



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDOS AMAZÔNICOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO
SUSTENTÁVEL DO TRÓPICO ÚMIDO**

EDGAR MONTEIRO CHAGAS JUNIOR

PRODUÇÃO SIMBÓLICA DOS LUGARES: folguedos
populares de boi-bumbá do Marajó – espaço e cultura na região do
Ararí

Belém
2008

EDGAR MONTEIRO CHAGAS JUNIOR

PRODUÇÃO SIMBÓLICA DOS LUGARES: folguedos populares de boi-bumbá do Marajó – espaço e cultura na região do Ararí

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre em Desenvolvimento Sustentável, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará. Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Rosa Elizabeth Acevedo Marin.

Belém
2008

EDGAR MONTEIRO CHAGAS JUNIOR

PRODUÇÃO SIMBÓLICA DOS LUGARES: folguedos populares de boi-bumbá do Marajó – espaço e cultura na região do Ararí

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre em Desenvolvimento Sustentável, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará. Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Rosa Elizabeth Acevedo Marin.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Rosa Elizabeth Acevedo Marin
Orientadora – NAEA/UFPA

Prof.^o. Dr.^a. Edna Maria Ramos de Castro
Examinadora interna – NAEA/UFPA

Prof.^a Dr. Gilberto de Miranda Rocha
Examinador – Externo NUMA/UFPA

Resultado: _____

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca do NAEA/UFPA.)

Chagas Junior, Edgar Monteiro

Produção simbólica dos lugares: folguedos populares de boi-bumbá do Marajó – espaço e cultura na região do Arari / Edgar Monteiro Chagas Junior ; Orientador Rosa Elibeth Acevedo Marin. – 2008.

109f. : il. ; color. 30 cm

Inclui bibliografias

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Programa de pós-graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Belém, 2008.

1. Folclore – Ilha do Marajó (PA). 2. Ilha do Marajó (PA) – Aspectos culturais. 3. Cultura popular – Ilha do Marajó. 4. Bumba-meu-boi – (PA). I. Acevedo Marin, Rosa Elizabeth, orientador. II. Título.

CDD 21. ed. 398.98115

A meu pai (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

A Professora Dra. Rosa Elizabeth Acevedo Marin, por ter me proporcionado o aprendizado de importantes lições que não estão nos livros.

Aos Professores Dr. Gilberto de Miranda Rocha e Dra. Edna Cabral Castro pela aceitação de debater este trabalho na banca examinadora de qualificação e defesa.

Aos professores e colegas do NAEA pelas boas horas de aprendizado dentro e fora das salas de aula.

Aos meus pais Edgar Monteiro Chagas (in memoriam) e Mirian Mangabeira Chagas pelos incentivos e acima de tudo, por acreditarem na educação como transformação social. Meus irmãos Eduardo, Marco Aurélio, Regina e Rosana Chagas e meus sobrinhos Luan e Felipe Chagas.

Ao Professores e amigos Valter do Carmo Cruz e Vanda Pantoja, pelo incentivo, força e amizade de tantos anos de convivência. A Máira Maia, minha companheira e que em breve dará a luz a Helena, nossa maior conquista, pela paciência em revisar este trabalho e essencial nas discussões dos conceitos que envolvem o mesmo.

Aos amigos de sempre Clélio Palheta, Luz Consuelo, Silmar, Roberto Albuquerque (compadre), Cincinato Marques, Allan Carvalho, aos amigos “pavulagens”, Ronaldo Silva, Jr. Soares, Ruben Stanislaw, Marcelo Fernandes, Nazareno Silva, Rafael Barros, Max, Fabrício, além do inesquecível Rui Baldez, enfim, a todos aqueles que colaboraram direta ou indiretamente na minha formação intelectual, musical e humana.

Aos grupos e mestres de folguedos da Ilha do Marajó, aos quais expresso minha eterna gratidão pelos bons momentos de vivência e aprendizado.

RESUMO

Os grupos de bois-bumbá da Ilha do Marajó produzem diferentes significados que informam sobre o local a partir do imaginário popular e dos costumes cotidianos: o trabalho, as celebrações, os causos e contos, a música, a dança, os versos, enfim, de tudo o que envolve as representações sócio culturais da ilha. A forma como estes grupos negociam sua sobrevivência frente a uma cada vez maior “espetacularização do exótico” dos lugares informam sobre o processo histórico de apropriação desigual de um capital cultural, que pode ser visualizado, dentre outras maneiras, através das manifestações festivas envolvendo valores culturais que estão material e simbolicamente produzidos nestas manifestações. Desta forma, demonstram até que ponto as referências culturais externas ao lugar são aceitas, assimiladas e renegociadas em prol da manutenção de uma tradição. Assim, a cultura popular pode dar uma relevante contribuição dentro das formações sociais, no sentido de melhor expressar a historicidade de um contexto específico, bem como informar sobre o seu processo de produção simbólica, inscrita no espaço e, através dos processos sociais, significada no lugar. Sendo assim, pode-se considerar que a contribuição de uma espacialidade concebida pelas manifestações festivas da Ilha do Marajó, seus aspectos materiais e seus processos sociais, estão presentes nas formas emergentes de organização do espaço que tais manifestações, como a dos grupos de boi-bumbá imprimem na paisagem. Esta organização pode ser identificada pela produção dos lugares, seja para sua promoção ou para a reprodução de valores cotidianos.

Palavras-chave: Cultura popular. Boi-bumbá. Pará. Ilha do Marajó.

ABSTRACT

Groups of *bois-bumbá* from Marajo Island produce different meanings that tell about the country from popular imagination and daily habits on as: working, celebration, *causos* and tales, songs, dances, verses, in short all things that involve social cultural representations from this island. The form like these groups negotiate their survivor in relation to spectacular increase of the exotic of places inform about the historic process of unequal appropriation from cultural capital that it can be visualized through the folk manifest that involve material symbolic cultural values that built in this one. In this way, they prove to what extent the external cultural references of the country are accept, assimilated, and renegotiated in favor of the maintenance of a tradition. Therefore popular culture can give a contribution relevant to the social formation to better the historiography of a specific context, beyond to inform about its process of symbolic production inside the space through of the social processes that are meaning in the country. Therefore, it can consider that the contribution of a spaciousness given by the folk manifest from Marajo Island, their material aspects and their social processes that are presenting in the arising forms of the space organization whose these expression, for example *boi-bumbá* groups, give on the landscape. This organization can be identified by production of the countries in promotion or in reproduction of the daily habits.

Keywords: Popular culture. Bois-bumbás. Pará. Marajó Island.

ISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gravura 1 – Cortejo de boi-bumbá nas proximidades de Santarém.....	40
Mapa 1 – Localização dos bumbás do Marajó.....	48
Fotografia 1 – Comissão de foliões de São Sebastião de Cachoeira do Ararí	50
Fotografia 2 – Ensaio do boi em São Sebastião da Boa Vista.....	52
Fotografia 3 – Dona Magnólia e seu boi “Pai do Campo”	55
Fotografia 4 – Grupos parafolclóricos em apresentação em um dos hotéis da Soure.....	69
Fotografia 5 – Mestre Tomaz.....	70
Mapa 2 – Localização do Município de Cachoeira do Ararí na Ilha do Marajó.....	74
Fotografia 6 – Boi-bumbá Mirim “Aventureiro”	78
Fotografia 7 – “Boi Gaiato” em seu local de ensaio no bairro do Choque.....	79
Fotografia 8 – Shows de bandas de “tecnobrega”	82
Fotografia 9 – Casa de show “Malocaxeira”	83
Mapa 3 – Localização dos bumbás de Cachoeira do Ararí	85
Fotografia 10 – Mestre “Piticaia”	89
Fotografia 11 – Bairro do Choque.....	91
Fotografia 12 – Ensaio do boi “Gaiato” em uma das residências do bairro do Choque.....	95

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
1.1 PROCEDIMENTO METODOLÓGICO.....	12
2 ESPAÇO E CULTURA.....	20
2.1 ACEPÇÕES DE LUGAR COMO ELEMENTO GEOGRÁFICO DE EXPRESSÃO HUMANA.....	24
2.2 O LUGAR DA FESTA: O BOI-BUMBÁ NA AMAZÔNIA.....	37
2.3 BOI DE BELÉM: UMA COMPARAÇÃO.....	42
3 OS GRUPOS DE BOI-BUMBÁ E SUA ESPACIALIDADE MARAJOARA.....	45
3.1 O BOI DE ESPETÁCULO: SÃO SEBASTIÃO DA BOA VISTA.....	51
3.2 SUBINDO O RIO ARARÍ: JENIPAPO E SANTA CRUZ DO ARARÍ.....	59
3.3 ATRAVESSANDO O RIO CAMARÁ: OS QUILOMBOS DE SALVATERRA E O BOI-BUMBÁ “PRIMAVERA” DE BAIRRO ALTO.....	62
3.4 CULTURA COMO “RECURSO”: O EXEMPLO DE SOURE.....	68
4 CACHOEIRA DO ARARÍ E O ATUAL PROCESSO DE REPRODUÇÃO DOS GRUPOS DE BOI-BUMBÁ.....	73
4.1 OS BOIS “ENCANTADO” E “GAIATO” DE CACHOEIRA.....	86
4.2 O “ENCANTADO”	86
4.3 O “GAIATO”	91
4.4 A PRODUÇÃO SIMBÓLICA DO ESPAÇO.....	97
5 CONCLUSÃO.....	101
REFERÊNCIAS.....	106
ANEXOS.....	111

1 INTRODUÇÃO

Eu cheguei, cantei e arrudiei boi na malhada
Eu cheguei, cantei e arrudiei boi na malhada
Procurando boi na clareira da madrugada

Vaqueiro grita com o boi, deixa o boi balancear
Esse é o boi Encantado, a beleza do lugar

Brinca, brinca vaquerada, não deixa boi se bater
Tanta gente tão presente que agora que eu quero
ver!

(Mestre “Piticaia” – Cachoeira
do Arari, novembro de 2007).

A maior ilha fluvio-marinha do mundo atrai cada vez mais atenção de pesquisadores por conta da biodiversidade e, também, pela promoção daquilo que a cultura local pode oferecer como “exótico”, aquilo que expõe e dinamiza emblematicamente e notadamente os modos de vida e as manifestações festivas de populações tradicionais.

Os folguedos populares, brinquedo teatral que envolve todo um legado de tradições populares, inseridas na dinâmica da Ilha do Marajó, traduzem ludicamente anseios, alegrias, tristezas, frustrações e esperança, manifestando historicamente sua condição cultural através da religiosidade, da música, da dança, se estabelecendo no tempo e se adaptando aos condicionantes da vida moderna. A extinção e/ou transformações desses folguedos, decorrente, dentre outros fatores, dos diversos usos que a cultura passa a ter na era da globalização (YÚDICE, 2004) não ocorre sem que haja resistências. Isso permite discernir o entendimento de um espaço que se concebe enquanto processo produtivo *sobre* o recurso cultural, normalmente vinculado à indústria do turismo e sobre o qual se estabelece uma mediação com o espaço dotado de um referencial pautado nas práticas espaciais do ato de celebrar, no significado e nas representações simbólicas que determinados grupos sociais produzem a partir dessas práticas.

As formas simbólicas estão ligadas ao lugar por intermédio da consciência e, dependendo do contexto, podem estar materializadas nas imagens da paisagem, assim como pelo conteúdo humano imaterial, aquilo que se entende como o intangível da cultura manifestada dentre outras possibilidades nas celebrações, envolvendo as

comemorações festivas, as artes plásticas, as expressões culturais tradicionais, a religiosidade, enfim, tudo o que liga afetivamente o homem ao lugar.

O apelo mercadológico imprime nos folguedos populares da Ilha do Marajó um processo constante de descaracterização. Porém, apesar disso, a brincadeira continua em constante processo de reinvenção, permanecendo atual em quase todos os municípios da Ilha, embora com algumas variações em virtude das peculiaridades locais bem como disponibilidades de acesso a recursos financeiros e materiais. Esse processo revela uma diversidade não só das ações práticas implementadas pelos grupos (referente principalmente as suas apresentações), mas, sobretudo, nos diversos formatos que cada um desses grupos assume em seus contextos específicos relacionados às localidades em que existem. Assim, é possível distinguir alguns elementos dentro das comédias de boi-bumbá de cada grupo, os quais sugerem algumas indicações que referendam o local, a organização social e a dinâmica temporal desses lugares.

A mediação do que se concebe enquanto uma imagem hiper-real do espaço, em contraposição ao que se experimenta nas teias das relações e dos significados, constituindo uma das abordagens propostas neste trabalho a qual vem à tona na semântica do poder, instituído por vozes que traduzem um Marajó vernáculo, discurso que sobrepõe as vozes do espaço vivido, lugar demarcado em sua existência, dentre outras formas, através da produção simbólica das relações de trabalho, da exploração e transformação da natureza, das celebrações e das formas de expressão da região como a dos folguedos populares. A instrumentalização técnica de ações culturais traduzidas nos eventos festivos pontualmente delimitados, instituída pelos agentes sociais que detém o poder da indústria do entretenimento, em um primeiro momento coloca em xeque tais vozes neste segmento e mobilizam os agentes sociais locais a se valer de seu saber tradicional como forma de emancipação social, política e cultural.

Nos grupos de folguedo de boi-bumbá da Ilha do Marajó, estão presentes alguns elementos simbólicos que possibilitam dimensionar a relação entre o que está em jogo no processo de apropriação desigual do capital cultural na Ilha, dentro de um contexto mais amplo de influências externas a mesma.

Algumas manifestações culturais populares, como a descrita acima, celebram divindades, comemoram a fartura, festejam pela pura diversão, reivindicam direitos, partem de um princípio subjetivo e coletivo que, através de rituais ou celebrações, expõem uma face da realidade de uma parcela da população – notadamente a excluída – , que através do tempo foi sendo proibida ou simplesmente relegada ao descaso diante

suas manifestações festivas. Assim, dentro de um contexto mais amplo de entendimento do atual momento histórico onde a experiência, a vivência e o saber tradicional dão lugar ao imediatismo protagonizado pelas novas formas de organização social do trabalho, onde a velocidade e a exigência cada vez maior das especializações sobrepõem qualquer temporalidade diferente que institui a concorrência como veículo motor de ascensão e “emancipação” do “homo-tecnologicus”.

Segundo Hall (2003), a história nos mostra de que forma as manifestações populares foram sendo dizimadas em razão do avanço do modo capitalista de produção. Com a redução drástica do tempo livre do trabalhador, poucas datas comemorativas envolvem alguma celebração coletiva. Soma-se a isso a velocidade com que as mudanças socioespaciais ocorrem: a urbanização desenfreada causada pela industrialização crescente faz com que os modos de vida se alterem completamente e o tempo da vida passe a ser o tempo do trabalho.

Nas cidades a (re)criação espontânea das manifestações culturais ocorre de forma gradativa, porém, não menos estigmatizadas. A resistência corresponde ao modo pelos quais alguns segmentos sociais ressignificam sua condição e suas possibilidades de lazer e de reivindicações. É nesse sentido que grupos de folguedos, como o boi-bumbá, a capoeira, os cordões de pássaros e os diversos cordões de bichos ainda sobrevivem ao tempo.

Diante disso, os lugares ganham novas funcionalidades que definem sua posição no mercado do comércio e do turismo. Assim, a cultura é chamada para preencher esteticamente “lacunas” identitárias de um lugar “sem imagem”. Neste sentido, os usos mercadológicos de alguns grupos artísticos populares justificam o investimento nos mesmos, no sentido de dar “vida” e vender o lugar. É com esta finalidade que as políticas públicas de fomento cultural vêm “contribuindo” com esses grupos para a criação de espaços e equipamentos urbanos que possibilitem a criação de uma identidade dita regional. Sendo assim, cria-se também um novo espaço de circulação cultural específico, um espaço diferenciado, dado a sua especificidade de ser uma espécie de não-lugar em oposição ao lugar; de acordo com Tuan, o lugar pode aflorar em escalas diversas. A casa e o bairro são lugares experienciados diretamente, assim como a cidade e a nação, estimadas por uma série de elementos simbólicos, emocionantes, da identidade, do pertencimento ou da propriedade vividos ou projetados no curso da vida ou pela arte, os esportes ou a educação. Espaço desprovido de vida onde no cotidiano são quase inexistentes as relações sociais ligadas ao processo de

produção dessas manifestações culturais. Nesse aspecto, este novo espaço se apresenta como uma tentativa de ordenamento por parte do poder público no sentido de um fortalecimento da identidade cultural. Contudo, esse espaço constitui-se em um verdadeiro “simulacro” (BAUDRILLARD, 1991), uma espécie de imagem hiper-real que se traduz em uma tentativa de afirmar essa identidade pelas formas espaciais (a paisagem), mas que na verdade esta não se concretiza no conteúdo das relações sociais cotidianas neste espaço.

Pode-se constatar que há uma contradição entre espaço concebido e espaço experienciado ou vivido, pois segundo o discurso do poder público, a concepção desses espaços tem por objetivo fomentar e dar sustentabilidade à cultura popular e à identidade regional. Contudo, verifica-se que, na verdade, tal propósito se restringe ao arranjo de um novo sistema de objetos organizados com essa intencionalidade que se materializa numa simulação de uma paisagem regionalista. Tais mudanças dão enfoque à materialidade, ao suporte físico do espaço, pois no que se refere ao sistema de ações, as práticas espaciais cotidianas ao conteúdo do espaço vivido, este discurso é negado.

No processo de (re)produção artístico-cultural dos grupos de boi-bumbá da Ilha do Marajó, verifica-se a constituição de algumas formas espaciais associadas à produção cênica e culinária dos eventos, como a residência de alguns participantes servindo de espaços de ensaio e/ou para a construção dos instrumentos e confecção de indumentárias. Estes espaços são marcados por uma carga de participação coletiva que envolve questões de atitudes, valores e interesses. Isso se expressa, por exemplo, na forma como se trabalha boa parte do ano, sem receber salário, ou algo semelhante, para que se coloque o “boi” na rua. São costureiras, cozinheiras, artesãos e músicos que vêm na brincadeira a forma de materialização de seu trabalho e de sua dignidade e, por outro lado, o uso que esta manifestação passa a ter como recurso a ser explorado.

Este sistema de ações reflete as formas pelas quais grupos culturais respondem a certos fenômenos atuais, como é o caso da pseudohomogeneização técnica e cultural defendida por muitos como um beco sem saída e que tem, nessas tradições, uma válvula de escape:

A uniformização das técnicas não cessa de se afirmar, mas a resposta de populações que vêm se dissolver algumas das marcas mais antigas de suas identidades é mais forte do que se esperava. As pessoas têm o sentimento que seu ser

profundo está ameaçado pela padronização dos tipos de vida e dos produtos (CLAVAL, 1999 p.62).

A superação de uma visão de cultura popular marcada por uma análise “museológica” – que não possui uma dinâmica marcada no tempo e no espaço – é fato comum nas ciências que se dedicam ao tema. O que se tenta considerar é justamente a sua posição diante da atual conjuntura de estar literalmente “remando contra a maré” no sentido de manter uma estrutura marcada por relações que, em geral, fogem da especulação e contam cada vez menos com o apoio do poder público, tido como o responsável pelos programas de apoio e incentivo às manifestações culturais populares. E, ainda, como “prestador sócio-político de serviços e estimulador-patrocinador das iniciativas da própria sociedade” (CHAUÍ, 1992 p. 14).

As discussões entorno dos diferentes usos da cultura ou da “cultura como recurso” (YÚDICE, 2004) proporciona um debate sobre a ética nas atuais políticas públicas de fomento cultural, quer no espaço urbano ou rural. As novas formas, funções e processos sociais e econômicos impõem uma dinâmica própria do atual momento de reestruturação capitalista e na forma como os lugares respondem a esse processo. Essas formas estão impressas na dinâmica social de seus habitantes, assim como no modo pelo qual as manifestações culturais são constantemente acionadas ou ressignificadas diante das demandas impostas ou de sua existência simbólica seja ela ritualística, celebrativa e/ou festiva.

Com efeito, busca-se nesta pesquisa compreender de que forma pode se dar a produção simbólica dos lugares através dos folguedos populares, estes entendidos como o *locus* de identidade, relações sociais e história.

1.1 PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

De 2004 a 2006 o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN realizou o *Levantamento Preliminar dos bens culturais da Ilha do Marajó*. Este projeto faz parte do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, tendo como base jurídica o Decreto Federal nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que “*institui o Registro dos bens culturais de natureza imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*” (BRASIL, 2009). O projeto consistiu no mapeamento dos bens culturais dos municípios da Ilha grande, com viagens de campo feitas durante dois anos e meio às sedes municipais, distritos e localidades do Marajó. A intenção era localizar bens culturais que, dentro dos parâmetros do INRC, pudessem ser registrados como patrimônio cultural imaterial brasileiro.

A preocupação com o registro do patrimônio imaterial por parte do Estado sugere uma rápida incursão pela discussão teórico-metodológica que baseia este registro e que contribuiu significativamente no desenvolvimento deste trabalho, pois os registros do INRC Marajó serviram de base documental para esta pesquisa.

Segundo o ex-ministro da cultura, Gilberto Gil, a preocupação com o registro dos bens culturais de natureza imaterial surge como uma:

[...] iniciativa de ampliar o raio de proteção, preservação e valorização dos bens simbólicos de nosso povo [...]. A idéia, portanto, é ir adiante construindo e cultivado uma noção sempre mais abrangente, mais realista, menos exclusivista e excludente do que sejam nossas heranças culturais, de modo que possamos incluir, em seu universo, não apenas prédios, monumentos, marcos materiais. Mas, também, as inumeráveis formas expressivas que a nossa gente vem gerando ao longo dos séculos – e prossegue produzindo rotineira e cotidianamente, nos dias de hoje (IPHAN, 2003).

A proposta é antiga, Mário de Andrade já a cultivava nos anos 1930 num momento de busca da identidade e preservação da memória brasileira que culmina com a criação do SPHAN que viria a se tornar o IPHAN.

O aporte metodológico que sustentou as visitas a campo foi baseado no manual de aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC do Departamento

de Identificação e Documentação do IPHAN, o qual foi formulado como instrumento sistemático de coleta de dados sobre os bens culturais de natureza imaterial, tendo os seguintes objetivos:

- a) identificar e documentar bens culturais, de qualquer natureza, para atender à demanda pelo reconhecimento de bens representativos da diversidade e pluralidade culturais dos grupos formadores da sociedade; e
- b) apreender os sentidos e significados atribuídos ao patrimônio cultural pelos moradores de sítios tombados, tornando-os como intérpretes legítimos da cultura local e como parceiros preferenciais de sua preservação.

Desta forma, a formulação desse manual constituiu em uma proposta metodológica de sistematização de registro do patrimônio imaterial brasileiro, implantada em quase todo o território nacional pelo IPHAN e que, segundo o manual de aplicação, deve se fundamentar nas categorias de bens culturais criadas pelo Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial (GTPI), encomendado pelo Ministério da Cultura – MinC, que são as seguintes:

- a) Saberes e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;
- b) Celebrações, festas e folguedos que marcam espiritualmente e vivência do trabalho; da religiosidade, do entretenimento e da vida cotidiana;
- c) Linguagens musicais, iconográficas e performáticas;
- d) Espaços em que se produzem as práticas culturais.

Segundo essas diretrizes, a metodologia, propõe-se conhecer a realidade:

[...] à luz da teoria desenvolvida pelas ciências sociais sobre os processos de produção, reprodução e mudança cultural, bem como sobre os mecanismos que articulam esses processos à formação do patrimônio cultural e da memória social e, portanto, – em última instância – à própria formação da nação como construção política e simbólica (IPHAN, 2000, p.2).

O suporte metodológico desse manual, no que se refere ao levantamento preliminar de um sítio (área pesquisada), não se propõe a aprofundar questões referentes às definições propostas e aos meios para se abranger a contextualização e o significado de cada manifestação nas representações e no simbolismo de sua existência local. Porém, põe em evidência um importante aporte quantitativo, por meio de fichas de entrevistas sintetizadas, bem como o registro áudio-visual dos diferentes bens culturais pesquisados.

A categoria que envolve as celebrações festivas como a dos folguedos populares – e dentre elas a do boi-bumbá –, segundo o referido inventário, consiste na categoria *formas de expressão*, definida como:

Formas não lingüísticas de comunicação associadas a determinado grupo social ou região, desenvolvidas por atores sociais (individuais ou grupos) reconhecidos pela comunidade e em relação às quais o costume define normas, expectativas, padrões de qualidade, etc. Incluem nesta categoria [...] diversas variantes do boi [o boi-bumbá, o boi duro, o bumba meu boi, etc.] (INRC, 2000, 11).

A pesquisa feita durante quase três anos utilizando o manual do INRC dava suporte a uma coleta quantitativa, cuja finalidade consistia em mapear, saber o que, onde e desde quando existem tais bens culturais, além de descrevê-los sucintamente¹. Diante desta questão, a busca de uma complementação teórica que pudesse desvendar o que de mais complexo existe nas relações sociais envoltas no folguedo de boi-bumbá na Ilha do Marajó no sentido do entendimento da diversidade a que se apresentava tal folguedo; mas, também, de sua constituição interna histórica e atual, bem como de suas formas de representações simbólicas sobre este brinquedo em seu local de reprodução.

A história oral se tornou ferramenta de suma importância nesse processo. A partir dos relatos e dos caminhos e descaminhos a que a oralidade me levava, fomos cartografando as etapas, os processos, os traçados que induziam num primeiro momento a experimentar teorias e, em seguida, a defini-las como suporte explicativo da realidade estudada.

Neste sentido, traçar rotas, fazer contatos, entender processos, ouvir permitiu construir um leque de indagações que poderiam me ajudar a pensar e a entender o que se propôs estudar: que grupos são esses e como se organizam para manter tais folguedos? Como se dá a relação desses (como são vistos e entendidos) pelos agentes sociais do local? O poder público mobiliza ou fomenta tais manifestações? Quais os motivos de se manter tais folguedos em atividade e de que modo isso acontece? Há alguma peculiaridade distinta desses folguedos na Ilha do Marajó? Quais agentes sociais são acionados a participar desses folguedos? Como foi inventada essa tradição na Ilha do Marajó? Por que os grupos de folguedos perdem ou ganham em importância nas diferentes localidades? Esses folguedos constroem ou não uma representatividade

¹ No entanto, a etapa seguinte ao Levantamento Preliminar trata do Inventário de um bem cultural específico com um maior aprofundamento de estudo etnográfico.

simbólica peculiar a partir do referencial espacial e territorializam suas ações? Como isso acontece?

As várias entrevistas feitas com os proprietários – autodenominados “amos de boi” – e brincantes dos folguedos de boi-bumbá iam costurando uma trajetória de vida dos entrevistados que, por diversas vezes, se confundiam com a história do brinquedo. Diante disso, as dispersões de memória que em incontáveis situações deixavam escapar as emoções vividas no passado, quando dos “tempos áureos” de se colocar o “boi na rua”, iam tecendo a dinâmica das mudanças e as influências externas diante do desenvolvimento dos meios de transporte e das comunicações. Sendo assim, tornou possível entender tais mudanças por meio de um aporte teórico-metodológico que, a partir de um referencial simbólico induz a uma compreensão das formas representativas das manifestações culturais em um dado espaço.

