse modo, buscamos, através dos dados extraídos do *corpus*, compreender os sentidos da participação e vivência dos participantes da pesquisa em seus aspectos sociais, históricos e religiosos.

DISCUSSÃO

Celebrada todos os anos, a Festa é um marco da identidade santa-cruzana e representa momentos de fé e tradição. O modo como a comunidade encara a Festa e os preparativos, a união da comunidade com a produção dos eventos e a organização das missas e novenas, a alegria em celebrar o tempo festivo e o pensamento de que a preservação da Festa e suas tradições é parte dessa união entre famílias e gerações é a forma que a comunidade encontra de conservar sua identidade e preservar sua memória:

Essa festa é um momento onde a gente se une, a gente supera todas as dificuldades. A gente supera as brigas políticas e se une pra realizar essa

festa. Eu acho que, essa festa, o sentimento de realmente ser santa-cruzano e... fazer parte, né? De u'a cidade histórica, do Estado de Goiás que tem u'a cultura tão rica como a gente tem. [En]tão, pra mim, é gratificante demais, poder fazer par[te] de tudo, além de preservá a memória daqueles que deixaram isso escrito pra gente (PM1).

É possível notar que a comunidade, por meio das práticas religiosas como a Festa do Divino, preserva a religiosidade como tradição cultural e, embora com os avanços científicos e tecnológicos, as festas religiosas ainda representam grande influência na vida da comunidade santa-cruzana, cuja devoção aos santos católicos – principalmente São Benedito e Nossa Senhora do Rosário – e ao Divino Espírito Santo é uma forma de expressão intensa de religiosidade:

Olha... eu ten[h]o marcado em mim um momento em que assisti u'a coroação de Nossa Senhora. Eu acho qu'eu tinha uns 8 anos. Como minha mãe é muito devota, eu fui co'ela. Menina, mas eu encantei... que coisa mais linda, chei[o] de fé. Emocionei demais e aí, eu sempre vou, sabe? Nesses momento, o que eu sempre observo é a fé e a devoção das pessoas... É u'a coisa muito forte que só quem tá lá sente. Acho que foi isso que aconteceu comigo quand'eu vi, eu senti. É o Divino mesmo! O fogo do Divino que desce e enche a gen[te] de fé! (PF2).

A crença é de que o Divino – ou algum outro santo de devoção – pode intervir e acabar com os problemas vividos, principalmente com as doenças. Dessa forma, o devoto escolhe elementos que, de alguma forma, representam razões e sentidos para manter a fé e a devoção. A bandeira do Divino é um desses elementos. Levada pela Folia do Divino para visitar as casas, os anfitriões acreditam que, recebendo a bandeira, vão receber proteção, saúde e prosperidade. A bandeira é o próprio Divino Espírito Santo que irá adentrar as casas e abençoá-las. Os milagres e as promessas às graças recebidas vão sendo comprovados pelos participantes e anfitriões que, a cada ano, querem homenagear o Divino e agradecer pela benção recebida:

Tanto que toda vez que vai, todo ano, ela oferece ou um almoço ou um lanche ou pizza para todo mundo, sabe? Uma vez ela, quando ela recebeu o milagre, a graça, ela aí no outro ano, ela já fez um almoço lá. Menina, você não tem noção do tanto de gente que foi para lá não... lotado. Aí, de lá para cá, ela recebe a folia constantemente e assim, tem muito assim,

igual a gente vai em casa de idoso, eles já recebe a Bandeira ajoelhado, sabe? Ah, é muito bonita a fé (PF6).

Para Pierre Sanchis (1993), a promessa “é uma relação estabelecida entre a condição humana concreta e um invólucro de santidade que a rodeia. Faz parte de uma visão de mundo dentro da qual constitui um modo de comunicação essencial” (Sanchis, 1993, p. 132). Por essa razão, segundo o autor, a promessa se aproxima do sacrifício, estabelecendo uma relação de trocas e, graças a essas recorrentes trocas, uma solidariedade entre as duas sociedades – a divina e a humana – se estabelece. Ganha-se, desse modo, a certeza da proteção e da presença do sagrado acompanhando o devoto em todos os momentos de sua existência.

A organização da Festa demanda esforço dos festeiros e de toda a comunidade envolvida. Diversos setores se mobilizam para garantir que a programação siga de forma organizada e sem maiores problemas. Nessas ocasiões, a união dos setores mostra, mais uma vez, que a Festa é feita pelo povo e para o povo, pois a participação da comunidade vai desde as doações para as refeições, o transporte dos cavalos, a montagem das estruturas dos shows, das barraquinhas, do campo onde as Cavalhadas são encenadas até a organização das celebrações religiosas.

E desse modo, a Festa acontece todos os anos, mas não se caracteriza como imóvel e nem imutável. Passa por adaptações, seguindo as mudanças da sociedade. Os rituais são transmitidos de geração para geração, entre as famílias e, desse modo, vão sendo repassados os valores morais, religiosos, afetivos e, principalmente, tradicionais da Festa do Divino. Durante os preparativos das atividades culturais, todos conhecem seus papéis e têm a noção do que se espera de cada um. É nesse contexto que a Festa do Divino representa um evento que mantém as tradições culturais de Santa Cruz de Goiás. Segundo Brandão (1978),

A festa é um compromisso coletivo da cidade para com o Divino. Ela é ao mesmo tempo: a) uma coleção de rituais de prestação de homenagens coletivas ao santo; b) uma situação propiciadora de efetivas relações simbólicas (missas, novenas, procissões) de fiéis, com o Divino; c) uma sucessão de momentos historicizados em que pela ordem em que processam os acontecimentos festivos confirma-se a presença sobrenatural do Espírito Santo em favor da comunidade (Brandão, 1978, p. 67).

O Divino Espírito Santo é o centro da Festa. Sua presença, representada pelos seus símbolos, torna as atividades ainda mais importantes, proporcionando mo-

mentos de testemunhos de fé e devoção. E a crença de que o Divino sempre será um auxiliador, um protetor, é o grande motivo para que a população participe intensamente de todas as atividades, conforme explica Brandão (1978),

confirma-se que as pessoas do lugar possuem uma acentuada “crença no poder do Espírito Santo”. Por essa razão, ele é coletivamente festejado através da combinação de modos diversos de culto e homenagem – tanto religiosos, quanto profanos – através dos quais a população local comemora sua crença e “seu santo”: pagando votos feitos ao Divino e homenageando o Espírito Santo (Brandão, 1978, p. 65, destaques no original).

A Festa, além do aspecto religioso, mantém a comunidade em constante movimento e representa oportunidades para que a comunidade demonstre sua fé, sua devoção, sua alegria e seu orgulho em cultivar tradições tão importantes para a memória de todos os cidadãos santa-cruzanos:

Ela representa muito, porque... sendo redundante, é, é onde o santacruzano se manifesta... é onde... porque é a única época do ano que a gente tem toda a nossa história reunida no mesmo período, onde a gente pode manifestar tudo é... dent[ro] do mesmo espaço. É... a gente ir nu’a missa de domingo é gratificante, você se coloca na presença de Deus, é renovador. Mas u’a missa festiva de São Benedito, ali na porta cê vai encontrar um primo que há muito tempo cê não via, um amigo que mora fora... cê vai encontrar alguém curioso pra conhecê um pouco sobre aquilo ali, porque é parente de algum feste[i]ro, que não convive aqui, que não é daqui... Eu, eu acho que essa festa pra nós... ela representa... a sobrevivência da nossas manifestações. (PM1).

A Festa é a própria comunidade que a protagoniza. Seus participantes, membros da comunidade santa-cruzana, homens e mulheres trabalhadores e de muita devoção que não se esquecem de suas tradições e de seus representantes mais célebres e que, todos os anos, abdicam de seus compromissos pessoais para se dedicarem a uma única missão: levar a mensagem de fé e esperança do Divino Espírito Santo a todos aqueles que a desejarem receber.

CONSIDERAÇÕES

A Festa do Divino Espírito Santo em Santa Cruz de Goiás articula múltiplas manifestações culturais que, entrelaçadas, expressam a religiosidade popular, a memória coletiva e a identidade social da comunidade. A Folia, com sua peregrinação da Bandeira do Divino, representa o início simbólico da festa e o momento de maior devoção, promovendo o encontro entre o sagrado e o cotidiano por meio de cantos, orações e visitas às casas. A Contradança sintetiza a linguagem corporal e estética da festa, mantendo viva uma tradição europeia adaptada à realidade goiana, transmitida entre gerações com criatividade, dedicação e resistência frente às interferências institucionais. O Batuque, com raízes na ancestralidade africana, ressignifica a herança cultural negra ao anunciar, nas madrugadas, a chegada da Festa. Mais que batidas ritmadas, ele carrega no som da caixa centenária a memória de um grupo social que historicamente resistiu ao silenciamento e à exclusão simbólica. Por fim, as Cavalhadas configuram o grande teatro equestre da fé e da tradição, dramatizando a narrativa entre cristãos e mouros e reafirmando valores de coragem, conversão e vitória do bem, ao mesmo tempo em que promovem o engajamento comunitário por meio da encenação e dos jogos, construindo memórias e reforçando identidades coletivas de pertencimento.

Juntas, essas práticas constroem um sistema simbólico rico e plural, no qual o sagrado e o profano, o europeu e o afro-brasileiro, o tradicional e o adaptado convivem, se atualizam e, não raro, se interpenetram. A Festa do Divino em Santa Cruz de Goiás preserva o patrimônio imaterial de seu povo e também o reinventa, reafirmando ano após ano o pertencimento, a fé e a continuidade cultural de uma comunidade profundamente ligada às suas raízes.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. **O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

BONETTI, Maria Cristina de Freitas. **Contra-Dança: Ritual e festa de um povo**. 2004. 195 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Universidade Católica de Goiás, Departamento de Filosofia e Teologia, Goiânia-GO, 2004.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo. (Org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1992. p. 7-14.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Cavalcadas de Pirenópolis**. Um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás. Goiânia: Oriente, 1974.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O Divino, o Santo e a Senhora**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

CALDAS, Waldenyr. **Cultura**. 5. ed. São Paulo: Global, 2007.

DAMATTA, Roberto da. A mensagem das festas: reflexões em torno do sistema ritual e de identidade brasileira. **Sexta-feira**, ano 2, n. 2, p. 72-81, abr. 1998. Disponível em: https://www.usp.br/revistasexta/ed_02.html Acesso em 15 dez. 2024.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1. ed. 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

OLIVEIRA, Cristiano Lessa de. Um apanhado teórico-conceitual sobre a pesquisa qualitativa: tipos, técnicas e características. **Travessias**, v. 2, n. 3, 2008. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3122/2459>. Acesso em 12 dez. 2023.

PAULA, Maria Helena de. **Rastros de velhos falares: léxico e cultura no vernáculo catalano**. 2007. 521 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Araraquara-SP, 2007.

PELEGRINI, Sandra C. A.; FUNARI, Pedro Paulo. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

SANCHIS, Pierre. **Fiéis e Cidadãos: percursos de sincretismo no Brasil**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1993.

SAPIR, Edward. **A Linguagem: Introdução ao Estudo da Fala**. Trad. J. Mattoso Câmara Jr. Instituto Nacional do Livro: Rio de Janeiro, 1954.

SAPIR, Edward. Cultura: autêntica e espúria. Trad. José Reginaldo Gonçalves e Markus Hediger. **Sociologia & Antropologia**, v.2, n.4, p. 35-60, out. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/NtNv3rLWLFBS6td9tNKyGf/?lang=pt>. Acesso em: 12 out. 2024.

DO ESPAÇO URBANO AO TEMPO SUSPENSO: PARINTINS, CARNAVAL E AS CIDADES EM FESTA

Camila Wielmowicki Uchoa

Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), Mestre em Comunicação Social (PUC-Rio), Bacharel em História da Arte (UERJ) e Licenciada em Artes Visuais (AVM/Cândido Mendes) Email: camiuchoa@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6121-0720>

Resumo: A partir do relato autoetnográfico como jurada do 57º Festival Folclórico de Parintins, este artigo pretende investigar o poder das festas populares como experiências coletivas que promovem a reorganização dos espaços urbanos, suspendendo o tempo cotidiano e possibilitando o estreitamento dos vínculos sociais/afetivos entre seus brincantes. Na observação a partir do nível local para o global, é possível identificar características comuns a diferentes manifestações festivas, como o Carnaval carioca, que potencializam a criação de comunidades (efêmeras) marcadas por um engajamento simbólico, pelo riso e pela alegria na consolidação dos símbolos culturais e na resistência e reafirmação de identidades.

Palavras-chave: festas populares; Parintins; cidade; carnaval.

Abstract: Based on an autoethnographic account as a judge at the 57th Parintins Folkloric Festival, this article investigates the power of popular festivities as collective experiences capable of reorganizing urban spaces, suspending ordinary time, and strengthening social and affective bonds among participants. From a local-to-global perspective it is possible to identify common features shared by different festive manifestations, such as the Rio Carnival, which enhance the creation of temporary communities marked by symbolic engagement, laughter, joy, and the reaffirmation of cultural identities.

Keywords: popular festivities; Parintins; city; collective experience; carnival.

INTRODUÇÃO

Desafio-me a pensar o que as festas populares nos ensinam hoje a partir de um breve relato¹ de observação do 57º Festival Folclórico de Parintins, do ano de 2024, tendo sido uma das juradas que integrou o bloco C de avaliação das apresen-

¹ O julgamento e a mística em torno dos jurados por si só dão origem a um outro trabalho, que pretendo desenvolver posteriormente.

tações dos Bois-Bumbás (bloco artístico). Assim, apesar de muitas particularidades que Parintins nos apresenta é possível identificar características que são comuns, assuntos locais que se revelam globais como observamos em outras festas populares pelo Brasil.

O festival de Parintins é reconhecidamente o maior festival folclórico do Brasil. Ele ocorre no município de Parintins, no estado do Amazonas. Durante três dias (28, 29, 30 junho) acontecem as apresentações de disputa da tradição do Boi-bumbá, com o boi Caprichoso e o boi Garantido, se unindo também aos mitos e tradições indígenas Amazônicas.

Hoje existe uma grande estrutura que, com o apoio governamental e patrocínios de grandes empresas promovem a festa em um espaço específico da cidade, o Bumbódromo, criado para tal. O local comporta aproximadamente trinta e cinco mil pessoas², e durante o ano serve a outros eventos, além do espaço sediar cursos e escolas de arte para os habitantes da cidade. A festa atrai pessoas de todo o país e muitos estrangeiros, além de contar com a transmissão ao vivo pela internet.³

A disputa durante os últimos dias do mês de junho acontece com o revezamento das apresentações de cada boi, com um tema central anual⁴, subdividido nas três noites. São exibidos vinte e um itens que serão julgados por um júri composto por dez pessoas, de fora da região norte, divididas em três grupos intitulados: bloco musical, bloco cenográfico e bloco artístico, cada um com três profissionais das diversas áreas de artes e humanidades. São selecionados⁵ e convidados a integrar o grupo, além do décimo elemento, o presidente da mesa, que não julga, mas representa o grupo e fica responsável por eventuais impugnações e da leitura das notas finais, no pós-festival.

2 Anteriormente à década de 1960 havia o desfile dos bois pelas ruas da cidade. Em 1965 houve a criação do festival folclórico de Parintins por um grupo da juventude alegre Católica, cuja atenção primordial encontrava-se nas quadrilhas. A festa se estendia de 12 de junho a 22 junho com a apresentação de cerca de 20 quadrilhas. O auto do boi era somente a ação final para encerrar o festival. As apresentações eram feitas na quadra da Catedral de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade. Já em 1966 os bois começaram a ganhar uma importância maior que as quadrilhas. Na década de 1970 houve a inserção de mitos indígenas, tradições regionais da região amazônica. O Bumbódromo foi criado somente em 1988, na época com capacidade para 25.000 pessoas.

3 No canal do YouTube da rede local A Crítica.

4 Este ano os temas foram: Caprichoso: Cultura-o triunfo do povo, Garantido: Segredos do coração.

5 Há um sorteio para definir os estados dos quais os jurados sairão e segue-se uma análise de currículos, trajetórias profissionais para a escolha dos estudiosos que julgarão os bois.

UMA EXPERIÊNCIA AUTOETNOGRÁFICA

Nesse contexto, há todo um cuidado no tratamento com os jurados. Isso porque desde o momento em que somos avisados que iremos para Manaus não podemos comentar com amigos, colegas de trabalho e, nem mesmo, à família (salvo exceções). A lista de jurados só é divulgada no momento em que chegamos a Parintins, momento este televisionado para toda a cidade.

Deste modo, no curto tempo que passamos em Manaus fomos recebidos por uma equipe que fica “disfarçada” e não podemos circular sozinhos pela cidade; ficamos quase que isolados em um hotel, onde tivemos os primeiros contatos e começamos a desenvolver a nossa intensa (con)vivência. Nem fazíamos ideia do que nos esperava.

Já no dia seguinte seguimos para Parintins bem cedo. O grupo foi dividido em dois, cada um viajou em um avião monomotor. Sobrevoamos o rio Amazonas por cerca de uma hora e meia até chegar à ilha Tupinambarana. Ao chegar em terra firme fomos surpreendidos de perto por uma equipe de televisão e logo nossos nomes, fotos e currículos já circulavam nas redes da internet.⁶ A equipe que nos guiou durante todo o desenrolar do festival, em Parintins, também já estava a nossa espera. Passamos rápido pelas câmeras, tentando entender toda aquela movimentação (o modo como tanta gente nos olhava no aeroporto ia me deixando intrigada), entramos no mini ônibus e seguimos para a casa onde ficamos hospedados. Os dias que antecedem a festa são importantes porque nos inserem dentro da estrutura da cidade, que fica realmente dividida em vermelho (cor do Garantido) e azul (cor do Caprichoso). Os lugares ganham as cores dos bois, os habitantes na rua usam as camisas de torcida de cada boi, e pela cidade se ouvem as toadas mais conhecidas em grandes carros de som, que, por vezes, nos seguiram.

Há realmente uma mística muito grande em torno dos jurados, pois como a disputa se dá somente entre dois Bois, a competição fica muito acirrada e o cuidado para que integrantes de nenhum dos dois Bois assedie os jurados é imenso. É como se os jurados fossem também personagens, quase participantes, do ritual que estava por se iniciar.

A casa que nos hospedamos ficava afastada do centro da cidade. Havia uma equipe que cuidava da nossa alimentação e limpeza da casa, assim como havia os vigias, que a guardavam, para que ninguém de fora chegasse de surpresa.

⁶ A chegada de parte dos jurados pode ser vista no vídeo a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=8tTiH7JU8ng> (a música dá o tom de tensão dessa chegada)

Da mesma forma, todos os trajetos que fizemos desde a ida para o encontro com o prefeito ao museu da cidade, para a leitura do regulamento e, posteriormente, para a apresentação dos temas de cada Boi, a ida aos currais dos bumbás; a todo momento fomos acompanhados pela equipe e nenhum dos integrantes do grupo poderia sair sozinho, se destacar do grupo ou conversar com pessoas nas ruas. Até mesmo no dia anterior, quando fomos à ferinha de artigos locais, na praça ao lado da catedral, onde ficamos muito visados, os olhares eram atentos, tanto da nossa equipe como dos artesãos e curiosos, que já sabiam quem éramos e comentavam sobre nossa presença entre si.

Sentimos a responsabilidade de julgar aquela festa, de uma cidade que vive e respira o festival o ano inteiro. São famílias fervorosamente torcedoras, trabalhadores que se dedicam o ano inteiro para aqueles três dias de festival, a vida inteira para tantas edições, que a cada ano apresenta inovações técnicas, alegorias super elaboradas. Ao mesmo tempo que a ancestralidade, que emanava das toadas ouvidas a todo momento pela cidade, reafirmavam a cultura amazônica entrelaçada com a cultura negra, as migrações nordestinas e os elementos do catolicismo. Percebi que todo aquele cuidado conosco não era exagero, era necessário também para que nos concentrássemos na tarefa de um julgamento que fosse o mais justo possível.

Assim, na noite anterior, véspera da abertura do festival, fomos convidados a comparecer ao camarote do prefeito na chamada “festa dos visitantes”, onde artistas de todo o Brasil se apresentam num palco situado no centro do bumbódromo para o público da cidade e turistas. Optamos por não ir, ficar “em casa”, assistindo aos festivais anteriores, para fazer simulações de julgamento e não correremos o risco de passar por algum assédio, polêmica, ou constrangimento no meio da multidão da festa.

Durante os dias de festival, também havia um protocolo de segurança, para que não interagíssemos muito com os fiscais de cada bumbá e para que mantivéssemos uma postura mais “neutra” durante as apresentações, sem expressar muita emoção⁷. Ao final da noite, voltávamos imediatamente para a casa, onde nos reu-

7 Não é que não pudéssemos cantar, dançar, mas como os jurados ficam muito em evidência qualquer demonstração de emoção já configurava uma especulação por parte do público presente, que já colocava suas dúvidas sobre a neutralidade de julgamento do jurados em questão nas redes sociais. Devo dizer que me segurei todos os dias para conter a emoção porque sabia que todos olhavam para nossas cabines. Gostaria de cantar e dançar, mas adotei uma postura “mais neutra possível” me limitando a aplaudir os itens que se apresentavam na frente da cabine em que estava situada a cada dia_ no primeiro dia fiquei na cabine embaixo da Galera do Garantido, no segundo dia estava na cabine central e por fim, no último dia estava situada embaixo da Galera do Caprichoso. Contudo, devo dizer que ao ver os bois não me contive e falei, de maneira carinhosa (exatamente da mesma forma) com o Garantido e o Caprichoso. (inclusive o fato do humorista Ed Gama ter filmado o momento em que falo

níamos, somente entre o corpo de jurados, para discutir, trocar impressões sobre as apresentações e comparar as notas.

Por fim, no último dia, ao finalizar a distribuição das notas fomos direto para casa pegar as malas e nos dirigimos para o aeroporto, já de volta para Manaus, onde nos despedimos e, após o almoço, seguimos para pegar nossos respectivos voos de volta para nossos estados de origem. É quase uma obrigação que os jurados estejam o mais longe possível de Parintins (exceto o presidente, que é quem faz a leitura das notas e volta depois de todos) quando a apuração das notas começa/encerra⁸ para que não haja nenhum mal-entendido e interpelação por parte do público.

Desta maneira, enquanto jurada e observadora da festa, como uma professora universitária (UERJ) e pesquisadora das Artes Visuais/História da Arte, vinda do Rio de Janeiro, acostumada e familiarizada com o carnaval, confesso que cheguei à Parintins com uma ideia pré-concebida do que seria o festival, como acredito que aconteceu também com os demais jurados. Apesar de conhecer a lenda do boi e saber de sua importância como símbolo identitário brasileiro e de integração nacional, que tem suas variantes locais, inclusive no nome em cada uma das regiões do país⁹ e conhecer algumas toadas famosas de Parintins que ganharam difusão nacional¹⁰, a minha vivência de carnaval carioca me levava a crer que a estrutura

somente com o Boi Caprichoso e ter colocado nas redes sociais também foi usado contra mim no pós julgamento e derrota do Garantido por alguns de seus torcedores que replicaram o vídeo com ofensas).

8 Isso acontece porque os torcedores se exaltam muito durante a apuração das notas e, geralmente, culpam um ou outro jurado pela derrota. Senti o chamado “Hate” (ódio) nas redes sociais, pois era a última jurada a ter as notas lidas. Embora duas notas 9.8 que dei não terem sido computadas (porque a nota mais baixa dos três jurados não era considerada) me foi atribuída a derrota do boi Garantido por diversos torcedores que não pouparam comentários maldosos e xingamentos. Contudo, já de volta ao Rio de Janeiro, anônima novamente, não me abalei. Como a disputa é muito acirrada, me parece que há uma necessidade de um “bode expiatório” para culpar por parte dos derrotados. Por outro lado, fui acolhida e procurada por muitos torcedores do boi Caprichoso.

9 A lenda se estrutura em torno do desejo de Mãe Catirina e Pai Francisco, um casal de escravizados. Mãe Catirina estava grávida e desejava comer a língua do boi mais querido da fazenda onde moravam. Pai Francisco, temendo não atender o desejo de grávida e causar algum mal a seu bebê atende o pedido da esposa, mata o boi e lhe dá a língua para comer. No entanto o senhor da fazenda (na festa representado pelo amo do boi) descobre e vai em busca da ajuda de um Pajé que consegue ressuscitar o animal. Assim, Pai Francisco e Mãe Catirina são perdoados e todos na fazenda comemoram a ressurreição do boi, amado pela sinhazinha (na representação do festival). Alguns estudiosos, como a professora Maria Laura Viveiros de Castro (2022) indicam que, ao longo do tempo há algumas variações no personagem que funciona como o curandeiro, como a figura de um médico ou mesmo de um padre.

10 Na infância ouvia a banda Carrapicho com a música “Tic tic tac” (1996)_composição de Brulino Lima, que faz menção à brincadeira dos bois e a cultura amazonense, assim como também a famosa toada do Garantido gravada pela cantora Fafá de Belém “Vermelho”(1996)_composição de Chico da Silva. Ambas podem ser ouvidas respectivamente nos seguintes links:

https://www.youtube.com/watch?v=MDAdr9L2H_Q e <https://www.youtube.com/watch?v=2ccuu-PASJxU>

central realizada em torno de uma narrativa que obedecia uma ordem de itens de julgamento seria similar.

Comecei a mudar de ideia ao ler o regulamento e ver algumas particularidades, como o enredo que aqui chama-se tema, que no carnaval é apresentado em um único dia. Em Parintins se desenrola por três dias, ver itens de julgamento únicos da cultura do norte do país, observar que estes não tinham necessariamente uma ordem na entrada e saída do bumbódromo, poderiam inclusive variar dependendo do dia¹¹; mas foi somente ao chegar no Bumbódromo, no primeiro dia de festival, que tive a certeza sobre a singularidade daquela festa.

Pensando a festa como um todo, os itens, dispostos como individuais (o boi-bumbá – e seu “tripa” do boi, o apresentador, o levantador de toadas, o amo do boi, a cunhã-poranga, a rainha do folclore, a porta-estandarte, a sinhazinha, o pajé), coletivos (a marujada/batucada, a vaqueirada, os povos originários, o ritual indígena, os Tuxauas, a galera) e gerais (a coreografia, a lenda amazônica, a figura típica regional, as alegorias, a toada, e o conjunto folclórico), divididos em três blocos de julgamento (musical, coreográfico e artístico) demonstram justamente essas características específicas que tornam o festival de Parintins tão especial. Ao mesmo tempo, podem revelar características observáveis em outras festas populares no Brasil.

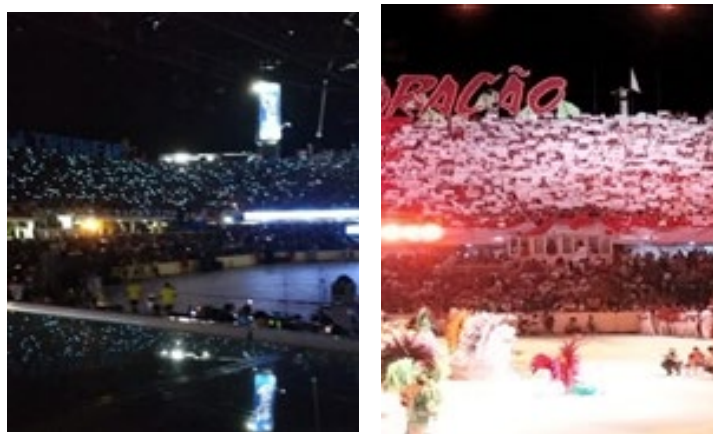
Um dos itens que podem ser destacados e que chamam bastante atenção é a “Galera”. Cada uma delas é composta pelo público em geral, que vai para o Bumbódromo assistir ao espetáculo¹², e também para torcer pelo seu respectivo Boi-bumbá. Os movimentos são coreografados e fazem o uso de luzes, bandeirinhas e outros apetrechos a fim de causar um maior impacto visual em quem está assistindo, na galera contrária (disposta no lado oposto do bumbódromo) assim como nos jurados. Com isso elas se integram às apresentações, como partes componentes do Boi Garantido e do Boi Caprichoso, interagindo também com o amo do Boi enquanto ele versa e provoca o Boi contrário¹³, e com o próprio Boi (que em determinado momento sobe para dançar no meio da galera).(Figuras 1, 2, 3 e 4)

11 O pesquisador Ricardo Barbieri no texto “Etnografia da galera do Caprichoso: simbolismo e sociabilidade entre jovens” (2022) revela que, por vezes a ordem das apresentações é alterada em função da descoberta prévia de algum detalhe por parte do boi contrário, fazendo com que o outro boi mude até mesmo de última hora a ordem dos itens na apresentação de determinada noite.

12 Aqui o uso da palavra “espetáculo” tem o sentido estrito de apresentação e não a conotação pejorativa da “Sociedade do espetáculo” citada por Guy Debord (em 1967).

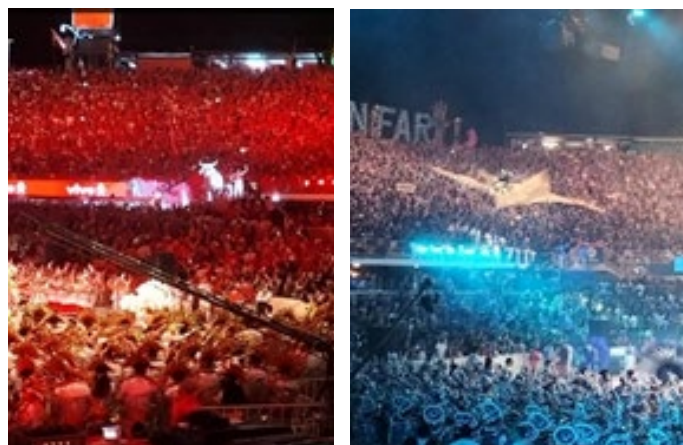
13 A antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti observa que a denominação “contrário” para se referir ao outro boi-bumbá revela que eles se veem em certa medida em uma posição de igualdade, já que não são opostos. A palavra “contrário” revela a outra face de uma mesma categoria (como verso/reverso).

Figuras 1 e 2. Nas imagens é possível ver a galera do caprichoso com luzes de efeito, logo no início da apresentação, na entrada dos componentes no Bumbódromo e a galera do Garantido com papéis branco fazendo um efeito de movimento e cor enquanto o Boi interage com os jurados na cabine abaixo da mesma.



Fontes: Frames de arquivo pessoal do dia 29 e 30 de junho de 2024

Figura 3 e 4. – Da cabine central dos jurados é possível ver a integração dos bois-bumbás com as suas respectivas galeras e perceber com elas são importantes na composição das apresentações.



Fontes: Frames de arquivo pessoal do dia 29 e 30 de junho de 2024

A GALERA E A EXPERIÊNCIA COLETIVA

A galera é o primeiro “item” a adentrar o bumbódromo e o primeiro a interagir antes mesmo das apresentações começarem. Há uma particularidade interessante que é quando os jurados são apresentados para as galeras antes do início

das transmissões. Há um narrador que chama pelo nome o jurado e apresenta brevemente seu currículo. Assim, entramos caminhando no espaço em que as apresentações acontecem e cada um deve criar uma saudação (que deve ser igual para ambos os lados) para se conectar com as galeras, que respondem com muitas palmas e barulho. Esse é um momento especial, de muita emoção, quando percebemos que adentramos, de fato, naquele mundo, no universo do festival. É um misto de alegria, de se sentir pertencendo a um grupo maior, mas de um certo pavor também, pois nessa hora nos damos conta que estamos no centro dos holofotes, com todos os olhares, em seus próprios julgamentos, voltados para nós.

Do ponto de vista da experiência coletiva, é possível dizer que a Galera é central na unidade entre a rua e a arena. Isso porque além de serem compostas por habitantes comuns da cidade, elas ensaiam antes, fora dali (precisamente nos currais, as casas dos bumbás) e durante o ano participam das festividades de rua relacionadas aos bois. No caso do boi Garantido, a festa antecede o festival, na noite do dia 24 para o dia 25 de junho, a chamada Ladainha¹⁴. A festividade se origina da promessa feita por Lindolfo Monteverde (fundador do Garantido) a São João Batista para levar o boi para brincar nas ruas. Assim, torcedores se reúnem para uma missa em homenagem ao santo, agradecendo o cumprimento da promessa e pedindo proteção para o próximo festival. Logo após o ato religioso eles saem às ruas numa espécie de procissão seguindo o Boi, que vai passando pelos lugares, praças, saudando as casas encarnadas¹⁵ que tem a sua espera uma fogueira à frente (como acontece em outras festas de São João do nordeste) para que todos o saúdem brincando de boi. Já no caso do Caprichoso, como a lenda de criação não foi a partir de uma promessa, considera-se o dia mais importante o 20 de outubro, que é o dia do aniversário e data da fundação do Boi. O que acontece antes do festival é a festa chamada “boi de rua”, dia 21 de junho, que é a saída do Boi na rua para prestigiar os brincantes, as famílias tradicionais que ajudaram na construção do Boi. Essas famílias fazem fogueiras na frente de casa, assim como no Garantido, e como forma de agradecimento o boi vai até essas casas dançar para eles; desta forma, tenta-se ajustar o calendário para que essa saída do boi seja feita dias antes do festival porque é quando os visitantes começam a chegar à cidade e é uma forma de recepcioná-los e de dar boas-vindas.

Assim, essas festividades que ocorrem nas ruas da cidade, estão diretamente ligadas às apresentações do Bumbódromo, bem como a outros festejos. No caso do carnaval carioca, que tem sua representação no desfile no Sambódromo, a intera-

14 Referente à reza cantada em Latim em homenagem ao Santo.

15 Como se autodenominam os torcedores do boi Garantido.

ção do público também acaba por torná-lo participante da apresentação (sobre-tudo no que toca o canto coletivo do “samba-enredo”). Também nesse caso, sua expressão mais popular tem origem nas ruas, que se manifesta por meio dos blocos que vão se organizando e percorrendo a cidade do Rio de Janeiro. Em comum, todos tem seu caráter mais potente no aspecto coletivo e relacional.

O estudioso Nicolas Bourriaud (2009) afirmava que quanto mais a sociedade dificultasse as possibilidades das relações humanas, fosse por uma aceleração da vida causada pela técnica, voltada para o mercado, um individualismo exacerbado, ou quaisquer outras razões (e reconhecendo o mundo contemporâneo como esse lugar), mais a arte deveria se voltar para práticas onde seu lugar estaria privilegiando o contexto social, promovendo experiências traduzidas em acontecimentos, onde o espectador vira participante da obra, e onde a sua interação com o contexto artístico é essencial para que este sobreviva, pois define como os eventos se sucederão.

O autor postulou este novo paradigma como sendo a estética relacional, onde o contexto da obra/artístico é justamente o “interstício social”, focado no processo, no caráter comportamental, de maneira que a interação entre os indivíduos no mesmo espaço e tempo promovesse “um encontro fortuito duradouro”. A ação política se daria justamente nos vínculos temporários, que contrariavam a mecanização e automação da vida dos espaços cotidianos, sobretudo nos urbanos. Diante dessa perspectiva é que se forma então uma teia social para além dos espetáculos, com um envolvimento coletivo de artistas, brincantes, músicos, jurados e foliões. O público sai da passividade, interage, se emociona transformando o Bumbódromo/Sambódromo em “arenas relacionais” e o espaço das ruas onde as experiências podem ser compartilhadas por todos os presentes.

Desta abordagem, dentro do contexto das festas populares, derivam três aspectos que precisam ser pensados: Que experiência, acontecimento, é esse? O que pensar sobre o tempo de sua duração? Que ação política representa?

Segundo o pesquisador Jorge Larrosa Bondía (2002) que já estudava a pobreza da experiência em Walter Benjamin – segundo o qual dizia que esta viria dos homens que devoraram a cultura, se saciaram até a exaustão e não dos homens ignorantes, simples, ou inexperientes – este nota que a experiência de comunidade, social, vem sendo a cada dia substituída pela experiência individual, pautada na solidão dos meios eletrônicos e que, portanto, hoje teríamos um cenário organizado para que nada nos acontecesse. Para o autor a experiência é precisamente “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”.

Ele elenca alguns fatores que estavam/estão contribuindo para esse cenário. O primeiro seria o excesso de informação, confundido com a experiência em

si. Muitas coisas acontecem, mas nada toca o sujeito. Outro fator complicador é o excesso de opinião. São muitas informações em que não se tem nem tempo de processá-las, há uma exigência de opinião produzida instantaneamente¹⁶, ficando assim rasa; e pela falta de tempo, dada a velocidade dos acontecimentos aliada à obsessão pela novidade há o empecilho para que haja uma “conexão significativa entre os acontecimentos.”

Por conseguinte, Bondía conclui que para que haja uma experiência verdadeira, esta requer que haja um “gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm.” Sobretudo se trata de silenciar, para pensar, olhar, sentir, sem emissão imediata de juízo, escutar, “cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.” O indivíduo deve estar em uma posição vulnerável e disposto a correr riscos. Quando o sujeito vive essa experiência relacional, é precisamente este lugar em que se encontra; da incerteza, em sua vulnerabilidade humana, correndo riscos.

Para o filósofo Georges Bataille, em seu livro sobre a experiência interior (1992), para que a mesma seja significativa é necessário que o indivíduo esteja precisamente nesse lugar do “não saber”, que vem também aliado à condição do excesso, típica das festas, associada ao filósofo báquico, que o permite viver uma experiência plena. No caso do carnaval, como observa a professora Maria Laura Viveiros de Castro em seu livro “Rivalidade e afeição: ritual e brincadeira no bumbá de Parintins” (2022), acontece justamente esse movimento dos excessos múltiplos, pela festividade estar ligada ao caráter de oposição entre a morte e a ressurreição de Cristo, com o dualismo entre corpo e alma, em que o corpo, que é carne, fica muito mais sexuado e quer viver o aqui e agora para ao final, na quarta-feira de cinzas se recolher e voltar à ordem diária ordinária. No festival de Parintins também podem ocorrer excessos, mas, como ela observa, estão mais associados ao caráter mítico. Como a data está associada aos santos juninos e às místicas indígenas, esse corpo está mais interessado na transcendência e na comunhão com a natureza.

Ainda sobre a experiência interior, Bataille diz:

É a separação do transe dos domínios do saber, do sentimento, da moral, que obriga a construir valores reunindo de fora os elementos destes

16 Basta acompanhar as informações nas redes sociais, sobretudo as relacionadas com política, em que se exige quase que imediatamente do sujeito uma postura (concorda ou discorda? O indeciso é logo julgado “em cima do muro”, visto como sem personalidade).

domínios sob a forma de entidades autoritárias, quando no fundo, não era preciso procurar muito longe e, ao contrário, entrar em si mesmo para aí encontrar o que faltou, a partir do momento em que se contestaram estas instruções. “Si mesmo” não é o sujeito isolado do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão do sujeito e do objeto. (BATAILLE, p. 17, 1992)

Desta forma, ele entende que essa experiência promove um momento de transe entre os saberes ditados e o não saber, ou seja, uma ausência de controle junto ao silenciamento interno, fazendo assim com que haja uma fusão do sujeito com o objeto, que é a festa.

Da mesma maneira para que a experiência (interior e coletiva) se concretize é preciso que haja esse gesto de interrupção. Assim como é necessário um momento de interrupção de atividades para que se viva o tédio que vai ativar a criatividade, a festa, como estado de suspensão temporária também é uma maneira de escapar da ordem cotidiana.¹⁷

É importante também pensar essa ordem. Henri Lefebvre (1961), grande estudioso do tema do cotidiano inferiu que para apreender a vida cotidiana era preciso compreendê-la como realidade vivida, entendendo sua totalidade, a cotidianidade, como sendo “a vida de todos os dias e de todos os homens em todas as épocas históricas”, e que essa estaria sempre em processo, reinventando-se conforme a época e modelo de sociedade vigente, identificada também como forma de elucidar características histórico-sociais e um meio para poder transformá-las.

A filósofa Agnes Heller (1972) também reafirma a importância de reconhecer a totalidade da vida cotidiana, mas percebendo que o homem nesta dimensão põe todas as suas capacidades em funcionamento, porém, sem conseguir exercer com intensidade nenhuma delas, coloca a necessidade do rompimento dessa cotidianidade, sendo essa suspensão temporária, para que o indivíduo consiga se ver não só como ser singular, mas também como humano genérico, total, para além da superficialidade.

O cotidiano está sujeito à força do hábito e à rotina da vida comum do dia a dia das pessoas comuns (*ordinary people*), mas que não se tratam de sinônimos. Os hábitos são as ações repetidas de todos os dias, que acabam formando uma rotina. Esta rotina se difere do cotidiano porque aparece como cenário de impossibilidade de mudança. A rotina encontra-se dentro do cotidiano, mas este seria o conjunto

¹⁷ Por isso talvez a denominação de “brincantes” em Parintins, para designar as pessoas que participam do festival como sendo pessoas comuns, do povo, não oficializadas como artistas inseridos em um mercado, mas ativas em sua fruição no transe da festa.

de todas as ações, o que acontece diariamente, implicando pensamentos que carregam uma bagagem do passado, mas que vão se alterando de acordo com o tempo e a sociedade à qual está associada, como aponta Lefebvre. Portanto, a cotidianidade expressaria o caráter humano de determinado povo em um tempo específico, que tem características semelhantes a todos os humanos e pequenas diferenças no tempo-espaço. Há muitas ideias às quais podem ser associadas ao termo. Como destaca Maria do Carmo Brant de Carvalho no livro *Cotidiano: conhecimento e crítica* (2007), a vida cotidiana pode ser vista como:

a vida dos gestos, relações, e atividades rotineiras de todos os dias; um mundo de alienação; um espaço banal, da rotina e da mediocridade; o espaço privado de cada um, rico em ambivalências, tragicidades, sonhos, ilusões; um modo de existência social fictício/real, abstrato/concreto, heterogêneo/homogêneo, fragmentário/hierárquico; a possibilidade ilimitada de consumo sempre renovável; o micro-mundo social que contém ameaças e, portanto, carente de controle e programação política e econômica; um espaço de resistência, etc. (CARVALHO, 2007, p.14)

Contudo, não é possível buscar uma única maneira de descrever o cotidiano, porque, ele é inapreensível, indeterminado, como assegura Maurice Blanchot, em “A fala cotidiana” (2007), mas seu estudo é uma fonte permanente de informação e cenário de possibilidades de mudança dos indivíduos.

Assim, se o cotidiano se relaciona com uma história linear, quando promovemos as interrupções, no caso as realizadas pelas festas populares, estas provocam um curto circuito que diz respeito ao homem contemporâneo¹⁸, mantendo paradoxalmente, a mesma relação de aproximação e distanciamento com seu tempo para poder compreendê-lo melhor.

Nesta suspensão há a proximidade do indivíduo com seu cotidiano passado, que construiu o presente, e ao mesmo tempo, implica o distanciamento que leva a infinitas possibilidades futuras. Ao retornar desta suspensão, o indivíduo ressignifica o seu cotidiano, alterando gradualmente sua percepção e suas vivências. A suspensão do cotidiano pode ainda ser identificada como um estado mental de fluidez, no qual a existência individual é temporariamente suspensa, como um momento de êxtase, em que o indivíduo consegue se ver pleno em sua cotidiani-

18 Homem Contemporâneo de Giorgio Agamben em *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*, 2009.

dade, como ser humano. Pode-se dizer que as festas podem atuar na mudança dos hábitos para alterar a vida cotidiana.

Ao retornar do estado de suspensão desse cotidiano, o homem pode escolher uma nova certeza, e através da repetição conseguirá alterar os hábitos, e, por conseguinte, seu cotidiano. “Desta forma, a arte funciona como um amortecedor e ao mesmo tempo acelerador de mudanças, ligada à práxis vital. As representações às vezes são estranhas, chocantes, bruscas, assim como provocam emoções intensas para que na vida cotidiana sejam graduais.” (UCHOA, P.118, 2017)

Além desse fator, existe também a suspensão do cotidiano como uma necessidade para a vivência mística/mítica, destacada pela professora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2022) que provoca a catarse dos indivíduos trazendo a reconexão com sua ancestralidade e reconfigurando a vida. É dessa maneira que a partir de temas locais se pensa em dimensões globais. Como exemplo, é possível citar uma das lendas amazônicas apresentadas pelo boi Caprichoso na segunda noite do festival (2024) (figura 5), a lenda de Chico Patuá, um herói da resistência popular. Segundo consta na narrativa do material distribuído aos jurados, o personagem lutou no maior levante popular brasileiro, na região do Grão-Pará, no período Regencial: a Cabanagem. Assim, entre as forças rebeldes, surgiram representantes da luta que resistiram às forças da milícia legalista:

Assim é a história de Chico Patuá, um herói do povo protegido pelo sagrado patuá, amuleto herdado de sua avó indígena (...) o amuleto protegia o corpo do herói que seguia sua empreitada, que se engerava¹⁹ em bicho durante os combates e conseguia aliados entre os encantados da floresta. Chico poderia virar pássaro negro, onça sucuri, morcego, aparecendo em um canto e reaparecendo em outro. O movimento cabano pereceu, mas Chico Patuá não. Seu último segredo, após derrotar o assassino Dom Rodrigo, foi sumir na derradeira batalha junto de sua companheira (...) Somente de uma coisa temos certeza: o seu legado permanece vivo na tradição do povo da Amazônia.²⁰

19 Engerar é transformar. Pode ser considerada um verbo regionalista do norte do Brasil.

20 Trecho retirado do livro “roteiro da segunda noite- Boi Bumbá Caprichoso: Tradições- o flamejar da resistência popular”, p. 40 e 41 (2024). Organização: Ericky Nakanome, Adan Renê, Larice Butel.

Figura 5. A representação da lenda de Chico Patuá em croqui do Caprichoso _realizada no Bumbódromo pelo artista Geremias Pantoja e sua equipe.²¹



Fonte: Croqui presente no livro de apresentação do tema do Boi Caprichoso 2024.

Desta forma, uma lenda da tradição amazônica apresentada em forma de alegoria e acompanhada por uma toada que conta a sua história, retrata uma questão local, a disputa de terras entre nativos e povos originários com milícias que roubam terras, dizimam populações, que é também uma questão global, do roubo, disputa e mortes por terras, datada desde antes das colonizações. Além dessa, há também a questão recente e atual (local) do marco temporal²² a qual a lenda está indiretamente ligada.

Um outro fator componente destas suspensões que as festas provocam, e que está entrelaçada à questão relacional, vista anteriormente, é o curto espaço de tempo em que se realizam, com a formação de uma comunidade temporária.

De acordo com o pensamento do verbete sobre comunidades, do *Indicionário contemporâneo* (2018), o sujeito contemporâneo se relaciona com o exterior heterogêneo, coexistindo do nível pré-individual ao individuado, mediado pelos afetos, emoções, paixões, em uma integração provisória e de desapego. Haveria neste “espaço de tempo”, sobretudo as festas de rua, a ideia da coexistência e não do pertencimento. O sentido de comunidade se identificaria então com uma rede de

21 O vídeo com a alegoria da lenda amazônica seguida por sua toada pode ser vista no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=DtnAG74uWbU>

22 O marco temporal apareceu no parecer da Advocacia geral da União, em 2009, com a tese de que os povos indígenas só teriam direito às terras que estivessem ocupadas antes da Constituição Federal de 1988. A tese ignora o histórico de deslocamentos e expulsões de povos indígenas de suas terras, as quais não poderiam ser reivindicadas, tem aumentado os conflitos entre indígenas, proprietários de terras, agricultores; sem a proteção de reservas indígenas, que forem apropriadas o impacto ambiental vai ser muito mais devastador no futuro; ignora que os direitos indígenas são originários, entre outras implicações. O projeto foi barrado em primeiro momento pelo STF, mas segue em tramitação.

“singularidades cooperantes”, que se afastaria do conceito de massa (uniforme) e povo (identidade). Isto porque, sendo temporária, cada indivíduo pode escolher como vai viver aquela experiência individual, não há regras tradicionais a serem seguidas/compartilhadas no que diz respeito, por exemplo à língua, religião, nacionalidade, etc.

Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, o que permite a articulação dessa comunidade temporária é o comum, que se vive ali no “aqui e agora”. A construção desse comum seria o objetivo da multidão (Paolo Virno), não a tomada de algum poder, pois é na possibilidade de colaboração que a ação se concretiza. De acordo com Hardt e Negri, só a multidão pelo experimento prático pode oferecer os modelos a essa organização de vida.

Nesta razão, entende-se que essa questão do espectador ativo, buscando sua experiência individual dentro de uma comunidade efêmera, e que ao final propõe um ritual de encerramento, é como um sintoma do problema de uma narrativa coletiva que não dá mais conta de responder a todas essas subjetividades; tenta então reuni-las sob a égide de uma “cultura” baseada em princípios em comum, ainda que seja por um curto período de tempo. Ao promover o ato final de encerramento, revela também a crise de representação na arte, que tenta retornar ao estado primário desta, através do ritual, quando o objeto trazia o valor de culto, e buscava purgar emoções perigosas (como dizia Aristóteles).

Todavia, é interessante fazer um parêntesis para pensar como a questão das comunidades temporárias pode não ser exatamente o pensamento de que se encerra como um problema de narrativa coletiva que não consegue responder mais às subjetividades, mas vendo aí nessa efemeridade uma potência de ação, sobretudo política.

O poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1984) faz uma reflexão sobre a questão da modernidade ter sido uma época de descontinuidades, o que ele coloca como uma “tradição das rupturas” em que cada movimento ia negando suas raízes e era negado por seus sucessores, definindo-se como uma era da rejeição, mais do que da afirmação.

Deste modo, por esses ciclos disruptivos sucessivos, haveria uma dificuldade de sedimentar uma identidade sólida, coesa (sobretudo de um povo). Ele ressaltou que, particularmente esse caráter era mais presente na América Latina, por suas constantes descontinuidades políticas-sociais, como por exemplo, os regimes autoritários que interrompiam todos os projetos, incluindo os culturais antes que houvesse uma consolidação que os tornassem duradouros. Assim, os latino-americanos seriam os herdeiros de “tradições partidas”, de sonhos nunca realizados,

condenados a eternos recomeços. Neste caso, o autor pensava sobre a necessidade de usar a arte (para ele, a literatura e poesia) na construção de uma identidade com base justamente nesse cenário de fragmentação.

Se o Brasil é um país herdeiro de “tradições partidas”, uma maneira de consolidar sua ancestralidade seria trabalhar neste contexto fragmentado, no que Silviano Santiago (2000) chamou de entre-lugar. Este seria um espaço de liminaridade, em que se evidenciaria a complexidade da identidade cultural brasileira, fazendo também o uso de modelos coloniais, subvertendo-os (para apresentar suas características próprias, regionais, híbridas), sem binarismos que rejeitam completamente o que vem de fora, pelo contrário, trabalhando as características globais dentro das locais. A partir desse lugar, que não é necessariamente confortável, mas de negociação, seria possível criar um discurso mais autônomo que, aliado ao fato das festas populares seguirem a repetição do calendário poderiam contribuir para a resistência dessa identidade cultural que vai se reconstruindo sem deixar de estar em contato com um passado e uma tradição verdadeiramente brasileira.

A CIDADE, O BRINCANTE E O RISO

Por fim, ainda dentro da questão da coletividade, é interessante pensar a política na rua e a cidade como um palco. Uma vez que Parintins coloca a festa dentro do Bumbódromo e na rua, consegue aliar a fantasia estética com a ação política da rua, da qual fala Walter Benjamin, assim como também o carnaval e outras festividades.

Hannah Arendt (1981) observa que a condição humana, o que torna a vida do homem algo além da sobrevivência é o discurso e a ação. Mesmo antes de falar, o ato físico já é uma manifestação de discurso pois o indivíduo está se colocando, ocupando um espaço no mundo. Em um segundo momento, com a fala, sua posição se confirma:

E tudo o que os homens fazem, sabem, ou experimentam só tem sentido na medida em que se possa falar sobre. Pode haver verdades para além do discurso e que podem ser de grande relevância para o homem no singular, isto é, para o homem na medida em que, seja o que for, não é um ser político. Os homens no plural, isto é, os homens na medida em que vivem, se movem e agem neste mundo, só podem experimentar a significação porque podem fa-

lar uns com os outros e se fazer entender aos outros e a si mesmo.
(ARENDT, 1981, p. 5)

Assim, sendo um ser que se comunica através de um discurso pode tornar-se político. Contudo, para a autora, o fazer político se manifesta na esfera pública, com indivíduos que correm riscos, estão vulneráveis, e não se camuflam (como o exemplo do bandido e do praticante de caridade, dados por Arendt).

Deste modo, as festas de rua trazem o discurso e a ação para o ambiente público, colocando em diálogo e ao mesmo tempo tensionando a socialização entre as pessoas e unindo-as em torno dos símbolos de suas culturas.

Da mesma maneira, segundo o geógrafo Milton Santos (1978) o espaço da cidade é uma totalidade, mas que representa o resultado de processos passados, sendo também um espaço de disputa, onde os indivíduos se apropriam através de suas práticas, (e não só dos discursos) que trazem também um sentimento de pertencimento, afirmação e resistências identitárias. Acerca da multidão que se forma nas festividades de rua ainda é possível citar Michel de Certeau (1994) e sua teoria, segundo a qual, a cidade vai sendo espacializada através dos passos do pedestre. Deste modo, é só pensar no exemplo dos blocos de carnaval, que, apesar de terem uma prévia do circuito de ruas a serem seguidas, podem mudar os itinerários e, mesmo não mudando, os participantes que ali estão são livres para explorar os diversos caminhos e intercambiar sua passagem com outros blocos.

Como exemplo é possível citar o bloco “Boi Tolo” (criado em 2006) que, apesar de sair todos os anos não tem um percurso fixo (geralmente sai de algum ponto do centro da cidade do Rio de Janeiro- Figura 6). É um bloco gerido pela espontaneidade dos foliões, sem organização central, que atrai uma multidão diversa, de todas as idades, estilos, origens e lugares da cidade (Figura 7). Mesmo na música, não há uma banda oficial, é possível chegar com um instrumento e se integrar (Figura 8); dependendo do dia, se for um dia de muito calor, pode atrasar, ou começar mais cedo, mudar os pontos de encontro e também não há um horário de duração, começa pela manhã e se estende até a noite. Portanto, é um espaço relacional, onde o coletivo ocupa a cidade de maneira espontânea, no improviso e quem tem um curto tempo de duração, mas a potência que tem é reconfigurar todo o espaço da cidade por onde passa.²³

23 O bloco do Boi tolo foi criado em 2006 como um bloco de improviso, espontâneo, quando foliões reunidos para brincar o “Cordão do Boitatá” souberam do seu cancelamento naquele ano, por uma questão burocrática. É assim também um bloco de resistência. O Cordão do Boitatá faz referência à lenda folclórica indígena do Boitatá. Em Tupi-Guarani “Serpente de fogo”, o boitatá é visto como um guardião da floresta, que a protege de quem tenta destruí-la queimando o intruso ou mesmo enlouquecendo-o. Da mesma forma, o boi, como personagem do folclore e elemento lúdico é escolhido

Figura 6. Ponto de encontro em frente à Igreja da Candelária, no centro da cidade. Figura 7. A multiplicidade de pessoas caminhando em lugares em que geralmente não costumam transitar na cidade. Figura 8. Foliões com seus instrumentos e que não necessariamente tocam em uma banda oficial.



Fontes: todas as três figuras foram retiradas do canal oficial do Boi tolo no instagram __@boitolo e os registros atribuídos a Antonio Escorel.

Talvez, no caso de Parintins, esse exemplo seja ainda mais claro, pois como dito antes, a divisão da cidade em duas cores, durante o festival, reconfigura totalmente o funcionamento urbano, com os torcedores evitando de ir nos bairros e estabelecimentos contrários ao seu Boi-bumbá.²⁴ O engajamento é total daquele espaço e reafirma também a identidade local dos seus habitantes.

Em comum, todos estes pensadores pensam o engajamento do indivíduo da cidade contra um funcionalismo de seu espaço na vida cotidiana. Por vezes, as pessoas passam o ano inteiro fazendo o mesmo percurso, ou somente dentro do seu próprio bairro, e as festas de rua são justamente esse momento de suspender essa ordenação automática do universo da produção e levar os indivíduos a deambular pela cidade como se fossem estrangeiros vendo aquele lugar pela primeira vez.²⁵

Pensando também a resistência do espaço da cidade contra o espetáculo, que a torna um espaço utilitário de atração de turistas e gerência de mercados e, consequentemente, a automação da vida, a arquiteta e urbanista Adriana Sansão Fon-

para dar nome ao novo bloco. (Talvez o fato do nome Boitatá ter “boi” no nome também tenha dado um caminho para a escolha do novato)

24 O território associado ao Caprichoso é a Francesa e o Palmares, parte norte da cidade; já a Baixa do São João, ou Baixa da Xanda, no lado sul da cidade é associada ao Garantido. Nestas regiões é que também se encontram seus respectivos currais.

25 Walter Benjamin já dizia que esse deveria ser nosso olhar sempre para nossa cidade, o olhar estrangeiro, desprovido de pré-concepções e aberto às possibilidades. __no texto das Passagens.(2006)

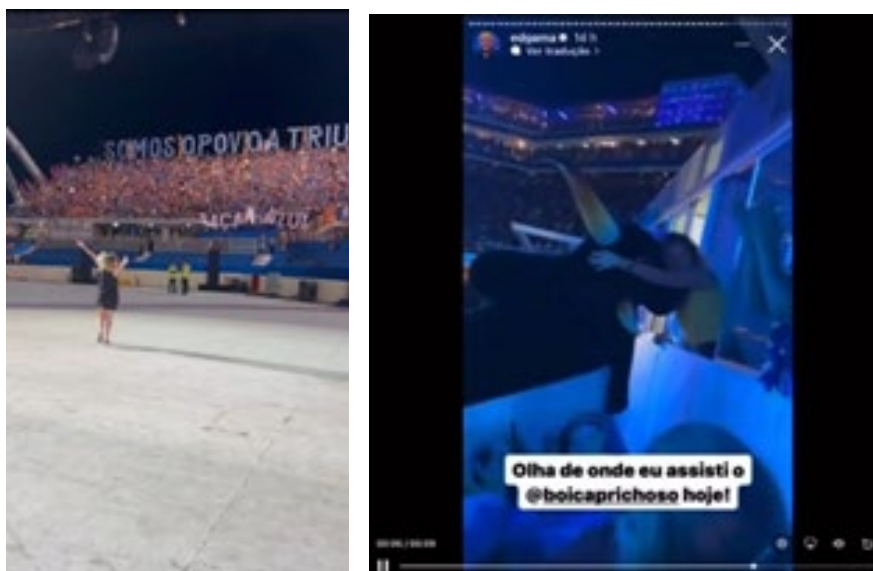
tes (2011) enxerga que há três tipos de intervenções temporárias, dentre as quais uma é diretamente a festa (as outras duas são a apropriação espontânea do espaço e a intervenção com uma arte pública):

Uma terceira forma de resistência se dá através das festas em seu sentido mais amplo. Segundo Pujol (2007), são elas que dão congruência ao espaço público, ordinariamente caracterizado por socializações frágeis. Apesar de o espaço da festa muitas vezes ser ocultado pelo espaço do espetáculo criado pela gestão pública – que a transforma em um evento “gerido” que cada vez mais se generaliza – é tarefa bastante difícil o total controle de sua geração espontânea. O que se nota, portanto, é a consolidação de duas tendências que desenham o panorama festivo atual: o poder público entende por festas um decálogo magro, colocando-as em um calendário e “permitindo” a sua celebração, enquanto a urbe, ao contrário, festeja muito mais, e de forma mais frequente do que a administração está disposta a tolerar (Pujol, 2007: 29), exercendo sua poderosa resistência e colaborando para o reforço da coesão social. (FONTES, 2011, p.36)

Assim, reconhecendo também a condição efêmera dos espaços coletivos das festas, ela enumera cinco propriedades, que são a flexibilidade, a conexão, a imprevisibilidade, o dinamismo e a reversibilidade que fariam com que as festividades fossem vistas como “catalisadoras de relações de proximidade e intimidade com o espaço e indivíduos”, qualidade nomeada por ela de amabilidade. Essa última propriedade substituiria o individualismo e a hostilidade – mesmo que temporariamente, contribuindo para uma dissolução de domínios e formação de identidades e consequentemente a reconquista de espaços. É possível identificar essa amabilidade nas ruas de Parintins, que anteriormente brigavam nas ruas, para depois levar a disputa saudável para dentro da arena.

Nas apresentações há um momento dessa abertura e amabilidade também para com os jurados, no momento em que são apresentados às galeras e aplaudidos (Figura 9) e quando os Bois vem cumprimentá-los (Figura 10). No carnaval carioca é possível dizer que nas ruas as pessoas se tornam mais solidárias também e as trocas são espontâneas, longe da hostilidade do tempo acelerado do trabalho e produção incessante do mundo contemporâneo urbano.

Figura 9. Jurada falando com a galera do Caprichoso no segundo dia de apresentações _acervo pessoal. Figura 10. Jurada falando com o boi Caprichoso no terceiro dia de apresentações.



Fontes: arquivo pessoal e imagem retirada da internet.

Como Maria Laura destaca (2022), o caráter da competitividade da arena não exclui a afetividade entre os Bois. A partir desse caráter de completude é relevante também destacar o personagem do Amo do Boi. Este é quem conduz o discurso contra o Boi contrário. Ele entra em alguns momentos da apresentação²⁶ chamado pelo apresentador de seu Boi-bumbá, que já faz uma pequena introdução de maneira jocosa²⁷.

Também há algumas características que são pré-requisitos (algumas delas avaliadas pelos jurados do bloco musical) que ele deve cumprir: ser criativo, ter espontaneidade, saber rimar, contar uma narrativa, interagir com o público²⁸, versar improvisos em cima de uma melodia de estrutura simples que se repete, para provocar e responder às provocações do contrário.

Logo, o amo interage desafiando a galera contrária, que no momento se encontra calada (já que os bumbás devem respeitar a regra de se calar enquanto o

²⁶ Ele continua presente durante a apresentação interagindo com os outros itens. O Amo é chamado em momentos que são específicos para que ele verse.

²⁷ Exemplos: “Amo do Boi Garantido: ele é arretado, ele brinca de boi, rimas perfeitas, muita poesia e desafiador igual Lindolfo Monteverde. Item 6! O que ele vai aprontar agora?”, “E o nosso amo, vai tirar o segundo verso. Vai desafiar o rechê? Esse sim! Você pediu, é amo de improviso. Vai prince do Caprichoso!”

²⁸ Em certa medida se assemelha ao repente, tradicional em algumas partes do nordeste brasileiro, por características como a capacidade de improviso, oralidade, criatividade, narrativa e interação com o público.

outro se apresenta), e também vai versando e levantando a sua própria galera, interagindo com o seu Boi (que pela história é seu), para chegar ao clímax através de uma espécie de refrão²⁹ onde os demais itens individuais e coletivos cantam junto à Galera. Este é um dos momentos de mais emoção e integração, feita pela música, mas também pela capacidade do amo de fazer as pessoas rirem.

Henri Bergson (1980), em seu livro “O Riso: ensaio sobre a significação do cômico” (1980) entende que o riso, provocado pelo humor, é uma característica própria do ser humano, único ser que consegue rir e fazer rir. E que esse riso viria acompanhado de uma condição de insensibilidade: “O cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranquilo e bem articulado. A indiferença é seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção”. (BERGSON, 1980, p.12)

O autor destaca que o riso é sempre de um grupo, nunca está isolado e possui uma função social, de equilibrar as duas forças complementares da vida, a tensão, de estar atento ao que acontece na sociedade e seguir as instâncias sociais e a elasticidade para conseguir se adaptar a elas: “O riso deve ser uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer.” (IBIDEM)

Assim, o riso está contra a rigidez de caráter que pode adormecer e isolar o sujeito do comum social, está diretamente ligado a um aprimoramento geral, assim como à vigília dos costumes sociais. “A rigidez é o cômico e a correção dela é o riso.” (BERGSON, 1980, p.19)

Deste modo, o riso feito a partir do humor dos improvisos dos Amos dos Bois funciona como esse humor que tenta desmoralizar o contrário, destituindo a sua autoridade de dono do Boi. Cria-se distância da briga verdadeira, a festa é uma representação que opera no registro da leveza, invertendo os sentidos usuais que teriam um peso na vida cotidiana. É possível pensar que, talvez pelo riso, haja a integração tão forte entre os itens no bumbódromo e a galera, fazendo com que o momento do amo seja dividido em três “atos” numa mesma noite, tornando-o assim um dos momentos mais esperados da apresentação do festival.

Da mesma forma, o riso está presente em diversas outras manifestações de festas populares³⁰. O personagem causador do riso no festival de Parintins, o amo

29 No Caprichoso, o refrão em 2024: “Brilhou, reluziu, Capricho é a estrela do Brasil”. No Garantido é o famoso refrão com menos letra e mais centrado na sonoridade de: “Êeee boiii, boi, boi, boi, boi, boi”.