Assim, os embasamentos da ciência geográfica da noção de *lugar*, possibilitam trabalhar a questão das escalas e entender os fenômenos espaciais que ocorrem no local, bem como a relação deste com a dinâmica do movimento geral da sociedade (externa ao local), que na Ilha do Marajó pode ser observada. Precipuamente dentre outros segmentos sócio-culturais, tal aspecto pode ser verificado por meio dos grupos de folguedos populares que, em seu processo de constituição histórica e espacial, imprimem uma identidade constantemente ressignificada pela dinâmica cultural dos habitantes de determinada localidade.

Temas hoje tão difundidos como especialização dos lugares (HARVEY, 1992), mundialização da cultura (ORTIZ, 2003), usos da cultura na era global (YÚDICE, 2004), o sentido global do lugar (MASSEY, 2000), a questão local (BOURDIN, 2001), identidade cultural e pós-modernidade (HALL, 2006), ordem universal e ordem local (SANTOS, 2002), nos trazem questões para se pensar a dinâmica cotidiana da cultura local em um contexto mais amplo de interações, que direta ou indiretamente estão associadas às escalas que vão do global ao local e vice-versa. Neste sentido, a importância dos aspectos históricos, políticos, sociais e econômicos dos lugares constituem uma matriz de entendimento da realidade, estudada ao mesmo tempo em que reflete e é reflexo de movimentos externos. Porém, é preciso que se defina nosso entendimento do que pode ser considerado como cultura popular dentro do enfoque analítico em que se presta este trabalho.

Deixando de lado as tendências do romantismo, que entendem cultura popular como a expressão mais autêntica de um povo, buscando sua estatização no tempo e no

espaço. Ou do populismo, que a quer como elemento essencial da identidade nacional, buscando seu significado no que se pode encontrar de mais puro nas manifestações culturais populares espalhadas país a fora. Assim, entende-se cultura popular segundo um pensamento baseado no enfoque que a situa como “um instrumento voltado para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social, através do qual é elaborada e construída a hegemonia de cada classe” (CANCLINI, 1983, p. 12). Conforme Canclini (1983, p. 12, 13), tal enfoque teórico-metodológico parte-se a partir das seguintes teses:

- a) o capitalismo, sobretudo o capitalismo dependente possuidor de fortes raízes indígenas, em seu processo de desenvolvimento não precisa sempre eliminar as culturas populares; ao contrário, ele inclusive se apropria delas reestrutura-as, reorganizando o significado e a função dos seus objetos e das suas crenças práticas. Seus recursos preferidos são o reordenamento da produção e do consumo no campo e na cidade, a expansão do turismo e a presença de políticas estatais de refuncionalização ideológica;
- b) com a finalidade de integrar as classes populares ao desenvolvimento capitalista, as classes dominantes desestruturam – mediante procedimentos distintos, mas que são subordinados a uma lógica comum – as culturas étnicas, nacionais e de classe, reorganizando-as num sistema unificado e produção simbólica. É com este intuito que separam a base econômica das representações culturais, rompem a unidade entre a produção, a circulação e o consumo, bem como entre os indivíduos e sua comunidade. Enquanto que, num segundo momento, recompõem os pedaços, subordinando-os a uma reorganização transnacional da cultura que é correlata à multinacionalização do capital, tal processo pode ser identificado no processo de redução do étnico ao típico.

Este enfoque se orienta por uma interpretação dos conflitos interculturais no capitalismo que, ainda segundo Canclini (1983), está relacionada com as “respostas que as comunidades tradicionais e os povos mestiços oferecem diante da situação de dominação”. Tal debate fundamenta este trabalho na medida em que nos proporciona uma interpretação mais ampla para aquilo que Cosgrove (1996) chama de “a produção simbólica do espaço”, tema que será desenvolvido no capítulo 2.

Os questionamentos e hipóteses levantadas, em conjunto com a proposição teórico-metodológica, traduzem as diretrizes desse trabalho. Os meses de outubro e novembro de 2007 foram dedicados à aplicação de entrevistas específicas na denominada Microrregião do Arari, também conhecida como Campos Marajoaras, bem como em alguns pontos localizados na fronteira entre os municípios de Cachoeira do Arari, Santa Cruz do Arari, Soure e Salvaterra. A proposta é testar as hipóteses do “cortejo” histórico do folguedo de boi-bumbá na bacia do rio Arari e cartografar essa espacialidade tentando pontuar as épocas de ocorrência nesse trajeto. Com isso,

pretendo demonstrar o papel e a importância dessa manifestação na Ilha do Marajó, que para a população local consiste num elemento de coesão social, bem como entender o processo de constituição, no tempo (histórico) e no espaço, do boi-bumbá na região dos Campos Marajoaras, e de que forma ela se reconfigura na atualidade.

Pautado nos encaminhamentos propostos pela história oral, foi traçada como etapa preliminar o levantamento bibliográfico e documental sobre o folguedo de boi-bumbá na Amazônia e Ilha do Marajó. Em seguida, foi estruturado um roteiro geral para as entrevistas (em anexo) que facilitasse a condução no trabalho de campo junto aos habitantes das áreas pesquisadas, precisamente os que fizeram e/ou fazem parte de algum grupo de boi-bumbá.

O roteiro das entrevistas foi concebido com questões abertas. Segundo Freitas (2002), isso acontece uma vez que “muitas questões vão surgindo naturalmente no discurso do depoente e no transcurso da entrevista e, essas, às vezes, nos suscitam outras”, facilitando, assim, o preenchimento de um questionário semi-estruturado, nos qual eram registrados os relatos dos entrevistados. Pois, como ainda observa Freitas (2002, p. 94):

A nossa preocupação [...] é garantir a visão de mundo, as idéias os sonhos e as crenças dos depoentes. Nessa narrativa, a imaginação se mistura com a realidade.

Tal como explicitado por Freitas (2002), apreender uma idéia, um pensamento, um significado, representa um esforço de discernimento por parte do pesquisador, particularmente entre o que este pretende e o que está sendo relatado, assim como a leitura das entrelinhas desse relato. Este sim é um exercício interessante e complexo no processo de geração de conhecimento sobre a realidade que se está a analisar.

As entrevistas mais significativas foram transcritas na íntegra para que servissem de material de análise neste trabalho, ou ainda, para pudessem em parte ser utilizadas conforme a necessidade da construção textual. As questões éticas e legais foram vistas com a devida assinatura de um termo de doação (em anexo) dos depoimentos, dos registros fotográficos e das filmagens que necessárias à pesquisa.

As fotografias estão diluídas no texto como forma de complementação visual do que está sendo discutido nos subtópicos dos capítulos. Desta forma, pretende-se fazer o uso deste tipo de informação na medida em que forem sendo necessárias ao longo do texto.

Seguindo a esta seção, no segundo capítulo procuramos demonstrar os caminhos (e descaminhos) que tornaram possível a apreensão da cultura a partir do espaço. Neste sentido, buscam-se na gênese do conhecimento científico em geografia as postulações de uma incipiente análise culturalista dentro deste ramo do conhecimento, no sentido de compreender o processo de aprimoramento dessa discussão dentro das categorias espaciais.

O lugar enquanto experiência é a base teórica desta pesquisa, em uma tentativa de trazer para discussão a possibilidade de se entender um objeto social a partir de bases humanista-materialistas. Em certa medida, são demonstradas as premissas compartilhadas entre o momento em que a geografia cultural e o marxismo se fundem como centralidade explicativa da realidade fundamentada nas formações sociais, sua historicidade inscrita no espaço, produzida e significada nas paisagens e nos lugares através da sucessão dos modos de produção. Assim, considera-se a perspectiva de se entender o lugar a partir de sua produção simbólica, concebido nas formas materiais e nos processos sociais que lhes dão sentido.

A configuração espacial dos grupos de bois-bumbá na Amazônia inaugura a empiria com a demonstração de uma das faces de se entender o lugar enquanto espaço de reprodução das manifestações festivas. Para contextualizar a dinâmica cultural de tais grupos em relação a sua configuração rural e urbana, comparamos ao final do segundo capítulo, o processo de adaptação desse folguedo a evolução urbana de Belém, o que se identificou na Ilha do Marajó, em suas localidades e sedes municipais.

No terceiro capítulo, o lugar sofre o primeiro recorte territorial: a espacialidade dos grupos de bois-bumbá da Ilha do Marajó é mapeada e demonstrada numa clara divisão entre dois tipos de folguedo de boi da ilha. No primeiro se identifica a referência dos festivais de boi-bumbá de Juruti e Parintins; e no outro, o formato de comédia, demarcado pelos cortejos de ruas e rios, sendo sua produção voltada principalmente para a diversão (em alguns casos também para a religião) dos habitantes das localidades. Nesta direção, analisamos o papel que assume o lugar enquanto valorização de uma imagem regional que pode ser supervalorizada para atender determinados interesses a partir de uma sustentação dada pelas manifestações populares mais “atrativas” em contraposição ao lugar enquanto *locus* de reprodução social em que as comemorações festivas, como a dos folguedos de boi-bumbá, ainda são praticadas e celebradas baseadas em estruturas enraizadas no contexto do cotidiano local. Assim, foram eleitos alguns municípios e lugarejos, onde os exemplos expostos acima são os mais evidentes.

No quarto capítulo, o último recorte territorial dos bumbás do Marajó segue para o município de Cachoeira do Arari, onde analisamos dois grupos de bois-bumbá que, em seu atual processo de reprodução, diferem em sua contextualização social dos demais encontrados na ilha. O lugar também ganha notoriedade pela temporalidade em que esta manifestação existe, o caso dos irmãos Situba se tornou um importante referencial da inserção desta comédia por estas paragens, já que, vindos do estado do Maranhão no início do século XX, trouxeram consigo um folguedo até então desconhecido pela população local². Nesse contexto, os bumbás do Arari são analisados em sua dinâmica interna, principalmente a partir dos relatos dos “amos” (proprietários) dos grupos, bem como de alguns dos participantes, tentando demonstrar o modo pelos quais tais grupos – em seu processo de produção e reprodução – produzem material e simbolicamente o espaço.

Concluindo tentaremos provar, sem a pretensão de encerrar as discussões sobre o tema, que a constante ressignificação e permanência dos grupos de bois-bumbá da Ilha do Marajó é fruto de um processo histórico de constante negociação com as diversas instâncias sociais (sociedade e poder público), assim como das influências externas ao local, principalmente no que tange ao avanço do entretenimento técnico e da indústria do turismo. Da mesma forma, o folguedo de boi-bumbá como possibilidade de apreensão simbólica do lugar e como referencia identitária serve como ponto de reflexão para uma melhor compreensão das manifestações culturais populares da Ilha do Marajó e sua importância para os contextos cotidianos locais.

² Não foram encontradas referências nesta pesquisa sobre a existência de grupos de bois-bumbá na região do rio Arari que sejam anteriores a chegada dos irmãos Situba nesta região.

2 ESPAÇO E CULTURA

Estudar o espaço pelo prisma cultural requer um esforço interpretativo da evolução deste ramo do conhecimento dentro da ciência geográfica. Para isso, trataremos de numa breve exposição situar a análise culturalista nesse contexto e compreender de que forma – durante seu processo de construção e aprimoramento – a geografia passou a fornecer um importante aporte teórico para que hoje pudéssemos desenvolver o estudo que se segue.

Desde o seu nascimento, a geografia constituiu-se num ramo do conhecimento que se debruçava epistemologicamente nas ciências da natureza, tentando descrever a terra em sua diferenciação regional, através de categorias como clima, vegetação e relevo. Os impactos da publicação, em 1859, da obra de Darwin “*Origem das espécies*” e seu *Evolucionismo* influenciou sobremaneira todos os ramos do conhecimento, o que não foi diferente com a geografia. Primeiramente com os alemães, que passaram a desenvolver idéias que priorizavam as relações do homem com o meio em que vive.

Friedrich Ratzel propõe o nome, em 1882, de “*antropogeografia*” para qualificar este novo capítulo da disciplina. A partir de então, a geografia se vê diante de um novo e vasto campo de pesquisa, dado agora por categorias como mobilidade, repartições humanas, influência da natureza sobre os corpos e espíritos dos homens. Porém, a cultura é analisada sobre os seus aspectos materiais da mediação que as técnicas e os artefatos propiciam com o espaço. É importante destacar que este momento é o início do uso da palavra “cultura” nas análises dos geógrafos. Entre 1925 e 1975, pegando o gancho dos alemães, surge a Escola de Berkeley, nos Estados Unidos, tendo como fundador e expoente máximo Carl Ortwin Sauer (1889-1975).

Sem deixar de lado o enfoque sobre os aspectos materiais da cultura, esta escola proporcionou uma nova discussão dentro das análises geográficas. Baseando-se em trabalhos de etnólogos, ela consagra as civilizações tradicionais como foco principal. Aborda-se então a marca que os grupos humanos imprimem nas paisagens, colocando em evidência uma de suas preocupações surgidas com a destruição do meio natural por parte dos homens, contribuindo assim, para um primeiro foco de preocupação ecológica, tendo como tema norteador, as transformações da paisagem em seu processo de humanização. Todavia, “[...] ao abandonar o determinismo ambiental, Sauer e seus discípulos acabaram engajados no determinismo cultural, outra versão do darwinismo social contra o qual Sauer tanto lutara” (CORRÊA, 2001 p. 27).

Na França, o termo “*gêneros de vida*”, surgido através da obra de Paul Vidal de La Blache (1956), é que vai dar a conotação cultural em geografia deste país, sendo, que assim como os alemães, o enfoque continua a recair no modo pelos quais os componentes humanos modelam a paisagem. Sem deixar de lado a questão das técnicas e dos utensílios, eles avançam na proposta ao colocar os elementos em análise sob o contexto em que se inserem:

A noção de gênero de vida permite lançar um olhar sintético sobre as técnicas, os utensílios ou as maneiras de habitar das diferentes civilizações: ela os organiza na sucessão dos trabalhos e dos dias e assinala como se relacionam os hábitos, maneiras de fazer e paisagens (CLAVAL, 1999 p.33).

No entanto, La Blache (1956) centra suas análises nos lugares e não nos homens e, ainda, segundo Claval (1999), a geografia francesa introduz temas que consideram mais facilmente os componentes sociais e ideológicos da cultura.

O desenvolvimento da técnica e o processo de industrialização acelerado transformam o espaço e o tempo mudando as relações sócio-culturais nos locais onde ele ocorre. A urbanização das cidades, a melhoria nas comunicações e a uniformização técnica transformam o mundo em um lugar menos desconhecido e estas mudanças provocam uma reformulação nos conceitos tidos como fundamentais para a geografia cultural clássica, pois a preocupação passa a ser a dinâmica dos comportamentos humanos. A análise dos aspectos materiais passa a não mais dar conta dessa realidade dado o progresso técnico que se intensifica. Assim, conceitos como “*gêneros de vida*” se tornam inadequados ao mundo urbano e industrializado.

A partir do final dos anos 50, começa a se estruturar timidamente uma nova concepção na geografia cultural, que passa a privilegiar novos aspectos da cultura sob a orientação do materialismo histórico-dialético, que considera a cultura como o reflexo de uma condição social. Essa orientação passa a influenciar a análise geográfica. Envolvendo também a introdução e a difusão de novos temas surgidos no pós-guerra como industrialização, urbanização, meio ambiente, ecologia, poluição e relações espaciais entre essas e outras culturas. Essa abordagem privilegia os aspectos econômicos, no entanto, nas palavras de Paul Claval:

[...] A nova geografia de inspiração econômica dedica-se a localização das atividades humanas, porém a lógica do

comportamento humano não é universal depende das crenças religiosas ou da filosofia (CLAVAL, 2001 p. 36).

Essa renovação na abordagem também é fruto de uma oposição ao positivismo, até então doutrinador das ciências de um modo geral. Os geógrafos deixaram de se confundir com os naturalistas e passaram a pensar o espaço seguindo novas orientações. A geografia cultural, neste contexto, está em um momento de transição entre as influências da antiga geografia cultural e do materialismo histórico-dialético a época do declínio da geografia cultural tradicional em sua forma clássica, especificamente entre os anos 1950-70.

Após um período de total declínio e correndo um risco de desaparecer, a geografia cultural toma novo fôlego, e ao adquirir novos contornos faz surgir a geografia cultural moderna. Este processo tem início nos anos 1970 e representa:

[...] uma mudança completa de atitudes, nasceu da constatação de que as realidades que refletem a organização social do mundo, a vida dos grupos humanos e suas atividades jamais são puramente materiais [...] são a expressão de processos cognitivos, de atividades mentais, de trocas de informação e de idéias (CLAVAL, 2001p. 39).

A disciplina ganha em consistência novos trabalhos, introduzindo temas que priorizam as análises não mais partindo do espaço, mas do homem. Priorizam a dimensão simbólica das culturas, atribuem importante lugar ao sentido, às sensações, às percepções, à vida religiosa, ao papel dos ideais e ao peso das ideologias:

A nova orientação das pesquisas sobre a diversidade parte dos homens, e não mais dos lugares: a grande preocupação é inventariar todas as facetas da experiência que os homens têm do espaço (CLAVAL, 2001, p. 61).

A renovação da geografia cultural se deu de duas formas: pela renovação do conceito de cultura e por uma nova epistemologia baseada naquilo que Roberto Lobato Corrêa (1999) chama de filosofia do significado, incluindo aí a hermenêutica e a fenomenologia. Uma das centralidades dessa renovação está no conceito de cultura, o qual passa a se constituir como:

[...] conjunto de técnicas, atitudes, idéias e valores apresentando assim componentes materiais, sociais,

intelectuais e simbólicos [...] transmitido e inventado [...]. Não sendo constituído pela justaposição de traços independentes, mas ao contrário seus componentes formam sistemas de relações mais ou menos coerentes [...] (CORRÊA, 1999, p.52).

A nova geografia cultural trabalha as relações sócioespaciais buscando desvendar seus significados culturais, bem como entender o papel da cultura na produção, organização e vivência da geograficidade humana. No momento em que a roupagem dos aspectos materiais de análise cede lugar aos representativos culturais da ação do homem (crenças, valores, opiniões e representações), o modo de ver e compreender as formações sociais expõe as novas formas de afirmação da diversidade dos grupos face às novas expressões da cultura.

Entendendo o espaço geográfico como socialmente produzido pelo homem, inserem-se dentro da perspectiva descrita acima o modo culturalista de conceber as formações espaciais a partir do vivido e/ou experienciado. As referências espaçossimbólicas estão associadas ao cotidiano das populações em seu processo de produção de significado, tendo-se por base o legado de tradições coletivas como as celebrações festivas, religiosas (ou festivo-religiosa), os rituais relacionados ao trabalho (as colheitas) ou à família (casamentos, batizados, ritos de passagem), e nas formas de expressão tradicionais da música, do teatro e da dança. Assim, desde a infância somos levados a compreender o espaço através do movimento e do deslocamento, o espaço vivido. A partir daí passamos a perceber este espaço sem necessariamente o experimentarmos fisicamente e, em seguida, concebemos este espaço com a possibilidade de se estabelecer relações espaciais entre os elementos por meio de sua representação como uma área retratada em um mapa.

A identificação dos indivíduos através da cultura – e não apenas por sua função material – nos dá parâmetros para pensarmos em uma nova forma de representação dos elementos cartográficos não mais como símbolos estéreis de uma demarcação visual e sim como conteúdo síntese de possibilidades interpretativas. As divisões positivas dos padrões culturais humanos, antes pensadas sobre a perspectiva da singularidade de gêneros de vida, nos permitiam a descrição do inventário das atividades humanas. A diversidade cultural e sua simbiose podem agora ser analisadas levando-se em consideração as diferentes matrizes diante dos diferentes contextos sociais a que cada realidade se apresenta.

Desta forma, os elementos geográficos envolvidos em uma manifestação cultural tradicional podem ser visualizados partindo-se do processo de formação e constituição de uma delimitação territorial, das ações em um determinado espaço como um bairro ou município, seu sistema sócio-cultural e político e econômico, bem como suas estratégias de negociação com os diferentes segmentos da sociedade. Diante dessa “amostragem” social, impõe-se uma etnografia mais apurada do fenômeno, precipuamente na busca de uma identificação dos indivíduos ou agentes de comunicação e/ou informação sobre o objeto em questão para, então, buscar a compreensão dos referenciais culturais simbólicos impressos naquela espacialidade.

No sentido de entendermos a relação entre o lugar, a memória e a cultura popular no processo de construção dessa vivência, discorreremos sobre estes conceitos de forma a dar vazão às possibilidades de análise abertas por esse trabalho.

2.1 AS ACEPÇÕES DE LUGAR COMO ELEMENTO DE GEOGRÁFICO DE EXPRESSÃO HUMANA

O lugar enquanto categoria de análise social esboça um parâmetro a mais no entendimento dos processos sociais implícitos à determinada realidade. As referências teóricas deste conceito estão distinguidas pelas diversas matrizes filosóficas que em diferentes conjunturas predominaram sobre o ato do conhecimento; ou seja, embasaram epistemologias em sua busca incessante pelo aprimoramento de objetivos e objetos das ciências em geral. Nas ciências sociais esse fato é visível a partir das formulações de uma prática do pensar que, na gênese de um pensamento racional, formula e constrói questões fundamentadas que se concebem enquanto natureza e sociedade.

Neste sentido, o conteúdo analítico filosófico das questões do real passa a ser mensurada sob os desígnios de uma subjetividade que se materializa e de uma materialidade que se subjetiva, sendo que, nesta dialética, as perspectivas se encontram em pontos comuns fazendo com que em determinadas circunstâncias tais postulações variem em intensidade. Assim, as ciências sociais sustentam suas epistemologias em uma forma de ver, em um horizonte de possibilidades de explicação do real que caracterizarão suas “personalidades” científicas. Neste bojo, alguns conceitos são tratados seguindo um referencial teórico que seja condizente as diferentes “especializações” científicas. O conceito de lugar foi e ainda é entendido segundo uma categoria espacial que define uma porção, uma área determinada, uma centralidade que

está territorialmente localizada com dinâmica própria, concebido histórica e espacialmente sob o signo da diferenciação e caracterizado emblematicamente como *locus* de resistência as invasões de diversas ordens.

O conceito de lugar possui uma de suas matrizes filosóficas debruçada sobre a tradição fenomenológica na geografia. Sua inserção no cenário das discussões sobre o objeto desta disciplina remonta ao início do século XX e possui, na obra do americano Sauer (1925) e do francês Dardel (1952), os seus expoentes como precursores. Com o primeiro, ocorre uma primeira tentativa de delimitação do “campo da geografia” com base nos postulados fenomenológicos:

Segundo o aporte bibliográfico colhido pelo autor, uma abordagem científica fenomenológica exige a determinação inicial dos limites e qualidades de um fato que só podem ser compreendidos quando observados em suas relações. As ciências se constituíam enquanto seções ingênuas da realidade. Ingênuas porque o agrupamento de grandes campos do conhecimento se dá a partir da experiência humana e não pela pesquisa do especialista. No conjunto destes grandes campos do conhecimento a geografia estaria envolvida, a partir de uma “realidade ingenuamente perceptível”, com o estudo da área ou paisagem, constituída pelos fatos do lugar (SAUER, 1998 apud HOLZER 2003, p. 114).

A fragilidade desta concepção estava no aporte teórico pouco desenvolvido. No entanto tem-se nela um momento preliminar de constituição de uma abordagem em geografia que procura fugir dos métodos de pesquisa tradicionais positivistas e mantém, desde então, um exercício metodológico de se “observar o fator em suas relações”, isto é, o espaço vivido.

Em sua fenomenologia existencialista, Eric Dardel intensifica as formulações de uma “geograficidade” humana e recoloca as questões de entendimento da relação homem-mundo sob o olhar da vivência humana no espaço. Esse ponto de vista será revisto mais a frente sobre a revisão de Relph (apud HOLZER, 2003), a qual passa a influenciar um grupo de geógrafos ligados a geografia cultural sob o prisma fenomenológico:

Relph valorizava na fenomenologia a descrição das essências das estruturas temáticas, o exame dos modos como aparecem os objetos; o estudo da constituição dos fenômenos na consciência, as críticas ao cientificismo, seguidas de apelos do autor pela adoção de um aporte radical; a valorização da intersubjetividade e da

intencionalidade; o reconhecimento de que este campo da filosofia tinha importância para o estudo do pensamento e do conhecimento, e na valorização de condutas de vida (HOLZER, 2003, p. 114-115).

A influência desse campo de estudo foi importante por suas contribuições nas diretrizes que afetavam o desenvolvimento da ciência geográfica. Contudo, a valorização dada aos aspectos quantitativos de análise pondera essa proposta a um pequeno grupo de geógrafos que se interessam pelos aspectos do cotidiano e do espaço vivido. É, sobretudo, através das obras de Relph (1970) e posteriormente com Tuan (1971) que a centralidade da proposta fenomenológica em geografia será alvo de uma investigação mais acurada em termos de método. Assim, para Holzer (2003) se sobrepõem as influências de uma fenomenologia cartesiana, “a pura de Husserl, ou a hermenêutica de Ricoeur”. A relação entre geografia cultural e geografia histórica é dada pelo conceito de “paisagem cultural” e contribuem para a “consolidação de uma geografia humanista”.

Para Tuan (1983), espaço e lugar são os dois conceitos que definem a geografia do ponto de vista humanístico. O conceito de lugar abre os parâmetros para os desígnios mais subjetivista ancorado em uma proposta antropocêntrica, “além de adequar-se ao aporte filosófico fenomenológico, existencialista e estruturalista” (TUAN, 1971b, 1972a, 1972b, 1975a, 1975b, *apud* HOLZER, 2003, p.115). Seguindo esta orientação, a relação homem-meio comporta um aspecto da imaterialidade que subentende as impressões que o mesmo tem em sua vivência cotidiana sobre seu espaço. O ambiente natural humanizado a partir da experiência do percebido e dos sentimentos, que são causa e efeito dos fatos que se materializam no espaço. Desta forma, Tuan conduz a indissociabilidade entre tempo e espaço, pois o mesmo só pode ser referido pela experiência que marca uma historicidade.

[...] a totalidade de meios pelos quais nós chegamos à compreensão do mundo: nós conhecemos o mundo através da sensação [sentimento], percepção e concepção. A compreensão do espaço pelos geógrafos é abstrata, embora menos que a do matemático puro (TUAN, 1975, p. 388 *apud* HOLZER, 2003, p.115).

Para Tuan a importância do “lugar” para a geografia cultural e humanista é, ou deveria ser, óbvia. Como nós funcionais no espaço, os lugares sujeitam-se as técnicas da análise espacial. Mas como um único e complexo conjunto – enraizado no passado e crescendo no futuro – e como

símbolo, o lugar clama pelo entendimento humanista.
(TUAN, 1975, p. 389 *apud* HOLZER, 2003 p. 117-118).

A junção tempo-espaço definida por Tuan é dada pela distância que tem no próprio corpo seu referencial e sua base de sustentação. Os sentimentos relacionados ao lugar constituem um elo que, através das distâncias, influenciam de diferentes maneiras a construção de uma linguagem geográfica. Os símbolos impressos na paisagem são mantenedores de elos que podem ser da natureza material ou imaterial. As importâncias em significados variam individualmente de pessoa para pessoa, determinando a experiência com o espaço. Estas estruturas estão unidas através da percepção, da experiência e do propósito do indivíduo humano. Com isso, os sentidos possuem papel preponderante tanto no tangível quanto no intangível da cultura, que se espacializa em conformidade com a construção mental de uma teia de significados inerentes aos objetos e aos fatos sociais. O tempo passado, o presente e o futuro é, segundo Tuan, o que identifica a experiência espacial:

[...] Isso porque nossa consciência das relações espaciais dos objetos não é jamais limitada às percepções dos objetos em si: a consciência do presente está, em si, imbuída das experiências passadas em movimento e tempo, com memórias de gastos passados de energia, ela é movida em direção ao futuro pelas demandas de ação dos objetos perceptivos. (TUAN, 1975, p. 398-400).

Com isso, Tuan sinaliza para ações da consciência pessoal que, através de sua intencionalidade, produz na memória uma referência, um acesso as informações captadas em momentos precisos, mas que tencionam com a experiência pessoal e dinamizam a relação com o fato vivido de forma a gerar o sentimento, o que o autor chama de “experiência primitiva”. Esta teria como elo espacial o ego o corpo como elemento estruturador, “como um sistema de funções que podem servir de instrumento para a escolha consciente e no direcionamento das intenções para um determinado campo” (TUAN, 1975, p. 389 *apud* HOLZER, 2003 p.120).

A experiência coletiva também é expressão de espacialização que se dá através da intersubjetividade. Neste aspecto, a produção simbólica dos lugares é traduzida pela relação coletiva dos atores sociais com o espaço, tendo como elemento unificador a experiência. Há, ainda, um terceiro tipo de espaço considerado por Tuan (1983), o “espaço mítico-conceitual”, que se caracteriza pelas “generalizações produzidas na

mente, situando-se, na gama das experiências, entre o sentido da percepção e o espaço puro da cognição”:

O espaço mítico-conceitual está sempre ligado ao ego e à experiência direta, mas ele extrapola para além da evidência sensorial e das necessidades imediatas em direção das estruturas mais abstratas do mundo. (TUAN, 1975 p. 404)

O sentido de lugar proposto por Tuan (1975) possui um significado que está, segundo Holzer (2003), para além da linguagem coloquial, pois “[...] ele possui espírito, personalidade, existe um sentido de lugar”.

O entendimento fenomenológico do lugar e seu sentido compreendem uma forma de captura da realidade social de determinada área, a partir de elementos constitutivos de uma abstração e de uma forma de olhar que, segundo um movimento intencional da consciência, produz o significado contido nas formas individual e coletivamente. Elaborados através da experiência, tais significados traduzem sentimentos de afetividade ou de negação, porém, que capazes de gerar a instabilidade da matéria (objeto) e, através do tempo, criar o significado da paisagem.

A comunicação é um dos pontos de interseção entre a consciência histórica do fato e a transmutação temporal de sua compreensão e significado. Um fato está em plena sintonia com o momento em que ele ocorre. As maneiras de percebê-lo são mediadas primariamente pelos sentidos e, em seguida, pela consciência. Sendo assim, a negação da consciência em si pressupõe a externalidade inerente ao objeto enquanto localizado e contextualizado em seu meio e que é percebido, sentido e vivenciado espacializando as ações e temporalizando o significado.

As garantias de uma rigidez conceitual não fazem parte desta forma de absorver o real. A visão pessoal, coletiva e mítica do mundo é calcada nos valores espaciais que se dão através da interrelação entre tempo e lugar, este último sendo um conceito relativizado pelas escalas, porém que se justifica pela sua especificidade. O ponto de encontro, o elo entre os agentes e as energias internas e externas, a manifestação do mundo vivido e do mundo que se concebe, seja concreta ou abstratamente, o reflexo de uma universalidade fragmentada e de um fragmento universal, a ponte vernacular do tempo construída na memória, sustentada pelo presente e inacabada no futuro. Desta forma, o lugar é, segundo dois de seus grandes teóricos, “[...] a perspectiva da experiência” (TUAN, 1975) e “é o somatório das dimensões simbólicas, emocionais,

culturais, políticas e biológicas”, conforme posto por Buttimer (1985). Neste sentido, as manifestações culturais e artísticas, assim como a política e a educação, possuem papéis importantes e similares na formação da experiência que torna os lugares visíveis.

Para Cosgrove (1978), a dialética marxista pondera algumas questões da abordagem humanística apontando que uma das principais fraquezas conceituais desta análise está no papel secundário dado às variáveis tempo e processo. O suporte metodológico da fenomenologia impõe delimitações concernentes às explicações de lugar e paisagem como referência direta à consciência humana, deixando-se de levar em consideração outros fatores que influenciam na atitude humana como o modo de produção. A experiência coletiva é também outro aspecto da fragilidade da geografia humanística. Tal situação se dá pela dimensão independente das abstrações humanas que, segundo Cosgrove (1978), no processo coletivo estas abstrações se tornam ingênuas e idealistas, não fugindo do caráter determinista embasada no positivismo. O autor admite a importância da referência espacial dada pelo significado e da percepção na sua forma individual e a coloca como o grande mote da perspectiva humanística em geografia, porém, pondera seu alcance analítico pelas próprias dificuldades internas do método fenomenológico.

O reconhecimento da atividade humana enquanto material e simbólica, produção e comunicação colocam algumas questões para a fenomenologia e para a dialética marxista no sentido de se absorver as possibilidades de interação entre esses referenciais teórico-filosóficos. Em uma forma de reconhecimento dessa unidade, Cosgrove (1978) aponta as premissas compartilhadas entre as duas concepções onde tanto o marxismo quanto a geografia cultural teriam iniciado do mesmo ponto ontológico contra qualquer forma de “determinismo ou explicação linear causal”, sendo a relação homem-natureza como histórica.

A concepção de uma base materialista da história coloca as condições biológicas humanas e as condições naturais (clima, vegetação, relevo) como as bases naturais da relação do homem com seu meio. Esta sendo entendida não apenas pelos processos reprodutivos, mas principalmente “por uma forma definida de expressar sua vida, um ‘modo de vida’ definido da parte deles” (COSGROVE, 1996, p.7). Estes modos de vida seriam reflexos das atividades materiais realizadas através dos modos de produção, “criados por seres humanos intencionais” (COSGROVE, 1996, p.7). Neste ponto, a similaridade com as concepções iniciais da geografia cultural estava fundamentada no organicismo entre natureza e cultura dado através da concepção de *genre de vie*, ou seja,

“[...] é a unidade de cultura e natureza. Ela muda historicamente, mudando assim a forma e a escala do objeto de estudo da geografia” (COSGROVE, 1996, p.8).

O modelo determinista do início da geografia cultural acabou por afastá-la do marxismo, cujas premissas foram compartilhadas. Desta forma, o abandono da abordagem dialética acabou por se diluir “[...] na reificação idealista da cultura como um agente de mudança ou num semi-determinismo dignificado pelo nome de ‘possibilismo’” (MARTIN, 1951 apud COSGROVE, 1996, p. 10). Apesar de uma inconsistência teórica, os geógrafos culturais lançaram um olhar sobre as técnicas que o homem utiliza na modificação da paisagem, no entanto a consideravam em si, como um movimento próprio e determinista. O diferencial estava, segundo Cosgrove (1996), pautado nas atitudes, nas crenças, nas idéias e nos valores dados pelos grupos humanos em relação com o ambiente. O papel dos significados nas acepções da mente confere ao lugar e a paisagem um dos campos privilegiados dos culturalistas, e isto será ponto de encontro com uma proposta cultural marxista dados através do processo de produção simbólica. Neste contexto, as possibilidades de uma análise marxista da cultura se dá por uma maior ênfase das relações de produção e aquilo que lhe dá significado.

[...] Se o tema “homem meio-ambiente” na geografia cultural é de interesse comum para a geografia cultural e o marxismo, no qual foram feitos contatos constantes, o interesse cultural pela paisagem ainda está mais afastado do discurso teórico. Contudo, potencialmente pode trazer ao marxismo uma dimensão que o último tem tendido a ignorar. Reconhecer a individualidade dos lugares produzidos e mantidos pela ação humana é o fundamento mais duradouro da geografia e, na prática, sua contribuição acadêmica mais significativa (COSGROVE, 1996, p.12).

A crítica a não consideração por parte da geografia humanística das estruturas materiais e de classes com uma atenção focada no indivíduo será amenizada com os estudos de Harvey (1992), os quais são baseados em um aspecto da paisagem visto pelo prisma das relações de produção. Uma ponderação é feita por Thompson (apud COSGROVE, 1996) sobre as razões que, mesmo com premissas compartilhadas, levaram os geógrafos culturais e os marxistas a um distanciamento. O desenvolvimento institucional da geografia cultural nos países capitalistas, em especial nos Estados Unidos, não reconhecia formalmente o método marxista como legítimo de investigação. No outro extremo, o marxismo soviético impunha ao materialismo histórico os interesses estatais de modo que “adotou uma teoria economicista e reducionista da

cultura, pouco diferente do determinismo burguês que pretendia desaprovar” (THOMPSON, 1978 *apud* COSGROVE, 1996).

As dificuldades em apreender uma teoria da cultura dentro do materialismo levaram ao incremento das incompreensões de uma produção humanista dentro do materialismo dialético. A visualização de uma postura revolucionária e inflexível levou ao esvaziamento de uma abordagem cultural.

A dificuldade principal enfrentada por uma teoria marxista da cultura está precisamente em manter o momento dialético no qual um modo de produção é reconhecido na prática como um modo de vida – a expressão de seres humanos conscientes, auto-reflectivos e engajados na produção e reprodução de suas vidas e de seu mundo material (COSGROVE, 1996, p.15).

O reducionismo marxista da cultura tem sido condicionado pelos ditames impostos pelo modelo base-superestrutura:

O modelo base-superestrutura não apenas nega a integridade da cultura, separando-a da produção como esfera de “meras” crenças, idéias, etc., mas também torna extremamente difícil dar a estas idéias, crenças, e assim por diante, seu papel ideológico muito importante como armas de manutenção estrutural nas formações sociais e econômicas (COSGROVE, 1996 p.17).

Entender os valores, as crenças e as idéias como parte do processo produtivo material corresponde ao encaminhamento de uma composição de elementos que de uma forma ou de outra estão encadeados no processo de produção simbólica e encravados na estrutura geral dos modos de produção. Esta tarefa é conduzida pelos marxistas em estudos mais recentes sobre a apropriação simbólica dos bens e a aceitação do modo de produção como modo de vida. Cultura e produção humana fazem parte de um par dialético inseridos na totalidade das ações práticas cotidianas, sendo que, para Cosgrove (1996), “[...] na sociedade de classes, a cultura é o produto da experiência de classes [...]” e esses produtos (literatura, linguagem, artes, religião, folclore.) são, para Gramsci (*apud* COSGROVE, 1996), “básicos para a luta de classes”. Desta forma, o sentido dado à produção material é a incorporação pela consciência através de um valor reconhecido coletivamente instrumentalizado pela cultura hegemônica.

A busca de uma síntese entre a geografia cultural e a teoria marxista está sugerida por Cosgrove (1996) na crítica ao reducionismo marxista na teoria cultural,

onde dentro dos modos de produção simbólica a cultura teria um lugar privilegiado dentro das formações sociais. Uma centralidade é dada ao conceito de Formação Econômica e Social – FES, que “expressa a unidade... das diversas esferas da vida econômica, social, política e cultural numa sociedade” (SERENI, 1971, p.21 apud COSGROVE, 1996, p.23), centralizando histórica e geograficamente um contexto específico. Ponderado o apelo economicista da FES, este conceito:

[...] representa a manutenção dos tradicionais estudos da geografia cultural sobre os lugares e paisagens, ao mesmo tempo em que permite aperfeiçoar e desenvolver a teoria dentro do materialismo histórico (COSGROVE, 1996, p.24).

A centralidade deste conceito como área de confluência da geografia cultural e do marxismo está relacionada às formações sociais, sua historicidade inscrita no espaço produzida e significada nas paisagens e nos lugares através da sucessão dos modos de produção. Desta forma, a produção simbólica do espaço é concebida nas formas materiais e nos processos sociais que dão sentido ao lugar. Uma forma de corresponder aos anseios de uma teoria marxista da cultura está não apenas na análise da contribuição simbólica da ação humana nos lugares, mas em entender as formas emergentes de organização espacial. Logo, à geografia cultural caberia:

[...] promover essas formas de produção de lugares que pareçam desafiar as suposições e atribuições do senso comum de nosso mundo capitalista culturalmente construído [...] pode seguir o exemplo de Gramsci de lutar para criar uma nova cultura – uma cultura que envolverá a produção de novas paisagens e de novos significados nas paisagens que já habitamos (COSGROVE, 1996, p.28).

A assimilação do lugar enquanto categoria de análise espacial nas referências de uma geografia humanística e do marxismo conduz a sua complexidade conceitual ao tempo em que propõe uma compreensão mais ampla do fato social. A produção do lugar em bases de uma teoria fenomenológica é a sua apreensão a partir do seu significado e do sentimento que cada pessoa constrói através da sua vivência e da experiência. O mundo do cotidiano é abstraído por seu conteúdo simbólico através da relação que o homem mantém com o lugar. A consciência produz significado com base no reconhecimento de uma materialidade objetiva, porém, esta é subjetivada nas abstrações sentimentais; sendo assim, as manifestações da mente são traduzidas pelas ações humanas no envolvimento com o mundo, a necessidade de raízes e de segurança.

O nível de estabelecimento dessas relações é dado pelo tempo e pelos processos sociais que as envolve. A compreensão da especificidade de um fato social que envolve sua relação com o lugar e sua contextualização quanto à formação econômica e social, que indica a posição dominante no processo de produção simbólica que mantém a importância da cultura como acesso aos diferentes contextos e modos de vida. Assim, Cosgrove (1996) chama a atenção para as três formas de integração econômica de Polanyi: reciprocidade, redistribuição e economia de mercado. A primeira é considerada sobre as sociedades primitivas caracterizadas pela reciprocidade como modo dominante de integração econômica, onde a produção simbólica estaria situada na constituição social do parentesco. A segunda denominada de sociedades arcaicas, o setor político-religioso é o pólo de produção simbólica, as “paisagens centralizadas ao redor de um centro sagrado que Polanyi se refere como sociedades redistributivas”. E por última a sociedade capitalista, que tem na economia seu fundamento de produção simbólica (COSGROVE, 1996 p. 22-23).

Estas acepções intensificam uma possibilidade de maior contato entre um procedimento humanista e marxista sobre o lugar com referência ao entendimento de que cada processo de produção humana é um processo de produção simbólica. Sendo assim, as espacialidades são produzidas e abstraídas através da paisagem e dos lugares que estão inscritos na história da formação econômica, social e cultural dos modos de vida compreendidos através dos modos de produção e do simbólico dos lugares ressignificados na consciência. Esta dimensão analítica da junção de uma proposta cultural marxista e a geografia humanística coloca parâmetros novos de debates conceituais em torno dos fatos sociais que importam para uma apreensão da complexidade da realidade estudada. Estes parâmetros colocam lado a lado conceitos como o significado dos lugares e os de modos de produção simbólica, negando em definitivo uma concepção positivista da história e recolocando o método dialético como o reconhecimento das atividades humanas materialmente constituídas e significadas na mente. Com efeito, essa significação produz cultura que interfere diretamente nos modos de produção simbólica.

O lugar pode ser experienciado diretamente em diferentes escalas, desde o ambiente mais familiar, como o “lar, passando pela vizinhança, cidade, região e para a nação” (BUTTIMER, 1985, p. 178). O espaço vivido é e referencia inicial da condição humana em sua forma material, como proteção ou abrigo. Estes lugares estão ligados aos seres humanos através de uma unidade concêntrica pelos seus significados e a

cultura assume um papel de destaque na medida em que o sentimento de unidade é criado através dos símbolos representativos da cultura local. Neste contexto, homem e meio se confundem em uma simbiose que em qualquer escala os liga afetivamente ao lugar.

As formas de se reconhecer um lugar perpassam pelo sentimento de perigo inerente a alguma atividade ameaçadora. Desta forma, a percepção é convencionalizada à proteção das bases que asseguram a legitimidade de uma formação social e o reconhecimento de sua importância. É assim que o reconhecimento do lugar impõe um outro olhar que raramente é visualizado pelas cartas topográficas, que levam os planejadores a analisar a realidade pelo prisma regional. O significativo da paisagem está justamente na apreensão do conteúdo do lugar que lhe dá forma e também movimento.

O marxismo geográfico percebe o lugar enquanto um produto de uma dinâmica histórica e cultural concebida intrinsecamente enquanto expressão da globalidade. Desta forma, o lugar é o elo e “o ponto de articulação entre a mundialidade em constituição e o local, enquanto especificidade concreta e enquanto momento” (CARLOS, 1996, p. 16).

As transformações decorrentes do avanço e expansão do modo capitalista de produção configuram uma realidade dialética entre local e global, fragmentação e totalidade o que nos leva a pensar em uma universalidade empírica e, segundo Santos (1997, p. 33), permite construir categorias filosóficas “transcritas numa linguagem geográfica e toda a sua significação. É o caso das categorias universalidade, particularidade e singularidade, assim como os de formas, função, processo e estrutura”. Nesta perspectiva, Santos afirma que:

O valor universal do modo de produção em seu momento atual representa a base material para se chegar a conceitos universais. Samir Amin (1980), afirma que são geralmente válidos os conceitos cuja possibilidade de aplicação é geral, lembrando que o modo de produção feudal não tem forçosamente a validade universal na medida em que foi extraído de uma parte da história da Europa. Por outro lado, ele considera que Marx não pode chegar a certas leis universais graças a sua experiência limitada das lutas sociais e à ignorância então generalizada no que se refere aos países não-europeus. Talvez não seja exatamente assim, mas, como na época a internacionalização ainda não atingiria o estágio de desenvolvimento conhecido

atualmente, a extração de categorias universais mostrava-se quase sempre impossível (SANTOS, 1997, p. 33-34).

Santos considera que a dimensão teórica de um conceito está diretamente relacionada ao leque das variáveis ligadas a um objeto ou fenômeno. Sendo assim, o processo de generalização é necessário por mais sistemática que seja sua objetivação, todavia, tendo como base o empirismo. O lugar assume um papel importante neste sentido, na medida em que a dimensão da mundialização, ao tempo em que conecta os diferentes lugares, traz à tona suas singularidades interligadas pela força motriz do modo de acumulação dominante. Esta acepção do lugar enquanto expressão geográfica da universalidade estabelece um elo de reconhecimento de forças intrínsecas com dinâmica própria resultante da história e da cultura como processos do local, bem como a reprodução de forças externas expressivas da globalidade.

A possibilidade de se teorizar categorias universalizantes é trazida do contexto histórico de desenvolvimento do processo de produção capitalista que redefine a concepção de tempo e espaço até então predominantes. A incorporação do mundo aos desígnios da modernidade coloca o homem em contato com as diversas áreas do globo e esse contato é cada vez mais facilitado pelo avanço da técnica e da comunicação. Neste sentido, o espaço passa a ser cada vez mais relativizado pelo tempo em função da velocidade de deslocamento e da performance comunicacional que produz uma virtualidade espacial, de maneira que alguns autores denominam este processo como “compressão do espaço pelo tempo”. No entanto, há que se ressaltar que a velocidade dos deslocamentos não suprime o espaço, ao contrário, o conduz a um novo patamar de significação onde o lugar é o ponto referencia da visualização do movimento do mundo. Santos (2002) chama a atenção para a descoberta do lugar enquanto corporeidade:

[...] O mundo da fluidez, a vertigem da velocidade, a frequência dos deslocamentos e a banalidade do movimento e das alusões a lugares e a coisas distantes, revelam, por contraste, no ser humano, o corpo como uma certeza materialmente sensível, diante de um universo difícil de apreender. Talvez, por isso mesmo, possamos repetir com Edgar Morin (1990), que “hoje cada um de nós é como o ponto singular de um holograma que, em certa medida, contém o todo planetário que o contém”. [...] Os lugares, desse ponto de vida, podem ser vistos como um intermédio entre o mundo e o indivíduo, lembra-no Z. Mlinar (1990, p. 57), para quem a lógica do desenvolvimento dos sistemas sociais se manifesta pela unidade das tendências opostas à individualidade e à globalidade (SANTOS, 2002, p. 314).

Desta forma, a interconexão dos diversos lugares a uma virtualidade mundial, em que a velocidade do deslocamento e da informação cria uma relação do homem com o mundo. Tal relação se dá por meio da apreensão de um significado global para ações locais, e um significado local para ações globais redimensiona o local a uma posição central de entendimento destes processos, em que se pese a especificidade singular de cada lugar.

Para Carlos (1996, p.17), “[...] a realidade do mundo moderno reproduz-se em diferentes níveis, no lugar encontramos as mesmas determinações da totalidade sem com isso eliminar-se as particularidades, pois cada sociedade produz seu espaço, determina os ritmos da vida, os modos de apropriação expressando sua função social, seus projetos e desejos”. O lugar é concebido pelas interrelações que o fazem único; neste sentido, Carlos chama a atenção para a historicidade do lugar enquanto prática cotidiana que conduzem ao plano da teoria humanística:

Significa pensar a história particular (de cada lugar), se desenvolvendo, ou melhor, se realizando em função de uma cultura, tradição, língua, hábitos que lhe são próprios, construídos ao longo da história e o que vem de fora, isto é, que vai se construindo e se impondo como consequência do processo de constituição do mundial (CARLOS, 1996, p.17).

Estas afirmativas nos possibilitam a apreensão do fato social em sua complexidade, abarcando tanto as dimensões humanistas e materialistas do processo histórico na constituição de uma espacialidade vista através da dimensão do lugar. Nessa empreitada é importante destacar que a forma como nos relacionamos com os lugares está inserida em uma noção de particularidade, nisso implica a questão de “como, diante de todo esse movimento e de toda essa mistura, podemos manter algum sentido de um lugar local e sua particularidade” (MASSEY, 2000, p.18). Desta forma, a autora coloca em xeque a visão ocidental da compressão espaço-tempo e vai buscar nas causas do que denominou de “idéia etnocêntrica”, ou seja, “o que determina nossos níveis de mobilidade e influencia o senso que temos de espaço e do lugar”?

A conclusão de muitos autores é a de que o modo de produção atual seria o motor de tal determinação em nossa experiência com o espaço. No entanto, Massey coloca que há outras determinações que influenciam diretamente nessa experiência como o de raça e gênero. Desta forma, estas determinações são produzidas no seio da

sociedade e que em diferentes situações se sobrepõem ou convivem em paralelo com tais determinações econômicas. É assim que, segundo Massey (2000), a mobilidade das mulheres sofre restrições que as fazem sentir-se “fora do lugar” não pelo “capital”, mas pelas discriminações sofridas. E continua: “há muito mais coisas determinando nossa vivência do espaço do que o ‘capital’”. As diferenciações sociais em níveis de atividade da “compressão de tempo-espaço” se tornam uma questão conceitual.

Para Massey (2000), o entendimento de lugar, portanto, em suas variáveis e dimensões filosóficas corresponde no atual momento histórico a uma interpretação individual e coletiva dos processos históricos sem os reacionarismos de uma história internalizada, mas, construída pelas relações sociais que se entrecruzam em um *locus* particular. Em uma contribuição a um entendimento progressivo de lugar, Massey enumera algumas concepções:

1. Ele é absolutamente não estático (interações sociais como processos);
2. Os lugares não têm de ter fronteiras no sentido de divisões demarcatórias (a definição do lugar pode vir da particularidade da ligação com o exterior o que constitui o lugar);
3. Os lugares não têm “identidades” únicas ou singulares (estão cheios de conflitos internos) (MASSEY, 2000, p.184).

Estas posturas direcionam para uma proposta não hegemônica, em que um conceito dinâmico contribui para a consolidação de uma categoria espacial de análise. Tal categoria transita entre as predeterminações históricas de uma realidade e de um fato social até sua constante desconstrução, a partir da inserção de novos ou velhos pontos de vista ou de “vida”, como diria Santos (2002), e consolida na tradição geográfica a contribuição de uma compreensão do espaço humano como produzido material e abstratamente.

A função que, dentro do processo de desenvolvimento desigual do modo de produção capitalista, insere a cada porção do espaço identificando-o através de suas especializações como é o caso da divisão territorial do trabalho, a qual define os lugares conforme suas peculiaridades econômicas e culturais. Dentro deste contexto, a percepção do lugar é entendida sobre dois vieses: o que compreende um espaço enquanto palco da reprodução do modo de produção dominante, potencialmente identificáveis por seus recursos naturais (minérios, madeira, agricultura, pecuária.) ou por seu potencial cultural, que envolve a transfiguração da cultura como recurso. Neste entendimento, a contraposição entre o que se concebe e o que se vive pode ser melhor

identificada pela dinâmica do processo histórico de inserção do lugar no movimento geral do modo de produção capitalista. Neste sentido, compreender tal processo perfaz a necessidade de se mergulhar na complexidade que define os lugares material e simbolicamente produzidos. Para isso elegemos uma das manifestações culturais populares como possibilidade de demonstração desta realidade.

2.2 O LUGAR DA FESTA: O BOI-BUMBÁ NA AMAZÔNIA

Boi-Calemba, Boi de Reis, Boi da Manta, Boi-Mamão, Boi-Bumbá, Bumba-meu-Boi, Folguedo de Boi, Reis-de-Boi, och! É muito boi para um país só, o boi é o verdadeiro herói nacional!

Todo ano, em milhares de festa, o boi morre e ressuscita para alegria geral! Não há nada parecido com esta brincadeira brasileira em nenhum outro lugar do mundo. Deve ter sido uma criação nordestina, da zona da mata nordestina, perto do litoral. No século XVIII, o boi começa sua alegre peregrinação pelo resto do Brasil. Hoje não é de lugar nenhum, é de todos os lugares e também não é sagrado, não quer catequizar ninguém, é pura diversão. A brincadeira do boi une todo o Brasil, cada região inventa um detalhe e tudo se mistura no final, há bois em todos os lugares, do Boi-Mamão em Santa Catarina ao bumbódromo em Parintins. O segredo do sucesso está na simplicidade, o boi só precisa morrer e ressuscitar, o resto é acessório, firula, ornamento, o resto fica por conta da alegria do freguês!