30 Mesmo em algumas tradições indígenas, como o exemplo do povo Tuyuka, situado no território do alto Rio Negro, o riso tem um papel importante. Diferente do caráter de transgressão de Parintins e outras festas, em suas festas as mulheres tem um papel importante desde o seu anúncio, que é feito

do boi, pode ser também comparado com a figura do Rei Momo no carnaval. Obviamente que ele não tem a mesma centralidade e decisão como o Amo, porém é o personagem que apresenta o carnaval. Seu início oficial acontece com a entrega simbólica da chave da cidade pelo prefeito em suas mãos. Assim, ele participa de desfiles, eventos, atividades culturais e faz aparição em alguns blocos da cidade. Seu nome vem da mitologia grega, do Deus Momo, que era o deus da ironia, sarcasmo e bom-humor. Seguindo a origem de seu nome, faz discursos bem-humorados, engraçados, personificando o espírito descontraído e irreverente da celebração, chamando os foliões para participarem dela.³¹

CONSIDERAÇÕES

Desta forma, pode-se afirmar que as festividades populares — especialmente aquelas que ocupam as ruas, como o Festival de Parintins e o Carnaval carioca — promovem uma integração singular entre o espaço público da cidade e seus brincantes e foliões. Essa ocupação festiva transforma temporariamente a conformação urbana, criando uma espécie de comunidade efêmera que vivencia e ressignifica o espaço de maneira desautomatizada, fora da lógica do cotidiano.

Além disso, há uma suspensão do tempo utilitário do trabalho, permitindo que os indivíduos se relacionem de forma mais genuína e vulnerável, com um olhar estrangeiro que se abre ao espanto e à admiração.

Por fim, para além do espaço relacional e do tempo suspenso, destaca-se o papel do riso — seja pela provocação, pelo deboche ou pela alegria — como elemento agregador. O riso atua como um fio condutor para a apreensão dos símbolos culturais e para o engajamento coletivo, contribuindo para a construção de uma catarse festiva que revela também o potencial político das ruas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios.** (Trad.) Vinícius NicastroHonesko. Chapecó: Argos, 2009.

com gargalhadas e vocalizações. Se as mulheres não entoam esses sons, o canto e a dança ficam incompletos, pois é através desses sons que conseguem fazer sua conexão com os sons do cosmo, na natureza.

31 Antigamente era representado sempre por um homem mais corpulento, em alusão à abundância, fartura, mas também ligado a um estereótipo. Hoje isso mudou, homens de quaisquer biotipo podem se candidatar para ganhar a vaga de Rei Momo. (Este é escolhido por um concurso, que vai avaliar sua animação, presença, bom-humor, simpatia, entre outros quesitos).

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Roberto Raposo (Trad.). 1 edição brasileira. Riode Janeiro: Forense Universitária; Rio de Janeiro: Salamandra; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1981.

BARBIERI, Ricardo José. **Etnografia da galera do Caprichoso**: simbolismo e sociabilidade entre jovens in: *Rivalidade e afeição: ritual e brincadeira no bumbá de Parintins*. – Manaus (AM) : Editora UEA, Autografia, 2022.

BATAILLE, Georges; **A experiência interior**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – Obras escolhidas. (Trad.) Sergio Paulo Rouanet. 3 edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **Passagens**. (Trad) Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão e revisão de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico.(trad.) Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1980.

BLANCHOT, Maurice. **A fala cotidiana**. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. (Trad.) João Moura Jr., São Paulo: Editora Escuta, 2007.

BONDÍA, Jorge Larossa. **Notas sobre a experiência**. Scielo. São Paulo: janeiro de 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em 15 de outubro de 2024.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Denise Bottman (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAPRICHOSO – **Tradições: o flamejar da resistência popular**. Vol. 2. (Org) Ericky Nakanome, Adan Renê, Larice Butel. P. 40, 41. Manaus: Reggo, 2024.

CARVALHO, Maria do Carmo Brant de. **O conhecimento da vida cotidiana**: base necessária à prática social. In: *Cotidiano: conhecimento e crítica*. 7 edição São Paulo: Cortez, 2007.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Rivalidade e afeição**: ritual e brincadeira no bumbá de Parintins. – Manaus (AM) : Editora UEA, Autografia, 2022.

CERTEAU, Michel de. **Andando na cidade**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – número 23. Anna Olga de Barros Barreto (Trad.), Rio de Janeiro: IPHAN, 1994.

FONTES, Adriana Sansão. **Intervenções temporárias, marcas permanentes**: a

amabilidade nos espaços coletivos de nossas cidades. Rio de Janeiro: UFRJ / FAU, 2011.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

LEFEBVRE, Henri. **Critique de la vie quotidienne I: Introduction**. Paris: L'arche Éditeur, 1961.

PAZ, Octavio. **A Tradição da Ruptura**. In: *Os filhos do barro*. Tradução Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependencia cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova**. São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

UCHOA, Camila Wielmowicki. **Travessias do cotidiano: do banal ao radical**. 2017. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Rio de Janeiro: PUC-Rio: 2017.

COSMOLOGIA, DIVERSÃO E INGERAMENTO NA BRINCADEIRA DE BOI-BUMBÁ EM PARINTINS, NO AMAZONAS.

Yago Pereira da Silva

Graduando em Bacharel em Direito da Faculdade Santa Teresa. ORCID: 0009-0003-3261-8067. E-mail: yagopereiradasilva2022@gmail.com

Rosimay Corrêa

Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia-IFAM- Campus Parintins. ORCID.: 0000-0002-7218-4238. rosimay.correa@ifam.edu.br

Resumo: Este trabalho está voltado ao estudo dos bois-bumbás de Parintins, no Amazonas, que no Festival Folclórico correspondem ao item 10, boi-bumbá evolução, cuja *performance* envolve gestos e movimentos de um boi real. No passado, a confecção desse item era feita com materiais rústicos, como: curuatá, caixa de papelão, cabeça dissecada de boi, galhos de árvores entre outros. Aos poucos foram experimentados outros tipos de materiais até a confecção do “boi biônico” pelo Mestre Jair Mendes. Nesse momento surgiram os primeiros movimentos do boi que também foram aperfeiçoados por seus sucessores, tornando-o cada vez mais leve e maleável. Para o boi evoluir é necessário que o tripa, ou seja, o homem que fica embaixo do boi, se ingere em um boi real para dar vida ao boi de pano nas aparições que faz em diversos momentos das apresentações no festival. O aporte teórico e metodológico corresponde ao das Ciências Humanas e Sociais, num diálogo interdisciplinar entre Sociologia, Antropologia e História. A coleta e análise de dados é parte do resultado final do Relatório de Pesquisa na modalidade PIBIC Jr. (2023-2024), apresentado ao Departamento de Pesquisa e Pós-Graduação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, Campus Parintins. Ao final, este trabalho reconhece a criatividade do artista parintinense que inserido no universo da cosmologia amazônica utiliza do dispositivo do ingeramento como um mecanismo de reflexão e de aquisição de potencialidades de elementos naturais e culturais para desenvolver suas *performances* no cotidiano e nas apresentações no Festival de Parintins.

Palavras-chave: cosmologia; ingeramento; boi-bumbá; Parintins.

Abstract: This work focuses on the study of the bois-bumbás from Parintins, in Amazonas, which in the Folkloric Festival correspond to item 10, boi-bumbá evolution, whose performance involves gestures and movements of a real ox. In the past, this item was made with rustic materials, such as: curuatá, cardboard box, dissected ox head, tree branches, among others. Little by little, other types of materials were experimented with until the creation of the “bionic ox” by Master Jair Mendes. At that moment, the ox’s first movements appeared, which were also improved by his successors, making it increasingly lighter and more malleable. For the ox to evolve, it is necessary for the tripa, that is, the man underneath the ox, to ingest himself into a real ox to give life to the cloth ox in the appearances he makes at various moments during the festival’s performances. The theoretical and methodological contribution corresponds to that of the Human and Social Sciences, in an interdisciplinary dialogue between Sociology, Anthropology and History. Data collection and analysis is part of the final result of the Research Report in the PIBIC Jr. modality (2023-2024), presented to the Research and Postgraduate Department of the Federal Institute of Education, Science and Technology of Amazonas, Campus Parintins. In the end, this work recognizes the creativity of the artist from Parintins who, inserted in the universe of Amazonian cosmology, uses the device of ingeramento as a mechanism for reflection and acquisition of the potential of natural and cultural elements to develop his performances in everyday life and in presentations at the Parintins Festival.

Keywords: cosmology; ingeramento; boi-bumba; Parintins.

INTRODUÇÃO

Os primeiros registros do bumba-meu-boi no Brasil datam o século XIX na cidade de Recife. O boi era representado por um negro que morria e ressuscitava para o divertimento das pessoas. Acompanhado de outras personagens, como a burrinha, a caipora, o bêbado Mateus e o padre que dançavam ao som de vilas e pandeiros, caíam e apresentavam-se de forma ridícula para a alegria ou incômodo dos espectadores (Valente, *Apud* Braga, 2002).

Na Amazônia, têm-se a data de 1850 como o marco das primeiras notícias do bumbá, nas cidades de Belém e Óbidos, chamado de boi Caiado. Na primeira localidade, o grupo era formado por meninos pretos, pardos e brancos que saíam pelas ruas provocando badernas, brigas que podiam resultar em morte, bem como atentados à moral da época. Na segunda, era composta majoritariamente por ne-

gros que eram perseguidos e ameaçados pelas autoridades policiais e até pela elite da época. Isto demonstra que as origens dos bumbás estão ligadas visceralmente aos negros¹ e às camadas populares da sociedade (Ibidem, p.133).

O boi-bumbá na Amazônia tem como enredo central o auto do boi que, segundo Ypiranga (1964, p.54), é “tão universal esse auto na Amazônia, que se pode encontrá-lo até nos recessos dos seringais”. E que consiste basicamente na morte e ressurreição do boi que foi dado de presente pelo fazendeiro à sua filha, mas que devido ao desejo de Catirina, seu esposo, o vaqueiro Francisco, mata o boi e tira a língua para ela comer. Após a descoberta desse crime e ele ser capturado, o vaqueiro recorre ao médico, ao padre e ao pajé para ressuscitarem o boi.

Essa trama corresponde ao que o folclorista Mário de Andrade (1982) denomina de *danças dramáticas*, que correspondem aos folguedos populares observados por ele durante viagem ao Nordeste brasileiro. Entre os reisados, onde tematizam a morte e ressurreição da planta ou bicho, destacou-se o bumba-meu-boi, como um resquício das culturas arcaicas no nosso tempo. “Por essa razão, para ele o bumbá emerge como o elo de brasilidade com a dimensão universal das culturas humanas” (Cavalcanti, 2022, p.143).

O Festival Folclórico de Parintins, no Baixo Amazonas, tem sua origem no ano de 1966, sendo realizado no mês de junho, estando em 2026, na sua 59^o edição. Esta manifestação cultural reúne quadrilhas, boi mirim² e nas três últimas noites de festival, apresentam-se os bois-bumbás Caprichoso e Garantido. O boi Caprichoso possui uma estrela na testa e defende as cores azul e branco, e o Garantido traz um coração na testa e suas cores são vermelho e branco. O vencedor do festival será aquele que, de acordo com a avaliação dos jurados, alcançou as maiores notas e realizou uma excelente *performance* na arena do Bumbódromo³ (Braga, 2002).

O boi Garantido tem suas origens à família do pescador e filho de açorianos Lindolfo Monteverde e o Caprichoso fora criado pelos irmãos cearenses Roque e Antônio Cid, e família Gonzaga, ambos por volta do ano de 1913. Na época, outros bois-bumbás (Campineiro, Diamantino e Fita Verde) também se apresentavam pelas ruas dessa cidade iluminada somente pelas lamparinas e fogueiras dedicadas aos santos juninos. A preferência popular e a rivalidade entre os bois Garantido e

1 Segundo Trindade (2023), a origem do boi-bumbá em Parintins tem relação direta dos povos afro-descendentes da Amazônia, principalmente quando se observa a presença do batuque que delimita a dança nos bois.

2 Em Parintins existem 4 Bois Mirins que são: Tupi, Mineirinho, Estrelinha e Campineiro Ver (Iphan, 2018).

3 Anfiteatro onde é realizado o Festival Folclórico de Parintins.

Caprichoso tornaram esta manifestação sociocultural num grande espetáculo conhecido internacionalmente (Lemos,2005; Cavalcanti,2022).

A apresentação dos bois conta com a participação de 21 itens, entre eles, temos: Apresentador, Levantador de toadas, Amo-do-boi⁴, Sinhazinha⁵, *Cunhã-poranga*⁶, Rainha do Folclore, Pajé⁷, Boi-bumbá evolução⁸ entre outros. Vale destacar ainda a postura do item 19, Galera, que no momento da apresentação do boi contrário, se mantém em silêncio e não se manifesta, pois, caso contrário poderá levar o seu boi-bumbá à perda de pontos.

A galera é um item que interage durante toda a apresentação do boi-bumbá. Canta as toadas e realiza movimentos sincronizados que acrescentam energia ao espetáculo. Os bois-bumbás, por sua vez, são confeccionados de material leve e que comporta embaixo deles um homem, o tripa⁹, que faz os movimentos dos bois parecerem reais.

Este trabalho estuda a cultura amazônica, em especial, o Festival Folclórico de Parintins, com ênfase ao boi de pano e sua evolução. O tripa é o responsável pelo bailado e pelos movimentos que o boi-bumbá realiza. Esta sinergia entre boi de pano e tripa se espelha aos brincantes e galera, contagiando ainda a todos que assistem a sua apresentação.

Nos seus estudos sobre a cosmologia amazônica, Wawzyniak (2012), “postula o reconhecimento da existência de seres com o poder de transformar sua aparência e com os quais se estabelecem relações sociais”. A conexão entre boi de pano, tripa, brincantes e galera compõe uma relação mítica que pode ser, possivelmente, resumida na expressão “brincar de boi”, ou seja, pode-se pensar que as

4 No Festival Folclórico de Parintins, o Amo do boi é o dono da fazenda, ele é o responsável por tirar os versos que exaltam o boi (Andrade,2013).

5 No auto do boi, a Sinhazinha é a filha do fazendeiro, ela recebeu o boi de presente do pai, mas que é morto pelo vaqueiro Francisco que tira a língua do boi para satisfazer o desejo da sua mulher, Catirina, que está grávida. Ao ser descoberto, Francisco pede ajuda de um médico e/ou, padre e/ou pajé que ressuscita o boi (Cavalcanti, 2022).

6 No Festival Folclórico de Parintins, o termo *cunhã-poranga* significa moça bonita. Ver: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2024/01/11/saiba-o-que-e-cunha-poranga-personagem-folclorico-representado-por-isabelle-nogueira-participante-do-am-no-bbb-24.ghtml> Acesso em: 24.09.2024

7 No Festival de Parintins, o pajé representa o guardião dos conhecimentos das rezas e ervas que curam, além de transitar no mundo dos encantados. Ver Andrade (2013).

8 O Boi-Bumbá Evolução corresponde ao item 10, é neste item que os tripas dos bois Garantido e Caprichoso competem entre si, sendo avaliados geometria idêntica e movimentos de um boi real, bailado e coreografia.

9 O tripa é o artista que confecciona e dança em baixo do boi de pano, dando vida e movimentos que imitam o boi real. Ver Braga (2002).

peças se ingeriam em boi, voltando ao tempo primordial onde a relação com os seres das águas e das florestas era mais próxima e respeitosa.

O aporte teórico metodológico adotado neste trabalho corresponde ao das ciências Humanas e Sociais, num diálogo interdisciplinar entre Sociologia, Antropologia e História, tendo como suporte de campo a etnografia (Geertz, 1989) e a História Oral (Meihy, 2005). A coleta e análise de dados é resultado final do Relatório de Pesquisa na modalidade PIBIC Jr. (2023-2024), apresentado ao Departamento de Pesquisa e Pós-Graduação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas, *Campus Parintins*.

OS BOIS DE PANO

Como foi mencionado anteriormente, os primeiros registros da brincadeira do boi na Amazônia fazem referência ao Estado do Pará, no século XIX. Sendo associada à presença dos escravos negros, praticantes de capoeira que, segundo pesquisadores, provocavam badernas e a repressão da polícia. No Amazonas, o médico viajante Avé-Lallemant¹⁰ escreve sobre o boi-bumbá como uma espécie de “cortejo pagão” em homenagem aos santos Pedro e Paulo na cidade de Manaus. Havia neste cortejo, a figura do pajé, do boi morto, danças, coros e luzes que impressionaram este viajante (Cavalcanti, 2022).

Para Braga (2002), os primeiros brincantes do boi-bumbá, em Parintins, eram pessoas das classes mais baixas que saíam pelas ruas batendo palminhas ao redor das fogueiras, sendo consideradas marginais e não civilizadas¹¹. “Para ser brincante no ‘Boi de antigamente’ era preciso ter coragem para enfrentar as elites hipócritas e os estereótipos vigentes, já que o som e a dança que vinham das ruas eram vistos como ‘coisa de pretos vadios’” (Revista Boi Caprichoso, 2022, p.99).

Em 1965, o grupo de jovens Juventude Alegre Católica (JAC) resolveu organizar uma quermesse para que os brincantes dos bois-bumbás pudessem realizar suas apresentações, interrompendo com os confrontos físicos que ocorriam na época, e ainda, visando a arrecadação de recursos para a construção da Catedral (Trindade, 2023). Foi nessa proximidade com a igreja que nasceu o Festival Folclórico de Parintins, para “educar” o povo e evitar os confrontos físicos entre os brincantes e torcedores dos bois-bumbás.

A partir de 1966, deu-se início à disputa entre os bois-bumbás, conqui-

¹⁰ Robert Christian Avé-Lallemant (1812-1884), médico viajante alemão ficou conhecido por sua influência no sistema médico brasileiro e realizou viagens exploratórias pelo Brasil. Em 1859, quando estava hospedado em um hotel, viu a brincadeira do boi-bumbá passando pelas ruas de Manaus.

¹¹ Sobre o conceito civilização, ver Elias (2011).

tando a cada ano numerosos simpatizantes e torcedores para além do território parintinense. Atualmente, esta manifestação cultural recebeu o título de patrimônio cultural do Brasil¹², reconhecido internacionalmente, contribuindo para elevar esta cidade ao roteiro turístico mundial.

As figuras centrais do festival são os bois-bumbás, Garantido e Caprichoso, cujas apresentações são feitas por meio de alegorias¹³, danças, encenações e toadas que refletem o olhar do homem amazônico entrelaçado à influência das culturas africana, europeia e indígena.

O ápice dessas apresentações, durante as três noites do Festival, se dá quando os bois evoluem na arena do Bumbódromo, para o delírio da galera que vibra com cada *performance* apresentada. Os movimentos são realizados de maneira minuciosa para que o torcedor e o espectador percebam que eles correspondam, de fato, aos movimentos de um boi real.

E toda essa evolução só acontece devido à tecnologia manual¹⁴ criada e aprimorada por gerações de artesãos, que brincam embaixo do boi, conhecidos como tripa, sendo os responsáveis de realizar vários movimentos que requerem resistência física e habilidade manual para aproximar, o máximo possível, o boi de pano ao boi de carne e osso.

Segundo Denildo José Matos Pinheiro (52 anos), mais conhecido como Piçanã¹⁵, ex- tripa¹⁶ do boi Garantido, “o boi, sem o tripa, ele não é um boi. Ele é apenas uma estátua. Ele fica assim, como está aquele ali, e não se mexe. Só se mexe quando o tripa está embaixo, e se torna um boi real” (entrevista, 2024).

12 O Festival Folclórico de Parintins que é conhecido internacionalmente recebeu em 2018, o título de Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), e a cidade de Parintins foi reconhecida como Capital da Cultura e do Folclore Amazonense (2012) e Capital Nacional do Boi Bumbá (2017).

13 Ver Gomes (2014).

14 Ver Revista do Boi Caprichoso, 2022.

15 Tripa do boi Garantido desde 1995. Além do tripa oficial, existem os tripas auxiliares que revezam com ele, visto que o boi realiza várias aparições durante as três noites do festival, e ainda participa dos eventos realizados no período do festival e em outros eventos quando são convidados.

16 Na última noite do Festival Folclórico de 2025, Denildo Piçanã realizou simbolicamente a passagem da função de tripa do boi Garantido ao filho Denison Piçanã. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/festival-de-parintins/2025/noticia/2025/06/30/denildo-picana-se-despede-do-posto-de-tripa-do-boi-garantido-e-passa-a-tradicao-para-o-filho-no-58-festival-de-parintins.ghhtml> Acesso em: 14.07.2025

Alexandre Azevedo (40 anos), filho de Marquinho Azevedo¹⁷, atual tripa do boi Caprichoso, acrescenta ainda que,

o tripa do boi é a alma do boi. Sem o tripa o boi não tem vida, né? Ele fica inerte ali. Então ele entra, ele dá o sopro de vida no boi, naquele momento que eu pego o boi, ele cria vida, é uma magia que é uma coisa inexplicável. Então, é uma peça muito importante porque ele tá dando vida à paixão de uma multidão, né? Então ele tem essa importância de ser a alma do brinquedo de paixão da galera azul e branca (entrevista, 2024).

Para eles, o tripa é a alma do boi, é ele que o sustenta, nutre o boi de pano de energia vital fazendo-o andar, dançar, simular comer capim e sal, mexer a cabeça, o rabo, as orelhas, piscar e mugir, semelhante ao boi real. “O tripa é a mola mestra da evolução do boi e sempre inova em suas apresentações. Se o boi não tiver um bom tripa certamente não passará emoção ao expectador” (Andrade, 2013, p.57). O tripa e o boi de pano constituem o boi-bumbá, sendo representado pela imagem de um boi com pernas de homem. Ele realiza os movimentos de um boi real, mas se difere deste porque realiza também um elegante bailado que os torcedores e brincantes vibram apaixonadamente.

O tripa dá vida ao boi de pano e à cada apresentação melhora a evolução do boi. Para alcançar esse objetivo, foram realizadas várias adaptações na confecção dos bois, tanto na parte da execução de movimentos quanto na utilização de materiais para tornarem o boi mais leve e flexível. Desde caixas de papelão, galhos de árvores, curuatá¹⁸, madeira até a confecção do boi biônico¹⁹ feito pelo artista Jair Belém Mendes²⁰ (82 anos), que introduziu o ferro. Como explicou este artista, numa entrevista em 2019, ao escritor Simão Pessoa²¹:

como um boi articulado também era uma novidade jamais vista em Parintins, o povo começou a chamar o Garantido de “boi biônico”, porque

17 Tripa do boi Caprichoso por mais de 30 anos, faleceu em 2023 e deixou o legado ao filho e seus familiares. A confecção do boi de pano é realizada pelo artesão que é tripa e por uma equipe que é composta basicamente por membros de sua família.

18 O curuatá corresponde ao invólucro das flores das palmeiras.

19 Inspirado na série norte-americana, O homem de seis milhões de dólares, nos anos de 1974 a 1978, versa sobre a vida do ciborgue Steve Austin conhecido no Brasil de o homem biônico. Ver Silva e Corrêa (2024).

20 O artista Jair Mendes faleceu no dia 15 de março de 2025, aos 82 anos.

21 Artigo *Jair Mendes e a invenção do “boi biônico”* Disponível em: <https://kandyru.com.br/causos-de-bambas/jair-mendes-e-a-invencao-do-boi-bionico/> Acesso em: 19.04.2024

ele mexia as orelhas, balançava a cabeça e o rabo, comia capim, pintava e bordava. A partir daí eu comecei a introduzir coisas novas nas apresentações do boi. A primeira alegoria com movimentos foi feita em 1979 e representava a Iara, a Mãe- D'água, com a participação da minha filha. Cada vez mais eu ia encaixando estas coisas, figuras engraçadas, lendas indígenas, cobra grande, bicho folharal, negrinho do campo grande, que hoje não tem mais, então cada ano era uma inovação e eu era o único artista que fazia estas coisas em Parintins, de dar movimentos quase reais às alegorias. O boi Caprichoso só começou a se mexer em 1986 porque, aproveitando um desentendimento com a diretoria do Garantido, eu fui para o Caprichoso. Foi aí que o boi passou a se mexer também.

O boi criado por este artista foi uma novidade no festival na década de 1970, provocando euforia nos torcedores e nos organizadores dos bois. Ele passou a usar papelão, madeira e ferro para fazer a estrutura do boi, “no meio do corpo dele (do boi), tem a mochila, para lá pro pescoço, até chegar na cabeça é só esponja, agora ela era sanfonada” (Jair Mendes, entrevista, 2024). Este novo modelo possibilitou a realização dos primeiros movimentos no boi que antes era estático e pesado, feito somente com materiais extraídos da natureza.

Mestre Jair Mendes, como era chamado pelas antigas e novas gerações de artistas plásticos dos bois-bumbás, nasceu no dia 02 de junho de 1942 em Parintins, filho de comerciante judeu com uma amazonense. Este artista foi considerado o pioneiro na confecção das alegorias e em dar os primeiros movimentos aos bois-bumbás de Parintins.

Ainda jovem, ele foi convidado pelo próprio Lindolfo Monteverde, fundador do boi Garantido para ajudar na pintura do boi, como descreveu, na mesma entrevista, ao escritor Simão Pessoa ²²:

quando eu tinha uns 15 anos, Seo Lindolfo Monteverde, que era muito amigo do meu pai, sabendo que eu gostava muito de desenhar e de pintar, me convidou para que eu fosse ajudar a pintar as alegorias²³ do boi Garantido. Naquele tempo, o boi era feito de pau e de cipó, sendo que a cabeça era uma caveira de boi de verdade. A armação era forrada de

²² Artigo *Jair Mendes e a invenção do “boi biônico”* Disponível em: <https://kandyru.com.br/causos-de-bambas/jair-mendes-e-a-invencao-do-boi-bionico/> Acesso em: 19.04.2024

²³ Segundo Gomes (2014), as primeiras alegorias no festival foram criadas por Jair Mendes na década de 1970, supomos que, no período constado na citação acima, as alegorias ainda não existiam de fato.

capim, com um pano por cima imitando o couro. Pesava uma tonelada. Para ser tripa do boi a pessoa precisava ter muita força, tinha que ser um verdadeiro Sansão²⁴, Maciste²⁵ ou Hércules²⁶.

Veja-se que, anterior ao “boi biônico, os primeiros protótipos do boi eram rústicos e pesados que dificultava a realização do bailado pelo tripa, sendo necessário um grande esforço físico para carregá-lo. Foi na década de 1970, como foi mencionado, anteriormente, que, após retornar do Rio de Janeiro onde teve contato com as escolas de samba Portela e Salgueiro, aprendendo a técnica da serigrafia e artes plásticas, que Jair Mendes revolucionou o festival, dinamizando as suas apresentações. Como descreveu, ainda, a Simão Pessoa ²⁷:

no início de 1978, Jair Mendes, que desde o ano anterior era responsável pelas alegorias do bumbá exibidas na arena, falou para Lindolfo Monteverde que seria capaz de criar um boi mais leve, com armação em espuma, o que facilitaria o bailado do tripa durante a brincadeira, além de dotar a armação de movimentos semelhantes aos de um boi de verdade.

Em entrevista a Braga (2002, p. 113), Jair Mendes ressalta: “o boi todo era duro, esta figura do boi Caprichoso, que é adorado aí, eu que fiz; todos os dois”. Destaque-se que, foi também ele que deu os primeiros movimentos ao boi Caprichoso, confeccionou os cavalos da vaqueirada²⁸, e ainda foi o primeiro tripa que deu os primeiros movimentos em ambos os bois. Isto demonstra a sua imensurável contribuição, bem como a de outros artistas, muitas vezes anônimos²⁹, para a ascensão do Festival de Parintins aos patamares elevados da cultura.

A partir daí, se seguiriam, ao longo dos anos, uma série de adaptações e modificações na confecção dos bois de pano feitas pelos sucessores de Jair Mendes. O seu sucessor no boi Garantido foi o artesão Piçanã, e no Caprichoso foi o também artesão Marcos Azevedo, mais conhecido como Marquinho Azevedo. Estes artistas

²⁴ Sansão foi um juiz bíblico dotado de extraordinária força. Suas histórias são narradas no Livro dos Juízes (13-16) e no Novo Testamento (Hebreus 11,32).

²⁵ Representa um herói mitológico, considerado um apelido de Hércules que era dotado de descomunal força para realizar feitos heroicos.

²⁶ Filho de Zeus com a mortal Alcmena, era um semideus que possuía incomparável força.

²⁷ Artigo *Jair Mendes e a invenção do “boi biônico”* Disponível em: <https://kandyru.com.br/causos-de-bambas/jair-mendes-e-a-invencao-do-boi-bionico/> Acesso em: 19.04.2024

²⁸ A vaqueirada representa os guardiões do boi, é formada por vaqueiros/vaqueiras montados em cavalos de pano e que carregam lanças. Ver Andrade (2013).

²⁹ Ver Trindade (2023).

aprenderam com Mestre a técnica da confecção do boi, e realizaram novos aprimoramentos, como explicou Piçanã:

quando eu peguei do Jair, o boi pesava 50 (cinquenta) quilos. Aí quando ele passou o boi para mim, que eu comecei a fazer, aí eu comecei a trocar. O que era isopor, eu colocava fibra³⁰, porque a cabeça naquela época era isopor. Aí eu fiz uma forma de fibra, para fazer a cabeça de fibra, o corpo também era pastelagem³¹ com isopor, eu troquei para fibra e ele é feito de 24 (vinte e quatro) pedaços, a orelha que era também de isopor eu troquei para emborrachado, tudo isso fui trocando, o rabo, de juta, a barra, tudo, tudo. Aí tem a juta, que é do rabo, tem várias coisas, tem as tintas, tem boca, tem tudo, de juta e de sisal³². Sisal é aquela palha que põe na saia dos pajés, aquela é a sisal, aí eu coloquei juta, mais leve (entrevista, 2024).

Esse artesão passou a confeccionar o boi, assim como ocorre na confecção do Caprichoso, em partes separadas, sendo um total de 24 pedaços, utilizando ainda um molde padrão para o corpo e para a cabeça, levando a uma celeridade e precisão nessa fabricação, que geraram um refinado acabamento, facilitando a realização dos movimentos no boi. Note-se que, a criatividade desses artistas possibilitou a apresentação de um boi cada vez mais próximo do real. “O artista sempre foi um espírito irrequieto, capaz de dar vida aos objetos inanimados” (Costa, 2020, p.119).

Segundo Alexandre Azevedo, após o seu pai receber o boi Caprichoso de Jair Mendes, ele também introduziu novas tecnologias para aprimorar os seus movimentos e sua geometria física. Ele destacou, ainda, as inovações que seu pai realizou também no boi Garantido, explicando ainda como ocorre o processo atual de confecção do boi,

30 A fibra de vidro é um material utilizado pelos artistas a confecção do boi. Consiste em finos filamentos de vidro que apresentam maior resistência, durabilidade e flexibilidade em diversas aplicações. É um material versátil que pode ser moldado de diversas maneiras, formas e tamanhos diferentes, criando estruturas com bastante precisão.

31 Consiste no envelopamento com uso de cola e papel para dar um melhor acabamento às esculturas.

32 O sisal (*Agave sisalana*, família *Agavaceae*) é originário da América Central, cujas fibras são mais comumente utilizadas na produção de diversos objetos de artesanato e decoração.

o Caprichoso não tinha estrela na testa, até em 1996. Então, o meu pai, ele tinha uma trajetória no Caprichoso, teve um problema, ele foi tirado do Caprichoso e o Garantido pegou e, levou ele para lá, em 1994-1995. Foi quando ele também inseriu lá no Garantido o coração pulsante na testa do Garantido, que ficava pulsando a luz. E até hoje é isso lá. Quando ele voltou em 1996, foi quando ele também incrementou a estrela na testa do Caprichoso. E até hoje veio, tem algumas modificações. A estrela era de espelho, hoje ela é azul, de led³³. Então, ele tem essas duas marcas nos dois bois (entrevista, 2024).

a confecção do boi, na verdade, sempre foi da família Azevedo. O meu pai, o meu tio, meus primos, a gente se insere nessa confecção, uma equipe. E ficou a mesma equipe, menos o papai. Não pode estar entre a gente mais, mas é uma confecção cem por cento da família Azevedo. O Caprichoso ele é isopor, papel de pastelagem, fibra de vidro. Vem a tinta e veludo. E o cetim, que é a barra. Ele é esculpido em isopor, pastelado com papel e o chifre é também esculpido em isopor, pastelado e fibrado para dar uma segurança máxima. O corpo é esponja e fibra de vidro (entrevista, 2024).

Os aprimoramentos ocorridos na confecção dos bois de pano são resultados, também, do contato desses artistas com as tecnologias utilizadas na confecção dos carros alegóricos nos grandes centros carnavalescos do país (Gomes, 2014). Com estes conhecimentos, os artistas locais buscaram aplicar e adaptar novos materiais e técnicas na confecção das alegorias e na criação de um boi sob os critérios da estética, maleabilidade e segurança.

Assim, o boi-bumbá se configura como parte expressiva da cosmologia amazônica como o resultado do entrelaçamento do tripa, boi real e boi de pano. Ou seja, inspirado no boi real, o tripa dá vida e movimentos ao boi de pano, enquanto que este, lhe emana força, vigor, alegria e imortalidade entre outras que são simbologias do boi real. Esta relação se fortalece, ainda mais, em virtude de uma profunda conexão entre o homem e as forças da natureza. “O homem amazônico foi dominando a natureza enquanto que ia sendo por ela dominado como forma imaginal motivadora” (Loureiro, 2001, p.16).

33 A palavra LED significa “Light Emitting Diode” (Diodo Emissor de Luz, em português). Trata-se de um componente que converte eletricidade em luz, com pouco consumo de energia.

COSMOLOGIA E O INGERAMENTO NO BRINCAR DE BOI

Além do potencial natural que a Amazônia possui, vale destacar outro elemento próprio dessa região, o homem amazônico, que elabora cosmologias próprias e estabelece sua relação com a realidade. “O homem amazônico, o caboclo, busca desvendar os segredos de seu mundo, recorrendo predominantemente aos mitos e à estetização” (Ibidem, p.38).

As florestas, as matas, as águas não são apenas recursos naturais, mas os lugares onde habitam os espíritos, bichos e seres encantados. Estes espaços estão carregados de uma aura sobrenatural que o homem amazônico evita adentrar sem antes proferir um pedido de permissão aos “donos” desses lugares. “Não conhecem outras normas de propiciação para obter a boa vontade ou interferência desses sobrenaturais, que seguir a regra fundamental de evitar o abuso, ou simplesmente evitar a própria entidade, quando se apresenta inesperadamente” (Galvão, 1976, p.80).

Os encantados podem levar para o fundo das águas, as pessoas por quem se agradam, podendo se transformar em seres humanos para frequentar vários lugares em busca de companhia e diversão. “O boto encantado apresenta-se diante de suas vítimas sob forma humana, seduzindo-as e mantendo relações sexuais com elas” (Maués, 1995, p. 195). Se a vítima não receber o tratamento do pajé³⁴ ou curador³⁵, ela poderá enfraquecer e até morrer, atirando-se ao rio.

Paradoxalmente, estes seres podem, também, realizar a cura para as doenças que envolvem o mau-olhado³⁶, flechada de bicho³⁷, panema³⁸, ataque de boto entre outros que são desconhecidas pela medicina convencional. “Os encantados ou *caruanas*, na verdade constituem o elemento mais importante, pois são eles que, com sua presença, incorporando-se nos pajés, comandam todas as ações e o tratamento dos doentes” (Maués, 1995, p.188).

34 Ver Trindade (2013).

35 As práticas de curas não oficiais que ainda existem na região de Parintins são: parteiras, erveiros e erveiras, curadores, benzedeiros, pegadores de ossos ou consertadores de desmintaduras, costuradores de rasgaduras, sacacas. Ver Trindade (2013).

36 O mau-olhado de gente perversa e invejosa pode causar um mal-estar nas crianças recém-nascidas. Ver Galvão (1976)

37 A flechada de bicho afeta qualquer parte do corpo exceto a cabeça e as cruzes. Somente um pajé habilitado poderá curar o doente, caso contrário, o levará a morte. Ver Maués (1995).

38 Má sorte, é um mana negativo. Ibidem

Conforme os estudos da pesquisadora, Maria Audirene de Souza Cordeiro³⁹, o tratamento das doenças ocorre por meio do ingeramento,

me chama a atenção esse curador sacaca, que me deu a seguinte explicação: - Veja bem, quando a judiaria (que é a categoria para doenças) acontece no estômago, eu me ingero numa cobra, surucucu bico de jaca, porque eu uso, eu sugo com a minha boca o veneno, mas eu não me enveneno. Mas se é a judiaria é na cabeça, pouco me vale me ingerar numa cobra, porque eu preciso me ingerar no gavião real, porque do alto eu vejo onde está a judiaria na cabeça e com as minhas garras de gavião eu tiro (entrevista, 2024).

Segundo ela, a fala do curador demonstra a existência de uma forte crença nos poderes não convencionais de cura, muito comum na cosmologia amazônica. O termo *sacaca* acrescentado à palavra *curandeiro* significa que este possui altos poderes no tratamento de doenças, como reforça Galvão (1976) “os pajés *sacaca*, isto é, são pajés com poderes especiais que viajam pelo fundo d’água, revestem-se de uma ‘casca’ de cobra grande para essas travessias”.

Ao se ingerar em cobra ou em gavião, ele capta as habilidades desses seres para efetuar o tratamento das doenças, mas isto não significa que ele, se transforme literalmente nesses animais, como explica, ainda, o curador à pesquisadora: “mas eu não me transformo para sempre numa cobra, nem num gavião, nem num jacaré, eu só me ingero, eu sou sem deixar de ser” (entrevista, 2024). Isto é, ele adquire as forças e poderes desses animais para localizar e executar o tratamento da doença.

É nesse imaginário que o artista mergulha e retira os elementos primordiais para a criação das apresentações dos bois no festival folclórico. Ou seja, a *performance* dos bois Garantido e Caprichoso é inspirada também na atmosfera do ingeramento,

em cada uma das noites, as duas agremiações folclóricas desvelam, numa crescente, a potência cosmo-ontológica desse ingeramento. Para tanto, cada uma delas escolhe um tema - fio condutor do espetáculo - que revele diferentes perspectivas da cosmologia amazônica, ou seja, narre o pensamento ameríndio. Nada é apresentado pronto aos olhos do público. Tudo vai se ingerando (Cordeiro, 2017, p.254).

39 Pesquisadora e professora do Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia de Parintins- ICSE-Z-UFAM.

As apresentações dos bois-bumbás visam ser inéditas com muitas novidades e movimentos nas alegorias, de forma que, a cada aparição ou montagem dos blocos alegóricos na arena do Bumbódromo, surge uma atmosfera mágica e fora da realidade, despertando sentimentos e emoções adormecidas na memória ancestral dos espectadores.

No que diz respeito ao processo de criação dessas *performances*, em especial, ao das coreografias do item Boi-Bumbá Evolução, elas resultam de uma intensa interação entre coreógrafos, dançarinos, torcedores e brincantes em torno da figura do boi⁴⁰. Como explicou o brincante e dançarino do Caprichoso, Jarlison Azevedo da Costa (18 anos), “a coreografia em si é um conjunto: É a coreografia, o dançarino e a toada. Eles se juntam e realmente, se estivesse um boi em cima da gente, era como se a gente mesmo estivesse evoluindo” (entrevista, 2024). Veja-se que, de acordo com este brincante, é necessário sentir-se como se estivesse embaixo do boi, semelhante ao tripa, para assim captar os movimentos, as potencialidades, o ponto de vista do boi real e transformá-los em coreografias. Para Wawzyniak (2003, p.40):

outra característica das cosmologias e teorias ontológicas amazônicas relacionadas à citação anterior, e que merece ser salientada, consiste na existência de diferentes pontos de vista relacionados ao corpo como lugar da diferença, pontos de vista que variam de acordo com a permutabilidade dos corpos dos seres.

Estar debaixo do boi, como um tripa, simboliza ser parte do corpo do boi, e por isso, ter o ponto de vista dele. Nesse processo, os dançarinos e brincantes entram no universo do boi-bumbá e seus corpos adquirem plasticidade e potencialidades múltiplas, produzidas pelo ingeramento. Assim, o dançarino sente que, naquele instante, evolui como um boi real.

Nessa forma de criação, os coreógrafos procuram, inicialmente, observar os movimentos naturais de um boi real, para em seguida, estilizá-los e transformá-los em linguagem corporal, considerando também o ritmo, as narrativas das toadas e a sua vivência na região. Como explicou Adriano Jorge Simas da Silva, o Paquetá⁴¹, (38 anos), coreógrafo do boi Garantido,

⁴⁰ A fascinação do homem pelo boi remonta aos povos antigos em todo o planeta, como na lenda do Minotauro na Grécia Antiga e a simbologia religiosa da vaca na Índia. Ele é sinônimo de força, divindade, altruísmo, coletividade entre outros. Ver Gonzaga (2002).

⁴¹ Além de coreógrafo, Adriano Paquetá defende o item 12- Pajé, no Garantido.

sobre as características de movimento, o critério que a gente usa é a vivência. O modo de como nós buscamos a vivência do caboclo, por exemplo, o modo como o boi se movimenta. A forma que um pescador pesca, os utensílios que ele utiliza para essa prática. Assim como também o jueteiro, a erveira, então são vários critérios que a gente usa para fazer esse laboratório coreográfico. A gente busca sempre valorizar as características de cada toada, quanto ela exige de performance, no caso, mostrar essa realidade do caboclo, do boi, do jeito como ele se movimenta no pasto, quando são os vaqueiros, é como o modo como o cavalinho trota. Claro que tudo isso também tem a folclorização por conta do espetáculo, dessa amplitude que é o Festival (entrevista, 2024).

A observação e a vivência cotidiana na região amazônica servem de subsídios para que esses artistas transformem, por exemplo, os movimentos que o boi faz ao balançar a cabeça, inclinar o tronco, trotar, galopar, em coreografias. O artista parte daquilo “que está relacionado com sua vivência guardada na memória coletiva, a qual configura-se numa sistematização da cultura local como uma maneira de sentir e compreender a vida que nos cerca” (Costa, 2020 p.126). Ele capta a potência do boi real e a reproduz por meio de movimentos corporais.

Marcos Lucas Falcão de Souza (45 anos), coreógrafo do boi Caprichoso, também descreveu detalhadamente o processo de criação das coreografias para o boi-bumbá evolução:

na criação de toadas da evolução de boi, de Galera, são movimentos mais livres, porque o único elemento que tem mesmo de fato, concreto é o boi, aquele boi de pano, de espuma, que a gente vê ali como se fosse realmente um brinquedo que a gente manuseia e passa nossas emoções através de um brinquedo de pano e espuma. A gente não passa exatamente uma coreografia, o item Tripa do Boi, ele não tem especificamente um coreógrafo, ele por si só, ele já tenta imaginar o boi, os movimentos de boi e tudo mais. Uma vez quando o Marquinhos Azevedo ainda era vivo, eu falei para ele: - por que tu não faz isso, por que tu não faz aquilo? Mostra um boi, um touro mais bravo ou então faz um outro boi mais mimado, como se fosse uma coisa mais meiga, quando for com a Sinhazinha. A gente procurava apenas orientar dessa forma. Já para a coreografia de palco, a gente tenta colocar movimentos, imaginar o movimento que eles fazem debaixo do boi, quando eles têm vários posicionamentos

de quando o Tripa coloca, fica embaixo do boi, que é aqui para segurar. Tem dentro da cabeça que faz com o próprio braço, o boi mexer aqui, que mexe a orelha, porque tem uns comandos dentro. A gente tenta imaginar e ver se fica bom do jeito que realmente eles fazem debaixo do boi (entrevista, 2024).

Veja-se que, o boi-bumbá evolui conforme o quadro no qual aparece, se é com a Sinhazinha, ele tem movimentos suaves, mas se aparece com o seu Amo ou para a sua galera, ele evolui com movimentos fortes e vigorosos. Para Gonzaga (2002, p.139), “se contextualizarmos o boi em diferentes culturas, poderemos constatar que ele é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica, de capacidade de trabalho, de sacrifício.” As diversas simbologias desse animal aparecem no decorrer das apresentações dos bois no festival.

Após criarem as coreografias, esses artistas passam para os grupos de dançarinos⁴² que aprendem e, em seguida, repassam aos torcedores durante os ensaios nos currais⁴³. As coreografias, de modo geral, são elaboradas para o palco, galera e arena do Bumbódromo. Por isso, nos bois-bumbás existem equipes de coreógrafos que são responsáveis por essas diferentes criações.

As coreografias do boi de pano ficam sob a responsabilidade de quem dança debaixo do boi, ou seja, compete ao tripa criar o bailado e, ainda, realizar os comandos que farão o boi se movimentar durante as suas apresentações, visando sempre aproximá-lo ao boi real.

a pessoa é apaixonada por um boi de pano, que quando a gente tá com ele, as pessoas acham realmente que ele é um boi real. Isso faz com que as pessoas se apaixonem. É diferente de ele tá parado num pedestal, tu olha, tu tira uma foto. Mas quando eu pego o Caprichoso, como eu falo, naquele momento parece que a gente se torna um só. Então, eu passo todo o meu sentimento, a minha desenvoltura para ele aparecer bonito para as pessoas que estão olhando (Alexandre Azevedo, entrevista, 2024).

Acontece que eu, incorporo ele, justamente para me ter os movimentos de um boi real. Se eu não me comparar como o boi, quando eu entro debaixo dele. Eu rezo muito, eu beijo ele lá dentro, eu rezo dentro dele. Eu

⁴² No boi Garantido, o grupo de dançarinos é chamado de Garantido Show e no Caprichoso são *Troup* vem de *trouper* (em francês que significa grupo, tropa) e Corpo de Dança do Caprichoso (CDC).

⁴³ O curral representa o local ou quadra onde ocorrem os ensaios dos brincantes dos bois-bumbás.

peço a proteção de Lindolfo, que ele amoleça esse boi para mim, por causa que com o cansaço as forças vão se perdendo, que ele se faz mole para mim. Aí pronto. Vem, parece aquele “zzzz”, que aí pronto. Porque é muito movimento só com uma mão, olha aqui, ó. Isso aqui, ó. Meu músculo é bem aqui. Foi tudo arrebetando embaixo desse boi. Esse osso aqui da base do braço, ele desloca só ele. Ele vem e eu ponho de novo. É por causa que é muito movimento aqui a orelha. Ele vem pra cá para o rabo e vem. Tá vendo? É muito movimento. Aí com o corpo quente ninguém sente, mas depois quando passa...E é movimento assim, se tu não tiver prestando atenção, tu perde de movimento todinho. É orelha, rabo, cabeça, rabo, aí vem pro lado, vem para o outro, boca, come capim, come sal, sopra fumaça, tudo isso. É praticamente um boi real. Olha, o Garantido, é um boi real. Vai se mexendo, vai se transformando. Em leveza, em um boi, leve. Um boi com movimento de dengoso. Onde conquista coração, onde conquista criança, onde conquista pessoas que estão te olhando. Porque muita gente pensa que o boi só é uma coisa, só é uma mexida, Garantido, Caprichoso. Mas se tu vê, é diferencial. O Caprichoso dança diferente. Eu danço diferente do Caprichoso” (Piçanã, entrevista, 2024).

Note-se que, cada tripa tem uma forma própria de manusear o boi de pano, além de realizarem rituais antes e após entrarem debaixo dele para enfim evoluírem. Os diferentes bailados dependem da geografia física do boi e da desenvoltura do tripa que precisa ter resistência e equilíbrio para realizar esses movimentos.

De acordo com Cordeiro (2017, p.256-257),

O tripa deve assegurar que o boi de pano capture as capacidades e habilidades de um boi de carne, ou seja, se ingere em boi de carne. Ele, por sua vez, embaixo da indumentária desse ‘boi’, precisa capturar as capacidades e habilidades dos dois bois, em outros termos, se ingerir em boi de carne e em boi de pano, para garantir que o boi de pano se ingere em boi Garantido.

Esse é o objetivo do tripa, se ingerir no boi de carne para dar vida e movimentos ao boi de pano. Esta espécie de simbiose surpreende os jurados e emociona a galera que reage conforme a execução perfeita desses movimentos. Debaixo do boi, ele não é somente um homem, mas adquire as capacidades e habilidades do boi real para dá vida e movimentos reais aos bois Garantido e Caprichoso. O tripa

representa uma nação, uma torcida que luta aguerridamente para ver seu boi campeão, e que a cada movimento imagina um boi real.

Se ingerar não significa simplesmente transformar, como mencionado anteriormente, como se uma coisa passasse a ser outra, pelo contrário se ingerar significa uma condição de captura de habilidades, capacidades, energias do entorno, sem deixar de ser o que se é.

Ingeramento, nesse sentido, compreendido como dispositivo que captura do outro ou do meio em torno de si potencialidades; não como dispositivo apenas de transformação, mas, e também, de geração/propulsão de potencialidades; agenciador de devir, no dizer deleuziano, ou dispositivo de apreensão de afecções e afetamentos. Logo, dinamizador da alteridade ontológica em fluxo (Cordeiro, 2017, p.268).

No instante em que o tripa entra debaixo do boi, seria como se abrisse um portal para uma outra dimensão onde se experimenta intensamente os sentimentos e as emoções do brincar de boi. Nessa relação intrínseca, as interações físicas dos brincantes e torcedores com partes do corpo do boi podem ser percebidas pelo tripa, como ressaltou, ainda, Denildo Piçanã,

na hora que a galera vem junto, a emoção transborda lá dentro, aí eu quero fazer muito mais, melhor ainda do que eu tô fazendo. O boi sou eu. Se você pegar na cara do boi, na cabeça do boi, eu estou vendo tudo, porque ele é fibra, é tipo assim, tu coloca um vidro e coloca um vidro fumê. Você não vê por dentro, mas quem que está lá dentro te vê. Mesma coisa ali. Eu não posso te ver, mas a tua mão, a sombra eu vejo lá dentro. Eu vejo quando ele está com o rosto, com a boca, te beijando. Por isso que ele fica todo dengoso assim. Porque isso é muita dedicação (entrevista, 2024).

Veja-se que, os bois de pano não são apenas uma peça folclórica, um objeto inanimado, mas sim um canal de interações entre o tripa, os brincantes, os torcedores e tudo o que essa cultura representa. Essas interações com o público são essenciais para a evolução do boi-bumbá, pois o boi reage de acordo com esse público, tendo postura amorosa ou vigorosa conforme a situação.

Esse processo corresponde a um fluxo constante de energias da qual todos os envolvidos nessa manifestação popular se nutrem, revigoram potencialidades e

ultrapassam os limites entre o real e o imaginário. Ou seja, eles se ingeram captando as energias e potencialidades em seu entorno para projetarem novas realidades, como ressaltou a dançarina do Garantido, Kalíria Samanta Matos Reis (32 anos):

foi através do boi que eu conheci novos horizontes, foi através do boi que eu comecei a ter uma responsabilidade como mulher, como menina, de colocar um sustento para dentro de casa, que através do boi que eu comecei a ter o prazer de ganhar dinheiro. Desde nova querer trabalhar, e o boi para mim representa isso (entrevista, 2024).

Para esta dançarina, a execução das coreografias, não se resume em simples imitação dos movimentos dos bois, ao contrário, existe uma troca mútua na qual seu corpo transmite aos outros o amor pela cultura do boi-bumbá, enquanto que esta manifestação cultural transfere para ela uma energia e força que a revigora para a labuta diária. Ela absorve as potencialidades do boi, adquirindo capacidades que antes não desenvolvia, permitindo assim uma fluidez no modo de existir, pois “se permite estar em constante devir, em permanente fluxo, e apto a se ingerar em força” (Cordeiro, 2017, p.254).

Além disso, fazer parte do grupo de dançarinos do boi lhe proporcionou viajar, conhecer novos lugares e ainda receber uma remuneração que contribui no sustento de sua família, fortalecendo ainda mais o sentimento de pertencimento à cultura do boi-bumbá.

É nesse universo, onde ocorre o diálogo entre o mundo dos humanos e o mundo dos espíritos, dos bichos e dos encantados que se constitui o festival folclórico de Parintins. Nesse universo predomina a crença na fluidez e conexão entre esses espaços, num eterno movimento.

CONSIDERAÇÕES

O Festival Folclórico de Parintins tornou-se um dos grandes espetáculos da cultura popular no Brasil. Aos poucos, foram introduzidas inovações tecnológicas e de robótica nas apresentações do festival que transformaram blocos alegóricos inertes em paisagens onde os seres e os espíritos da floresta aparecem e travam a eterna luta entre o bem e o mal. Dentre essas criações de movimento estão os próprios bois-bumbás Garantido e Caprichoso.

Os bois-bumbás foram criados por gente simples em homenagem aos santos juninos. Os negros Lindolfo Monteverde e os irmãos Cid com a família Gonzaga são

apontados como os mentores dessa brincadeira que saiu das ruas e alcançou novos espaços para suas apresentações, até a construção do Bumbódromo. O Mestre Jair Mendes é considerado o precursor dos primeiros movimentos tanto do boi Garantido quanto do boi Caprichoso, ao criar o “boi biônico”. Ele utilizou a madeira, o ferro, a espuma para a confecção do boi de movimento. Atualmente, os seus sucessores, Piçanã e família Azevedo, aperfeiçoaram a técnica, introduzindo a fibra de vidro, a técnica da pastelagem, juta, veludo, emborrachado e outros materiais que deixaram esses bois mais leves e com maior maleabilidade.

A relação entre tripa e boi de pano é construída na artesanaria da confecção do boi, onde criador e criatura estabelecem os primeiros laços até o momento que este artesão, sendo o tripa, “veste” o boi e se ingera no boi real para dar vida ao boi de pano. O ingeramento corresponde a um mecanismo de reflexão cosmológica de forte influência dos nativos da Amazônia, bem como fonte de conhecimento para a cura de doenças e ainda um mecanismo de comunicação e de boa convivência entre os seres humanos e os espíritos que habitam as águas, as matas e as florestas dessa região.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Odineia. **Explosão de estrelas no reino do Boi-Bumbá Caprichoso**. Editora Zoe, 2013.
- ANDRADE, M. O Bumba-Meu-Boi. In: **Danças Dramáticas no Brasil**. 3. tomo. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL: Fundação Pró-Memória, 1982.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os Bois-Bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: Funarte/ Editora da Universidade do Amazonas, 2002.
- CAVALCANTI, M. L. V. C. **Rivalidade e afeição: ritual e brincadeira no bumbá de Parintins**. Manaus: UEA, Autobiografia, 2022.
- CAPRICHOSO. **Revista Amazônia nossa luta em poesia**. Parintins: Boi Bumbá Caprichoso, 2022.
- CORDEIRO, Maria Audirene de Souza. **A canoa da cura ninguém nunca rema só: o se ingerar e os processos de adoecer e curar em Parintins**. Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, 2017.
- COSTA, Pedro Vanuso Tavares da. **Trajetórias e processos de criação dos artistas plásticos em Parintins**. Alexa Cultural: São Paulo/ Edua: Manaus, 2020.

- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Vol. 1. Trad. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Festas religiosas populares em terreiros de culto afro: festas populares nos terreiros. In: **Cultura popular, patrimônio imaterial e cidades**. Sérgio Ivan Gil Braga (Org.). Manaus: EDUA, 2007.
- GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas**. 2 ed. São Paulo, Ed. Nacional; Brasília, INL, 1976.
- GEERTZ, Clifford. Uma Descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.
- GOMES, Vandir dos Santos. **A evolução das alegorias no festival folclórico de Parintins e sua representatividade na concepção artístico cultural**. Monografia apresentada ao Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Amazonas, 2014.
- GONZAGA, Amarildo Menezes. A geografia mítica do boi. *Somanlu*, vol.2, número especial, 2002.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). In-ventário de Reconhecimento do Complexo Cultural do Boi- Bumbá do Médio Amazonas e Parintins. Universidade de Brasília, 2018.
- LE MOS, Verena Cansanção da Silva. **O festival folclórico de Parintins**. Monografia apresentada ao Centro Universitário de Brasília, UNICEUB, 110 pág. 2005. Disponível em: <https://www.sabedoriapolitica.com.br/products/festival-folclorico-de-parintins/> Acesso em: 12/07/2024.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas: poesia I**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.
- MAUÉS, Raimundo Herald. **Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico . Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia** . Belém: Cejup, 1995.
- MEIHY, J. C. S. B. (2005). **Manual de história oral**. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Roteiro do folclore amazônico**. Manaus: Editora Sérgio Cardoso, I Tomo, 1964
- TRINDADE, Deilson. **As Benzedeiras de Parintins: práticas, rezas e simpatias**. Manaus: Edua, 2013.

_____. **Boi-Bumbá de Parintins, o trabalhador e o trabalho nos bastidores do Festival.** Manaus: Valer, 2023.

SILVA, Yago Pereira da; CORRÊA, Rosimay. A confecção do boi de pano e os processos civilizadores no Festival Folclórico de Parintins, Amazonas. **Anais do III Simpósio Processos Civilizadores na Panamazônia: Tecnização e modus vivendi na Panamazônia**, Manaus: Ufam, 2024.

TRINDADE, Deilson. **Boi-Bumbá de Parintins, o trabalhador e o trabalho nos bastidores do Festival.** Manaus: Valer, 2023.

PESSOA, Simão. **Jair Mendes e a invenção do “boi biônico”.** Kandyru, 2019. Disponível em: <https://kandyru.com.br/causos-de-bambas/jair-mendes-e-a-invencao-do-boi-bionico/>. Acesso em: 12/08/2024.

WAWZYNIAK, João Valentin. **Humanos e não-humanos no universo transformacional dos ribeirinhos do rio Tapajós-Pará.** Dossiê- Amazônia: sociedade e natureza. Mediações, Londrina, v. 17 n.1, p. 17-32, Jan. /Jun. 2012.

A TECITURA POÉTICA DAS CANÇÕES DO GRUPO RAÍZES CABOCLAS (1988)

Arthur Figueira do Nascimento

Doutorando em História (PPGH-UFAM)

Mestre em Ciências Humanas (PPGICH-UEA)

Yomarley Lopes Holanda

Docente PPGICH-UEA e CEST-UEA

Doutor e Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA-UFAM)

Resumo: A presente pesquisa buscou abordar as canções do disco Amazonas (1988) do Grupo Vocal Raízes Caboclas, fazendo parte do gênero musical MPA (Música popular do Amazonas. Observando a tecitura poética destas composições amazônicas. Tivemos como objetivo principal destacar a singularidade deste gênero musical e destas composições artísticas. A metodologia construída para a análise da obra consistiu em um diálogo interdisciplinar.

Palavras-chave: Música e História. Disco Amazonas (1988). Diálogo Interdisciplinar. Raízes Caboclas.

Abstract: This research sought to address the songs from the album Amazonas (1988) by the Vocal Group Raízes Caboclas, which are part of the musical genre MPA (Popular Music of the Amazon. Observing the poetic texture of these Amazonian compositions. Our main objective was to highlight the uniqueness of this musical genre and of these artistic compositions. The methodology constructed for the analysis of the work consisted of an interdisciplinary dialogue.

Keywords: Music and History. Amazon Disc (1988). Interdisciplinary Dialogue. Raízes Caboclas.

INTRODUÇÃO

Para Napolitano (2002) a música é uma fonte a ser explorada em pesquisas da ciência histórica realizando o recorte ao qual nos referimos anteriormente, a estrutura desse trabalho se desenhou nesse modelo proposto pelo pesquisador uma primeira seção dedicada a pensar o que consistiu o Grupo Vocal Raízes Caboclas em sua formação e trajetória artística dentro do circuito amazonense de

música dos anos 1980, sendo o nosso recorte temporal, como ocorreram suas influências musicais e a forma como ressoam em suas canções analisadas em seu primeiro disco da carreira datado do ano de 1988.

De acordo com Loureiro (1995) a poética amazônica está envolta a uma aura de misticismo que perpassa não somente a composição artística, mas também a vida em geral, sendo esta expressa nas canções analisadas e demonstrados aqui em seus aspectos dessa poética, que o autor formula como geral à composição amazônica em sua diversidade de criações e produções diversas, as músicas do disco Amazonas na década de 1980 beberam nessa seara repleta de regionalismo e singularidade, as canções representam também o imaginário histórico-social amazônico, procuramos expressar essa essência amazônica em nossa análise.

Podemos por hora adiantar que as canções do disco “Amazonas” do Grupo Vocal Raízes Caboclas (1988) são diversas em suas influências como artistas no limiar de várias influências culturais como coloca Canclini (2019) acerca da América-Latina, enquanto homens amazônicos que pensaram acerca de sua contemporaneidade e acerca de sua cultura, escrevendo e cantando sua época, sua cultura e sociedade, sendo representantes do Amazonas nesse cenário musical da década de 1980, representado nessa pesquisa a partir da perspectiva do Amazonas nesse circuito, saindo do circuito mais conhecido e com maior mídia à época, logo esta pesquisa é ambiente de um trabalho que se detém a pensar uma lacuna da pesquisa histórica desse período, valorizando a nossa cultura, os nossos artistas que, como afirma Farias (2017), ainda necessitam de muita pesquisa para que sejamos integrados ao rol da música na Amazônia, ao passo em que conhecemos um pouco melhor essa parte da nossa história.

1. ANTES DA FORMAÇÃO ORIGINAL

Em 1982 se formou no município de Benjamim Constant, interior do Estado do Amazonas, ainda com o nome de Grupo Vocal Raízes Caboclas a banda amazônica que ganharia os palcos do mundo com sua sonoridade distinta, mas antes disso mergulhemos na corrente das águas desse rio em que nadaram Celso Braga, Júlio Lira, Osmar Oliveira e Raimundo Angulo (kafuringa), águas que foram a gênese de muitas das canções do grupo, águas, elemento natural que inspira as diversas e as mais diferentes perspectivas artísticas, “tanto na literatura global, quanto na local, a água é sempre um dos elementos da natureza em destaque, principalmente na poesia, por sua magnífica capacidade de se metamorfosear e inspirar temas diversos” (CARDOSO, 2017, p.28)

Imagem 01: Capa do Disco de 1988.



Fonte: docplayer.com.br.

Voltando um pouco em nossa cronologia porém sem tirarmos as vistas dos fatos que ocorreriam no ano de 1982, e que como veremos corroboraram entre si para o surgimento da formação original da banda e fornecendo o ambiente necessário para que surgissem, ou melhor dizendo, para que pudessem ser notados no curso da história da música popular amazônica. Pois bem, estamos então nos anos finais da década de 1970, no estado do Rio Grande do Sul, na ponta da nossa vasta extensão territorial do gigante da América-Latina, em contato com outras matizes culturais, para além das múltiplas que Benjamim Constant já oferece por si só, como pontuaremos mais à frente, nessa época o ainda estudante de graduação Celdo Braga se desloca para o sul do país para cursar a faculdade de Letras, podemos dizer QUE, como afirma Cardoso (2017), da saudade de casa nasce a semente do Grupo Vocal Raízes Caboclas, expresso nas letras e poesias do artista, se assim podemos fazer essa diferenciação, fato é que a sua arte fora muito influenciada pelo sentimento nostálgico nesse período, de partidas e chegadas se faz a vida, Celdo Braga expressou esse conjunto de coisas no trecho a seguir:

Parti do porto de Benjamin, naveguei sem fim, aportei no mundo, remei no mar bravo da saudade, do rio da minha cidade, que é meu mar profundo... Benjamin meu beijo ainda tem o cheiro bom e o sabor do mapati, meu peito ainda quando a noite vem, é fim de tarde nas águas do Javari... Trecho da música “Voltando para casa” (Celdo Braga e Eliberto Barroncas, 1994).

Celdo aproveita sua estada tão distante de casa para participar da vida musical do sul, agregando algo de novo em sua musicalidade amazônida, afinal não afirma Nestor Garcia Canclini habitarem os artistas modernos “no limite ou na intersecção de várias tendências” (CANCLINI, 2019, p.134), esse limiar de fronteiras culturais de acordo com Cardoso (2017) ao analisar atentamente esse percurso de formação musical dos integrantes, era antigo nas vivências de cada um dos integrantes, homens amazônicos, em contato com o interior da região, e pelo extremo oposto da localidade em relação a região sul do país tinham contatos devido a localização geográfica de Benjamin Constant com outras culturas diversas da amazônica, tais como a do Peru e Colômbia, ou a da etnia Tikuna da região, devemos ainda lembrar de processos anteriores que precederam a existência do grupo, e que perpassam a história da música, da cultura musical e da tradição sonora no Brasil:

A revisão das tradições anteriores e a revisão da própria memória musical sofreram, desde o início dos anos 70, um novo e duradouro processo de síntese, sobre cujos efeitos na longa duração da história musical ainda não podemos ter uma dimensão exata. Com a adesão aos modelos de música pop que, diga-se, já estavam presentes na própria MPB do final dos anos 60, a indústria fonográfica parece querer se livrar da hegemonia desse totem-tabu, sinônimo de “música popular” valorizada. Ao mesmo tempo, apesar do estrondoso sucesso do rock brasileiro dos anos 80 e dos gêneros populares dos anos 90 (sertanejo, pagode e axé e funk), estigmatizados pela classe média herdeira do “bom gosto” musical, os “monstros sagrados” da MPB — Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethania, Milton Nascimento, Gal Costa, Djavan, entre outros — ainda permanecem como tops no cenário musical brasileiro, inclusive do ponto de vista comercial (se não em números absolutos, em valores agregados e relativos). (NAPOLITANO, 2002, p.51).

É muito interessante verificar o ponto em que nossos artistas puderam externar com uma projeção maior as suas obras, no de 1981 ocorreria o evento culminante para a formação do grupo oficialmente, a I Semana de Arte do Alto Solimões, incentivada e criada pela Associação Amazonense de Artistas Plásticos (AMAP), ocorrida no município de Benjamin Constant devido ao contato de movimentos e artistas locais com o órgão governamental.

Imagem 2: I Semana de Arte do Alto Solimões



Fonte: Jornal do Commercio, 25 jul. 1987 apud Cardoso, 2017, p.16.

A fronteira vai balançar

“A I Semana exerce influência até hoje em Benjamin Constant”. (O.A.)

COMEÇO – A ideia de reunir a produção cultural do Alto Solimões, num evento de expressão surgiu em Manaus, depois da criação da Associação Amazonense de Artistas Plásticos, da qual Odri foi fundador ao lado de Adhemar Guerra, Inácio Evangelista, Eli Bacelar, Auxiliadora Zuazo, Afrânio de Castro, Lucinha Cabral, Rita Loureiro e Roberto Evangelista. Criada a Associação em julho de 81, a I Semana de Arte do Alto Solimões aconteceria de 5 a 10 de outubro, em Benjamin Constant, mobilizando os setores de artes plásticas, artesanato, poesia, escultura e música popular. “Até hoje” – explica Odri – “tem gente produzindo nas mais diversas atividades, despertada pela primeira semana”. A semana de 81 aconteceu no salão de conferência da Biblioteca Municipal, Colégio Imaculada Conceição e na quadra de esportes Frei Samuel. O Festival de Música reuniu 45 participantes e favoreceu o surgimento do grupo Raízes Caboclas, integrado, entre outros, por Celdo Braga, Osmar Gomes de Oliveira, Raimundo Saraiva (o Cafuringa) e Julinho. O Recital de Poesia Cabocla reuniu poetas como o promotor Clóvis Albuquerque da Mata e mais Celdo Braga, Odário Walter e Iramar Moutinho.

Pelo próprio intercuro histórico “os países Latino-americanos são atualmente resultado de sedimentação, justaposição e entrecruzamentos de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colo-

nial católico e das políticas educativas e comunicacionais modernas.” (CANCLINI, 2019, p.73), Benjamin Constant seria um bom exemplo desse processo histórico de formação das fronteiras territoriais latino-americanas, o autor observa em sua obra, *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*, a grande fruição na questão dos simbolismos culturais, tanto nas cidades quanto nas zonas de campo na América-Latina.

Portanto nas canções do disco *Amazonas* de 1988, obra em estudo em nosso texto lembramos diante mão que “ todo produto artístico está condicionado por um tecido de relações sociais” (CANCLINI, 2019,p.136), como homens do interior do Amazonas vivendo em uma sociedade limítrofe, onde não se sabe bem onde terminam e começam as fronteiras culturais dos povos de diferentes países citados anteriormente (Brasil, Colômbia e Peru), somados as culturas indígenas muito presentes na região, e claro a mística da cultura amazônica buscada pelo grupo em muitas de suas composições.

Um dos traços distintivos da cultura tradicionalista é “naturalizar” a barreira entre incluídos e excluídos. Desconhece a arbitrariedade de diferenciar esse território daquele, determinar esse repertório de saberes para ensiná-lo na escola ou essa coleção de bens para exibir em um museu, e legitima solenemente, mediante uma radicalização indiscutível, a separação entre os que têm acesso e os que não conseguem. O ritual sanciona então no mundo simbólico, as distinções estabelecidas pela desigualdade social. (CANCLINI, 2019, p.218).

As fronteiras territoriais não são as mesmas fronteiras culturais, as primeiras são fáceis de distinguir e estamos mais habituados a entender e a perceber-las em nosso dia a dia, por meio da delimitação territorial dos países, o que o Raízes Caboclas iniciou em seu trabalho nos anos oitenta foi a distinção de uma cultura do homem caboclo amazônico, sua exaltação, a distinção de um tipo específico e seu conjunto cultural simbólico.

Cada região é constituída, de acordo com o tipo, o número e a extensão das relações adotadas para defini-la e essa rede de relações é que forma a regionalidade que diz respeito à identificação e descrição de todas as relações com uma dada região. Já, o regionalismo, tem como objetivo criar um espaço – simbólico, bem entendido – com base no critério da exclusão, ou pelo menos da exclusividade. Vemos esse critério se mani-

festar, na produção literária, pelo uso de um dialeto, quando não de uma língua, de estrita circulação interna. (CARDOSO, 2017, p. 19).

Podemos observar que o Caboclo trabalhado pelo grupo Raízes Caboclas em suas obras se trata do homem da floresta e das margens dos rios, lagos e igarapés, conhecedor e defensor da Amazônia, evidenciando sua relação íntima com a natureza. Essa dimensão mais interligada a relação homem e ambiente natural, sendo entendidos não mais como antagônicos aqui partes diferentes e destoantes de um mesmo sistema, abandonando a oposição meio natural e civilização, através dos mitos, das lendas, de nossos mistérios amazônicos se cria uma forma diferente de entender os processos e entender o conjunto.

De acordo com Cardoso (2017) os instrumentos musicais utilizados pelo grupo Raízes Caboclas são em sua maioria originários de povos tradicionais da região amazônica e outros construídos através de pesquisas de materiais da floresta. Entre os instrumentos utilizados pelo grupo estão: Pau-de-chuva ou Pau-do-diabo (tribo Saterê-Maué); Iaçá (casco de quelônio da região); Aruré-e (tribo Tikuna); Uiti (tribo Tucano); Piau (bambu); o atabaque e o violão; ocarinas, kalimbas, apitos simulando sons dos pássaros, o chec e o iro provindos de países vizinhos, Peru e Colômbia, que também passaram a fazer parte do trabalho, introduzidos de maneira natural e espontânea a sonoridade característica do grupo.

Imagem 2: Apresentação do Grupo Raízes Caboclas, restaurante do Hotel Benjamin em Benjamin Constant- AM, 1987



Fonte: Acervo de Celdo Braga apud Cardoso, 2017. p.35.

1.2 Outras proporções na carreira

Como vimos anteriormente Celdo Braga e seus alunos, agora colegas de grupo musical, após a apresentação na I semana de Arte do alto-Solimões no de 1982, mantiveram a rotina de ensaios e fortaleceram o sentimento que motiva seu trabalho, um trabalho era em essência autoral com canções andinas, indígenas e ainda música do nordeste em seu repertório, de início a sonoridade e a proposta da banda foi bem aceita pelo público mais amplo, ou seja não ganhou o gosto popular, a proposta de trabalho do grupo tinha um grande potencial, porém estava abrindo novos horizontes para a música do Amazonas, criando algo singular.

Desse modo o grupo inicialmente começou a se apresentar em eventos específicos, para determinados grupos, sua proposta poético-musical foi bem aceita inicialmente por pessoas de outros Estados residindo em Benjamin Constant, como os acadêmicos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) que faziam à época estágio no Campus Avançado do Alto Solimões, através do Projeto Rondon; Irmãos Maristas, também da PUC-RS, residentes na cidade; militares das forças armadas; autoridades; funcionários públicos e turistas.

Com o passar do tempo que lembremos se constitui de cerca de seis anos entre os anos de 1982-1988, data de lançamento da obra em análise seu primeiro LP (Long Play), o Raízes Caboclas se torna uma espécie de cartão postal de sua cidade, uma atração turística, nesse movimento de apresentações pontuais, acabam por conhecer o então governador do Estado Amazonino Mendes e Sílvio Barros II da Empresa Amazonense de Turismo (EMAMTUR), que se interessaram por seu trabalho, pois poderiam utiliza-lo para divulgar o Estado do Amazonas pelo Brasil, lembremos também quem ocorreria dentro de poucos anos o evento da ECO 92, um trabalho do estilo da banda patrocinado pelo governo do Estado soaria muito bem aos olhos do mundo, e começa assim o patrocínio governamental.

Nesse momento as coisas já haviam começado a mudar de figura, os shows saem dos pequenos palcos, para públicos específicos e ganham o Brasil, bem como outros países da América-Latina, podemos observar em jornais da época as provas da ascensão da banda amazonense na década de 1980, a prefeitura de Benjamin Constant chegou em determinados momentos a financiar incursões do grupo para fora do Estado, realizando apresentações.

No final do de 1987, foi gravado o primeiro LP (Long Play) da banda em 16 canais, a gravadora a abraçar o projeto na época foi a Odeon, localizada na cidade do Rio de Janeiro, teve tiragem de duas mil cópias, o título do disco como ressal-

tado anteriormente, carrega o nome do Estado “Amazonas”, o então governador Amazonino Mendes apoiou o projeto.

Lado A – “Amazônia é Brasil (Melvino de Jesus); “Boto Vermelho” (Celdo Braga); “Maria” (Celdo Braga); “Sangue Verde” (Celdo Braga); e, “Oyara II” (Celdo Braga).

Lado B – “Ajuricaba” (Osmar Oliveira e Oseas Martins); “Oyara I” (Celdo Braga); “Peneira Morena” (Celdo Braga); “O por do sol guaibense” (Celdo Braga); e, “Raízes Caboclas” (Celdo Braga). Depois desse primeiro momento de caminhada passou a se chamar grupo Musical Raízes Caboclas.

Após todo o sucesso emplacado pela banda e a nova sonoridade que criara, não havia mais espaço para o seu trabalho em Benjamim Constant as perspectiva de crescimento profissional e artístico tinham agora como destino a Capital Manaus, data do ano de 1989 a partida do grupo de sua cidade natal até aportarem em Manaus, realizando shows nesse percurso, arrecadando assim verbas para a instalação definitiva do banda na cidade, nova vida, nova fase novas canções e sonoridades.

Poética Amazônica

“Amazônia é Brasil” (Raízes Caboclas- Melvino de Jesus)

Em plena selva, Brasil ao vivo, vive uma gente, gente que é nossa, lida na roça, gente valente, vence a corrente, vence do rio bravo, e faz da selva mundo vazio, cheio de amor. na tarde quente, quase sem vento faz tacacá, apanha ingá, pesca piau, colhe o cubio ti-ra do rio tira jeju tambaqui, se a fome chega, tem mapati, licor de açaí, não teme o frio, o rugir das feras a jararaca, extrai seringa, derruba a mata vence a cascata mata serpente mata, repele a fera vive a quimera da selva, um Deus da selva, um Deus.

Amazônia é Brasil é uma percepção do autor acerca da dinâmica local da região amazônica, mais que isso um apelo social à medida em que coloca expressa mesmo no título da canção a ideia de um esquecimento dessa parte de nosso país, a escolha para abrir o disco traz a ideia desse resgate e aprofundamento das raízes de nossa cultura da exaltação de um espaço, e de um ator desta trama social que se configura a vida dos homens e mulheres das floresta e das margem do rio. A sua leitura do ambiente expressa na composição faz acessos direto ao que coloca Bachelard (1978) acerca da percepção do espaço pelo poeta esse espaço que carrega

lembranças, um espaço vivido ou lembrado, essa composição carrega marcas dessa vertente poética.

Melvino de Jesus autor da letra da canção em análise, teve sua inspiração poética a partir da observação do espaço, e dos espaços de memória enquanto homem amazônico, o vivido e lembrado se encontram nessa poética remetendo hora a pessoas, hora a lugares de sua memória, assim como sua observação do tempo presente do que pode presenciar de imediato, ainda que nessa dimensão da criatividade de acordo com Bachelard (1978) as memórias são espaços efetivos da existência humana, e todo o restante são adaptações aos nossos primeiros espaços que se tornam lembranças, território que habitamos constantemente.

Observamos ainda o deslumbramento com a imensidão da floresta, a ideia de uma saga do caboclo amazônico em locus primeiro, aquele que vence o rio que, que vence todos os dias as agruras da vida ribeirinha, mas que faz da selva seu lugar no mundo, identificamos os traços específicos da construção poética que define Paes Loureiro (1995) do respeito frente à floresta da noção da imensidão da selva de onde floresce a vida, onde o homem ainda é de certa forma um ser estranho, constituindo assim um lugar singular no planeta, onde a vida humana ainda conserva traços da vida inicial, onde o verde é maior que o cinza das grandes metrópoles.

“BOTO VERMELHO” (Raízes Caboclas - Celdo Braga)

Boto Vermelho, no lago buiou, boto vermelho, no lago buiou, minha canoa ele arroteou, minha canoa ele arroteou, apavorada, meu amor gritou, boto vermelho, fuja, por favor!, mas o malvado, meu amor flechou, para bem longe, ele a carregou, para bem longe, ele a carregou, flechou, flechou, flechou!, num boto feio, meu amor virou, num boto feio, meu amor virou, todos os dias, para o lago eu vou, todos os dias, para o lago eu vou, na esperança de ver meu amor, na esperança de ver meu amor, boto vermelho, nunca mais buiou, bem lá do fundo ouço seu clamor.

Um limiar de culturas resultado de um processo histórico social, onde transbordam como resultado a reminiscências de muitos povos, ou da essência deste a sua cultura, cultura na forma como entendemos atualmente em sua profusão de saberes e nuances, para quem da ideia de um saber elitizado, pois o maior saber não seria o da vida? Das nossas formas de ser o que nos configura identidade?, foi uma longa jornada até esse entendimento de cultura amplo como bem dissera Peter Burke em sua O que é história cultural, portanto esse exercício poético de

metrificar as nossas particularidades sociais, é dessa forma também um ofício de antropólogo que se debruça a pensar cultura.

Os hábitos se repetem dia após dia até se tornarem ciclos, até que já não percebamos sua existência, sua recorrência que independe de qualquer um ganhar vida no caso das práticas sociais, como nos como coloca Paes Loureiro em *Cultura Amazônica: uma poética do Imaginário*, é muito particular essa forma de relacionamento dos mitos e a humanidade na Amazônia, um mundo paralelo abstrato de um tempo único, onde metafísica e vida habitual dialogam na confluência de sentido e significados do existir amazônico, logo o Boto Vermelho é um ser da fauna amazônica, mas também um ser com características místicas, ele habita o imaginário, ele suplanta um espaço do entendimento da vida, é uma resposta, é uma forma de se explicar os acontecimentos factuais.

A lida na roça vencendo as correntes dos rios, os bravos rios, são de fato uma aspecto da vida na Amazônia, a obtenção da condições da existência em sua forma primeira, na obtenção primária, no se colocar em relação ao mundo, de um forma diferente no entendimento do lugar não talvez como dono da floresta dos rios, mas talvez privilegiados seria a aproximação dessa relação, somos e existimos na e com a floresta, essa é a forma de relação perceptível na letra dessa canção, por onde passeia a poesia na escrita da mesma.

Forma de coabitar que traz consigo reminiscências de uma forma de ser mais tradicional, mais originária de nossos povos primeiros, pois o caboclo aprendera com estes em um tempo distante a sua forma de ser e de estar na floresta, de deslizar pelo coração cintilantes dos rios, de se aventurar na imensidão amazônica, sabendo de seus riscos e de suas encantarias, respeitando e preservando esses conhecimentos por meio da tradição, nos lembra muito as palavras do Xamã Yanomami Davi Kopenawa em *A queda do céu* quando fala da relação de seu povo ao pensar o sistema ecoflorestal, que sua ecofilosofia nos coloca.

Para Paes Loureiro (1996) o universo dos encantados amazônicos é um âmbito particular na cultura local, neste lugar o tempo passa diferente o tempo é trivial, o lembrado aqui se configura mais importante que o datado, a amada na canção fora encantada ela habita um lugar no fundo do rio, fora em um dia comum onde ocorrera o incomum, mas plena de possibilidade dentro de nossa cultura onde o mito perpassa a razão pela razão, nosso traço poético transgressor da realidade banal, possibilita ao autor ao retratar a lenda do Boto Vermelho adentrar a esse arcabouço da dimensão do psíquico.

Recorrendo a Bachelard em *A poética do devaneio* essa canção orbita os sonhos mas também os devaneios, daquele sonhos que se sonha acordado do oni-

rismo à luz do dia, daquele não se encontra dormindo, mas que se ver devaneia em seu sonho presente Maria é um sonho real, diferente da ideia dos sonhos que precisam ser contados, esse sonhos são mesmo sentidos, esses sonhos estão atrelados ao tempo corrente, eles estão acontecendo de fato naquele instante a inspiração é metafísica, mas hibridizada à realidade factual, onde se sangra se sente, se chora, se ama, Maria é o acalanto do açoite da ventania.

“SANGUE VERDE” (Raízes Caboclas- Celdo Braga)

Amazonas, Das mulheres guerreiras, Amazonas, Das lindas corredeiras,
Amazonas, Das selvas perdidas, De mil tribos feridas, Pelas mãos trai-
çoeiras, No silêncio da noite, No clamor da agonia, Repousa o gigante,
Pra tombar no outro dia, Só a brisa reclama, Só o vento assovia, Só o rio
testemunha, Tanta selvageria, Corre o rio Amazonas, Numa eterna san-
gria, Sangue verde lavando, O que a lama escondia, Segue história ocul-
tando, Tanta dor e agonia, Segue a selva chorando, Esperando outro dia.

Pensar Amazônia é pensar em um todo muito complexo a definição de Amazônia é bem ampla podendo nos remeter a ideia de um bioma, que por si só possui grande abrangência, o termo floresta amazônica se dirige a diferentes países entre estes o Brasil, para além de um bioma uma construção histórica percebida com fruição ao adentrarmos os territórios federativos atuais, nesse lugar na verdade essas fronteiras são híbridas como nos coloca Canclini (2019) ao pensar os processos de integração latino-americanos, mais especificamente nos processos de criação artística, ou como nos defende Burke (2005) na ideia de fronteiras culturais, a cultura se sobressai aos acordos político-diplomáticos construídos sistematicamente em decorrência do percurso histórico, a ocorrência de nações indígenas binacionais de nosso ponto de vista reforça esse argumento.

O jogo de palavras com as Amazonas, ou o Amazonas é um recurso da construção poética explorando os significados e significações que carrega esse substantivo devido a sua construção histórica devida a formação da nossa cultura, a forma como fora empregada ao longo do tempo, Cândido (1996) defende que as palavras assim como todas as rimas escolhidas pelo poeta podem possuir um significação específica, uma intenção, o poema nos referindo a forma metrificada de texto, utiliza aliterações (repetição de sons de consoantes) para causar um efeito, esses efeitos podemos dizer dão os ares de poesia, nos transportam ao texto, que funciona como mediador entre nós e os devaneio do poeta, que escreve para de-

clamar, ou para cantar, o texto na verdade tem sua própria vida, conquista rapidamente uma repentina independência.

“AJURICABA” (Raízes Caboclas – Osmar Oliveira e Oseas Martins)

Ajuricaba, Ajuricaba, Filho das selvas, Filho das águas, Acorrentado, Martirizado, Soubeste altivo, Da tua vida, Ganhaste a glória, Fizeste a história, Mil vezes morte, Que ser cativo, E nas águas do rio gigante, O teu corpo gigante ficou, E de negro tingiram-se as águas, Para sempre num grito de dor, Muitas vezes, Nas matas, na trança, Tua sombra se ergue viril, Brado de fé e esperanças, Nos destinos do grande Brasil, Ajuricaba, Filho das selvas, Filho das águas, Acorrentado, Martirizado, Soubeste altivo.

Filho das selvas, filho das água é como caracteriza o letrista em sua composição poética o líder da nação Manaós como bem nos coloca Santos (2002) este personagem da nossa história local representa a nossa resistência bélica frente à colonização portuguesa, as nossa nações originárias são os primeiros filhos da Amazônia, são os mais integrados a sua ecologia que envolve uma aura de misticismo pairante eternamente no ar, mas o caboclo amazônico é também um herdeiro híbrido dessa força amazônica das florestas, força das águas.

O poeta se volta à sua história a memória coletiva que funda as tradições como nos diria Hobsbawm (1997) se volta as tradições perenes no tempo as que se fundam através da concordância coletiva, Ajuricaba é um ser da história e também do imaginário amazônico, história e imaginário são indissociáveis Ajuricaba é o homem, a lenda, o sangue, a história da Amazônia, em sua figura habitam a imaginação, a luta pelas nossas origens, nossas singularidades, eles estavam defendendo a sua ideia de nação, seus modos de vida, é história, mas é paixão é ideário social da época, a inspiração poética remete a muitos ares Bachelardianos como o espaço no qual se passa essa lembrança que pertence ao poeta pela tradição, o espaço imaginado, pensar história é rememorar um sonho que não sonhamos, Ajuricaba vive em um sonho vive ou melhor vive na história, pois mito e realidade na Amazônia tem uma mesma conotação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorremos por caminhos singulares da análise da ciência histórica nos aprofundando gradualmente nessa tipologia de fonte que se constituem as obras

musicais, que possuem sua linguagem própria em suas sonoridades, estilos musicais, tempos da canção relacionados a seu ritmo, e suas influências, sua originalidade sua composição poética presente em cada letra de cada canção oriunda do coração e do imaginário do letrista-poeta em sua prática de construção poética e os caminhos que está percorre, aparente em seu modo de composição e em suas letras.

Seguimos no que consiste ao ponto de vista da análise histórica os trabalhos de Napolitano (2002) as obras musicais de acordo com este autor precisam ser consideradas em sua análise dos caracteres musicais, e também poéticos em referência ao texto que junta as canções, as suas letras, enquanto pesquisa de história buscamos sempre lembrar de tal fato, as canções pensadas em seu tempo seu espaço sua relevância no cenário da época, e como podemos ler essas obras em nossa hermenêutica histórica privilegiada.

Com a perspectiva interdisciplinar fomos pouco a pouco adentrando a esfera de outras ciências para uma melhor leitura da natureza abrangente de nosso objeto música, música em sua pluralidade de caracteres que compõem tais obras, logo nos encaminhamos ao universo da musicologia afim de entender o universo dessa pesquisa das obras musicais trazendo para a ciência de história as características do trabalho de um musicólogo, na dimensão do interdisciplinar não devem existir pudores quanto a ideia irreal de uma história pela história e a partir desta somente, história em seu sentido amplo uma história por outros caminhos fora o que se encontrou nesta pesquisa.

Entramos nos devaneios poéticos de nossos artistas ouvimos e reproduzimos suas canções, conhecendo um pouco melhor da poética do imaginário amazônico de que nos fala Loureiro (1995) da poética que envolve e está envolvida em nosso ethos amazônico, conhecemos também trabalhos recentes como o de Mesquita (2022) que se concentra na figura dos músicos do Amazonas enquanto trabalhadores, perdendo assim de vista a subjetividade do processo de criação artística em nossa análise, mas sendo um esforço de sistematização histórica, encerrarmos com entusiasmo esse trabalho inaugural de nosso caminho de pesquisa, e com a satisfação do caminho até aqui percorrido transmutando de uma forma a outra em nossa hermenêutica interdisciplinar na prática que se configura a arte de pensar e escrever história.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1989.
- _____. Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- _____. Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BLOCH, Marc. “Apologia da História ou O ofício de historiador”. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- CARDOSO, Raimundo Gerson Luzeiro. **Sonoridades da Floresta: grupo raízes caboclas**. Dissertação. Mestrado. História Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2017.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- CERDEIRA, Wesley Dias; TORRES, Iraildes Caldas. Imaginário Ambiental: a floresta amazônica como inspiração poética In: **Poéticas Amazônicas: gênero, religiosidade e sonoridades cartográficas**, TORRES, Iraildes Caldas (org.). Manaus: EDUA; São Paulo: Alexa Cultural, 2021.
- FARIAS, Elias Souza. **A Canção na Amazônia e a Amazônia na Canção**. 2017. Tese (Doutorado) Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2017.
- FAZENDA, Ivani (org.). **O Que é interdisciplinaridade?**. São Paulo: Cortez, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, Sons, Ritmos**. São Paulo: Ática, 2006.
- GUATTARI, Felix. **Caosmose; um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, Yomarley Lopes. **O artista-andarilho da Amazônia e o florear de sua práxis poeisis na festa popular**. Manaus: EDUA; São Paulo: Alexa Cultural, 2020.
- JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago. 1976
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Caminhos para a cultura do bem viver**. São Paulo, Cultura do Bem Viver, 2020.

MENEZES, Mauro Augusto Dourado. “**Eu canto pra falar do Amazonas**”: narrativas musicais de uma geração de músicos de Manaus. Dissertação. Mestrado. História Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

“GARANTIDO POR TODA VIDA”

UM ESTUDO FOTODOCUMENTAL SOBRE A INVISIBILIDADE
ARTÍSTICA NA CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO DE BOI-BUMBÁ
EM PARINTINS

Daniel Silva Brandão

dsb.mic20@uea.edu.br

Resumo: Este estudo analisa o processo de construção artística do espetáculo de boi-bumbá em Parintins, com ênfase nos artistas e trabalhadores invisibilizados que atuam nos bastidores da elaboração e produção do projeto de arena. A pesquisa tem como recorte temporal o espetáculo “Garantido por toda vida”, apresentado no 56º Festival Folclórico de Parintins, e busca evidenciar o protagonismo de mestres das artes populares à margem das óticas principais do espetáculo. Por meio de uma abordagem fotodocumental, o estudo revela os caminhos criativos, os saberes tradicionais e as práticas coletivas que sustentam a grandiosidade cultural e artística do boi-bumbá.

Palavras-chave: Fotodocumentarismo; Artistas populares; Boi-Bumbá; Boi Garantido; Festival Folclórico de Parintins.

Resumen: Este estudio analiza el proceso de construcción artística del espectáculo de *boi-bumbá* en Parintins, con énfasis en los artistas y trabajadores invisibilizados que actúan entre bastidores en la elaboración y producción del proyecto escénico. La investigación toma como recorte temporal el espectáculo “*Garantido por toda vida*”, presentado durante la 56ª edición del *Festival Folclórico de Parintins*, y busca evidenciar el protagonismo de los maestros de las artes populares que permanecen al margen de las narrativas dominantes del espectáculo. A través de un enfoque fotodocumental, el estudio revela los caminos creativos, los saberes tradicionales y las prácticas colectivas que sustentan la grandeza cultural y artística del *boi-bumbá*.

Palabras clave: Fotodocumentación; Artistas populares; *Boi-Bumbá*; *Garantido*; Festival Folclórico de Parintins.

INTRODUÇÃO

*“O dom que tenho na vida é arte
Que faço brotar do meu coração
Inspirado em Lindolfo, artesão pioneiro
Que fez o boi garantido
Com as próprias mãos [...]”¹*

As margens do rio Amazonas, a cidade de Parintins é um território onde a arte se molda a partir da fé, do imaginário popular, da natureza e, sobretudo, da confluência de diversos povos que formam a identidade parintinense. Caboclos, ribeirinhos, campesinos, indígenas, negros, remanescentes quilombolas, mestiços, migrantes nordestinos, europeus, entre outros povos, entrelaçam suas histórias e tradições na construção de uma cultura singular, que encontra no *Festival Folclórico de Parintins* sua mais grandiosa expressão cultural.

Em meio a uma disputa folclórica e rivalidade que atravessa décadas, enraizada em uma cultura centenária, artesãos autodidatas — pasteladores, soldadores, pintores, serralheiros, escultores, costureiras, tecelãs, desenhistas, projetistas, entre outros profissionais das artes — dedicam-se intensamente, distantes dos holofotes, à idealização e materialização de um dos maiores espetáculos a céu aberto do mundo.

Embora protagonistas na construção dos projetos de arena de cada boi-bumbá, esses trabalhadores da arte, do folclore e da cultura popular, no entanto, ocupam espaços de bastidores, sendo invisibilizados no escopo do Festival Folclórico de Parintins. Todavia, ressalta-se que são eles os verdadeiros agentes da criação, responsáveis por dar cor, forma, textura e vida aos elementos que compõem a grandiosidade estética, imagética e alegórica da arena.

De acordo com Sena (2022), o artista parintinense, nesta perspectiva, é um sujeito construído entre a consonância das condições específicas de existência coletiva e a afirmação identitária, pautado sobre cultura, resistências e saberes ancestrais. Contudo, em decorrência do produto e da exploração cultural, estes sujeitos acabam sendo invisibilizados e relegados à condição de marginalização da epopeia cabocla.

Subalternizadas pelo processo de mercantilização da cultura popular, as classes fazedoras do *boi-bumbá* e do Festival Folclórico de Parintins veem suas produções artísticas destacadas no espetáculo, ao mesmo tempo em que suas presenças são sistematicamente invisibilizadas durante a festividade. Apesar de cons-

1 Toada “Resistência da Arte”, álbum Auto da Resistência Cultural (2018), do Boi-Bumbá Garantido

tituírem a força motriz do evento, esses artistas — outrora reconhecidos como mestres das artes e expoentes de uma rica tradição folclórica — são progressivamente apagados e silenciados nos galpões de alegorias e indumentárias, espaços onde dividem seu ofício com ferro, isopor, soldas, colas, penas, tecidos e sombras.

Desta forma, o presente trabalho busca, a partir de um estudo pautado na área da fotografia documental, evidenciar e trazer à tona o trabalho dos artistas invisibilizados nas narrativas oficiais do espaço do boi-bumbá de Parintins. As fotografias reunidas neste estudo emergem de minha experiência pessoal, e atuação profissional, enquanto fotógrafo da Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido (AFBBG), no espetáculo de tema “Garantido Por Toda Vida”, que perpassou desde seu planejamento, a produção e a apresentação no 56º Festival Folclórico de Parintins, nos dias 30 de junho, 1 e 2 de julho de 2023.

METODOLOGIA

O presente trabalho tem como abordagem de pesquisa o método qualitativo de cunho exploratório, baseado numa perspectiva de investigação etnográfica tendo a fotografia documental como método de registro, análise e denúncia social da invisibilização dos artistas que atuam na construção e desenvolvimento do espetáculo “*Garantido por toda Vida*”, do boi-bumbá Garantido no 56º Festival Folclórico de Parintins.

A produção fotodocumental dos registros imagéticos se iniciou a partir do planejamento e idealização do tema e projeto dentro da *Comissão de Arte do Boi Garantido*, contemplando os meses que antecederam o Festival, dentro dos galpões de alegorias, de indumentárias e demais espaços artísticos destinados à construção do espetáculo de arena, perpassando pelo traslado de alegorias, culminando na apresentação na Arena Bumbódromo e finalizando com o retorno dos módulos alegóricos da Concentração de Alegorias de volta aos galpões.

Destaca-se que, enquanto fotógrafo do Boi Garantido, o olhar fotográfico apurado foi o principal instrumento de análise e registro, uma vez que por meio de observação direta e sensível, além do contato humano, troca de experiências, diálogo e da construção de uma relação de confiabilidade, realizou-se a documentação das rotinas de trabalho e das nuances artísticas dos trabalhadores invisíveis. No âmbito deste estudo, ressalta-se que os registros fotográficos buscaram captar tanto os gestos de criação quanto os contextos de apagamento simbólico e material desses sujeitos.

GARANTIDO POR TODA VIDA: BASTIDORES DA EPOPEIA CABOCLA

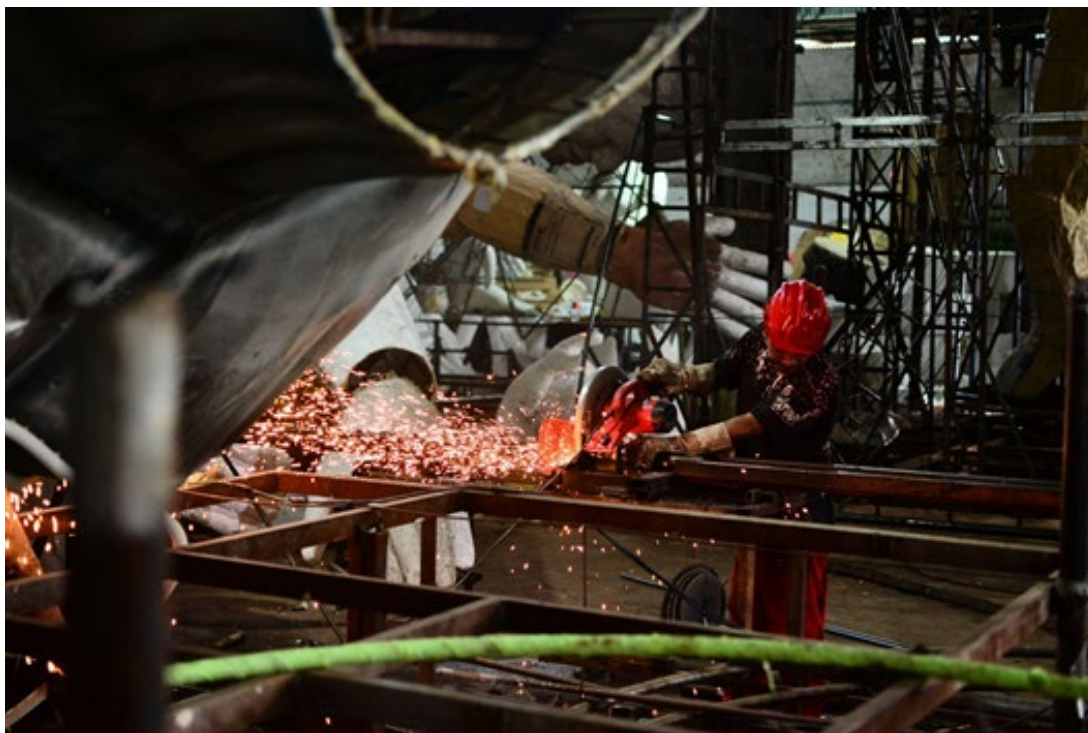


Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)



Foto: Daniel Brandão (2023)

CONSIDERAÇÕES

Ao nos aproximarmos do encerramento deste estudo, buscou-se evidenciar por meio de registros fotográficos o trabalho dos mestres e artesãos da cultura popular, invisibilizados diante do processo de mercantilização da cultura. O sujeito que produz a cultura torna-se apenas uma mera ferramenta, que é subalternizada à margem de sua própria identidade e arte, em detrimento dos holofotes, da valorização social e espetáculo.

O presente estudo, coloca-se a partir da pesquisa etnográfica e da fotografia documental, dando voz aos sujeitos invisibilizados, mestres e mestras, artistas autodidatas que constroem uma das maiores manifestações folclóricas e culturais do estado do Amazonas.

É, por fim, necessário romper com os paradigmas acerca do Festival Folclórico de Parintins. Embora a *incorrigível lógica do capital* (Mészáros, 2008), subsuma tudo a seu ideário, a cultura e o saber popular de Parintins despontam-se como uma alternativa viável à emancipação política, social, econômica e humana.

REFERÊNCIAS

MÉSZÁROS, István. **A educação para além do capital**. Tradução de Isa Tavares. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

SENA, Djane Silva. **Festival de Parintins: os bastidores da ópera cabocla**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Culturas Populares, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, 2022. 156 p.

CÍRIO FLUVIAL, CAMINHOS DE FÉ E MEMÓRIA A FESTIVIDADE DE SANT'ANA EM ÓBIDOS (PA)

Lidna Lima de Souza Lafayete

Mestranda em Educação Profissional e Tecnológica (ProfEPT) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas – Campus Manaus Centro (IFAM/CMC). Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas – Campus Presidente Figueiredo (IFAM/CPRF). E-mail: lidna.lafayete@ifam.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5627-5429>

Deilson do Carmo Trindade

Pós-doutorando, Doutor e Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas – Campus Manacapuru (IFAM/CMPU). E-mail: deilson@ifam.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8041-2133>

Resumo: Este artigo apresenta um relato de experiência etnográfica sobre a Festa de Sant'Ana, em Óbidos (PA), com destaque para o Círio Fluvial realizado em 13 de julho de 2025. A análise situa a festividade no cruzamento entre memória coletiva, identidade cultural e devoção popular no contexto da Amazônia ocidental. A partir de uma abordagem qualitativa e da perspectiva da observação participante, examina-se como a procissão fluvial e os rituais religiosos articulam territorialidade, pertencimento e transmissão de saberes entre as comunidades ribeirinhas do Baixo Amazonas. O estudo revela que a festividade transcende sua dimensão religiosa para constituir-se como um espaço de afirmação cultural, de reencontro comunitário e de preservação da memória dos povos amazônicos. Mestres e mestras da cultura popular se fazem presentes nesse processo de criação e recriação das tradições, evidenciando a vitalidade do patrimônio imaterial da região.

Palavras-chave: Festividade de Sant'Ana; Círio Fluvial; Memória coletiva; Cultura popular; Amazônia.

Abstract: This article presents an ethnographic experience report on the Feast of Sant'Ana in Óbidos (PA), with emphasis on the Fluvial Procession held on July 13, 2025. The analysis situates the festivity at the intersection of collective memory, cultural identity, and popular devotion in the context of western Amazonia. Using a

qualitative approach and participant observation perspective, it examines how the fluvial procession and religious rituals articulate territoriality, belonging, and the transmission of knowledge among riverside communities of the Lower Amazon. The study reveals that the festivity transcends its religious dimension to constitute itself as a space of cultural affirmation, community reunion, and preservation of the memory of Amazonian peoples. Masters of popular culture are present in this process of creation and re-creation of traditions, evidencing the vitality of the region's intangible heritage.

Keywords: Feast of Sant'Ana; Fluvial Procession; Collective memory; Popular culture; Amazonia.

INTRODUÇÃO

No coração do oeste paraense, às margens do Rio Amazonas, está encravada a cidade de Óbidos, um lugar onde o tempo corre ao ritmo das águas barrentas e da memória coletiva. Com cerca de 52 mil habitantes, segundo o último censo do IBGE (2022), a cidade carrega em seu cotidiano uma combinação singular de história, fé, cultura e resistência que a singulariza no cenário amazônico.

Fundada oficialmente em 1854, mas já ocupada por portugueses desde o século XVII, Óbidos surgiu como ponto estratégico de defesa na parte mais estreita e profunda do Amazonas, um verdadeiro gargalo fluvial que, ainda hoje, impõe respeito às embarcações. Os colonizadores que ali chegaram batizaram a cidade em homenagem à vila medieval portuguesa, por sua semelhança nos relevos e na imponência natural. O Forte Pauxis, marco histórico do município, continua guardando as memórias desse passado militar e da formação do povo obidense (IPHAN, 2020).

É na articulação entre fé, memória e território que a Festividade de Sant'Ana se impõe como fenômeno cultural de primeira grandeza. Como evento estruturante da vida comunitária, ela mobiliza não apenas fiéis, mas agentes culturais, mestres e mestras da tradição que, ao longo de gerações, mantêm vivos os saberes, os rituais e as expressões que configuram a identidade do povo obidense. Trata-se, portanto, de uma manifestação que excede os limites do calendário religioso para se constituir como espaço de criação, transmissão e reafirmação cultural.

Este artigo tem como objetivo central analisar a Festividade de Sant'Ana, com ênfase no Círio Fluvial realizado em 13 de julho de 2025, a partir de uma perspectiva que articula memória coletiva, identidade cultural e cultura popular. A experiência aqui narrada é resultado de observação participante, escuta sensível e imersão no universo festivo-religioso obidense, em consonância com a proposta

desta edição da Revista ContraCorrente, voltada às festas populares e religiosas e aos processos de criação de seus mestres e mestras.

REFERENCIAL TEÓRICO: FESTA, MEMÓRIA E IDENTIDADE NA AMAZÔNIA

A Festividade de Sant’Ana em Óbidos não se reduz a um evento datado no calendário litúrgico, ela constitui o amálgama da memória coletiva e da identidade do povo obidense. Conforme os postulados do sociólogo Maurice Halbwachs, a memória não é um arquivo estático, mas uma reconstrução contínua do passado operada pelas demandas e vivências do presente. No cenário do oeste paraense, o ritmo das águas barrentas do Rio Amazonas funciona como o compasso cronológico onde essa memória se atualiza e se consolida.

A cidade, marcada por uma história que remonta à ocupação portuguesa do século XVII e à fundação oficial em 1854, resguarda em monumentos como o Forte Pauxis as reminiscências de seu passado militar e de sua formação social. O retorno dos “filhos da terra” no período festivo reflete o que a literatura geográfica conceitua como “topofilia”, o elo afetivo e identitário entre as pessoas e o lugar. Como afirma Halbwachs (2013), as memórias se apoiam nos lugares, quando os indivíduos se reconectam com o espaço físico originário, eles reativam os laços comunitários e familiares que definem sua existência.

A festa popular religiosa tem sido reconhecida pelas ciências humanas como um campo privilegiado de investigação sobre a vida social e cultural dos povos. Para Brandão (1989), a festa é um momento em que a comunidade se recria, reafirma seus laços e renegocia suas representações coletivas. Não se trata de uma suspensão da vida cotidiana, mas de sua intensificação, um tempo em que o ordinário se torna extraordinário e o coletivo se sobrepõe ao individual.

No contexto amazônico, as festas de santos e santas padroeiras assumem uma dimensão particular. A imbricação entre catolicismo popular, cosmovisões indígenas e práticas afro-brasileiras resulta em manifestações híbridas e plurais, cuja riqueza reside exatamente nessa heterogeneidade constitutiva (Maués, 1995). O Círio Fluvial de Óbidos insere-se nessa tradição, apresentando especificidades que o distinguem de outras procissões amazônicas: a navegação pelo Rio Amazonas, a mobilização de comunidades ribeirinhas ao longo de toda a rota e a articulação entre o sagrado e a paisagem natural.

A memória coletiva, tal como conceituada por Halbwachs (2013), constitui um dos eixos interpretativos centrais para a compreensão dessas festas. Ela não é

um repositório estático do passado, mas um processo dinâmico de atualização do vivido, orientado pelas demandas e afetos do presente. Quando os fiéis de Óbidos retornam à cidade no período da festividade, eles não apenas celebram uma tradição, eles a reinventam, atualizam e carregam consigo para os lugares de onde vieram.

A noção de identidade cultural, por sua vez, relaciona-se ao modo como grupos e comunidades constroem narrativas sobre si mesmos a partir de elementos compartilhados como língua, território, história, religiosidade, festas (Hall, 2006). A Festividade de Sant'Ana funciona como um desses operadores identitários: ao participar do Círio Fluvial, os obidenses e obidenses-de-coração afirmam uma pertença que transcende a dimensão geográfica e se inscreve no plano simbólico e afetivo.

Por fim, a perspectiva dos mestres e mestras da cultura popular, tal como valorizada pelas políticas de patrimônio imaterial no Brasil (IPHAN, 2010), é fundamental para compreender como essas festas se perpetuam. São eles e elas os guardiões dos saberes-fazeres que estruturam os rituais, os remeiros experientes que conduzem as embarcações, as mulheres que ornamentam os andores, os músicos que entoam as alvoradas, os rezadores que puxam as novenas. Sem essa transmissão viva de conhecimentos, a festividade perderia sua vitalidade e sua capacidade de transformar.

O SAGRADO, O RIO E A PAISAGEM FLUVIAL

Na Amazônia, o rio é rua, é sustento, e é também o espaço de manifestação do transcendente, é por suas águas que circulam pessoas, histórias, mercadorias, afetos e tradições que atravessam gerações. Os rios conectam comunidades, aproximam famílias e organizam o ritmo da vida cotidiana, tornando-se parte constitutiva da identidade amazônica. Mais do que elementos geográficos, eles representam caminhos de existência e permanência cultural.

Ao mesmo tempo, o rio assume uma dimensão simbólica e espiritual profundamente marcada pela experiência dos povos amazônidas. Em suas margens e correntezas, realizam-se procissões fluviais, promessas, celebrações religiosas e práticas de fé que unem o sagrado à natureza. O movimento das águas acompanha as expressões de devoção popular, transformando embarcações em espaços de oração, encontro e memória coletiva. Assim, o rio deixa de ser apenas meio de deslocamento e subsistência, tornando-se também território do sagrado, onde o humano busca conexão com o divino em meio à imensidão da floresta e das águas.

A análise da Festividade de Sant'Ana sob a ótica da Geografia da Religião revela a sacralização da paisagem natural. O Círio Fluvial transforma o leito do Rio Amazonas em uma grande nave eclesial a céu aberto, onde as embarcações, canoas e batelões assumem o papel de altares móveis adornados com velas, bandeiras e ramos.

Mircea Eliade (1992), em suas reflexões sobre o sagrado e o profano, aponta que o espaço sagrado possui uma dimensão orientadora: ele funda o mundo e dá sentido à existência humana, contrapondo-se ao caos do espaço profano envolvente. Em Óbidos, a Catedral de Sant'Ana, construída no topo da ladeira mais íngreme, atua como o *Axis Mundi* (o eixo do mundo) local.

A narrativa mítica de que o templo repousa sobre a “cabeça da cobra” simboliza a vitória do sagrado organizador sobre as forças caóticas da natureza. A imagem da padroeira posicionada no ponto mais alto, de braços abertos para os que chegam pelo rio, estabelece uma geografia de proteção e acolhimento que ressignifica as distâncias geográficas da calha do Baixo Amazonas.

PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL E PERFORMANCE COMUNITÁRIA

A festa, em sua totalidade, configura-se como um patrimônio cultural imaterial, nos moldes defendidos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Mais do que a materialidade dos templos, o patrimônio reside nos saberes, nos fazeres e nas celebrações que se estendem ao longo do mês de julho. Paul Connerton (1999), em seus estudos sobre como as sociedades lembram, destaca a importância das “performances corporais” e dos atos ritualísticos para a transmissão da memória social.

Nesse contexto, a Festa de Sant'Ana ultrapassa a dimensão estritamente religiosa e consolida-se como uma prática coletiva de preservação da memória e da identidade cultural amazônica. Os rituais, as procissões, os cantos, as novenas e as peregrinações fluviais constituem formas de rememoração social que reafirmam pertencimentos e fortalecem vínculos comunitários.

Cada gesto repetido anualmente, o acender das velas, os enfeites das embarcações, as rezas compartilhadas e os encontros familiares, carrega significados construídos historicamente, permitindo que diferentes gerações mantenham viva uma herança cultural que se atualiza no presente.

As contribuições de Paul Connerton ajudam a compreender que a memória coletiva não se sustenta apenas em registros escritos ou monumentos materiais,

mas sobretudo nas práticas incorporadas pelos sujeitos em seus cotidianos. Na Festa de Sant'Ana, os corpos em movimento, os trajetos percorridos pelo rio, os cânticos entoados em conjunto e as expressões de fé tornam-se mecanismos de transmissão de saberes e experiências. É por meio dessas práticas ritualizadas que a comunidade reafirma sua história, preserva valores e compartilha modos de viver que integram religiosidade, sociabilidade e cultura popular amazônica.

Além disso, a festa mobiliza uma rede de conhecimentos tradicionais que envolve a preparação dos alimentos, a ornamentação dos espaços sagrados, a construção de vínculos solidários e a organização comunitária necessária para a realização das celebrações. Esses saberes, muitas vezes transmitidos oralmente entre familiares e moradores mais antigos, revelam a riqueza do patrimônio imaterial presente na festividade. Assim, a Festa de Sant'Ana constitui-se não apenas como um evento religioso, mas como um espaço de resistência cultural e de continuidade das memórias coletivas de um povo profundamente conectado às águas, à fé e às tradições amazônicas.

PERCURSO METODOLÓGICO

Este trabalho adota uma abordagem qualitativa de caráter etnográfico, fundamentada na observação participante e na escuta sensível como instrumentos privilegiados de produção de dados. A observação participante, conforme Malinowski (1978), implica a imersão do pesquisador no universo investigado, buscando compreender os fenômenos a partir de dentro, não como espectador distante, mas como interlocutor ativo dos processos sociais e culturais em curso.

A experiência de campo foi realizada em Óbidos (PA), entre os dias 12 e 27 de julho de 2025, período que compreendeu o Círio Fluvial (13 de julho) e as demais atividades da Festividade de Sant'Ana. Durante esse período, foram realizadas observações sistemáticas dos rituais religiosos, registros em diário de campo, conversas informais com moradores, fiéis e participantes das comunidades ribeirinhas, além da participação ativa em procissões, novenas, alvoradas e celebrações populares.

A escuta sensível, tal como proposta por Barbier (2002), fundamentou a postura de abertura e disponibilidade afetiva adotada durante o campo, reconhecendo que as dimensões emocionais, estéticas e relacionais da experiência são constitutivas do conhecimento produzido, e não interferências a serem descartadas. Essa escolha metodológica implica uma ética de cuidado com os sujeitos e com a própria experiência de pesquisa.

Os dados produzidos foram analisados à luz do referencial teórico apresentado, com atenção às dimensões de memória, identidade, território e transmissão cultural que emergem da festividade. A narrativa etnográfica adotada neste artigo procura equilibrar o rigor analítico com a preservação da vivacidade e da riqueza dos elementos observados.

O CÍRIO FLUVIAL: FÉ, TERRITÓRIO E PERTENCIMENTO

Em 13 de julho de 2025, o Círio Fluvial de Sant'Ana partiu do município de Terra Santa, distante cerca de 117 km de Óbidos, com uma parada significativa na comunidade de Maria Tereza, ponto de embarque da imagem da padroeira em direção ao porto de Óbidos. O trajeto, de aproximadamente duas horas de navegação, reuniu dezenas de embarcações e milhares de fiéis, configurando o que se pode descrever como uma romaria aquática de dimensões amazônicas.

A procissão fluvial revela, de imediato, a centralidade do rio como elemento estruturante da vida e da cultura amazônicas. Não é possível compreender o Círio Fluvial sem compreender a relação que os povos ribeirinhos estabelecem com as águas, uma relação de dependência, respeito, medo e afeto que se expressa nas práticas cotidianas e se potencializa nos momentos festivos e rituais. O rio, aqui, não é apenas o palco da procissão: ele é personagem, mediador entre o humano e o sagrado.

À medida que a comitiva avançava rio abaixo, novas embarcações se incorporavam ao cortejo provenientes das comunidades ribeirinhas dispersas ao longo do Baixo Amazonas. Cada agregação representava não apenas um acréscimo numérico, mas a inclusão de histórias, promessas, devoções e pertencimentos específicos. Fogos de artifício cortavam o céu, e o rio se coloriu com velas, bandeiras, panos, ramos e adornos das canoas e batelões. Era, como observou um dos fiéis presentes, “o Baixo Amazonas inteiro se movendo em direção a Óbidos”.

A chegada ao porto de Óbidos foi marcada por uma intensidade emocional que transcendeu os limites da descrição objetiva. A imagem de Sant'Ana foi recebida com flores, palmas e lágrimas. A procissão terrestre que se seguiu conduziu a padroeira pela ladeira íngreme que leva à Catedral, construída no ponto mais alto da cidade, lugar de onde se avista o rio em sua extensão majestosa e, do outro lado das águas, a Costa Fronteira. A arquitetura do percurso processional, do rio à montanha, das águas ao alto, pode ser lida como uma metáfora da jornada espiritual que a festividade propõe aos seus participantes.

MESTRES E MESTRAS DA CULTURA: A TRANSMISSÃO VIVA DOS SABERES

Um aspecto central da Festividade de Sant'Ana é a presença ativa dos mestres e mestras da cultura popular, homens e mulheres que, ao longo de décadas ou de toda uma vida, acumularam saberes específicos sobre os rituais, as músicas, os adornos, as rezas e os modos de fazer que constituem a festa. Esses agentes culturais são, em grande medida, os responsáveis pela continuidade e vitalidade da tradição.

Durante o período de imersão em campo, foi possível observar e registrar diferentes formas dessa transmissão. Uma mulher de mais de 60 anos ensinava à neta os passos corretos para a ornamentação do andor; um remeiro experiente explicava aos mais jovens como posicionar a embarcação durante a procissão fluvial para manter a formação; uma rezadeira conduzia a novena com autoridade e intimidade, alternando entre o português formal das orações canônicas e expressões locais que tornavam o ritual mais próximo e vivo. Em cada um desses gestos, a festa se renovava e se perpetuava.

A Catedral de Sant'Ana, construída no que a lenda local chama de “cabeça da cobra”, referência a uma serpente mítica que repousa sob a cidade, funciona como o centro gravitacional de toda essa rede de saberes e práticas. Suas paredes, segundo os moradores, “contêm todas as orações já feitas ali”. Visitada várias vezes durante o campo, a cada visita ela revelava uma dimensão diferente: ora espaço de oração solitária, ora de novena coletiva, ora de contemplação silenciosa. A arquitetura da fé, poderia se dizer, se adapta às necessidades de quem a habita (Diocese de Óbidos, 2023).

As comunidades ribeirinhas merecem atenção especial nesse quadro, homens e mulheres que enfrentam longas jornadas pelos paranás e lagos do Baixo Amazonas para participar da festividade. Dormindo em canoas, cozinhando em fogareiros improvisados, cuidando com zelo da imagem que trazem consigo, encarnam uma forma de devoção que é, simultaneamente, prática cultural, afirmação identitária e exercício de resistência. A fé deles não se impõe com estrépito, ela resiste, silenciosa, como o curso do rio.

A FESTA COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA

A Festividade de Sant'Ana revela que ela opera como um dispositivo poderoso de produção e atualização da memória coletiva. Para muitos filhos e filhas

de Óbidos que vivem em outras regiões do país, o retorno à cidade durante a festividade é o momento em que a saudade ganha corpo, em que as raízes se tornam palpáveis. A festa, nesse sentido, funciona como um portal temporal, ela faz convergir passado, presente e futuro em um único espaço-tempo de celebração.

Os relatos coletados durante o campo ilustram essa função memorial com riqueza, um pescador narrou como sobrevivera a uma tempestade após prometer à Santa que, se voltasse vivo, faria o trajeto inteiro da procissão com os pés descalços, e como havia cumprido a promessa por décadas. Uma professora aposentada mostrou um álbum com fotos de gerações de familiares participando da festividade, cada foto uma camada de memória depositada sobre a anterior. Um menino de sete anos, ao ver a pesquisadora emocionada, ofereceu uma síntese que desafia qualquer aparato teórico: “É que Sant’Ana cuida da gente por dentro, por isso a gente chora”.

A cidade de Óbidos, durante a festividade, se transforma materialmente e simbolicamente, as ruas ganham altares improvisados, as casas se abrem para os visitantes, as praças se enchem de expressões culturais, apresentações folclóricas, cavalgadas, danças, feiras gastronômicas, que coexistem com as celebrações religiosas sem hierarquia rígida entre o sagrado e o profano. Essa porosidade entre as dimensões da festa é característica das festas populares amazônicas e contribui para sua capacidade de incluir e mobilizar diferentes grupos e sensibilidades.

O período noturno merece destaque particular, à noite, as ruas ganham nova vida, famílias inteiras se reúnem em frente às casas para rezar o terço e receber os visitantes, os sinos da Catedral comunicam informações que os habitantes mais antigos sabem decodificar, a luz das velas e dos fogos de artifício transforma a paisagem urbana em um cenário liminar, entre o cotidiano e o extraordinário. “Tudo parece dançar ao redor de Sant’Ana”, como expressou uma moradora, e não é difícil compreender o que ela queria dizer.

O ESPETÁCULO DAS NOITES DE SANT’ANA: SOCIABILIDADE, TRADIÇÃO E DEVOÇÃO PROFANA

Se as manhãs e tardes em Óbidos são dominadas pela solenidade litúrgica das missas, novenas e alvoradas, o pôr do sol nas margens do Amazonas anuncia uma transição onde o sagrado e o profano se abraçam em uma simbiose perfeita. Ao anoitecer, as ladeiras históricas e as praças públicas ganham uma nova e vibrante vida. A cidade se enche de luzes e sons, transformando-se em um verdadeiro show a parte, onde a cultura popular atinge o seu ápice.

As noites de Sant'Ana constituem um dos momentos mais aguardados da festividade, pois revelam uma dimensão da celebração marcada pelo encontro, pela convivência e pela expressão da cultura popular. Após os ritos religiosos, a cidade se reorganiza em torno das barracas, apresentações culturais, rodas de conversa e espaços de circulação coletiva. Famílias inteiras ocupam as ruas, crianças brincam pelas praças iluminadas e visitantes se misturam aos moradores locais em um movimento contínuo de sociabilidade que redefine temporariamente a dinâmica urbana de Óbidos. Nesse cenário, a festa deixa de ser apenas contemplação religiosa e transforma-se também em experiência comunitária compartilhada.

A musicalidade ocupa papel central nesse espetáculo noturno, os sons que ecoam pelas ruas, sejam eles provenientes de bandas locais, aparelhagens, grupos folclóricos ou apresentações tradicionais, produzem uma atmosfera de celebração que envolve toda a cidade. A música atua como elemento agregador, aproximando diferentes gerações e fortalecendo laços afetivos entre os participantes da festa. Ao mesmo tempo, evidencia a pluralidade cultural amazônica, marcada pela convivência entre tradições regionais e influências contemporâneas que coexistem harmoniosamente no espaço festivo.

As noites festivas também evidenciam a capacidade da celebração de integrar diferentes públicos e experiências sociais. Jovens, idosos, crianças, comerciantes, turistas e romeiros compartilham os mesmos espaços, ainda que motivados por interesses diversos. Alguns participam movidos pela devoção religiosa; outros, pela tradição familiar, pela convivência social ou pela busca do entretenimento. Essa multiplicidade de sentidos demonstra como a Festa de Sant'Ana extrapola os limites da religião institucional, tornando-se um fenômeno cultural amplo, capaz de reunir distintas formas de viver e experienciar a cidade.

Nesse contexto, o chamado “profano” não aparece como oposição ao sagrado, mas como extensão da própria experiência festiva. A alegria coletiva, os reencontros familiares, as conversas nas calçadas e o movimento intenso das praças integram uma dimensão humana da celebração que complementa os rituais religiosos. Em Óbidos, fé e festa coexistem de maneira indissociável, revelando uma tradição em que a espiritualidade se manifesta não apenas nos templos e procissões, mas também na convivência comunitária e na ocupação afetiva dos espaços públicos.

OS TRADICIONAIS LEILÕES E A ECONOMIA DA FÉ

O leilão de Sant'Ana é um dos momentos mais aguardados e calorosos da noite obidense, trata-se de uma dinâmica tradicionalizada onde a comunidade

oferta bens, que vão desde artesanatos locais e imagens sacras adornadas até produtos agrícolas e animais doados por produtores rurais da região, para serem arrematados pelos presentes.

O leiloeiro local, figura central dotada de uma retórica bem-humorada e cativante, dita o ritmo dos lances sob os aplausos e risadas do público que lota o entorno do pavilhão. Arrematar um produto no leilão não é um mero ato de compra comercial; é uma demonstração pública de apoio à paróquia, um gesto de agradecimento por graças alcançadas e, acima de tudo, um exercício de prestígio comunitário e solidariedade.

Os valores arrecadados são integralmente revertidos para a manutenção da própria festividade e para as obras sociais da diocese, fechando um ciclo onde a economia local se coloca a serviço da comunidade. Além de sua dimensão econômica, os leilões configuram-se como importantes espaços de interação social e fortalecimento dos vínculos comunitários.

Enquanto os lances acontecem, o público participa ativamente com comentários, brincadeiras e incentivos, criando uma atmosfera marcada pela descontração e pelo sentimento de pertencimento coletivo. O leilão transforma-se, assim, em um verdadeiro espetáculo popular, no qual a participação da comunidade é tão importante quanto os próprios itens ofertados. Nesse ambiente, tradição, humor e solidariedade se articulam de maneira singular, revelando a força da cultura festiva obidense.

Os produtos ofertados também carregam significados simbólicos que ultrapassam seu valor material. Muitos itens são resultado do trabalho cotidiano de agricultores, pescadores, artesãos e famílias locais que escolhem contribuir com aquilo que produzem, reafirmando relações de reciprocidade e devoção. A oferta de animais, colheitas e objetos confeccionados manualmente evidencia a estreita ligação entre a festa religiosa e os modos de vida amazônicos, nos quais trabalho, fé e comunidade permanecem profundamente entrelaçados.

Há ainda uma dimensão afetiva presente nos leilões, perceptível nas narrativas que acompanham determinadas doações. Em muitos casos, os bens ofertados representam promessas pagas, agradecimentos por curas, conquistas ou proteção recebida ao longo do ano. Dessa forma, cada objeto leiloado carrega consigo histórias pessoais e familiares que se incorporam à memória coletiva da festividade. O ato de doar torna-se, portanto, uma prática de expressão da fé e de reconhecimento da importância de Sant'Ana na vida da comunidade.

Sob essa perspectiva, os leilões podem ser compreendidos como manifestações de uma “economia da fé”, em que as relações econômicas não se restringem à

lógica comercial, mas se articulam a valores simbólicos, religiosos e comunitários. O dinheiro arrecadado circula em benefício da própria coletividade, fortalecendo tanto a continuidade da festa quanto as ações sociais desenvolvidas pela Igreja local. Assim, o leilão reafirma sua importância não apenas como entretenimento noturno, mas como mecanismo de cooperação social e preservação cultural dentro da dinâmica festiva de Óbidos.

O CLAMOR DOS BINGOS E AS BRINCADEIRAS POPULARES

Paralelamente, as mesas espalhadas pelas praças ficam repletas de famílias inteiras para o tradicional bingo beneficente. Idosos, jovens e crianças sentam-se lado a lado, segurando suas cartelas e pequenos grãos de milho ou feijão para marcar os números anunciados nos alto-falantes. O silêncio tenso que antecede o clamor das pedras sorteadas é quebrado abruptamente pelo grito entusiasmado de “Bati!”, seguido por palmas e brincadeiras entre os vizinhos.

Para as crianças, as noites são preenchidas por brincadeiras tradicionais e pelos pequenos parques de diversões montados temporariamente. Essa atmosfera resgata o espírito das antigas quermesses do interior da Amazônia, onde o tempo parece desacelerar para dar lugar ao convívio puro.

O anúncio dos números do bingo ecoa pelos alto-falantes como parte da própria trilha sonora das noites de Sant’Ana. Entre olhares atentos às cartelas e a expectativa crescente a cada pedra sorteada, cria-se um ambiente de suspense e descontração que mobiliza dezenas de pessoas ao redor das mesas espalhadas pelas praças.

Não raro, os erros na marcação ou os falsos alertas de vitória provocam gargalhadas coletivas, tornando o jogo um momento de espontaneidade e interação popular. A simplicidade da brincadeira contrasta com a intensidade emocional vivida pelos participantes, que acompanham cada rodada como um pequeno acontecimento comunitário.

Os prêmios ofertados, muitas vezes compostos por cestas, eletrodomésticos, produtos locais ou doações da própria comunidade, evidenciam novamente a lógica solidária que atravessa toda a celebração. Participar do bingo representa também contribuir com a manutenção da festa e das ações sociais da paróquia, integrando lazer e compromisso comunitário em uma mesma prática cultural. Nesse sentido, diversão e solidariedade coexistem de forma harmoniosa, demonstrando como as manifestações populares da festa mantêm vínculos profundos com os valores coletivos da comunidade de Óbidos.

Esse ambiente festivo resgata práticas de sociabilidade características das antigas quermesses amazônicas, nas quais o encontro entre as pessoas ocupava lugar central. Em meio à velocidade do mundo contemporâneo, as noites de Sant'Ana preservam uma temporalidade própria, marcada pelo convívio nas praças, pelas conversas prolongadas e pela valorização da presença coletiva. A festa transforma os espaços públicos em territórios de memória e partilha, reafirmando tradições culturais que resistem ao tempo e fortalecem a identidade comunitária.

Em meio a esse cenário, percebe-se como as brincadeiras populares mantêm viva uma forma tradicional de lazer comunitário cada vez mais rara nas grandes cidades. A Festa de Sant'Ana preserva experiências simples, mas carregadas de significado social e afetivo, nas quais o entretenimento está profundamente associado à convivência humana. Mais do que diversão, as noites festivas revelam modos de viver e de celebrar que continuam sustentando a memória cultural e o imaginário popular obidense.

A GASTRONOMIA TÍPICA: OS SABORES DA TERRA

Outro aspecto marcante das noites de Sant'Ana é a valorização da culinária regional como expressão de identidade cultural. As barracas espalhadas pelas praças e ruas oferecem comidas típicas que mobilizam memórias afetivas e reafirmam saberes tradicionais transmitidos entre gerações. O cheiro do tacacá, da maniçoba, dos peixes assados e dos doces regionais mistura-se ao movimento intenso da cidade, criando uma experiência sensorial profundamente ligada ao pertencimento amazônico. Comer durante a festa não representa apenas uma necessidade cotidiana, mas um ato de partilha e convivência que fortalece os vínculos comunitários.