Se o futuro do Brasil passa pela Amazônia, a metade ainda ignorada do país é preciso aprender rápido que a cultura amazônica está sendo inventada no bumbódromo, no ritmo aeróbico da toada de Boi-Bumbá! (GIL, 2001)³.

Para a grande maioria de historiadores (ver CAVALCANTI, 1999; SÁ MARQUES, 1999) que se dedicaram ao tema, o folguedo do boi-bumbá tem início concomitantemente ao ciclo do gado, cujo animal foi introduzido no país em 1543, no

³ Informação feita por Gilberto Gil em documentário da MTV (2001).

nordeste brasileiro. Esse ciclo ficou conhecido como “civilização do couro” e transformou-se em importante fator da economia colonial, tanto como mão-de-obra auxiliar dos escravos nos engenhos de açúcar, quanto como produtor de alimentos (carne e leite, principalmente) para as populações das fazendas e povoados. Funcionou como fator de interiorização nacional, consagrando o ciclo produtivo desse período⁴.

Em fins do século XIX o folguedo do boi já existia em praticamente todas as partes do Brasil, porém, com diversas denominações: Boi de Reis, no Rio Grande do Norte; Bumba-meu-Boi, no Maranhão; Boi-de-Mamão, em Santa Catarina; Boi-Bumbá, no Pará e em Manaus; Cavalo Marinho, em Pernambuco, dentre outros. As diferenças encontradas são poucas, principalmente no que se refere a alguns instrumentos musicais, indumentárias e danças. Atualmente sua popularidade maior é no Maranhão, onde existem diversos estilos de sotaque de boi: o sotaque de orquestra, de zabumba, de matraca, o nome tem haver com os instrumentos musicais utilizados e o local de origem do estilo.

O enredo utilizado é o mesmo em todo lugar, com diferenças nos detalhes: as apresentações contam a história do Negro Francisco, funcionário da fazenda e cuja mulher, Catirina, fica grávida e sente o desejo de comer a língua do boi mais estimado do fazendeiro. Negro Francisco fica desesperado com medo de Catirina perder o filho que espera caso o desejo não seja atendido, então resolve roubar o boi do patrão (dono da fazenda) para atender o desejo de sua mulher. Com a descoberta do feito, o fazendeiro ordena ao amo (capataz da fazenda) que vá a caça de Negro Francisco (também chamado de Pai Francisco). O amo então reúne uma maloca de índios para ajudar na captura dos mesmos, já que eram exímios conhecedores da mata. Assim que o prendem, Negro Francisco é obrigado a dar uma solução para fazer ressuscitar o boi, sai então em busca de um pajé (em alguns casos também o “doutor”). O boi renasce e tudo vira uma grande festa.

A partir da segunda metade do século XIX o surto econômico da borracha provocou mudanças significativas no contexto cultural amazônico. O crescimento

⁴ Sá Marques (1999, p. 23), citando Capistrano de Abreu, coloca que o “ciclo do gado” iniciado na Bahia tomou duas direções diferentes ainda no século XVII, aproveitando a faixa de influência do rio São Francisco ou “rio dos currais”. O primeiro subiu o rio acompanhando o seu curso pelo Nordeste; o segundo, depois de atingi-lo, cruzou-o em direção ao norte do Piauí. A partir do rio Parnaíba e do litoral, o boi chega ao Maranhão, espalhando-se por todo o estado – onde existissem pastos bons e água pura – passando depois para o Ceará, fechando o cerco com a primeira direção, vinda de Pernambuco.

econômico demandava uma maior quantidade de mão-de-obra. Assim, o governo central brasileiro junto com os governos dos estados amazônicos, com o intuito de resolver o problema, instituíram medidas para a captação desta força de trabalho. Tem início a imigração de milhares de nordestinos para a região amazônica, facilitado, também, pela decadência da economia açucareira iniciada na segunda metade do século XVII. Ademais, no nordeste, a grande seca do sertão cearense de 1877 forçou a saída destes nordestinos em busca de melhores condições de vida.

A entrada de imigrantes na região amazônica implicou na inserção de novos valores, costumes e modos de vida. Eles carregavam na bagagem toda uma influência da cultura dos negros escravos que habitavam o nordeste brasileiro. É neste contexto que, segundo Sá Marques (1999), o folguedo do boi entrou na Amazônia como forma de lazer e reivindicação social por parte das classes menos favorecidas da sociedade da época; ou seja, segundo esta corrente, a brincadeira do boi veio da região nordeste dada à imigração. No entanto, o musicólogo Vicente Salles ressalta:

Mesmo considerando a rápida difusão dos fatos folclóricos, e admitindo o Nordeste – especialmente a área da pecuária – a região onde ele teria sido elaborado, é curioso verificar que certos traços característicos do brinquedo, na Amazônia, independente dos traços comuns do enredo, já se achavam estabilizados ou quiçá cristalizados, tais como: ser folguedo de escravos, realizar-se na quadra junina, apoiar-se numa vanguarda aguerrida, a malta de capoeiras (SALLES, 1994, p. 342).

Assim, nos surge uma questão acerca da origem desse folguedo na Amazônia, pois, segundo Salles, “há a hipótese de que o brinquedo, na Amazônia e no Maranhão é contemporâneo do bumbá pernambucano, de onde se tem o primeiro registro de um bumba-meu-boi feito pelo padre Lopes Gama em 1840 na cidade de Recife” (SALLES, 1994 p.343).



Gravura 1 – Cortejo de boi-bumbá nas proximidades de Santarém.
Fonte: Frias, 1883.

A hipótese é bastante relevante na medida em que há registro da existência deste folguedo no interior da Amazônia relatada por padres e naturalistas em uma época que a

influência de imigrantes nordestinos era ínfima. Ainda segundo Salles (1994), em Óbidos (1850), Santarém (1853), Manaus (1859), São Luiz (1861), ou seja, uma década depois do primeiro registro em Recife (1840), já se tem notícias desse folguedo na Amazônia. Assim, percebe-se que a entrada ou surgimento desse folguedo na Amazônia constitui-se em um amplo campo de pesquisa a ser ainda explorado.

A Figura 1 exibe uma gravura em que se reproduz um cortejo de boi-bumbá nas proximidades da cidade de Santarém, cuja imagem representa algo que ficou característico deste folguedo na Amazônia: as manifestações de rua com dezenas de pessoas ao redor da réplica de um boi ao som de tambores, em geral tocado por negros sempre vigiados pela polícia. É interessante observar as peculiaridades de um folguedo que reafirma a condição de “periculosidade” a qual as manifestações populares são submetidas, instituída pelo poder público como determinação de um segmento social que o considera como resquícios do atraso e interferência para o progresso dos lugares. No cortejo representado pela gravura de 1883 podemos observar uma festa na qual se percebe a presença de homens brancos usando cartolas, com garrafas e copos nas mãos que estão misturados aos negros vestidos para a ocasião e que acompanham um boi cenográfico⁵ atravessando a rua onde existem dezenas de casas feitas de palha.

Esta cena ainda é vista em muitos dos lugares da Ilha do Marajó, principalmente na região dos campos, de maior incidência negra. Mesmo que a paisagem marajoara tenha se modificado, principalmente as urbanas, os cortejos populares de alguns desses lugares ainda reproduzem o mesmo formato da segunda metade do século XIX.

⁵ O indivíduo oculto sob o boi cenográfico ao qual atribui movimentos rítmicos é denominado *tripa do boi*.

2.3 BOI DE BELÉM: UMA COMPARAÇÃO

Segundo Salles (1994), a primeira referência que se tem de um grupo de boi-bumbá em Belém é de 1850, o boi “*Caiado*”, “considerado pela polícia da época um dos mais terríveis folguedos dos escravos” (SALLES, 1994, p.344), tal como se pode verificar na citação a uma matéria veiculada em um importante jornal da época:

O Boi Caiado, festejado na véspera de São Pedro, à noite, por mais de 300 moleques pretos, pardos e brancos, de todos os tamanhos, que por horas esquecidas atropelavam as pedras e o capim das ruas e praças da cidade e Campina, deu em resultado suas facadas e pauladas além de certos vivos atentatórios da moral, e segurança pública. Oxalá que os encarregados de Polícia acabem com o Boi Caiado, assim como se acabou com o Judas em sábado de aleluia; porque ao – ruge, ruge se formam as cascavéis [...] (apud SALLES, 1994, p.344).

A insurgência deste folguedo, em Belém, se dá em uma época de considerável manifestação cultural da cidade. O período áureo de borracha colocou Belém no circuito das principais capitais brasileiras com grande expressão artística, principalmente no que se refere ao teatro (SARGES, 2000). Porém, a decadência econômica nas primeiras décadas do século XX levou junto consigo toda a “majestosidade” do teatro belenense, cujas principais obras eram oriundas da Europa. É neste contexto que os folguedos populares passam a ganhar maior significado junto à sociedade, pois passou a ser dramatizado nos palcos dos teatros. No entanto, é necessário frisar, antes de qualquer coisa, alguns aspectos da passagem dos folguedos da rua para o teatro, fato que inaugura significativas mudanças nos formatos e nas apresentações públicas.

Desde a metade do século XIX, o boi em Belém e em algumas localidades do interior do Estado como Santarém possuía características de brincadeira de rua, suas apresentações percorriam as vias públicas da cidade nas noites de junho. Na verdade, segundo alguns historiadores, o interessante da brincadeira para os participantes consistia no fato de poder apresentar-se nas ruas até encontrar o “contrário”, que era um outro boi considerado adversário, que também se apresentava percorrendo as ruas da cidade.

Os encontros entre grupos de boi-bumbá nem sempre aconteciam de forma amistosa. As provocações começavam com as toadas e, em seguida, passavam para as lutas corporais, chegando algumas vezes a vítimas fatais. Nesta época, o boi contava

com a participação de alguns grupos de capoeiras que brincavam no folguedo, o “tripa” (pessoa que dança debaixo do boi) era sempre um capoeirista que, sendo exímio lutador, utilizava o próprio boi que manuseava como forma de “arma” durante os confrontos. Deste modo, o folguedo passou a sofrer a repressão policial, no caso de Belém, determinada pelo código de posturas do município, o que levou a confinar o boi em seu “curral”, ou seja, seu local de ensaios. Estando o boi “preso”, o folguedo decaiu em motivação. É quando começam a surgir espaços próprios para esta manifestação, pois alguns donos de boi passaram a tirar proveito do confinamento, nas palavras de Vicente Sales e Bruno de Menezes: “o curral, pouco a pouco, se transformou num parque de diversões, com muitas barracas de comidas, bebidas e até jogos” (Salles, 1994, p.349).

Esse momento demarca um ponto de ruptura e transformações no folguedo onde no momento em que o boi passa a apresentar-se em seus currais, em lugares pré-determinados para esse fim e nos teatros. A dinâmica dos circuitos territoriais diminui drasticamente, praticamente deixa de existir, pois cada grupo de boi possuía uma territorialidade própria entendida como a “estratégia consciente de tomada de decisão que tenta afetar, influenciar ou controlar ações através do reforço do controle sobre uma área geográfica específica” (SACK apud BECKER, 1993, p.334). Quando de suas saídas pelas ruas, os diferentes bois materializavam suas territorialidades, que se encontravam e se defrontavam. Neste sentido, um grupo fazia de seu trajeto, seu território, compreendido como forma de poder e apropriação, tendo seus limites, a fronteira, demarcados por relações de conflito que se caracterizavam nos moldes clássicos da seleção entre o mais forte e o mais fraco.

Nesta relação territorial de poder estava um dos motivos de se participar deste folguedo, devido aos confrontos, surgiram novas funções no brinquedo, alguns brincantes passaram a ter a tarefa de defesa, por isso a capoeira, que era a atividade marcial mais difundida entre os meios populares. Segundo Leal (2003), fazendo referência à obra *Chão dos lobos*, de Dalcídio Jurandir, “o próprio título do romance é uma referência ao espaço “sagrado” das atividades do boi. Chão dos lobos significa “chão que um só boi pisa, um só amo canta, uma só tropa entoa, um só curral festeja”. É o próprio território do boi”. Essa rivalidade chegou a tal ponto que se expandia para as populações dos bairros periféricos tornando-os rivais (LEAL, 2003).

A dinâmica territorial dos grupos de boi-bumbá, em Belém, que antes se dava por territorialidades formadas em seus cortejos de rua onde a fronteira se definia nos bairros, com o passar do tempo muda de contexto dado à nova forma pela qual esse

folguedo é tratado pelo poder público municipal. O que antes definia o território eram as relações de poder por meio do qual os grupos mantinham o controle de um determinado espaço. Hoje o território é definido por relações de poder por meio do qual o poder público mantém o controle de um dado espaço destinado para esses grupos, normalmente os grandes palcos montados nas praças públicas da cidade.

A discussão em torno da dinâmica cultural dos grupos de bois-bumbá de Belém demonstra o processo pelo qual tal folguedo foi, ao longo do tempo, se adaptando à evolução urbana e aos seus impedimentos. Num primeiro momento os impedimentos se deram por meio do código de posturas municipais e, em seguida, pela própria expulsão de seus nichos territoriais das ruas e dos bairros da cidade. Nas últimas duas décadas se percebe uma mudança de sentido da peregrinação imposta aos bumbás de Belém: os eventos da quadra junina promovidos pelo poder público têm trazido esse folguedo de volta ao centro da cidade. Porém, para que se apresentem em palcos iluminados com uma aparelhagem sonora e com tempo e número de participantes limitados para suas apresentações.

Na Ilha do Marajó, este processo se apresenta em pequena escala, em lugares pontuais onde o boi-bumbá ainda possui alguma representatividade cultural e que em determinado momento passaram a importar como atrativo turístico. No entanto, na grande maioria dos municípios, os cortejos de rua ainda se constituem com uma característica peculiar de transitar pelas ruas dos lugarejos, das cidades e também dos rios da ilha, como será exposto nos capítulos 3 e 4 desta pesquisa.

3 OS GRUPOS DE BOI-BUMBÁ E SUA ESPACIALIDADE MARAJOARA

Na Ilha do Marajó o processo de constituição e consolidação dos folguedos de boi-bumbá ainda é uma realidade pouco conhecida. No entanto algumas indicações locais nos dão conta deste processo. O extinto “Boi do Situba” no município de Cachoeira do Ararí é um dos que nos dão uma boa indicação de uma gênese histórica dessa brincadeira na Ilha grande.

Os relatos e as poucas indicações bibliográficas (ver JURANDIR, 1994) e documentais sobre este boi-bumbá indicam uma construção cartográfica deste folguedo na bacia do rio Ararí. Segundo relatos dos mais antigos, João Situba foi um “amo de boi” que viveu à margem direita do rio Arari, em uma ilha que hoje leva seu nome. Vindo do Estado do Maranhão trouxe consigo a brincadeira (o que confirma algumas hipóteses historiográficas) e não se intimidava eventualmente em “invadir” a cidade de Cachoeira tocando tambor com o seu boi-bumbá no mês de junho, o que, segundo o escritor Dalcídio Jurandir, no livro *Três Casas e Um Rio* (1994), contrariava as orientações da igreja católica local:

Desacostumados com a prática de tambores em brincadeiras de bois, devido possíveis controles exercidos pelo poder político e eclesiástico local, moradores questionaram Situba, dono do boi, se tal apresentação não era a chegada do cordão do Divino Espírito Santo. Em tom satírico, próprio do espetáculo de culturas populares de tradição oral, Situba, representando vozes de improvisos surpreendentes, em vibração contagiante, proclamou: “É o Espírito Santo brincando de boi-bumbá para enganar a polícia do bispo” (JURANDIR, 1994, p. 111).

Neste ir e vir, Situba foi consolidando uma forma de brincar o boi que passou a ser reproduzido por outros grupos na sede municipal. A espacialização tem aí um processo inicial que atravessa as fronteiras municipais tanto para o Município de Ponta de Pedras, notadamente na ilha de Santana, como para o de Salvaterra, ambos vizinhos à Cachoeira do Ararí.

A importância e a influência do “Boi do Situba” nesta área sugere uma visão cartográfica que é reconstituída através do processo de rememoração dos atores envolvidos direta ou indiretamente em tal manifestação. Complementa essa perspectiva a contextualização socioeconômica da época, temporalmente localizada entre as décadas de 1940 e 1970, onde o deslocamento de pessoas entre os municípios, apesar de difícil, era bastante difundido, principalmente devido ao comércio de gado. As implicações da

implantação de uma referência externa, vinda do Maranhão, e sua adaptação na vida cultural do município é outra questão que deságua na formação e/ou formatação de uma identidade cultural local.

Sendo um movimento que se relaciona também com o imaginário popular através das relações de trabalho nas diversas fazendas que existem na região e do cotidiano dos vaqueiros, trazem novos elementos para se pensar o caráter social da brincadeira que parece não estar dissociado, como nos conta Salles (1994), do seu emblema reivindicatório. E assim se consolidam os enredos desde os primeiros registros do folguedo em 1940, em Recife (PE), e em 1950, em Santarém (PA). Um dos principais elementos dessa adaptação no folguedo local é o “Gebrista”, ladrão de gado que não foge, mas se encanta nos campos alagados do Marajó e que terá seu papel melhor esclarecido dentro da comédia do boi-bumbá, mais a frente.

A configuração sócioespacial do folguedo em sua historicidade, analisada através do movimento do “boi do Situba”, permite ater-se num primeiro momento na hipótese de que a família Situba (eram três irmãos que colocavam o boi na rua: João, Raimundo e Pedro Situba) foi precursora desta brincadeira nesta parte da Ilha do Marajó, tendo influenciado toda uma região. Um fato interessante diz respeito às indicações feitas através de relatos dos mais antigos habitantes de Cachoeira do Arari, que permitem pensar esta manifestação como algo que, num primeiro momento, destoava da ordem vigente, mostrando uma das características do boi-bumbá da época: a clandestinidade.

Tal fato é representativo de uma época em que os tambores eram instrumentos usados principalmente em comissões de foliões que faziam esmolações pela Ilha do Marajó. O aspecto destoante da ordem da cidade não se tornou algo que impedisse o boi de seguir sua peregrinação não apenas pelos campos, mas, principalmente, pelos rios e lagos que conferem uma obrigatória adaptação da brincadeira para aquele mundo em que o Padre Giovane Gallo (1997), fundador do Museu do Marajó, considerava ditado pelas águas.

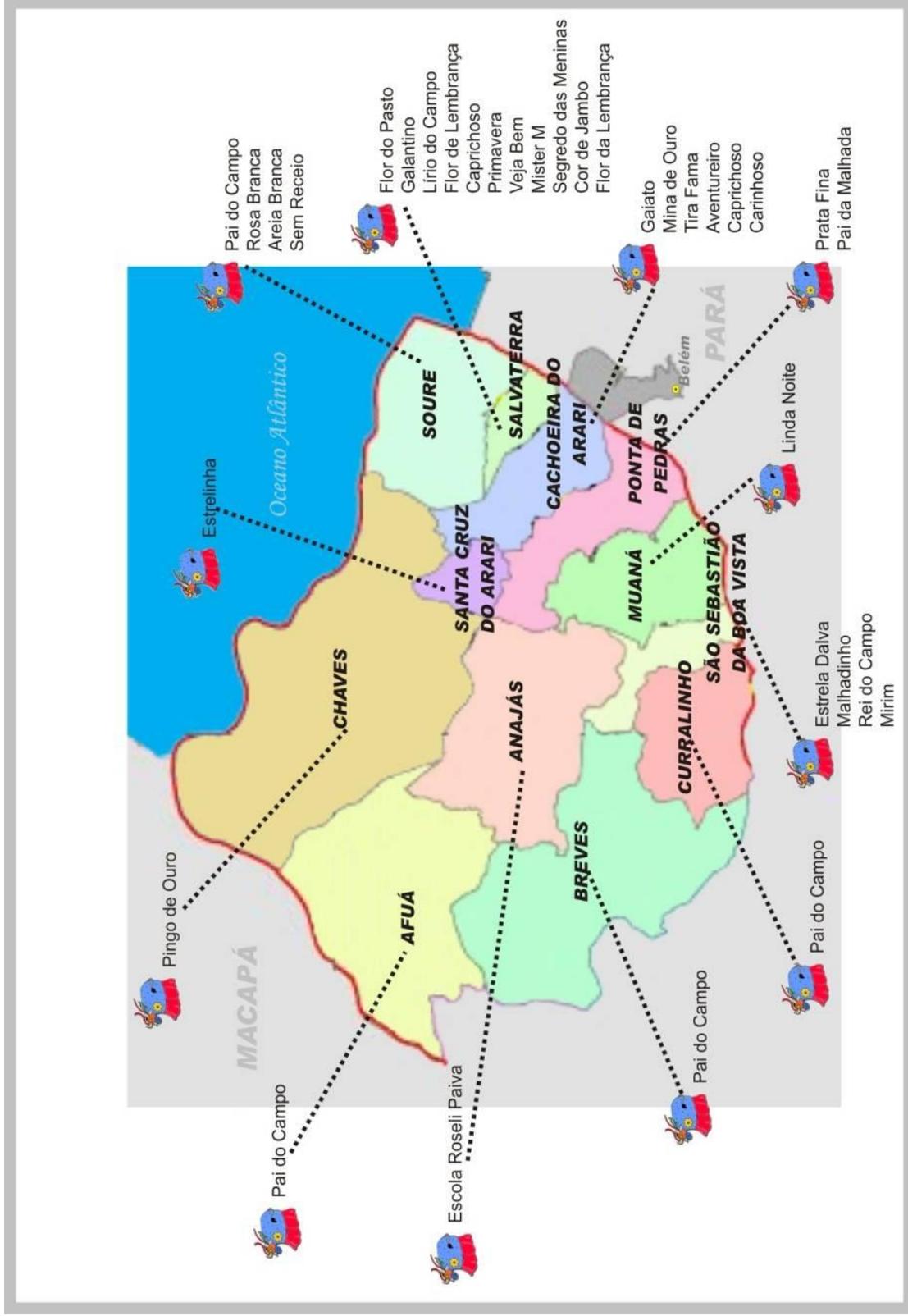
A pesquisa realizada entre julho de 2004 a dezembro de 2006, que tratou do Levantamento Preliminar dos Bens Culturais da Ilha do Marajó⁶, promovida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, permitiu construir

⁶ Tal trabalho faz parte de um programa nacional elaborado a partir do decreto federal 3.551 de 4 de agosto de 2000 que “institui o Registro dos bens culturais de natureza imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial”.

uma espécie de painel geral de tais bens e, dentre eles, um dos mais significativos foi a presença em todos os municípios da ilha grande do folguedo de boi-bumbá, inscrito na categoria das *Formas de Expressão*, inerentes as mais diversas manifestações artísticas populares ligadas aos modos não-lingüistas de comunicação da ilha grande. Neste sentido, pôde-se constatar que, mesmo presente em todos os municípios, havia uma distinção peculiar dos grupos no que se refere às influências externas recebidas e adotadas, bem como seus processos de (re) produção cultural.

Num panorama de destaque a esta manifestação, apreende-se uma dinâmica cultural capaz de trazer a tona toda uma rede de relações sociais e identitárias estabelecidas em torno de uma brincadeira (às vezes com cunho religioso), que transparece na relação dos grupos locais com a descendência cultural ancestral dos antigos habitantes das localidades, bem como, com o meio natural, principalmente no que se refere à influência mítica dos “seres” da floresta. Mas, também, pelo recurso extraído e usado nas ornamentações e adereços que compõe o figurino dos personagens dos grupos de boi-bumbá.

As referências culturais de cada localidade da Ilha do Marajó possuem um caráter peculiar daquilo que ainda pode ser considerado nativo, daquilo que é transportado pelos imigrantes e daquilo que é veiculado pelos diversos meios de comunicação. Assim, como em grande parte da Amazônia, as referências da cultura indígena, da negra africana e da européia são base de sustentação de uma tradição cultural que ainda hoje identifica a região seja na culinária, na música, na dança ou no artesanato. A chegada de imigrantes provenientes de outros estados – principalmente da Região Nordeste – e de fora do país (japoneses, franceses, espanhóis, judeus, dentre outros) também ajudou a reconfigurar a paisagem cultural da região. Desta forma se consolida um painel amplo e diversificado de um hibridismo cultural tendo a floresta e suas águas como um imaginário comum.



Mapa 1 – Localização de bumbas do Marajó.
Fonte: Ribeiro (2009)

As influências mais antigas ainda podem ser percebidas como no exemplo das festas de santo pelo interior. Em Cachoeira do Ararí, a Comissão de Foliões do Glorioso São Sebastião é um exemplo ainda vivo da musicalidade e da religiosidade marcadamente católica, deixada pelos missionários que habitaram a região do Ararí. Tais comissões se constituíam em uma alternativa de evangelização da população que habitava a Ilha do Marajó, que por sua grande extensão, contava com dezenas de comissões, cada uma com um santo diferente que percorria os campos marajoaras. Em um interessante relato, o Sr. “Piticaia”⁷ explanou como se dava o encontro entre essas comissões. Cada comissão é composta por músicos e um bandeireiro que segue a frente da mesma, no caso de encontro com outra comissão se travava uma espécie de batalha não só simbólica, porém, eminentemente estética entre os bandeireiros, onde o que prevalecia eram as manobras feitas. Cada bandeireiro carrega consigo duas bandeiras e, nos relatos do Sr “Piticaia” “dava pra se enxergar de longe a movimentação”. Quando o bandeireiro cansado era declarado perdedor, a comissão passava um dia inteiro cantando folia e rezando ladainha naquele lugar onde havia acontecido a “porfia”.

Nos emaranhados de rios e furos da Ilha do Marajó existem diversos lugarejos, ou no que é comum, apenas uma casa sobre palafitas ao longo dos pequenos e grandes cursos d’água. Em alguns desses lugarejos vislumbrei fato dos mais inusitados, mas que aos poucos percebi não tratar-se de algo incomum aos habitantes de algumas partes da ilha. Com uma estrutura simples, mas com muita motivação, algumas pessoas se reuniam para tocar “Jazze” e, com todos os instrumentos necessários (contra-baixo, guitarra, saxofone, trompete, banjo e bateria), tudo era ligado a uma bateria automotiva – já que não há energia elétrica – semanalmente recarregada na sede do município⁸. Segundo Salles (1985), tais grupos teriam sido formados a partir das bandas de música para animar os bailes. O repertório dos grupos de “jazze” estava ligado aos gêneros dançantes em voga, tal como a valsa, o samba, a mazurca, o fox, o lundu, a quadrilha, o maxixe, o choro, o samba-canção, o xote e o bolero.

⁷ Mestre “Piticaia” – Informação verbal (novembro de 2007)

⁸ O rádio era – e em muitos lugares da ilha continua sendo – o único aparelho para se ouvir músicas e notícias; ademais, “nos anos 1930 e 1950, se tocava muito ‘Jazze’ no rádio por conta dos americanos que estavam por aqui pela, Venezuela, Guianas e Colômbia. Por conta da guerra e agente apreciava” – Informação verbal – (depoimento do Sr. Luis Negrão, dezembro de 2005).



Fotografia 1 – A comissão de foliões de São Sebastião de Cachoeira do Ararí é uma das poucas que ainda existem na Ilha do Marajó.

A referência musical africana é um outro exemplo da diversidade cultural da Ilha do Marajó. Uma das suas formas de expressão mais características é o Lundú, ritmo marcado pela sensualidade dos dançarinos que ganha grande visibilidade por sua constante proibição por parte das autoridades. No Marajó há uma problematização feita por pesquisadores locais de que a partir do Lundú africano teria se formado o “Lundú Marajoara”, também chamado “Lundú do Vaqueiro”, com características diferenciadas. Segundo Osvaldo Gomes⁹ (informação verbal), morador de Soure e que desenvolveu seu trabalho de conclusão de graduação sobre o tema:

Quando a igreja proibiu a população de dançar o lundú, restringindo a manifestação aos negros, os moradores não-negros da cidade inventaram uma nova forma de dançá-la: numa formação de roda, os casais dançavam sempre de frente um para o outro em pares e o cavalheiro que fosse coberto com a saia da dama saíria da roda. Não eram utilizados os toques corporais do lundú africano. Na perspectiva de disfarçar esse lundú mais ousado, rodava-se a saia sobre os cavalheiros, na verdade, não apenas com o objetivo de tirar o rapaz da roda, mas, também, mostrar-lhe as pernas.

Diante dessa diversidade de manifestações culturais na Ilha do Marajó, destacam-se dentre os grupos de folguedos populares o grande número de grupos de boi-bumbá. Como já exposto no capítulo anterior, tal manifestação está consolidada em

⁹ Entrevista, INRC Marajó, 2005.

todos os municípios da ilha, em diferentes formatos e conteúdos, porém, sua dinâmica de transformação não possui a mesma velocidade nos diferentes lugares e propõe um delineamento analítico de suas peculiaridades.

3.1. O BOI DE ESPETÁCULO: SÃO SEBASTIÃO DA BOA VISTA

Há dois tipos de folguedo de boi-bumbá na Ilha do Marajó: o primeiro deles possui um formato que satisfaz o do espetáculo – no sentido de sua produção e apresentações –, com clara referência ao que se desenvolve no “Festival Folclórico de Bois-Bumbá” em Parintins (CAVALCANTI, 2000) no Estado do Amazonas, tendo espaços e equipamentos urbanos construídos ou adaptados para esse evento como os “bumbódromos”. Tais espaços fazem alusão ao “sambódromo” das escolas de samba do Rio de Janeiro. Esta realidade está mais bem desenvolvida no Município de São Sebastião da Boa Vista. Nele, o incremento da brincadeira remonta a década de 1950, quando do acirramento da disputa entre dois grupos de boi-bumbá, o “Malhadinho” e o “Estrela Dalva”, considerados os mais importantes e que até hoje movimentam a cidade, dividindo-a durante o período de junho a agosto em duas grandes torcidas, cuja apoteose acontece no grande festival – normalmente em um final de semana de julho –, o qual ocorre em uma arena batizada como “Bumbódromo Mestre Sabazinho”, uma homenagem a um dos mais antigos amos de boi-bumbá de São Sebastião da Boa Vista, já falecido, Sebastião dos Santos Costa.

A rivalidade em torno desses dois grupos de boi faz com que cada um procure anualmente investir em adereços e fantasias mais luxuosas, principalmente com a incorporação de novidades de figurinos. Além disso, a cada ano são gravados CDs com as composições de cada grupo, colocados para venda e divulgação das músicas. A rivalidade dos bois é comparada ao festival de Parintins, descrita por um dos membros do Estrela D’alva:

Porque a rivalidade[...] o pessoal dizem que em Parintins é rivalidade né...um não pode falar o nome do outro, mas aqui o negócio é pior, aqui o pessoal[...] irmão com irmão deixa de se falar, o amigo com amigo um não vai na casa do outro mais, o compadre deixa de falar com a comadre e assim vai[...] (informação verbal)¹⁰.

¹⁰ Entrevista de Paulo José Tavares da Silva, dezembro de 2005.

Mesmo com a existência de outros grupos de boi-bumbá em São Sebastião da Boa Vista, tal como o “Rei do Campo”, o “Brilhante”, o “Mimoso” e o “Carinhoso” (os três últimos sendo bois de crianças), a grande participação de brincantes gira em torno do “Malhadinho” e do “Estrela Dalva”.

A movimentação no festival de bois de São Sebastião da Boa Vista normalmente se inicia em maio, quando então ocorrem os ensaios dos bois em seus barracões específicos. Nesse momento são ensaiadas as coreografias e faz-se o “teste” do boi que será usado nas apresentações, sendo que alguns já trazem consigo efeitos de luz e movimento de cabeça tendo sempre junto um porta-estandarte. O acompanhamento musical é feito com uma mistura de instrumentos industrializados como surdos, caixas de bateria (também chamadas de tarôs) e banjos elétricos. Além desses, são utilizados, também, instrumentos artesanais como os curimbós, maracás e pandeiros, entoando um ritmo cadenciado numa espécie de miscelânea, que vai do samba, passando pelo sotaque de boi de orquestra do Maranhão até o ritmo dos bois de Parintins.

A apresentação dos bois no dia do festival acontece em forma de revezamento, tendo um corpo de júri julgando os vários quesitos avaliados na disputa. A arena se divide em duas grandes torcidas, de maneira que cada grupo de boi-bumbá possui uma espécie de “puxador” aos moldes dos narradores de rodeios que acontecem na Região Sudeste do Brasil. A cidade praticamente se divide em duas com as cores do “Malhadinho” e do “Estrela D’alva”; então forma-se um território local transitório e temporalmente delimitado. Após o período do festival, o bumbódromo volta a ser apenas uma via da cidade e as velhas amizades, em alguns casos, voltam à normalidade.



Fotografia 2: Ensaio do boi em São Sebastião da Boa Vista, destaque para a produção cênica e coreográfica.
Fonte: Carvalho (2005).

Outro formato de boi-bumbá na Ilha do Marajó faz referência à comédia mais difundida no Brasil e que se desenvolve em torno da encenação do desejo de Catirina em comer a língua do boi. Porém, com a inserção de alguns elementos peculiares da Amazônia indígena, como os pajés, os índios e a feiticeira, essa modalidade de boi-bumbá ainda introduz personagens que fazem referência à dinâmica dos problemas sociais, principalmente da região dos campos, onde predominam as fazendas de gado. Neste aspecto, em Salvaterra e em Soure há uma diferenciação de ênfase dada aos enredos das comédias. Alguns grupos reproduzem a comédia pautada na história de Pai Francisco e Catirina. Por outro lado, existem aqueles que tratam principalmente da questão do roubo do gado, tendo como personagens principais os vaqueiros e o “Gebrista”, este último sendo o assaltante de gado das fazendas que, ao final da comédia, se encanta nos campos alagados, tendo se tornado personagem fixo dos boi-bumbás de Salvaterra e Soure, fazendo alusão ao problema social da falta de carne para consumo interno da população, embora sejam eles os maiores produtores da região.

O primeiro formato citado para os bois de Salvaterra e Soure é também comum nos municípios de Afuá, Muaná, Breves, Currealinho e Chaves. Neste segmento dos grupos de boi, a musicalidade é referendada por toadas (ritmo e canto) valorizam os aspectos da cultura local, com alusões aos ícones de cada localidade como no caso de Santa Cruz do Ararí e Cachoeira do Arari, tal como explicitado na transcrição abaixo:

Antigamente eu fiz embarque na fazenda lá do São Pedro
Antigamente eu fiz embarque na fazenda lá do São Pedro

Embarquei boi da malhada da tala ele escapuliu
Escapuliu, escapuliu e lá do porto ele sumiu

O barco chamava Boa Vista, Boa Vista do Ararí
O senhor Raimundo Pantoja que era o feitor dali

Vaquerada a gritar, laça o boi não deixa sumir
Laça o boi e laça o boi não deixa ele sumir

Tinha vaqueiro da flexeira, tinha vaqueiro do Ararí
Tinha vaqueiro do São Pedro e da firma São Joaquim
Tinha vaqueiro do São Pedro e da firma São Joaquim

E depois de muitos anos, agora ele apareceu
Apareceu boi Encantado, apareceu, apareceu...
(Mestre Piticaia, Cachoeira do Ararí, 11 jan. 2008).

Nestes municípios, há uma peculiaridade nos instrumentos utilizados como acompanhamento musical, os quais são feitos a partir de uma caixa quadrada de madeira encoberta com couro de cobra, além de um toque rítmico diferenciado dos demais pesquisados no restante da ilha, que muito lembra uma espécie de marcha acelerada.

Destaca-se, ainda, nesses municípios, um formato cada vez mais raro de boi-bumbá, cuja existência está vinculada a uma promessa ou graça alcançada. É o chamado “boi de obrigação”. A presença desses tipos de grupo na região metropolitana de Belém ainda é considerável. Em geral, a eles são vinculados a praticantes e pais (ou mães) de santo da umbanda, que reproduzem uma prática antiga de “encarnar” nas imagens (que pode ser um boi artesanal) uma entidade protetora dos praticantes desse segmento religioso. Dona Magnólia, no município de Soure, é uma dessas pessoas que conduz a “mão de ferro” o seu boi-bumbá “Pai do Campo”. Há quase cinquenta anos, por problemas financeiros, dona Magnólia fez uma promessa ao caboclo Zé Raimundo (entidade da umbanda): caso sua condição melhorasse colocaria um boi para o filho que tinha verdadeira adoração pela brincadeira. A narrativa de como se deu o início do boi “Pai do Campo”, abaixo, é o relato de uma experiência de vida:

Foi aquele meu menino ali que invadiu o mato. Nesse tempo saía muito boi (estrela D’Alva, Sete Estrelas, Flor da Menina, Lindo Cravo, Sem Receio, Flor da Lembrança, Pai da Malhada, Flor da Praia, Tintureiro, Tubarão, Leão, Coelho, Macaco) tudo isso saía. Quando foi um dia, meio dia, ele saiu com aqueles meninos, e quando eu me espantei ele chegou gritando com os outros moleques. E pensei: Este menino já estava para a banda do mato com esses meninos? Aí vi, pois eles já tinham carregado o meu lençol, já tinham tirado uma cumbuca de coco, já tinham metido um pau nos lombinhos do coco e feito um chifre no bichinho, já tinham cortado o meu lençol, já tinham coberto e feito o couro do boi. Depois vieram lá do mato com aquelas latas e era aquela agonia. Aí eu digo: - Ei menino, acaba com isso! O pai dele disse: - Deixe estar meu filho, não vou lhe prometer, mas se Deus ajudar, seu Zé Raimundo me ajudar, meu filho, eu vou mandar fazer um boi para você. Aí ele pegou, agarrou e foi pescar. Foi ajuntando dinheiro e falou com o Rouxinho, do finado Américo Batelão, para fazer um boi para o filho. Então fez um boi, arrumou um bocado de menino e você sabe que quando ele saiu na rua o boizinho de criança foi dar capote no boi de grande. Aí eu disse para o seu Antônio: - Seu Antônio, não tire disputa com minhas crianças porque eles são criancinhas e o senhor é o grande e pode dominar o seu povo muito humilde. Foi indo, foi indo, foi indo, eles foram crescendo, ele foi ficando homem, os irmãos também. Foi seu Zé Raimundo que ajudou

a fazer o boi desde sempre. Quem escolheu o nome foi Zé Raimundo (informação verbal)¹¹.

Por conta da promessa, o boi “Pai do Campo” não morre¹² no final do período junino, de maneira que a fuga foi o meio encontrado para que o boi não passe pelo ritual da matança, comum aos outros bois do município. Dona Magnólia atribui a existência de seu boi a sua própria vida, sendo que o mesmo só poderá morrer em definitivo após a morte dela.



Fotografia 3 – Dona Magnólia e seu boi “Pai do Campo”, Segundo ela: *“Quando falam que vão matar ele eu adoço. Vão matar ele e acabar matando eu.”*.
Fonte: Edgar Chagas, 2005.

No registro feito pelo INRC Marajó, em 2005, foi descrita uma forma única de comédia, ainda relativa ao boi de Dona Magnólia. O garrote havia sido roubado pelo “gebrista”, como é chamado o ladrão de gado na região. O vaqueiro prende o “gebrista” e recupera o garrote. Depois, o próprio “gebrista” em conjunto com o “doutor” (veterinário) ajuda a tratar o animal. No boi de dona Magnólia, a influência da religiosidade afro-descendente, representada pela presença dos Orixás, se mistura à tradição indígena dos encantados que, segundo ela, habitam a Ilha do Marajó. A própria dona Magnólia afirma ser neta de índia, deixando transparecer essa mistura numa das canções de seu boi:

¹¹ Entrevista de Magnólia Nazaré dos Santos, dezembro de 2005.

¹² É comum entre os grupos de boi-bumbá que aconteça a matança do boi no final de suas apresentações, normalmente ao fim da quadra junina na Região Norte. Em geral acontece uma grande celebração, com direito ao repartimento do boi depois de sua sangria (simbolizada por vinho tinto). A matança é também um motivo para que determinado grupo de boi troque de nome todos os anos, fato que não acontece nos “bois de obrigação”.

Oh Iná, oh doce mãe sereia
A luz que alumia
Que alumia todos nós
Em noite de lua cheia.
A terra de Marajó
É terra da encantaria
Nesse canto o touro preto
Com seu toque de magia
Ela vestida de branco
E caiu na poesia.
(Magnólia Nazaré dos Santos,
Dona Magnólia, IPHAN/INRC
Marajó, dezembro de 2005).

Apesar de existirem diversos grupos de folguedos de boi-bumbá espalhados por toda a Ilha do Marajó, sua maior expressividade está concentrada na região dos campos marajoaras, provavelmente devido às fazendas de criação de gado que predominam nesta região e à concentração do trabalho escravo negro, que se deu durante os séculos XVIII e XIX. Estas indicações sugerem pensarmos o Marajó como um celeiro não só de búfalos, guarás, praias exóticas e fazendas, mas, também, como espaço dinâmico de criação e recriação de sentidos diferenciados, dados por agentes locais na convivência entre o latifúndio e o cotidiano do trabalho do vaqueiro, do pescador, do agricultor, dentre outros ofícios.

A visão de um Marajó “exótico” está relacionada a um reordenamento dos lugares ao atual momento do capitalismo concorrencial. Neste ponto a ilha é concebida enquanto espaço que possa ser demarcado por uma função pré-concebida por planejadores – normalmente – externos ao local, o que se dá como uma tentativa de imprimir o processo exploratório junto aos recursos naturais e culturais com potencial de serem transformados e, em seguida, vendido. A paisagem regional é supervalorizada em uma imagem hiperreal (BAUDRILLARD, 1991) e sua estética imagética necessita de um suporte que possa lhe dar sustentação. Dessa forma as manifestações populares mais significativas do local são chamadas a dar tal suporte, desde que sejam adaptadas a um formato mais “atrativo”, seguindo roteiros pré-estabelecidos, temporal e espacialmente demarcados.

Esta forma de produção e apropriação dos espaços está relacionada a uma nova forma de gestão e planejamento que orienta tanto a produção de sentido como a produção do espaço (SANCHÉZ, 2004). Esta funcionalidade decorre, ainda segundo

Sanchez, do atual momento de reestruturação do capitalismo mundial, sendo uma de suas diretrizes os grande projetos de desenvolvimento regional e o planejamento estratégico dos lugares, tido como um instrumento de “modernização” socioespacial subordinado aos novos circuitos do capitalismo globalizado. Assim, os espaços entram neste circuito por sua capacidade competitiva, em que o “empresariamento” assume uma nova forma de ver, pensar e administrar a realidade, precipuamente por meio de uma “seletividade de investimentos” que torna o local competitivo. Como posto por segundo Sanchez (2005), esse aspecto espacial é concebido como uma espécie de “guerra dos lugares”.

Buttimer (1985) já visualizava este redirecionamento dos lugares, porém, apontando as principais fragilidades desse tipo de planejamento. Este autor chama a atenção para o que chama de “olhar externo do planejador” e sua dificuldade em perceber o contexto no qual são desenvolvidas as relações sociais inerente aos lugares. Desta maneira, para o “olhar externo” o ajustamento do lugar precisa ser quantificável em números que sejam capazes de demonstrar o que pode ser explorado como recurso, qual seja natural e/ou cultural. Ainda nesta linha de pensamento, Relph apud Holzer (2003) analisa tal concepção através de duas classes de percepção dialética na relação homem-meio: *insider* (observador interno ao lugar) e *outsider* (observados externo ao lugar). O significado da paisagem está justamente na apreensão do conteúdo do lugar que lhe dá forma e, também, que lhe atribui movimento.

A parceria público-privada que institui este tipo de gestão é justificada pela necessidade dos lugares de ações que enfrentem a crise econômica e enfrentem a escassez de recursos públicos. Ao modo como observa Sanchez (2004, p. 41), dentre as estratégias de implementação desses projetos estão:

- 1 Revolução simbólica (disputa política de afirmação de formas de planejamento e ação nas cidades) – novos paradigmas;
- 2 Alinhamentos na esfera econômica e reestruturação territoriais;
- 3 Configurações materiais e valoração simbólica mutuamente determinantes na produção de novos espaços;
- 4 Competição e inserção global (cidades vitrines – projetos estratégicos – sentido de pertencimento, “nós” – visibilidade, atratividade, concentração no setor terciário);
- 5 Construção de um “sentimento de crise” para a legitimação dos projetos;
- 6 Investimentos em construções discursivas de lealdades afetivas para reverter um aparente quadro de crise (capacidade de convencimento e criação de consenso);
- 7 Intervenções pontuais, planejamento por projetos (alternativas aos *master-plans* e nova estratégia de desenvolvimento e articulação do tecido urbano);
- 8 Novas formas de valorização com a indústria

do turismo (parceria público-privada: otimização do aproveitamento de oportunidades de investimento e financiamento (valorização e acumulação) – indústria do turismo, cultura e entretenimento; 9 O lugar-mercadoria: o marketing como instrumento (lógica do “grande negócio”, o papel da gestão cultural no novo “receituário” de planificação urbana ostensivamente empresarial e a cultura como “vedete”.

Harvey (apud SANCHÉZ, 2004, p. 54) levanta vários questionamentos aos efeitos do que chama de “domesticação do espaço”, que discute sobre a real possibilidade deste modelo de projeto ser um efetivo instrumento favorável às demandas sociais contemporâneas, questionando:

Quais são os reais impactos dessas iniciativas que interferem diretamente no cotidiano das cidades (e dos lugares), tendo em vista o elevado grau de comprometimento político e financeiro do poder público com estes projetos lado a lado à escassez de instrumentos efetivos de avaliação dos mesmos? Trata-se nesse caso, de avaliar até que ponto eles se apresentam, de fato, como elementos importantes na produção de uma cultura urbanística democrática, justa e plural .

Há que se considerar que as experiências locais transformam os espaços em lugares. Holzer (2003), por exemplo, levanta uma questão relativa ao lugar enquanto experiência vivida nos contextos em que se absorvem produtos e serviços de estruturas “desenraizadas” de seu contexto local. Segundo o autor, as formas universalizadas de algumas empresas transnacionais possuem uma tendência única em qualquer parte do globo, sendo concebidas a partir de uma centralidade comum de onde se exporta um modo (e não um meio) de vida. Assim, as atitudes referentes a estes lugares impõem questionamentos como, por exemplo, considerar esses como lugares ou não-lugares, pois sua vivência é transitória e marcada por uma experiência externa importada para o local. Esta discussão circula entre os teóricos do lugar na questão de se avaliar se as pessoas de uma forma geral experienciam realmente ou o consideram artificial.

Para esta situação, Holzer (2003) introduz o debate em torno das acepções de atitudes autênticas e atitudes inautênticas. A primeira faz alusão ao modo como os indivíduos agiriam conscientemente em relação ao “teor ideológico das formas”. A segunda, por sua vez, se refere à visão alienada do lugar, o que Eyles (1989) chamou de “deslugar”. São estes lugares que atualmente estão em toda parte e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum. O questionamento feito à concepção de “deslugar” tem sentido num momento em que se visualiza, em uma cidade como Belém, uma grande empresa

transnacional como a McDonald's incorporada ao cotidiano urbano local. No entanto não é regra geral esta incorporação, e uma tal convivência pode ser renegada por sua forma alienígena, que nada tem a ver com o local.

Mello (1990) aponta os lugares *míticos* e *concebidos* que independem da vivência no lugar. O primeiro tem relação com os lugares imaginados como paraísos vivenciados pelo desejo; e o segundo como local com maior proximidade, visto por intermédio da propaganda midiática e das empresas que o conheceram preliminarmente. Nas últimas décadas a Ilha do Marajó vem sendo “propagandeada” em verso e prosa como um paraíso a ser conhecido e “explorado”, especialmente em cidades como Soure, mas, também, em Salvaterra. Como veremos mais a frente, esses municípios são os lugares nos quais os processos descritos acima estão em maior estágio de desenvolvimento.

3.2 SUBINDO O RIO ARARÍ: JENIPAPO E SANTA CRUZ DO ARARÍ

Arreda sai da frente
O Garantido vem fazer sua exibição
Ele vai alegre e contente
Pra controlar os corações
Saímos na passeata
Se por acaso alguém impressionar
Se encontrar imprensa erra, mas como nós não pode errar

Este boi que está dançando
Ele é nosso não é meu
É pra mostrar pra diretora
Que o João Farias ainda não morreu!
(Edilson Mendes da Cruz “Palito” – Santa Cruz do Arari, novembro de 2004).

No período da seca, o distrito de Jenipapo é a porta de entrada para a sede municipal de Santa Cruz do Ararí devido à baixa do rio Ararí. Constitui-se como uma vila de pescadores e pequenos criadores, tendo suas casas e ruas suspensas por palafitas. A precariedade urbana está em toda parte, mas o que mais aflige a população local é a falta de água tratada e de saneamento básico. A água que é consumida diretamente do rio provoca moléstias das quais os principais atingidos são as crianças. Não para menos que, na Ilha do Marajó, essa é a localidade que desponta como a que detém um dos maiores índices de doenças e mortalidade infantil.

A economia gira em torno da pesca do Tamuatá, no entanto, essa prática tem se tornado cada vez mais difícil devido à política demarcatória imposta por fazendeiros da região, o que praticamente dividiu o lago Ararí entre os mesmos com o intuito de impedir que os pequenos pescadores façam uso de suas margens para salgar peixe. De acordo com os fazendeiros os pescadores estariam roubando o gado de suas fazendas para vendê-los clandestinamente em Jenipapo e em Santa Cruz do Arari. Todavia, nos registros feitos pela polícia, há quadrilhas especializadas atuando há décadas na região. A delimitação da área de pesca do lago Ararí impõe uma ordem demarcatória sobre as águas que interfere diretamente na própria subsistência dos moradores de Jenipapo, uma vez que nesta área o Marajó não permite o desenvolvimento da agricultura devido à sazonalidade das águas e à cheia do lago na maior parte do ano. Esse fato foi amplamente denunciado pelo então morador de Santa Cruz do Arari, Padre Giovanni Gallo, publicadas nos principais jornais de Belém e em seu livro *Marajó: a ditadura da água* (GALLO, 1997)¹³. Acerca desse problema, Almeida (1998, p. 47) lembra que:

No caso do Lago Arari parece estar em questão o cerceamento à liberdade de pescar em águas públicas, já que suas águas como as do mar não poderiam ser objeto de apropriação privada. Tampouco as “beiras”, compreendidas como terrenos de marinha, o poderiam .

Diante dessa realidade, no distrito de Jenipapo e em Santa Cruz do Ararí sobressaem diferentes referências culturais. Essas referências estão relacionadas ao cotidiano direto do trabalho, em que se têm os carpinteiros navais, os ofícios de pescador e vaqueiro, artesões, movimentos artísticos de poetas e cantores, além das celebrações religiosas e festividades seculares que envolvem principalmente a fartura da pesca, como no caso do conhecido “Festival do Tamuatá”, que acontece no último final de semana de julho.

Dentre os mais significativos bens culturais de Jenipapo, existe um grupo de boi-bumbá mirim chamado “Estrelinha”, de responsabilidade da Dona Mita. Sua produção envolve a confecção de indumentárias, instrumentos e o próprio boi, tudo feito artesanalmente com recursos oriundos de pequenas doações e com algum apoio da Prefeitura do município. As roupas são feitas a partir do reaproveitamento das que foram utilizadas por brincantes do carnaval local e sobras de material do desfile das

¹³ Para saber mais, ver ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. *Transformações Econômicas e Questões Sociais na Borda do Lago Arari – Ilha do Marajó*. V. 2. Belém: SUDAM; PNUD, 1998 e ALMEIDA, Alfredo Wagner de; SPRANDEL, Márcia Anita. Palafitas do Jenipapo na Ilha do Marajó: a construção da terra, o uso comum das águas e o conflito. *Novos Cadernos NAEA*, v. 9, n. 1, p. 25–76, jun. 2006. ISSN 1516-6481.

escolas de samba conseguidas por Dona Mita em Belém. Aliás, ela também é a estilista e a costureira das indumentárias, além de compositora e criadora do enredo. A comédia é longa, com aproximadamente duas horas de duração. Nela, personagens do imaginário e do cotidiano local como o tuxaua e o pajé se confundem com personagens universais das histórias infantis, tais como fadas e feiticeiras. Para cada personagem há uma canção tema, como as músicas do pajé e do veterinário descritas a seguir:

Oh índio brabo da mata / Oh venha me ajudar /
a curar o estrelinha / que não quer se levantar. /
Eu sou o doutor / vou cumprindo a minha sina /
eu sou doutor formado na medicina
(informação verbal)¹⁴.

O “Estrelinha” não é, no entanto, o primeiro boi que se tem lembrança na região. Existiram vários outros: o “Brilho de Ouro”, o “Céu Estrelado”, o “Poeirinha”, o “Garantido”, o “Orgulhoso”, o “Flor do Campo” e o “Esperança”. Algumas vezes mudava-se o nome do boi, mas o dono permanecia o mesmo. Houve época em que chegou a existir mais de um grupo de boi no mesmo ano. Edílson Mendes Cruz, compositor, afirma que existe um repertório de toadas de boi bem antigo na localidade, que tem sido repassado há muitas gerações por meio do aprendizado oral.

Também é comum a sátira envolvendo a dinâmica dos problemas sociais do local e a exaltação da natureza nos bois mais antigos de Santa Cruz. O trabalho na pesca é fonte constante de inspiração para os compositores locais, bem como o lamento da situação social ou da deteriorização de seus principais monumentos ou edificações, o que se pode observar no fragmento de toada abaixo:

Tudo pro jenipapense é tristeza
Tudo pro jenipepense é humilhação
Tudo pro jenipapense que vive tão humilhado
Com um punhal atravessado no seu coração

E que tristeza ver aquela matriz
Tão triste abandonada
Até mesmo o seu relógio
Não escuta as suas badaladas
A porta abre e o sino não bate
E se bater sai poeira
Até o museu do padre foi levado pra Cachoeira
(Edílson Mendes Cruz).