O aroma que emana das barracas montadas nas praças públicas desenha um mapa sensorial inconfundível da identidade paraense. As feiras gastronômicas transformam a noite em um banquete de cores e sabores nativos como o Tacacá, o Pato no Tucupi e a Maniçoba. Servido fervendo em cuias artesanais, o tacacá, com seu caldo de tucupi amarelado, goma de mandioca, camarão seco e folhas de jambu, provoca o famoso tremor nos lábios dos visitantes e moradores.

O pato no tucupi também se destaca como prato principal das reuniões familiares, os peixes da região como o tambaqui, o jaraqui e o tucunaré são servidos fritos ou assados na brasa, acompanhados da insubstituível farinha de mandioca d'água (crocante e grossa), típica do Baixo Amazonas. Doces e bebidas de frutas nativas, os bombons e doces caseiros de cupuaçu, bacuri, murici e castanha-do-

-pará adoçam o paladar dos devotos após as celebrações religiosas, funcionando como um elo entre a biodiversidade da floresta e a culinária festiva.

Entre os sabores que marcam as noites de Sant'Ana, a maniçoba ocupa lugar de destaque como símbolo da culinária tradicional amazônica e da memória afetiva coletiva. Preparada lentamente ao longo de vários dias, a iguaria reúne folhas de mandioca brava trituradas e diversos tipos de carnes, exigindo conhecimento culinário transmitido entre gerações.

Durante a festividade, seu aroma espalha-se pelas ruas e barracas, atraindo moradores e visitantes que encontram no prato não apenas alimento, mas também uma experiência cultural profundamente ligada à identidade paraense e amazônica. Compartilhar a maniçoba durante a festa representa um gesto de acolhimento e convivência, reforçando os laços comunitários que fazem da celebração de Sant'Ana um espaço de encontro entre fé, tradição e pertencimento cultural.

APRESENTAÇÕES CULTURAIS E DANÇAS FOLCLÓRICAS

O palco principal da praça transforma-se no epicentro das manifestações artísticas locais, grupos de carimbó, com suas saias coloridas, compridas e rodadas, ditam o ritmo frenético dos tambores (curimbós) e das flautas, convidando moradores e turistas a dançarem descalços. As danças folclóricas, as quadrilhas estilizadas e as encenações teatrais, que muitas vezes recontam as lendas da região, como as histórias da cobra grande e os mitos que habitam o imaginário ribeirinho, envolvem a juventude local na manutenção das tradições.

Mais do que entretenimento, as apresentações culturais funcionam como espaços de afirmação identitária e disputa simbólica sobre quais memórias devem permanecer vivas na cidade. Cada dança, figurino ou encenação carrega marcas da formação histórica amazônica, evidenciando influências indígenas, caboclas e ribeirinhas que resistem mesmo diante dos processos de homogeneização cultural impostos pela lógica globalizada. Nesse sentido, o palco da festa torna-se também um lugar de resistência cultural, onde a comunidade reafirma publicamente suas referências, linguagens e modos próprios de existir.

A participação da juventude nas quadrilhas, grupos de dança e peças teatrais revela ainda um importante processo de continuidade geracional. Os ensaios que antecedem a festividade mobilizam bairros inteiros, fortalecem vínculos entre os participantes e produzem experiências coletivas que extrapolam o espetáculo apresentado ao público. Jovens que muitas vezes convivem cotidianamente com referências culturais externas encontram, nesses grupos, formas de reconexão

com narrativas locais e com elementos da cultura amazônica que compõem sua própria identidade social.

Ao ocupar as praças históricas com música, dança, a Festividade de Sant'Ana também ressignifica os espaços urbanos de Óbidos. As ruas deixam de ser apenas locais de circulação cotidiana e assumem temporariamente a função de cenário cultural coletivo. A cidade passa a ser experienciada não apenas como território físico, mas como espaço de produção de memória, pertencimento e expressão popular. Nesse contexto, a festa evidencia como cultura e religiosidade se articulam para construir sentidos compartilhados sobre o que significa viver e celebrar na Amazônia.

As fachadas das casas históricas, iluminadas por luzes festivas, servem de moldura para esse cenário de pura sinergia humana. Isso prova que a Festividade de Sant'Ana em Óbidos é uma experiência totalizante, ela alimenta a alma pela fé católica e celebra a vida através da cultura popular

ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A Festividade de Sant'Ana em Óbidos (PA) configura-se como um fenômeno social total, no qual as dimensões da fé, da ancestralidade, da territorialidade e da cultura popular se entrelaçam de forma indissociável. A partir das vivências registradas no Círio Fluvial e nas dinâmicas que ocupam a cidade, os resultados revelam que a festividade ultrapassa a mera execução de um calendário litúrgico, atuando como o núcleo estruturante da identidade e da memória coletiva local.

Os dados de campo demonstram que a chegada do mês de julho transforma radicalmente a geografia de Óbidos. A cidade, caracterizada por suas ladeiras íngremes que conduzem à Catedral de Sant'Ana, passa a operar sob uma nova lógica temporal e espacial. O cais do porto e o Rio Amazonas deixam de ser apenas vias de transporte e subsídio econômico para se tornarem o palco da consagração do sagrado.

Esse vínculo profundo entre o povo obidense e o seu território reverbera diretamente o conceito de topofilia proposto por Yi-Fu Tuan (1980). A relação afetiva com o lugar é explicitada no retorno massivo dos “filhos da terra” que hoje residem em outras regiões e retornam movidos por uma saudade que só se ameniza à beira do cais. O espaço físico de Óbidos, o cheiro do rio, a brisa das águas e o desenho das ruas, atua como um gatilho mnemônico e afetivo.

Como preconiza Tuan, o espaço transforma-se em lugar à medida que é dotado de valor e imbuído de sentimentos humanos, algo visível quando a cidade de-

sacelera, respira com mais intensidade e se mostra viva e pulsante. O Círio Fluvial, que partiu de Terra Santa e percorreu cerca de 117 km pelo Rio Amazonas, desenha uma verdadeira romaria aquática.

A transformação do rio em um espaço sagrado vai ao encontro das teses de Mircea Eliade (1992) sobre a manifestação do transcendente (hierofania). Ao colorir as águas com velas, bandeiras, panos e adornos nas canoas, as comunidades ribeirinhas e urbanas rompem com a homogeneidade do espaço profano, instaurando uma ordem sagrada que orienta a vida comunitária.

Ao atingir a malha urbana, a procissão terrestre direciona-se para o ponto mais alto da cidade: a Catedral de Sant'Ana. Na perspectiva de Eliade, a igreja funciona como o Axis Mundi, o eixo central que conecta a terra ao divino. Essa centralidade cósmica e protetora é reforçada pela lenda local de que a igreja foi erguida sobre a “cabeça da cobra”. Longe de ser apenas um folclore isolado, o mito da serpente subterrânea expressa a necessidade simbólica de domesticar as forças caóticas da natureza e do desconhecido através da fixação da padroeira no topo do relevo urbano.

A imagem de Sant'Ana, estabelece um limite sagrado de proteção que acolhe e vela pelos seus filhos. Nas visitas à Catedral, o silêncio do templo e a imponência de suas paredes parecem reter todas as orações já feitas ali, validando a paróquia como o centro geográfico e espiritual da comunidade. A análise dos discursos dos atores sociais interceptados durante a festividade fornece uma base empírica contundente para compreender a manutenção desse patrimônio imaterial.

De acordo com Maurice Halbwachs (2013), a memória coletiva é preservada e reconstruída através de quadros sociais que mantêm as lembranças vivas e funcionais. Em Óbidos, esses quadros são alimentados pela oralidade, pelo afeto e pela repetição ritualística da festa. A transmissão intergeracional da fé, observada na senhora de quase 80 anos amparada pela neta ou na percepção teológica espontânea do menino de sete anos, valida a perenidade desse patrimônio vivo.

Quando a idosa afirma com convicção que prometeu que viria mais uma vez e que Sant'Ana a trouxe, e a criança complementa de forma poética que Sant'Ana cuida da gente por dentro e por isso as pessoas choram, percebe-se que o sentimento de pertença é transmitido por osmose afetiva e convivência diária. Essa ativação da memória social requer um engajamento que se materializa nas práticas descritas por Paul Connerton (1999) como performances corporais e rituais de incorporação.

A memória coletiva não reside apenas no intelecto, mas é encenada e reatualizada por meio do corpo e da ação física. Desse modo, a performance comunitária

envolve o sacrifício e o esmero físico, os pescadores que pagam promessas descalços, os ribeirinhos que enfrentam longas jornadas e dormem em seus batelões, e as famílias que ornamentam os andores. Todos esses elementos evidenciam que a cultura local é uma costura fina de afetos, religiosidade e tradição oral.

O pescador que caminha descalço após sobreviver a uma tempestade no rio e os povos ribeirinhos que viajam dias, cozinham em fogareiros improvisados e ze-lam por suas pequenas imagens domésticas realizam uma travessia que, conforme a observação de campo, é mais espiritual do que física. A resistência silenciosa dessas populações assegura que a tradição centenária permaneça contemporânea.

Um dos achados mais significativos desta investigação reside na constatação de que a festividade não se encerra nas obrigações litúrgicas das missas, novenas e alvoradas. Ao anoitecer, a Praça da Catedral e as vias adjacentes convertem-se em um espaço de sociabilidade profana onde a devoção se expressa por meio da festa popular. Essa interface entre o altar e a praça é fundamental para a sustentabilidade e vitalidade do patrimônio cultural.

Os tradicionais leilões de Sant'Ana ilustram uma economia da fé baseada na reciprocidade e no desprendimento comunitário. Os bens arrematados, desde artesanatos locais a produtos da lavoura e da pecuária doados pelos devotos, ganham um valor que extrapola a precificação de mercado. O ato de dar lances sob o comando do leiloeiro configura-se como um ritual de agradecimento e de prestígio social, onde o ganho financeiro é revertido para a própria manutenção da estrutura eclesial e das ações sociais da paróquia.

O mesmo princípio de comunhão aplica-se aos bingos beneficentes, nos quais mesas repletas de famílias partilham grãos de milho e feijão na marcação das cartelas, transformando o jogo em um pretexto para o fortalecimento dos laços de vizinhança. A gastronomia típica comercializada nas barracas, o tacacá fervendo nas cuias com o tremor característico do jambu, o pato no tucupi, a maniçoba apurada, os peixes fritos como o tambaqui e o jaraqui guarnecidos com a farinha d'água grossa e os doces artesanais de cupuaçu, murici e castanha, desenha um mapa sensorial da Amazônia.

Comer na praça após a reza do terço converte-se em um ato ritualístico de partilha da identidade territorial. Por fim, as apresentações culturais, as brincadeiras de quermesse e a dança do carimbo, com seus tambores marcantes e saias coloridas e rodadas que arrastam moradores e visitantes para o centro do espaço público, coroam a noite como um show à parte.

Esse dinamismo noturno demonstra que a cultura obidense se reinventa na festividade. O profano e o sagrado não se anulam; ao contrário, harmonizam-se

na celebração daquilo que torna o povo humano e solidário, consolidando a Festividade de Sant'Ana como uma memória viva e uma experiência indestrutível de enraizamento cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como um fenômeno cultural de rara complexidade e vitalidade, a Festividade de Sant'Ana em Óbidos (PA) destaca-se pela profunda articulação entre fé, memória, tradição e cultura popular amazônica. Ao articular dimensões religiosas, territoriais, memoriais e identitárias, ela se revela muito mais do que um evento do calendário litúrgico: é um momento em que a comunidade se recria, se reconhece e se fortalece. O Círio Fluvial, coração simbólico da festividade, materializa essa potência ao transformar o Rio Amazonas em espaço de fé coletiva e de afirmação da cultura amazônica.

Os mestres e mestras da cultura popular são os guardiões ativos desse processo. Sem a transmissão viva de seus saberes, sobre os rituais, as músicas, os adornos, as rezas, as narrativas, a festividade perderia a seiva que a mantém vigorosa ao longo dos séculos. A atenção a esses agentes culturais é, portanto, não apenas um imperativo acadêmico, mas uma necessidade ética para quem se propõe a compreender e valorizar o patrimônio imaterial amazônico.

Este artigo, nascido de uma experiência de imersão e de escuta sensível, não pretende esgotar a riqueza do fenômeno analisado. Ao contrário, aspira a abrir caminhos para pesquisas futuras que aprofundem as dimensões aqui apenas esboçadas. A relação entre devoção popular e resistência cultural, os processos de transmissão de saberes entre gerações, o papel das comunidades ribeirinhas na construção do patrimônio imaterial amazônico. Óbidos e sua festa merecem e demandam muito mais.

Encerro com as palavras que o próprio campo me ofereceu, ainda que indiretamente: em Óbidos, a fé não grita, ela resiste, silenciosa e persistente, como o curso do rio que dá nome e vida à região. Um rio que não cessa, que leva e traz, que testemunha o eterno retorno daqueles que, um dia, foram tocados pela graça de pertencer, ainda que por um instante, a esse milagre chamado Amazônia.

REFERÊNCIAS

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Líber Livro, 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A festa do santo de preto**. Rio de Janeiro: FUNARTE/UFMG, 1985.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. São Paulo: Difel, 1999.

DIOCESE DE ÓBIDOS. **Catedral de Sant’Ana, em Óbidos, completa 196 anos!** Óbidos, PA, 8 fev. 2023. Disponível em: <https://diocesedeobidos.com.br/catedral-de-santana-em-obidos-completa-196-anos/>. Acesso em: 14 jul. 2025.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo demográfico 2022: resultados preliminares — população por município**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa/obidos.html>. Acesso em: 12 jul. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Forte de Óbidos (Forte Pauxis)**. Brasília: IPHAN, 2020. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/obidos-forte-da-vila-de-obidos>. Acesso em: 12 jul. 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Patrimônio imaterial: política e instrumentos de salvaguarda**. Brasília: IPHAN, 2010.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesialístico**. Belém: Cejup, 1995.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PREFEITURA MUNICIPAL DE ÓBIDOS. **História do município de Óbidos**. Óbidos: Prefeitura Municipal, 2024. Disponível em: <https://obidos.pa.gov.br/o-municipio/historia/>. Acesso em: 12 jul. 2025.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

ENTRE A FÉ E A VIOLAÇÃO: A EVANGELIZAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS NA TOADA “OLHAR DE CURUMIM”

Fernanda Victoria de Castro Paulino

Mestranda do Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas –
PPGICH/UEA

Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto

Professor titular da Universidade Federal do Amazonas. Atualmente é Pesquisador Visitante Nacional Sênior Amazônia, com bolsa CAPES, no Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – PPGICH/UEA

Resumo: Este estudo propõe refletir criticamente sobre o processo histórico de evangelização dos povos indígenas no Brasil, frequentemente apresentado como uma missão civilizatória e espiritual pelos jesuítas durante a colonização, mas que também pode ser compreendido como uma das mais duradouras formas de violência simbólica, apagamento cultural e patrimonial. O artigo busca analisar a toada “Olhar de Curumim” (2025), do Boi Garantido, como expressão artística que denuncia os impactos da catequese na identidade indígena. A partir da perspectiva da cultura popular, a toada é abordada como um espaço de resistência simbólica, que confronta a lógica colonizadora por meio da valorização da memória, da infância indígena e dos saberes ancestrais. Nesse sentido, a pesquisa qualitativa desenvolve-se por meio de análise documental e textual, tendo como prioridade uma leitura crítica da toada enquanto performance cultural, compreendendo-a não só como expressão artística, mas como instrumento de denúncia e de preservação da memória. Com base nas reflexões sobre identidade e patrimônio de Mario Chagas (2007), bem como nos aspectos cosmológicos apresentados pelos autores indígenas Davi Kopenawa (2015) e Ailton Krenak (2019), o estudo problematiza o papel da evangelização como instrumento de negação das cosmovisões originárias, revelando tensões entre a fé imposta e o poder de autodeterminação cultural.

Palavras-chave: evangelização; povos indígenas; cultura popular; resistência; toada.

Abstract: This study proposes a critical reflection on the historical process of the evangelization of Indigenous peoples in Brazil, often presented by the Jesuits during colonization as a civilizing and spiritual mission, but also understood

as one of the most enduring forms of symbolic violence, cultural erasure, and patrimonial loss. The article analyzes the 2025 toada “Olhar de Curumim,” performed by Boi Garantido, as an artistic expression that denounces the impacts of catechization on Indigenous identity. From the perspective of popular culture, the toada is approached as a space of symbolic resistance that challenges the colonial logic through the valorization of memory, Indigenous childhood, and ancestral knowledge. The qualitative research is developed through documentary and textual analysis, prioritizing a critical reading of the toada as a cultural performance—understood not only as artistic expression but also as an instrument of denunciation and memory preservation. Drawing on the reflections on identity and heritage by Mario Chagas (2007), as well as cosmological aspects presented by Indigenous authors Davi Kopenawa (2015) and Ailton Krenak (2019), the study problematizes the role of evangelization as a tool for denying original cosmovisions, revealing tensions between imposed faith and the power of cultural self-determination.

Keywords: evangelization; Indigenous peoples; popular culture; resistance; toada.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A perda cultural constitui uma infelicidade e pode ser compreendida também como uma forma de derrota, pois gera lacunas e suprime elementos essenciais à formação das identidades. Historicamente, essa realidade tem afetado de maneira profunda os povos indígenas. Nessa lógica, entre os diversos fatores históricos e sociais que contribuíram para o esvaziamento das culturas indígenas, a evangelização destaca-se como um dos mais recorrentes na história do Brasil. Sob o pretexto de promover o “salvamento das almas”, em autoria dos escritos do Padre Antônio Vieira (1608-1697), resultaram na desestruturação de sistemas culturais complexos, conduzindo-os à homogeneização forçada de identidades diversificadas, na qual a catequese cristã impôs valores, práticas e cosmovisões europeias, deslegitimando e apagando os saberes, crenças e modos de vida originários.

A atuação de missões – projeto de construção e um Império Cristão Intercontinental – religiosas em territórios indígenas, embora revestida de uma suposta finalidade humanitária e espiritual, pode, em muitos casos, configurar um instrumento de apagamento cultural, ao impor valores ocidentais e cristãos em detrimento das tradições ancestrais. Nesse contexto, torna-se pertinente o questionamento se tal prática configura um exercício legítimo da liberdade religiosa ou uma violação ao direito coletivo de autodeterminação, com potencial de se enquadrar como aculturação indígena.

Nessa ótica, este artigo propõe uma análise qualitativa de cunho interpretativo, fundamentando-se em pressupostos literários, históricos e antropológicos para investigar a toada “*Olhar de Curumim*”, do boi Garantido, como um artefato simbólico que tensiona as relações entre a evangelização e a identidade indígena. A toada, apresentada no contexto do Festival Folclórico de Parintins, traz à tona a sensibilidade do olhar infantil como metáfora da pureza, da ancestralidade e da resistência diante da imposição religiosa compreendendo-a não só como expressão artística, mas como instrumento de denúncia e de preservação da memória. Dessa forma, a metodologia aqui proposta permite estabelecer diálogos entre o texto, contexto e narrativas sociais que ampliam a compreensão dos processos de resistência indígena frente à imposição de valores ocidentais colonizatórios. Portanto, a escolha da obra musical como objeto de estudo justifica-se por sua potência poética e política no ramo acadêmico.

Com isso, o debate acerca da evangelização dos povos indígenas no Brasil ultrapassa a esfera religiosa, englobando também dimensões sociais, culturais e principalmente jurídicas. Desse modo, historicamente, a atuação de missões religiosas junto a comunidades indígenas esteve, diversas vezes, atrelada a processos de percepção cultural, o que acaba levando a questionamentos sobre algumas possíveis violações dos direitos humanos e, especialmente, ao direito à autodeterminação desses povos. Assim, esse estudo traz relevância ao investigar os limites entre a liberdade religiosa e o respeito à diversidade cultural, contribuindo para o debate sobre a efetivação dos direitos indígenas e a prevenção de práticas que possam configurar-se em genocídio cultural, ainda que sob o disfarce de ação missionária.

2. A EVANGELIZAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS NO BRASIL: ENTRE MISSÃO E VIOLÊNCIA CULTURAL

2.1. Colonização e Catequese

Desde o início da colonização do território que hoje se constitui o Brasil, a evangelização dos povos indígenas esteve profundamente entrelaçada ao projeto de dominação europeu. Desse modo, as expedições que eram financiadas pelo rei de Portugal, tinham como finalidade identificar a nova terra conquistada, descrevendo as diversificadas particularidades geográficas com olhares ávidos para as possibilidades econômicas.

Os primeiros escritos sobre o Brasil, refletem o olhar e os interesses do “homem branco” relacionados aos territórios conquistados. Entende-se então que,

nessas narrativas, o encantamento do colonizador junto à paisagem dos trópicos que ali havia encontrado, traz com ele a expectativa de encontrar muitas riquezas. Com isso, em função da exploração do pau-brasil, principal matéria prima explorada no período Pré-colonial, e ameaças de piratas ingleses e franceses, Portugal iniciou o processo colonizatório do novo território conquistado.

Os missionários jesuítas tiveram um papel muito importante nesse processo, que teve origem em 1549, quando chegaram a terra tupiniquim, onde dedicaram-se exclusivamente à catequese dos povos indígenas e à formação moral do cristão europeu. A cruz caminhou ao lado da espada, consolidando uma aliança entre Estado e Igreja que legitimou a catequese como instrumento de controle e assimilação dos povos originários.

A conversão ao cristianismo foi apresentada como parte fundamental da missão civilizatória europeia, sustentada por uma visão etnocêntrica que desqualificava os modos de vida indígenas. Assim vista nas palavras de Pero de Magalhães Gandavo em sua obra *História da Provincia de Santa Cruz* em 1576:

“A língua de que usam, por toda a costa, carece de três letras; convém a saber, não se acha nela F, nem L, nem R, coisa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem Lei, nem Rei, e dessa maneira vivem desordenadamente, sem terem além disto conta, nem peso, nem medida. Não adoram a coisa alguma, nem têm para si que há depois da morte glória para os bons e pena para os maus [...]” (p.13)

Gandavo julga a religiosidade dos povos originários de forma irônica, especialmente pela inexistência de um único Deus. Logo, a cultura nativa era vista como primitiva, inferior e, portanto, passível de ser substituída pelos valores, crenças e práticas do colonizador. A religião, nesse sentido, funcionou como um mecanismo eficaz de colonização subjetiva, atuando não apenas sobre os corpos, mas sobre as consciências e os imaginários dos indivíduos.

Portanto, sob o discurso da salvação espiritual, a catequização permitiu o avanço de um modelo teológico de colonização baseado na hierarquia, na propriedade privada e na moral cristã, valores alheios às cosmologias indígenas. Dessa forma, o processo catequético se estruturou como uma das primeiras formas de apagamento cultural sistemático, fundando uma lógica de exclusão que perdura até os dias atuais. A fé, nesse ínterim, não foi apenas uma crença, mas uma ferramenta de dominação e controle ideológico.

2.2. As Missões Jesuíticas e o Controle Cultural

Com o avanço da colonização portuguesa, a presença dos jesuítas assumiu um papel estratégico no processo de evangelização dos povos indígenas. A missão religiosa, Companhia de Jesus, criada no século XVI, passou a caminhar lado a lado com os interesses coloniais, promovendo a disseminação do cristianismo como parte da estrutura de dominação. No território brasileiro, os padres jesuítas estabeleceram aldeamentos denominados “missões”, com o fim de agrupar as populações indígenas em espaços controlados. Nessas unidades, buscava-se não apenas a conversão espiritual, mas também a adaptação dos indígenas aos costumes, valores e normas sociais europeias.

As missões jesuíticas impuseram uma rotina disciplinar que ia além da prática religiosa. A língua portuguesa — ou, em certos casos, o tupi adaptado à lógica cristã — era ensinada em substituição às línguas nativas, enquanto rituais e festas tradicionais eram reprimidos ou reconfigurados para se adequarem aos dogmas da fé católica.

A conversão, contudo, não dizia respeito apenas à fé: tratava-se de um projeto de transformação subjetiva, que buscava remodelar o indígena em todos os aspectos. Como afirma Darcy Ribeiro (1996):

“Através desse convívio aculturativo, porém os índios se tornam cada vez menos índios no plano cultural, acabando por ser quase idênticos aos brasileiros de sua região na língua que falam, nos modos de trabalhar, de divertir-se e até nas tradições que cultuam.” (p. 112)

Ao negar os sistemas simbólicos, espirituais e organizacionais próprios das etnias originárias, os jesuítas promoveram um processo de apagamento que teve efeitos duradouros na memória e na identidade coletiva desses povos.

Apesar de algumas leituras romantizadas sobre a atuação dos padres, que os veem como defensores dos indígenas frente à violência dos colonos, é necessário compreender que essa proteção estava condicionada à submissão total dos indígenas ao modelo cristão europeu. Assim, as missões devem ser entendidas como espaços de “violência civilizatória”, onde a fé operava como mecanismo de docilização, disciplinamento e destruição da diferença.

2.3 Marquês de Pombal e a reintrodução dos projetos missionários no Brasil

No decorrer dos séculos XVI e XVII, os jesuítas aparentemente assumiram um papel importante na “proteção”¹ dos povos indígenas contra a escravidão imposta pelos colonos portugueses. Esse comportamento frequentemente os colocava em confronto com senhores de engenho e comerciantes de escravos, que viam nas ações da Companhia de Jesus um entrave ao modelo econômico baseado na exploração forçada da mão de obra. Além de “defender”² os indígenas, os jesuítas também acolhiam negros que haviam fugido da escravidão em suas missões.

No século XVIII, o Marquês de Pombal intensificou a sua política de enfrentamento aos jesuítas, com o objetivo de consolidar o poder do Estado português sobre a Igreja. Para isso, ele assumiu o controle do Tribunal da Inquisição, enfraquecendo sua autonomia e passando a utilizá-lo como ferramenta política. Sob sua liderança, a Inquisição deixou de atuar apenas contra judeus e “hereges” e passou a perseguir adversários políticos, incluindo membros da própria Igreja, como os sacerdotes, acusados de conspirar contra a autoridade real.

Nesse viés, a decisão de expulsá-los do território português atendeu aos interesses políticos e econômicos de Pombal. Ele desejava reformular o sistema colonial, fortalecer o poder central da monarquia e eliminar qualquer forma de resistência à sua agenda. Além disso, um dos fatores centrais era a necessidade de concentrar a autoridade nas mãos do rei, pois os religiosos possuíam grande autonomia e mantinham forte vínculo com o papa. Ademais, controlavam também extensas áreas de terra e recursos nas Américas, o que os tornava concorrentes dos grandes proprietários e comerciantes portugueses.

Após a expulsão dos sacerdotes sob o governo do Marquês de Pombal, sucederam lacunas em relação às práticas religiosas especialmente nas regiões de fronteira e nas áreas indígenas onde os jesuítas atuavam ativamente. Esse hiato foi parcialmente preenchido por outras ordens religiosas, como os franciscanos e capuchinhos, que tentaram dar continuidade às atividades evangelizadoras e educativas.

A priori, “a catequese é o meio mais eficaz, e talvez o único, de trazer os

1 Adota-se essa palavra entre aspas devido à descrição irônica da atuação dos jesuítas em relação aos povos originários, pois, embora o discurso religioso afirmasse que os jesuítas estavam “protegendo” os indígenas, na prática, essa proteção implicava na submissão, controle e apagamento cultural.

2 A palavra “defesa”, assim como “proteção”, também é utilizada de forma convenientemente irônica, perante o fato de que os jesuítas só consideravam digno de defesa o indígena que aceitasse a catequese, a conversão e a disciplina das missões religiosas. Desse modo, aqueles que resistiam à fé cristã ou que não se submetiam ao estilo de vida europeu eram vistos como selvagens, hereges e inimigos da fé.

índios da barbaridade de suas brenhas aos cômodos da sociabilidade”, conforme afirma Januário da Cunha Barbosa (1840 apud CUNHA, 1996). Assim, de acordo com o autor, a missão deixou de ser apenas uma frente de evangelização, tornando-se também um instrumento de controle social e de integração dos povos indígenas à lógica do Estado-nação.

2.4. O Apagamento das Cosmologias Indígenas

A imposição da fé cristã aos povos indígenas não se restringiu à transformação de práticas religiosas, mas operou como um mecanismo profundo de desestruturação das cosmologias originárias. Essas cosmologias, compostas por saberes, mitos, rituais, relações com a natureza e formas próprias de organização social, foram sistematicamente deslegitimadas e substituídas por uma visão de mundo eurocêntrica e etnocêntrica, centrada na lógica cristã e ocidental. Nesse processo, não apenas a cultura material indígena foi afetada, mas também os modos de ser, pensar e existir desses povos.

A evangelização atuou como uma forma de violência simbólica, conceito desenvolvido por Pierre Bourdieu (2012), para descrever um tipo de dominação sutil, em que os dominados acabam por aceitar como legítimos os valores e normas impostos pelos dominadores. No contexto da catequese, isso significou a interiorização da inferioridade cultural e espiritual atribuída aos indígenas, muitas vezes acompanhada da crença de que a conversão era um caminho de salvação — quando, na verdade, implicava a negação de si e do seu povo.

Como reforça Viveiros de Castro (2002), a concepção ameríndia de mundo é radicalmente distinta da visão cristã. Nas cosmologias indígenas, a natureza é animada, as relações entre seres humanos e não-humanos são horizontais, e o mundo espiritual não está separado da vida cotidiana. A substituição desse sistema complexo por uma doutrina que impõe a hierarquia entre homem e natureza, entre corpo e espírito, implicou não apenas um choque de crenças, mas uma tentativa de reprogramação existencial.

Para o escritor, filósofo e líder indígena Ailton Krenak (2019), esse apagamento equivale a uma tentativa de fazer os indígenas “deixarem de sonhar”. Ao serem afastados de suas narrativas míticas e de seus rituais, são privados daquilo que os conecta à sua ancestralidade e identidade. “Quando os brancos chegaram, nos disseram que o mundo tinha dono e que só haveria um deus. Isso foi uma violência”, afirma Krenak (2019, p. 37), ao destacar o impacto existencial da evangelização.

De forma semelhante, Davi Kopenawa (2015), em sua obra “A Queda do Céu”,

denuncia a destruição do universo xamânico yanomami como parte de um projeto que visa o silenciamento da floresta, das entidades e das vozes que não se enquadram no modelo ocidental. Para ele, os missionários atuam como “estrangeiros do espírito”, que não compreendem a riqueza da espiritualidade indígena e tentam impor um caminho único, sem escuta ou diálogo. Desse modo, Kopenawa (2015) contrapõe a epistemologia do homem branco às formas de conhecimento dos povos originários, oferecendo uma contribuição fundamental para o alargamento da compreensão acerca da Amazônia, ao evidenciar suas múltiplas missões, sentidos e perspectivas.

Assim, o apagamento das cosmologias indígenas deve ser compreendido não apenas como perda cultural, mas como parte de uma engrenagem de dominação ideológica, onde a religião desempenhou um papel estratégico. A violência simbólica, nesse caso, operou no plano da subjetividade, moldando percepções e disposições sem que o processo de dominação fosse necessariamente percebido como tal — o que reforça sua eficácia. O enfrentamento dessa violência exige, portanto, o reconhecimento da legitimidade das espiritualidades indígenas e a valorização das múltiplas formas de existir que resistem ao projeto de homogeneização ocidental.

3. A TOADA “OLHAR DE CURUMIM”: RESISTÊNCIA CULTURAL E DENÚNCIA DA EVANGELIZAÇÃO FORÇADA

A narrativa musical “Olhar de Curumim”, divulgada pelas redes sociais do Boi Garantido para a futura apresentação ao final de junho no Festival Folclórico de Parintins de 2025, representa um importante ato de denúncia contra a violência histórica sofrida pelos povos indígenas em decorrência do processo de colonização e evangelização forçada. A composição se apropria da linguagem poética e simbólica, característica das toadas para expressar, por meio da voz de um curumim, a dor, a memória e a resistência frente às violações culturais e espirituais sofridas pelos povos originários.

Logo nos primeiros versos, a toada confronta de maneira explícita a justificativa religiosa das atrocidades cometidas – “Que um dia o Deus da crença desses homens maus. Perdoe o genocídio feito a fogo e cruz”. Consequentemente, a denúncia ao “genocídio feito a fogo e cruz” estabelece um paralelo direto entre o discurso evangelizador e as práticas violentas do colonialismo, ao mesmo tempo em que questiona a moral cristã utilizada para justificar o extermínio físico e simbólico dos povos indígenas. Esse trecho expõe com clareza o que Pierre Bourdieu

(2012) denominou violência simbólica: um tipo de dominação que se impõe não apenas por meio da força física, mas pela naturalização das hierarquias culturais e espirituais.

Desse modo, a figura do curumim, protagonista da narrativa, confere à canção um ponto de vista sensível e vulnerável, mas também repleto de potência simbólica:

Eu, ainda curumim, sem nada entender
Levado a força dos braços de minha mãe
A dor é o pavor, o kariwa invasor
É isso que propaga o seu Deus de amor? (OLHAR DE CURUMIM, 2025)

O trecho acima destaca, de forma contundente, a contradição entre o discurso cristão de amor e a experiência concreta de violência imposta ao personagem indígena. O questionamento final “É isso que propaga o seu Deus de amor?” funciona como uma denúncia direta ao processo de evangelização impositiva, revelando o abismo entre a retórica missionária e as práticas colonizadoras que desconsideraram a dignidade, a espiritualidade e a autonomia dos povos originários. Ao interrogar a coerência do “Deus de amor” diante da dor e do medo, a narrativa propõe uma crítica à justificação religiosa dominadora. O uso do termo “kariwa”, que em diversas línguas indígenas amazônicas designa o não indígena ou o branco, intensifica a demarcação entre dois mundos opostos: os povos da floresta e os invasores, cujos sistemas de valores, modos de vida e cosmologias se chocam de maneira intensa. A oposição não é apenas étnica ou territorial, mas também epistemológica e espiritual, pois remete a formas distintas de conceber o mundo.

Nesse contexto histórico musical, a presença da mãe, figura arquetípica de proteção, acentua o impacto emocional da ruptura imposta pela colonização. A imagem do corpo infantil sendo levado à força dos braços maternos expressa não apenas o trauma individual, mas também a dor coletiva de comunidades desestruturadas por políticas de catequese, assimilação coerciva e destruição de seus modos de vida. Assim, a toada “Olhar de Curumim” mobiliza tanto uma memória de resistência, quanto uma denúncia ética e poética da violência simbólica sofrida pelos povos indígenas, inserindo-se no contexto mais amplo das disputas por memória, identidade e justiça histórica na Amazônia. Trata-se, portanto, de uma descrição que devolve a voz ao silenciado, que convoca o ouvinte a refletir sobre os impactos da colonização religiosa e da necessidade de valorização dos saberes originários como parte fundamental da reconstrução de uma história mais plural.

Na segunda metade da canção, a narrativa se desloca do lamento para o grito de resistência:

Erguemos nossos punhos, lutamos pela terra
Os rios e a floresta, sou dono desse chão
Não vamos sucumbir, a ordem é resistir
Marchamos de mãos dadas, temei nossa união (OLHAR DE CURUMIM, 2025)

A resistência aqui é coletiva e reafirma a profunda conexão ancestral dos povos indígenas com a terra. A concepção de que são “donos desse chão” contrapõe-se à lógica colonial de expropriação territorial e espiritual, que historicamente tenta apagar os vínculos sagrados entre os povos originários e seus territórios. Como enfatiza Davi Kopenawa (2015), a luta pela terra é indissociável da luta pela existência espiritual: os xapiri, espíritos da floresta, desaparecem com o avanço do desmatamento e o silenciamento das tradições. Assim, a toada também faz referência direta à continuidade cultural e à importância da memória:

Por curumins e cunhantãs iremos resistir
O Garantido é a bandeira do povo a lutar
É a memória e a história que não vai morrer
É a essência dos meus ancestrais (OLHAR DE CURUMIM, 2025)

Neste trecho, a toada reafirma o papel do Boi Garantido como símbolo de força cultural, assumindo a bandeira da luta em defesa da identidade dos povos indígenas e da preservação de suas memórias. Ao evocar “curumins e cunhantãs³” como protagonistas dessa resistência, a narrativa projeta um futuro insurgente, onde os jovens assumem a continuidade da luta ancestral. O Boi Bumbá, diante do exposto, ultrapassa o estatuto de manifestação folclórica para se tornar um ator político e um mediador simbólico da memória coletiva.

Do mesmo modo, A afirmação de que “a memória e a história não vão morrer” reforça a perspectiva de que o passado não está encerrado, mas vive na luta atual. Conforme destaca Ailton Krenak (2019), a memória dos povos in-

3 *Curumim e cunhantã* são vocábulos de origem tupi que significam, respectivamente, “menino” e “menina” indígenas. São expressões simbólicas que remetem à infância indígena, à ancestralidade e à continuidade das tradições dos povos originários.

dígenas não deve ser compreendida como algo estático ou restrito ao passado, mas como um campo ativo de resistência, constantemente recriado no presente por meio da luta e da afirmação identitária. Com isso, essa insurgência se faz presente na própria estrutura da toada, que mobiliza elementos da tradição para dialogar com temas contemporâneos, como a justiça social, a liberdade e a reparação histórica.

A toada, por fim, se encerra com um grito de justiça: “Por justiça, liberdade de grito: Escravidão nunca mais!”. Sendo assim, esse verso transcende o campo da catequese e alcança um horizonte de reivindicação mais amplo, alinhando-se a lutas contra todas as formas de subjugação: do colonialismo à exploração contemporânea, do racismo à destruição ambiental. A escolha da palavra “grito” sugere uma urgência visceral, uma voz que rompe o silêncio imposto pelas estruturas de poder, ecoando no corpo coletivo do festival e reverberando para além dele. Nesse sentido, a música cumpre uma função vital de denúncia política, preservação cultural e formação de consciência crítica. Ela reconta a história, transforma dor em canto e rearticula os fios da identidade indígena em pleno século XXI, propondo um futuro em que a memória seja resistência e a cultura, instrumento de transformação.

4. PATRIMÔNIO E IDENTIDADE

A discussão sobre o patrimônio cultural ultrapassa a simples preservação de bens materiais ou imateriais: ela envolve o reconhecimento das narrativas, memórias e modos de vida que compõem a identidade de grupos sociais historicamente marginalizados. No caso dos povos indígenas, essa temática assume especial relevância, pois seu patrimônio, por séculos, foi sistematicamente deslegitimado pelas instituições coloniais e pelas políticas estatais que priorizavam uma visão eurocêntrica de nação. Como aponta Stuart Hall (2014), a identidade não é algo fixo ou essencial, mas construída no embate entre memória, poder e representação ligada às disputas simbólicas por reconhecimento.

Além disso, a concepção de patrimônio também está profundamente vinculada às relações de poder e às disputas pela legitimidade da memória social. Assim, Mário Chagas (2007) afirma que:

“Apenas aqueles que se consideram possuidores ou que exercem a ação de possuir – seja do ponto de vista individual ou coletivo – é que estão em condições de instituir o patrimônio, de deflagrar (ou não) os dispo-

sitivos necessários para a sua preservação, de acionar (ou não) os mecanismos de transferência de posse entre tempos, sociedades e indivíduos diferentes.” (p.209)

A análise do autor sobre a noção de posse no campo patrimonial oferece uma chave interpretativa relevante para compreender os efeitos da catequese sobre os corpos e subjetividades indígenas. Segundo Chagas (2007), somente aqueles que “possuem”, material ou simbolicamente, detêm o poder de instituir o que deve ou não ser preservado como patrimônio. Ao relacionar essa ideia com a evangelização dos indígenas, torna-se evidente que a Igreja, enquanto agente colonizador, apropriou-se da narrativa histórica ao impor sua visão de mundo como universal. Assim, o indígena não apenas teve sua espiritualidade negada, mas foi transformado em objeto de posse simbólica, moldado sob a forma do “salvo”, do “civilizado”, do “catequizado”. A toada, ao resgatar a voz do curumim, desconstrói essa identidade imposta, afirmando uma identidade indígena silenciada, mas ainda resistente.

Desse modo, a evangelização cristã, nesse sentido, não apenas impôs uma nova fé aos povos indígenas, mas também interrompeu os fluxos autônomos de transmissão intergeracional de suas tradições e saberes. A toada “Olhar de Curumim” atua como resistência a essa ruptura, ao reposicionar o indígena como sujeito ativo de sua própria história. Por meio da musicalidade e da poética, a toada reabre um canal simbólico para que as memórias interditadas retornem ao espaço público, ressignificando o que se entende por patrimônio e identidade.

5. NARRATIVA E MEMÓRIA

Ao analisar e discutir as toadas dos bois-bumbás de Parintins como narrativas culturais, torna-se essencial compreender os processos de construção e silenciamento da memória coletiva, sobretudo em contextos em que a identidade é constantemente disputada. Nesse contexto, as toadas, enquanto expressões musicais que condensam mitologias, símbolos amazônicos e experiências identitárias, funcionam como narrativas de resistência e pertencimento simbólico.

A narrativa manifesta de forma contundente o processo histórico de apagamento e violência representativa sofrida pelos povos indígenas, evocando um passado de “fogo e cruz” que ainda reverbera na dor e na resistência coletiva. Nesse sentido, ela se insere diretamente no debate proposto por Geraldo Valle (2017) sobre as ausências da memória, no que se mostra na imagem do “curumim sem

nada entender” e da mãe indígena que carrega o filho no meio da violência colonial traz à tona o trauma da evangelização forçada, silêncios que moldam a percepção coletiva e reproduzem a lógica de esquecimento.

“Caberia perguntar se esse longo processo que gerou estas desigualdades não acabou por solidificar estas incompletudes, os esquecimentos de nossa memória, as confusões de percepção das elites que ao fim produziram uma aceitação [...] que tem a potencialidade de anestesiar as mentes, que por sua vez não gerariam a críticas e retornam à sociedade como “a desigualdade como um modo de vida.” (Valle, 2017, p. 117)

Assim, o ato de cantar torna-se um ato político e poético de lembrar. Ao convocar curumins e cunhantãs, ao afirmar que o Garantido é a bandeira do povo, a toada reposiciona a narrativa: da ausência à presença, da invisibilidade à afirmação simbólica. Não é apenas performance, é “contra história”, é pedagogia da lembrança. Desse modo, mais do que vestígios do passado, o boi bumbá de Parintins – Patrimônio Material e Imaterial do Amazonas – configura espaços de cultura e especialidade, através das toadas fazendo uma interligação entre as comunidades e seus territórios que corrobora para o fornecimento das identidades coletivas diante das narrativas hegemônicas colonizatórias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, a análise da toada “Olhar de Curumim”, sob a perspectiva das violações simbólicas e espirituais provocadas pela evangelização dos povos indígenas, evidencia que a arte popular pode operar como instrumento mediador de resistência, memória e denúncia histórica. Ao trazer para o centro da narrativa a voz silenciada do indígena, simbolicamente representado pela infância interrompida do garotinho indígena, o Boi Garantido reativa um passado ainda presente, ressignificando a dor como força ancestral e a lembrança como forma de insurgência.

Este estudo demonstrou que a imposição cristã, muitas vezes celebrada como expressão de fé, configurou-se também como um sofisticado mecanismo de dominação colonial, do apagamento de cosmovisões e da violação do direito à autodeterminação dos povos originários. Nesse contexto, a catequese não representou apenas uma conversão espiritual, mas uma tentativa de substituição on-

tológica: uma violência que se imprimiu sobre o corpo, o território, a língua e os sonhos dos povos indígenas.

Ao colocar em evidência à toada enquanto artefato cultural e político, a pesquisa não apenas tensiona a narrativa hegemônica da história nacional, mas reafirma a potência dos saberes ancestrais como patrimônio vivo e irreduzível. Portanto, ao colocar em diálogo música, história e direitos humanos, este trabalho reafirma que resistir não é apenas recordar, mas também reinventar a presença. E, diante de um país ainda marcado por apagamentos, fazer ecoar o olhar do curumim é insistir em um futuro em que a diversidade não seja tolerada, mas celebrada como raiz de uma nação verdadeiramente plural.

REFERÊNCIAS

ALBERT, B.; KOPENAWA, D. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.

ANCHIETA, José de; CAMINHA, Pero Vaz; GÂNDAVO, Pero de Magalhães; TELLES, Tenório (org). **Origens Quinhentismo**. Manaus: Editora Valer, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CHAGAS, Mario. **Casas e portas da memória e do patrimônio em questão**. *Revistas Científicas da América Latina*. Porto Alegre, vol.13, núm. 2, julho-dezembro, 2007, p. 207- 224.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CURUMIM, Olhar de. **Intérprete: Boi Garantido**. Compositores: Igor Serrão, Pedro Nogueira, Michael Andrade, Paulo Almeida. In: *Boi do Povo, Boi do Povão*. Intérprete do álbum: Davi Assayag. Youtube, 2025. 4 min 26s.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. **História da Província de Santa Cruz**. 2 ed. São Paulo: Editora Hedra, 2020.

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn; SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. 14. ed. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 2014.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VALLE, Geraldo Tupinambá. **Memória e Identidades**: as ausências da memória. In: Patrimônio, História e Cidades: Olhares interdisciplinares. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2010.

ENTRE A DEVOÇÃO E A FÉ CABOCLA: A TRAJETÓRIA HISTÓRICA DO FESTEJO DE NOSSA SENHORA DE GUADALUPE NO MUNICÍPIO DE FONTE BOA/AM.

Almeno Junior Costa de Moraes

Professor da Secretaria Municipal de Educação de Tefé (SEMED)

Tenner Inauhiny de Abreu

Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE - UEA)

<https://orcid.org/0000-0001-5893-4613>

Resumo: O presente texto busca realizar um diálogo sobre as manifestações religiosas e populares no interior do Amazonas. O objetivo é discutir e compreender como essas peculiaridades contribuíram para enriquecer, cada vez mais, a cultura religiosa e popular do local que celebra e mantém vivas essas tradições, as quais foram incorporadas à memória social e à vida das pessoas que participam desses eventos simbólicos. O tema deste trabalho, intitulado “Entre a devoção e a fé cabocla: a trajetória histórica do festejo de Nossa Senhora de Guadalupe no município de Fonte Boa/AM”, resulta de pesquisas realizadas em obras sobre religiosidade popular, bem como de vivências sociais em ambientes religiosos. Este estudo centra-se na trajetória histórica do festejo da padroeira Nossa Senhora de Guadalupe, destacando o papel da festa na construção de uma identidade local fortalecida. A análise permitiu constatar a vitalidade da tradição popular existente no município, evidenciando o impacto cultural e econômico dessa celebração.

Palavras-chave: Religiosidade popular; Tradição; Memória social; Eventos simbólicos.

Abstract: This paper aims to establish a dialogue regarding the study of religious and popular manifestations in the interior of Amazonas. It seeks to discuss and understand how these cultural peculiarities have contributed to enriching the religious and popular traditions of the community that celebrates and revives such practices. These traditions have become deeply rooted in the social memory and daily life of those who participate in these symbolic events. The theme of this study, entitled “Between Devotion and Caboclo Faith: The Historical Trajectory of the Celebration of Our Lady of Guadalupe in the Municipality of Fonte Boa/AM”, is the

result of research on popular religiosity, as well as social experiences in religious settings. This work focuses on the historical trajectory of the celebration of the patron saint, Our Lady of Guadalupe, highlighting the development of a strong local identity. Furthermore, it analyzes the ongoing vitality of popular traditions in the municipality and explores their cultural and economic contributions to the community.

Keywords: Popular religiosity; Tradition; Social memory; Symbolic events.

INTRODUÇÃO

O presente texto intitulado “Entre a devoção e a fé cabocla: trajetória histórica do festejo de Nossa Senhora de Guadalupe no município de Fonte Boa/AM” tem o objetivo de analisar a religiosidade popular do festejo da santa Padroeira Nossa senhora de Guadalupe no Município de Fonte Boa - AM. Inicialmente apresenta sumariamente a trajetória histórica e o desenvolvimento de origem da festividade no decorrer dos anos, utilizando conceitos e representações, culturais e identitária, de quem produz e reproduz memórias, busca-se elementos cruciais na construção dos fatos que encaminham a festa por meio da identificação do lugar social, onde se busca recuperar os aspectos relacionados à História do festejo e sua importância cultural para os devotos e para o Município.

A partir da própria realidade amazônica a noção da religiosidade popular permeada de vários fatores que contribuíram para a diversificação de festas religiosas que se espalharam pelo interior do Amazonas, como no caso do Município de Fonte Boa, e que também as populações indígenas e caboclos ribeirinhos suas crenças e costumes foram verdadeiros interlocutores no processo da construção do festejo, neste caso, foram essas somas culturais dessas sociedades tradicionais que deram vidas na criação dos festejos em honraria aos santos (as), Padroeiros (as) de comunidades interioranas e nas cidades.

Cabe ressaltar que conforme Eliade (1992) desde o século XIX a chamada ciência das religiões se tornou disciplina autônoma, analisando e tendo por objeto os elementos comuns e a decifração de suas leis e evolução. Sobre a História e esta ciência das religiões o autor assinala:

Atualmente, os historiadores das religiões estão divididos entre duas orientações metodológicas divergentes, mas complementares: uns concentram sua atenção principalmente nas estruturas específicas dos fenômenos religiosos, enquanto outros interessam-se de preferência

pelo contexto histórico desses fenômenos; os primeiros esforçam-se por compreender a essência da religião, os outros trabalham por decifrar e apresentar sua história. (ELIADE, 1992, p. 11).

Em consonância com Eliade (1992) ressalte-se que a religiosidade popular é fenômeno, uma das heranças deixadas no Brasil durante o período colonial, e que foi implantado nessas regiões interioranas durante as missões idealizadas em conjunto com os jesuítas. Isso mudou profundamente o cenário religioso das populações locais que viviam às margens dos rios amazônicos que por meio dos costumes ibéricos aderiram a devoção a santos católicos.

As manifestações de cunho religioso na era contemporânea ainda contribuem formalmente para o patrimônio cultural das cidades e comunidades ribeirinhas que cediam genuinamente essas asseverações aos santos Padroeiros de cada comunidade católica, e desta maneira esses são ritos que são repetidos todos os anos e que também são transmitidos no convívio social.

Portanto, os festejos religiosos dão vida aos locais onde acontecem essas manifestações e exercem para si mesmo a conformidades mundanas para religar o “visível” ao “invisível,” aquilo que está dentro e fora de um determinado tempo e que sempre buscará estabelecer laços afetivos de identidades e expressões da fé e tradições dentro das mais variadas relações de poder que dá vida a todo esse cenário religioso.

Ainda conforme Eliade (1992, p. 14) o sagrado se manifesta como uma realidade distinta da “natural”. Pode-se sugerir, destaca o autor, que tudo que ultrapassa a experiência natural do homem são extraídos da vida espiritual profana. A respeito desta relação sagrado e profana assevera que:

o fenômeno do sagrado em toda a sua complexidade, e não apenas no que ele comporta de irracional. Não é a relação entre os elementos não-racional e racional da religião que nos interessa, mas sim o sagrado na sua totalidade. Ora, a primeira definição que se pode dar ao sagrado é que ele se opõe ao profano. (ELIADE, 1992, p.14)

O sagrado se opõe ao profano? Na cultura religiosa popular amazônica expressa na cidade que festeja estes aspectos se acentuam.

A respeito do que Maués (2005) denomina de cultura religiosa cabocla, para a Amazônia o autor afirma haver uma grande riqueza de mitos, concepções e práticas. O catolicismo popular, destaca o autor, das populações da Amazônia, estaria centrado na crença e no culto dos santos. E ressalta ainda que:

essas concepções relativas ao catolicismo popular são comuns aos caboclos e a grande parte dos católicos populares de outras regiões, inclusive dos grandes centros urbanos, há elementos na religião do caboclo amazônico que são mais particulares dessa parcela da população. Essas concepções dizem respeito mais especificamente à pajelança rural ou de origem rural (cabocla), que tem como crença fundamental a concepção dos ‘encantados’ (MAUÉS, 2005, p. 262).

Fonte Boa, como veremos a seguir, apresenta em seu festejo da padroeira Nossa Senhora de Guadalupe aspectos deste catolicismo popular descrito por Maués (2005) e do sagrado em oposição ao profano de Eliade (1992).

A CIDADE QUE FESTEJA: FONTE BOA O LUGAR QUE PRODUZ E REPRODUZ MEMÓRIA CULTURAIS.

Os elementos culturais, sociais, históricos acerca da religiosidade popular no festejo da Padroeira Nossa Senhora de Guadalupe que ocorre no município de Fonte Boa/AM. faz-se necessário, perscrutar o lugar, onde está envolvido pela tessitura de aspectos relacionados a sua tradição e a religiosidade popular do lugar.

Os aspectos relacionados à história, cultura e elementos ritualísticos a partir do festejo. Bem como sua importância enquanto elemento cultural para os devotos e para os munícipes. Nesse sentido, ancorada na realidade amazônica a religiosidade popular é permeada por vários fatores que contribuíram para a popularização de festas religiosas que se espalharam pelo interior do Amazonas como no caso do Município de Fonte Boa, onde também as populações indígenas e as crenças dos ribeirinhos personificam-se enquanto atores sociais, em verdadeiros artífices e interlocutores no processo da construção da cultura do lugar. Neste caso, compreende-se que estes elementos constitutivos do festejar podem ser relevantes vestígios culturais dessas sociedades tradicionais que deram vidas na criação dos festejos em honraria aos santos (a), Padroeiros de comunidades interioranas e nas cidades.

A cultura apresenta seus próprios princípios, fazendo com que os membros de uma determinada sociedade venham acreditar em elementos místicos de acordo com seu modo de vida, pois é por meio de seus estilos de vida que cada grupo social vai expor aquilo que está acostumado a vivenciar no seu dia a dia, com isso é possível perceber que a religião em conjunto com a cultura popular ganhou força, a partir do processo cultural em que as sociedades foram unindo seus preceitos e repassando para as demais gerações, em síntese:

A cultura é criada, aprendida e acumulada pelos membros do grupo e transmitida socialmente de uma geração à outra e perpetuada em sua forma original ou modificada. Os indivíduos aprendem a cultura ou os aspectos da cultura no transcurso de suas vidas, dos grupos em que nascem ou convivem. Dessa maneira é compartilhada por todos (PRESOTTO, 2007, p.39).

As festas de caráter populares e religiosas, são expressões oriundas de um sistema simbólicos alicerçados nas crenças e costumes comuns e amplos, que em sua maioria não estão totalmente ligadas ao controle da igreja oficial, uma vez que essas manifestações populares agem de forma própria promovendo instantes típicos na memória e na vida das pessoas e das comunidades que fazem parte dessas celebrações festivas em honra a determinados santos católicos. “Pode-se pelo exposto compreender que a cultura, como força de expressão da religiosidade imaginário” (REIS, 2007, p.73).

Traduzida como um conjunto de práticas simbólicas que são materializadas por meio da cultura de um povo:

As festas e as tradições religiosas pertencem à esfera da experiência, constituindo-se das impressões que o psiquismo incorpora na memória, das excitações que jamais se tornaram conscientes e que, transmitidas ao inconsciente, deixam nele traços mnêmicos duráveis. Memória individual e coletiva fundem-se nas sociedades tradicionais através da festa e do culto, onde episódios significativos do passado coletivo são rememorados, “permitindo a cada indivíduo incorporar essas memórias à sua própria experiência, e recordar-se delas, ao mesmo tempo que recorda seu próprio passado (SERPA, 2007, p.83).

Cada festa tem uma simbologia importante para sociedade e designa elementos relevantes que transcorrem a existência dos festejos populares e religioso, nesse caso, cabe à história descrever tal fato, em uma narrativa de acontecimentos do passado que pode ser reconstituída e revivida no presente.

CULTOS AOS SANTOS E A MANIFESTAÇÃO DO SAGRADO.

Refletir sobre o termo religiosidade e suas expressões da fé nos remetem a pensar o quanto a religião é importante para a sociedade e também para a população religiosa, para Mesquita (2015) “O culto aos santos se configura como um dos principais elementos do cristianismo. Tradicionalmente, a devoção a milhares de

santos pode ser entendida como um dos pilares dessa religião, sobretudo por seus aspectos doutrinários e indenitários” (p. 168).

Por meio desta afirmação do autor, é possível compreender a existência de diferentes santos católicos e que podem ser diversificados na maneira em que os fiéis expressam sua fé, deste modo, os cultos aos santos católicos, foram o alicerce de sustentação do catolicismo e da propagação das venerações a essas entidades religiosas.

A vida dos santos constitui um importante meio de transmitir o sentido da fé cristã. Desde que o cristianismo existe, as pessoas contam e recontam as histórias dos santos. Na tradição cristã, o santo é alguém cuja santidade é reconhecida como excepcional por outros cristãos. Assim, os santos, ao exercer a função de ser modelo para todos os cristãos, desempenhavam importante papel para a vivência dos homens no mundo terreno. (MESQUITA, 2015, p. 168).

Provavelmente acredita-se que são por meios desses fatos que a credência em venerar o santos tenha ganhado força ao longo dos anos, e foram por meio dessas ações que muitas pessoas acabaram por adotar esses costumes em fazer celebrações acreditando que o ser santo detinha “poderes sobrenaturais em fazer milagres na vida de seus fiéis’.

Segundo o autor Tavares (2013):

A concepção popular sobre os santos vai além da noção pregada pela igreja. Os santos são pessoas – isto é, seres individuais, dotados de liberdade, vontade, qualidades próprias e uma biografia – habitam o céu, estando junto de Deus, e por isso tem poderes sobrenaturais (p.37).

Todos esses aspectos que incluem os cultos aos santos, são momentos de efervescência, que induzem as pessoas a acreditarem na sua existência e sentirem esta diante da presença divina e no seus poderes espirituais em promover a cura e realizar milagres na vida das pessoas.

A maior expressão da religiosidade no catolicismo popular encontra-se no culto aos santos. A veneração aos santos está presente na Igreja desde os primeiros séculos e tem ligação com as perseguições e o martírio sofrido pelos primeiros cristãos. “Na cristandade, os primeiros cultuados como santos foram os mártires, e os cultos a eles dirigidos tiveram origem espontânea.” (MESQUITA, 2015, p.156).

A princípio, todas essas atividades religiosas têm como suporte o culto, pois é por meio dele que as pessoas desenvolvem suas expressões e engrandecem cada vez mais a devoção em honra a um determinado santo, as celebrações a essas en-

tidades tiveram origens dispersas em diferentes regiões, onde detinham inúmeras maneiras de expressar sua fé em memória de uma pessoa considerada santa pela igreja católica, conforme descreve Lima (2013) “O culto aos santos está presente desde a constituição da hierarquia cristã e, sua consequente necessidade em firmar valores morais, faz-se uso de modelos exemplares que traduziriam sua visão de mundo” (p. 136).

O culto se faz presente em todas as ocasiões religiosas, esses atos agem na vida dos devotos como um mediador de um conjunto ordenado de valores e sentimentos em memória aos milagres feito por um determinado santo, desse modo, o culto é o responsável em despertar um sentimento de fé, esperança, devoção e amor nos devotos para que eles possam crê cada vez mais na sua existência, devoções aos santos foram ganhou cada vez mais adeptos, pelo fato das pessoas de classes menos favorecidas verem no santo uma solução para amenizar todos seus problemas diários, por meio apenas de um milagre, Mesquita (2015) enfatiza que “a massa dos oprimidos buscava consolação para sua situação miserável ao lado das muitas imagens que lembravam o sofrimento cristão” (p.165).

Baseando-se nesta informação a autora Lima (2013) salienta: “de forma geral, as expressões de religiosidade, assim como outros aspectos da vida social, fazem parte do sistema de vida de um grupo que, no campo religioso, envolve além da crença, um conjunto de práticas comportamentais” (p. 135). A autora discorre que tais afirmações, são características próprias e que foram repassadas ao longo do tempo, e por isso todos esses atos religiosos foram preservados e estão interligados com seu próprio modo de vida.

Segundo Tavares (2013):

O culto aos santos como observado, é uma forma de expressão da vivência popular de religiosidade, onde não existe uma conotação de contestação religiosa contra a igreja católica, a vivência popular, assim como o catolicismo popular tradicional, apresenta gestos próprios, que representam uma liberdade expressiva dos devotos e não se coloca como um culto paralelo ao culto oficial (p. 40).

É possível compreender que cada gesto de expressão religiosa de um devoto apresentado diante do culto a um santo patrono, é herança de experiência de vida, pois existe no campo religioso inúmeras configurações sagradas que levam as pessoas a expor suas convicções frente aquilo que para ela é considerado algo sagrado, para Lima (2013) “as práticas de culto a santos operam por analogias e

por metáforas. Ou seja, arrasta-nos para seu interior pela força do sentido, de suas evocações e pelo forte apelo emotivo e afetivo” (p.151).

Baseando-nos, nas concepções dos demais autores já mencionados, os cultos dos santos e suas características peculiares, envolvem diversas questões que nos norteiam em entender a importância das celebrações religiosas, o autor Mesquita (2015) destaca em sua obra que:

A devoção aos santos é o que perpassa todas as formas de catolicismo popular como ponto fundamental. Essa religiosidade promove a solidariedade entre as comunidades e, além disso, é marcada pela ambiguidade de festa e penitência. No festejo há danças, missas e rezas, sendo está a maneira de agradecer ao santo a proteção, mais também é o momento de pagar a promessa feita, através de alguma penitência (p. 166).

Todas essas características apresentadas pela devoção aos santos são práticas religiosas que se desenvolveram ao longo do tempo, e o costume de celebrar, deram origem a maior propagação da fé em entidades consideradas sagradas pela igreja católica, assim, muitas pessoas foram induzidas a acreditar na existência dos poderes espirituais dos santos, pois um dos fatores que impulsionou esses credos são as promessas. Com isso houve difusões das superstições religiosas dos devotos que executavam tal compromisso que em certa data do ano, as pessoas se reuniam para fazer as celebrações em forma de festejos em memória ao bem aventurado “santo” e ao mesmo tempo pagar suas promessas.

De acordo com autora Lima (2013):

As representações que, sem dúvida, se situam no âmbito do culto e devoção a santos fazem parte das crenças coletivas e valores que chegam a ter significado normativo para os homens por meio de certos rituais poderosos. Cada sociedade requer um sistema de crenças comuns que legitime as disposições sociais existentes, essas práticas e crenças gerais são inevitavelmente religiosas (p.151).

Conforme já visto, a autora nos remete a entender que todas as características são práticas coletivas que são carregadas de inúmeras simbologias religiosas que são realizadas de acordo com cada região onde ocorrem tais cerimônias, devido a isso, essas práticas se tornaram essenciais e foram legitimadas por meio de representações religiosas em conformidade com cada realidade da população devota.

Em consonância com as concepções de Lima (2013) o culto aos santos é de suma importância, analisar cada forma de expressão em prol de um santo patrono,

têm características próprias de um povo, e são permeadas por meio de sua realidade diária. Conforme nos norteia a citação abaixo:

O culto aos santos como observado, é uma forma de expressão da vivência popular de religiosidade, onde não existe uma conotação de contestação religiosa contra a igreja católica, a vivência popular, assim como o catolicismo popular tradicional, apresenta gestos próprios, que representam uma liberdade expressiva dos devotos e não se coloca como um culto paralelo ao culto oficial (TAVARES, 2013, p.40).

Portanto, o catolicismo popular brasileiro apresenta seu próprio gesto de como fazer celebrações e festejar a memória de um determinado santo padroeiro católico.

UMA BREVE HISTÓRIA DO MUNICÍPIO DE FONTE BOA – AM.

O município de Fonte Boa, é uma pequena cidade pacata do interior do Amazonas onde anualmente ocorre o festejo da padroeira Nossa Senhora de Guadalupe. Anteriormente o município era afamado pelo nome de sua primitiva freguesia de Nossa Senhora de Guadalupe, que se originaram a partir dos aldeamentos provenientes das missões religiosas no Amazonas no século XVII, no lugar em que antes era localizada a antiga aldeia do povo originário denominado como Taracoáteuas, segundo o autor Lima, foram os “núcleos populacionais que se formaram nas cabeceiras do igarapé do Cajaraí, que deram origem a Fonte Boa” (2013, p. 9).

Contudo, o mencionado município teve sua fundação oriundas das missões comandadas pelos jesuítas, especialmente por Samuel Fritz que foi um dos interlocutores nesse processo que deu origem a:

Missão religiosa fundada a partir de um aldeamento Jurimágua chefiado pelo curaca Mativa – este foi o núcleo fundamental de povoamento de Fonte Boa. Uma missão religiosa efêmera construída provavelmente na várzea da margem direita do Solimões⁴⁵, onde o jesuíta Samuel Fritz “desceu” índios Jurimágua (dentre outros) certamente fugidos para o oeste do avanço luso-brasileiro pelo rio Solimões (HOLANDA, 2010, p. 119)

Entretanto, diante das considerações do autor é possível identificar na sua descrição que o referido município de Fonte Boa, teve sua origem mediante as missões jesuítas e sua formação populacional naquela época foi proveniente do

incremento de outros povos originários que eram aldeados pelos missionários espanhóis antes da expansão territorial da coroa portuguesa através do diretório pombalino,” dada essa situação, Marquês de Pombal, em 1755, determina que as missões fossem transformadas em freguesias (Paróquias). Tal façanha tinha como objetivo impressionar os espanhóis e o mundo pela infraestrutura montada na colônia” (LIMA, 2013, p.5).

Conclui-se que durante a evasão das missões espanholas no Amazonas e principalmente no médio Solimões, onde hoje na atualidade se encontra o município de Fonte Boa, através do Diretório Pombalino que tinha como o objetivos estratégias geopolíticas na região, destinaram-se muitas etnias a se agruparem em povoados para evitar os conflitos com os portugueses, dessa forma, “o local que originou Fonte Boa era um lugar seguro para os índios, porque ficava nas cabeceiras dos igarapés, o que dificultava a entrada furiosa dos portugueses” (LIMA, 2013, p. 7).

Dito isso, o autor Holanda (2010) assim como Lima, focaliza a respeito da mesma concepção da conjuntura histórica do município de Fonte Boa que:

Compreende-se, desse modo, que o ponto germinal do que viria a ser Fonte Boa, dada a sua itinerância conforme se verificou, deve ter ocorrido em diferentes etapas de construção e reconstrução, com o descimento de várias etnias (predominantemente os Jurimáguas) que logo depois esparsavam-se, e foram sendo estabelecidas - miscigenando-se, inclusive - ao longo das margens e/ou sítios do rio Solimões e afluentes como o Maiana e o Auati-Paraná (p. 125).

Relativamente, foram esses os principais motivos pelos quais culminaram para darem origem a um aumento bastante expressivo na população local em que se encontra o agrupamento indígenas nas cabeceiras do igarapé do cajaraí, “o pequenino lugar atraía índios de todos os beiradões, aumentando, assim, cada vez mais o núcleo populacional da aldeia Taracuatíua” (LIMA, 2013, p.7).

Portanto, todo esse marco histórico no processo de fundação do município de Fonte Boa, a antiga freguesia só foi elevada à categoria de vila “por força do Decreto nº. 92, de 28 de março de 1891, expedido pelo então Governador Eduardo Gonçalves Ribeiro, a Freguesia foi elevada à categoria de Vila de Fonte Boa sede da municipalidade homônima” (HOLANDA, 2010, p. 134).

AS SINGULARIDADES DA FESTA DE NOSSA SENHORA DE GUADALUPE: OLHARES, SENTIDOS E PERCEPÇÕES DA EXPRESSÃO DA FÉ

A partir das considerações, cotejamos aqui falas orais de moradores de Fonte Boa/ AM, que cogitam sobre a devoção católica à santa padroeira do município, Nossa Senhora de Guadalupe, considerando os impactos e a importância religiosa do festejo na cultura, economia e na vida religiosa e social dos habitantes locais.

Essas pessoas fazem parte da organização do festejo da santa padroeira Nossa Senhora de Guadalupe na qual puderam falar a respeito da trajetória histórica e cultural da festa da padroeira, portanto, por intermédio de suas falas foi possível levantar os dados importantes para entendemos a “devoção e a fé cabocla”.

Consequentemente, o festejo apresenta um peso cultural, social e econômica para a população que participa, a cultura religiosa do lugar que festeja, é incontestável afirmar que essas atividades são vividas por cada agente social, e são representadas através de gestos nutridos de vivências religiosas e culturais por cada membro.

Assim, nos atributos do uso da oralidade dos entrevistados, nos debruçamos aqui na fala do senhor Sebastião Lima, que nos dirige a respeito do festejo da santa padroeira Nossa Senhora de Guadalupe e sua importância cultural e religiosa para o município de Fonte Boa, o referido demonstra que:

O festejo de Nossa Senhora de Guadalupe é muito importante porque ele agrega as pessoas, valores além de contribuir para a confraternização da conscientização das pessoas que vem de fora para participar os visitantes e os próprios fonteboenses que estão em outros municípios e se deslocam para participar, então toda essa questão é muito importante para preservar e continuar essa linda cultura do município que ao longo dos anos foi repassada dos mais velhos para os novos que assim, até os dias atuais ainda é bastante viva em meio a nossa sociedade católica, porque na verdade a festa da padroeira tornou-se uma festa cultural para o município de fonte boa, onde todos os anos como num ritual há sempre a participação do povo nas atividades do festejo com o objetivo de cada ano engrandecer mais a nossa cultura de celebrar o arraial em honra a padroeira Nossa Senhora de Guadalupe (MORAES, 2022, p. 38)

Sobre as palavras do senhor Sebastião, salientamos que o festejo da padroeira é uma das festas do município de Fonte Boa com maior importância, a festa da

padroeira desde o seu primórdio, se tornou um ato cultural com um significado de enorme fatuidade que foi sendo repassada de geração a geração, que na atualidade ainda é nítida e celebrada pela população local. (MORAES, 2022).

Sendo assim, o festejo é um momento importante para a população devota, pois é justamente nessa ocasião que as pessoas expressão sua fé na santa padroeira Nossa Senhora de Guadalupe, em meio a efervescência do festejo, os fiéis vão caminhando em procissão e orando pela saúde da família pelas bênçãos alcançadas e pagando suas promessas, é possível perceber que a festa em se, da padroeira é importância para a população, onde a mesma arrasta multidões de devotos no mês de dezembro para junto dela solenizar essa marcante data para o município de Fonte Boa.

Nesse sentido, o senhor Evaristo Carvalho um dos entrevistados e faz parte da organização do festejo, ressalta que a santa padroeira do município é marcante para comunidade católica fonteboense em razão:

dela trazer para si, todos os fiéis para junto dela fazer a festa através da expressão da fé em sua honra, essa festa da padroeira o objetivo dela não é para a paróquia ganhar dinheiro não, é uma festa onde é possível ver todos os fiéis unidos orando louvando em prol da sua saúde, em prol da família e das bênçãos alcançadas, para que todos tenham vida, então o festejo de nossa senhora é isso é um momento de união dos amigos e da família fonteboense, pois o festejo traz a paz e a felicidade para todos os seus fiéis e é um festejo de suma importância para a sociedade fonteboense e não deixa nada a desejar ((MORAES, 2022, p . 35)

A padroeira carrega consigo uma simbologia suficientemente significativa para a população fonteboense desde o presente momento da implantação do festejo no município, onde juntamente com a paróquia a população se empenha nas atividades da igreja em prol da realização do festejo para que tudo ocorra conforme o esperado.

Segundo o entrevistado Sebastião Lima:

A padroeira Nossa Senhora de Guadalupe, ela representa além da religiosidade da fé, representa o símbolo maior do catolicismo do município de fonte boa ela foi fundada justamente junto com a instalação do município, então representa historicamente algo muito importante para nossa sociedade fonteboense, e eu como católico praticante ela re-

apresenta para minha vida a religiosidade, fé, devoção e a participação das atividades na comunidade e também durante o festejo (MORAES, 2022, p. 36)

Em consonância com Sebastião Lima, para a população do município de Fonte Boa essa festa em honra a padroeira, é um dos principais atrativos cultural, e é esperada o ano todo, na qual as pessoas já estão acostumadas todo ano a se deslocar da sede do município até a comunidade do Cajaraí para juntos pegar a mesma e retornar novamente em forma de procissão fluvial e terrestre, transversalmente essas são questões culturais da própria população local, a padroeira Nossa Senhora de Guadalupe, tornou-se a representante do símbolo maior da religiosidade católica do município, em consequência disso, ela é uma das consideráveis figuras religiosas marcante para todos os seus fiéis.

Ainda nessa concepção a respeito da eminência do festejo da santa padroeira para o município de Fonte Boa, o senhor Romário Nando também intervém que:

O festejo de Nossa Senhora de Guadalupe, ao longo dos anos é um principal influenciador cultural para a população católica fonteboense, então essa manifestação religiosa vem gerando dentro das famílias essa perseverança de participar do festejo e das atividades religiosas, por isso, eu acredito que o festejo tornou-se uma cultura das famílias fonteboenses tanto da cidade quanto do interior, em que as pessoas durante o festejo realmente participam formalmente exaltando sua fé em nossa senhora e também fazendo suas orações e expressando seus sentimentos e pagando suas promessas em honra a nossa senhora (MORAES, 2022, p. 37)

A partir dessas considerações acerca do festejo, é possível perceber que essa manifestação em honra a padroeira, até os dias atuais tem um papel fundamental para o desenvolvimento cultural do município, conforme evidenciaram os entrevistados, o festejo da padroeira Nossa Senhora de Guadalupe tornou-se ao longo dos anos uma cultura própria da família fonteboense, e isso atrair uma densa massa popular local para participar das suas atividades festivas e religiosas.

Sendo assim, o nosso entrevistado Mateus Silva católico e devoto da santa padroeira do município de Fonte Boa, nos remete a explicação do:

ponto positivo do festejo é a valorização da fé cristã católica, essa fé da população em nossa senhora é bastante expressiva através do festejo,

onde as pessoas depositam seu amor a mãe Guadalupe, é isso que podemos ver que realmente a população fonteboense tem essa imensurável devoção a Nossa Senhora de Guadalupe, então esses são pontos cruciais que nos deixa emocionado em ver essa tamanha devoção, esse são momentos que nos remete à condição de ver o que Deus pode fazer na vida dos devotos através dessa santa (MORAES, 2022, o. 37)

A devoção e a fé dos caboclos locais, fez com que, a santa se tornasse na vida dessas pessoas a detentora dessa cultura religiosa, que nos dias atuais ainda é viva e celebrada pela população, essa fé em nossa senhora é a valorização da nossa crença religiosa nessas entidades espirituais que nos leva a acreditar que elas são capazes de promover milagres na vida das pessoas, desse modo, essa credulidade do povo católico do município de Fonte Boa, é algo que promove um fascínio nos olhos daqueles que fazem parte dessa expressão, portanto essa festa já está enraizada na vida da população e na memória social, e isso fez dessa manifestação um símbolo religioso da devoção do caboclo amazônico.

O senhor Romário Nando popular do município de Fonte Boa e membro da organização do festejo, nos relata que a padroeira Nossa Senhora de Guadalupe representa para a população católica fonteboense o:

centro da nossa fé, a gente faz essa exaltação maior a ela porque temos ela como nossa intercessora, então para nós, ela representa nosso sinal de fé e nossa intercessora maior dentro do nosso movimento religioso, por isso que consideramos Nossa Senhora de Guadalupe uma mãe protetora e que está sempre ao nosso lado nos momentos mais difíceis que enfrentamos, por isso que a população fonteboense tem nossa senhora como uma identidade espiritual que nos protege e nos mostra o caminho certo a se seguir (MORAES, 2022, p. 38)

É notório considerar que a santa padroeira Nossa Senhora de Guadalupe se tornou ao longo dos anos uma forma de identidade espiritual na vida de seus devotos. Acredita-se que crença na santa seja para eles uma entidade que os protege de todo mal, e tenha sido repassado a partir das vivências matinais das pessoas, sobre forte influência religiosa, que fez com que o povo, viesse a acreditar na capacidade espiritual da santa em promover milagres, seja ele, na saúde, plantio, criação de animais e conquistas de bens materiais.

Em geral, o festejo trouxe e traz para o município de Fonte Boa inúmeras contribuições, na esfera econômica e cultural, além de promover o fortalecimento da cultura local, ele ainda gera renda, como na venda de adereços religiosos e alimentícios.

Para o senhor Evaristo Carvalho:

A contribuição que o festejo trouxe para o município de fonte boa ao longo dos anos, foi o fortalecimento da nossa cultura fonteboense de celebrar essa importante festa em honra a padroeira Nossa Senhora de Guadalupe e também ela traz de fora fieis que vem contribuir com ela durante as noites de arraial e com isso a igreja só tem a ganhar e a cada ano ela vai se prosperando e a cultura vai se fortalecendo, graças ao empenho da comunidade e dos párocos responsável pela paróquia Nossa Senhora de Guadalupe (MORAES, 2022, p. 38)

Neste sentido, a festa da padroeira Nossa Senhora de Guadalupe, sendo a mais popular do município, colaborou desde o princípio para o fortalecimento da cultura religiosa da população local, como visto no decorrer dessa descrição a respeito da historicidade do festejo, isso nos remete a entender que esse festejo é o responsável por fortalecer e atrair outros devotos de fora para participar desse importante momento de fé.

Portanto, o que não se pode permitir neste tipo de encontro popular, é que venha a se elitizar e que seja sempre essa deslumbrante festividade em honra a Nossa Senhora de Guadalupe onde é feita com a participação do povo, não podemos esquecer que o sentido primordial da festa da padroeira nossa senhora é promover a união dos povos, das raças e de todas as classes sociais do município de Fonte Boa, tendo como referência sempre exaltação de Nossa Senhora de Guadalupe e o fortalecimento da cultura local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traduzida como um conjunto de práticas simbólicas que são materializadas por meio da cultura de um povo, conforme foi descrito neste presente estudo acerca da religiosidade popular, todas essas manifestações religiosas como é observada no Brasil, são fenômenos permeados pelo que denominamos de catolicismo popular e sempre estiveram visíveis na vida das pessoas desde o período colonial até nos dias atuais.

Este presente trabalho, foi dirigido por meio de uma linha de raciocínio, em que buscamos através de pesquisa bibliográfica e de campo compreender a importância cultural e religiosa que o festejo da santa padroeira Nossa Senhora de Guadalupe tem para o município de Fonte Boa no interior do Amazonas.

Por esse viés, foi realizado um estudo bibliográfico conduzido através de leituras de obras de autores que descrevem a partir desta temática acerca da religiosidade popular, com isso a ideia central deste artigo foi compreender a importância cultural e religiosa que a festa produz e reproduz memória na vida daqueles que participam.

Em relação a historicidade do festejo da santa padroeira, chegamos a conclusão dos fatores que contribuíram sobre a permanência viva da festa da padroeira e seu crescimento cultural ao longo dos anos, percebe-se que são heranças culturais repassadas de geração a geração e, com o passar dos anos, as pessoas foram aprimorando para que não viessem enfraquecer essa tamanha devoção a Nossa Senhora de Guadalupe.

Com base em todos os elementos extraído da História do festejo da santa padroeira, nota-se que, além da festa promover o crescimento cultural da sociedade fonteboense e da fé dos devotos, ela é a responsável em desempenhar um papel fundamental que é a sociabilidade cultural entre a população local.

Concluimos de fato que, a festa da santa padroeira Nossa Senhora de Guadalupe, formou ao longo dos anos uma comunidade emocional na vida de cada devoto, que é compartilhada de emoções comuns como: crença, costumes, mitos, interesses e ética, pois essas são características importantes que fizeram com que essa manifestação viesse a crescer e ser valorizada pela própria população, por meio de cada expressão cultural e religiosa feita em honra a padroeira.

REFERÊNCIAS

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. [tradução Rogério Fernandes]. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HOLANDA, Yomarley Lopes. *A festa na cidade que o barranco levou: dinâmicas culturais e políticas do brincar de boi em Fonte Boa (AM)* – Manaus: UFAM, 2010.

LIMA, Sebastião Ferreira. *A santa que teimava: lenda, mito ou realidade? – história da paróquia Nossa Senhora de Guadalupe de Fonte Boa-AM*. Manaus: (s/ed), 2013.

LIMA, Santos, Yleana, do Socorro dos. *Culto, devoção e santidade: um estudo bibliográfico sobre o processo santoral na religiosidade cristã*. Nova Revista Amazônica | v.

1 n. 2 | Jul./ Dez. 2013. Disponível em: [http:// www.periodicos.UFPA.br](http://www.periodicos.UFPA.br) acesso em: 14/06/2025

MARCONI, M. A.; PRESOTTO, Z. M. N. *Antropologia: uma introdução*. São Paulo: Atlas, 2005.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Um aspecto da diversidade Cultural do caboclo amazônico: A religião*. Estudos Avançados. N. 19 (53), 2005.

MESQUITA, Fabio de Azevedo. *A veneração xis santos no catolicismo pppular brasileiro: uma aproximação histórico-teológica*. Revista Eletrônica Espaço Teológico ISSN 2177-952X. Vol. 9, n. 15, jan/jun, 2015. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/reveleteo>. Acesso em: 14/06/2025.

MORAES, Almeno Júnior Costa De. *Expressão e identidade de um povo: Tradição histórica do festejo de Nossa Senhora de Guadalupe no município de Fonte Boa-AM*. Monografia TCC, UEA, 2022.

REIS, Jessyluce Cardoso. *Religiosidade popular: o poder simbólico cultural e a interpretação*, FASB/ISEB, Revista Mosaicum, n. 6-ago/Dez. 2007, disponível em: <http://www.revista.mosaicum.org.br>. Acesso em 10/06/2025.

SERPA, Angelo. *Cultura de massa versus cultura popular na cidade do espetáculo e da “retradicionalização”*. ESPAÇO E CULTURA, UERJ, RJ, Nº. 19-20, P. 79-96, JAN./DEZ. DE 2007 22: 79-96. Disponível em: [https ://www.e-publicações.uerj.br/index.php/espaoecultura](https://www.e-publicações.uerj.br/index.php/espaoecultura). Acesso em 10/06/2025.

TAVARES, Thiago, Rodrigues. *A expressões populares de religiosidade*. Disponível em: < Sacrilegens, Juiz de Fora, v. 10, n.2, jul-dez/2013. <http://www.ufjf.br/sacrilegens/files> > Acesso em: 16/02/2025.

JUVENTUDES NEGRAS CAPIXABAS UMA AUTOETNOGRAFIA NO BEKOO DAS PRETAS

Marcos Sales Bezerra¹

<https://orcid.org/0000-0002-0152-7037>

Resumo: Este artigo apresenta uma análise autoetnográfica sobre os efeitos dos dramas vividos por juventudes negras na cidade de Vitória (ES), a partir do dispositivo étnico-político *Bekoo das Pretas* – uma organização urbana de economia mista criativa e afrocentrada, vinculada ao Instituto Das Pretas (IDP). O estudo concentra-se, mas não se limita, aos efeitos dessas vivências, propondo que, mesmo em contextos marcados pela apatia estruturante racial, emergem movimentos de enfrentamento que não se dão por ações individuais isoladas, mas por lutas coletivas ancoradas na ancestralidade e capazes de gerar acontecimentos transformadores. A análise revela que, onde há ruído, há também táticas de criação. No contexto do *Bekoo das Pretas*, identificou-se uma prática de autogestão que opera como trama de futuros possíveis, com potencial para reconfigurar situações juvenis.

Palavras-chave: Juventudes negras; Autoetnografia; Bekoo das Pretas; Estudos Organizacionais.

Abstract: This article presents an autoethnographic analysis of the effects of the lived dramas experienced by Black youth in Vitória, Espírito Santo (Brazil), through the lens of the ethno-political device *Bekoo das Pretas*—an urban organization of mixed creative economy grounded in Afrocentric principles, created by the Instituto das Pretas. While the study focuses on these effects, it also suggests that, even in contexts marked by structural racial apathy, there are movements of resistance that do not arise from individual actions alone, but from collective struggles rooted in ancestry—events that carry the potential for transformation. The analysis reveals that wherever there is noise, there are tactics of creation. In the case of *Bekoo das Pretas*, a form of self-management was identified, one that weaves new possibilities and has the potential to reshape the realities of youth.

Keywords: Black youth; Autoethnography; Bekoo das Pretas; Organizational Studies

¹ Doutorando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (CE/PPGE/UFES)

INTRODUÇÃO

Está escrita é um dos meus sonhos, ela é fonte de um estudo no campo dos Estudos Organizacionais, parte da minha dissertação de mestrado em Administração, produzida em uma universidade pública capixaba. A pesquisa também vinculada ao campo psicossocial, foi aprovada pelo Comitê de Ética da Universidade Federal, Campus Goiabeiras, sob o número, e defendida em 2021. A produção do manuscrito ocorreu em meados de agosto de 2020, ainda em pleno contexto pandêmico da Covid-19. Naquele cenário, e ainda hoje, o tema disparador desta investigação, a Participação Política (PP) das Juventudes Negras (JN), ressoa com urgência. Como afirma Mano Brown, *rapper* dos Racionais MC's e importante sujeito político do nosso tempo, é desprezível que alguns dramas dessas juventudes ainda ocorram. Pior: são aprofundados, naturalizados pelas instituições de governo e, em grande medida, por toda a sociedade brasileira.

Inspirada também pela socióloga Helena Abramo, que ao analisar as juventudes brasileiras do contemporâneo aponta que, sejam por condições juvenis ou situações juvenis, estas são reveladas por diferentes impressões, está escrita reconhece que os jovens estão imersos em tramas diversas, vivem acontecimentos distintos, todos atravessados por constrangimentos ao longo de sua jornada (Abramo, 2005 apud). Neste artigo, uma das tentativas foi ao deparar-se com essas condições juvenis – reconhecidas como elementos paralisadores a todas as juventudes, não é negar as raízes de suas condições. Contrário, também argumentamos que elas podem ser observadas por outro viés, ou seja, as condições juvenis estruturantes também são movediças e podem ser maneiras para encontrarmos outras alternativas para o agir. Junto a esta tratativa discorreremos outra, as *situações juvenis* – acontecimentos vividos aos grupos etários em função do marcador étnico-racial, argumentamos que as situações podem ser enfrentadas, não por agires particulares, mas por lutas coletivas trazido da/na ancestralidade, acontecimentos de transformação. Sendo assim, ambas tratativas caminham por táticas tidas pelos ideais de solidariedade.

Num estado caótico de violências sistêmicas que se normalizou no vai e vem capixaba, de lá para cá os dramas não mudaram. Ainda que em meio as repetições, é necessário espiar com desconfiança os Atlas da Violências, eles revelam as materialidades enfrentadas pelos diferentes sujeitos, de certa maneira, os lugares das diferenças estruturante do Brasil. No mais recente produzido com base nos dados do Censo Demográfico de 2022, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) citado por (2021), no que se refere ao retrato da violência

contra “Juventude e as Crianças” (2022), dentre a Região Sudeste ao lado do Estado do Rio de Janeiro, o estado do Espírito Santo está no centro dessa alarmante fotografia. Já, no recorte de vítimas por raça/cor por UF Brasil, nós o Estado Santo, além de superamos a taxa média de homicídios do Brasil, somos o único da região sudeste neste registro. Significamos o Estado que mais mata jovens negros da região sudeste (....., 2021). Este dado além de envergonhar a todos, em particular as instituições de governo locais, municipais e estaduais, ao mesmo tempo produz sentimento de resistência.

Este é o cenário caótico que resistem as JN. Este texto nasce como gesto étnico-político: um convite a quem lê para percorrer um campo-território ainda vivo, o evento *Bekoo das Pretas* (BKP). Trata-se de um evento gestado por uma organização sociocultural capixaba, sob a forma de uma Economia Mista Criativa e Afrocentrada, encabeçada pelo Instituto das Pretas (IDP), localizado em uma ilha na capital do Espírito Santo e protagonizado por mulheridades negras. Neste percurso, nos deixamos afetar pelos encantamentos do espaço político e contestatório (re) construído pelo coletivo de mulheres negras. O BKP é, aqui, um dos dispositivos disparadores que nos ajuda a compreender parte das situações vividas pelas JN. Entre essas experiências, destacam-se as táticas criadas por essas juventudes para reverter normas violentas em possibilidades de resistência e de vida. Assim, problematizamos as trilhas que o plano do “visível” oferece, trilhas muitas vezes reconfortantes, mas que precisam ser rompidas. As práticas étnico-políticas das JN não se organizam sob essa lógica. Por isso, cremos que há outros efeitos, outras possibilidades. Não centralizamos nosso olhar apenas nas condições e situações limitantes da juventude negra, mas nos modos como, em coletivo, essa juventude inventa caminhos. Escutar o coletivo é fundamental. É preciso realizar novas leituras dos espaços negros, leituras que se façam também com desconfiança diante das suas fragilidades.

Como aponta Abramo (2005) citado por, ainda que existam condições juvenis comuns ao grupamento etário, as situações juvenis, determinadas por marcadores sociais como raça, gênero e classe, produzem experiências sociais desiguais. Por isso, a noção de “juventude” precisa ser pluralizada: juventudes. E mais que uma mudança de número, essa ampliação sugere a complexidade de práticas e realidades atravessadas por múltiplas fronteiras, muitas delas traçadas por instituições. Estas funcionam como engenhos decisórios que moldam situações e subjetividades. Este texto, portanto, busca também se inscrever no meio acadêmico como uma escrita-memória. Relatamos fragmentos de acontecimentos vividos por este grupamento etário, muitos dos quais compartilhados com a trajetória do próprio autor.

As experiências vividas pelas JN, produzidas em um aparato sociocultural urbano, são marcas do nosso tempo. Por isso, nomeamos tais vivências como Acontecimentos, com letra maiúscula, pois carregam a força de circunstâncias que talvez jamais serão esquecidas. É com esse “sacode” que nos colocamos ao lado das JN, experienciando os Acontecimentos do BKP, evento organizado por meio da autogestão. Neste estudo, propomos uma análise da PP das JN no contexto do BKP. A escrita busca atender às exigências de rigor acadêmico, mas também atender a desejos ético-políticos. Desejamos registrar publicamente as táticas coletivas que a juventude negra capixaba tem criado para enfrentar situações juvenis marcadas por forças instituídas que naturalizam as desigualdades. Mesmo reconhecendo a importância de denunciar as ações perversas das instituições, especialmente daquelas que compõem o aparato representativo do Estado, está escrita se propõe, sobretudo, a documentar as potências criadas para superar tais estruturas.

Ao problematizar a PP das JN, enfrentamos o desafio de revisar a forma como esses debates têm sido tratados, frequentemente marcados por frames que paralisam toda a população negra (Bezerra, 2021). Soma-se a isso a tendência de restringir o olhar sobre a juventude negra aos dados de violência, consolidando sua presença como ausência na política de morte. Mas não é essa paralisia que nos move. Como dizem os gentílicos espírito-santenses, “dá gastura” repetir o mesmo. Aqui, buscamos reinvenções. Para não ficar palha, antecipamos: não se assustem com o corpo desta escrita. Estabelecemos, desde já, alguns combinados.

Primeiro: os resgates dos Acontecimentos no BKP são tecidos por um caminho autoetnográfico conforme autores Ellis, Adams e Bochner (2019), Tullis (2019) e Santos (2017), citados por Nele, o “Auto” refere-se à autodescrição do sujeito imerso; o “Etno”, à cultura; e a “Grafia”, à escrita, aos registros possíveis. As experiências do Eu vivido no coletivo por este autor-viajante são apresentadas de forma interpretativa e analítica. Por isso, chamamos este texto de escrita-momentos. A autoetnografia é aqui compreendida como catarse, como elo entre os viajantes e o campo-território. Desejamos denunciar a falência da norma-estrutura e propor outros pactos. Caminhos como o do BKP nos oferecem fôlego e nos instigam a pensar em novas alianças. Ações que rompem com o drama imposto, a partir de estéticas e visualidades que enfrentam os efeitos do racismo.

Em segundo lugar, a narrativa aqui apresentada é atravessada por cinco momentos vividos no BKP, entre 2017 e 2019. O lastro dessa escrita está na confiança cultivada com os jovens que compõem o campo-território (Ellis, Adams, Bochner, 2019 apud). Falar em primeira pessoa do singular é estratégia política, não ausência de rigor. Trata-se de romper com os sentidos impostos pelo mundo aca-

demicista que, sob o disfarce da neutralidade, esvazia a presença. Reivindicamos, aqui, o lugar de fala do sujeito afro-acadêmico, cuja escrita carrega tons e racialidade. Em um universo que ainda insiste em manter presenças ausentes, nossa escrita afirma a autoria de quem, historicamente, foi o Outro.

Por fim, está escrita – momentos é também um convite: que os leitores – viajantes possam experienciar, por meio da leitura, os sentidos do BKP. Conflitos, afetos, encontros. Da preparação ao ir, da abertura dos portões ao soul que embala a noite. Das linguagens, dos repertórios, até o convite para um novo reencontro. Reconhecemos o caráter instável dos sentidos, a beleza de relembrar fragmentos do todo. Este texto – ensaio se distancia da busca arqueológica por violências e aproxima-se das inventividades que o BKP oferece, um letramento crítico racial vivenciado pelo autor desse texto. Por isso, autoetnografamos nossas andanças nas noites capixabas, em um evento sociocultural situado em um estado que acolhe todas as gentes.

BEKOO DAS PRETAS (BKP): O/S TERRITÓRIO/S

À primeira vista, o Bekoo das Pretas (BKP) pode ser definido como um “simples” evento noturno, realizado aos sábados na capital capixaba, Vitória, no Espírito Santo. No entanto, essa definição, embora para alguns possa ser suficiente, ela é apenas uma das muitas camadas que cercam o lugar. No caso específico, problematizamos que a definição de lugares pelo olhar instituído é um dos efeitos acumulados pelas lentes do colonizador. O território do BKP é revestido de sentidos simbólicos que extrapolam quaisquer descrições do plano superficial.

Dentre tantas apreensões, ao participar de suas noites, é possível perceber que ali vigoram diferentes Acontecimentos capazes de (re) significar trajetórias, sobretudo das Juventudes Negra (JN), e também abrir caminhos para (re) pensar seus lugares como sujeitos ético-políticos. O BKP se transforma, então, em um espaço onde os condicionamentos estruturais são enfrentados, resignificados e, em muitos casos, superados. Nesse sentido, ao ocupar outros espaços políticos, a JN, mesmo diante das barreiras moldadas pela lógica da norma-estrutura, cria outras possibilidades.

Para muitos jovens, muitos territórios pretos, o BKP representa o início da problematização de temas urgentes, como os efeitos do racismo na sociedade brasileira. É um ato, um movimento, um gesto rumo a *Wakanda* – uma menção ao mundo ficcional africano tratado no filme estadunidense *Pantera Negra*, um símbolo de utopia possível, de horizonte coletivo. (Re) escrever juntos os significados

dos encontros que emergem no BKP, e também fora dele, é uma das tratativas assumidamente públicas desse território político-pedagógico.

A forma como o evento é organizado é atravessada por uma intencionalidade que conjuga a tríade gênero, raça e classe. Até a defesa desta escrita, o BKP permanece titulado como o único evento brasileiro realizado com protagonismo simultâneo de gênero e raça. Nasceu de um coletivo e, posteriormente, foi abraçado pela estrutura do Instituto das Pretas (IDP). Em todas as suas frentes, são mulheres negras que lideram os espaços. O BKP é, portanto, expressão viva de organização negra, liderada por mulheridades que reconfiguram narrativas e modos de existir.

Participar do BKP é também acessar outras compreensões sobre os desafios cotidianos vividos pela JN capixaba. É mergulhar nos sentidos das relações que se constroem sob os efeitos do funcionamento do Estado e de outras instituições representativas. Os relatos vividos e compartilhados no evento confirmam as situações juvenis complexas apontadas na literatura. E, ao compreendê-las, é possível contrastar, problematizar e identificar aquilo que alimenta os enfrentamentos, bem como os movimentos que a juventude negra desenha para a construção de novas alianças. No BKP, saudamos diálogos que propõem olhar tanto para a herança histórica quanto para as potências emancipadoras das ações educadoras.

O evento não é apenas um espaço para “recarregar a bateria”, mas um território onde se defendem posições políticas e se recriam movimentos possíveis. Foram mais de três anos acoplado às noites do BKP, tempo em que foi possível viver e perceber que, ali, não existiam controles limitadores dos movimentos que buscavam pensar, cuidar e fortalecer a comunidade. Ao contrário: diante de práticas desfavoráveis, o (a) jovem era convidado (a) a repensar seus gestos, se esse ainda fosse seu desejo de estar. Esse é o tom da autogestão presente no evento.

Este aprendiz autoetnográfico, antes mesmo de ingressar no mestrado, já frequentava o BKP. Depois, passou a integrar a equipe do IDP. Desde então, reconhecia a potência daquele território como possibilidade para pensar uma trajetória de pesquisa. Com muita insistência e enfrentamento, foi possível legitimar o BKP como campo-tema desta escrita. Uma escrita que não apenas narra, mas que testemunha, corpo, voz e experiência, os sentidos que habitam o campo-território. As ações criativas germinadas no BKP sempre apontaram para o desejo de transformação. O território se faz espaço de sociabilidade, de criação conjunta para enfrentar as perversas situações juvenis. Nele, pensa-se o agir, exercita-se a autogestão e cultiva-se o acolhimento.

As noites do BKP nos convidam, também, a revisitar as formas com que todas as organizações aprendem e ensinam. Reconhecer a potência dos espaços

emergentes é, igualmente, caminho para enfrentar os desafios cotidianos. Nesse gesto de abertura, emergem a aprendizagem política, a reflexão junto à educação antirracista, o pensar coletivo sobre um fazer educativo emancipador. São lições que atravessam essas noites. Refletir sobre a importância de processos que estão em constante movimento, que dialogam com na/da realidade da população negra e com na/da significação de ser sujeito, negro e político. Eis, a aposta e importância desta autoetnografia.

AUTOETNOGRAFIA: O/S ACONTECIMENTO/S

“Racistas, machistas, misóginos (...) não passarão”. Esse grito ecoou no microfone em todas as edições do BKP. Outros trechos, como o funk “*Eu Só Quero É Ser Feliz*” (1995), também marcaram presença, descrevendo, em ritmo e letra, movimentos que expressam vivências concretas. Para algumas juventudes, o simples direito de ir e vir ainda é uma barreira. Ser enquadrada por violências estruturantes, como abordagens policiais truculentas e a constante ameaça de ser “confundida” com algum suspeito, compõe o cotidiano.

O funk carioca, nessa escrita, se expressa como manifesto. Composto por dois jovens negros, Cidinho e Doca, o funk apresentou as reivindicações da juventude da década de 1990, realidades que, infelizmente, ainda hoje se repetem como um ciclo vicioso que persiste na vida da juventude negra (JN). A pergunta que nos inquieta e que precisa ser problematizada é: quais são essas realidades? Aposta-se que a juventude negra periférica denuncia, a seu modo, seja pela arte, pela música, pelo teatro, pela dança, pela política ou pelas produções acadêmicas, as desigualdades que ainda estruturam o nosso presente. E, nesse canto coletivo, elas afirmam: “*Chega! Eu só quero é ser feliz!*”

“No dia do BKP, eu me arrumo com a roupa que posso. Não há regras estéticas, muito menos de gênero. Posso ir de calça, saia, bermuda, chinelo, tênis, vestido ou salto alto. O mais importante é que você vá, e se divirta do jeito que você é.” (Autor, 2021).

Às 20h da noite, a caminho do evento, os terminais rodoviários estão lotados.

No dia do BKP, os coletivos demoram, as filas aumentam, e os pontos se enchem de jovens que desfilam seus melhores looks. Enquanto esperam, conversam, trocam ideias, elogiam-se. Paralelamente, há também olhares que não acompa-

nham esse movimento, os olhares dos que não vão ao evento. Surgem estranhamentos silenciosos. Risadas curtas, cochichos disfarçados. Pequenos gestos que, mesmo sutis, revelam resquícios de discriminação.

Ao olhar para o cenário político institucional capixaba, é importante destacar uma contradição central: estamos num estado majoritariamente negro, que, ao mesmo tempo, defende uma agenda institucional conservadora. Em certas ocasiões, há um reconhecimento racial; em outras, uma negação que respalda uma política historicamente excludente. Esse paradoxo ajuda a explicar os olhares desconfiados de alguns sujeitos que se recusam a aceitar que, mesmo diante de tantas adversidades, há jovens que afirmam com orgulho sua identidade negra. Essa negação parece confortável, pois estabiliza e naturaliza o funcionamento do sistema-norma capixaba.

“No dia do BKP, as redes sociais — Instagram, Facebook — anunciam os preparativos, os ‘bafos’ que estão por vir e, claro, informam se ainda há ingressos à venda e onde comprá-los” (Autor, 2021).

Em meio a tantas contradições, ainda é incomum ver, nas ruas da capital capixaba, jovens negros reunidos vestindo roupas que expressem, com liberdade, sua negritude, sejam cabelos *black Power*, tranças, rastafáris, turbantes altos, batons coloridos, estampas africanas, sandálias de salto alto e vibrante. Mas no dia do BKP, a juventude negra é convocada a romper com o sistema-norma. E elas respondem, marchando com seus corpos e estéticas para o evento. Ali, a *geração tombamento* entra em cena. O *bafo* — expressão da comunidade LGBTQIAP+ que remete à fofoca ou notícia quente, ganha força nos *esquentas*, que ocorrem em frente ao local do evento. Por volta das 20h30, as luzes começam a acender, os primeiros sons ecoam, o DJ testa sua *line*, os microfones são ajustados. Do lado de fora, a euforia se espalha. Jovens dançam, alguns descem até o chão. O aquecimento já começou.

Memorizar o BKP é também lembrar de sua importância econômica: o evento movimenta o comércio local, gera renda e visibilidade. Como esquecer da tia que prepara o melhor hot-dog capixaba? Os comerciantes, atentos à data, adaptam seus produtos ao tema da edição. Pulseiras, abadás, luzes coloridas, tudo é vendido na entrada, em sintonia com a proposta do evento. Muitos jovens, sem tempo para se arrumar após um dia de trabalho, improvisam ali mesmo, na concentração. Os “tios e tias das barraquinhas” lucram com a venda de bebidas (água, cerveja, vinho, conhaque, catuaba), sanduíches (hot-dogs, mistos, pão com cala-

bresa) e acessórios (brilhos, óculos de LED, anéis, maquiagens neon). Os produtos são pensados para o público, e também funcionam como estratégia para “forrar o estômago” antes da bebedeira.

Na concentração, enquanto a música embala o ambiente e o “esquenta” vai ganhando força, uma fila começa a se formar perto da bilheteria da quadra. É o primeiro momento de tensão para quem ainda não tem o ticket de entrada em mãos. Até a data desta escrita, os ingressos variavam entre R\$ 5,00 e R\$ 40,00, dependendo do ponto de venda. Quando adquiridos com comissários, os valores oscilavam entre R\$ 5,00 e R\$ 10,00; em lojas parceiras e na sede do IDP, entre R\$ 15,00 e R\$ 20,00; e pela internet, podiam chegar a R\$ 40,00. A venda se encerra algumas horas antes do início do evento. A partir daí, a organização faz uma contagem para mensurar o total de ingressos vendidos e, se possível, libera uma nova leva, respeitando o limite máximo de lotação do espaço.

Enquanto não entramos na quadra, do lado de fora, começa o burburinho: “Gente, alguém tem ingresso aí para vender? ”, gritam alguns com certa aflição. Às vezes, um ingresso surge, vindo de um amigo que desistiu, ou de presente de alguma *crush*, aquele afeto especial que transforma o gesto em carinho. A música alta, a alegria aquecida pelos drinks, os encontros e os reencontros tornam impossível ficar parado quando o funk “*Glamurosa*”, do MC Marcinho (2002), começa a tocar. Com o ingresso em mãos, a sensação é uma só: não quero guerra com ninguém, quero entrar!

Às 21h da noite, as portas se abrem.

A bilheteria volta a funcionar para vender os últimos ingressos. A música aumenta de volume. A equipe de segurança se posiciona na entrada da quadra. O esquentamento chega ao fim. Diferente de muitos eventos que ainda separam filas por gênero, “homens” de um lado, “mulheres” do outro, no BKP não há essa distinção. As filas são mistas, plurais, compostas por diferentes identidades de gênero, corpos e expressões. No momento da entrada, é obrigatório apresentar o ingresso e um documento oficial com foto que comprove a maioridade (18 anos ou mais). Após essa verificação, a pessoa é autorizada a passar pela catraca. Em seguida, antes de acessar o espaço principal da quadra, há um corredor destinado à revista. Dependendo da identidade de gênero com a qual a pessoa se identifica, ela será direcionada ao segurança correspondente para o procedimento.

A revista é rigorosa: busca impedir a entrada de objetos cortantes, bebidas e substâncias proibidas. A segurança é feita por profissionais identificados como do gênero masculino e feminino, ambos habilitados a realizar o controle do acesso a quadra. Nas edições das quais participei, percebi que a revista feita pelos segu-

ranças masculinos costuma ser mais demorada. Alguns pedem que batamos os pés no chão, um de cada vez, enquanto inspecionam os sapatos com lanternas. Se a pessoa estiver carregando algo, como capacetes, mochilas de trabalho ou bolsas, pode utilizar o guarda-volumes, disponível por R\$ 2,00. Basta pagar esse valor na bilheteria, apresentar o ingresso à equipe, que então armazena o item e registra os dados do dono para que, em caso de esquecimento, ele possa ser localizado depois. E se a pessoa realmente esquecer? No dia seguinte, a equipe do BKP posta nas redes sociais fotos dos objetos deixados para trás, com orientações sobre onde e como recuperá-los.

Às 21h15 da noite, estamos a caminho.

O grito político ecoa alto, como um ritual: “Racistas, machistas, misóginos, LGBTQI+fóbicos não são bem-vindos/as e não passarão!” Esse é um dos acordos ético-políticos compartilhados entre todas as pessoas presentes no BKP, e sempre é entoado por Priscila Gama, em todas as edições. Com esse grito, ela nos lembra da força dos afrosentidos que sustentam esse território de festa, resistência e afirmação. Na quadra da ACSGRES Novo Império, ao descer as escadas e caminhar lentamente até o centro do espaço, é possível avistar o bar logo à frente. Ao lado dele, estão as barracas dos empreendedores que, associados ao IDP, têm autorização para comercializar seus produtos e oferecer seus serviços durante o evento.

A quadra é ampla e, por volta das 22h da noite fica mais cheia.

À esquerda, está o palco principal, o coração da noite. É ali que os DJs se apresentam e que Priscila solta seus recados. Depois das dez horas, enche a portaria com a chegada de mais jovens. Antes de me aproximar do palco, percebo que muitas pessoas se dirigem ao caixa, localizado ao lado do bar. O objetivo? Comprar as fichas que garantem acesso às bebidas da noite. Outra possibilidade é adquiri-las com os trabalhadores *freelances* do BKP, que circulam pelo evento identificados com uniformes e utilizam maquininhas de cartão para facilitar a venda, as modalidades débito e crédito são aceitos.

Ao circular pela concentração, mesmo com duas opções para comprar os bilhetes, há muitas reclamações. Isso porque, para ter acesso às bebidas, é necessário enfrentar longas filas, e elas, invariavelmente, continuam imensas durante toda a noite. Em relação à organização espacial do evento, como o BKP acontece nas quadras de escolas de samba, não há espaços planejados para sentar. O centro da quadra fica livre justamente porque sua função é ser pista de dança. Mesmo quem não dança, geralmente permanece em pé, socializando com uma bebida na mão. As poucas possibilidades de sentar-se surgem graças aos vendedores, que trazem suas próprias cadeiras e as disponibilizam apenas para quem consome seus

produtos. Caso contrário, os jovens mais cansados do rolê acabam sentando-se no chão mesmo. Com o tempo, aprendi a evitar algumas dessas filas. Sempre busco comprar as fichas logo no início do evento, o que me permite aproveitar melhor o tempo e não interromper o rolê para procurar comida ou bebida mais tarde.

Outro detalhe importante são as dinâmicas de uso dos sanitários. No BKP, as diferentes identidades de gênero também se encontram nos banheiros. Isso é parte da política do evento: construir espaços solidários. Diferente da maioria dos espaços públicos e casas de show da Grande Vitória (ES), organizados a partir de uma lógica binária, no BKP os banheiros são usados por pessoas cis heteronormativas e também por pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais, Travestis, Queers, Intersexo — a comunidade LGBTQIA+ em toda sua pluralidade. Para quem frequenta o BKP, isso já é sabido. Essa informação é constantemente reforçada por Priscila Gama e também pelas redes sociais da Comunidade Bekooniana, presente nos slogans de todas as edições: “Racistas, machistas, LGBTfóbicos não são bem-vindos”. Assim, a qualquer momento, quem está no evento pode se deparar com expressões diversas de gênero — dentro ou fora dos banheiros.

Quando o *soul* começa, por volta da 1h da manhã? Acredito que não.

Quando percebo, o suor, o espacate e a gritaria tomam conta da quadra. Em todos os lados que você olha, são múltiplas acrobacias. Cada edição do BKP traz um tema específico, anunciado previamente pela organização. Por isso, há sempre sugestões sobre acessórios, cores de roupas ou estilos, embora nada seja obrigatório. A escolha da *line-up*, a sequência dos DJs da noite, também acompanha a temática, com músicas previamente selecionadas e outras produzidas ali mesmo, ao vivo, sentindo o clima do público. É essa curadoria musical que determina a vibe da festa. Alguns DJs, inclusive, atraem grande expectativa na bilheteria, pois suas apresentações são inéditas no Espírito Santo ou reconhecidas no cenário nacional. O palco é decorado de acordo com o tema da noite, ampliando a imersão do público na proposta do evento.

Na ACSGRES Novo Império, sediada na comunidade de Caratoíra, na região de Santo Antônio em Vitória, o palco é fixo, construído em concreto, com menos de 1,5 metro de altura. Isso porque ele foi pensado para os ensaios da escola de samba, e nesses rituais não há hierarquia, a bateria da escola é composta pela própria comunidade. No BKP, essa horizontalidade também é princípio. Ainda assim, com o avanço da noite e o consumo de bebidas, algumas pessoas começam a se exaltar. Por isso, grades são colocadas em torno do palco para proteger os equipamentos de som e a equipe de produção que continua trabalhando com seriedade nos bastidores.

Mais que entretenimento, o BKP afirma seu compromisso político e social. Em uma das edições — a Edição Força Preta (2017) — o caso Rafael Braga foi trazido como tema problematizador². Relembrou-se ali a história de um jovem negro, morador de rua, preso injustamente em junho de 2013 no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo que milhares de brasileiros saíam às ruas exigindo mudanças políticas, no que ficou conhecido como as Jornadas de Junho, em outro lado Rafael foi detido por portar um frasco de desinfetante. Sua prisão se tornou símbolo da seletividade do sistema penal e do racismo institucional. Em 2017, após ampla mobilização, ele obteve prisão domiciliar. Ao trazer essa memória, o BKP reafirma: nossa existência também é resistência.

Figura SEQ Figura * ARABIC 1 - Libertem Rafael Braga (Edição Força Preta)



Fonte: Facebook BKP das Pretas. Foto: Luana Monteiro e Akin Olorin de Ogun (2017) apud

O BKP, a beca e a animação dos DJs fazem parte do espetáculo. São eles que trazem as *line-ups*, que apesar de disponíveis nas plataformas digitais, como *YouTube*, *Spotify* e *YouTube Music*, ganham novas versões nas mãos desses artistas. As mixagens no BKP são únicas, e o repertório navega por diferentes gerações. Os

² O caso Rafael Braga, preso em 2013 por portar materiais de limpeza na esteira das manifestações populares. Após a prisão, cinco anos depois, ele cumpre prisão domiciliar e faz tratamento para tuberculose contraída em presídio, enquanto aguarda recursos jurídicos que possam reduzir sua pena. O caso evidenciar o perfil racial e socioeconômico dominante na população carcerária, jovens negros da periferia, e reforça que o caso se tornou símbolo das injustiças e do racismo institucional no sistema penal brasileiro.

clássicos dos bailes funk e do rap nacional aparecem com nomes como: Cidinho & Doca, Deize Tigrona, MC Leozinho, Gaiola das Popozudas, MC Coiote, MC Marcinho, Claudinho & Buchecha, MC Perlla. Já a geração tombamento marca presença com Linn da Quebrada, Karol Conká, Rico Dalasam, Liniker, Tássia Reis, MC Carol, IZA. Ao lado delas e deles, também entram no set list as divas pop que fazem vibrar o coração da pista: Beyoncé, Nicki Minaj, Ludmilla, Karol G, Pabllo Vittar, Rita Ora, Madonna, Rosalía, Jojo Todynho, Anitta, Katy Perry. No BKP, os DJs tocam de frente para o público, o que difere dos antigos bailes blacks dos anos 1990, quando as mixagens eram feitas ao fundo com vinis, no toque manual. Hoje, usam mesas controladoras eletrônicas com efeitos inéditos ou sampleados, e também podem interagir com o público ao microfone, anunciando o início de sua *line*.

Nos intervalos entre um DJ e outro, quem assume o microfone é Priscila Gama. Como uma mestra de cerimônia, ela conduz os recados, os avisos e também os alertas, principalmente àqueles que tentam ultrapassar os limites do respeito. Algumas pessoas ainda tentam coagir, assediar ou constranger quem não se enquadra em padrões binários ou normativos. Mas não conseguem. No BKP, todas as pessoas vestem azul e rosa — e todas as expressões de existência são bem-vindas. Mas, afinal, quais grupos juvenis encontrei ao longo das edições do *Bekoo* das Pretas? Ao refletir sobre os diferentes públicos que frequentam o evento, com suas múltiplas expressões e dimensões políticas, é inegável que o BKP tem como base um público majoritariamente negro e jovem. No entanto, dentro desse amplo e heterogêneo recorte, outros sujeitos também vêm se somando ao evento, cada qual trazendo consigo suas cores, expressões de gênero, orientações sexuais, gostos musicais e vivências geracionais diversas.

Dentro do BKP, essas diferentes presenças, muitas vezes marcadas por contrastes e até tensões, constroem um espaço onde se cruzam olhares, debates e disputas simbólicas sobre o próprio sentido do evento. Partindo do entendimento de que juventude não é uma categoria homogênea, essas diferenças se expressam, por exemplo, nas formas como os grupos chegam ao *Bekoo*. Muitos escutam falar do evento por redes sociais ou por amigos, e se deslocam de regiões distantes apenas para vivenciá-lo. Chegam em grupos, em sua maioria, pelo transporte coletivo, enquanto outros, com maior poder aquisitivo, utilizam transporte por aplicativo ou carro particular.

Esse dado, aliás, aponta para algo importante: a forma de transporte também revela marcadores de classe e de raça. Ao conversar com alguns participantes, percebi que o tipo de deslocamento frequentemente indicava o lugar de origem, se era uma região periférica ou um bairro considerado “nobre” da capital. Essa as-

sociação direta entre mobilidade, classe social e racialidade se complexifica ainda mais quando observamos que, com a ampliação da divulgação do evento, sobretudo a partir de 2019, o BKP passou a atrair também jovens brancos de classe média das camadas mais elitizadas da cidade.

Para pensar a presença da juventude no BKP, é preciso falar dos *bondes* — termo utilizado nas periferias para designar grupos de jovens que andam sempre juntos, conectados por laços de amizade, território, identidade e vivência. Esses *bondes* chegam animados, ocupando o espaço com seus corpos, estilos e desejos. No BKP, pude identificar *bondes* de funkeiros, rappers, pagodeiros, sambistas, rockeiros, góticos e até sertanejos. Cada um desses grupos performa sua estética de maneira singular. Mais que estilo, há uma linguagem política sendo produzida com o corpo — seja pelo look, pela dança, ou pela simples presença no espaço.

Não me propus a essencializar esses grupos, tampouco rotulá-los, mas sim observar como suas presenças revelam narrativas plurais das juventudes que vão ao evento. No plano das identidades de gênero, destaco a presença significativa da população T da sigla LGBTQIAP+, travestis, transexuais e transgêneres, em todas as edições que acompanhei. A motivação de grande parte desse público gira em torno do lazer e da celebração coletiva com amigos. Ao lado delas, a presença de mulheres negras cis também é constante e marcante. Percebi que, ambas as populações constroem um espaço de convivência que desafia os julgamentos sociais impostos cotidianamente a seus corpos.

No BKP, corpos negros, gordos, dissidentes e femininos podem se vestir como quiserem, dançar como quiserem, existir livremente. Há um convite ao reconhecimento e ao diálogo com esses corpos — corpos que resistem apenas por serem quem são. Enquanto circulam pelo evento, os *bondes* também se misturam. Apesar de cada edição do BKP ter um tema central, os assuntos que emergem nas conversas entre os jovens são diversos: política, economia, questões sociais e raciais. Lembro da Edição Força Preta (2017), quando ouvi um jovem perguntar a outro: “O que você acha da prisão do Rafael Braga?” Essa simples pergunta gerou uma série de debates e reflexões, cada um trazendo sua visão, seus argumentos e experiências. Assim, o BKP se transforma em espaço de troca de saberes, vivências e posicionamentos — um espaço que politiza sem burocratizar, que forma sem hierarquizar.

Nesse sentido, o BKP reafirma sua dimensão política. As tensões e contradições que atravessam o evento evidenciam os limites de uma democracia que ainda marginaliza e silencia corpos negros e dissidentes. A estética, as roupas, os penteados, os adereços — tudo é linguagem. Mais do que apenas representar os sujeitos

que estão ali, essas escolhas estéticas também marcam a curadoria do evento: da seleção dos DJs aos *freelances*, da produção visual ao discurso institucional. Tudo no BKP é atravessado pela política da imagem e da presença. E essa estética vai além do visual. Ela também se faz nas escolhas políticas. Em muitas edições, por exemplo, *drag's* compõem a *line-up*, algo ainda raro em eventos da capital capixaba. Fora do BKP, a presença da diversidade nos palcos geralmente aparece apenas de forma temática ou pontual. No BKP, ao contrário, a estética da diversidade é cotidiana, estruturante, ela é o próprio protagonismo.

Às 3h da manhã, ainda estamos todas atentas e atentos.

Nesse momento, começa um dos momentos mais esperados do evento: a *Koo-Battle* — a batalha de *koo*. Numa tradução livre, mas jamais literal, trata-se de uma disputa que envolve os glúteos, sim, mas também envolve ousadia, carisma, movimento e expressão. É o momento em que alguns participantes, selecionados aleatoriamente, sobem ao palco para dançar ao som da mesma música e disputar o prêmio simbólico da noite. Quem vence é quem mais cativa o público — nos aplausos, nos gritos, na vibração coletiva. A performance precisa ser ousada, mas, acima de tudo, livre. Desde o início, Priscila Gama explica as regras: além da visibilidade garantida nas redes do evento, o/a vencedor (a) recebe destaque com fotos exclusivas e marcação de seu perfil, que passa a circular nas páginas oficiais do BKP. É um momento de projeção.

Durante a *Koo-Battle*, os DJs pausam a *line-up* e Priscila assume o microfone. É ela quem conduz a dinâmica, observa o público e escolhe, de forma totalmente espontânea, quem subirá ao palco. Não há critérios fixos, tampouco divisões de gênero: todas as identidades podem disputar entre si, em igualdade. No palco, os participantes já chegam soltos, desinibidos, muitas vezes animados pelos efeitos dos drinks. A empolgação é visível, e o público vibra junto. A batalha se tornou um dos momentos mais populares do BKP. Muitos jovens frequentam o evento com o desejo explícito de participar dela. Alguns chegam cedo e se posicionam estrategicamente na frente do palco, esperando serem notados por Priscila. Conversando com alguns frequentadores, ouvi relatos de jovens que comparecem ao BKP com esse único objetivo: viver a experiência da batalha.

Mas o que realmente acontece na *Koo-Battle*? A batalha, ao contrário do que o termo pode sugerir, não é marcada por rivalidade. Ela é celebração. Os corpos sobem ao palco para dançar, para performar, para afirmar sua existência. É um momento de liberdade onde os corpos, em sua diversidade, são contemplados, vistos, aplaudidos. Há quem se jogue nos passinhos coreografados; outros apostam em saltos, giros, e há também quem desça até o chão e ali fique, rebolando com resistência e potência

durante minutos. Sob uma perspectiva afrocentrada, é um momento de linguagem em movimento – uma cena afro-estética e afro-musical que revisita memórias corporais, recria sentidos, reinscreve os corpos no lugar. Nada de antilugar: o palco é um lugar de visibilidade, de celebração, de resistência. Aquele/a que vence recebe, além do destaque nas redes, acesso à área VIP, com direito a bebidas e outras cortesias até o fim da noite. Terminada a batalha, os *DJs* retomam o comando e uma nova *line-up* começa. O evento, agora, se aproxima do fim.

Opa, já são 5h da manhã?

É nesse horário que Priscila volta ao palco para anunciar o encerramento. A notícia é recebida com um coro de vaías carinhosas, gritos de “não acaba!” e aplausos. A quadra ainda cheia, o público ainda dançando, suado, vibrante. Aos poucos, o som vai diminuindo. As mixagens cessam. As luzes se apagam. E, pela janela da quadra, já é possível ver o céu clareando, o novo dia desponta. Enquanto o DJ desmonta sua mesa, uma música de fundo preenche o silêncio que começa a se instalar.

Priscila, com a voz rouca e o coração cheio, agradece ao microfone: “Obrigada pela presença de todas, todes e todos”, e orienta que a saída será feita pelo portão lateral. Para quem quiser seguir a noite em outro rolê, ela deixa o recado: cuidado, protejam-se. A caminho da saída, com o corpo cansado e a alma leve, percebo o quanto a noite no BKP foi atravessada por representações potentes. Tudo ali remete à cultura afro-brasileira: a batalha de *koo*, os *DJs*, os ritmos — charme, *trap*, *dub*, *hip hop*, *afrobeats* e *funk*. Mas mais que gêneros musicais, são códigos de linguagem, de luta e de resistência.

Ao auscultar os comentários dos jovens ainda animados, entendo: eles se sentem parte daquilo. Sentem-se protagonistas. Reconhecem-se como responsáveis por manter o BKP vivo. E eles estão certos. Já dentro do ônibus, a caminho de casa com meus amigos, recordo a música de Cidinho e Doca (1995): “Eu só quero é ser feliz”. E percebo que aquela fração de segundo de felicidade cantada por eles, eu pude viver.

Intensamente. O BKP (re) cria afro-potências.

REFERÊNCIAS

_____. 2021. 258 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Programa de Pós-Graduação em Administração, Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas, Universidade Federal do,, 25 maio 2021.

A PERMANÊNCIA DE TRADIÇÕES “PAGÃS” E MEDIEVAIS NAS FESTAS JUNINAS BRASILEIRAS.

THE PERSISTENCE OF “PAGAN” AND MEDIEVAL TRADITIONS IN BRAZILIAN FESTAS JUNINAS.

Francisco Henrique Oliveira Moura

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade
Federal do Ceará (a POET/UFC)

<https://orcid.org/0000-0001-6022-9534>

Roseli Bastos Almeida Mateus

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade
Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC)

<https://orcid.org/0000-0002-2948-4155>

Resumo: O presente artigo investiga as raízes históricas e simbólicas das Festas Juninas no Brasil, analisando a permanência de tradições “pagãs” e medievais no contexto das celebrações contemporâneas. Através de uma abordagem interdisciplinar, baseada em fontes históricas, antropológicas e teóricas, como os conceitos de apropriação e representação de Roger Chartier, o estudo demonstra como práticas agrárias e rituais de fertilidade foram ressignificados pela Igreja Católica durante a Idade Média e, posteriormente, transportados para o Brasil. As festas juninas, hoje marcadas por danças, comidas típicas e devoção a santos católicos, revelam um processo contínuo de sincretismo, resistência cultural e transformação simbólica. Além disso, o trabalho propõe a utilização pedagógica dessas festividades como instrumento didático no ensino de História.

Palavras-chave: festas juninas; tradições pagãs; Idade Média; sincretismo cultural; religiosidade popular.

Abstract: This article investigates the historical and symbolic roots of the Brazilian Festas Juninas, analyzing the persistence of “pagan” and medieval traditions in contemporary celebrations. Through an interdisciplinary approach, based on historical, anthropological, and theoretical sources particularly Roger Chartier’s concepts of appropriation and representation the study demonstrates how agrarian practices and fertility rituals were reinterpreted by the Catholic Church during the Middle Ages and

later brought to Brazil. Today's Festas Juninas, marked by dances, traditional food, and devotion to Catholic saints, reflect a continuous process of syncretism, cultural resistance, and symbolic transformation. The article also suggests the pedagogical use of these festivities as a didactic tool for teaching History.

Keywords: Festas Juninas; pagan traditions; Middle Ages; cultural syncretism; popular religiosity.

INTRODUÇÃO

As Festas Juninas representam uma das manifestações culturais mais significativas do Brasil, integrando elementos religiosos, históricos e simbólicos que atravessam séculos. Celebradas entre os meses de junho e julho, essas festividades, embora atualmente apresentem traços regionais bem definidos e características tipicamente brasileiras, têm origem na tradição europeia, especialmente portuguesa, e foram apropriadas e ressignificadas no contexto sociocultural do país. A homenagem aos santos católicos São João, Santo Antônio e São Pedro coexiste com práticas que remetem a antigas tradições populares, muitas delas vinculadas a ritos pagãos e medievais, como o uso da fogueira, danças comunitárias e rituais de fertilidade e colheita.

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a permanência e transformação de práticas culturais de matriz “pagã” e medieval nas Festas Juninas brasileiras, observando como a tradição católica, ao longo do processo de colonização e evangelização, absorveu, reinterpretou e integrou elementos populares em uma síntese simbólica complexa. Nesse contexto, é importante compreender como essas práticas sobreviveram e se enraizaram no imaginário coletivo, mantendo-se vivas nas celebrações contemporâneas.

PERCURSO METODOLÓGICO

Este estudo adota uma abordagem qualitativa, com ênfase na análise documental e interpretativa de fontes bibliográficas. O ponto de partida é a reinterpretação de textos acadêmicos e culturais que tratam da origem e do desenvolvimento das Festas Juninas no Brasil, com atenção especial para a presença de elementos ancestrais não cristãos. A leitura crítica de autores como Lúcia Rangel permite identificar o processo de ressignificação religiosa promovido pela Igreja Católica, que incorporou símbolos e práticas populares em sua liturgia e festividades, atribuindo-lhes significados cristãos.

A metodologia inclui a investigação de referências históricas e antropológicas sobre os ritos de passagem, as festas sazonais medievais e os cultos agrários que compunham o imaginário europeu anterior ao cristianismo. Além disso, analisa-se o modo como tais tradições foram adaptadas ao contexto colonial brasileiro e, posteriormente, regionalizadas de acordo com as especificidades culturais locais.

A pesquisa também se baseia na análise de registros iconográficos e etnográficos das festas contemporâneas, buscando evidenciar a persistência de símbolos arquetípicos, como o fogo, a dança circular (quadrilha) e as comidas de origem rural, que revelam a coexistência de matrizes culturais distintas em uma mesma prática festiva. O objetivo é compreender a Festa Junina como um espaço de sincretismo e continuidade histórica, no qual o passado permanece atuante por meio da celebração coletiva.

AS FESTAS JUNINAS NO BRASIL

Comemoradas durante os meses de junho e julho, as Festas Juninas são eventos tradicionais profundamente enraizados na cultura brasileira. Embora apresentem características regionais bem marcadas, essas celebrações foram inicialmente trazidas pelos colonizadores portugueses e, com o tempo, adaptaram-se ao contexto sociocultural do país. As datas em homenagem a três santos católicos – Santo Antônio, São João e São Pedro – são celebradas com elementos típicos como fogueiras, danças de quadrilha, forró e comidas tradicionais, cujas formas variam conforme a região.

No século XVI, quando essas festividades vieram para o Brasil junto de outras traduções portuguesas, as festas juninas (também realizadas no mês de junho na Inglaterra) tinham enfoque mais religioso. Os rituais pagãos europeus deram lugar às celebrações que devotavam aos santos da igreja católica. Além disso, o público aristocrata também se divertia com as famosas danças de quadrilha. Zaratim (2014) registra que a Família Real Portuguesa, em 1808, trouxe na bagagem essa forma de dançar que divertia os salões da nobreza.

No decorrer dos anos, essa cultura passou a ser difundida pelas demais classes, principalmente por trabalhadores da Europa que vieram ao Brasil em busca de melhores condições financeiras. Conforme pontua Zaratim (2014, p. 24), os trabalhadores eram:

atraídos pela promessa de custeio, a título de antecipação dos rendimentos, o transporte até as fazendas, bem como o sustento deles e de

suas famílias nos primeiros tempos de permanência na propriedade – os quais colaboraram para difundir, entre o povo brasileiro, várias nuances da cultura europeia. Estes povos traziam costumes que correspondem às festas junina.

Desse modo, os bailes realizados em salões e as festividades religiosas se tornaram parte da cultura popular, se enquadrando no contexto rural de classes menos abastadas. As festas juninas, portanto, foram ganhando contornos mais definidos e passaram a englobar desde as festas dançantes, devoção religiosa até a culinária e vestimenta regional.

De acordo com Lúcia Rangel (2008, p. 25), essas festividades são praticadas em todas as regiões do Brasil e figuram entre as manifestações culturais mais significativas do país: “[...] com maior ou menor destaque, ainda são realizadas em todas as regiões do Brasil e representam uma das manifestações culturais brasileiras mais expressivas.”