¹⁴ Entrevista de dona Mita, dezembro de 2005)

3.3 ATRAVESSANDO O RIO CAMARÁ: OS QUILOMBOS DE SALVATERRA E O BOI-BUMBÁ “PRIMAVERA” DE BAIRRO ALTO.

E a gente pra num deixa morrer, pra num deixar acabar. Pra num deixar, a gente faz de qualquer jeito. Eu já disse pra ele [...], rapaz vumbora, que eu vou fazer setenta e três anos agora se Deus quiser agora dia oito de agosto, eu num queria que isso, que, que eu morresse e levasse isso comigo não rapaz, eu queria que ficasse como meu pai deixou. Meu pai deixou e eu acatei e quero deixar, agora pra quem? (informação verbal)¹⁵.

A presença africana no Marajó como um todo está relacionada à necessidade de escravos para o trabalho nas fazendas. As expressões culturais vinculadas à herança africana estão dispostas, principalmente, nas danças e nos gêneros musicais como, por exemplo, o Lundu e a dança do Pretinho da Bacabeira. A ruína de engenhos em fazendas outrora produtoras de cana-de-açúcar mantém viva a lembrança dos tempos da escravidão na história oral local. Alfred Russel Wallace, quando de passagem pela ilha Mexiana, identificou algumas manifestações culturais em meio a uma comunidade de negros escravos. Wallace (1979, p. 67) descreve minuciosamente a cena em que os negros entoavam hinos em ação de graças após as caçadas aos jacarés:

[...] os negros, à noite, depois da caçada aos jacarés, entoaram diversos hinos, numa espécie de ação de graças por terem escapado daquelas medonhas mandíbulas. [...] No dia seguinte, todos estiveram atarefados derretendo a gordura e transformando-a no óleo que abastece as lamparinas de todas as propriedades de Mr. C.

Ainda na descrição sobre a fazenda em que ficou hospedado, Wallace menciona o ofício do vaqueiro, em que os empregados da fazenda eram “jovens negros e mulatos de porte atlético”, na lida com o gado. Segundo o autor, a população da ilha consistia em cerca de 40 pessoas, sendo uns 20 escravos e o restante de negros livres e índios que trabalhavam na fazenda. A pecuária despontava como principal atividade econômica, tendo como trabalhadores negros escravos, livres e índios. O pagamento consistia em farinha e permissão para cultivar hortaliças nos terrenos próximos as suas habitações.

¹⁵ Entrevista de Zeferino Gonsalves dos Santos, quilombo de Bairro Alto, 2005.

Na descrição do cotidiano dos trabalhadores, Wallace (1979, p. 68) oferece um rico panorama das manifestações culturais locais:

À noite, os negros ficam em seus casebres tocando e cantando. Seu instrumento é uma espécie de viola primitiva, da qual tiram apenas três ou quatro notas, repetindo-as horas a fio, na mais enfadonha monotonia. Em cima dessa pobre melodia, improvisavam uma letra, geralmente relacionada com os acontecimentos daquele dia. Os feitos dos brancos são os temas mais freqüentes dessas canções.

Segundo Bezerra Neto (2001), os primeiros escravos africanos foram introduzidos na Amazônia no século XVII por ingleses, com o intuito de promover sucesso econômico com o plantio de cana. Mesmo utilizando a mão-de-obra indígena, os donos de fazendas reclamavam a introdução da escravatura negra. O século XVIII, com a adoção do regime do “Directorio” para o trato com a população indígena, assistiu ao esvaziamento dos antigos aldeamentos. Houve, ainda, maior carência de mão-de-obra (2001, p.25):

Nessa época, por exemplo, houve um aumento bastante significativo do movimento de fugas de índios domiciliados nas vilas, sob o regime de “Directorio”, com a formação de mocambos compostos por índios quando os mesmos não se aquilombavam com cativos africanos igualmente fugidos.

Conforme Bezerra Neto (2001), foi com Mendonça Furtado que o cacau se transformou no principal produto de exportação da região amazônica. Passou a existir, dessa forma, uma grande necessidade do trabalho escravo africano que, a partir de então, passou a substituir lentamente a mão-de-obra indígena. Com o tempo, Belém se tornou não só um centro receptor de escravos negros como, também, um centro distribuidor na região amazônica. Ainda como observado por esse autor, as principais etnias que desembarcaram na Amazônia pertenciam às nações do grupo banto (Angola, Congo, Benguela, Cabinda, Moçambique, Moxicongo, Mauá ou Macua, Caçante), do grupo Sudanês (Mina, Fânti-Achânti, Mali ou Maí ou Mandiga, Fula, Fulupe ou Fulupo, Bijogô ou Bixagô) e do grupo Guiné-Sudanês (Calabar ou Carabá e Peuls). Para Bezerra Neto (2001), provavelmente durante o século XVIII a maioria da população negra na Amazônia era de escravos africanos. As primeiras gerações de cativos negros

nascidos na região apareceram nas últimas décadas do século XVIII, a partir de um contato étnico multifacetado, de maneira que:

A constituição de mocambos formados por índios, africanos e colonos brancos e mestiços de todos os tons constituiu-se exemplo desta realidade.

As áreas em que a mão-de-obra africana foi mais utilizada estão no entorno de Belém, onde podiam ser encontradas as terras apropriadas para a agricultura e a pecuária, tal como a região do baixo Tocantins, o território do Amapá, o arquipélago do Marajó, as terras do baixo Amazonas e a zona de fronteira com o Maranhão no Nordeste do Pará. Atualmente os quilombos ressurgem não mais como áreas de negros fugitivos, mas como forma de organização social e política de reivindicações por direitos, principalmente no que se refere à posse e à titulação de terras habitadas por descendentes diretos e/ou indiretos de negros escravos que se aquilombaram em áreas de difícil acesso e distantes das cercanias das fazendas.

O município de Salvaterra, onde estão localizadas algumas das comunidades quilombolas da Ilha do Marajó, possui uma população de 14.615 habitantes (IBGE, 2002), distribuídos em uma área territorial de 1.043, 50 km². Situa-se na parte Leste da ilha do Marajó, às margens do rio Paracaurí, pertencendo à Mesorregião do Marajó e à Microrregião do Arari. As comunidades remanescentes de quilombos localizadas neste município estão distribuídas em uma superfície calculada em 33.714 hectares, tendo seus limites cercado por algumas fazendas da região, o que as têm colocado em situação de constante conflito pelo uso e pela posse da terra, principalmente devido à demarcação das mesmas e à perda significativa de áreas de cultivo¹⁶.

No cotidiano destas comunidades quilombolas são reproduzidas práticas de subsistência que estão associadas aos conhecimentos tradicionais, envolvendo o cultivo da terra, o trabalho com o artesanato, a medicina popular, a construção das casas com formas arquitetônicas peculiares, a pesca artesanal, enfim, toda uma diversidade de ofícios e modos de fazer que também constituem referências culturais simbólicas ligadas ao dia-a-dia e ao sistema produtivo.

Na lida diária pode-se ler um sistema cultural comum entre as comunidades, com pequenas variações, dependendo principalmente do tamanho da terra que ainda lhes resta – em geral destinada à agricultura –, além de pequenas criações, bem como a

¹⁶ Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia. Série: Movimentos sociais, identidade coletiva e conflitos. Fascículo 7: Quilombolas da Ilha de Marajó. Belém, janeiro de 2006.

disponibilidade de recursos materiais para o cultivo. O sistema produtivo também se torna parte do referencial simbólico na medida em que cria significados distintos, partindo-se do materialmente construído como as edificações e, também, dos locais específicos de reprodução do trabalho, como as matas e os rios. A experiência e a vivência cotidiana informam sobre a apreensão do significado deste espaço de trabalho a partir das relações sociais, reproduzido dentre os diversos contextos sócio-culturais nos quilombos de Salvaterra. Assim, é possível identificar como os valores, as atitudes e as crenças são ressignificadas dentro dos diferentes contextos, assim como através das relações de trabalho, da exploração e da transformação da natureza.

A experiência coletiva também é, segundo Holzer (2003), expressão de espacialização que se dá através da intersubjetividade. Neste aspecto, a produção simbólica dos lugares é traduzida pela relação coletiva dos atores sociais com o espaço, tendo como elemento unificador a experiência.

Dentre as diversas formas de se festejar nos quilombos de Salvaterra sejam religiosas ou seculares, as relações sociais são reafirmadas nas e entre as comunidades, onde são reproduzidos os valores inerentes ao sentido das celebrações. Estes valores são ressignificados no tempo e simbolicamente demarcado no espaço de realização, quer através dos aspectos visíveis construídos para os fins de festejar como as igrejas, templos, capelas, terreiros, sedes, ou mesmo na mata e/ou na água, nos aspectos do intangível, como as próprias manifestações que identificam os lugares que passam a ser referência para aquela comunidade.

A reprodução das brincadeiras do boi-bumbá na comunidade de Bairro Alto e Vila Nova – pertencente a Bacabal – constituem elemento de destaque entre as demais comunidades, pois são as únicas em que essa manifestação ainda existe, mesmo que os relatos apontem para a existência passada de grupos de boi-bumbá em outras comunidades como em Caldeirão.

Seu Zampa, dono do boi-bumbá “Primavera”, é um exemplo vivo de persistência e manutenção da brincadeira. Ele nos fala sobre o tempo da preparação da brincadeira:

Olha, a gente começa em maio né, quando a turma é de primeira viagem. No, terceiro sábado de maio, sempre aos finais de semana, a tarde né, começo da noite [...] Quando era adulto né, a gente fazia a noite, mas com as crianças a gente só pode fazer ainda com o dia né.[...] Aí já vem brincar em junho, aí pelo dia de Santo Antonio por aí, já ta

ensaiando geral. Ele ta ensaiando, ultimo ensaio né, aí que começa a se apresentar [...] Ai o pessoal chamam, né, e aí, na hora que vão chamando ele vai quando dá pra ir né (informação verbal)¹⁷.

E ensaia uma toada:

Rola ê rola a primavera, rola... querem rolar. Tu foste feito a capricho, rola meu Boi e deixe quem quiser falar (informação verbal)¹⁸.

Sobre o ato de compor, esse mesmo narrador informa:

É às vez eu tô de madrugada assim, eu me acordo e fico [...] Aí vem aquelas coisa toda encaixando uma na outra e tal [...] de repente tá feito! [...] Falo muito do peixe, da mata, da fruta, do [...] eu faço sempre assim individual, musicas sem falar de [...], até de nossa própria comunidade, da nossa própria região do Marajó, né. É tudo a gente faz, musica que num fala mesmo né, mas musica que fala né (informação verbal)¹⁹.

No município de Salvaterra existem 11 grupos de boi-bumbá em atividade, mas que sofrem com a concorrência dos novos formatos festivos além do desinteresse cada vez maior em dar continuidade à brincadeira. Uma possibilidade de visualização desse processo pode se dar nos relatos de um “ex-amor” de boi-bumbá, Sr. Joaquim Lucena, que também produzia a brincadeira dos pássaros:

Eu coloquei foi dois cordões de boi e dois cordões de pássaro. Já faz mais de dez anos, tem uns doze anos atrás que parou, e muito antes, eu era mais jovem, eu coloquei dois cordões de pássaro: um de Guará e outro de Surucuá. O [nome do] boi era Marajó, era só um boi: “Marajó Este Ano” e “Marajó Para o Ano”, fugia um, no outro ano agente colocava de novo. Agente preparava um boi de palha e pano né. Nós fumos pra quadra e ganhamos o primeiro lugar lá, a uns doze anos atrás. Agora os cordão dos pássaros foi oito anos, tinha os cordão de criança e de adulto, o Guará era de adulto. A brincadeira era a seguinte: prepara o boi ai coloca o pessoal: os vaqueiros tudo enfeitado e tal [...] ai o camarada canta e o boi brinca, o pessoal da fila, tem índio tem Catirina, tem Pai Francisco, tem toureiro. Era

¹⁷ Entrevista Zeferino Gonsalves dos Santos, 2005.

¹⁸ *idem*

¹⁹ Entrevista Zeferino Gonsalves dos Santos, 2005.

eu quem catava e o pessoal ajudava, tinha uma cantiga assim:

O sol quando nasce
No horizonte é bonito
Acompanhando o final da natureza
Esquentando todas flores perfumadas
Marajó está brincando
No meio da vaquejada.

[...] Tinha uma cantiga do Guará que dizia assim:

O Guará pássaro nobre
Da capital do Pará
O Guará passa o galante
Não promete bafafá b[...]

Ai tinha a despedida do Surucuá, a cantiga para se despedir, pra ir embora:

Adeus mocidade
Sem demora nós já vamos regressar
Saudade levamo
Esperamo lá dos monte o sol raiá
Com todo o prazer
Alegramos com a bela natureza
Surucuá com seu cartaz
Voa demais e vai dançando essa pureza...

Eu comecei a botar o boi na rua porque um rapaz que me convidou e começou a me adular, me adular foi muito: o Batista era a única diversão. Olha aqui, toda a quinta-feira tinha ensaio, mas olha era uma arroba de arroz que eu gastava pra fazer mingal pra der pro povo, pra quem quisesse brincar, era muita gente [...] Deus o livre! todo mundo gostava de brincar, hoje eu já tenho medo das pessoas me desrespeitar [...] naquele tempo quando a gente formava uma brincadeira dessa, todo mundo ajudava, ficava a vontade se respeitava, fazia-se de tudo para ajudar (informação verbal)²⁰.

Em Santa Luzia, Bacabal, há outro exemplo de como as manifestações podem desaparecer, tal como evidenciado nas palavras de um ex-tocador de um grupo de boi-bumbá que existia na localidade, que primeiramente nos fala de como era parte do enredo:

Ai tem a fugida que falam né, a fugida, faz a festinha da [...], durante a brincadeira toda, ou foge, ou então quando não quer mais sair outro ano, matam, e quando é pra eles saírem no outro ano eles fogem. Faz aquela

²⁰ Entrevista Joaquim Lucena, 2006.

festinha e boi sai correndo e o vaqueiro atrás, ai ele pega [...] Esconde o boi e o vaqueiro não acha, faz que ele não acha. No próximo ano ele sai de novo. Ai tem o padrinho tem a madrinha, que vão dá o boi no próximo ano. E quando é época de morrer faz aquela festa, ai faz o coração, faz o mocotó, ai faz aquela coisa lá, e mata o boi lá, e o outro vai [...] ai no próximo ano ele não sai mais, morreu! O ultimo boi se chamava Flor das Meninas. É que porque a mocidade que era da influencia também, cada um arrumou família cada um pra um lado pra outro, ai parou. Mas ele ta lá em casa (informação verbal)²¹.

Sr. Osmar é, assim como Seu Zampa, um personagem à parte do meio musical das comunidades. Com mais de 80 anos ainda é atuante no grupo de carimbó de Santa Luzia tocando banjo. Sua biografia é um exemplo de conquistas de uma história simples, que ajuda a contar o cotidiano da comunidade desde sua mudança:

Em consideração de amigavelmente do Manoel Sebastião [falecido], colocava brincadeira [...] que o boi ainda ta até hoje na casa dele, de recordação. Me convidou: - Vem pra cá Osmar. Eu não tinha família era solteiro, agarrei e vim. Todo sábado eu vinha pra nós ensaiar (informação verbal)²².

3.4 A CULTURA COMO “RECURSO”: O EXEMPLO DE SOURE

É um atropelo para uma pessoa só botar. A gente deixa de comer e deixa de beber para dar para este bichinho. Porque ele não tem quem ajude ele, só tem Deus e o Orixá aqui para ajudar. É seis metros de veludo que está em cima dele! Olha veja como é que uma pessoa que não tem marido, que não tem pai, que não tem mãe, para dar em cima de um bicho desse? A gente faz uma economia para comprar 20, 30 cavalos. São seis metros de veludo todos os anos. Não tem que ficar com este pêlo porque quando cai a chuva fica feio, a gente tem que lavar e vai estragando a madeira de dentro (informação verbal)²³.

Soure é um dos municípios da ilha do Marajó com grande apelo turístico, quer pelas belas praias que possui (Pesqueiro, Araruma e Barra Velha) quer pela possibilidade de desfrutar de passeios ecológicos por hotéis-fazenda, bem como pela proximidade com capital do estado. Apesar da demanda turística que tem mudado gradativamente a paisagem urbana e rural de Soure com a construção de hotéis, bares e

²¹ Entrevista Osmar Lima, 2006.

²² Entrevista Osmar Lima, 2006.

²³ Entrevista dona Magnólia, 2005.

restaurantes, segundo o *Levantamento da Oferta Turística de Soure* feito pela Companhia Paraense de Turismo – PARATUR, em 2001, o município possui graves carências infra-estruturais relativas a esse segmento. Ademais, não a própria população local sofre carências de tipo, a exemplo da precária rede de esgoto que atende menos da metade dos moradores da sede (41%).

Há algumas tentativas por parte dos artistas locais de se organizar em associações. Essas se encontram, contudo, desconectadas e nenhuma conseguiu que a proposta saísse do papel. Há reclamações quanto à falta de orientação para redação de projetos e busca de financiamentos. Os grupos Parafolclóricos²⁴ sinalizam uma falta de articulação entre eles e apontam a existência de ofertas desiguais de oportunidades. Foi mencionada a desunião entre os grupos que se submeteram a cachês muito inferiores ao oferecido a grupos de qualidade similar de Belém. Outro aspecto diz respeito à descaracterização da cultura local em função do turismo. Foi mencionado o fato de que a cultura se tornou algo para “ser mostrado” ao turista. Segundo o Sr. Alfredo da Cruz, “Os Parafolclóricos se apresentam visando o turismo e as manifestações mais tradicionais têm morrido pouco a pouco por falta de interesse dos jovens em manter tradições”.

As inquietações referentes à relação entre os grupos tradicionais e Parafolclóricos, dizem respeito a um processo que vai na contra-mão do que poderia ser de fomento cultural aliado ao turismo no município. Ao tempo em que os grupos Parafolclóricos estão à mercê dos empresários da rede hoteleira, fazendo suas apresentações por até cinqüenta reais, tal como foi relatado, a riqueza das apresentações dos grupos mais tradicionais que ainda obedece a um calendário de apresentações associado às estações de colheita e celebrações aos santos católicos fica cada vez mais isolada, perdendo adeptos para grupos onde possam ser melhor visualizados.

²⁴ Os grupos parafolclóricos, de uma forma em geral, realizam uma releitura de manifestações tradicionais. Na maioria dos casos, tais tradições são apreendidas por meio de um estudo regular de celebrações originadas da prática cotidiana ou em algum acontecimento importante de uma dada comunidade. O aprendizado, que entre os grupos tradicionais ocorre informalmente pela repetição do habitual, entre os parafolclóricos ocorre por meio do ensino formal. É o coreógrafo quem tem o papel de criar representações inspiradas nas práticas tradicionais e repassá-las aos demais integrantes do grupo. Dessa forma, os parafolclóricos realizam uma espécie de “projeção do folclore”. A manifestação, executada fora de seu local e/ou tempo de origem e da conjuntura que lhe deu forma e função, é transformada em espetáculo teatral, adquirindo, assim, uma função social diversa do seu contexto original (CORTES, 2000).



Fotografia 4 – Grupos parafolclóricos em apresentação em um dos hotéis da Soure.
Fonte: Belas (2004).

Sendo um segmento voltado ao espetáculo, os grupos Parafolclóricos ressignificam as danças e a musicalidade tradicional fazendo uma espécie de teatralização do cotidiano caboclo e ribeirinho. Essa característica coloca esses grupos em contato com novas formas de indumentária e instrumentos musicais proporcionando novas sonoridades. Possibilita, ainda, uma maior mobilidade dos grupos por conta do não “enraizamento” a contextos locais, como acontece com os grupos tradicionais. Durante as entrevistas foi percebida uma contestação aos grupos Parafolclóricos, vindo principalmente de estudiosos e de algumas pessoas ligadas a grupos mais antigos. No entanto não registramos qualquer contestação no sentido contrário. Tem-se aí um aspecto que dá respaldo a algumas considerações.

A primeira nos conduz a pensar que, diante dos relatos, os poucos espaços de apresentações são dominados pelos grupos Parafolclóricos, fato que causa desconforto entre os grupos mais antigos. O segundo diz respeito à desconsideração desses grupos como fornecedores de “matéria-prima” aos grupos Parafolclóricos, relegando aos primeiros o esquecimento.

No caso dos grupos musicais tradicionais, também chamados pela comunidade de “pau e corda”, o incremento turístico da região proporcionou um desvinculamento maior do contexto sócio-cultural onde tais grupos se apresentavam, o que já foi mencionado acima. Os formatos perdem significado e são deslocados no tempo e no espaço para atender exigências não mais pautadas no calendário da colheita ou a celebração a algum santo, mas no que o turista quer ver. Nesse sentido, diante da

impossibilidade de organização nos formatos que seguissem a lógica de um espetáculo com tempo definido para satisfazer as necessidades do empresariado, ou seja, dos proprietários de hotéis, casas de show, bares e restaurante, tal segmento capitalista cede espaço para um tipo de grupo que atende a esses requisitos: os Parafolclóricos, normalmente compostos por adolescentes que encenam coreografias criadas a partir do movimento do trabalho do “caboclo” da região.



Fotografia 5 – Mestre Tomaz: Poeta, compositor, repentista e cantador da quase extinta “Chula Marajoara”.
Fonte: Chagas, 2005.

Essa situação tem mudado o enfoque para uma cultura pasteurizada, somado a isso, a falta de políticas públicas que contemplem algum tipo de fomento cultural do município. Por outro lado, a relação dos grupos Parafolclóricos com a indústria do turismo tem proporcionado uma completa desvalorização do bem cultural que representam. Suas apresentações duram em média uma hora e meia ao custo de cinquenta a cem reais. Ao tempo em que somem as festividades feitas pelos grupos tradicionais que geravam toda uma organização do trabalho comunitário, além de divisas para as comunidades.

Pode-se analisar tal quadro levando-se em conta todo o movimento que vem sendo feito desde meados da década de 1990 pelo Governo Estadual que, seguindo uma tendência do capital flexível mundial, refuncionaliza áreas ou regiões para fins turísticos. É assim que a Ilha do Marajó de uma região relegada ao abandono se transforma em um dos pólos definidos pela PARATUR para fomento e financiamento do turismo nacional e internacional. A demanda por áreas de investimento turístico

dentro do estado faz parte de um roteiro estratégico de incremento e inovação tecnológica, pautada no movimento feito por grandes cidades européias de transformação do que Santos (2002) chama de “espaços opacos” em espaços do lucro. Esta estratégia condiciona os lugares a embarcar em uma possível conquista de melhoria econômica para as populações locais, bem como a possibilidade de incremento urbano e, conseqüentemente, a melhoria da qualidade de vida dessas comunidades. Assim, municípios como Soure e Salvaterra entram no roteiro do turismo internacional; porém, até agora, sem o desenvolvimento econômico e a melhoria de qualidade de vida tão esperada.

Em decorrência deste movimento, passamos a assistir a sujeição cultural porque passam setores de manifestações artísticas tradicionais e a perda quantitativa e qualitativa de experiências e saberes associados a tais manifestações, haja vista, o desaparecimento de grupos de carimbó, de boi-bumbá, de cordões de bichos, de cantadores de chula marajoara, dentre outros. Os “mestres de saberes” reclamam corriqueiramente da falta de interesse no conhecimento das brincadeiras, assim como de suas incontáveis histórias musicais associadas ao processo de formação dos lugares. A transformação é tanta que atualmente só existe um grupo de carimbó, “pau e corda”, nos municípios citados acima, localizado no quilombo de Santa Luzia, interior de Salvaterra, entretanto, com forte tendência também ao desaparecimento.

Dentro deste contexto, e diante do atual processo de flexibilização do capital que invade as esferas mais íntimas das culturas ora subordinando-as, ora ressignificando-as para fins lucrativos, a questão da identidade é retomada localmente devido, dentre outros fatores, à importância que o local passa a ter na era global sem necessariamente ter que submeter-se ao poder estatal centralizado. A cultura popular é um dos segmentos pelo qual as identidades culturais são constituídas e abrem espaço para um amplo debate em torno da compreensão da relação global-local. Aquilo que poderia se tornar uma sentença de morte para as manifestações artísticas de uma forma geral é, na realidade, sua condição de sobrevivência. A cultura passa por uma reordenação coordenada por uma classe de “administradores culturais” que nasce com esta mudança:

o setor das artes e da cultura alega que pode resolver os problemas [...] melhorar a educação, abrandar a rixa racial, ajudar a reverter a deteriorização urbana através do turismo cultural, criar empregos, diminuir a criminalidade, e talvez até tirar algum lucro (YÚDICE, 2004, p. 29).

Desta forma os artistas estariam sendo levados a “gerenciar o social”. Esta situação transcende o aspecto das manifestações artísticas como simples atos contemplativos para uma complexa teia produtiva de bens culturais, seguindo os parâmetros da produção em grande escala, de distribuição e de consumo.

Os impactos destas transformações nos lugares são percebidos de diferentes maneiras, trazendo à tona um conflito simbólico entre o que se entende como representativo dos diferentes locais, particularmente enquanto inerentes às organizações sócio-culturais específicas e às tentativas de reestruturação dessas organizações como “recurso” a ser utilizado.

Na Ilha do Marajó, tais impactos, como já expostos, podem ser percebidos nos locais onde as exigências do consumo de bens culturais já se fazem presentes, o que vem modificando gradativamente a vida cultural de municípios como Soure e Salvaterra, mas não de forma hegemônica nas demais localidades da ilha.

4 CACHOEIRA DO ARARÍ E O ATUAL PROCESSO DE REPRODUÇÃO DOS GRUPOS DE BOI-BUMBÁ

O Município de Cachoeira do Arari localizado na parte leste da Ilha do Marajó é um cenário de paisagens, as quais se modificam com a mesma lentidão de quem se aventura a viajar pelo rio e/ou pela estrada para se chegar até sua sede municipal, que possui o mesmo nome. Povoada antes da colonização pelos índios Ararís (CRUZ, 1987), a partir de 1700 foram os missionários jesuítas que tomaram posse e fizeram uso da terra, tendo como um dos marcos a construção, em 1747, de uma capela à margem esquerda do Rio Ararí, 22 milhas acima da foz, onde se criou a Paróquia e a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Cachoeira do Arari. Mas tarde tal vila foi elevada à categoria de vila, em 1833. Em 1930, com a elevação à categoria de município dado a Ponta de Pedras, Cachoeira tem seu território anexado só em 1935, quando o mesmo retoma a condição de município. Em 1945 sofre uma alteração no nome, passando a denominação de “Arariúna” e, somente em 1956 volta a chamar-se Cachoeira do Ararí pela Lei Estadual nº 1.378, de 25 de agosto, perdurando tal nomenclatura até os dias atuais.

A origem do nome do município se deve a um pequeno desnível do rio Ararí, que ocorre durante o verão amazônico, em frente à sede do município e que lembra uma cachoeira; e assim os missionários a batizaram. A etimologia da palavra Arari é provavelmente de origem Tupi, fornecendo a seguinte interpretação: *arara* – *i*, arara pequena, sendo que o sufixo *i*, também pode designar água, rio. A interpretação da palavra pode chegar a “rio das araras”. Por outro lado, “Arariúna” pode significar “ararilha preta”, em função do sufixo *una*. Baena (2004) atrela o nome Cachoeira à fazenda do Capitão-Mor André Fernandes Gavinho, fundador da localidade.



Mapa 2 – Localização do Município de Cachoeira do Ararí na Ilha do Marajó.
 Fonte: Ribeiro (2009)

O município é formado quase que totalmente por fazendas. A sede municipal está cercada de um lado pela Fazenda Espírito Santo e, do outro, pelo rio Ararí, o que impede uma maior expansão urbana. A área abrange grande parte da região dos Campos Naturais, que durante o inverno amazônico ficam quase que totalmente submersos. Quando o inverno é rigoroso, parte da estrada desaparece, impedindo o tráfego para o município e isolando esta via de acesso. Neste período as embarcações são a única alternativa para a população.

Na divisa com o município de Santa Cruz do Ararí está localizado o maior lago da Ilha do Marajó, com aproximadamente 100 km² de área em águas baixas (a maior depressão da ilha) e grande reservatório da bacia do rio Ararí (IDESP, 1970). Porém, o lago também fermenta o imaginário local onde se contam dezenas de “causos” e lendas, além de concentrar muitos bens culturais como, por exemplo, o ofício da pesca artesanal, danças, lendas e artesanato. Também, inúmeros cemitérios indígenas com importantes peças arqueológicas têm sido descobertos as suas margens.

Cachoeira ainda consegue condensar um cotidiano que apesar das mudanças estão enraizadas naquilo que transmuta entre o rural e o urbano, muitas vezes confundindo a ambiência de quem está na cidade. É possível descrever essa paisagem

urbana fazendo uma espécie de “complementação” dos problemas sociais, tão comuns às cidades brasileiras, mas que no Marajó se agravam ainda mais pelo fator físico e político da ilha. De uma forma geral, nas confluências dos rios ou em algumas esquinas da cidade sente-se pouca diferença quanto aos encontros diários que falam sobre a vida de Cachoeira. Logo, não é difícil encontrar em um fim de tarde, em alguma baiúca,²⁵ um bom bate-papo entre vaqueiros que chegam das fazendas discorrendo sobre seus dias de trabalho.

Chegando-se no porto do Camará depois de três horas de viagem em embarcação vindo de Belém, toma-se o rumo para Cachoeira em Vans ou no ônibus da linha batizado de “Búfalo”. São mais de 50 km de estrada de chão, normalmente esburacada e empoeirada no verão e parcialmente inundada no inverno²⁶. A estrada foi aberta a cerca de vinte anos e atravessa várias fazendas da região.

O município também foi fonte de inspiração de um dos maiores romancistas brasileiros, que passou parte de sua adolescência em Cachoeira. Dalcídio Jurandir a descreveu e a imortalizou no seu primeiro romance “Chove nos Campos de Cachoeira” (1929), mas é comum encontrar mais referências da região em “Marajó” e “Chão de Lobos”, dentre outros.

Cachoeira já foi e ainda é cantada em verso e prosa por cantadores do lugar. Em geral as letras possuem uma conotação regionalista e ufanista dos ícones que falam do lugar:

Quando eu sinto saudade
A dor que me invade
É doída demais
Coração que explode
E o peito não pode
Com o grito dos meus ais

No inverno é mar
No verão só é pó
Que cobre o corpo da gente
Nos campos do Marajó

Tem barranco no rio
E tá mururé
Quero ver o buiar do boto
Na enchente da maré

²⁵ Pequena mercearia que funciona como local de encontro de alguns habitantes do local.

²⁶ Há também uma linha de embarcações que fazem o trajeto de Belém até Cachoeira em tempo médio de 7 horas dependendo da maré.

Nas casinhas de palha
Que se encontra no rio Ararí
Olha o chão é juçara
Olha a rede de malha
Que o caboclo espalha
Pra pegar o peixe daqui
Olha a natureza meu bem
Que tamanha beleza
Infinita grandeza
A Cachoeira do Ararí!
(Zezos Viana, 199_)

A musicalidade é uma constante em boa parte dos habitantes de Cachoeira. Um dos precursores do ofício de músico e escritor foi João Vianna, quem fundou, em 1935, uma banda de instrumentos de sopro que, depois de uma longa pausa nas atividades (cerca de 30 anos), foi retomada pelo Museu do Marajó em 2001, sendo então criada a Escola de Música Pe. Giovanni Gallo. A banda leva o nome de seu fundador. Além disso, em Cachoeira, há uma gama de compositores, pesquisadores da cultura local, grupos de teatro, escritores e poetas ainda em atividades, os quais fundaram um clube denominado Clube dos Escritores e Poetas do Marajó – CEPOEMA. E dentre as composições eis uma que se revela representativa da cultura local:

“Brilhante Cachoeira”

Cachoeira do meu encanto,
Rainha do Rio Arari,
Por você, eu derramo pranto
Expressando o meu sentir.

Cachoeira do Lago Guajará
Formoso e misterioso,
Com estórias de arrepiar
Que deixa o caboclo medroso.

Cachoeira do Museu do Marajó
Nosso acervo fenomenal,
Certamente é o maior
Tendo estilo bem regional.

Cachoeira de Dalcídio Jurandir
O pajé de nossas palavras,
Fico eu a ler aqui

As suas obras consagradas (Antônio Muribeca).

Um dos grandes ícones da cidade é sem dúvida o “Museu do Marajó Padre Giovanni Gallo”. Fundado em 1984, em Cachoeira (foi transferido de Santa Cruz para Cachoeira por dissidências políticas naquela localidade), constitui um importante acervo da cultura popular marajoara. Gallo acreditava no desenvolvimento cultural do homem marajoara, por meio da educação e do conhecimento pleno da realidade em que se vive. O Museu do Marajó constituiu-se, então, num projeto visionário, cuja idéia não era reconhecer apenas os objetos e sim o homem que estava por trás deles. Dessa forma, dizia Gallo (*apud* INRC, 2005, não paginado): “o nosso Museu começa onde os outros terminam”.

As referências culturais de Cachoeira do Ararí são infindáveis. O levantamento preliminar de bens culturais na Ilha do Marajó promovido pelo IPHAN, em 2005, no que se refere especificamente ao município de Cachoeira, evidencia que foram catalogados 54 bens inscritos nos cadernos de registro de Edificações e Lugares, Ofício e Modos de Fazer, Formas de Expressão e Celebrações. E dentre essas últimas, a mais popular é a Festividade do Glorioso São Sebastião, celebrada todo dia 20 de janeiro. Tal celebração ainda detém formas de expressão cada vez mais raras no que se refere a uma festa de santo, ou seja, a presença da Comissão de foliões, rezadores de ladainhas e cantadores de folias que anualmente percorrem grande parte da ilha (de julho a janeiro), arrecadando donativos para a festividade. Esta festividade foi inventariada recentemente pelo IPHAN e há um processo em andamento para a obtenção do registro como patrimônio da cultura brasileira.

Dentre os bens culturais, os folguedos ainda perfazem uma trajetória interessante de análise diante do atual contexto cultural, notadamente no que diz respeito à perda gradativa de importância desse tipo de manifestação ou sua transformação em formatos mais “atrativos” para o grande público. Neste painel, os grupos de folguedo de boi-bumbá, em Cachoeira, promovem anualmente um movimento que destoa da programação festiva da cidade²⁷, mas que, por outro lado, configura como uma imagem surreal no espaço urbano e rural que colore e musicaliza as ruas da cidade, os campos e os rios num movimento transformador, mesmo que momentaneamente, daquela realidade.

²⁷ Atualmente as aparelhagens e bandas de “tecnobrega” atraem centenas de pessoas nos finais de semana na cidade.

A preferência deste estudo pelo município de Cachoeira do Arari, na Ilha do Marajó, possui algumas motivações. A primeira delas se refere, como já mencionado, a uma análise comparativa com um estudo já feito acerca dessa manifestação no meio urbano de Belém; a segunda tem a ver com a especificidade dos grupos de boi-bumbá de Cachoeira, que diferem em sua contextualização social dos demais encontrados na ilha; e, por último, pela referência mais antiga encontrada de um grupo de boi-bumbá da Ilha do Marajó: o dos irmãos Situba.

Atualmente existem cinco grupos de boi-bumbá em atividade na sede municipal de Cachoeira do Arari, os bois, sendo eles: Gaiato; Encantado; Tira Fama; Aventureiro e o Pavulagem. Como é comum os bois mudarem de nome durante os anos é difícil se delimitar uma temporalidade precisa de existência dos mesmos, porém, os relatos dos mais antigos dão uma noção das épocas de criação de cada um.

Desde o início da década de 1990 ressurgiram vários grupos de boi-bumbá devido a um maior incremento desta manifestação por parte do poder público da época através de pequenas subvenções financeiras, que de certo modo atingem o objetivo mais imediato de compra de parte do material para a confecção do boi e as indumentárias dos personagens que brincam no mesmo; porém, sem um alcance mais qualitativo no que diz respeito à manutenção de uma organização social em torno de uma manifestação festiva.

No processo de reprodução artísticocultural dos grupos de boi-bumbá de Cachoeira do Arari, verifica-se a constituição temporal de algumas formas espaciais associadas à produção cênica, musical e culinária no que se refere aos ensaios e às apresentações, como a residência de alguns participantes, os espaços públicos, os quintais, dentre outros. Estes espaços são marcados por uma carga de participação popular que envolve questões de atitude e valor, cujo mercado, no caso de Cachoeira, ainda não conseguiu se apropriar por completo. A forma de como se trabalha boa parte do ano sem qualquer tipo de remuneração para que se coloque o boi na rua é um exemplo nessa direção, em que pode observar o labor das costureiras, das cozinheiras, dos artesãos e dos músicos. Por certo que esse aspecto só pode ser observado entre os mais atuantes que vêem na brincadeira a materialização de um trabalho traduzido de forma lúdica com as bênçãos dos santos juninos.



Fotografia 6 – Boi-bumbá Mirim “Aventureiro” se apresentando pelas ruas de Cachoeira, a representação feita por crianças demarca a continuidade da brincadeira.
Fonte: Chagas (2008).



Fotografia 7 – “Boi Gaiato” em seu local de ensaio no bairro do Choque, onde é produzida toda a parte cênica da brincadeira.
Fonte: Chagas (2004).

Este sistema de ações reflete a forma pela qual os grupos culturais respondem a certos fenômenos atuais como é o caso da aceitação de uma pseudohomogeneização técnica e cultural, defendida por muitos como um beco sem saída e que tem nessas tradições uma válvula de escape:

A uniformização das técnicas não cessa de se afirmar, mas a resposta de populações que vêem se dissolver algumas das marcas mais antigas de suas identidades é mais forte do que se esperava. As pessoas têm o sentimento que seu ser profundo está ameaçado pela padronização dos tipos de vida e dos produtos (CLAVAL, 1999, p. 62).

Outro importante aspecto na relação entre o folgado do boi-bumbá e a gestão pública tem a ver com a política clientelística, que funciona através de privilégios de alguns grupos em detrimento a outros, dada as suas filiações partidárias ou simpatia do legislador municipal. Assim, existe uma disputa entre algumas pessoas que estão a frente de associações ou instituições que tratam dos grupos de cultura popular de Cachoeira.

[...] é a prática do favor como norma da ação de um órgão público. Do lado dos carentes, o órgão público de cultura parece como provedor cultural (não só de serviços, mas de ações culturais e, sobretudo, de eventos) enquanto do lado dos privilegiados o órgão público de cultura parece como espaço a ser apropriado privadamente e como “naturalmente” destinado aos “cultos” [via de regra, artistas consagrados, instituições consagradas e empresários da cultura] (CHAUÍ, 1992, p. 19)

Fruto de uma política cultural deficiente que pode ser situada historicamente naquilo que Chauí (1992) chama de tradição neoliberal. Ou seja, o que pode ser visualizado em um órgão voltado para o fomento das diversas formas de manifestações artísticas, com uma política cultural definida em vez de um programa de atividades e serviços culturais, tendo a cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação, superando relações antidemocráticas de clientelismo e privilégios. Destarte, tem-se um organicismo que funciona como uma produtora cultural¹ dando maior importância aos “pacotes” oferecidos pela indústria cultural. Verifica-se, ainda, o problema de competências, ou seja, pessoas indicadas que assumem alguns cargos sem nenhum preparo ou, no mínimo, entendimento da realidade cultural do município.

A política de subvenção praticada pelos órgãos gestores culturais tanto no âmbito municipal e estadual exercem pouca influência no que diz respeito ao fomento

¹ No sentido de apenas promover eventos oriundos da indústria cultural.

de grupos que trabalham a lúdica local coletivamente através dos diferentes tipos de manifestações festivas, tal como no caso dos grupos e boi-bumbá:

O meu sobrinho paga com o dinheiro dele para pagar a costureira porque esse ano a prefeitura quase não ajudou a gente, pra comprar as roupas dos meninos que não tem condição né? São tudo filho de pescador, e só vontade mesmo de botar que a gente não ganha nada, não tem ninguém que dê nada pra gente é só vontade de brincar boi mesmo (informação verbal)²⁸

Percebe-se claramente a relação de dependência dos grupos em relação às subvenções, tidas como a forma pela qual o poder público municipal encontrou de “ajudar” os grupos. Dessa maneira, os gestores municipais excluem qualquer possibilidade real de se fazer uma ação cultural que estimule uma melhor relação com os grupos e que os capacite a elaborar e trabalhar com projetos de cunho sócioeducativo com base na cultura local. É importante ressaltar, também, a falta de uma organização mais aglutinadora por parte dos grupos, especialmente por conta dessas manipulações políticas sobre as pessoas que estão a frente das entidades, das associações e dos próprios grupos. Essas manipulações traduzem de certa forma o que acontece na atual conjuntura da política: a carência ou ausência de uma política cultural séria, capaz não de subsidiar a criatividade inerente de cada manifestação, porém, de no mínimo procurar caminhos de fomentar o caráter lúdicosocial da brincadeira.

De certa forma isto se repete por quase todos os municípios da ilha do Marajó. As influências contemporâneas nas transformações decorrentes, dentre outros fatores, do incremento e acesso aos modernos meios midiáticos, colocaram em cheque antigas formas de sociabilidades e influenciaram sobremaneira no modo de usar o tempo livre. Com a abertura da estrada, que até hoje não possui asfalto, e a instalação de uma linha fluviorodoviária regular, o município de Cachoeira do Ararí melhora sua condição de ao menos não depender apenas dos rios, para se comunicar com os demais da “Ilha Grande”. Com a estrada vem o “progresso” e, com ele, todas as suas mazelas.

Cachoeira não tarda a se tornar mais uma presa fácil para os donos de aparelhagens também chamados “sonoros”, que logo se tornam a principal fonte de recursos para alguns abastados da cidade com um contínuo flagelo social da população em geral. As sedes dos antigos bailes, onde até a banda João Vianna se apresentava, cede lugar às incrementadas casas de shows, que influenciam sobremaneira nos modos

²⁸ Entrevista Eliano Beltrão da Silva, 2007.

de vida daquela população, onde a referência temporal festiva em torno do preparativo, da ansiedade, a espera daquela data do baile, agora se resume a festas todos os finais de semana durante o mês inteiro, onde as bandas do denominado “tecnobrega” e as aparelhagens tomam conta.

Ressaltando-se o aspecto econômico-social desse processo vê-se que em geral houve um aumento considerável do número de menores participando das festas nas casas noturnas da cidade, quase sem muito dinheiro para gastar com bebidas como a cerveja e que por isso investem no consumo de álcool etílico, como já é de costume durante a Festividade de São Sebastião. Além disso, a prostituição infantil – fato que já caracteriza a Ilha do Marajó como um dos principais celeiros dessa prática na Região Norte (ver referências bibliográficas) – vem recrudescendo sem as devidas providências de investigação por parte dos órgãos competentes. A precariedade econômica do município de Cachoeira somada a baixa escolaridade da maior parte de sua população é um dos fatores da ação desenfreada de aliciadores de menores, os quais exploram cada vez mais cedo as crianças, principalmente na sede municipal.



Fotografia 8 – Os shows de bandas de “tecnobrega” da capital reúnem centenas de pessoas e fazem parte do calendário anual de eventos da prefeitura.

Fonte: Chagas, 2008.

A proliferação de eventos com shows de bandas musicais e aparelhagens em Cachoeira do Ararí segue uma tendência geral da região, onde o apelo e a influência do que acontece na capital do estado é diretriz para a formulação do calendário festivo do município.

Há uma relação complexa entre quem está à frente da Secretaria de Cultura do Município, os grupos tradicionais de expressões culturais, os grupos contemporâneos (em geral pagode e “tecnobrega”), o grupo de intelectuais da cidade e a população em geral. As demandas são muitas e os recursos escassos, sendo praticamente impossível agradar a todos. Este órgão normalmente não é independente, pois está associado à Secretaria de Turismo, Esporte e Lazer, ou seja, não quase sempre não possui autonomia financeira. Em Cachoeira – como ocorre em outros municípios do Marajó –, dependendo do entendimento do prefeito sobre a cultura, tal secretaria tende a ser atuante ou omissa. O calendário anual é montado seguindo datas fixas (aniversário da cidade, carnaval, quadra junina, festividades de santo e mês das férias escolares). É comum a instância municipal recorrer ao poder público estadual no sentido da obtenção de verbas para a realização dos eventos locais. De uma somatória geral de recursos aplicados durante o ano pela Secretaria de Cultura do Município de Cachoeira, 95% são destinados nas duas principais festas de santo, a saber, Nossa Senhora da Conceição (em dezembro) e São Sebastião (em Janeiro), ou ainda, em eventos festivos de curta duração divididos entre as demais datas do calendário municipal.

Esse rápido panorama sobre a gestão pública na esfera da cultura fornece uma idéia inicial quanto à administração e o planejamento no que concerne à linha ideológica que está por detrás da gestão municipal. Sendo um movimento mais amplo de imposições mercadológicas, a opção por uma agenda mínima em torno das manifestações mais tradicionais do lugar esbarra na falta de iniciativa e, principalmente, no comprometimento do poder público no fomento de ações pautadas no processo de inserção de agentes culturais do próprio local. Segundo os entrevistados, não há nenhuma objeção por parte dos grupos de expressões tradicionais do município quanto ao lazer baseado em eventos “empacotados”, apenas a contínua falta de sensibilidade para com o que é produzido no local. O próprio acontecimento mais importante do município, a Festividade do Glorioso São Sebastião, é o exemplo mais peculiar do tratamento dado à cultural local.

Durante os dias de festejo a cidade “incha” de pessoas e, dentre as opções de lazer ofertadas pela cidade, nenhuma engloba qualquer tipo de apresentação dos grupos de teatro, música e dança locais, exceto algumas poucas apresentações de grupos parafolclóricos na paróquia da cidade. No entanto, as bandas e aparelhagens “de fora” tomam conta da cena. Este movimento cresceu tanto que recentemente um empresário

da cidade resolveu investir substancialmente neste tipo de evento, construindo um espaço para festas denominado Malocaxeira.

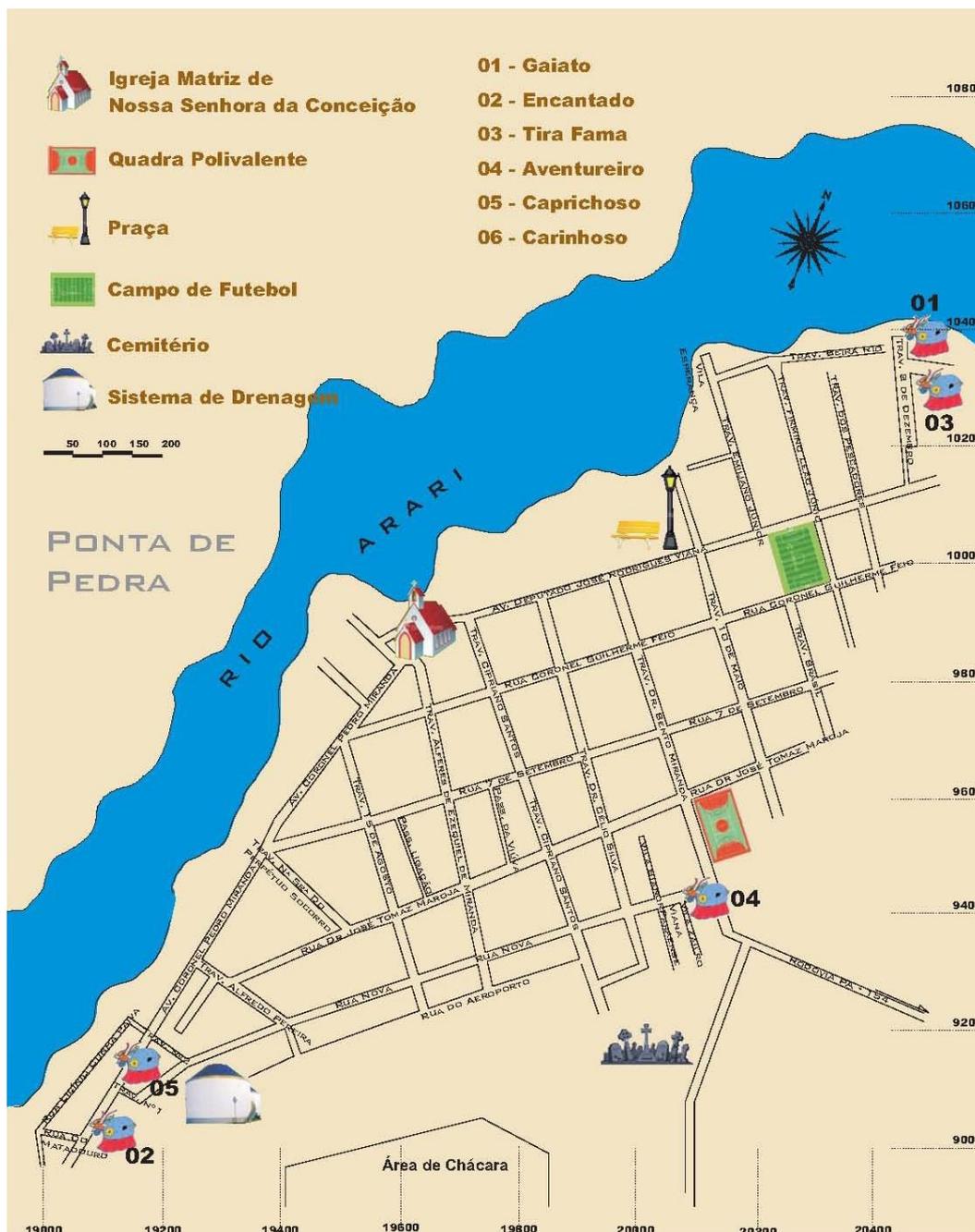


Fotografia 9 – O nome faz referencia ao formato da casa em “maloca” em junção com o nome da cidade Cachoeira. Especializada em grandes eventos chega a receber até 1500 pessoas por final de semana durante a festividade de São Sebastião.

Fonte: Chagas (2008).

Esse panorama é comum não só na Ilha do Marajó, mas em vários municípios do Estado do Pará, onde se verifica certa uniformidade das ações de política pública baseadas em eventos momentâneos. O carnaval é um exemplo contundente de como a questão é tratada na Ilha. Mesmo sendo caracterizado por uma diversidade rítmica, o estado do Pará e seus municípios têm seu carnaval no qual se disseminaram as “micaretas”, cujo modelo é importado da Bahia, além do fato de que grande parte das bandas de música toca o estilo conhecido como “axé” e são provenientes da capital Belém.

Sob o ponto de vista de uma significação para e do lugar, os folguedos de boi-bumbá de Cachoeira estão em constante diálogo com as mudanças tecnológicas, com as novas mídias. A “aculturação” proporcionada pelo avanço cada vez maior do capitalismo cultural, para usar uma metáfora, tenta proporcionar uma “desertificação” cultural para, posteriormente, “refloresta-las” com formatos que atendam do capital. Neste sentido é importante considerar até que ponto tais mudanças penetram na vida cultural dos grupos sociais que realização as manifestações e como elas são reinterpretadas ou descartadas no processo de produção simbólica do espaço em questão.



Mapa 2 – Localização dos bumbas da Cacheira do Arari.
 Fonte: Ribeiro (2009).

4.1 OS BOIS “ENCANTADO” E “GAIATO” DE CACHOEIRA

4.2 O “ENCANTADO”

Em Cachoeira do Arari, o mais antigo boi-bumbá em atividade é o atualmente conhecido como “Encantado”, denominação que faz alusão ao imaginário local e que se refere a certos seres reconhecidos por seus dons de desaparecimento sem explicação. Assim este boi pode usar deste argumento para não morrer no fim da quadra junina e se “encantar” pelos campos e só voltar no ano que vem. O boi “Encantado” é um remanescente do boi “Ponta de Ouro”, fundado por João Situba na década de 1950 na cidade de Cachoeira do Arari. Um dos brincantes da época deu continuidade à brincadeira após alguns anos do falecimento de seu precursor:

[...] olhe! Você precisa ver quando o boi sai daqui, vai parece uma procissão atrás, sempre na saída vem o aparelho tocar aqui, eu levo o boi daqui e o locutor fica anunciando, e quando a gente chega mais longe a gente solta pistola e o boi vai brincando na rua. Quando ta tudo pronto dia primeiro de junho é a primeira saída dele, vai passear na cidade e parando nas casas que contratam, e se encontrar outro boi na rua, vão se ver nos verso! (informação verbal)²⁹

Benedito Gama de Miranda, Mestre Piticaia, nasceu em Caracará, município de Cachoeira do Arari e mora na sede desde 1960, trabalhando como vigilante do matadouro de gado municipal, próximo a sua casa, de onde tira o sustento de uma família numerosa com apenas um salário mínimo. Sobrevive com o que o salário permite comprar, já que sustenta também os netos. Durante a juventude ele trabalhou como empregado de fazenda até se empregar na prefeitura do município, onde desde cedo entrou na “brincadeira” de boi-bumbá acompanhando os mestres João Situba e Raimundo Bernardo.

[...] o que existia era um do finado Raimundo Bernardo, mas já depois do João Situba, eu brincava nesse boi do finado Raimundo Bernardo, inclusive ele veio (o Estevão) pra brincar no boi. Ai eu comecei brincar. Eu fiz o primeiro boi aqui que era pra brincadeira dos meus meninos, ai como teve uma confusão com negócio de justiça que queriam proibir da gente botar a brincadeira, mas não teve jeito. Ai começemo: o “Camarão” que era

²⁹ Entrevista de Mestre “Piticaia”, 2007.

o amo, ai teve uma professora que me mandou chamar lá no colégio, tava tudo desorganizado o boi, só que o boi tava coberto, agora a vestimenta agente usa a vestimenta de casa, agora negócio de enfeite já foi a prefeitura que deu foi que nós fomos fazer uma apresentação lá, daí seu Moura entrou e melhorou a brincadeira. Pra aprontar o boi é difício, porque eu sou pobre e a despesa é grande. Eu tenho uma toada nova, mas nesse ano meu boi não saiu porque minha mulher ficou doente e nesse não eu não tive ajuda pra colocar o boi (informação verbal)³⁰.