Dentro da tradição católica, São João é considerado o precursor de Jesus Cristo. Segundo os relatos bíblicos, ele e Jesus eram primos, e a mãe de João, Isabel, teria sentido seu filho mover-se em seu ventre ao ser visitada por Maria, grávida de Jesus. João Batista realizava pregações às margens do Rio Jordão e é conhecido por ter instituído o batismo como rito de purificação, inclusive batizando o próprio Cristo. Assim, o simbolismo da água e da purificação está fortemente associado a esse santo.

Conforme aponta Rangel, a tradição de acender fogueiras durante as comemorações de São João recebeu, com o passar do tempo, uma explicação de origem cristã, surgindo lendas que procuravam justificar e legitimar esse costume à luz da religiosidade católica.

Na lenda da fogueira que leva o nome de São João é mencionado que Santa Isabel era muito amiga de Nossa Senhora e, por isso, ambas costumavam se visitar. Certa tarde, Santa Isabel foi à casa de Nossa Senhora e aproveitou para contar-lhe que dentro de algum tempo nasceria seu filho, cujo nome seria João Batista.

Nossa Senhora então perguntou: — Como poderei saber do nascimento dessa criança? — Vou acender uma fogueira bem grande; assim você poderá vê-la de longe e saberá que João nasceu. Mandarei também erguer um mastro com uma boneca sobre ele. Santa Isabel cumpriu a promessa. Certo dia Nossa Senhora viu ao

longe uma fumaceira e depois umas chamas bem vermelhas. Foi à casa de Isabel e encontrou o menino João Batista, que mais tarde seria um dos santos mais importantes da religião católica. Isso se deu no dia 24 de junho. (Rangel, 2008, p. 35).

Desse modo, as fogueiras são até hoje elementos marcantes nas festividades juninas.

Além das fogueiras, existem diversas outras práticas que compõem os festejos juninos brasileiros. O quadro abaixo, extraído da dissertação Carvalho (2013), traz um resumo dos principais elementos da típica festa junina.

Quadro 1 – Elementos da festa junina

Festas de Junho	Personagens	Instrumentos	Danças e ritmos juninos	Práticas de São João	Comidas típicas
Festas juninas	Bacamarteiros	Acordeona	Arrasta-pé	Água	Arroz-doce
Antônio (Santo)	Caipira	Canzá	Baião	Agulha	Canjica
João (São)	Capela	Gaita	Bate-chinela	Balão	Cocada
Pedro (São)	Violeiro	Ganzá	Cateretê	Bananeira	Curau
		Pandeiro	Ciranda	Banho-de-cheiro	Milho
		Sanfona	Chiba	Busca-pé	Mugunzá
		Viola	Fobó	Casamento	Pamonha
		Violão	Forró	Foguete	Pé-de-moleque
		Zabumba	Quadrilha	Passar fogueira	Pipoca
			Xaxado	Pau de sebo	Quentão
			Xiba	Rojão	
			Xote	Saltar fogueira	
				Simpatia	

Fonte: Carvalho (2013, p. 36)

Como é possível observar no quadro, há um conjunto de práticas, brincadeiras, danças, personagens e comidas típicas que formam o imaginário junino. Esses elementos remetem a cultura característica do campo. Assim como nos campos e ambientes rurais medievais (em que as práticas ritualísticas e agrárias ocorriam), as formas regionais não apenas fazem parte da ornamentação junina, mas carregam um simbolismo histórico que remete as suas raízes em festividades pagãs;

As práticas mais atuais ainda representam o homem e a mulher do campo. As roupas remendadas, por exemplo, fazem referência a uma realidade vivida no campo brasileiro em décadas anteriores, em que as vestimentas eram improvisadas, remendadas e surradas. Muitas vezes sem condições de comprar roupas novas, os trabalhadores rurais reaproveitavam as roupas que tinham. Desse modo, os elementos da festa junina também representam a simplicidade do povo e suas raízes.

A TRADIÇÃO DOS SANTOS JUNINOS E A PERSISTÊNCIA DE RITOS ANTIGOS NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

As Festas Juninas, celebradas ao longo do mês de junho no Brasil, têm como um de seus principais eixos simbólicos a devoção a três santos do calendário católico: Santo Antônio, São João e São Pedro. Cada um deles é homenageado com rituais, danças, músicas, comidas e símbolos específicos, que misturam elementos religiosos, populares e ancestrais, formando uma complexa rede de significados que atravessa o tempo e a cultura.

O primeiro a ser celebrado é Santo Antônio, cuja festa ocorre no dia 13 de junho. Nascido em Lisboa em 15 de agosto de 1195, com o nome de Fernando de Bulhões, entrou para a Ordem Franciscana em 1220, adotando o nome de Antônio. Morreu em Pádua, na Itália, em 13 de junho de 1231, sendo canonizado apenas um ano após sua morte, tamanha sua fama de santidade. No contexto português e, por extensão, no brasileiro Santo Antônio é amplamente venerado, tanto por sua eloquência como pregador quanto por sua atuação caritativa entre os pobres. A associação popular que se faz dele como “santo casamenteiro” advém de lendas e relatos que reforçam sua ação em favor das famílias, dos necessitados e das mulheres que desejavam encontrar um marido.

Na tradição das Festas Juninas brasileiras, Santo Antônio é celebrado com simpatias amorosas, novenas e celebrações religiosas que se mesclam com danças, músicas e comidas típicas. A forte devoção a ele revela não apenas um apego à religiosidade popular, mas também um vínculo simbólico com os antigos ritos de fertilidade originalmente pagãos que marcavam o início do verão no hemisfério norte, quando se celebrava a abundância e a fecundidade da terra. A presença de elementos como as simpatias e os pedidos por casamento revela traços dessa ancestralidade simbólica.

O segundo santo homenageado é São João Batista, cuja festa acontece no dia 24 de junho e é considerada a mais animada do ciclo junino. João, primo de Jesus,

é visto como seu precursor e responsável pela instituição do batismo como rito de purificação. De acordo com a tradição cristã, sua mãe, Isabel, sentiu o menino mover-se em seu ventre quando Maria, grávida de Jesus, a visitou. A figura de São João está associada à água, à purificação e à renovação espiritual. No Brasil, é comum que sua festa seja marcada por fogueiras, balões, quadrilhas e comidas típicas símbolos que, embora revestidos de significados cristãos, guardam resquícios de antigos rituais agrários relacionados ao solstício de verão e às colheitas.

A tradição de acender a fogueira de São João, por exemplo, é muitas vezes explicada através de narrativas cristianizadas, como a lenda de que Isabel teria acendido uma fogueira para avisar Maria sobre o nascimento de seu filho. Contudo, essa prática é anterior ao cristianismo, estando presente em antigos festivais pagãos que celebravam a fertilidade e a proteção contra os maus espíritos por meio do fogo. Assim, a festa de São João se insere em uma lógica de apropriação simbólica que a Igreja Católica realizou durante a Idade Média para absorver práticas pré-cristãs dentro do seu calendário litúrgico.

O ciclo se encerra com a festa de São Pedro, celebrada no dia 29 de junho. São Pedro, um dos apóstolos mais próximos de Jesus, é tradicionalmente considerado o primeiro papa e o fundador da Igreja Católica. Na cultura popular, ele é identificado como o “porteiro do céu” aquele que guarda as chaves do paraíso e como aquele que “manda chover”, de acordo com crenças populares que associam sua autoridade espiritual a fenômenos naturais. É também o padroeiro dos pescadores, o que evidencia sua relação com a água e com as atividades comunitárias. No Brasil, especialmente nas regiões litorâneas, são realizadas procissões marítimas, novenas, missas e festividades em sua homenagem, misturando fé, tradição e celebração popular.

O objetivo central deste artigo é examinar a origem dessas festas a partir de ritos ancestrais relacionados à fertilidade, colheita e renovação da natureza práticas amplamente difundidas em sociedades pré-cristãs do mundo europeu e compreender como esses ritos foram gradualmente incorporados pela Igreja, adaptando-se à liturgia cristã. As festividades juninas, portanto, são lidas aqui como resultado de um processo histórico de sincretismo e sobrevivência cultural, onde antigos símbolos pagãos foram ressignificados no contexto medieval cristão e, posteriormente, transportados para o Brasil através da colonização portuguesa. Nesse novo contexto, os ritos foram novamente transformados, agora em contato com as tradições indígenas, africanas e populares, gerando uma das manifestações culturais mais marcantes do país.

Para sustentar essa análise, utilizaremos como arcabouço teórico os con-

ceitos de apropriação e representação, conforme desenvolvidos pelo historiador francês Roger Chartier em sua obra *A História Cultural: Entre Práticas e Representações* (2002). A noção de apropriação, segundo Chartier, diz respeito ao modo como diferentes grupos sociais assimilam práticas, textos ou símbolos, adaptando-os às suas próprias necessidades, valores e visões de mundo. Já o conceito de representação está ligado à forma como essas apropriações são expressas, moldando identidades e estruturando experiências culturais.

Ao aplicar esses conceitos, pretendemos demonstrar que as Festas Juninas funcionam como uma expressão viva de processos históricos complexos, nos quais a cultura popular reinterpreta práticas religiosas e simbólicas herdadas de diversas matrizes. Além disso, buscamos refletir sobre como essas festividades podem ser utilizadas como ferramentas pedagógicas no ensino de História Medieval, promovendo uma abordagem interdisciplinar que valorize a cultura popular como fonte legítima de conhecimento histórico.

DOS CULTOS DE FERTILIDADE ÀS FESTAS JUNINAS: PERMANÊNCIAS MITOLÓGICAS E ESTRATÉGIAS DE CRISTIANIZAÇÃO

As Festas Juninas, tal como conhecemos hoje no Brasil, não surgiram de maneira isolada no tempo ou no espaço. Elas são herdeiras de um longo percurso cultural que remonta às festividades agrárias da Antiguidade, associadas aos ritos de fertilidade e aos ciclos sazonais. O historiador Jacques Le Goff, em sua obra *Em busca da Idade Média* (2005), destaca que o calendário litúrgico cristão medieval não apenas organizava o tempo da fé, mas também estruturava a vida social. Segundo ele, “o poderoso dispositivo das festas e do calendário constitui o quadro temporal fundamental de toda a sociedade” (Le Goff, 2005, p. 117), inserindo o tempo cíclico ligado às colheitas, aos movimentos astronômicos e aos rituais populares dentro do tempo linear e civil.

Esse modelo, entretanto, não foi invenção medieval. Já na Roma Antiga, como argumenta Carolina dos Santos no artigo “As festas religiosas e a demarcação do tempo na Roma Antiga” (2010), os calendários religiosos exerciam papel central na organização da vida dos camponeses e escravizados, marcando períodos específicos de plantio, colheita, repouso e celebração. Tais festividades se tornavam momentos simbólicos de renovação do mundo, comunhão com os deuses e pedidos por bênçãos celestes para garantir a fertilidade da terra e a abundância das safras. Dessa forma, os rituais celebravam a integração do homem com o cosmos,

em uma tentativa de dar sentido aos ciclos naturais e garantir sua sobrevivência.

As festas do calendário romano, como as Saturnais, as Lupercais e as festas de Ceres, eram carregadas de simbolismo agrário e possuíam dimensões coletivas intensas. Elas permitiam à população celebrar, agradecer e também negociar com as forças naturais muitas vezes personificadas em divindades, em vista de obter prosperidade e abundância na colheita. Essas práticas, de caráter mágico-religioso, sobreviveram ao tempo por meio da sua incorporação nas festividades cristãs, especialmente a partir da consolidação da Igreja no período medieval.

Diversas culturas da Antiguidade veneravam divindades associadas à fertilidade, à morte e ao renascimento. Tais culturas tinham a cosmovisão de que a vida humana estava profundamente conectada aos ritmos da terra. Um exemplo notável é Osíris, deus egípcio da vegetação e do Além. Como discutido por Isaque Neto em *Mistério e repetição no mito de Ísis e Osíris* (2015), Osíris representava a promessa de renovação após a morte e sua história era celebrada em rituais que simbolizavam o ciclo da vida e da natureza. Morto e despedaçado por seu irmão Seth, Osíris foi recomposto por Ísis e ressuscitado, tornando-se um símbolo de regeneração espiritual e agrícola, especialmente cultuado em Abido, onde se realizavam procissões e encenações rituais com forte caráter comunitário.

Entre os sumérios, esse arquétipo de morte e renascimento encontra-se na figura de Tamuz (ou Dumuzi), deus associado à vegetação. No estudo de Leite e Wedekin (*Narrativas mitológicas sobre processos de morte simbólica*, 2015), Tamuz é condenado ao submundo pela deusa Istar, que depois chora sua ausência e tenta trazê-lo de volta. Esse mito expõe a ideia de que a fertilidade e a abundância dependem do retorno cíclico das forças da vida, sendo sua ausência temporária um tempo de infertilidade e escassez. Apenas com o resgate do deus do submundo a terra volta a florescer — um paralelo direto com as estações e a necessidade de ritualização do renascimento da natureza.

Na tradição greco-romana, Adônis encarna o mesmo princípio simbólico. Segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (Harcquard, 1996), Adônis nasceu de uma união incestuosa entre a princesa Esmirra e seu pai, e, por intervenção divina, foi transformado em uma bela criança. Afrodite, a deusa do amor e da fertilidade, apaixonou-se por ele, o que provocou o ciúme de Ares, deus da guerra. Este enviou um javali para matá-lo, levando Afrodite a chorar sua morte e instituir festas fúnebres na primavera em sua memória. Posteriormente, Zeus decidiu dividir a permanência de Adônis entre o mundo dos vivos e dos mortos, representando, assim, a alternância das estações e a renovação da fertilidade da terra. Este ciclo ritualístico era celebrado pelas mulheres sírias em rituais públicos de

luto e renascimento, reafirmando o vínculo entre mitologia, natureza e sociedade.

Tais exemplos ilustram como as religiões antigas personificavam os fenômenos naturais em deuses e rituais, articulando o tempo agrário ao tempo sagrado. Com a ascensão do cristianismo, principalmente a partir do século IV, a Igreja percebeu que não poderia suprimir completamente essas festividades populares profundamente enraizadas no imaginário coletivo. Em vez disso, promoveu um processo de ressignificação, apropriando-se desses ritos e incorporando-os ao calendário cristão, agora sob a forma de festas dos santos.

Esse processo de apropriação e reinterpretação das práticas simbólicas pré-cristãs é analisado à luz dos conceitos propostos por Roger Chartier (2002). Para o historiador francês, a apropriação é o modo como diferentes grupos sociais se apropriam de objetos culturais, resignificando-os conforme seus próprios códigos e interesses. Já a representação diz respeito à maneira como tais apropriações são expressas culturalmente, configurando uma visão de mundo, valores e estruturas simbólicas.

No caso das Festas Juninas, podemos observar uma clara sobrevivência desses antigos ritos agrários e festivos, agora reinterpretados sob a roupagem da devoção cristã. Os antigos deuses da fertilidade dão lugar a santos católicos como Santo Antônio, São João Batista e São Pedro, enquanto elementos simbólicos como a fogueira, a dança circular (quadrilha) e os alimentos feitos com milho permanecem como vestígios das antigas celebrações do solstício de verão. No hemisfério norte, o solstício ocorre por volta de 21 de junho, quando o sol atinge seu ponto mais alto no céu ao cruzar o Trópico de Câncer, marcando o dia mais longo do ano, momento crucial para o mundo agrário antigo. Em tais datas, acreditava-se que os deuses exigiam oferendas para garantir a abundância das colheitas futuras.

Portanto, ao compreendermos as Festas Juninas como uma síntese complexa entre tradição pagã, estratégia de cristianização e adaptação cultural local, conseguimos enxergar nelas uma rica fonte de análise para os estudos históricos. Elas revelam a capacidade da cultura popular de ressignificar práticas e crenças ao longo do tempo, construindo identidades e memórias coletivas que atravessam séculos. Com isso, as festas juninas se tornam também ferramentas valiosas para o ensino de história, permitindo conexões entre o mundo antigo, medieval e o Brasil contemporâneo.

DAS FOGUEIRAS PAGÃS ÀS FESTAS JUNINAS: RESSIGNIFICAÇÃO RELIGIOSA E SOBREVIVÊNCIA SIMBÓLICA DOS CULTOS DE FERTILIDADE

As festas juninas, amplamente difundidas no Brasil e em outras regiões de matriz cristã, representam, na superfície, uma celebração religiosa em homenagem a santos católicos como São João, Santo Antônio e São Pedro. No entanto, por trás da aparência cristianizada, essas festividades carregam um substrato simbólico e ritualístico muito mais antigo, oriundo de práticas religiosas e culturais anteriores ao cristianismo. Essas práticas, muitas vezes qualificadas de “pagãs”, resistiram ao tempo por meio de um processo de ressignificação e apropriação institucional operado pela Igreja durante a Idade Média.

Tais festividades, profundamente conectadas ao ciclo agrícola e às forças da natureza, estão associadas a antigos rituais de fertilidade, centrados no culto a divindades ligadas à fecundidade da terra, à abundância da colheita e à renovação da vida. A cidade fenícia de Biblos, por exemplo, possuía tradições religiosas voltadas à deusa Astarte, equivalente à Afrodite grega, figura associada ao amor, à sexualidade e à fertilidade. Nessas celebrações, rituais sexuais eram incorporados à liturgia sagrada como forma de imitação do comportamento das divindades, prática que visava garantir a prosperidade do reino. O próprio rei era convocado a participar de um ato ritualístico com sua esposa, encenando simbolicamente a união divina para promover a fecundidade da terra. Além disso, mulheres realizavam oferendas sexuais a estrangeiros no templo da deusa, em nome de Astarte, como forma de culto e contribuição religiosa.

Essa ritualização da sexualidade também se manifestava em outras culturas do mundo antigo. Em Chipre, mulheres jovens devotavam-se à deusa Afrodite antes do casamento, arrecadando recursos por meio de relações sexuais que eram consideradas sagradas e socialmente aceitas. Tais práticas evidenciam uma visão do corpo e da sexualidade como meios legítimos de conexão com o sagrado, cuja função simbólica era contribuir para a renovação cíclica da fertilidade natural e social.

Na Mesopotâmia, o culto ao deus Tamuz e à deusa Ishtar era marcado por cânticos e lamentações, especialmente no mês de tammuzuzu (correspondente a junho/julho no calendário gregoriano). O ritual consistia na lavagem, unção e vestimenta com roupas vermelhas de uma efígie representando o deus morto, ao som de incensos queimados, o que, segundo Frazer (1982, p. 305), funcionava “como que para estimular os sentidos adormecidos do deus pungente e despertá-lo do

sono da morte”. Este ritual, baseado na dor e no renascimento simbólico, expressava a crença na necessidade de “reviver” o deus da vegetação para garantir a continuidade da vida e a fecundidade da terra.

Na tradição grega, destacava-se o rito dos Jardins de Adônis, um culto feminino no qual vasos com flores como jacintos, violetas e alfaces eram rapidamente cultivados sob o calor, florescendo e morrendo em poucos dias. Ao final, essas plantas eram lançadas à água, juntamente com a imagem de Adônis, representando o ciclo de morte e renascimento das plantas. Tais práticas simbolizavam a esperança de prosperidade agrícola e a expectativa da vinda das chuvas. A temporalidade curta dessas flores refletia a transitoriedade da vida e a necessidade de renovação contínua para garantir a fertilidade dos campos.

Outro elemento fundamental das festas agrícolas era o uso das fogueiras como representação do fogo sagrado, presente em diversos cultos de solstício em culturas da Europa Antiga. Como aponta Anderson Jonas das Neves (2017), a importância das fogueiras era tamanha na Grécia antiga que apenas os sacerdotes tinham o privilégio de acendê-las, respeitando um procedimento ritualístico. A construção da fogueira envolvia toda a comunidade em um esforço coletivo que incluía desde a escolha da madeira até sua montagem. Apenas após seu acendimento iniciavam-se os festejos, as bênçãos e as interações simbólicas ou sexuais, numa clara demonstração de que a fogueira funcionava como canal de comunicação com as divindades ou como a manifestação física do sagrado.

Com a consolidação do cristianismo como religião oficial no Império Romano e, posteriormente, como base da estrutura de poder da Idade Média, essas práticas foram sendo gradativamente reinterpretadas e incorporadas ao calendário cristão. Entretanto, como observa Fernand Braudel (1965, p. 268), as estruturas mentais e culturais não se modificam de maneira abrupta: “certas estruturas, por viverem muito tempo, tornam-se elementos estáveis de uma infinidade de gerações: embarçam a história, incomodam-na, e assim comandam seu fluxo”. A partir dessa leitura, compreende-se que as festas populares, com seus símbolos ancestrais, resistiram às tentativas de erradicação e foram absorvidas pela Igreja como estratégia de dominação simbólica e conversão paulatina.

A festa de São João, celebrada no mês de junho, precisamente no solstício de verão do hemisfério norte, encarna esse processo de resignificação simbólica. Elementos como a fogueira, a colheita, os cânticos e as danças foram mantidos, mas passaram a ser justificados dentro da lógica cristã. A fogueira, por exemplo, deixa de representar o fogo de fertilidade e passa a simbolizar a fogueira acesa por Isabel para anunciar o nascimento de João Batista. A celebração da colheita tor-

na-se agradecimento a Deus, e a fertilidade da terra é atribuída à intercessão dos santos.

Este processo de transformação simbólica se relaciona com o conceito de representação cultural desenvolvido por Roger Chartier (2002). Para o autor, as representações constituem formas pelas quais os grupos sociais organizam suas percepções de mundo, projetam valores e consolidam identidades. Nesse sentido, a Igreja medieval, ao apropriar-se das festas populares, reconstruiu sua simbologia para consolidar sua autoridade espiritual e social. Como afirma Chartier, a representação não se limita à imagem mental, mas abrange práticas sociais e formas institucionalizadas pelas quais um grupo assegura sua presença e sua hegemonia (Chartier, 2002, p. 23).

Nesse mesmo contexto, destaca-se a importância do calendário litúrgico como instrumento de poder e dominação simbólica. Conforme argumenta Paulo Silva (2013) em seu estudo sobre os sermões de Leão de Roma e Cesário de Arles, a organização do calendário cristão não foi apenas um mecanismo de ordenação do tempo religioso, mas uma ferramenta de controle institucional e de inserção das práticas cristãs nas rotinas camponesas. O calendário litúrgico ressignificou festividades pré-existentes e consolidou as datas religiosas como momentos centrais da vida social, inserindo o tempo cristão na memória coletiva das populações rurais. Como o autor afirma, esse instrumento passou a representar “uma instância de poder e controle institucional e social, vinculada às lideranças políticas e estatais e, principalmente, autoridades eclesiásticas” (Silva, 2013, p. 8).

Em suma, as festas juninas representam muito mais do que uma simples celebração religiosa. Elas são o resultado de um processo histórico de hibridização simbólica, no qual práticas religiosas ancestrais, enraizadas nas culturas agrícolas e rituais de fertilidade, foram reinterpretadas pela lógica cristã e incorporadas ao seu sistema litúrgico. Essa sobrevivência de ritos “pagãos” sob nova roupagem é um testemunho da longa duração das estruturas culturais, conforme indicam Braudel, Chartier e Silva, revelando como o passado simbólico permanece atuante nas expressões culturais contemporâneas.

RITUAIS POPULARES, “SUPERSTIÇÕES” E RESSIGNIFICAÇÕES SIMBÓLICAS NA RELIGIOSIDADE MEDIEVAL E NAS FESTAS JUNINAS

A consolidação do cristianismo como religião dominante no Ocidente medieval não se deu de maneira abrupta ou absoluta. A longa duração de práticas re-

ligiosas e simbólicas anteriores, com forte enraizamento nos ciclos naturais e nas tradições locais, exerceu considerável influência sobre a configuração das festas religiosas cristãs. Nesse contexto, a Igreja, ao tentar cristianizar os ritos populares, deparou-se com um universo simbólico profundamente marcado por elementos que os clérigos passaram a chamar de “superstições”, como aponta André Vauchez (1995) em sua obra *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental*.

As chamadas superstições, longe de representarem meros desvios ou práticas isoladas, eram expressões legítimas de uma religiosidade popular complexa e resiliente, que ultrapassava os limites da dogmática cristã. Conforme Vauchez (1995), essas práticas estavam profundamente vinculadas às necessidades cotidianas das populações camponesas: colheitas, doenças, fertilidade, estações do ano e eventos cósmicos. Por isso, as divindades locais eram frequentemente associadas a elementos naturais águas, vegetação, astros e seus cultos envolviam rituais propiciatórios e adivinhatórios de caráter sagrado. A devoção popular, muitas vezes, transbordava da ortodoxia clerical, como testemunham os penitenciais e as condenações conciliares, evidenciando que mesmo em regiões longamente cristianizadas, a religião oficial não passava de um “verniz” superficial sobre práticas muito mais antigas e heterogêneas.

Nesse panorama, compreende-se a persistência de tradições rituais vinculadas aos marcos cósmicos, como os solstícios, em festividades posteriormente cristianizadas. Um exemplo paradigmático é a incorporação dos rituais de fertilidade vinculados ao deus Adônis, cuja celebração ocorria precisamente no período do solstício de verão — data que, mais tarde, seria associada à festa de São João Batista. A substituição simbólica do deus pagão pelo santo cristão não eliminou os traços arcaicos do ritual: manteve-se o culto ao fogo, à água, à vegetação e às forças propiciadoras da vida e da abundância.

A cristianização dessas festas se deu, portanto, por meio de um processo de transposição simbólica, que ressignificou antigos rituais dentro de uma moldura cristã. Como analisa Gastal (2013) em *Festa de identidade: o São João do Porto*, a festa de São João foi reinterpretada como uma antecipação do advento, em razão do papel de João Batista como precursor de Cristo (Lucena Filho, 2012, p. 38). Essa adaptação foi acompanhada de uma reconfiguração simbólica dos elementos centrais da celebração: o fogo passou a representar a luz profética, a água tornou-se símbolo de purificação batismal e as danças em torno da fogueira ganharam justificativas morais e espirituais.

Apesar da cristianização, muitas práticas de origem pré-cristã permaneceram ativas, como observa Gastal ao descrever as celebrações medievais na cidade

do Porto, em Portugal, cuja primeira referência às festas de São João data de 1384. As festividades incluíam o uso ritual de fogo, banhos no mar, danças, colheita de ervas aromáticas e práticas adivinhatórias associadas à fertilidade, ao casamento, à saúde e à prosperidade. As “marteladas” simbólicas com ervas, posteriormente substituídas por brinquedos de plástico, eram consideradas terapêuticas e purificadoras (Gastal, 2013, p. 191), revelando a persistência de uma lógica ritual baseada no contato com a natureza e com o corpo como canal de mediação com o sagrado.

A festa, ademais, não se limitava ao plano religioso: ela também marcava a vida social e econômica da cidade. Como destaca Gastal (2013), a data de São João era considerada o início do ano econômico na cidade do Porto, sendo referência para atos administrativos importantes desde o século XIV. Esse aspecto evidencia como as festas juninas mantinham, desde suas origens, uma função cíclica e organizadora da vida social, herdada das antigas festas de solstício, nas quais se renovavam os vínculos comunitários, políticos e religiosos.

Esse fenômeno não se restringe ao espaço português. Em toda a Europa, há registros da sobrevivência de práticas semelhantes. Na Espanha, o banho nas águas na noite de São João era considerado ritual de purificação. Na França, confeccionavam-se guirlandas com as chamadas “ervas de São João”, jogadas na fogueira para garantir proteção e afastar males. Na Inglaterra, além da madeira, ossos eram lançados nas fogueiras, numa tentativa de assegurar benefícios mágicos às plantações e ao gado. Essas práticas mostram que, apesar da repressão aos chamados “pagãos” desde o século IV, os rituais antigos foram incorporados à nova ordem simbólica cristã, permanecendo como formas de continuidade cultural disfarçada sob a ortodoxia eclesiástica.

Tais elementos demonstram que as festas juninas são herdeiras de uma rica tradição ritualística pré-cristã. As oferendas, o uso do fogo, a música, a dança, os banhos, os votos de fertilidade e os ritos ligados à colheita e ao casamento expressam não apenas traços “folclóricos”, mas uma cosmovisão ancestral que foi se adaptando ao longo dos séculos, moldada por contextos religiosos e morais distintos. A sobrevivência desses elementos confirma a tese de que o processo de cristianização não foi homogêneo nem absoluto, e que a religiosidade popular medieval operava com camadas sobrepostas de significados, conforme o contexto histórico, regional e simbólico.

Dessa forma, observa-se que as festas juninas são manifestações de resiliência cultural e reinterpretação simbólica, nas quais se entrelaçam o sagrado e o profano, o antigo e o novo, o oficial e o popular. Elas representam a permanência, em novas roupagens, de um imaginário ritual que se organiza em torno da fertili-

dade, do ciclo da natureza e da esperança de renovação, características fundamentais dos cultos antigos. Mais do que simples festas religiosas, elas são testemunhos vivos da longa duração das práticas simbólicas e da complexidade das articulações entre poder, fé e cultura.

A SOBREVIVÊNCIA DE TRADIÇÕES “PAGÃS” E MEDIEVAIS NAS FESTAS JUNINAS BRASILEIRAS

As festas juninas, celebradas com grande entusiasmo em diversas regiões do Brasil, guardam em sua estrutura elementos culturais que remontam não apenas à colonização portuguesa, mas a práticas religiosas e simbólicas oriundas da Antiguidade e da Idade Média. Em especial, destacam-se a persistência de tradições tidas como “pagãs” e a resignificação de rituais medievais, reelaborados no contexto da cristianização e da ocupação do território americano pelos europeus.

Helena Rangel observa que as fogueiras e Festas de São João, em especial, foram estratégias utilizadas para estabelecer contato com os povos indígenas locais. Apesar de, no Brasil, o mês de junho marcar o início do inverno, este período coincide com os rituais agrícolas de diversas etnias indígenas, relacionados à preparação da terra e ao início dos plantios, prática conhecida como oivara, amplamente difundida nas Américas. Como ela explica: “Derruba-se a mata, queimam-se as ramagens para limpar o terreno, que é adubado com as cinzas, e a seguir começa o plantio. É a técnica da oivara, tão difundida entre os povos do continente americano.” (Rangel, 2008, p. 21)

A Igreja Católica desempenhou papel fundamental no processo de colonização das Américas, funcionando como braço ideológico da empreitada imperial. Enquanto as coroas forneciam os meios militares, a Igreja investia na evangelização dos povos nativos, num movimento que visava tanto conter os efeitos da Reforma Protestante quanto consolidar o domínio europeu. Como aponta Lúcia Rangel em *Festas juninas, festas de São João: origens, tradições e história* (2008), essa religiosidade adaptada ao calendário católico era uma ferramenta poderosa para a conversão e controle dos chamados “povos selvagens”.

O relato do padre jesuíta Fernão Cardim, no *Tratados da Terra e Gente do Brasil* (1925), revela que, já no século XVI, a Festa de São João era bem recebida pelas populações indígenas. Ele descreve com riqueza de detalhes as práticas associadas a essa celebração, como mostra o trecho a seguir: “Três festas celebram estes índios com grande alegria, aplauso e gosto particular. A primeira é as fogueiras de S. João, porque suas aldêas ardem em fogos [...] A terceira que mais que todas

festejam é dia de cinza, porque de ordinário nenhum falta [...]” (Cardim, 1925, p. 316-317)

Tais descrições evidenciam a incorporação de festividades cristãs ao cotidiano dos povos nativos por meio de adaptações sincréticas. A presença de ritos como o acendimento de fogueiras, danças e práticas de adivinhação revela a permanência de simbolismos relacionados à fertilidade e à comunhão coletiva, aspectos centrais das festas na Europa medieval. O imaginário medieval cristão, imerso em práticas agrárias e relações de parentesco estreitas, encontra eco nas festas juninas brasileiras. Como aponta Rangel, elementos como a dança, a fogueira e a abundância de alimentos são reminiscências da religiosidade e sociabilidade dos colonizadores: “O uso das fogueiras, a associação de São João com a fertilidade e a boa colheita, o agradecer a abundância de comida, o reforço dos laços de parentesco e a prática da dança foram símbolos e rituais que se mantiveram em um espaço geográfico e cultural novo.” (Rangel, 2008, p. 24).

As superstições e simpatias relacionadas aos santos juninos, como as práticas adivinhatórias associadas a casamentos, têm raízes nas crenças medievais europeias. Tais ritos envolviam o uso de imagens dos santos e elementos da natureza, como exemplifica a simpatia voltada a Santo Antônio: “Moças solteiras, desejosas de se casar [...] colocam-no de cabeça para baixo atrás da porta ou dentro do poço ou enterram-no até o pescoço [...]” (Rangel, 2008, p. 29). Ou ainda a simpatia ligada a São João: “A moça deve apanhar pimentas num pé de pimenteira com os olhos vendados [...] se a pimenta for de verde para madura, o casamento será com um homem de meia-idade.” (Rangel, 2008, p. 36).

A centralidade do casamento nessas práticas revela sua função social e política, tal como na Idade Média, quando a união matrimonial articulava relações familiares, econômicas e de poder. Conforme destaca Márcia Maria de Medeiros: “[...] uma imensa rede de parentesco e de alianças, as quais alteram o panorama social e político de uma comunidade. Esta função política do casamento não deve ser esquecida [...]” (Medeiros, 2011, p. 2)

A figura de São João Batista, envolta em mitos e simbolismos, continua a desempenhar papel essencial nas festas. A superstição de que a fogueira o acorda no dia de sua festa remonta a práticas ancestrais associadas a ritos agrários, como mostra Anderson Jonas das Neves: “Acredita-se que São João Batista permanecia dormindo durante seu aniversário e que a fogueira ‘acordava o santo’ [...] esse enredo se assemelhou ao de Adônis que descia sobre as lavouras [...]” (Neves, 2017, p. 93).

Também se preserva o cuidado com os materiais usados para acender as fogueiras, com restrições herdadas de simbolismos cristãos, como esclarece Rangel:

“[...] não se escolham madeiras impróprias como: ‘cedro, imbaúba nem as ramas da videira, por terem uma relação estreita com a passagem de Jesus na terra.’” (Rangel, 2008, p. 39).

Outro costume ancestral ressignificado nas festas juninas é o banho ritual. O batismo simbólico de São João ou o banho com ervas, como praticado em regiões como Belém e Manaus, resgatam práticas antigas ligadas à purificação e à renovação espiritual. Rangel registra: “Vamos, vamos, toca a marchar, n’água de São João vamos nos lavar [...] Toda mazela que tinha deixei!” (Rangel, 2008, p. 40-41).

Essas práticas dialogam com os banhos realizados durante as festas joaninas na Europa medieval e se ampliam no Brasil com influências de matrizes africanas, como no caso do banho de cheiro tradicional do mercado Ver-o-Peso, descrito em matéria do G1: “[...] ‘chama’, ‘dinheiro em penca’, ‘abre caminho’, ‘ganha aqui, ganha acolá’, ‘vai buscar quem tá longe’ [...]” (G1 PA, 2019).

Com relação à alimentação, os banquetes festivos mantêm a função social e simbólica da fartura e da fertilidade, presentes tanto nas festas da Antiguidade quanto nas celebrações medievais. No entanto, os ingredientes variam conforme a biodiversidade local. Produtos como milho, amendoim, batata doce e mandioca compõem os pratos típicos brasileiros, como a canjica, a pamonha, o pé de moleque e a vaca atolada.

No campo da dança, a quadrilha se destaca como símbolo junino. Derivada da quadrille francesa do século XVIII, esta dança foi adaptada ao imaginário caipira, ganhando linguagem própria com comandos como anarriê (do francês en arrière) e trajes típicos decorados com bandeirinhas e estampas xadrez. Rangel descreve como era a vestimenta original: “No fim do século XIX as damas que dançavam a quadrilha usavam vestidos até os pés [...] Os cavalheiros vestiam paletó até o joelho [...]” (Rangel, 2008, p. 52).

A permanência das festas juninas no Brasil, seja em grandes eventos como o São João de Campina Grande e o Arraial de Belo Horizonte, seja nas festas de rua, igrejas ou escolas, atesta sua importância como expressão da identidade cultural nacional. Ao mesmo tempo, ela revela o entrelaçamento entre as tradições populares e os processos históricos de dominação cultural, sincretismo e resistência.

A proposta de levar esse debate para o espaço escolar encontra respaldo na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), especialmente nos componentes de História do 6º e 7º anos do Ensino Fundamental, que preveem o estudo da Antiguidade Clássica, da transição para a Idade Média e do papel da religião cristã. Os objetos de conhecimento destacados pela BNCC são: “O Ocidente Clássico: aspectos da cultura na Grécia e em Roma; A passagem do mundo antigo para o mundo medieval; O

Mediterrâneo como espaço de interação entre as sociedades da Europa, da África e do Oriente Médio; e O papel da religião cristã, dos mosteiros e da cultura na Idade Média.” (BNCC, 2017, p. 420).

Além disso, é possível desenvolver com os alunos habilidades como:

- EF06HI01 – Identificar diferentes formas de compreensão da noção de tempo e de periodização dos processos históricos (continuidades e rupturas);
- EF06HI18 – Analisar o papel da religião cristã na cultura e nos modos de organização social no período medieval;
- EF07HI05 – Identificar e relacionar as vinculações entre as reformas religiosas e os processos culturais e sociais do período moderno na Europa e na América. (BNCC, 2017, p. 423)

Assim, as Festas Juninas representam uma rica oportunidade de abordar as permanências e transformações culturais entre o mundo europeu medieval e o Brasil colonial e contemporâneo. Mais do que simples festividades, constituem-se como um objeto pedagógico potente para o desenvolvimento da consciência histórica e da compreensão dos processos de longa duração.

CONSIDERAÇÕES

A análise das festas juninas, especialmente no contexto brasileiro, revela um intrincado entrelaçamento de tradições pagãs, elementos medievais e práticas religiosas que atravessam séculos, chegando até os dias atuais. Conforme demonstrado pela revisão bibliográfica, as manifestações culturais presentes nas celebrações de São João e similares são o resultado de uma longa trajetória histórica marcada por adaptações e ressignificações de práticas populares.

Desde a antiguidade clássica, com suas mitologias e ritos sazonais — como os estudados por Frazer (1982) e Neto (2014) até a Idade Média, passando pelas dinâmicas da religiosidade popular medievais (Fiorot, 2016; Le Goff, 2005; Vouchez, 1995), observa-se um processo contínuo de absorção e transformação. Essa herança simbólica, por vezes esquecida pela historiografia tradicional, encontra nos festejos populares uma materialização viva, reforçando identidades culturais e comunitárias.

Os estudos históricos e antropológicos apontam que a religiosidade popular não apenas sobreviveu às perseguições e às tentativas de controle institucional da

Igreja, mas se fortaleceu em práticas que se adaptaram às novas conjunturas sociais, preservando significados ancestrais (Medeiros, 2011; Leite & Wedekin, 2015). Tal fato evidencia que as festas juninas no Brasil, longe de serem meras festas folclóricas, são complexos fenômenos culturais carregados de simbolismos religiosos, sociais e históricos.

No Brasil, o sincretismo cultural se destaca como elemento fundamental para entender a continuidade e a transformação das tradições festivas. A miscigenação cultural, influenciada por populações indígenas, africanas e europeias, promoveu uma hibridação simbólica que se expressa nas festas de São João, caracterizadas por rituais como o banho de cheiro, as fogueiras e as comidas típicas (Fonseca et al., 2018; G1 PA, 2019; Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2020).

Além disso, o caráter identitário e comunitário dessas festas desempenha papel fundamental na demarcação do tempo sagrado e na construção de memórias coletivas (Santos, 2010; Gastal, 2013). A repetição cíclica dos ritos permite não apenas a celebração, mas a reafirmação da pertença e da continuidade cultural, numa perspectiva que dialoga com as análises de Braudel (1965) sobre a longa duração histórica.

As festas juninas também ilustram a persistência de uma espiritualidade que, embora marcada por elementos católicos, carrega resquícios de cosmovisões anteriores, o que demonstra a complexidade da religiosidade popular e suas múltiplas dimensões (Hacquard, 1996; Silva, 2013). Essa continuidade espiritual desafia dicotomias simplistas entre o sagrado e o profano, revelando a coexistência de várias lógicas culturais.

A pesquisa sobre essas tradições aponta para a importância da preservação e valorização do patrimônio cultural imaterial, que representa não apenas uma memória histórica, mas um patrimônio vivo em constante transformação (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2020). Reconhecer essas práticas como patrimônio cultural contribui para sua perenização e para a valorização das comunidades que as mantêm vivas.

Ao mesmo tempo, é crucial compreender que essas festas não são estáticas; elas se modificam, incorporando novas influências e respondendo às dinâmicas sociais contemporâneas. Essa plasticidade cultural assegura a relevância das festas juninas nas sociedades atuais, possibilitando que tradições antigas sejam apropriadas e reinventadas por novas gerações (Rangel, 2008).

O estudo também revela que, apesar de suas origens muitas vezes obscuras ou contestadas, as festas juninas funcionam como uma forma de resistência cultural, mantendo vivas práticas que poderiam ser marginalizadas ou invisibilizadas

por processos de modernização e globalização (Neves, 2017). Dessa forma, essas celebrações atuam como espaços de afirmação da diversidade cultural.

Além disso, o diálogo entre os estudos históricos, antropológicos e religiosos demonstra que a compreensão das festas populares exige uma abordagem interdisciplinar, capaz de captar sua complexidade e múltiplas dimensões (Chartier, 2002; Ocidente, s.d.). A interconexão entre tempo, espaço, símbolos e práticas comunitárias constitui um campo fértil para pesquisas futuras.

As reflexões apresentadas indicam que o patrimônio imaterial, representado pelas festas juninas, desempenha um papel fundamental na construção da identidade cultural brasileira, servindo de elo entre passado e presente, local e global, sagrado e cotidiano. Esse papel reforça a importância de políticas públicas que promovam a preservação cultural.

Finalmente, compreender a sobrevivência das tradições pagãs e medievais nas festas juninas implica reconhecer a riqueza e complexidade da cultura popular, que se expressa em rituais, músicas, danças e comidas, traduzindo uma história de resistência, adaptação e criatividade social.

Assim, o estudo reafirma que a festa junina é um fenômeno cultural multifacetado que, embora carregado de historicidade, mantém sua relevância atual, oferecendo a comunidades locais e à sociedade em geral um espaço de encontro, celebração e memória.

Portanto, preservar e valorizar essas festas significa reconhecer a diversidade cultural e a pluralidade histórica que compõem a identidade brasileira, possibilitando que a riqueza do patrimônio imaterial continue sendo um vetor de coesão social e diálogo intercultural.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Educação é a Base. Brasília: MEC/CONSED/UNDIME, 2017.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais: A longa duração. Revista de História, São Paulo, v.30, n.62, p. 261-294, jun. 1965.

CARDIM, Fernão. Tratado de Terras e Gente do Brasil. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925.

CARVALHO, Flávia Medeiros de. O dicionário do folclore brasileiro: um estudo de caso da etnoterminologia e tradução etnográfica. 2013. xii, 252 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

- CHARTIER, Roger. A História Cultural: Entre práticas e Representações. Rio de Janeiro: DIFEL – Difusão Editorial S. A., 2002.
- FIOROT, Juliana Bardella. Considerações acerca do conceito de “Religiosidade Popular” na Alta Idade Média. Revista Mundo Antigo (NEHMAAT-UFF/PUCG), Campos dos Goytacazes, v.5, n.10, p. 23-41, jun. 2016.
- FONSECA, D.; NETO, J.; COSTA, J. Banho de Cheiro de São João no município de Abaetetuba, Pará, Brasil. Revista África e Africanidades, Rio de Janeiro, v.11, n.27, p. 01-10, jul. 2018.
- FRAZER, James George. O Ramo de Ouro. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1982.
- G1 PA. Banho de cheiro de São João é tradição no Ver-o-Peso. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/06/24/banho-de-cheiro-de-sao-joao-e-tradicao-no-ver-o-peso.ghtml>. Acesso em: 16 jun. 2025.
- GASTAL, Susana. Festa e identidade: o São João do Porto. Antares: Letras e Humanidades, Caxias do Sul, v.5, n.9, p.178-796, jan.-jun. 2013.
- HACQUARD, Georges. Dicionário da Mitologia Grega e Romana. São Paulo: Asa, 1996.
- LE GOFF, Jacques. Em busca da Idade Média. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- LEITE, A.; WEDEKIN, L. Narrativas mitológicas sobre processos de morte simbólica. Revista Último Andar, São Paulo, n.25, p. 57-76, 2015.
- MEDEIROS, Márcia Maria de. Uma análise sobre o casamento medieval segundo Thomas Malory. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v.8, n.1, p.01-15, jan.-abr. 2011.
- NEVES, Anderson Jonas das. Uma interpretação analítico-comportamental de aspectos culturais e simbólicos da fogueira de São João. Revista Perspectivas, São Paulo, v.8, n.1, p. 79-96, ago. 2017.
- NETO, Isaque Pereira de Carvalho. Mistério e repetição no mito de Ísis e Osíris. Cadmo, Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2014.
- OCIDENTE, Meredith. Festa Junina: Doces e Salgados de Meredith Ocidente. Disponível em: <http://apetitedenegocios.com.br>. Acesso em: 16 jun. 2025.
- RANGEL, Lúcia Helena Vitalli. Festas juninas, festas de São João: origens, tradições e história. São Paulo: Publishing Solutions, 2008.

SANTOS, Carolina Bertassoni dos. As Festas Religiosas e a Demarcação do Tempo na Roma Antiga. *Revista Alétheia de Estudos sobre Antiguidade e Medievo*, Rio Grande do Sul, v.2, p. 01-12, ago.-dez. 2010.

SILVA, Paulo Duarte. Poder episcopal, pregação e calendário nos séculos V e VI: Natal e Páscoa nos sermões de Leão de Roma e de Cesário de Arles (440-542). 2013. 279 f. Tese (Doutorado em História Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL. UFMS realiza pesquisa para registro de Banho de São João de Corumbá/Ladário como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Disponível em: <https://www.ufms.br/ufms-realiza-pesquisa-para-registro-de-banho-de-sao-joao-de-corumba-ladario-como-patrimonio-cultural-imaterial-brasileiro/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

VOUCHEZ, André. *A Espiritualidade na Idade Média Ocidental: (séculos VIII a XIII)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ZARATIM, Samuel Ribeiro. *Quadrilhas Juninas em Goiânia: novos sentidos e significados*. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

SANTO E ORIXÁ RELIGIOSIDADE, SINCRETISMO E TENSÕES NO CARNAVAL E DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Clark Mangabeira Mangabeira

Professor do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).
Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (UFMT). Docente do
Programa de Pós-Graduação em Sociologia (UFMT).

Resumo: A partir do caso concreto de uma alegoria do carnaval de 2017 da Estação Primeira de Mangueira, no Rio de Janeiro, que foi impedida de retornar à Sapucaí no Desfile das Campeãs, o artigo tece comentários e análises sobre a relação entre a religiosidade afrobrasileira e as tensões que se estabelecem com e entre diversos níveis de engendramento e discursos sociais e de poder sobre e no carnaval carioca.
Palavras-chave: Mangueira; Santo; Orixá; Carnaval 2017.

Abstract: Drawing on the specific case of an allegory from the 2017 carnival of Estação Primeira de Mangueira in Rio de Janeiro—which was barred from returning to the Sapucaí for the Champions' Parade—this article offers a critical analysis of the relationship between Afro-Brazilian religiosity and the tensions that emerge within and across various layers of social discourse and power dynamics surrounding and embedded in the Rio carnival.

Keywords: Mangueira; Saint; Orixá; 2017 Carnival.

INTRODUÇÃO

O desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro é uma realidade diante da qual várias e variadas abordagens analíticas são e foram possíveis. Objeto de interesse acadêmico amplo e multifacetado, o carnaval das Escolas de Samba desperta interesses pluri e interdisciplinares, alocando-se como epicentro fecundo de reflexões que congregam dinâmicas culturais, societárias e de conhecimentos gerais de maneira lato sensu.

Enquanto uma manifestação cultural e festiva anual, o desfile das Escolas de Samba encanta multidões. A cada carnaval, inúmeras Escolas de Samba desfilam

na avenida Intendente Magalhães – subúrbio do Rio de Janeiro – e na Marquês de Sapucaí – centro do Rio de Janeiro –, além do desfile de blocos e cordões que encanta as ruas da cidade.

A divisão sobre quais escolas desfilam em cada local se dá a partir do prestígio de cada uma delas, definido em uma competição na qual, estratificadas em grupos, a vitória de uma Escola em um desses grupos garante ascensão ao grupo superior, sendo o mais alto destes grupos o conjunto das Escolas que desfilam na Sapucaí no domingo e na segunda de Carnaval, o chamado Grupo Especial.

As Escolas que desfilam no Grupo Especial representam, a princípio, as de maior notoriedade no Carnaval e pertencente a este grupo é o objetivo de todas as agremiações. Ao longo do ano antecedente ao desfile, a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) discute as regras e pormenores da competição vindoura, além de sortear a ordem do desfile, e em qual dia cada Escola desfilará.

No dia do desfile, cada agremiação dispõe de sessenta a setenta minutos para apresentar seu carnaval em uma competição com quesitos definidos obrigatórios. Os jurados, que julgam cada quesito, ficam dispostos ao longo da Sapucaí em três módulos. Para eles, cada Escola prepara uma espécie de fichário contendo todas as descrições do seu préstito, bem como todas as informações relevantes para compreensão da história que está sendo contada na Avenida a partir de várias linguagens artísticas misturadas – samba, plástica, visualidades etc.

Conhecido como Livro Abre-Alas, este é uma peça central para a dinâmica de sentido na Sapucaí, uma espécie de compilação das características do desfile que permitem aos jurados – e à mídia – uma compreensão privilegiada do mesmo. Apesar do teor altamente emotivo e empolgante que assistir aos desfiles pode provocar, seja em quem assiste de casa ou ao vivo, é o Livro Abre-Alas que cristaliza com detalhes os significados de cada fantasia e alegoria, conferindo maiores dimensões ao espetáculo como um todo.

Paralelamente, apesar de o Livro Abre-Alas conter as descrições primárias do desfile, preparadas pelo carnavalesco e sua equipe, vale ressaltar que a significação do carnaval é atravessada por inúmeras vozes, transformando-o em um evento polissêmico. Opiniões da mídia especializada, comentaristas de televisão, torcedores apaixonados, instâncias governamentais e religiosas, desfilantes, membros de cada Escola, enfim, todas as enunciações sobre o desfile fazem com que o mesmo se torne um evento a partir do qual ressoam conhecimentos e tensões que se estabelecem antes, durante e após o espetáculo em si, um mosaico de vozes que constroem os sentidos dos desfiles.

Consequentemente, o que um desfile significa ou pode significar não se define em um sentido estanque, mas é atualizado a cada comentário que é feito sobre ele. Independentemente do momento, um desfile assume, assim, uma infinidade de atualizações a partir de vários discursos intrincados, adquirindo um aspecto dinâmico no tocante à sua significação.

Nesse contexto, o presente ensaio pretende lançar luzes interpretativas sobre um desfile específico, o da Estação Primeira de Mangueira do Carnaval de 2017, a partir de um fato também específico: a polêmica envolvendo o tripé intitulado “Santo e Orixá”, de autoria do carnavalesco Leandro Vieira, a qual envolveu a Igreja Católica, a Escola e a LIESA.

Naquele ano, a Mangueira desfilou o enredo “Só com a ajuda do Santo”, no qual foram apresentadas visões sobre o universo religioso brasileiro, destacando-se o sincretismo e a pluralidade religiosa do Brasil. Neste viés, o tripé “Santo e Orixá” representava o sincretismo na medida em que exibia, de um lado da escultura, uma imagem de Nosso Senhor Jesus Cristo em ascensão, representando o Senhor do Bonfim, e, do outro lado da escultura, a imagem de Oxalá, Orixá maior da tradição da Umbanda e do Candomblé. Escultura, portanto, dual, o tripé girava, simbolizando o sincretismo religioso.

Alcançando a quarta colocação na competição, a Mangueira conquistou uma vaga no disputado Desfile das Campeãs, o desfile das seis melhores Escolas do ano, que ocorre no sábado seguinte ao Carnaval. Nesta ocasião, contudo, o público foi surpreendido pela notícia de que o tripé “Santo e Orixá” não desfilaria nas Campeãs devido a uma sugestão da Igreja Católica, que solicitava, na prática, a ausência da alegoria na Sapucaí.

Partindo-se deste incidente, no qual fica notória a aglutinação de diversos discursos sobre e no desfile das Escolas de Samba, pretende-se elucidar as peculiaridades do episódio a partir dos vieses da relação entre o discurso carnavalesco e o religioso, destacando-se certa dimensão política que se coloca como contexto da polêmica. Para tal, serão analisados o enredo da Mangueira, a partir do Livro Abre-Alas de 2017, destacando-se as minúcias do tema apresentado na Avenida, e diversas notícias da mídia e outras fontes documentais, as quais dinamizam e inferem significados ao acontecido. Trata-se, portanto, de uma análise documental que parte do caso em si – o enredo do desfile – e de opiniões sobre o mesmo.

A partir da leitura crítica do enredo da Mangueira do Carnaval de 2017, bem como das diversas notícias e ressonâncias discursivas do episódio na mídia, o ensaio justifica-se na medida em que a relação tensionada entre o desfile das Escolas de Samba e a religião é uma característica intrínseca do espetáculo. No entanto,

focar-se-á menos na historiografia do carnaval e mais na potência significativa que o episódio em tela apresenta, destacando-se o desfile das Escolas de Samba como uma realidade multifacetada e polissêmica por natureza, de forma que se objetiva destacar que o episódio envolvendo o tripé “Santo e Orixá” pode ser encarado como uma metonímia da ligação tensionada do carnaval com a religião.

Assim, o desfile das Escolas de Samba apresenta-se como um lócus importante de percepções acerca da realidade brasileira, um ambiente efervescente de possibilidades interpretativas no qual tensões sociais podem ser descortinadas e interpretadas (CAVALCANTI, 2006), diante da amplitude do espetáculo e de sua fama mundial, trazendo à baila discursos variados que se encontram na Sapucaí e fazendo surgir metaforicamente algumas dinâmicas da vida brasileira, no caso, a religiosa, e as diversas vivências que a atravessam.

CARNAVAL DE CARNAVAIS NA DIACRONIA

Para melhor contextualizar o caso específico da polêmica envolvendo o tripé da Estação Primeira de Mangueira em 2017, será proposto um entrecruzamento de dimensões sincrônicas e diacrônicas que analisam o carnaval, de maneira que fique evidente tanto a relação intrínseca entre religião e carnaval ao longo da história de sua constituição, quanto a efetivação ritualística dos desfiles na Sapucaí, momento no qual a potencialização significativa de um desfile ganha novos relevos.

Historicamente, a relação entre Escolas de Samba e religião, especialmente as de matrizes africanas, é um dado constitutivo da folia. Articulando-se a criação das Escolas de Samba com a história do samba, enquanto gênero musical e estilo de vida, e com a história específica do carnaval enquanto festa, a religião se impôs como centro pulsional que permitiu a efetivação singular das festividades carnavalescas das escolas, estando a elas associada.

Tal articulação não é inédita na teoria cultural, nem mesmo pioneira a partir da relação das Escolas de Samba com a religião. Rita Amaral (1998), ao analisar diversas festas brasileiras, por exemplo, demonstra a efetividade da relação entre religião e festas a partir da perspectiva de Durkheim, o qual a autora cita diretamente:

Toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características de cerimônia religiosa, pois, em todos os casos ela tem por efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e

suscitar assim um estado de efervescência, às vezes mesmo de delírio, que não é desprovido de parentesco com o estado religioso. (...) Pode-se observar, também, tanto num caso como no outro, as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que elevem o nível vital, etc. Enfatiza-se freqüentemente que as festas populares conduzem ao excesso, fazem perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito. Existem igualmente cerimônias religiosas que determinam como necessidade violar as regras ordinariamente mais respeitadas. Não é, certamente que não seja possível diferenciar as duas formas de atividade pública. O simples divertimento, (...) não tem um objeto sério, enquanto que, em seu conjunto, uma cerimônia tem sempre uma finalidade grave. Mas é preciso observar que talvez não exista divertimento onde a vida séria não tenha qualquer eco. No fundo a diferença está mais na proporção desigual segundo a qual esses dois elementos estão combinados (DURKHEIM apud AMARAL, 1998, p. 13/14).

Dentro dessa perspectiva mais ampla da relação entre festas em geral e religião, e baseada inicialmente nas proposições de Durkheim, Amaral (1998) demonstra que as festas possuem uma característica de mediação de diversos níveis e temas na/da vida social, a partir das noções de participação e euforia dos festeiros. Operando um jogo de organização e desorganização das regras sociais, as festas são um polo de mediação de anseios sociais e coletivos, reconstruindo mundos e vivências nas e através das festas (AMARAL, 1998).

Consequentemente, se a religião é um desses universos que tanto se apresentam como plano de fundo de realização e constituição das festas, no contexto durkheimiano, quanto podem ser temas colocados em festa, para serem mediados a outras realidades sociais, a vida religiosa não está distante da vida festiva, porém a constitui e com ela se entrelaça:

No Brasil, atualmente, grandes festas como a do Círio de Nazaré, o Carnaval e o São João nordestino encontram-se numa categoria intermediária entre as duas estipuladas por Jean Duvignaud, pois são festas de participação, quando analisadas em nível local, e de representação, quando analisadas em nível nacional, uma vez que são transmitidas para todo o país pelas emissoras de televisão. No entanto, nem sempre aqueles que assistem à festa via TV podem compreender o que está sendo dramati-

zado ou qual é exatamente o significado da festa, senão naquilo em que é comum a todas as festas: a mediação entre os inconciliáveis da vida humana (vida e morte, sagrado e profano, natureza e cultura, etc.), a alegria, o ultrapassamento social, a euforia (AMARAL, 1998, p. 17).

Se, nessa perspectiva mais ampla e temática, festa e religião se relacionam, a constituição do carnaval carioca e, em especial, do desfile das Escolas de Samba demonstram um inter cruzamento ainda mais direto, em função da constituição das escolas terem afinidade, de certa forma, com a constituição do samba e com o universo das religiões de matriz africana.

Nesse sentido, José Geraldo da Rocha e Cristina da Conceição Silva (2013) destacam o movimento de legalização do samba e os espaços de ocupação que as Escolas de Samba, na década de 1930, passaram a ter, a partir da ligação do samba com os terreiros de religiões de matriz africana, de forma que a legalização dos espaços e a efervescência do samba naqueles terreiros são elementos centrais para a estabilização das identidades dos sambistas e das Escolas de Samba. Em outras palavras,

Desde os primórdios, pode-se constatar um estreito vínculo entre a religiosidade e o samba e, conseqüentemente, o Carnaval carioca. Após longo período de proibição e perseguição dos espaços religiosos onde se praticavam as religiões de matrizes africanas, chegou um momento em que, por conveniência política, concluiu-se pela legalização do funcionamento das casas. Segundo Cabral (1996), o samba aproveitou algumas brechas deixadas no processo de legalização das casas, valendo-se da incapacidade dos policiais de fazer a distinção entre uma música religiosa e uma profana. Em função disso, os sambistas podiam dançar e cantar suas músicas ao final dos cultos. No início das escolas de samba, não existiam sambas de enredo, os compositores dos anos 1920 criavam letras de samba de acordo com o seu gosto, uma vez que não havia temas previamente elaborados para o desfile (ROCHA; CONCEIÇÃO SILVA, 2013, p. 55).

Paralelamente, continuam os autores, os elementos das culturas religiosas afro-brasileiras passam a ser também constitutivos das Escolas de Samba: som, danças, batuques, tudo converge na direção do estabelecimento do carnaval dos desfiles, apresentando uma comunicação fina entre os universos festivo-carnavalesco e religioso:

É interessante notar que é comum nos cultos aos Orixás a presença da dança e da música tocada ao som dos tambores. Os tambores, os ritmos, as danças são marcas fundamentais da cultura afro-brasileira. Esses elementos vão se juntar a outros na formação dos desfiles das escolas de samba no carnaval carioca. Com isso, tornou-se quase que natural a presença dos Orixás nos enredos das escolas de samba (ROCHA; CONCEIÇÃO SILVA, 2013, p. 58).

Assim, sendo a religião constitutiva da história das Escolas de Samba, em outra camada ela é tematizada nos desfiles. Se, como informou Amaral (1998), as festas são mediadores par excellence de temas diversos da vida social, os temas religiosos entram em cena nos enredos, desde a estabilização dos desfiles como apanágio da vida cultural carioca.

Tematizados e referenciados, os discursos religiosos são um elemento central da gestão do conhecimento social, em sentido lato, realizado pelas Escolas de Samba, na medida em que seus desfiles são uma festa que opera como mediadora social (AMARAL, 1998). Os discursos sobre as religiões são elementos, assim, constitutivos e sobre os quais os desfiles se desenrolam, lançando luzes sobre a dinâmica social que se estabelece a partir das tensões entre diversos discursos religiosos em contato, ou seja, sobre as dinâmicas da pluralidade religiosa. Assim,

[...] se a religião pode estar nos ataques e tentativas de desmonte do Carnaval, mesmo que oculta sob a rubrica de moralização e austeridade fiscal, ela aparece também como tema de enredos. Os enredos religiosos, que versam sobre o “catolicismo popular”, sobre as religiões de matriz africana e/ou sobre expressões indígenas, parecem ter se multiplicado na última década. A ênfase dada pelo Mundo do Carnaval aos enredos da Mangueira e da Grande Rio vai ao encontro da interpretação contida num artigo recente (MENEZES; BÁRTOLO, 2019), que associa o avivamento dos enredos religiosos no Carnaval carioca não apenas a uma tradição temática, mas a uma explicação de cunho mais sociológico, relacionada às dinâmicas de reconfiguração do campo religioso brasileiro, com a desfiliação ao catolicismo, os ataques de intolerância às religiões afro, o crescimento massivo de evangélicos, seu papel na construção de uma frente de extrema direita no país (embora, obviamente, não apenas por evangélicos), enfim, as mudanças nos pertencimentos religiosos que têm sido associadas a transformações nas formas de fazer política

e de definir a cultura do país. O Carnaval das escolas de samba, que historicamente sempre foi uma ocasião privilegiada para publicizar representações sobre religião e cultura nacional, seria um espaço-tempo de crítica a esse processo (MENEZES, 2020, p. 28).

Retomando-se, portanto, o caso do enredo da Mangueira de 2017, a discussão proposta pelo desfile da escola de samba de discutir o sincretismo religioso acionou tensões efetivas, em um primeiro nível, da relação histórica entre carnaval e religião, e, em um segundo nível, da própria noção de sincretismo oriundo da pluralidade de discursos religiosos que operam na vida social brasileira.

A proibição do tripé “Santo e Orixá” de desfilar no Sábado das Campeãs acaba por descortinar os tensionamentos da realidade festiva e religiosa em comunhão, bem como o sincretismo como tema, por vezes, sensível para determinadas denominações religiosas.

Antes, contudo, de esmiuçarmos o caso do tripé da Mangueira, convém destacar algumas características do carnaval carioca enquanto ritual, ou seja, qualidades da festa que se destacam no eixo sincrônico.

CARNAVAL DE CARNAVAIS NA SINCRONIA

Saindo da dinâmica histórica e pensando os desfiles como presença efetiva na Sapucaí, e na esteira de Rita Amaral (1998), agora na tradição dos estudos carnavalescos de um ponto de vista sincrônico, os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro costumam ser pontuados pelo seu viés ritualístico, ou seja, demarcados pela noção de ritual, o qual assume diversas conceituações analíticas que, embora não mantenham enorme distância entre si, qualificam o espetáculo carnavalesco de maneiras diferentes.

Já é clássica, por exemplo, a visão pioneira de DaMatta (1973) sobre o carnaval. Dialogando com a teoria de Victor Turner e assentado em uma dicotomia entre regras e carisma, impessoalidade e pessoalidade, DaMatta desenvolve suas teses alocando o carnaval em uma realidade inversiva, na qual a comunidade irrompe frente às regras sociais – e estruturais – do cotidiano, permitindo-se um momento anual no qual a equivalência entre os indivíduos é a tônica da festa (DAMATTA, 1973).

Nesse momento de inversão anti-hierárquica, onde, por exemplo, o rico se torna pobre e vice-versa, DaMatta (1973) destaca que o cotidiano dá lugar a outra forma de relação social, de maneira que, dentro da *communitas* instituída no e

pelo carnaval, como uma brecha na ordem social do cotidiano, há a possibilidade de um amálgama de posição discrepantes, de tensões que se amoldam não pela resolução, mas pela justaposição pacífica. Abre-se um espaço único, simbólico, no qual, rompendo com o cotidiano, irrompe um ritual – o carnaval – que aponta, como *communitas*, para tensões sociais básicas da ordem social, na medida em que todas podem ser apresentadas e representadas sem choques simbólicos mais evidentes (DAMATTA, 1973).

Consequentemente, entendido como ritual de inversão da ordem social, o carnaval damattiano estabelece uma espécie de crônica privilegiada de apreensão da realidade brasileira, dialogando, pela *communitas* que a todos equalizaria durante o período definido de suspensão da realidade, com a ordem estabelecida da vida “normal”, diária, e propondo, assim, lentes de aumento sobre temas sociais que são caros à sociedade.

Na esteira desse pioneirismo, Maria Laura Cavalcanti (2006) destaca o carnaval também pelo viés do ritual inspirado na obra de Victor Turner, porém privilegiando a ação performática que acontece nos Dias de Momo. Segundo Cavalcanti, o carnaval das Escolas de Samba se estrutura em uma competição festiva ritual-anual e agonística, com a qual a cidade inteira se relaciona. Os desfiles se tornam uma instância integradora de aspectos variados da sociedade, definidos em um fluxo temporal marcado no calendário. Consequentemente,

O desfile é uma competição em que as escolas rivalizam entre si por meio de regras reafirmadas consensualmente ano a ano. Essa motivação confere sempre à profusa explosão de uma escola em desfile o caráter de um processo projetado no futuro: o seu “agora”, fruição e exibição, almeja ganhar, senão nesse, no próximo Carnaval. No rito festivo, qualquer que seja a posição obtida por uma escola de samba, é sempre preciso recomeçar e novamente tentar. O aspecto formal repetitivo dos desfiles – trata-se afinal sempre da narração de um enredo por meio de samba-enredo, das fantasias e das alegorias – vê-se, assim, não só sob a expectativa de sucesso de sua apresentação, mas também sob a pressão de inovações, da tensa relação entre mudanças e permanências. Os desfiles, que são eles mesmos fluxo temporal pleno, estão como que agarrados com o tempo e projetados no futuro. Impossível então não arriscar algumas perguntas para o tempo e para os futuros pesquisadores da festa espetacular (CAVALCANTI, 2006, p. 12/13).

Apesar de algumas diferenças teóricas, as contribuições de DaMatta e Cavalcanti inauguraram um conjunto expressivo de estudos antropológicos sobre carnaval no Brasil, influenciando a visão sobre o tema até a atualidade:

Sobre o Carnaval como objeto de estudos antropológicos no Brasil, destaca-se o pioneirismo de Roberto DaMatta (DAMATTA, 1973, 1997 [1979]), então professor do Museu Nacional, e de alunos da instituição (LEOPOLDI, 2010 [1978]; GOLDWASSER, 1975), que abordaram o tema a partir das teorias do ritual, aplicando ao estudo das sociedades complexas e urbanas perspectivas que até então eram utilizadas para grupos tribais, ou para o campesinato (CAVALCANTI; SINDER; LAGE, 2013; CAVALCANTI; GONÇALVES, 2017). É ainda do Museu que sairá a tese de Maria Laura Cavalcanti (CAVALCANTI, 2006 [1994]), que, mais tarde, será responsável, juntamente com seus orientandos, por uma verdadeira linhagem de estudos sobre o tema, no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Trata-se de um conjunto de obras que se ocupam das dimensões simbólicas do Carnaval, largamente influenciadas pela obra de Victor Turner, ainda que com nuances distintas: enquanto DaMatta parte de uma abordagem estruturalista, associando autores como Claude Lévi-Strauss, Edmund Leach, Louis Dumont, para aproximar-se da abordagem de cunho processual, ligada à noção de drama social de Turner (CAVALCANTI; SINDER; LAGE, 2013), Cavalcanti partirá dos conceitos de “estrutura”, “processo” e “drama” associando-os aos de “performance”, a partir do diálogo com autores como Arnold Van Gennep, Georg Simmel, Stanley J. Tambiah, John Austin, Richard Bauman. O deslocamento em direção à performance lembra aquele realizado pelo próprio Turner, nas últimas fases de sua carreira, ainda que seguindo não pelo caminho das teorias dos atos de fala, mas pelo das teorias da experiência e da performance teatral, com base nas parcerias estabelecidas com Richard Schechner (SILVA, 2005; TAYLOR, 2013; CAVALCANTI, 2013) (MENEZES, 2020, p. 4/5).

Às propostas de DaMatta e, em certa medida, às de Cavalcanti, contudo, convém ressaltar que Maria Isaura Pereira de Queiroz (1994), seguindo Rita Amaral (1998), propõe uma outra abordagem. Segundo Pereira de Queiroz, longe de o carnaval ser um momento de inversão de hierarquias ou de certo abrandamento da estrutura social, ele, ao contrário, reitera e legitima as divisões sociais, o que pode

ser percebido com as dinâmicas de cobrança de ingressos, da divisão e vivência diferente da festa por foliões e trabalhadores etc.

Para Pereira de Queiroz (1994), o carnaval não é um símbolo de apaziguamento social, de desordem, mas, antes, uma revisitação à ordem social cotidiana, por lentes simbólicas festivas um tanto avessas à inversão:

Essa perspectiva da inversão é criticada por QUEIROZ (1992), que observa que isto pode acontecer no nível dos sentimentos e expectativas. No entanto, diz a autora, ao se adotar essa perspectiva, acaba-se deixando de lado o fato de que a festa, tal como se organiza, apresenta estruturas e hierarquias que devem ser analisadas de perto para verificar se esta visão de que existem na festa (no caso, o Carnaval) orientações opostas às do cotidiano não é simplesmente uma visão teórica que pode ou não encontrar respaldo na realidade experimentada pelos indivíduos. Segundo ela, em termos de estrutura social não existe, na verdade, nenhuma inversão no Carnaval, seja ele o de rua, o das escolas de samba ou mesmo dos clubes. A autora lembra a exploração da imagem do corpo feminino pela mídia e pela publicidade, o intenso uso comercial do carnaval, a ostensiva presença da polícia, o alto preço cobrado nos clubes, etc. (AMARAL, 1998, p. 20).

Diante da profusão de caminhos teóricos, voltamos à Rita Amaral (1998) que, novamente, tangencia uma saída. Para a autora, as festas brasileiras – e o carnaval, em particular – agenciam ao mesmo tempo uma reiteration da ordem social no nível do vivido e uma idealização de outras(s) possibilidades(s) sociais. Como a festa é mediação, as visões de mundo convergem no e para o momento festivo, sendo operada a significação das camadas e tensões sociais em jogo. A festa conscientiza, problematiza, traz luz sobre discursos e realidades sociais múltiplas:

A pesquisa da bibliografia sobre inúmeras festas faz ver que tanto Queiroz quanto Da Matta têm razão e, mais, que sob a perspectiva proposta por Queiroz, de observação do vivido, pode-se descobrir uma festa realizadora, uma festa conscientizadora, uma festa que concentra e redistribui riquezas, uma festa que supre necessidades reais, ao mesmo tempo que as simbólicas. Uma festa que vivifica a história; uma festa que é a própria história popular, distante dos livros oficiais; que a festa foi tão importante no Brasil que pode ser entendida até mesmo como o

modelo de ação e participação do povo brasileiro. (AMARAL, 1998) Ou, se quisermos ir mais longe, a vivência de uma experiência de cidadania alternativa. A festa, tal como acontece no Brasil, parece constituir-se numa fronteira entre as duas teorias consolidadas que buscam entendê-la. A análise da maioria das festas brasileiras induz à conclusão de que elas (ou talvez seja mesmo possível estender esta afirmação às festas dos países em desenvolvimento, onde as regras sociais se encontram também em efervescente transformação) constituem um modelo intermediário entre os dois citados, exercendo simultaneamente o papel de negar e reiterar o modo como a sociedade se organiza justamente selecionando, através da inclusão e exclusão, pela vontade popular do que deve ou não estar presente nela, o que deve ser lembrado e o que deve ser relegado ao esquecimento; o que deve ser transformado e o que não deve. Ao se apresentarem como mediações privilegiadas, não apenas no sentido estrutural, mas também em diversos outros, entre dimensões e estruturas várias, as festas constituem um evento transcendente, um mundo ideal, sem tempo nem espaço, onde a imaginação tudo pode engendrar, transformar, refazer. Diante do “dilema brasileiro”, apontado por DA MATTA (op. cit.) – a dificuldade de escolher entre opostos, e sempre “escolher não escolher” –, a festa se mostra como solução simbólica possível, pois, ao unir o ser ao não-ser, através da realização todas as utopias, ainda que por breves períodos, “coloca em cena”, por meio de seus aspectos mais dramatizados, projetos coletivos e individuais, concretiza sonhos, anseios e fantasias, ao mesmo tempo em que, longe de constituir um fenômeno alienante, separado e distante da vida real, volta-se também à resolução de problemas reais, constituindo um modo de ação social, através da organização dos grupos para a consecução de bens que o Estado deixa de proporcionar (AMARAL, 1998, p. 20).

Nesse sentido, diante das abordagens supracitadas, vale ressaltar que, no aspecto sincrônico, importa, para a qualificação da censura do tripé mangueirense em 2017, a noção do carnaval das Escolas de Samba como uma festa mediadora (AMARAL, 1998), que tensiona várias possibilidades vividas e idealizadas da realidade social. Os desfiles, através das suas qualidades ritualísticas, lançam luzes sobre pontos de tensão e temas que cotidianamente poderiam passar despercebidos (DAMATTA, 1973). Ao mesmo tempo, as Escolas de Samba agenciam uma festa espetacular que integra níveis variados da realidade social (CAVALCANTI, 2006),

demarcando os conflitos e tensões e, ao mesmo tempo, propondo saídas simbólicas a eles, sem necessariamente criar de maneira definitiva uma desordem ritual ou estrutura, mas mantendo relações intrínsecas com a realidade e a estrutura social cotidiana (PEREIRA DE QUEIROZ, 1994).

Neste jogo, a festa carnavalesca dos desfiles das Escolas de Samba tensiona e media a realidade social. Maria Laura Cavalcanti (2002) destaca o carnaval, neste diapasão, como uma festa-total, ou seja, uma festa que é um fato social total, noção cunhada por Mauss (2003) que caracteriza, exatamente, a conjunção de diversas ordens da realidade social – jurídica, econômica, religiosa, ritualística etc. – em um evento.

Em outras palavras, o carnaval das escolas como festa-total (CAVALCANTI, 2002), como fato social total (MAUSS, 2003), pode ser encarado como uma possível vertente semântica da ideia de mediação (AMARAL, 1998), pois o fato social total do carnaval das Escolas de Samba é a proposição de um caleidoscópio de significados latentes, vividos, agenciados, efervescentes, não necessariamente congruentes, mas que se amalgamam no momento dos desfiles e, a partir deste, ressoam simbolicamente.

No caso do tripé da Mangueira, o ato em si, de proibição do retorno da alegoria à Sapucaí, sinaliza a complexidade dos discursos variados que se encontram e se perpassam sobre e a partir do desfile. O discurso proposto no enredo, o da mídia, o da Igreja, o dos foliões, o jurídico, todos e vários outros se encontram no evento, apontando na direção da complexidade do carnaval como festa-total.

Assim, considerando-se a Sapucaí como uma lente de aumento sobre tensões sociais e, mais ainda, como um locus de possibilidade de apresentação e representação de discursos variados, muitas vezes em disputa na sociedade, há a produção de novos símbolos e de novas visões sobre dilemas postos em ação no desfile, a partir das quais tensões de significação se apresentam na representação, na festa, dos discursos variados sobre os temas.

Passa-se, portanto, agora, ao exame das minúcias do caso do tripé “Santo e Orixá” em si, para analisarmos as peculiaridades do caso à luz da complexidade da discussão do entrecruzamento de temas religiosos com realidades carnavalescas.

SANTO E ORIXÁ

O enredo de 2017 da Estação Primeira de Mangueira, intitulado “Só com ajuda do Santo”, de autoria de Leandro Vieira, foi proposto como uma homenagem ao sincretismo religioso e às relações que o catolicismo popular estabelece com

outras manifestações religiosas, destacando-se o a intimidade que os devotos têm com as imagens sagradas e a linha tênue entre os diversos níveis e manifestações do sagrado, como nos informa o Histórico do Enredo:

Ao apresentar o enredo “SÓ COM A AJUDA DO SANTO” o GRES Estação Primeira de Mangueira se debruça em aspectos particulares da religiosidade brasileira. Trata-se de uma abordagem que, ao lançar luz em festas, tradições e devoções reveladoras da forma eclética e particular adquirida pelo catolicismo no Brasil, constrói uma abordagem carnavalesca que apresenta um painel de nossa cultura religiosa. Apresentamos aspectos de um catolicismo “mulato”, tolerante, pouco dogmático, de linhas “tênuas” e “volúveis” ao contato com outras manifestações de cunho religioso. Catolicismo de “intercessões”, dado ao profano, ao fraterno, e permissivo à grande proximidade entre o devoto e a santidade, autorizando lhe, inclusive, relação íntima e pessoal com “o divino” traduzido em imagens sacras (VIEIRA, 2017, p. 268).

A tônica do enredo estava dada de maneira a construir um panorama do “catolicismo das intercessões”, ou seja, as atividades e dogmas religiosos sincréticos que são praticados por devotos em todo o Brasil.

Ademais, na continuação da explicação do enredo, Vieira vai além, informando na Sinopse a linha de relação explícita entre o catolicismo popular e as religiões afro-brasileiras dos terreiros, informando poeticamente que há, nas práticas religiosas dos devotos, uma relação intrínseca de comunicabilidade entre as duas denominações. Nas palavras do autor,

Pra tudo que é santo vou apelar. Para o santo de casa, para o santo de altar. Vou bater na madeira três vezes, vela acesa, copo d’água. Galho de arruda pra espantar quebranto e mau olhado. Vou saudar o Benedito, e se a graça eu alcançar, tem zabumba e reco-reco, ponho a congada pra desfilar. Vou pedir aos Santos Reis, afastar os móveis da sala, abrir portas e portões, dar licença para os mascarados “vadiá” no salão. Bordar uma bandeira pro Divino. Pedir a São João. Cortar papel fino pra fazer balão. Enfeitar de cravos e rosas a capelinha de melão. [...] Para me cercar de todo lado vou firmar ponto pro “santo” que baixa no terreiro. Pôr amuleto nos pés do gongá. Pra cortar demanda, me embrenhar nas matas e “saravá” “seu” Sete Flechas. Mandar fazer três capacetes de

penas, um pra Iara, um pra Jandira, e um pra Cabocla Jurema. Jetruá pra saudar o Boiadeiro. Cantiga para o Marinheiro. Marafo, mel e dendê na farofa. Rezar para as Santas Almas, “Preta Velha, negra Mina da Guiné o inimigo que caia, e que eu, fique de pé”. É bom lembrar, não pode faltar, a proteção do Orixá. A Mangueira quer passar e comandar a procissão. Seu verde e rosa, todo mundo sabe, faz tempo já virou religião. Pra cruzar o seu caminho, é bom saber pisar. Traz mistério, crendices e magia. Não se engane: Só quem pode com a mandinga, carrega patuá (VIEIRA, 2017, p. 268/269).

É interessante notar que Leandro Vieira, através do significante “santo”, estabelece a conexão entre os santos do catolicismo popular e os santos que “baixam nos terreiros”, deixando ainda mais evidente o tom sincrético das manifestações religiosas populares que ele retrataria na Sapucaí. Começa a ficar clara a ligação dual Santo-Orixá, lida nas manifestações de fé populares como uma dualidade não necessariamente excludente, mas simbiótica; sincrética, em última análise.

O cristianismo popular retratado pelo artista, assim, se coloca como uma devoção pluralmente referenciada. Vieira pretende assim destacar menos os dogmas do Vaticano e mais as práticas dessa religiosidade múltipla, que associada elementos de diversas vertentes de religiosidade. Na prática, o desfile seria, enfim, uma homenagem a essa fé plural, um catolicismo popular de cunho diversificado, como consta na Justificativa do Enredo:

O contato com preceitos religiosos de origem afro; o sincretismo urdido de elementos cristãos, afro-brasileiros e indígenas; seu catolicismo plural e festivo; representam uma criação relevante da cultura popular. Abstraindo de algum fundamentalismo religioso, o povo em geral não é dogmático, nem obcecado em suas crenças. Ele é tolerante, e talvez por isso, sua prática devocional seja marcada por esse contorno volúvel tão bem resumido pelo antropólogo Roberto da Matta, ao escrever que “no caminho para Deus posso juntar muita coisa. Nele, posso ser católico e umbandista, devoto de Ogum e de São Jorge. A linguagem religiosa de nosso país é, pois, uma linguagem de relação e da ligação. Um idioma que busca o meio-termo, o meio caminho, a possibilidade de salvar todo o mundo e de, em todos os locais, encontrar alguma coisa boa e digna.” Como se vê, trata-se de uma fé multiconfessional dotada de várias pertencas religiosas. Sua síntese é feita dentro do interior do coração

devoto e é ele quem confere a marca mística da fé brasileira. Fé dada a “sincretismos” que correlaciona Santo e Orixá. Religiosidade que toma expressões próprias da liturgia do Vaticano – como o uso da designação “santo(a)” – para batizar tanto os orixás que se manifestam nos terreiros, quantos as entidades de umbanda que dão “consultas” e “passes”. Uma religiosidade supersticiosa, que conhece os caminhos das peregrinações e das romarias. Que paga promessa com penitência, que dá de comer e beber aos seus “santos.” Brasil de altar e de gongá. De tantas “nossas senhoras” e de tantos “orixás.” Brasil que pede a intercessão dos santos. Não de um, ou de dois, mas sim, de “todos os santos”. “Brasil de gente religiosa” que pede casamento, que pede chuva, que pede emprego. De gente “mascarada” pra celebrar o divino. Que “acorda” São João com fogos e balões. Brasil de São Sebastião, de Nossa Senhora Aparecida, de São Jorge. De Caboclos, de Pombas-Giras, de Malandros, de pretos e pretas velhas (VEIRA, 2017, p. 270).

Santos e Orixás passam a conviver harmonicamente na lógica do desfile e do enredo, retratando a relação sincrética entre eles. Na prática devocional, é a relação intrínseca da pluralidade de religiosidades latentes que Vieira pretendia demonstrar na Sapucaí. Consequentemente, a Mangueira surge retratando esse sincretismo, a diversidade no vivido da religião.

Destaca-se do enredo que, longe de uma noção totalizante do catolicismo, ou dogmática, Vieira disserta artisticamente sobre a prática religiosa dos devotos que, em sua atividade diária, recorrem aos santos na multiplicidade das suas efetivações no universo popular. Santos e Orixás, longe de serem opostos, são alocados pelos fiéis e pela fé, retratados por Vieira, como não em oposição, mas um mosaico de religiosidade que faz sentido para o praticante.

Diante do exposto sobre o enredo até aqui, percebe-se, desde as proposições iniciais do texto sobre o desfile, o caráter de festa-total, tal qual definido por Calvanti (2002). Como fato social total, conceito originariamente referido a Mauss (2003), na festa carnavalesca há a alocação de diversos níveis de realidade social, dentre eles o religioso. Se a festa congrega uma mediação de temas sociais, econômicos, religiosos, morais etc., o universo que Vieira coloca sob a lente carnavalesco é o das práticas do catolicismo popular, sincrético por natureza em suas efetivações: uma “fé multiconfessional”, como aparece nos textos de Vieira (2017, p. 270).

Analisando as imagens produzidas por Leandro Vieira nos desfiles, entre elas o tripé “Santo e Orixá”, do Carnaval de 2017, Juliana Baptista Pereira (2021)

aborda a complexa e tensionada relação entre o universo das escolas de samba e o religioso. Na esteira de Pereira (2021), destaca-se ainda a dinâmica discursiva plural que incide sobre o Carnaval. Se, como informa Cavalcanti (2002), trata-se de uma festa-total, várias vozes sobre o desfile da Mangueira falam e falaram, destacando-se o episódio do tripé.

Na ocasião do desfile na segunda-feira de Carnaval, a Mangueira trouxe o já citado tripé “Santo e Orixá”, representado como uma escultura dupla, na qual, em um dos lados, se via a imagem do Nosso Senhor Jesus Cristo em Ascensão, simbolizando o Senhor do Bonfim, e, no outro lado, a imagem do Orixá Oxalá, criado do mundo nas religiões de matriz africana. A simbologia do tripé vai de encontro totalmente com o enredo, destacando o sincretismo religioso, ou, como preferimos chamar, o “sincretismo confessional na/da prática”, aquele que os religiosos operam no dia a dia.

Nas palavras de Vieira,

[...] o elemento cenográfico apresenta poética visão para apresentar o sincretismo religioso que confere singularidade histórica à religiosidade popular. Herança do Brasil escravagista – época em que o negro sob a condição de escravo estava submisso aos desmandos de seus senhores – a prática pode ser percebida até os dias atuais, na associação popular infiltrada em nossa cultura de forma indissolúvel, onde cada orixá teria correspondência a um santo católico. Assim – com pequenas variações regionais – Oxóssi passou a ser São Sebastião, Ogum aproximou-se a São Jorge, os Ibejis associaram-se a Cosme e Damião, Iansã a Santa Bárbara e etc. Para abordar o tema, na imagem que dá contorno principal ao elemento cenográfico, observa-se uma das mais famosas associações do sincretismo religioso que encontra no santo católico um orixá correspondente: Ora vê-se o Senhor do Bonfim – venerado sob a imagem do Nosso Senhor Jesus Cristo em ascensão – ora, Oxalá, o orixá associado à criação do mundo e da espécie humana para umbandistas e candomblecistas. Trata-se de duas visões para uma só imagem (VIEIRA, 2017, p. 284).

Alcançando a quarta colocação no Carnaval daquele ano, a Mangueira conseguiu a vaga para retornar à Sapucaí no disputado Sábado das Campeãs. Neste desfile, em tese, haveria reapresentação do tripé supracitado. No entanto, segundo Pereira (2021), nos dias anteriores ao desfile, houve um pronunciamento da Arquidiocese do Estado do Rio de Janeiro dando a “sugestão” de interdição do tripé à

Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e, na prática, a proibição do seu retorno à Sapucaí.

Ainda na esteira de Pereira (2021), o discurso religioso proferido pela Arquidiocese insinuava tal sugestão com base na aparente e possível confusão entre o que se considerava, então, uma homenagem e a possibilidade de blasfêmia (PEREIRA, 2021), de forma que, acatando tal sugestão, o tripé não retornou à Avenida, censurado do desfile.

No discurso midiático, o evento não passou despercebido. O Portal G1 (2017) informou que “Segundo o presidente da Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa), Jorge Castanheira, representantes da Arquidiocese do Rio relataram um “desconforto” com a alegoria, que não lhes havia sido mostrada durante a vistoria que fizeram nos barracões, antes dos desfiles do Grupo Especial”, enquanto, anos depois, Daniela Name, para a revista Caju (on-line), comentando o impedimento do desfile do tripé, afirmou que “Em 2017, foi a vez de um elemento cenográfico sincretizando Jesus ao orixá Oxalá ser o catalisador da intolerância, transformando o carnaval naquilo que ele deveria ser continuamente: o palco das discussões e das disputas contemporâneas”.

Figura 1 – Tripé “Santo e Orixá” desfilando na Sapucaí no desfile oficial



Fonte: Riotur/Sofie Mentens (2017) apud Pereira (2021)

A ressonância do caso, portanto, ganhou adjetivações de “censura” e “intolerância”. Pereira (2021) discute o caso como uma provocação ao Carnaval, enquanto um evento a parti do qual se deve pensar, efetivamente, a relação – não excludente – entre religião e carnaval, muito embora, desde os desfiles televisicionados, continua Pereira (2021), as tensões e agenciamentos entre Escolas de Samba e Igreja sejam frequentes, sobre aquilo que pode ou não ser representado na Sapucaí. Pereira (2021), assim, questiona por que a Arquidiocese é quem possui certo monopólio das imagens e discursos sobre imagens sacras católicas, bem como o lugar que o Carnaval assumiria como lócus de criatividade e liberdade de expressão, e de veiculação de discursos sobre temas variados.

Em outras palavras, longe de esgotarmos as potencialidades analíticas do caso do tripé da Mangueira, o mesmo aponta na direção de efetivos questionamentos – que pretendemos apenas lançar, porém não responder. Fazendo certo coro à Pereira (2021) e aos demais questionares da função do Carnaval em sua relação tensionada com outras instâncias da realidade social, o tripé “Santo e Orixá” nos convida a refletir sobre a mediação dessa festa (AMARAL, 1998) e sua realidade enquanto evento que congrega discursos variados.

CONCLUSÃO

Pensar o Carnaval e os desfiles das Escolas de Samba, tal qual Amaral (1998) o faz, enquanto uma festa mediadora que lança uma lupa sobre questões e identidades tensionadas da realidade brasileira, é informar a importância capital dos desfiles, e do caso do tripé alegórico em particular, como uma maneira de refletir sobre a construção do sagrado e do profano em sua relação com os devotos e com um desfile de Escola de Samba em si.

Para além dos questionamentos – necessários – sobre liberdade artística e domínio de autoridade de discursos religiosos, vale ressaltar que o caso do “Santo e Orixá” não foi isolado na história do Carnaval. Aliás, esse caso parece ser um espelho da famosa alegoria “Cristo-Mendigo”, de Joãozinho Trinta, do Carnaval de 1989 da Beija-Flor de Nilópolis, o qual também foi impedido de desfilar pelo poder religioso, pois apresentava uma imagem de Jesus Cristo vestido em trajes de mendigos no desfile “Ratos e Urubus, larguem minha fantasia”.

Consequentemente, o caso de 2017 da Mangueira traz ressonância a questões importantes sobre como convém pensarmos o Carnaval. Em primeiro lugar, se a festa carnavalesca é mediação, a dinâmica do caso traduz uma mediação de e sobre poder e conhecimento entre instâncias múltiplas da sociedade brasileira,

apresentando uma disputa de poder sobre o que pode e o que deve ser (re)apresentado na Sapucaí.

Mediando atores diversos, o evento sinaliza na direção de uma disputa de poder e de gestão de conhecimento que, longe de encontrar resolução simples, parece acabar, por um lado, por reiterar o papel do Carnaval de lançar luzes sobre a complexa realidade brasileira e, por outro lado, de acionar a festa como um lugar de resolução momentânea de tensões, afinal o enredo e o desfile de Leandro Vieira propunham exatamente demonstrar que a vida religiosa do brasileiro é também complexa e multiconfessional.

Renata Menezes e Lucas Bártolo (2019) refletem exatamente sobre a carnavação da religião e apontam na direção de uma “antropologia da devoção”, na qual a religiosidade vívida e em ação constrói significados e identidades agenciadas pelo e no devoto:

A ênfase no culto aos santos tal como vivido e praticado – o que seria, a nosso ver, uma posição extensível ao estudo da religião de um modo geral (MENEZES, 2011) –, levou-nos a considerar, para além das nuances e complexidades das formas de reciprocidade, outros aspectos das práticas devocionais, como as ontologias nativas acerca da santidade e o entrelaçamento entre a vida do santo e a do devoto, permitindo o estabelecimento de jogos de interação e produção de identidades, subjetividades e coletividades a partir de diferentes ângulos. Para tanto, passamos a prestar atenção também às formas nas quais essas relações se materializam, em objetos ou coisas, os quais não são apenas coadjuvantes, mas integrantes dessas relações e possuem, eles próprios, sua vida social (APPADURAI, 1990) (MENEZES; BÁRTOLO, 2019, p.100).

Nesse sentido, foi essa devoção sincrética a tematizada pela Mangueira em seu desfile, de maneira que, efetivamente, o Carnaval parece ter colocado a religiosidade brasileira sob uma lupa de aumento, destacando não só a profusão de modos de “devocionalidades”, como, principalmente, a tensão que se estabelece entre o que pode ou não ser mostrado a partir das práticas vividas, e não dos ritos institucionalizados.

O controle dos símbolos, ao fim, proposto pelo poder religioso, foi apenas a ponta do iceberg das tensões que um sincretismo religioso demonstrado visual e plasticamente parece suscitar. Questões como liberdade artística e religiosa ainda merecem maior aprofundamento nas discussões sobre o Carnaval e o desfile das

Escolas de Samba. Aonde esse tensionamento vai chegar, ainda estamos longe de descobrir. “Só com ajuda do Santo” será possível uma estabilização semântica e efetiva do Carnaval como, bem, Carnaval, no qual se pode carnavalizar a vida em seus variados aspectos.

REFERÊNCIAS

- ALEGORIA mangueirense que junta Cristo e Oxalá é vetada no Desfile das Campeãs. **Portal G1**. 4 de março de 2017. Disponível em: < <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2017/noticia/alegoria-mangueirense-que-junta-cristo-e-oxala-e-vetada-no-desfile-das-campeas.ghtml>>. Acesso em 10 de julho de 2022.
- AMARAL, Rita. O tempo de festa é sempre. **Travessia Revista do Migrante**, São Paulo, v. 15, p. 08-10, 1993.
- AMARAL, Rita. As mediações culturais da festa. **Revista Mediações**, Londrina, v. 3, n. 1, p. 13-22, 1998.
- CAVALCANTI, Maria Laura. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Os sentidos no espetáculo. **Revista de Antropologia**, v. 45, n. 1, p. 37-80, 2002.
- DAMATTA, Roberto. **Ensaio de Antropologia Estrutural**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MENEZES, Renata de Castro. Caos, crise e a etnografia das escolas de samba do Rio de Janeiro. **Revista Hawò**, v.1, p. 2 – 38, 2020.
- MENEZES, Renata. BÁRTOLO, Lucas. Quando devoção e carnaval se encontram. **Proa - Revista de Antropologia e Arte**, Unicamp, v. 9 (1), p. 96 – 121, 2019.
- NAME, Daniela. Leandro Vieira e a sobrevivência das imagens. **Revista Caju** (online). 6 de março de 2020. Disponível em: <revistacaju.com.br/2020/03/06/leandro-vieira-e-a-sobrevivencia-das-imagens/>. Acesso em: 10 de julho de 2022.
- PEREIRA, Juliana Baptista. Carnaval e Religião em desfile: imagens como produções/ferramentas sociológicas. **Novidades/Panorama SBS**. Sociedade Brasileira de Sociologia, 2021. Disponível em: <<https://sbsociologia.com.br/carnaval-e-religiao-em-desfile-imagens-como-producoes-ferramentas-sociologicas1/>>. Acesso em: 10 de julho de 2022.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. A ordem carnavalesca. **Tempo Social – Revista de Sociologia da USP**, v. 6(1-2), p. 27-45, 1994.

ROCHA, José Geraldo da; CONCEIÇÃO SILVA, Cristina da. Traços da religiosidade africana no Carnaval carioca. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 53-69, 2013.

VIEIRA, Leandro. Enredo “Só com ajuda do Santo”. Estação Primeira de Mangueira. Carnaval 2017. In: LIESA. Livro Abre-Alas (segunda). Rio de Janeiro: LIESA, 2017. Disponível em: <liesa.globo.com/material/carnaval17/abrealas/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202017%20-%20Atual.pdf>. Acesso em: 10 de julho de 2022.

**MÍDIA CULTURAL E RESISTÊNCIA: COMO A CONSTRUÇÃO
DAS LETRAS DAS TOADAS DO BOI GARANTIDO PODEM
COMUNICAR A IDENTIDADE QUILOMBOLA AMAZONENSE**
*CULTURAL MEDIA AND RESISTANCE: HOW THE LYRICS OF THE
BOI GARANTIDO SONGS CAN COMMUNICATE THE QUILOMBOLA
IDENTITY OF THE AMAZON.*

Hanna Beatriz Ferreira da Silva

Graduanda em Comunicação Social–Jornalismo, Faculdade de Informação e
Comunicação da Universidade Federal do Amazonas
<https://orcid.org/0009-0009-0631-1209>

Resumo: Este trabalho investiga como as letras das toadas do Boi Garantido (2025), com o tema “Boi do povo, Boi do povão”, atuam como mídia cultural e resistência. O objetivo é compreender como essas letras comunicam uma identidade amazonense plural, que celebra matrizes indígenas, caboclas e quilombolas (destacando “Povo Negro da Amazônia” e “Quilombolas da Amazônia”), e desafia a visão simplista e eurocêntrica imposta à Amazônia. A metodologia é qualitativa, com análise de conteúdo e semiótica das toadas.

Palavras-chave: Amazônia; Comunicação; Identidade; Quilombo.

Abstract: This study investigates how the lyrics of the *toadas* (songs) of the *Boi Garantido* (2025), themed “Boi do povo, Boi do povão” (The People’s Ox, The Common People’s Ox), function as a form of cultural media and resistance. The primary objective is to understand how these lyrics communicate a plural Amazonian identity, celebrating Indigenous, *caboclo*, and *quilombola* (Afro-descendant community) matrixes—notably highlighting the specific *toadas* “Povo Negro da Amazônia” (Black People of the Amazon) and “Quilombolas da Amazônia” (Quilombolas of the Amazon). By doing so, the work challenges the simplistic and Eurocentric view imposed on the Amazon region. The methodological approach is qualitative, employing content analysis and semiotics applied to the selected *toadas*.

Keywords: Amazonia; Communication; Identity; Quilombo.

INTRODUÇÃO

A perspectiva colonialista eurocêntrica sobre a Amazônia está presente nos meios de comunicação tradicionais, Tv e rádio, desde seu início. Com o advento da internet, esse olhar pode se perpetuar, impondo um panorama simplista e homogeneizado, que ignora a complexidade e pluralidade cultural das Amazônias.

Nesse aspecto, o Festival de Parintins é uma das manifestações folclóricas nortistas mais reconhecidas no Brasil. Durante as três noites de festa, que ocorrem sempre no final de junho, organiza-se uma competição entre dois grupos de Bois: Boi Garantido, vermelho e com um coração na frente, e o Boi Caprichoso, preto com uma estrela azul na frente. Esta rivalidade é palco para a exaltação cultural local; toadas, como são chamadas as músicas que acompanham a apresentação, possuem enredos que abrangem críticas sociais e reflexões culturais, além da valorização de lendas, mitos e costumes regionais.

No ano de 2025, o Boi Garantido, representado pela cor vermelha, trouxe como tema “Boi do povo, Boi do povão”, em que celebra a cultura e a conexão com a sua torcida, a “galera”. Possuindo algumas toadas que expõem os quilombos da Amazônia. De modo que indaga-se de que maneira a construção das letras das toadas do Boi Bumbá Garantido atua como um vetor de comunicação cultural, comunicando uma identidade amazonense autêntica, complexa e engajada que, ao exaltar suas matrizes indígenas, caboclas e africanas/quilombolas, confronta os estereótipos e as visões simplistas impostas à Amazônia?

Com uma pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo e semântica, objetiva-se compreender como as letras das toadas do boi garantido comunicam a identidade amazonense. O presente estudo justifica-se por ampliar o debate acerca do que é a identidade amazônica, estabelecendo a pluralidade cultural existente na região, a fim de desmistificar os estigmas preestabelecidos na sociedade brasileira. Para o campo social, é relevante para a reafirmação da diversidade de identidades e realidades amazônicas quilombolas da região.

DESENVOLVIMENTO TEXTUAL

Partindo do princípio de que, dentro do estado do Amazonas, há uma pluralidade de vivências, a dos ribeirinhos, indígenas, a região metropolitana e os quilombos, reduzir a identidade amazônica a apenas um desses espectros seria invisibilizar a diversidade do que compõe a identidade amazônica.

A identidade, em um sentido amplo e sociológico, pode ser definida como o processo de construção de significado com base em um atributo cultural (ou um conjunto inter-relacionado de atributos) que prevalece sobre outras fontes de significado. É por meio da identidade que os atores sociais organizam seus significados e experiências. Não é inata ou biológica; é fabricada no contexto de relações culturais e sociais, utilizando a matéria-prima fornecida pela história, pela geografia, pela memória coletiva, pelas instituições e pelos aparatos de poder.

No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, os quais prevalecem sobre outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na autorrepresentação quanto na ação social. Isso porque é necessário estabelecer a distinção entre identidade e o que tradicionalmente os sociólogos têm chamado de papéis. (Castells, 2018, pág. 55)

A forma como uma identidade é construída é influenciada diretamente pelo meio social, que atua como um espelho que reflete e, ao mesmo tempo, molda as características locais. No cenário amazônico, essa constituição é feita de maneira interseccionada entre as redes e o ambiente biofísico. Ou seja, não existe uma identidade sólida e estática; a identidade é dinâmica.

A concepção do “eu” não possui somente uma fonte; o ser é feito sob influência de vários discursos, dos diversos aparelhos ideológicos do Estado, nas palavras de Althusser (Althusser, 1992). Essas ferramentas moldam como o sujeito visualiza o mundo. De acordo com Castells (2018), a construção social da identidade sempre ocorre em um contexto marcado por relações de poder, o autor propõe uma distinção entre três formas e origens de construção de identidades: identidade legitimadora, relacionado a fontes de dominação estrutural; identidade de resistência, liga a origem de formas de resistência coletiva diante de opressões; e a identidade de projeto, definido como a construção de uma nova identidade pelos atores sociais. Em acordo com a definição de Alain Touraine,

Chamo de sujeito o desejo de ser um indivíduo, de criar uma história pessoal de atribuir significado a todo o conjunto de experiências da vida individual... A transformação de indivíduos em sujeitos resulta da com-

binação necessária de duas afirmações: a dos indivíduos contra as comunidades e a dos indivíduos contra o mercado (Alain Touraine, 1999, p. 65-72).

No ambiente digital, a relação do pertencimento é ainda mais abrangente, de modo a ser também um componente influenciador-chave para a concepção do “eu”. Stuart Hall (2006) compreende que as identidades modernas estão sendo descentradas, deslocadas ou fragmentadas. Seu propósito é o de explorar esta afirmação, ver o que ela implica, qualificá-la e discutir quais podem ser suas prováveis consequências. Ou seja, pode-se compreender que o sujeito é um ser híbrido.

De maneira que, a dicotomia entre o clássico e o moderno é descredibilizada, já que é possível um sujeito amazônida de comunidades tradicionais deterem conhecimentos de ancestrais, bem como ser um cidadão global, consumir tecnologia, o que se leva em consideração é que esse indivíduo, ao adentrar a “realidade moderna” não deixa de ser um indígena, quilombola ou ribeiro, ele é um manancial da sua cultura e o seu discurso é disseminado com a sua existência naquele espaço.

Em suma, o que se pode compreender é que não há substantivo singular, mas o plural e a coletividade desse substantivo. Essas ferramentas culturais e políticas que moldam a visão de mundo do sujeito, mas não o devem aprisionar em estereótipos de uma visão folclórica, mas compreender que a identidade está em constante atualização.

Toadas são canções que acompanham a história narrada pelos Bois de Parintins durante suas apresentações, típicas da região amazônica, mas que possuem traços comuns de outras regiões brasileiras. Alvarenga (1960) destaca que toadas não possuem traços fixos que as unam em suas diferentes expressões. Mas que, segundo Farias (2005), compreende-se que toadas são “composições musicais criadas para a apresentação dos bois-bumbás e tratam sobre o tema ou homenagem escolhidos pela Agremiação Folclórica para o Festival”

Em 2017, o Garantido trouxe em uma das suas composições a toada “Quilombolas da Amazônia”, narrando a presença dos quilombos amazônicos, trazendo o léxico africano nas estrofes. Já em 2025, o Boi Garantido trouxe em seu álbum a toada “Povo Negro da Amazônia”, composição de Helen Veras, Jorge Moraes, Maneca Sobral e Sebrin, letra que celebra a ancestralidade, a resistência e a cultura afro-amazônica, evidencia as raízes africanas e indígenas da região.

Durante a composição, há uma exaltação aos quilombos amazônicos, que, diferentemente do dito popular, o Amazonas não é somente terra indígena, mas

também quilombola, bem como todo o Brasil é construído pela pluralidade identitária que compõe a “pátria brasileira”.

As raízes africanas estão presentes na história nacional desde sua colonização. Os quilombos surgiram no Brasil no século XVII e podem ter diversos significados, sendo lugares ou manifestações populares dessa localidade.

Na tradição popular no Brasil há muitas variações no significado da palavra quilombo, ora associado a um lugar (“quilombo era um estabelecimento singular”), ora a um povo que vive neste lugar (“as várias etnias que o compõem”), ou a manifestações populares, (“festas de rua”), ou ao local de uma prática condenada pela sociedade (“lugar público onde se instala uma casa de prostitutas”), ou a um conflito (uma “grande confusão”), ou a uma relação social (“uma união”), ou ainda a um sistema econômico (“localização fronteiriça, com relevo e condições climáticas comuns na maioria dos casos”). (Leite, 2000, p. 337).

Ou seja, a própria definição de quilombo é plural, mas, em suma, evidencia uma definição singular: o refúgio e a resistência, mesmo ao consultar o dicionário de Antônio de Moraes Silva (1755-1824), a definição de lugar escondido, refúgio, localidade fortificada (Pereira, 2023). E que:

A questão quilombola passou a fazer parte da agenda política de forma mais contundente a partir da promulgação da Constituição Federal de 1988, por meio de seu artigo 68 do ADCT (Ato das Disposições Constitucionais Transitórias), que reconhece a propriedade das terras ocupadas por comunidades quilombolas, sendo o Estado obrigado a emitir-lhes títulos pertinentes. Embora esse dispositivo legal represente um grande avanço, uma conquista para o movimento negro do país, não se pode deixar de fazer sua crítica e analisá-lo no contexto em que foi aprovado. [...] Além disso, os constituintes, no calor daquele momento, tinham medo da pecha de racistas. Votado e aprovado como parte dos Atos das Disposições Constitucionais Transitórias, e não como uma obrigação permanente do Estado, infere-se que a visão que predominou nesse processo foi a de transitoriedade da situação, que vê o país em processo de embranquecimento, que segundo Guimarães (2004) “pode ser entendido como o processo pelo qual indivíduos negros, principalmente intelectuais, eram sistematicamente assimilados e absorvidos às elites

nacionais brasileiras”. (Da Silva et al, 2012, p.25)

Nesse sentido, a noção de quilombo, marcada por muitos significados, converge para a ideia central de refúgio, luta e continuidade cultural, reafirmando o protagonismo das populações negras regionais. É possível afirmar que as toadas, para além de expressões artísticas e festivas, constituem instrumentos de memória, resistência e afirmação literária. Ao abordar essa temática do povo negro da Amazônia, as composições ressignificam narrativas historicamente silenciadas, evidenciando a pluralidade étnica e cultural que estrutura a formação do Brasil. Esse gênero acaba por se revelar como um espaço simbólico de valorização da ancestralidade afro-amazônica e questionamento do *status-quo* pré-estabelecido a respeito desses povos.

METODOLOGIA

Considerando que o estudo proposto pretende investigar as controvérsias do tema por meio de uma abordagem qualitativa, adotou-se o método indutivo como estratégia de construção do conhecimento, que de acordo com Lakatos e Marconi (2007, p. 86), em Fundamentos de Metodologia Científica, o método indutivo consiste em um processo mental pelo qual, partindo-se de dados particulares suficientemente constatados, infere-se uma verdade geral ou universal, não contida explicitamente nas partes examinadas

Indução é um processo mental por intermédio do qual, partindo de dados particulares, suficientemente constatados, infere-se uma verdade geral ou universal, não contida nas partes examinadas. Portanto, o objetivo dos argumentos indutivos é levar a conclusões cujo conteúdo é muito mais amplo do que o das premissas nas quais se basearam.

Ou seja, passa de um caso particular para o geral, analisando os dados de uma comunidade ou grupo específico de uma realidade concreta, desencadeando uma argumentação geral. Em conjunto com o método observacional que visa notar algo que acontece ou já aconteceu. “Por um lado, pode ser considerado como o mais primitivo e, conseqüentemente, o mais impreciso. Mas, por outro lado, pode ser tido como um dos mais modernos, visto ser o que possibilita o mais elevado grau de precisão nas ciências sociais.” (Gil 2008, p. 16). Acresce também a natureza aplicada da pesquisa que objetiva aplicar conhecimentos estudados para solucionar problemas singulares

Assim, através desses métodos, almeja-se responder às hipóteses e aos objetivos pretendidos no início dessa pesquisa de maneira que se investigue o tema.

Os procedimentos de análise adotados fundamentam-se em uma abordagem qualitativa contemporânea, apoiada em autores como Creswell e Poth (2018), Flick (2019) e Denzin e Lincoln (2020), que defendem a interpretação contextual, a triangulação e a leitura aprofundada dos fenômenos simbólicos. A análise é estruturada de forma multimetodológica, integrando duas frentes analíticas: análise de conteúdo qualitativa contemporânea e análise semiótica.

A primeira etapa baseia-se na análise de conteúdo qualitativa, conforme sistematizada por Moraes (2018), que atualiza os princípios clássicos com ênfase na categorização dinâmica, no tratamento interpretativo e na integração dos sentidos emergentes. De acordo com Moraes (2018), a análise de conteúdo demanda procedimentos rigorosos que envolvem: (i) delimitação do corpus, (ii) unitarização, (iii) categorização e (iv) construção de metatextos. Seguindo essa orientação, análise das letras das toadas é organizada em categorias como emoções evocadas, interpretação lexical, percepções narrativas e experiência estética.

A segunda frente consiste na análise semiótica, ancorada nos conceitos triádicos do signo, representante, objeto e interpretante de Peirce, já amplamente discutidos e operacionalizados em pesquisas semióticas por Santaella (2019). Santaella (2019) destaca que a análise semiótica possibilita compreender como signos visuais e sonoros acionam processos cognitivos e sensoriais no intérprete.

ANÁLISE DE DADOS

Nesse sentido, as composições do festival de Parintins funcionam como um espaço onde se materializam os pensamentos e ações do povo amazônida. Um exemplo claro dessa construção de sentidos pode ser observada na toada “Quilombolas da Amazônia” composta por Eneas Dias, João Kennedy e Marcos Boi, traz a seguinte estrofe de abertura em que chama para participar da festa em celebração à pluralidade cultural e luta pela equidade.

Meu canto é altivo e libertário
Ritmado a tambores e xequerês
Toada de luta pela igualdade racial
Emancipação do povo meu
Celebra a vida dos griôs do saber

Evidencia os instrumentos como xequerês, instrumento artesanal de percussão africano, bem como traz uma figura relevante para as sociedades africanas

ocidentais desde o século XIV, o Griô, conhecido por ser sábio contador de histórias, de acordo com a enciclopédia Itaú Cultural. Outra estrofe que reflete as tradições afro-brasileiras é a seguinte

Voa, voa, voa
Voa meu canto cangoma
Voa, voa, voa
Nessa batucada do meu boi-bumbá
Voa, voa, voa
Teu verbo alado é Sansa Kroma
Voa, voa, voa
Pássaro da liberdade yorubá

Nessa estrofe, é possível notar o hibridismo cultural que forma um espectro da Amazônia nortista, a junção dos conhecimentos indígenas, ribeirinhos com as raízes africanas, os denominados afros indígenas. Uma palavra que se destaca é “Cangoma”, palavra de origem africana, na língua Bantu, que, segundo o dicionário Houaiss, significa tambor, mas que, durante o período escravagista no Brasil, passou a ter outra significação popular. Segundo o Museu Felícia Leimer, uma instituição da Secretaria Cultural e Indústria Criativa do Estado de São Paulo, essa palavra se refere ao

canto dos escravizados africanos que foram trazidos ao Brasil durante o período colonial. As pessoas se reuniam para dançar, tocar e cantar depois de uma longa semana de trabalho forçado. Esse momento era o cangoma, onde se reportavam a seu lugar de origem e participavam de ritos de suas tradições, sem que fossem incomodados pelos senhores e capatazes.

Outro verso que se destaca seria “Teu verbo alado é Sansa Kroma”, que refere-se a lenda do povo de Gana, que simboliza cuidado e comunidade. “Yorubá” é um idioma da vertente linguística nigero-congolesa, também pode se referir a um grupo que compartilham o mesmo idioma e cultura,

A consolidação de uma etnia chamada “yorubá,” tanto quanto o seu prestígio inigualado entre os povos da “Costa,” têm raízes na diáspora serra-leonina, em que este povo emergente, mais do que qualquer outro

na África, seguiu os meios literários e comerciais de explorar o imperialismo britânico. (Matory, 1998, p.277).

O verso que se refere a perspectiva amazônica parintinense é o “Nessa batucada do meu boi-bumbá” que é uma das festas típicas da região norte, citado anteriormente. A encenação do Boi-Bumbá é muitas vezes definida como um auto popular, termo que alude às formas alegóricas do teatro medieval e, no âmbito do folclore, as formas teatrais cuja ribalta é a rua ou a praça pública. (Cavalcanti, 2000).

Outra toada que se destaca são os versos introdutórios da toada “Povo Negro da Amazônia”, em que a voz lírica evoca os ancestrais da Amazônia, em destaque, África, reconhecendo as origens Tupinambá e Iorubá. A toada em si é a celebração da harmonia ancestral que orchestra a Amazônia, evocando essas duas origens.

Amazônia
Cuida dos meus filhos em teu verdejante ser
África
Seus filhos são meus filhos e viverão em harmonia com a natureza

Os próximos versos se destacam justamente por se autofirmarem nos discursos proferidos. “Sou raiz Iorubá, Bantu, Mina, de sangue Tupinambá...” que se referem a povos de diversas regiões da África, como também à ilha Tupinambará (Parintins). Esse verso destaca de modo claro os discursos de Stuart Hall e Manuel Castells, a construção heterogênea do sujeito.

Nessa terra Minh ‘alma (irá receber)
O batismo ancestral (do Tambor da floresta)
Sou raiz Iorubá, Bantu, Mina, de sangue Tupinambá...
A baixa é quilombo (onde nasceu)

Outro verso que merece destaque é “A baixa é quilombo (onde nasceu)”, já que em junho de 2025, a comunidade pescadora pretos, ribeirinha e indígena foram certificados pelo Ministério da Igualdade Racial (MIR) como um quilombo, tornando-se o primeiro do município. Ainda de acordo com o site do MIR em 2025

A comunidade remonta ao final do século XIX, e teve origem com a chegada de Dona Germana na região, uma mulher negra escravizada que

se estabeleceu na localidade após a abolição. Posteriormente, sua filha Alexandrina, conhecida como Dona Xanda, herdou as terras e acolheu famílias negras, indígenas e ribeirinhas, transformando a Baixa da Xanda em porto de chegada, morada operária e espaço de trocas culturais.

A análise dessas toadas revela que o vocabulário utilizado ultrapassa apenas a função estética ou rítmica. Sob a ótica da Semântica Cultural, esses termos funcionam como a manifestação viva das memórias que materializam a resistência da identidade afro-amazônica.

DISCUSSÃO

Considerando que o homem amazônico é um fruto desse processo histórico e institucional, sua produção artística pode se tornar um repositório desses valores e crenças locais. Essa simbiose é acordada por Benchimol, por expor o complexo cultural amazônico da harmonização do conjunto tradicional de valores, crenças, atitudes e modos de vida. Nesse sentido, a arte expressa o desenvolvimento do sujeito e a sociedade sendo estreitada com a floresta e os rios.

O complexo cultural amazônico compreende um conjunto tradicional de valores, crenças, atitudes e modos de vida que delinearam a organização social e o sistema de conhecimentos, práticas e usos dos recursos naturais extraídos da floresta, rios, lagos, várzeas e terra firme, responsáveis pelas formas de economia de subsistência e de mercado. Dentro desse contexto, desenvolveram-se o homem e a sociedade, ao longo de um secular processo histórico e institucional. (Benchimol, pág 17).

Nesta análise, realiza-se uma análise semântica cultural da língua portuguesa nos termos, gírias e sentenças destacadas nas toadas escolhidas. Esse campo tem como foco o estudo de aspectos dos significados das palavras e suas sentenças, ou seja, o significado real ou figurado em relação com os elementos que proporcionam a reflexão linguística no teor semântico. (Fossile, 2013 *apud* Santos e Nogueira, 2014)

Tem-se como premissa o conceito de língua natural, e é nesse princípio de construção teórica, que se tem o objeto de estudo da Semântica Cultural. Pois, a relação do homem com seu mundo é que gera a cultura. E

toda cultura é toda construção emanada da mente humana, sendo materializada na forma de objetos, ações ou forma de pensamentos.

Devemos pressupor que os sentidos são atribuídos às palavras não de forma aleatória, segundo a “boa vontade” de cada falante, mas que existem princípio norteadores desse processo, tanto princípio intralinguístico (da própria gramática da língua) como princípio da relação entre a língua e a dimensão extralinguística (princípios da relação entre a língua e os demais fatos culturais). Identificar esses princípios é essencial para uma análise satisfatória. (Ferrarezi, Basso, 2013, p. 76).

Assim, essas composições operam como uma reterritorialização simbólica, desmistificando os estereótipos, a Amazônia deixa de ser vista apenas como um cenário exótico e passa a ser compreendida como um território de hibridismo. A língua, nesse contexto, é o fio guia que une o passado colonial à emancipação contemporânea.

CONSIDERAÇÕES

A análise das toadas “Povo Negro da Amazônia” e “Quilombolas da Amazônia” revelou que o léxico utilizado, ao evocar a ancestralidade africana e a territorialidade dos quilombos, rompe com a visão eurocêntrica e homogeneizada da região. Conforme discutido, a identidade amazonense não é estática; ela é um processo dinâmico e plural.

Ao inserir o negro como protagonista da narrativa amazônica, o Boi Garantido promove o que Castells define como identidade de projeto, em que os atores sociais constroem novas definições de si mesmos para desafiar a dominação estrutural que, historicamente, invisibilizou a presença afrodescendente no norte do país.

Com isso, ao pesquisar acerca da identidade amazonense, é possível ampliar o debate teórico acerca do tema, além de promover a descolonização do pensamento estereotipado, tanto por observadores externos quanto por amazonenses. O Festival Folclórico de Parintins é percebido como um mecanismo de ruptura contra essa visão redutora da Amazônia.

Os desafios da pesquisa seriam justamente compreender que a identidade regional é um território de disputa, onde a inserção do protagonismo quilombola confronta a invisibilidade histórica imposta pelo olhar eurocêntrico hegemônico no país. De modo que o amazonense deixa de ser visto sob uma ótica estática para ser reconhecido em uma pluralidade de etnicidade e política.

Em suma, o trabalho reafirma a necessidade de desmistificar os estigmas sobre a região. A comunicação cultural exercida pelo Boi Garantido serve como um lembrete de que a Amazônia é um manancial de identidades que se atualizam sem perder a essência. Como sugestão para estudos futuros, propõe-se a análise da recepção dessas toadas pelas próprias comunidades quilombolas do Baixo Amazonas, a fim de verificar como essa representação artística impacta o fortalecimento de suas lutas por direitos territoriais e reconhecimento social.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 1. ed. 2. imp. Porto Alegre: Globo, 1960.
- BENCHIMOL, Samuel. (2009). **Amazônia - Formação Social e Cultural**. 3 ed. Editora Valer. ISBN: 8586512230.
- BRASIL. Ministério da Igualdade Racial. **Baixa da Xanda, no Norte do país, é reconhecida como comunidade remanescente de quilombo**. Brasília, DF: Governo Federal, 2023. Disponível em: https://www.gov.br/igualdaderacial/ptbr/assuntos/copy2_of_noticias/baixa-da-xanda-no-norte-do-pais-e-reconhecidacomo-comunidade-remanescente-de-quilombo. Acesso em: 1 dez. 2025.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. 9. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2018. (A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 2).
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa**. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 6, suplemento, p. 1019–1046, set. 2000. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702000000500012>
- CRESWELL, John W.; POTH, Cheryl N. **Qualitative inquiry and research design: choosing among five approaches**. 4. ed. Thousand Oaks: Sage, 2018.
- DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. **The SAGE handbook of qualitative research**. 5. ed. Thousand Oaks: Sage, 2018.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **Griot**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80302grio>. Acesso em: 1 dez. 2025.
- FARIAS, Júlio César. **De Parintins para o mundo ouvir: na cadência das toadas dos**

bois-bumbás Caprichoso e Garantido. Rio de Janeiro: Litteris, 2005. Acesso em: 15 dez. 2025.

FERRARI, Pollyana. **Nós: tecnosequências sobre o humano**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. (Recurso eletrônico).

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2019.

FOSSILLE, Dieysa Kanyela. Parece que as coisas estão mudando: aos poucos a semântica começa a aparecer nos livros didáticos de língua portuguesa. **Revista Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 16, n. 2, p. 393-414, jul./dez. 2013. Acesso em: 24 nov. 2025.

GARANTIDO. **O Povo Negro da Amazônia**. [S. l.]: Letras.mus.br, [2025]. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/garantido/o-povo-negro-da-amazonia/>. Acesso em: 1 dez. 2025.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Ta-deu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Editora 34, 2004. ISBN-10¹: 857326232X. ISBN-13 : 978-8573262322.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

LEITE, Ilka Boaventura. Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas. **Etnográfica**, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 333-354, 2000. Acesso em: 8 dez. 2025.

MATORY, J. Lorand. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 263-292, out. 1998. Yorubá. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831998000200013>. Acesso em: 28 dez. 2025.

MORAES, Roque. **Análise de conteúdo**. 3. ed. rev. e ampl. Ijuí: Editora Unijuí, 2018.

MUSEU FELÍCIA LEIRNER. **Consciência Negra: Ritmos Afro-brasileiros – Cango-ma**. Campos do Jordão: ACAM Portinari, 2020. Disponível em: <https://www.museufelicialeirner.org.br/programacao/consciencia-negra-ritmos-afrobrasileiros-cangoma/>. Acesso em: 1 dez. 2025.

PEREIRA, Laura Belém. Quilombolas no Amazonas (Brasil): histórias de lutas e reconhecimento. **Revista Educação e Humanidades**, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 330–345, jul./dez. 2023. Acesso em: 12 dez. 2025.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. 1. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2019. (Série Primeiros Passos). Acesso em: 2 dez. 2025.

SILVA, Simone Resende da; NASCIMENTO, Lisangela Kati do. Negros e territórios quilombolas no Brasil. **Cadernos CEDEM**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 23–37, 2012. Acesso em: 28 dez. 2025.

SANTOS, J. B.; NOGUEIRA, L. S. (org.). **Linguagens e comunicações na Amazônia**. [S. l.]: [Editora], 2014.

SILVA, Maria das Dores; et al. **Quilombos, território e cidadania**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2012.

TOURAINE, Alain. **Podemos viver juntos? Iguais e diferentes**. Petrópolis: Vozes, 1999. ISBN-10 : 8532621155. ISBN-13 : 978-8532621153

O RAP COMO CANAL FOLKMIDIÁTICO NO LETRAMENTO IDENTITÁRIO EM COMUNIDADES PERIFÉRICAS DE MANAUS/AM

Gabriel Ferreira Fragata

Doutorando em Ciências da Comunicação (PPGCOM-UFPA), Professor do curso de Jornalismo da Faculdade Boas Novas (FBN). Atuou como Professor Substituto do Curso de Jornalismo da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC-UFAM).
<https://orcid.org/0000-0001-9488-8458>

Bruno Marques

Graduando em Comunicação Social pela Universidade Federal do Amazonas.

Camilly Nicoly Oliveira

Graduanda em Comunicação Social pela Universidade Federal do Amazonas.

Esther Nobre

Graduanda em Comunicação Social pela Universidade Federal do Amazonas.

Maria Júlia Corrêa

Graduanda em Comunicação Social pela Universidade Federal do Amazonas.

Eduardo Gustavo Campos

Graduando em Comunicação Social pela Universidade Federal do Amazonas.

Victória Dias

Graduanda em Comunicação Social pela Universidade Federal do Amazonas.

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar o impacto do RAP como um canal folkmediático que impulsiona o letramento identitário nas comunidades periféricas da cidade de Manaus (AM). A pesquisa foi qualitativa e se utilizou dos pressupostos da Netnografia ao se debruçar nas origens e influências do gênero musical e realizar análise de letras de músicas na busca de compreender o cenário da luta para o fortalecimento do RAP em Manaus rompendo com a centralização cultural do eixo Sul-Sudeste.

Palavras-chave: RAP; Grupos Marginalizados; Folkmídia; Manaus.

Abstract: The present work aims to analyze the impact of RAP as a folk media channel that promotes identity literacy in the peripheral communities of the city of Manaus (AM). The research was qualitative and relied on the assumptions of Netnography by delving into the origins and influences of the musical genre and analyzing song lyrics in an effort to understand the struggle to strengthen RAP in Manaus, breaking away from the cultural centralization of the South-Southeast axis.

Keywords: RAP; Marginalized groups; Folkmedia; Manaus.

INTRODUÇÃO

Partindo do pressuposto teórico da Folkcomunicação, criada pelo jornalista e pesquisador pernambucano Luiz Beltrão (1980), que trata da comunicação horizontal de grupos socioculturalmente marginalizados, buscamos neste trabalho compreender o impacto do RAP¹ como manifestação cultural e canal folkmidiático na formação do letramento identitário de comunidades periféricas da cidade de Manaus, capital do Amazonas.

O RAP enquanto manifestação cultural das periferias urbanas, tem se consolidado como um meio relevante na construção de letramentos sociais – conjunto de práticas e conhecimentos que permitem aos indivíduos se engajarem de forma significativa em diferentes contextos sociais. Suas histórias articulam experiências de discriminação, resistência e afirmação da identidade do povo negro, contribuindo para a formação de uma consciência crítica entre jovens de grupos urbanos marginalizados, definidos por Beltrão como indivíduos que não têm acesso aos meios de comunicação de massa, de baixa renda, moradores de periferias, favelas, trabalhadores de construção civil, de limpeza, serviços domésticos, etc. E dessa forma, manifestam suas opiniões e anseios pelas diversas expressões culturais e religiosas, como é o trabalho neste resumo expandido: o RAP.

Na Amazônia o cenário musical é ainda mais marginalizado devido à centralização do mercado fonográfico, artístico e musical no eixo Rio-São Paulo, sobretudo pelo histórico de negligência nacional à região. Nesta terra esquecida cujo povo possui uma consciência incipiente, vaga e frágil sobre o que é ser amazônida, devido a formação social de pensamento colonial, o RAP surge com influência dos “beiradões”², bem como da influência do hip hop americano instaurada no estado

2 É um gênero musical genuinamente do Amazonas, com raízes nas comunidades ribeirinhas, que se destaca por sua sonoridade própria, com o uso de instrumentos musicais como o saxofone, a guitarra, acompanhado pelo canto.

de São Paulo, região sudeste do país. Entretanto, há muitos manauaras “presos” ao imaginário da “Paris dos Trópicos” e que desconhecem a “verdadeira” Manaus, eis então a importância de uma manifestação que comunique e evidencie isso, como o RAP.

Segundo Beltrão, a “comunicação é o problema fundamental da sociedade contemporânea — sociedade composta de uma variedade de grupos, que vivem separados uns dos outros, pela heterogeneidade de cultura, diferenças de origens étnicas, e pela própria distância social e espacial” (2001, p.53).

Uma metrópole amazônica como Manaus que segue crescendo de forma desordenada por meio de ocupações de áreas como, por exemplo, Coroado, Cidade Nova, Armando Mendes, etc., que isolam cada vez as pessoas do centro da cidade criando “formigueiros humanos” que a partir da perspectiva de Beltrão, são áreas de periferia, bairros populosos e afastados, sem infraestrutura e demais serviços básicos, como educação, saúde, etc., sobretudo separados por uma barreira monetária, de classes, e sem voz nos meios de comunicação.

A partir disso, compreendemos no contexto urbano amazônico da capital amazonense, como “periferia”, as Zonas Norte e Leste de Manaus, não somente por serem mais distantes do Centro da cidade, mas por abrigarem os maiores aglomerados populacionais com os mais baixos índices de renda, escolaridade, etc.; e que por sua vez apresenta um misto de miséria, violência, atuação do crime organizado e de algumas milícias, e segue a lista de incongruências esquizofrênicas com as quais nos deparamos em diferentes contextos latino-americanos (Norberto, 2020), mas o aspecto que mais nos interessa é o da riqueza cultural, e esta é abundante. Por isso entendemos que é importante o cruzamento de ferramentas teórico-metodológicas para entendermos o real impacto do RAP e se ele cumpre um papel de agente responsável por um letramento identitário a partir da perspectiva folkcomunicacional.

METODOLOGIA

A pesquisa realizada para este trabalho é de natureza qualitativa, com revisão bibliográfica, e, além disso, utilizamos a análise do conteúdo de letras de músicas e batalhas RAP com base nos pressupostos da Netnografia, método desenvolvido por Robert V. Kozinets, que estuda comunidades e culturas online, usando comunicações mediadas por computador como fonte de dados, e de entrevistas com rappers manauaras.

DESENVOLVIMENTO TEXTUAL

No que tange o recorte presente na Folkcomunicação temos que, essa é por natureza e estrutura, um processo artesanal e horizontal, semelhante em essência aos tipos de comunicação interpessoal já que suas mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa. (Beltrão, 1980).

No âmbito das ciências da comunicação, a Folkcomunicação estuda os agentes e os meios populares de informação de fatos e expressões de idéias, protagonizadas pelas classes subalternas. Enquanto os norte-americanos vislumbravam o protagonismo individual de “líderes de opinião” em “grupos primários”, o fundador da Folkcomunicação dimensionava a influência coletiva de “agentes simbólicos” no seio de comunidades periféricas”. (Melo, 2004)

Benjamin (2000) aponta que a Folkcomunicação é a possibilidade de comunicação ao nível folk, já a folkmídia são os canais utilizados pelo povo para realizar a comunicação Benjamin (2000, pág. 101-103).

A concepção de Folkmídia que trabalharemos, parte da interação e inter-relação, recíproca entre duas culturas: a cultura folk e a cultura de massa, que não tem propriamente a mesma designação, mas de difundir a cultura folk com toda a sua crítica e humor a outro público que não tem acesso, ou convívio com a cultura popular (Souza, 2008).

Esse movimento quebra a logicidade da mídia tradicional, que muitas vezes ignora ou distorce essas vivências. É aí que o RAP entra como uma expressão poderosa da Folkmídia. Além das letras que já dizem muito, o uso das redes para espalhar essas músicas dá voz a quem geralmente não tem espaço. É comunicação com sentido, com verdade e com identidade, mostrando que a periferia também é produtora de conhecimento e cultura.

Essa lógica permite que manifestações culturais, como o RAP, sejam compreendidas como práticas comunicacionais autênticas, enraizadas nas experiências do cotidiano da população periférica e utilizadas como ferramenta de expressão, resistência e formação de identidade coletiva.

Ademais, o RAP enquanto manifestação cultural das periferias urbanas possui papel ímpar na construção do letramento social identitário. Na obra “O que é lugar de fala?”, Djamila Ribeiro reforça o entendimento dessa “voz” como sendo formadora de consciência crítica entre grupos marginalizados, senão vejamos:

Essas experiências comuns resultantes do lugar social que ocupam impedem que a população negra acesse a certos espaços. É aí que entendemos que é possível falar de lugar de fala a partir do feminist standpoint: não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. (RIBEIRO, 2017, pág. 36)

Além disso, Ribeiro (2017) enfatiza a experiência como um lugar específico da experiência do saber, argumentando que vivências, sendo elas individuais ou coletivas, constituem uma fonte verdadeira e relevante da criação desse saber. Ao discutir o conceito de lugar de fala, Ribeiro (2017) enfatiza a importância de narrativas produzidas por sujeitos negros e periféricos sobre suas próprias vivências. O RAP surge, assim, como instrumento de reapropriação do discurso, permitindo que esses grupos se reconheçam como produtores de conhecimento e agentes de transformação social.

Essa produção discursiva ressignifica não apenas os espaços urbanos marginalizados, considerando as subjetividades e histórias das pessoas que ali vivem e residem. São dessas experiências situadas que surgem falas potentes, que traduzem modos de existir, sentir e lutar diante das opressões cotidianas.

Nesse sentido, a noção de “pertencimento” desses grupos se faz presente nas letras e batidas, Tomasello afirma que:

... capacidade de cada organismo compreender os co-específicos como seres iguais a ele, com vidas mentais e intencionais iguais as dele. Essa compreensão permite aos indivíduos imaginarem-se ‘na pele mental’ de outra pessoa, de modo que não só aprendem do outro, mas através do outro. Essa compreensão dos outros como seres tão intencionais como si-mesmo é crucial na aprendizagem cultural humana. (TOMASELLO, 2003, pág. 07)

Dentro desse contexto, acrescenta-se a perspectiva de Tomasello (2003),

que reforça a capacidade humana de reconhecer o outro como alguém semelhante a si, com pensamentos, sentimentos e intenções próprias. Essa habilidade permite que as pessoas se coloquem no lugar uma das outras, favorecendo a empatia e o aprendizado compartilhado.

No contexto da produção musical periférica, especialmente o RAP, essa conexão se revela quando os ouvintes se identificam com as vivências expressas nas letras. Assim, a escuta vai além do entretenimento e se transforma em uma forma de aprendizado coletivo, onde as histórias de vida são divididas, experiências são compreendidas e o sentimento de pertencimento é reforçado.

Por fim, é notório a importância do RAP através da linguagem musical, uma vez que promove a veiculação de discursos que problematizam temas como o racismo estrutural, a violência institucional e as desigualdades sociais. No trato com os relatos de experiências sobre discriminação e resistência, vê-se uma valorização também a referências afro-brasileiras na comunicação dessas realidades, o que contribui com o reconhecimento coletivo.

O RAPPER COMO ATIVISTA FOLKMIDIÁTICO

Para discutir sobre a cena de RAP em Manaus, escolhemos o rapper manauara Victor Xamã, nascido na capital amazonense, que se mostra como um ativista folkmediático, uma vez que se utiliza dos meios de comunicação acessíveis para articular e disseminar ideias na promoção de mudanças sociais, políticas ou culturais (Trigueiro, 2008). Ele usa a cidade como pano de fundo em suas composições, que falam muitas vezes sobre amor, decepções e o desejo por algo maior. Em suas letras, é comum a presença de locais conhecidos, símbolos urbanos ou até mesmo referências à região Norte, como forma de dar um espaço concreto para suas histórias e emoções.

Por exemplo, na música “Ao Norte do Fim do Mundo”, Victor Xamã começa seu *flow* com uma imagem que remete ao bairro da Ponta Negra, local conhecido de Manaus. Ele canta:

Ponta negra noite, yeah, 40 por hora
O céu transa com esses apartamentos da orla
Nosso amor prestes a adormecer pra não sofrermos tanto,
pra não sofrermos tanto
E agora eu tô vivendo bem intenso, sem mais intenções
Ao norte do fim do mundo, olha, não inofensivo

Nesse trecho, o artista mistura sentimentos e paisagens da cidade. A Ponta Negra, mais do que um ponto turístico, vira cenário de um momento introspectivo e melancólico. Ao inserir elementos locais em suas letras, Victor Xamã fortalece a identidade cultural da região Norte em um gênero que, historicamente, surgiu como expressão das periferias e dos territórios marginalizados. No caso do RAP manauara, a presença de lugares, paisagens e experiências amazônicas ajuda a romper com a centralização do eixo Sudeste, dando visibilidade a vozes que ficam muitas vezes fora do circuito nacional.

Dessa forma, a regionalidade no RAP não é apenas uma característica estética, mas também um ato político e cultural. Ao cantar Manaus e a Amazônia, Xamã afirma que o Norte também produz arte, reflexão e resistência — mesmo que “ao fim do mundo”. Sua música se torna um lugar de pertencimento, de vivência e de orgulho de um lugar que, apesar de afastado dos centros, tem muito a dizer e expressar.

Nesse sentido, também foi realizada uma breve análise do artista manauara e ativista folkmidiático, DaCota, que se destaca na cena local do TRAP e do RAP nortista. A análise destaca a relevante atuação do rapper no projeto *Set do Dagmar*, canção produzida em parceria com seis adolescentes em situação de privação de liberdade no Centro Socioeducativo Dagmar Feitoza, como parte do projeto *Ensiname a sonhar*, desenvolvido por meio de uma colaboração entre a Secretaria de Estado de Justiça, Direitos Humanos e Cidadania (Sejusc) e a Defensoria Pública do Estado do Amazonas (DPE-AM).

A participação ativa dos socioeducandos na criação e interpretação da música proporcionou-lhes uma oportunidade concreta de dar voz às suas vivências, desafios cotidianos e expectativas de futuro. Por meio do RAP, esses jovens encontraram um espaço de escuta e expressão, no qual puderam ressignificar suas trajetórias e projetar possibilidades reais de transformação pessoal e social.

Essa experiência pode ser compreendida à luz da teoria da Folkcomunicação, formulada por Luiz Beltrão, que reconhece nas manifestações culturais populares formas legítimas e potentes de comunicação entre grupos historicamente marginalizados. No *Set do Dagmar*, o RAP se afirma como um canal de comunicação, permitindo a expressão autêntica das subjetividades desses adolescentes que falam sobre liberdade, superação, arrependimentos e futuro.

A atuação de DaCota como orientador artístico e social nesse projeto reforça seu papel como agente da folkcomunicação contemporânea. Ele não apenas leva arte para um espaço de repressão, mas transforma esse espaço em palco, em território de escuta e reconstrução simbólica. Nesse gesto, DaCota reafirma o RAP como

linguagem do povo para o povo, expressão direta daquilo que Luiz Beltrão chamou de comunicador natural da comunidade: alguém que traduz dores coletivas e projeta alternativas possíveis, mesmo em contextos de vulnerabilidade extrema.

Para entender mais profundamente essa realidade, foi realizada uma entrevista com o rapper Paulo Vitor Pascareli (2025), artista atuante na cena local e também ativista folkmidiático.

Segundo Pascareli: “o impacto do RAP aqui no Amazonas ainda é limitado, principalmente porque o Norte como um todo ainda sofre com a falta de reconhecimento nacional.” Ele aponta a centralização da cultura no eixo Sul-Sudeste como um fator determinante para a invisibilidade do que é produzido no Norte, afirmando que “o problema não é falta de qualidade, porque talento tem de sobra, mas sim falta de visibilidade.”

Além da dificuldade de alcançar o público de outras regiões, o rapper destaca que a própria cena local carece de apoio e estrutura: “Falta estrutura, falta evento, falta apoio real pra fazer a cena crescer.” Apesar disso, ele reforça que a resistência cultural continua ativa, o que comprova a força do movimento: “*A galera de fora precisa olhar mais pro que tá sendo produzido aqui [...]. A resistência cultural existe e isso mostra como o movimento é vivo e tem poder.[...] Tem gente que curte, que apoia, mas é uma bolha muito pequena. [...] Falta esse reconhecimento de que o RAP daqui é tão válido quanto o de qualquer outro lugar do Brasil.*”

A entrevista evidencia que o RAP no Amazonas vai além de um estilo musical, ele é expressão social, política e afetiva. No entanto, para que essa força alcance novas dimensões, é necessário romper a barreira da invisibilidade e criar condições reais para que os artistas locais prosperem.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

O cenário musical manauara tem testemunhado o surgimento de uma estética sonora que entrelaça tradição e modernidade, evidenciando a potência criativa das periferias urbanas e ribeirinhas da Amazônia. Alguns artistas manauaras têm incorporado elementos do ritmo e da batida dos beiradões em suas produções, buscando uma sonoridade mais autêntica e que reflita a identidade musical da região. Ambos os gêneros refletem as vivências e desafios das comunidades amazônicas, seja nas margens dos rios ou nas periferias urbanas, servindo como formas de resistência cultural, afirmando identidades locais frente a influências externas e estigmatizações.

A musicalidade dos beiradões, presentes nas festas de periferia e nas vi-

vências ribeirinhas, influencia diretamente o RAP produzido em Manaus. Ritmos como brega e arrocha se entrelaçam aos beats urbanos, criando uma estética que reflete tanto a resistência quanto a criatividade das juventudes periféricas. Mais do que uma referência sonora, os beiradões representam afetos, memórias e modos de existir que se alinham à lógica da folkmídia: fazer com o que se tem, a partir do próprio território. Assim, o RAP manauara se constrói como expressão híbrida (urbana e ribeirinha), reafirmando uma identidade amazônida forte e politicamente engajada.

Com o predomínio de relações com “a Amazônia urbana” e as interações geracionais, — que desde o final dos anos 80 foram se expandindo e se consolidando por meio de temáticas de denúncias sociais fortes, do surgimento de coletivos e batalhas de MCs, do aprofundamento das discussões sobre raça, gênero, território e identidade amazônica, e do uso das plataformas digitais — Norberto (2020) afirma que alguns agentes advogam pela negritude, seja de maneira explícita ou implícita, enquanto outros adotam discursos mais voltados ao regionalismo de “ser do Norte”, de que o “lado Norte do país também tem Rap”, entre outras questões. As últimas gerações descritas por Norberto (2020), demarcada de 2006 até os dias atuais, têm sido caracterizadas pela sua diversificação estética e identitária que passou a utilizar o rap como ferramenta de ação comunitária e ambiental, em que há uma mistura de sonoridade (TRAP, beiradão, reggae, R&B, etc.) e uma conexão explícita com a luta socioambiental na Amazônia urbana.

A oralidade, central na cultura amazônica e nas práticas do RAP, rompe com a hegemonia do letramento escolarizado e escrito. Os rappers exercitam um letramento insurgente, onde a palavra é arma, escudo e ponte. Essa oralidade engajada articula memória coletiva, crítica social e pedagogia da vivência, fortalecendo laços comunitários e ampliando repertórios de resistência. Além disso, o RAP manauara atua como canal folkmidiático ao articular códigos culturais locais com linguagens midiáticas acessíveis e de baixo custo, aproximando-se do conceito sobre os meios de comunicação populares e alternativos. Ele se insere como uma prática comunicacional que escapa aos grandes conglomerados midiáticos e estabelece uma dinâmica própria de circulação de saberes e de formação de identidades. Ao narrar as dores, resistências e cotidianos periféricos em uma linguagem que mistura o regionalismo amazônico com expressões do hip-hop global, os artistas constroem um letramento identitário que valoriza o pertencimento e reconfigura o que é ser amazônida nas zonas urbanas. Através de batalhas, cliques caseiros e redes sociais, os MCs protagonizam uma pedagogia marginal que ensina sobre direitos, ancestralidade, racismo e violência institucional. O RAP, assim, não

apenas denuncia, mas também educa, forma e mobiliza, tornando-se um vetor potente de reapropriação simbólica e disputa narrativa no contexto periférico da capital amazonense.

Nesse sentido, o RAP performa um discurso próprio e único sobre o entendimento de “periferia”, onde majoritariamente reivindica necessidades sociais daquele contexto. Funcionando como uma figura política, impregnada nas ruas e nas vivências dessas populações. O RAP possui uma ótica profundamente específica sobre o cenário experimentado desses contextos, além de “testemunha” desse cenário ele também age como “denunciante” de cada mazela. Figurando uma forma alternativa de se fazer polícia. (Azevedo, 2000, pág. 91)

As comunidades às margens do contexto comunicacional hegemônico e globalizado se comunicam de maneiras singulares, mas vão de tempos em tempos incluindo elementos desterritorializados. A mensagem vai do local ao global e retorna resignificada em sua originalidade — pois estabelece interações mediatas para a elaboração de seus bens culturais (Schmidt, 2006).

Dessa forma, o RAP produzido em Manaus se firma como um espaço de enunciação política e cultural, no qual juventudes periféricas e ribeirinhas constroem novos sentidos de pertencimento e resistência. Ao aliar oralidade, ancestralidade, crítica social e práticas comunicacionais alternativas, o RAP amazônico transcende o entretenimento e se consolida como instrumento de educação popular, mobilização coletiva e afirmação de uma identidade amazônida contemporânea, plural e engajada com as lutas sociais e ambientais da região.

CONSIDERAÇÕES

Ao longo deste trabalho, foi possível perceber como o RAP atua de forma significativa na construção de um letramento identitário nas comunidades periféricas de Manaus. Mais do que um gênero musical, o RAP se estabelece como um canal de resistência, pertencimento e reconstrução simbólica, especialmente entre os jovens que buscam formas de expressar suas vivências, dores e esperanças.

A partir da análise netnográfica e das entrevistas com artistas locais como Victor Xamã, DaCota e Pascareli, compreende-se que o movimento RAP na região Norte enfrenta desafios estruturais e de visibilidade, mas permanece ativo e potente. Suas letras carregam marcas da realidade amazônida, rompendo com a centralização cultural do eixo Sul-Sudeste e revisitando uma diversidade de vozes e experiências que muitas vezes são silenciadas.

O RAP, nesse contexto, revela-se nas comunidades periféricas de Manaus

como mais do que uma manifestação cultural: é uma tecnologia social de letramento e de construção identitária. Uma ferramenta da folkmídia, que dá espaço para narrativas autênticas que fortalecem a identidade coletiva e individual dos sujeitos periféricos, articula saberes locais e transforma a periferia em território de produção simbólica e política. Trata-se de uma linguagem que comunica de forma direta e sensível, alcançando quem, por muito tempo, foi deixado à margem.

Compreender o RAP como canal folkmidiático é reconhecer seu potencial pedagógico, comunicacional e transformador, essencial para qualquer proposta de educação popular e justiça social na Amazônia urbana. Assim, este trabalho não pretende esgotar o tema, mas sim contribuir para a valorização e o reconhecimento do RAP como instrumento legítimo de comunicação e transformação social na Amazônia. É necessário continuar escutando e estudando o que emerge das margens, pois é nesses espaços que a cultura pulsa com mais força e verdade.

REFERÊNCIAS

ALVES, Amanda. **O RAP é dedo na ferida e a voz do povo da periferia**. A Verdade. 17 jun. 2020. Cultura. Disponível em: <https://averdade.org.br/2020/06/o-rap-e-de-do-na-ferida-e-a-voz-do-povo-da-periferia/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

Azevedo, A.M.G. (2000). No ritmo do rap: música, cotidiano e sociabilidade negra/ São Paulo (1980-1997). Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, SP.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação, a comunicação dos marginalizados**. São Paulo: Cortez, 1980, p. 259-279. _____. **Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias**. Porto Alegre/RS: EDIPUCRS, 2001.

BENJAMIN, Roberto. **Folkcomunicação no contexto de massa**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2000.

INFORME MANAUS. **Socioeducandos participam de RAP sobre igualdade e oportunidade com MC amazonense.** Informe Manaus, 11 abr. 2024. Disponível em: <https://informemanaus.com/2024/socioeducandos-participam-de-rap-sobre-igualdade-e-oportunidade-com-mc-amazonense/>. Acesso em: 17 abr. 2025.

MELO, José Marques de. Prefácio.(in) BELTRÃO, Luiz. Folkcomunicação: teoria e metodologia. SBC: Unesp, 2004.

NORBERTO, Rafael B. A. **A Cidade de Manaus a partir da Etnografia do Circuito “RAP AM”**. Iluminuras, Porto Alegre, v. 21, n. 54, p. 75-115, setembro, 2020. _____. O “Rap AM” interseccionando gerações: um estudo etnomusicológico sobre práticas político-musicais e as dinâmicas de periferia no circuito manauara. 2020. 163 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/220071>. Acesso em: 9 jun. 2025.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. Disponível em: <<https://www.sindjorce.org.br/wp-content/uploads/2019/10/RIBEIRO-D.-O-que-e-lugar-de-fala.pdf>> Acesso em 19/04/2025.

SCHMIDT, Cristina (org.). **Folkcomunicação na arena global: avanços teóricos e metodológicos.** São Paulo: Ductor, 2006.

SOUZA, M. I. de. A INDÚSTRIA CULTURAL E A FOLKMÍDIA. Revista Internacional de Folkcomunicação, [S. l.], v. 1, n. 2, 2008. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18567>. Acesso em: 22 abr. 2025.

TOMASELLO, Michael. **Origens Culturais da Aquisição do Conhecimento Humano.** Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Tópicos). ISBN 85-336-1731-3

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. Folkcomunicação & ativismo midiático. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

AS MEMÓRIAS ESQUECIDAS DE MAMURETEU: HISTÓRIA E RESSENTIMENTOS DE UM REZADOR

Walter Braga da Silva

Mestrando do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), e Professor do ensino básico (SEDUC-AM)

Geraldo Jorge Tupinambá do Valle

Professor da Universidade do Estado do Amazonas - UEA, no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – (PPGICH). Doutor em Ciências pela Universidade de São Paulo (USP), no Departamento de Geografia Humana pela (USP).

<https://orcid.org/0000-0003-1740-6552>

Sou mestre na arte de falar em silêncio, passei minha vida toda conversando em silêncio e em silêncio acabei vivendo tragédias inteiras comigo mesmo. Oh, pois eu também era infeliz! Fui desprezado por todos, desprezado e esquecido, e ninguém, absolutamente ninguém sabe disso! (Dostoievski, 2009, p. 34)

Resumo: Este artigo apresenta uma análise das memórias narradas de José Milton (Mamureteu), um indígena urbano, sob a ótica crítica da filosofia do progresso e dos ressentimentos gerados pelos estereótipos e preconceitos enfrentados. A obra baseia-se em entrevistas orais e relatos autobiográficos de Mamureteu, explorando suas experiências de vida em uma sociedade moderna e progressista. O método de análise adotado combina uma abordagem etnográfica com a crítica pós-colonial, evidenciando as contradições entre o discurso do progresso. São examinadas as maneiras como Mamureteu adaptou-se às características da sociedade moderna, mantendo vivas ou resignificando suas práticas tradicionais de reza e cura, dentro de uma comunidade periférica urbana. Os resultados indicam que essas práticas, além de serem formas de resistência, em seu diálogo sociocultural, nas suas ações cotidianas, reforçam a importância de suas experiências para a compreensão da relação entre progresso, identidade e exclusão social. Os ressentimentos acumulados ao longo de sua trajetória também se manifestam nessas interações e vivências, revelando as tensões entre sua identidade e as pressões do ambiente em que vive.

Palavras-chave: Memórias, Manaus, Indígena urbano, Cultura, Progresso, Sociedade

INTRODUÇÃO

Na Zona Leste de Manaus, capital do Estado do Amazonas, encontra-se a comunidade urbana do Valparaíso, que não é muito diferente de outras periferias urbanas da cidade. Apesar das dificuldades e desafios dessa realidade periférica, a busca por conhecimento e conexão comunitária continuava viva.

Na Escola Municipal Dom Jacson Damasceno Rodrigues, EJA – Noturno (Ensino de Jovens e Adultos) – 2023, os moradores da comunidade de Valparaíso encontram um espaço para ampliar seus horizontes e compartilhar suas histórias. As singularidades das experiências, dentro daquele grupo de alunos, aproximaram por meio de suas histórias compartilhadas, criando um vínculo profundo e genuíno, íntimas, ao descreverem seu cotidiano para dialogar com as aulas. Nesse ambiente de aprendizado e troca, em julho de 2023, encontrava-se Raquel, aluna e moradora, que numa das aulas, comentava sobre um amigo que rezava, curava quebranto, rasgadura. Um indígena urbano, que já estava a um tempo em Manaus, seu vizinho, que aguardava sentado em uma rede atada entre duas árvores, numa pracinha do lugar, a procura de pessoas em busca de rezas, chás (garrafada), curas e benzeduras. Como interagia, resistia e se relacionava com o meio, sustentando sua identidade num meio que o discrimina, por sua etnicidade. Essa interação revelava a importância do resgate de suas memórias, contribuindo para a sua resistência em um ambiente que muitas vezes o discrimina. São as memórias de um homem amazônico, que a partir de suas singularidades culturais, apoia-se nelas, nos saberes apreendidos, não como protagonista, mas um figurante, consciente dos hibridismos e suas consequências, comuns nos tempos modernos.

O indígena urbano se dilui nas periferias das cidades, não tem lugar nos centros, a não ser no mostruário das feiras, suas ideias perdem força e são substituídas por outras, teve que mudar, aceitou o progresso, mas o progresso não o aceitou, pego no limbo se apegou a uma identidade que teimava em permanecer, adaptou seu conhecimento com outros, criando mais uma explicação para o seu jeito de ver o mundo, utilizando a história oral como ferramenta para captar seus relatos e ideias internalizadas, através de suas memórias selecionadas como afirma Thompson (1992, p. 153): *“Que o processo da memória depende não só do processo de adaptação do indivíduo mas também de seu interesse, uma lembrança é muito mais precisa quando corresponde a um interesse e necessidade social.”*

A História oral, é de uma contemporaneidade que, de certo modo pode tornar mais compreensível para o jovem, as memórias resgatadas do tempo presente. Segundo Halbachws (2006), a memória seria uma construção social, constituin-

do-se a partir das relações mantidas entre os indivíduos e grupos, da maneira que os mesmos interagem entre si, em aspectos socioculturais. Um roteiro prévio foi elaborado, para uma entrevista semiestruturada, abordando os temas relevantes e permitindo flexibilidade para incluir questões adicionais conforme necessário. Para Manzini, essa abordagem possibilita uma exploração mais livre dos temas, sem restringir as respostas a alternativas pré-determinadas, ao contrário da entrevista estruturada, que limita as respostas a um questionário predefinido (Manzini, 1990/1991, p. 154). O contato com Mamureteu ocorreu em seu ambiente de trabalho, onde ele gentilmente se dispôs a responder algumas perguntas. Em meio à sua rotina, ele compartilhou suas vivências, abordando aspectos de sua trajetória como indígena urbano

Considerando o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE de 2022), 71.713 pessoas que se identificam como indígenas, Manaus é a cidade com maior número de indígenas urbanos do Brasil, nos últimos anos, temos presenciado um fenômeno importante: o crescimento do número de indígenas urbanos.

Essa transição, que reflete as mudanças sociais e culturais pelas quais passam diversas comunidades indígenas, traz consigo desafios para essas populações, as contradições sociais, culturais, a busca desigual pela adaptação em Manaus, agora, seu lugar, e que para diversos povos indígenas que buscam melhores oportunidades de emprego, acesso a serviços básicos, educação, saúde, infraestrutura, saneamento básico e oportunidades de trabalho e uma vida mais conectada ao mundo moderno, o indígena na cidade *“é pensado como um indivíduo deslocado, fora de seu próprio mundo, em contradição com a essência de seu ser”* (Nunes, 2010, p. 16).

A adaptação à vida urbana muitas vezes implica em enfrentar a discriminação e o preconceito, choque cultural que arrefece seus costumes, a ausência de políticas adequadas para o acolhimento e integração desses indígenas criam dificuldades dos mesmos para adaptar-se à urbanidade, ser aceito e aceitar essa modernidade inventada que é pautada em valores que alimentam a diferença, potencializada pelo “progresso” que acompanha a civilização humana rumo a uma padronização que sempre embala, engessa, estereotipa o diferente, gerando preconceito, que o simplificam e generalizam, tornando-as estereótipos negativos, dessa formação de conceitos pelos outros, são reproduzidas nos imaginários, construídas culturalmente, expandida nas interações, e interferem, parte das vezes inconscientemente, nas relações sociais, onde sociedade institui rótulos sociais, e os torna algo natural e normal. (Goffman, 1980).

Em sua obra “Dialética do Esclarecimento”, publicado em meados do século XX, Theodor Adorno, juntamente com Max Horkheimer (1985), critica a filosofia

do progresso. Nesse livro, os autores abordam a noção de que a razão instrumental, que se desenvolveu com a ascensão da modernidade, levou a uma racionalidade que resultou em dominação, exploração e opressão desconsiderando as consequências negativas desse progresso, como a destruição ambiental, a padronização cultural, a alienação e a fragmentação social:

A humanidade, cujas habilidades e conhecimentos se diferenciam com a divisão do trabalho, é ao mesmo tempo forçada a regredir a estágios antropológicamente mais primitivos, pois a persistência da dominação determina, com a facilitação técnica da existência, a fixação do instinto através de uma repressão mais forte. A fantasia atrofia-se. A desgraça não está em que os indivíduos tenham se atrasado relativamente à sociedade ou à sua produção material. Quando o desenvolvimento da máquina já se converteu em desenvolvimento da maquinaria da dominação – de tal sorte que as tendências técnica e social, entrelaçadas desde sempre, convergem no apoderamento total dos homens [...] A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão. (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 41).

A crença no progresso contínuo e irreversível leva à adoção acrítica de tecnologias e sistemas de produção que, em última instância, reificam e alienam os indivíduos, resultando em uma sociedade cada vez mais desumanizada. Partindo desta perspectiva, mesmo que pessimista, que induz a uma falta de diálogo entre o progresso e as transformações, mudanças sociais, a realidade existencial de um homem indígena, que migra para a cidade com sua cultura, valores e saberes encarando uma outra realidade, que o encara de forma diferente, com uma curiosidade negativa.

ENTRE O PROGRESSO QUE DILUI E O SABER QUE O SUSTENTA:

E neste sentido procuramos compreender através do resgate das memórias de José Milton, Mamureteu, morador da comunidade urbana Valparaíso, situado na Zona Leste de Manaus, um homem indígena amazônico, possuidor de saberes de reza, benzeduras, e seu diálogo social com uma urbanidade, capitalista e progressista, em contraste a uma realidade socioeconômica marcada por desafios e adversidades.

O preconceito é uma das principais barreiras que o indígena enfrenta ao migrar para a cidade. Eles são frequentemente alvo de estereótipos e discriminação,

sofrendo preconceitos baseados em sua origem étnica e sua aparência física. Tal preconceito pode se manifestar de diferentes formas, desde olhares desconfiados até ofensas verbais e exclusão social. Essa discriminação muitas vezes se reflete no âmbito econômico, dificultando a inserção do indígena no mercado de trabalho. A falta de oportunidades, aliada ao desconhecimento e estereótipos negativos associados aos indígenas, resulta em dificuldades para encontrar empregos decentes e bem remunerados. Isso pode levar o indígena a ocupar cargos precários e mal remunerados, o que perpetua um ciclo de desigualdade e dificulta sua ascensão social.

Ao se distanciar do perfil esperado do que é ser índio (aquele que vive na floresta, distante do restante da população), eles afirmam ser tachados de: aculturados, ou seja, integrados ao mundo não indígena. Portanto, são invisibilizados e isso se reflete na completa ausência de políticas públicas voltadas para esse grupo específico. Essa invisibilização não contempla os inúmeros fatores que motivaram o deslocamento desses povos para o contexto urbano. 1) expulsão dos territórios; 2) crescimento das áreas urbanas e a consequente aproximação com as aldeias; 3) busca por melhores condições de vida, como trabalho, educação formal, saúde etc. (Risiu, 2020, p. 5).

Outro aspecto importante é a perda do contato com a natureza e com a própria cultura indígena. A migração para a cidade muitas vezes implica em uma distância geográfica significativa de sua comunidade e de seu ambiente natural.

Segundo o Apurinã José Milton Mamureteu, que mora na periferia de Manaus, na comunidade do Valparaíso, enfrentar obstáculos é um desafio constante nas lutas pelos melhores padrões de vida em Manaus: “Infelizmente, a maioria de nós vive muito mal, sem emprego, vive de camelô, artesanato, como já falei, mora mal, assim distante, onde o poder público não olha, nessa comunidade aqui, nessa periferia, não tem infraestrutura nenhuma, muita violência, esses meninos todos no tráfico né? Não tem dinheiro, a maldição do mundo é o dinheiro. Eu, aqui ajudo as pessoas com o que aprendi, com o meu conhecimento que aprendi com os meus parentes, eu ajudo as pessoas e elas me ajudam”.

A forma como estes conflitos afetam Mamureteu, suas memórias esquecidas, são carregadas de ressentimentos, e balizam sua narrativa.

A categoria de investigação histórica “memória e ressentimentos” se refere ao estudo e análise de eventos passados que geraram ressentimentos duradouros

e traumas coletivos em determinadas comunidades ou sociedades. Essa área de pesquisa aborda a maneira como certos acontecimentos históricos continuam a influenciar a memória coletiva, gerando sentimentos de ressentimento, injustiça ou revolta, segundo Ansart:

As descrições de Nietzsche e de Scheler são, nesse ponto, hesitantes: elas insistem ora na ruminação, na incapacidade do indivíduo de manifestar seu ressentimento, ora na extensão dos signos, dos sintomas e das manifestações abertas ou desviadas dos ressentimentos. Estas hesitações apontam para uma questão essencial: dificilmente se pode aceitar a hipótese de que um sentimento do qual sublinhamos a intensidade e a força, não tenha consequências nem manifestações nas condutas dos indivíduos. O ódio recalcado de que fala Nietzsche é dinâmico e indissociável de certas aspirações, particularmente dos desejos de vingança. Max Scheler assinala esta dinâmica do ressentimento como criadora de valores, ou seja, de finalidades sentidas como desejáveis pelos indivíduos e que eles buscam realizar. A questão essencial, colocada às vezes de difícil resposta, é a necessidade de compreender e explicar como o ressentimento se manifesta, a quais comportamentos serve de fonte e que atitudes e condutas inspiram, consciente ou inconscientemente. (Ansart, 2004, p.21).

A investigação histórica sob o viés da memória e ressentimentos busca compreender como eventos históricos, como conflitos étnicos, guerras, opressão colonial, genocídios, segregação racial, entre outros, deixaram marcas na memória social e como essas lembranças moldam as percepções e identidades das comunidades afetadas. Dessa forma, os estudos dentro dessa categoria buscam entender os ressentimentos e memórias coletivas que surgiram a partir de eventos históricos traumáticos, buscando elucidar como esses elementos afetam as relações sociais, o poder político, a construção de identidade e a busca por justiça e reparação.

Assim como as grandes narrativas históricas moldam coletividades, as memórias individuais também desempenham um papel importante na forma como nos conectamos com o mundo ao nosso redor, influenciando nossas ações e encontros cotidianos. Foi com esse pensamento em mente que, depois de alguns agendamentos desmarcados, fui ao seu encontro nos arredores da Escola Municipal Dom Jacson Damasceno, na comunidade Valparaíso, entre ruas e vielas perdi-me algumas vezes, o GPS me levava para mais longe, depois de algumas voltas

encontrei a casa de minha guia Raquel, que me levou ao seu encontro.

A praça é um espaço aberto, batido de barro, com algumas gramas ao redor do centro e alguns banquinhos em concreto, pés de castanholeira e jambeiro que margeiam um igarapé encaixotado, que virou Rip Rap (toda espécie de esgoto direcionado para seu leito), no verão e sem chuva o odor não incomoda tanto, o vento forte refrescava um pouco o calor úmido e abafado.

De longe o enxerguei, estava avisado que o procuraria, aguardava sentado numa rede atada entre o Jambeiro e a Castanholeira, paramentado com um cocar e colar de dentes de Jacaré, esperou me aproximar, sorrimos e nos cumprimentamos, observei ao redor, falamos sobre como estava agradável o tempo, explicou a manufatura de seus acessórios nativos, ainda se embalando na rede, perguntou:

- Mas sim professor, o que que o senhor quer mesmo, assim, eu tenho garrafada pra tudo, faço benzedura e defumação...
- Pode me chamar de Walter, e gostaria de ouvir sobre seus dons para uma entrevista, que é para uma pesquisa da UEA, sobre as pessoas que curam com rezas, benzeduras, e mais que o Senhor puder me dizer. (José Milton Mamureteu, indígena urbano, Manaus. 2023)

No diálogo com o entrevistado, o objetivo era conduzir a entrevista sem cometer excessos de violência simbólica, evitando que meu juízo, configurado por estereótipos, afetasse o desenrolar da conversa. Era fundamental reconhecer meus próprios preconceitos e influências para tentar ser o mais justo e objetivo possível ao entender sua trajetória de vida (Bourdieu, 1998). O instruí da possibilidade da permissão para identificá-lo, gravada em áudio, da transcrição de sua fala, que narrasse sua origem, sua cultura de cura e rezas, desmentiduras, quebrantos, (termos relacionados a práticas de cura popular, especialmente em contextos de culturas tradicionais e no uso de saberes ancestrais), como se relaciona com a comunidade, da sua importância em resguardar esse saber, em como se sentia inserido, acolhido naquele contexto sociocultural.

Sentado num tamborete que me foi oferecido defronte a sua rede, trocamos um olhar risonho de alguns segundos em silêncio, meio que estudando a face um do outro, aparentava velhice, mas seus cabelos eram pretos, lustrados, seu sorriso era vazio de alguns dentes, mas orgulhoso com uma altivez tímida, sutilmente revoltada:

- Eu me chamo José Milton, sou índio, na minha língua, meu nome de guerra é Mamuriteu, na língua do índio né? Na portuguesa eu sou José

Milton, eu sou cacique há 40 (sic) anos, mas eu saí da minha aldeia com 9 anos, vim com meus pais, com a igreja quando aceitaram o evangelho, beirando o rio até chegar por aqui. Eu nasci em Sapatini, do Sapatini eu veio pro Pariri, seguindo o Purus, sou Apurinã, mas nunca perdi o meu costume, a minha função nunca perdi. (José Milton Mamureteu, indígena urbano, Manaus. 2023)

Interpretar a violência das circunstâncias não percebidas nas palavras de Mamureteu remete à ideia de Eclea Bosi (1987), de que a memória é socializada pela linguagem, que destaca seletivamente o que deixou marcas e ressentimentos. Cada vez que se acessa essas lembranças, são vistas de novos ângulos. O passado nunca é revisitado exatamente como foi, mas é moldado pela consciência, especialmente após o contato com outra cultura. Esse processo secular de colonização normatizou mudanças de costumes e a folclorização dos saberes, como a prática milenar da cura por pajés. Com o processo de invasão das terras indígenas pelos colonizadores e o contato com missionários cristãos, muitas práticas religiosas e curativas da cosmologia dos povos indígenas foram sendo perseguidas e invisibilizadas nos grupos indígenas cristianizados. “*Contudo, os saberes e fazeres da cosmologia desses povos não deixaram de existir, pelo menos não totalmente*”. (Maués; Villacorta, 2008).

- Ninguém gosta de índio aqui, acha que a gente mente, engana eles, eu não, aqui eles me respeita... de repente levantou, pôs o cocar, tirou o documento do bolso e entregou-me, e apresentou-se também:

- Eu tava aqui, ainda ontem lembrando com um irmão, que desde pequeno, nessa idade né? Eu já tirava casca do Pau-mulato, cortava em 7 pedaços, botava de molho, ainda passava a noite no sereno, aí noutro dia, podia tomar banho com aquela água...

Pergunta - E pra que servia Seu José?

- Pele, pra ela esticar... mulher nova se passar, brilha de noite, tira as pelanca tudo.

- Agora que ninguém quer saber mais, mas eu faço, outra coisa que dependendo do caso, é a cura com defumação, sabe como cura? Lá na aldeia o Pajé usa rapé, esfrega na mão, passa por cima, sopra né?

Pergunta - O Senhor faz a defumação aqui, em Manaus?

- É difícil professor (teima em me chamar de professor), é mais a reza né? Que serve pra quebrante, panema, aqui tem muita criança, mas tem demais... sempre elas vêm aqui, por que o menino não para de chorar de noite, e aqui eu atendo né? Eu fico aqui apreciando e sempre vem gente... eu não cobro, nunca, eles é que me dão.

Pergunta - Na reza, pra quem o Sr. Apela?

- Deus me usa né, eu não tenho santo.

Pergunta - O senhor já rezou de outra forma? Outro apelo?

- Já, já, né?

Pergunta - Pra quem, ou pra quê?

- Olha rapaz, eu rezo, eu faço defumação, então eu invocava, usava tesoura pra passar por cima, bacia virgem, água de cachoeira, todo essas coisa, hoje eu oro né, mais meu costume nunca deixei, pego desmentidura, tudo eu faço, então depois que aceitei Jesus, já estava com 39 anos, aí eu parei de rezar, por que tava seguindo o evangelho né? E hoje eu preciso, eu preciso...você vê muitas crianças aqui, por perto com quebrante, com dor de barriga, uma senhora, um senhor, eu ajudo como posso, eu pego uma folha, eu esfrego, eu passo orando, acontece a cura né? tem que ter fé, mas sempre falo também pra procurar o médico também. (José Milton Mamureteu, indígena urbano, Manaus. 2023)

Ao lembrar do passado, Mamureteu recorda as influências que o fizeram sair da comunidade Apurinã, aos 9 anos, a conversão de sua família ao cristianismo, migrando entre cidades até chegar a Manaus. A maneira que sincretiza sua cultura às outras é típica da pajelança, há muito mesclada de outras culturas, resistir para não sumir. Para Maués, as características da pajelança têm em suas expressões diversos elementos da religiosidade indígena, africana e católica, (MAUÈS, 1984).

Ora, Mamureteu representa de certa forma, resistência ao culto ao trabalho e o progresso, vive de sua sabedoria, apesar de ser visto com desconfiança, trouxe consigo uma vivência ancestral, uma conexão com a natureza e um jeito peculiar de enxergar o mundo, encontrou no seu conhecimento e na sua cultura uma força para enfrentar os desafios impostos pela cidade, abastecido pelos ensinamentos de seus antepassados, pela tradição oral e pela capacidade de observar os detalhes mais sutis da natureza, mesmo não fugindo dele, como o anjo da história de Walter Benjamin:

Ele tem seu rosto voltado para o passado (...), mas o paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade. (Benjamin, 2005, p. 87).

Essa citação extraída de sua obra “Teses sobre o conceito de História”, discute o conceito de progresso, o anjo da história, descrito por Benjamin, tem o rosto voltado para o passado, ou seja, ele olha para trás e enxerga escombros acumulados pela história. Benjamin argumenta que o progresso não é necessariamente algo positivo, mas destrutivo, uma força que nos impulsiona para o futuro sem que possamos controlá-la. Essa tempestade do progresso nos afasta do passado e nos impede de enfrentar e lidar com os escombros que se acumulam. Ao mencionar que a tempestade é tão forte que o anjo não pode mais fechar suas asas, Benjamin sugere que a sociedade está perdendo a capacidade de refletir, questionar e avaliar o progresso. O anjo representando a humanidade, está sendo arrastado pelo progresso sem conseguir resistir ou escolher conscientemente outra direção. Desse modo Benjamin critica a noção de progresso linear que domina o pensamento moderno e argumenta que é necessário olhar para o passado e levar em consideração os erros e traumas acumulados ao longo da história. Ele nos convoca a refletir sobre a nostalgia, o esquecimento, a violência e a alienação presentes no processo de progresso. Convém aqui, neste artigo, buscar na memória os efeitos do ressentimento causado pelo progresso (no devido contexto), nas ações que poderiam ser desencadeadas por eles, visto que a trajetória de Mamureteu ocorreu à margem de uma sociedade idealizada nestas paragens: eurocêntrica, cristã, capitalista, com uma estética étnico-cultural estereotipada que ignora o indígena, numa região que deveria ser identidade predominante, sobre ressentimento, SCHELLER (1994), define:

Ressentimento é uma atitude mental duradoura, causada pela repressão sistemática de certas emoções e afetos que são componentes normais da natureza humana. A repressão dessas emoções leva a uma tendência constante de permitir atribuir valores incorretos e juízos de valor correspondentes. As emoções e afetos primordialmente referidos são vingança, ódio, malícia, inveja, o impulso a diminuir, desprezar. (Scheler, 1994, p. 29).

Este esquecimento, a violência e a alienação, muitas vezes está representada em suas memórias ressentidas, “*Ninguém gosta de índio aqui, acha que a gente mente, engana eles, Eu não, aqui eles me respeita... de repente levantou, pôs o cocar*”, que também pode tornar-se, como que combustível para determinar, direcionar suas ações. Segundo Ansart (2004), a dificuldade torna-se ainda maior ao lidar não apenas com a análise dos ódios, mas em compreender e explicar o que não é exposto, o que não é proclamado, o que é negado, e, no entanto, atua como impulso por trás das atitudes, concepções e percepções sociais, é necessário formular a hipótese do inconsciente na política em seus princípios e ações (Ansart, 2004, p. 29):

- Mas pra mim a medicina tradicional é a mais importante, eu não aprendi com o Pajé, ele não ensina, eu aprendi, com todos, com minha vó, minha tia na aldeia, com meu povo todo, até hoje em dia aprendo uma coisa aqui, ali, eu nasci assim, com esse dom de juntar folhas pra fazer remédio, o Sr. não sabe o bem que faz o Tucupi de arara pra tosse de guariba, Capeba para gordura no fígado, é bom demais...

- Eu puxo também né? Quando a pessoa chega machucada, faz muita força, a pessoa abre o peito né? Desloca as juntas, e também rasga a carne, que é a rasgadura, se a pessoa tiver fé, eu curo com óleo elétrico, oração e puxando, mas tem que puxar certo, costurar direitinho, se não pode até ficar pior, doente mesmo.

Um grupo de pessoas passam próximo, o saúdam:

- Bom dia seu Milton!!

- Bom dia...tá vendo aí? Tudo me conhece por aqui, já ajudei muita gente

- Hoje já não vem muito mais não...

- O pastor ora e cura também né? Acreditam mais nos remédios de farmácia, na dipirona, que é baratinho...

Pergunta - O Sr. frequenta a igreja evangélica?

- Vou de vez em quando, mas não muito não, acho que ficam me olhando né? Todo mundo me conhece lá, até o pastor, dia desse perguntou se eu tinha Crajiru, pra dar pra esposa dele, por que lá eu vou em busca de Deus não do homem... (José Milton Mamureteu, indígena urbano, em Manaus, 12 de julho de 2023)

As ideias se movimentam nesse diálogo entre os sagrados, entre saberes, o popular, a pajelança e o cristianismo, e a força da naturalização da sociedade liberal europeia como a única possível ou desejável, e como Mamureteu coloca como pano de fundo a sua identidade, para sobrevivência. *“E hoje eu preciso, eu preciso... você vê muitas crianças aqui, por perto com quebrante, com dor de barriga, uma senhora, um senhor, eu ajudo como posso, eu pego uma folha, eu esfrego, eu passo orando, acontece a cura né?”*, nesse processo de adaptação, nessa dialética social em que transita desconfiado sentindo a opressão do modelo naturalizado, resiste trocando em uma espécie de simbiose, quando diz que precisa por que tem que sobreviver, alimentar-se, pagar aluguel, não cobra mas não recusa, recebe em troca o que lhe oferecerem, desconfiados, mas precisam dele, de sua arte, de seu saber e prática, e entre folhas e defumação, a igreja, o culto e a oração, até mesmo o pastor, seu concorrente que ora e cura, o procura atrás das folhas, e mesmo na negação de algumas práticas, que soa de forma dúbia, renega, mas faz assim mesmo: *“Olha rapaz, eu rezo, eu faço defumação, então eu invocava, usava tesoura para passar por cima, bacia virgem, água de cachoeira, todo essas coisa, hoje eu oro né, mais meu costume nunca deixei, pego desmentidura, tudo eu faço, então depois que aceitei Jesus, já estava com 39 anos, aí eu parei de rezar, por que tava seguindo o evangelho né?”*.

Seu Walter, mas assim, depois de mim, ninguém aqui se interessa em aprender nosso costume, aqui na cidade não, tá muito moderno, muito diferente...

Pergunta- A internet?

- Também, tem tudo aqui né? (puxa do bolso seu aparelho), dia desses meu sobrinho que eu considero, me ensinou a mexer, a pesquisar, muito bom, tem tudo aqui...

Pergunta - Mas tem que pagar né?

- Por isso que não tenho o costume disso, não fico correndo atrás, é só pra caso de algum parente quiser saber de mim.

- Aqui onde moro no Valparaíso, depois de mim, acho que meu costume vai comigo pra debaixo da terra, mas só tenho isso e Deus.

Depois, agradeceu, pediu licença para sair, já eram quase 11:00 e ainda ia atrás do almoço... Tirou o cocar, guardou na sacola, pôs seu documento no bolso, (o tempo todo estava mão, gesticulando com ele), desatou a rede e foi embora. . (José Milton Mamureteu, indígena urbano, Manaus. 2023)

Antes de desatar a rede, Mamureteu reflete sobre como seus conhecimentos estão mudando, se adaptando ou se perdendo. Isolado de sua comunidade indígena

e vivendo em uma periferia urbana, ele encontrou formas de sobreviver dentro de uma modernidade progressista. Reconhece a força do mundo moderno, mas prefere sua medicina tradicional. Ao ajudar, é respeitado, ainda que com desconfiança, numa constante tensão entre sua identidade e a cultura eurocêntrica, moderna e progressista que o cerca. Suas práticas, que misturam elementos tradicionais e novos, refletem essa luta por aceitação e a busca por manter suas raízes vivas. Essa diferença cultural gera estranhamentos e preconceitos por parte das demais pessoas, que muitas vezes não compreendem a importância e a beleza de sua cultura. Nas terras indígenas, a conexão com a terra, os rios e as plantas é parte essencial da vida cotidiana. Na cidade, essas pessoas se veem privadas dessa conexão vital, muitas vezes isolados não se veem representados nos espaços de poder e decisão, sente-se excluído socialmente, mesmo quando tenta se adequar, se encaixar: Sobre frequentar igrejas, *“Vou de vez em quando, mas não muito não, acho que ficam me olhando né? Todo mundo me conhece lá, até o pastor.*

A tecnologia encaixotou o saber num pequeno aparelho que ele possui, consulta- *Também, tem tudo aqui né? (puxa do bolso seu aparelho), dia desses meu sobrinho que eu considero, me ensinou a mexer, a pesquisar, muito bom, tem tudo aqui...* às vezes, na sociedade onde vive, tudo tem um preço, e poucas vezes pode pagar, ainda prefere a troca, ele o carrega enrolado num pano, tem muito apreço por ele, tão importante para a sociedade da informação, da comunicação, são simbólico a necessidade de se fazer ouvir, de falar.

CONSIDERAÇÕES

As narrativas de Mamureteu resgatam uma trajetória da sua infância na aldeia e a chegada dos missionários cristãos, bem como sua saída, ainda criança rumo à cidade grande: Manaus, sob os auspícios de uma integração harmoniosa na sociedade, entra em choque com uma realidade que o repeliu para a margem, para a periferia, aquela cultura outrora originária de sua tribo, nele sofreu mudanças, adaptações, tornou-se um benzedor, rezador, fazedor de garrafadas, que não se vale apenas dos saberes da floresta, agregou outros saberes à sua função, agora faz defumação com cigarro, remenda rasgadura¹ utilizando tesoura e bacia virgem, cura quebranto, lendo a bíblia, frequenta culto evangélico, ressabiado, pois é visto com desconfiança pelos outros, não vive numa comunidade indígena, mora só num pedaço urbano longe do centro.

1 Rasgadura, desmentidura e quebranto são termos utilizados no contexto das tradições e saberes populares, relacionados a práticas de cura do corpo e espírito.(Maués, 1994).

Nesse contexto urbano, os indígenas não apenas preservam suas características culturais, mas também se deparam com uma variedade de influências que os levam a selecionar, reciclar e rearranjar elementos de sua herança cultural. Ao se adaptarem ao ambiente urbano, assimilam novos saberes e práticas, mesclando-os com suas tradições. Segundo Bauman, essa interação não resulta em uma perda da identidade, mas em uma reconfiguração que enriquece suas vivências.

As identidades não se apoiam na singularidade de suas características, mas consistem cada vez mais em formas distintas de selecionar/reciclar/rearranjar o material cultural comum a todas, ou pelo menos potencialmente disponível para elas. É o movimento e a capacidade de mudança, e não a habilidade de se apegar a formas e conteúdos já estabelecidos, que garante sua continuidade (Bauman, 2012, p. 52).

Essa dinâmica de transformação cultural pode ser interpretada como uma demonstração da resiliência e criatividade dos indígenas urbanos, que, ao reinterpretar suas tradições em novos contextos, não apenas preservam sua identidade, mas também a expandem.

Sob a ótica crítica da filosofia do progresso, presente nos escritos de Walter Benjamin e Theodor Adorno, as memórias de José Milton (Mamureteu), se coloca no papel de um passado não valorizado, pois não está inserido numa história linear e contínua onde a humanidade sempre progride e avança a um rumo melhor.

Seu passado é ignorado, a sua realidade torna-se complexa, atrasada pois não se encaixa caso, margeando os rios, se diluindo, transformando e adaptando seus saberes, impotente e mudo perante o progresso, como não gerar ressentimentos?

Essas feridas se manifestam através dos ressentimentos, que resulta da memória das injustiças cometidas contra ele, imposição de uma cultura dominante, violência física e simbólica sofrida e a tentativa de apagar suas tradições são apenas alguns exemplos das violências que geraram tais sentimentos.

Estes tornam-se ações, gritos sufocados, *como a da capivara lançada pela sucuri* segundo Mamureteu, vê seu saber perecendo, absorvido pela indústria, assim como o desinteresse dos mais jovens em aprender aquilo que foi ensinado pelos seus parentes, isolado na cidade, continua vivendo dos seus saberes, dialogando e se adaptando a outros, resistindo como pode.

É importante compreender que esse ressentimento não é um simples rancor, mas sim uma reação legítima à violência e opressão vivenciados pelos povos

ao longo da história. É preciso reconhecer e abordar através de um processo de escuta atenta, o resgate das memórias indígenas esquecidas, e diluídas nas cidades, essa é uma forma de validar suas experiências e de construir um futuro mais igualitário, e menos homogêneo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, MAX. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**: Trad.: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985
- ANSART, Pierre. História e Memória dos ressentimentos. In. BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e Ressentimento**: Indagações sobre uma questão sensível. 2. Ed. Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: Lembranças de velhos. 2ª. Ed. EDUSP, São Paulo, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. **A Miséria do mundo**. 2ª ed. Vozes, 1998.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. M. **Uma criatura dócil**. Tradução de Fátima Bianchi. Ilustrações de Lasan Segall. Cosac & Naify, 2009.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**, tradução: Laís Teles Benoir, São Paulo: Centauro, 2006, 224 p.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Tema: Indígenas urbanos**. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR&tema=4>. Acessado em: 22/10/2023.
- LOWY, Michael. **Walter Benjamin**: Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad.: Wanda Nogueira, Jeanne Marie, Marcos Lutz. São Paulo: Editora Boitempo, 2005.
- MANZINI, E. J. **A entrevista na pesquisa social**. Didática, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1990/1991.

MAUÉS, Raymundo Herald. **Medicinas populares e pajelanças caboclas na Amazônia.** In: ALVES, Paulo César; MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Saúde e doença um olhar antropológico.** Rio de Janeiro, Fiocruz. 1994

MAUÉS, RAYMUNDO HERALDO & VILLACORTA, GISELA MACAMBIRA. **Pajelanças e religiões africanas na amazônia.** Belém: ED. UFPA, 2008.

NUNES, Eduardo Soares. **Aldeias Urbanas ou Cidades Indígenas? Reflexões sobre Índios e Cidades.** Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 9–30, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/8289>. Acesso em: 20 out. 2023.

RISIU. Red de Investigaciones sobre Indígenas Urbanos. **Indígenas em contextos urbanos no Brasil e os impactos da pandemia da Covid-19.** Relatório. 2020. Disponível em: <https://ds.saudeindigena.icict.fiocruz.br/handle/bvs/3448>. Acesso em 20 out. 2023.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral.** Trad. Lólio Lourenço. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

SCHELER, MAX. **Ressentiment.** Milwaukee, Wisconsin, Edited by Manfred S. Frings. 1994.

O SAGRADO NA RUA: CULTURA POPULAR E RELIGIOSIDADE EM SANTOS DE CASA

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelo

Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba

<https://orcid.org/0000-0002-5472-8879>

Luiz Antonio Simas, em *Santos de casa: fé, crenças e festas de cada dia* (Bazar do Tempo, 2022), desvela um Brasil profundo, onde o sagrado e o profano se entrelaçam em uma arquitetura de gestos, palavras, cheiros, sabores e vozes. O livro não se apresenta como um inventário frio de santos ou um catálogo de devoções, mas como uma travessia pelo território movediço das crenças populares, onde a fé não é dogma, mas invenção cotidiana. Simas, com sua escrita que pulsa ao ritmo das ruas, dos terreiros, das cozinhas e das festas, constrói uma obra que desafia classificações fáceis e exige do leitor um olhar atento para as múltiplas camadas do cotidiano brasileiro.

A religiosidade popular, tal como se apresenta nas páginas de Simas, é menos um sistema coeso e mais uma colcha de retalhos, costurada ao longo de séculos por mãos indígenas, africanas e europeias. O catolicismo que aportou no Brasil, longe de permanecer intacto, foi sendo devorado, digerido e reinventado por um povo que, diante das adversidades, fez da fé um instrumento de sobrevivência, resistência e alegria. O autor não se limita a narrar milagres ou a descrever procissões; ele mergulha no universo das festas de rua, das simpatias, das promessas e das pequenas transgressões que fazem da religiosidade brasileira um fenômeno vivo, em constante transformação.

O texto de Simas é atravessado por uma poética que se alimenta da oralidade e da experiência sensível. Não há, em sua escrita, a pretensão de distanciamento científico; ao contrário, o autor se coloca como parte do universo que descreve, assumindo o risco e o encanto de falar de dentro. A cada capítulo, o leitor é convidado a percorrer os labirintos da fé popular, onde santos ganham nomes de parentes, festas se transformam em arenas de disputas simbólicas e orações se misturam a receitas, conselhos e ditados. O sagrado, longe de ser monopólio dos templos, se espalha pelas esquinas, pelos bares, pelas casas e pelos terreiros, tornando-se presença constante na vida de quem acredita – e também de quem duvida.

A abordagem de Simas é, acima de tudo, multidisciplinar. História, antropologia, literatura e estudos culturais se entrelaçam em uma narrativa que recusa fronteiras rígidas. O autor não se contenta em descrever práticas religiosas; ele busca compreender como essas práticas se constituem em espaços de invenção de sentidos, de construção de identidades e de resistência cultural. O cristianismo que floresce no Brasil, resultado de séculos de encontros e desencontros, revela-se profundamente mestiço: incorpora elementos indígenas, africanos e europeus, criando uma religiosidade que desafia qualquer tentativa de classificação definitiva. Nesse processo, santos católicos convivem com entidades de matriz africana, festas religiosas se misturam a rituais profanos, e a fé se faz presente tanto nas grandes celebrações quanto nos gestos mais íntimos.

O livro é estruturado em capítulos que exploram diferentes manifestações da religiosidade popular, desde as festas juninas até as novenas, procissões, simpatias e crendices. Cada capítulo é uma janela aberta para um universo de práticas e significados, onde o sagrado se reinventa a cada dia. Simas não se limita a descrever essas práticas; ele investiga como elas funcionam como estratégias de sobrevivência simbólica, como formas de resistência diante das adversidades e como espaços de negociação de identidades. O que emerge desse percurso é uma visão da religiosidade popular como campo de tensões, onde o sagrado é constantemente deslocado, reinterpretado e ressignificado.

O olhar de Simas é generoso, mas não ingênuo. Ele reconhece as ambiguidades e contradições da religiosidade popular, sem idealizá-la ou condená-la. Ao narrar as festas, as promessas, os milagres e as pequenas heresias do cotidiano, o autor revela um Brasil marcado pela criatividade, pela ironia e pela capacidade de rir de si mesmo. A fé, nesse contexto, não é apenas refúgio ou consolo, mas também espaço de invenção, de transgressão e de festa. O sagrado, longe de ser monolítico, é plural, ambíguo e, por vezes, subversivo.

A escrita de Simas é marcada por uma linguagem acessível, mas nunca simplista. Ele articula erudição e coloquialidade, rigor analítico e afeto, compondo um texto que informa, encanta e provoca. O autor não se coloca acima do objeto que analisa, mais se insere nele, tornando sua narrativa um gesto de pertencimento e escuta. O resultado é um livro que não apenas descreve práticas religiosas, mas também convida o leitor a repensar o próprio conceito de religiosidade, a partir da experiência concreta dos sujeitos que a vivem.

O diálogo com a tradição dos estudos sobre religiosidade popular é evidente ao longo da obra. Simas dialoga com a antropologia clássica, mas também com a história cultural contemporânea, sem se prender a modelos ou paradigmas fixos.

O que interessa ao autor não é a busca por uma essência da religiosidade brasileira, mas a compreensão de seus múltiplos modos de existência. A fé, para Simas, é menos um conjunto de crenças e mais uma prática social, uma experiência compartilhada que se reinventa a cada geração.

O livro se destaca também por sua atenção aos detalhes do cotidiano. Simas descreve com precisão as comidas, as músicas, os gestos e as palavras que compõem o universo das festas e das devoções populares. Ele mostra como o sagrado se faz presente nos cheiros da cozinha, nos sabores das comidas de santo, nas danças e nos cânticos que animam as celebrações. O autor revela, assim, que a religiosidade popular não se limita ao âmbito do espírito, mas envolve o corpo, os sentidos, a memória e a imaginação.

A dimensão política da religiosidade popular também está presente na obra. Simas mostra como as festas, as procissões e as devoções funcionam como espaços de negociação de poder, de afirmação de identidades e de resistência diante das tentativas de controle e normatização por parte das elites religiosas e políticas. O sagrado popular, longe de ser apolítico, é profundamente marcado pelas disputas em torno do sentido, da autoridade e da legitimidade. O autor evidencia como as práticas religiosas populares desafiam as hierarquias e os discursos oficiais, criando espaços de autonomia e de invenção coletiva.

Ao longo do livro, Simas recorre a uma vasta gama de exemplos concretos, que ilustram a riqueza e a complexidade das manifestações religiosas populares. Ele narra histórias de santos que se confundem com personagens do folclore, de festas que misturam elementos católicos e afro-brasileiros, de simpatias que circulam entre diferentes camadas sociais. O autor mostra como a religiosidade popular é, ao mesmo tempo, tradição e invenção, continuidade e ruptura, memória e criação.

A obra de Simas convida o leitor a repensar o lugar do sagrado na sociedade brasileira. Ao revelar a presença constante do sagrado no cotidiano, o autor desafia a ideia de que a modernidade teria expulsado a fé do espaço público. Pelo contrário, ele mostra como a religiosidade popular se reinventa diante das transformações sociais, adaptando-se às novas condições e criando formas inéditas de expressão. O sagrado, nesse contexto, não é resíduo do passado, mas força ativa, capaz de animar festas, mobilizar pessoas e reinventar sentidos.

O livro também propõe uma reflexão sobre o papel da memória na construção da religiosidade popular. Simas mostra como as festas, as devoções e as simpatias funcionam como dispositivos de transmissão de saberes, de valores e de identidades. A memória, nesse contexto, não é apenas lembrança do que passou,

mas força criadora, capaz de atualizar e reinventar tradições. O autor revela como a religiosidade popular é, ao mesmo tempo, herança e invenção, continuidade e mudança.

A dimensão estética da religiosidade popular é outro aspecto explorado por Simas. Ele descreve com sensibilidade as cores, os sons, os sabores e os gestos que compõem o universo das festas e das devoções. O autor mostra como o sagrado se manifesta não apenas nas palavras, mas também nos corpos, nas danças, nas comidas e nos objetos. A religiosidade popular, nesse sentido, é uma experiência sensorial, que envolve todos os sentidos e mobiliza a imaginação.

O livro de Simas se destaca, ainda, por sua capacidade de dialogar com diferentes públicos. Ele escreve para o leitor acadêmico, interessado em questões teóricas e metodológicas, mas também para o leitor comum, que se reconhece nas histórias, nas festas e nas devoções descritas. O autor consegue, assim, articular rigor analítico e sensibilidade narrativa, compondo uma obra que é, ao mesmo tempo, estudo e celebração.

A crítica que se pode fazer à obra talvez resida justamente em seu encantamento diante da religiosidade popular. Por vezes, Simas parece ceder à tentação de idealizar o universo que descreve, deixando em segundo plano as tensões, os conflitos e as exclusões que também marcam o campo religioso brasileiro. No entanto, essa escolha narrativa pode ser compreendida como um gesto político, uma afirmação da potência criadora do povo diante das adversidades.

Santos de casa é, em última análise, um convite à escuta. Simas nos convida a ouvir as vozes que ecoam nas festas, nas rezas, nas simpatias e nas histórias de cada dia. Ele nos lembra que a religiosidade popular é, antes de tudo, experiência compartilhada, invenção coletiva, força de resistência e de alegria. O livro é uma celebração da vida em sua pluralidade, uma afirmação da capacidade do povo brasileiro de reinventar o sagrado a cada dia.

A obra de Simas se insere, assim, no debate contemporâneo sobre a cultura popular, a religiosidade e a construção das identidades no Brasil. Ao revelar a vitalidade e a complexidade das práticas religiosas populares, o autor desafia os discursos que tentam reduzir a religiosidade a superstição, atraso ou alienação. Ele mostra que a fé popular é, antes de tudo, prática social, experiência sensível, invenção de sentido e afirmação de vida.

O livro é, portanto, leitura fundamental para quem deseja compreender o Brasil em sua pluralidade, em suas contradições e em sua capacidade de reinventar o sagrado. Simas nos oferece um retrato vivo da religiosidade popular, marcado pela criatividade, pela resistência e pela alegria. Sua escrita, ao mesmo tempo ri-

gorosa e sensível, nos convida a repensar o lugar do sagrado em nossas vidas e em nossa história.

Ao final da leitura, fica a sensação de que o sagrado, no Brasil, não é apenas objeto de estudo, mas experiência vivida, força criadora e espaço de invenção coletiva. *Santos de casa: fé, crenças e festas de cada dia* é, assim, mais do que um livro sobre santos ou festas; é uma celebração da capacidade humana de criar sentido, de reinventar tradições e de afirmar a vida diante das adversidades. Simas nos oferece, com sua prosa vibrante e generosa, um convite à escuta, à celebração e à reinvenção do sagrado em cada gesto, em cada festa, em cada dia.

REFERÊNCIAS

SIMAS, Luiz Antonio. **Santos de casa: fé, crenças e festas de cada dia**. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2022.



editora
UEA

LETR**C**APITAL

PPGI **.CH**



FAPEAM