Mestre Piticaia produziu seu primeiro boi chamado “Ponta de Ouro” há 36 anos atrás. Em seguida, devido às matanças, vieram os bois “Aliança de Ouro”, “Mina de Ouro” e, atualmente, o “Encantado”. A estrutura do Boi “Encantado” é toda feita em madeira e sua ornamentação recebe parte de rês natural retirada do matadouro municipal, trabalhando com o rabo, o focinho, a orelha e o couro bovinos. O “Ponta de Ouro” possui uma média de 35 brincantes, sendo apresentado no estilo de comédia.

Diante a perda gradativa de importância para os habitantes mais jovens da sede municipal em brincar ou fazer parte da produção da comédia do boi-bumbá, Mestre “Piticaia” (Entrevista, 1º nov. 1007) aponta um dos fatores que, segundo ele, estariam influenciando na decisão dos mais jovens:

Os rapazes daqui não querem mais sair de índios porque depois que inventaram esse negócio de viado aqui, ninguém quer mais saber de usar tangas, porque senão é viado, e olhe que eu já sai de índio várias vezes.

Porém, ainda pesa consideravelmente a falta de recursos e de qualquer tipo de apoio seja público ou privado para a manutenção da manifestação.

Em seu processo de produção, a comédia do boi de Mestre “Piticaia” perpassa algumas etapas de criação artística que vão desde a concepção de cada cena até a composição das músicas que serão cantadas durante a apresentação. Diante da impossibilidade de que alguma coisa possa dar errado, Mestre “Piticaia” grava em sua memória cada etapa, e mesmo o fato de ter pouca intimidade com a escrita, essa limitação não o impede de ter tudo organizado mentalmente:

Olhe! Primeiro tem o primeiro o segundo e o terceiro amo, depois dois vaqueiros, o feitor e o parturador pra

³⁰ Entrevista de Mestre “Piticaia”, 2007.

parturar o boi na fazenda, depois Nego Chico, Catarina, os batedor (que batem os tambores). O Nego Chico e a Catarina é o que roubam o boi, agora tem a toca dos índios que é pra prender o Nego Chico, depois tem o doutor, o pajé, tem a ama, tem a fazendeira. A Catarina come o fígado do boi. A gente chega e faz a comédia, quando chama o Nego Chico pra levar o boi ai ele vem pega o boi e leva ai agente chama o vaqueiro e canta a toada do vaqueiro, que vem chorando as vezes, se reclamando ai a gente pergunta pra ele:

- Quem levou o boi?

- Foi o Nego Chico

- Tu tens certeza?

- Tenho sim

- E quem era que tava na fazenda?

- Olha eu não estava, tava numa festa, quem tava era o parturador, ele é quem deve saber.

Ai o parturador vem e diz que foi o Nego Chico mais o Cazumbá que levaram, ai eles vão fazer a prisão deles, só que eles não entregam, nem que mandasse o caboclo real buscar, ai agente manda os soldados, ainda tem os soldados, ai os soldados vão e eles pagam os soldados, dão dinheiro pra eles comprarem birita, ai eles voltam de lá cantando dizendo que o Nego Chico não se entregou a prisão, todos bêbados. Ai agente chama o rapaz, ai ele vem pra fazer a chamada do tuxaua, só que o índio só vem se for a cavalo, ai agente chama o criado que é quem vai levar o cavalo pra ir buscar ele, quando o tuxaua chega canta a toada dele e ele se comunica com o amo que lhe pergunta se dá pra ele fazer o serviço, ai ele chama a tribo dele e vão buscar o Nego Chico ai chegando lá ele pergunta se foi ele quem levou o boi, ai chama os vaqueiros pra dar uma prensa no Nego Chico até que ele confessa.

- Fui eu quem matou o boi que era pra dar o fígado pra minha senhora que ta prenha

- E quem é a sua senhora?

- A Catarina

- Só que tu vai pagar, nós queremos o boi, que jeito tu dá?

- É só chamar o doutor

Ai o doutor vem canta a toada dele, só que não tem jeito

- Tem que buscar o pajé!

Ai o pajé quem vai fazer a besteira pro boi alevantar, ai os índios voltam:

- Pronto patrão taí o seu boi

Ai a ama e a fazendeira entram e cantam pro boi alevantá, ai o boi alevanta e o amo canta, ai o amo pergunta pro pajé:

- Quanto custa o seu trabalho?

- Custa uma dança com a mulher do Nego Chico, a Catarina.

Ai se agarram e tudo acaba em farra [...] (informação verbal)³¹.

Essa encenação dura em média uma hora e meia e em cada cena reforça-se o tom satírico da comédia como forma de manter o público que a assiste em estado de alerta para qualquer nova investida do “Cazumbá”, uma espécie de brincalhão que durante a comédia não pára de movimentar-se.



Fotografia 10 – Mestre “Piticaia”, um dos mais antigos “amos” de boi-bumbá de Cachoeira do Arari.
Fonte: Chagas, 2004.

As apresentações dos grupos de bois-bumbá de Cachoeira ganham maior importância quando a cidade começa a tomar partido de algum grupo, principalmente no que se refere a qual grupo será mais engraçado que o outro. Neste sentido, a afirmação de um grupo sobre o outro dependerá em muito de quem “enversa” com mais espontaneidade, sempre como forma de tirar “sarro” (zombar) do outro. Esta forma de disputa ainda é bastante presente em Cachoeira, porém como forma de copiar outros formatos que priorizam o embate através de concursos. A Secretaria Municipal de Cultura daquele município vem consolidando a cada ano tal formato como meio de “incrementar” e atrair mais gente para assistir ao concurso. No entanto, tal fato ainda não é bem visto por parte dos membros que fazem parte da brincadeira. Segundo Mestre “Piticaia”, há uma perda considerável de inspiração na produção de seus versos nas quadras do concurso:

³¹ Entrevista de Mestre “Piticaia”, 2007.

[...] tem o boi do Madureira, “Tira Fama”, tem o do Rapaz do Choque, o “Gaiato”, mas mais rival é o “Gaiato”, porque eles querem ser o melhor porque eu não sou melhor de ninguém. Agora a minha brincadeira aqui é a mais preferível que tem e chegar botar meu boi aqui e se for preciso toda noite eu brinco com o meu boi e lá é de três em três dias que eles saem com o boi. A disputa é assim: nós encontra com outro boi e os vaqueiros não deixam os boi se bater, ficam brincando, agora o que manda é os versos, é eu jogar pra ele e ele jogar pra mim, agora se eu jogar melhor do que ele, eu que ganho. É assim que é a disputa: na toada. De primeiro os encontros era na rua, nos terreiros, agora não, tem a quadra e só pode entrar um boi de cada vez e quem julga é os jurados, tem troféu [...] (informação verbal)³².

Após dois anos de existência, ocorre a matança do boi de Mestre “Píticaia”, por isso há uma constante mudança do nome. Em cada morte e ressurreição o boi é rebatizado com um novo nome, sendo que isto não é regra entre os bois-bumbás de Cachoeira, porém, acontece segundo a vontade do proprietário. Percebe-se, no entanto que, além de uma simples mudança de nomenclatura, durante o ato de “matança” há uma verdadeira festa em torno deste ato, para o qual são compradas bebidas e carne para churrasco. O primeiro simboliza o sangue do boi e, o segundo, o próprio boi sendo consumido por seus brincantes e convidados. Há esta referência ainda muito presente na região nordeste do estado do Pará, onde os bois-bumbás fazem anualmente suas matanças como forma de celebrar a quadra junina que se encerra. Em Cachoeira, mesmo não sendo uma prática comum a todos os grupos, os que a fazem normalmente são os grupos mais antigos, os quais reproduzem uma prática do passado que permite reunir os brincantes e simpatizantes daquele grupo (em alguns casos até os grupos rivais são chamados) em torno do que se pode chamar de “matança festiva”.

[...] o meu dura no máximo dois anos, o vaqueiro passa a corda, aí o Nego Chico vai e sangra ele, aquele que está debaixo do boi ta com um litro de vinho e derrama, aí caí lá na bacia e o cara vai tomar o sangue do boi, aí pronto agente diz que acabou com o sangue e o boi morreu! Quando agente não mata, ele foge e volta no outro ano. No meu boi tudo é do gado! (informação verbal)³³.

³² Entrevista de Mestre “Píticaia”, 2007.

³³ Entrevista de Mestre “Píticaia”, 2007.

Apesar da insistência em permanecer com a brincadeira anualmente, Mestre “Piticaia” tem esbarrado não apenas na falta de recursos, mas, também, no peso da idade que já prejudica a produção e a confecção do boi e sua indumentária; além disso, sua companheira vem sofrendo a alguns anos de uma enfermidade degenerativa o que a deixa o dia inteiro no fundo de uma rede. Mesmo com todos estes percalços, mestre “Piticaia” não para de compor e imaginar como será seu boi no ano seguinte.

4.3 O “GAIATO”

Vaqueiro sela o cavalo
Vai buscar o boi Gaiato
Vai ver se ele ta mufino
Vai ver se ele ta no mato

Eu já fui lá no Recreio
Já fui lá no Espírito Santo
Encontrei o Boi Gaiato
Na frente do Por Enquanto
(Eliano Beltrão)

O boi-bumbá “Gaiato” é formado principalmente por crianças e adolescentes moradores do bairro do Choque, habitado principalmente por pescadores e que fica localizado às margens do rio Arari, o qual é afetado pela enchente durante o inverno amazônico. Este bairro possui ruas suspensas por palafitas de madeira, normalmente em estado precário devido à falta de manutenção por parte do poder público, além da total falta de saneamento básico, dentre outros fatores, como a deficiência na infraestrutura deste bairro. No entanto, o bairro do Choque se constitui na atualidade como um dos grandes celeiros culturais de Cachoeira do Ararí devido sua movimentação anual em torno de dois grupos de bois-bumbá: O “Gaiato” e o “Tira Fama”, sendo este último mais recente criado a partir de uma dissidência do primeiro. Devido à alta taxa de natalidade daquela localidade – pois cada família possui, em média, quatro filhos –, a comédia de boi-bumbá é um grande atrativo, além de uma ocupação lúdica para as crianças daquele bairro.



Fotografia 11 – O bairro do “Choque”, durante o inverno as ruas transformam-se em rios.
Fonte: Chagas, 2008.

Fundado na casa da Sra. Altamira, o boi “Gaiato” é atualmente coordenado por Eliano Beltrão, filho de um antigo “botador” de boi do bairro do Choque, Sr. Jorge da Silva. O grupo conta com aproximadamente quarenta brincantes divididos entre os personagens e os tocadores, estes também chamados de “batedores”. Tanto nas indumentárias dos brincantes quanto na feitura do boi, grande parte do material utilizado provém de palhas, cipós, folhas, talas, paneiros, garrafas descartáveis, plásticos coloridos, e o que leva grande parte do pequeno recurso: o veludo, material que encobre o boi representando seu couro.

Por influência de João Situba existiram pelo menos dois fortes grupos de bois-bumbás naquela localidade na qual anualmente a população é movimentada durante os meses de maio e junho: o “Tá Enganado”, de propriedade do Sr. Flaviano, e o “Lírio dos Campos”, do Sr. “Nanã”. Após o falecimento dos responsáveis destes grupos de bois-bumbás, a comédia praticamente deixou de ser encenada no bairro, ficando por mais de duas décadas (1960 a 1980) sem que houvesse alguma iniciativa de seus moradores, mesmo que a nostalgia daqueles bons tempos fosse marcante no discurso dos entrevistados.

[meu pai] tirou da cabeça dele, botou boi “Gaiato” e ficou, aí os moleques viam as brincadeiras dos outros bois aí nós já ficamos cúria pra fazer o nosso. – bora fazer o nosso lá do bairro.

Tinha muito boi: tinha o Garantido, tinha o Caprichoso, tinha o Tá Enganado, tinha mina (muitos grupos) de boi aqui no tempo dos velhos [...] o boi dançava aqui na rua.

Ai terminou morrendo os velhos e a cultura daqui ia morrendo, ai vai morrer a cultura e tinha os filhos do pessoal que botava os boi, - bora botar um boi, se reunimo com o pessoal aqui, chamamo as molecadas daqui e levantemo o boi “Gaiato” feito de saca de serrapilheira, saco plástico preto pra cobrir a cara dele, a cabeça era uma caveira de búfalo que pesa muito [...] (informação verbal)³⁴.

A influência de João Situba se faz presente na fala do Sr. Jorge da Silva sobre o começo desta brincadeira em Cachoeira do Ararí. Independente de seu credo religioso – Sr. Jorge é evangélico – via na brincadeira de João Situba uma forma alegre e descontraída de uma ação saudável sob o ponto de vista da organização comandada por Situba:

Era um maranhense, sabe como é que maranhense gostavam antigamente né de boi, ai colocou um boi aqui por nome Garantido, ai brincava aqui em Cachoeira, a cidade era pequena. Quando dava o encontro de um com o outro era aquela coisa!

Ele tinha uma filha que era “ama” do boi que chamavam pra ela de Santinha que tinha até uma música que ele gostava de cantar quando era a despedida do boi:

Adeus Santinha que eu já vou embora
É por causa do boi Garantido
Que as morena chora

Eu cheguei até a morar na casa dele, ele tinha casa em Belém e vinha só no tempo da brincadeira de boi na quadra junina.

Alevanta meu boi
Vai na fonte beber água
Debaixo da verde rama
No romper da madrugada

Essas músicas foram passando pros mais novos e a gente foi aprendendo [...] (informação verbal)³⁵.

No limiar de uma nostalgia eis que surge o “Gaiato” do Choque, sem muito luxo, mas com grande entusiasmo e muita criatividade, arrastando pessoas por onde passa, em um verdadeiro exercício de levar alegria:

³⁴ Entrevista Eliano Beltrão, 2007.

³⁵ Entrevista de Jorge da Silva Beltrão, 2007).

[...] a gente botou um ventilador velho na cabeça de um boi aos trapos e saímos por aí, aí o pessoal gritava lá vem o boi Gaiato! Desde aí até agora não teve jeito.

[...] arrasta muita gente, o boi anda tudinho pela cidade. Quando chega o final da quadra junina o pessoal quer esbandalhar o boi aí eu digo que não, que a gente vai levar esse boi direto! [risos] até se enjuar, daí quando for no outro ano a gente renova ele de novo, aí só muda o couro, mas vem com o mesmo nome. A gente usa a cabeça da rês (informação verbal)³⁶.

Diante da perspectiva da inovação, a aparição do “Gaiato” no cenário cultural de Cachoeira gera, renova e fortalece a inspiração poética dos “amos” dos demais grupos de bois-bumbás da localidade. A entrada de mais um boi na cidade incomoda os que já estão há tempos consolidados, porém, este incômodo se torna saudável na medida em que dinamiza a cena cultural local:

A nossa comédia é tudo adoidada, nós mesmo que inventava a música, um tirava uma música, outro tirava outra, nós saía com o boi tudo esbandalhado que a gente não tinha apoio de ninguém né, ninguém ajudava a gente, depois o Gaiato chamou a tenção que nós fomos lá na [...] [quadra] e tinha muita gente, aí tava dançando o boi do “Pitcaia”, tava dançando o boi dele bem bonito aí eu falei pro Gazon e o Gazon anunciou pro “Pitcaia”: - olha depois das oito horas vem um boi melhor do que o teu, aí o “Pitcaia” perguntou: - égua! Qual é o boi que vem? Nós escondemo, tudo de cara amarrada, amarramo um negócio de um ventilador na cabeça do boi, e o “Pitcaia” agoniado pra saber que boi era esse, aí anunciaram: a partir das oito horas vai entrar o boi “Gaiato”, aí quando nós aparecemos rapaz, a galera ficaram numa alegria só, aí nós dissemos que não tinha apoio mas que tava aí o boi “Gaiato”, daí o pessoal deram apoio e nós levantemo o boi “Gaiato” [...] agora que nós já levantemo esse boi aí, já tava tudo morto, quando levantou o Gaiato, tudo querem botar boi, mas eles num tiram a força do Gaiato, o Gaiato tem fama, já foi até no CENTUR, tá registrado lá (informação verbal)³⁷.

As comédias dos grupos de bois-bumbá de Cachoeira, como em qualquer lugar do Brasil dado cada uma das especificidades da cultura local, possuem peculiaridades que ora falam da região, normalmente como forma de exaltação de suas belezas naturais da fauna e da flora, ora da situação socioeconômica vista sob o ângulo dos grupos. Também é possível identificar alguns elementos não tão característicos das

³⁶ Entrevista Eliano Beltrão, 2007.

³⁷ Entrevista Eliano Beltrão, 2007.

situações colocadas acima, mas que está em evidência na televisão como nas novelas do momento, principalmente no que se refere aos jargões criados pelos personagens e nas notícias mais importantes dos telejornais. Por vezes esses elementos são mesclados ou tenta-se trazer para a realidade local o que se vê na TV, com comparações em forma de sátiras de algumas das situações mais evidentes do cotidiano social local:

[...] – o Amo pergunta pelo boi e o vaqueiro fala que roubaram o boi, daí o Amo manda os vaqueiros ir atrás do Nego Chico, mas só que eles não conseguem pegar, daí chamam o soldadinho que vai atrás, mas o Nego Chico dá dinheiro pro soldadinho que voltam e dizem que Nego Chico não se entrega a prisão. Depois chamam o Rapaz pra ele ir lá na aldeia dos índios chamar o diretor dos índios, daí o diretor fala que ele não vai a pé, só a cavalo, e o vaqueiro dá o cavalo, chama o criado e o criado leva o cavalo pro diretor.

*Eu sou o soldado do primeiro batalhão [bis]
Vou prender o Nego Chico e levar ele pra prisão
Volta, volta soldadinho da polícia militar
Toma logo esse dinheiro uma cachaça pra tomar
(informação verbal)³⁸.*

[...] ai a gente manda os soldados, ainda tem os soldados, ai os soldados vão e eles pagam os soldados, dão dinheiro pra eles comprarem birita, ai eles voltam de lá cantando dizendo que o Nego Chico não se entregou a prisão, todos bêbados (informação verbal)³⁹.

Não se sabe ao certo de quando o personagem do “soldado” ou “soldadinho” passou a fazer parte da comédia como um dos personagens que tem a função da capturar o então ladrão do boi mais querido da fazenda,⁴⁰ o que se sabe é que se trata de uma referência das notícias que a muito tempo são veiculadas na TV sobre os subornos aos quais estão geralmente associados à imagem da polícia. No caso de Cachoeira a história é sempre a mesma: a não prisão de Nego Chico – marido de Catirina que rouba o boi para satisfazer o desejo da grávida – por parte dos “soldados” em troca de dinheiro para comprar cachaça.

³⁸ Entrevista Eliene Beltrão, 2007.

³⁹ Entrevista de Mestre “Piticaia”, 2007.

⁴⁰ Os mais famosos são: os rapazes da fazenda, os vaqueiros e os índios.



Fotografia 12 – Ensaio do boi “Gaiato” em uma das residências do bairro do Choque.

Fonte: Belas (2004).

A bebida alcoólica está presente na maioria dos grupos, porém, com uma ressalva: as crianças são proibidas ingeri-las, de modo que a bebida é restrita aos adultos e ao “tripa” do boi. No entanto é comum que alguns “tripas” comecem a ingerir a bebida desde muito cedo, antes mesmo de começar a comédia, gerando sua embriaguês e se tornando, para alguns, a brincadeira mais engraçada devido aos tropeços e às quedas que o boi dá; e, para outros, se tornando mais perigosa devido à possibilidade de se atingir alguém com o boi. A prática é antiga e está associada ao “melhoramento” da performance dos movimentos do boi:

[...] – tem que dar a medida certa pra ele senão é um desespero de querer bater os outros adoidado!
Esse ano nós fomos dançar lá no “Caiçara”, aí o Eliel já mandou reparar: duas garrafas de refrigerante e duas de vodka e tinha só dois dançador [“tripas”], e o moleque se encharcou, quando subiu [...] já dançava só com uma perna (informação verbal) ⁴¹.

⁴¹ Entrevista de Eliano Beltrão, 2007.

A relação com o poder público se dá através de pequenas ações pontuais e geralmente sem efeito algum. Isso pode ser constatado, por exemplo, durante a quadra junina, onde os grupos são levados a participar de um pequeno concurso cujo vencedor leva um troféu para casa, ou de uma pequena subvenção financeira – em média trezentos reais – como forma de doação para que tais grupos comprem o material necessário para que as comédias aconteçam:

[...] ninguém ajuda, tem vereador que vira a cara quando agente vai lá. Às vezes a prefeitura dá pra gente 300 reais. No tempo dos velhos tinha apoio, o prefeito ajudava. Como a gente vive da pesca, tem vez que agente acaba de cantar por ai e já segue pra canoa atrás de peixe pro outro dia, agente amanhece no trabalho (informação verbal)⁴².

Tanto os bois “Gaiato” e “Encantado” como os demais grupos de bois-bumbás de Cachoeira em geral passam por uma situação similar: pouco recurso; nenhum apoio dos poderes público e privado; falta de espaço adequado aos ensaios e à produção cênica; apoio institucional para qualquer possibilidade de oficinas de instrução e formulação de projetos culturais sobre leis de incentivo; ou, ainda, qualquer fomento público de cultura, dentre outros. No entanto, a sobrevivência de tais grupos é sustentada pela mobilização coletiva em prol de uma possibilidade de alegria e divertimento – e não apenas isso – dentro de um contexto cultural marcado pelo trabalho de pequenos pescadores e agricultores, em geral sem direitos a qualquer tipo de lazer ou acesso aos equipamentos culturais da própria cidade ou de outro lugar. A grande maioria dos pais de brincantes dos grupos sobrevive no limite de seus próprios recursos oriundos da agricultura e da pesca, esta última, aliás, permeada por dificuldades de toda ordem no período de estiagem. Conta-se, ainda, com uma ajuda dos aposentados que em muitos casos são arrimo de família, além de participantes de programas assistenciais como o bolsa família.

⁴² idem

4.4 A PRODUÇÃO SIMBÓLICA DO ESPAÇO

O ato festivo envolve os mais variados segmentos sociais que estão em constante interação. Em determinadas situações, como nas que ocorrem nos grupos de folguedos populares da Ilha do Marajó, esses folguedos representam uma possibilidade de confraternização entre os habitantes que, através de uma rede relações sociais, constroem uma teia de contatos entre os participantes da brincadeira, estabelecendo uma ação sóciofestiva que dura o ano todo.

As regras dos cortejos de bois pelas ruas das cidades como em Cachoeira não primam pela concorrência pelo primeiro lugar. A participação é condição primeira da competição. Este fato é significativo, pois o momento não se limita à disputa. Há grupos de bois-bumbás como o “Gaiato” que fazem referência direta ao ato produtivo, como forma de celebrar a fartura de um determinado item da safra pesqueira em cada comunidade do bairro do Choque. Assim é se observa uma referência nas toadas que falam do trabalho dos pescadores na sua jornada cotidiana, que envolve desde a pesca no rio Arari até a venda do pescado na feira. A “farra” do boi acabou por se tornar um momento em que festa e trabalho se fundem e dinamizam as relações sociais entre os habitantes, notadamente em torno da importância da manutenção de sua cultura e dos elementos mais significativos do cotidiano.

A sede municipal de Cachoeira, como já comentado, está situada entre as fazendas de engorda de gado e o rio Arari. Neste sentido, o trabalho nas fazendas também é fonte de matéria-prima para as comédias de boi-bumbá nesta localidade. O ofício dos vaqueiros é constantemente reinterpretado nas toadas e nos enredos das comédias. Sendo um ofício onde ainda perduram relações de trabalho baseadas na dependência quase completa dos patrões fazendeiros, em que famílias inteiras de vaqueiros vivem por gerações dentro das fazendas, tal situação é constantemente referendada nas comédias como algo que denota uma forma de insurgência contra o fazendeiro, o que se expressa no ato do roubo do gado mais importante e mais querido, apenas para satisfazer o desejo de uma mulher gestante. Os desdobramentos de uma sátira mais apimentada estão por conta da versatilidade de cada “botador de verso” dos grupos de boi-bumbá.

Estas duas fontes de inspiração relacionadas ao trabalho de pescadores e vaqueiros ora se mesclam em determinados grupos de bois-bumbá. Os ícones de cada um dos ofícios são representados nas indumentárias dos brincantes bem como nas

toadas e nos versos “tirados” pelos “amos”. Neste sentido, a organização social do lugar é representada ludicamente na manifestação. Todavia, não como forma de “resistência” tal como prega boa parte dos puristas do folclore, mas como um processo dinâmico de produção e reprodução de significados, funcionando como um “instrumento voltado para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social, através do qual é elaborada e construída a hegemonia de cada classe” (CANCLINI, 1983, p. 12). Assim é possível distinguir de que forma os agentes sociais envolvidos nesta manifestação transmutam para um sistema paralelo de relações sociais onde o sígno (boi-bumbá) funciona como um elemento de coesão social que transforma temporalmente o significado do lugar, concebido pelo que Cosgrove (1996) chama de “produção simbólica do espaço”.

A produção simbólica do espaço perpassa o conhecimento da realidade através da compreensão de determinados modos de produção simbólica e, deste modo, podem constituir formas emergentes de organização espacial na dinâmica das relações sociais de determinado local. Diante disto, cada lugar produz formas espaciais características ou inerentes ao culturalmente construído diante suas peculiaridades. Essas formas espaciais podem estar representadas pelo visivelmente construído, pelas iconografias que identificam a paisagem ou pelo concebido a partir do espaço vivido, o qual pode ser apreendido através das formas de delimitá-lo e organizá-lo segundo os interesses de seus habitantes. Neste sentido, o próprio corpo funciona como uma maneira de explorar as dimensões e as relações espaciais e, segundo tais interesses, se deslocar estrategicamente como meio de territorializar suas ações.

Essa estratégia pode ser identificada, num primeiro momento, na apropriação espacial por uma manifestação cultural como o folguedo de boi-bumbá. Sua produção simbólica perfaz todo um sistema de ações e concentração de energia para um fim comum: colocar o boi na rua. Desde a concepção das indumentárias, construção de instrumentos, ensaios, passando pelas programações de bairro para arrecadação de fundos como bingos e pequenas festas dançantes. Até o início das apresentações na quadra junina, há uma sucessão de atividades produtivas, coletivamente pensadas e executadas que identificam uma formatação organizacional da sociedade local sob o ângulo de uma energia intangível, que se materializa em ações práticas que produzem e identificam o local.

Para Santos (2002, p. 315), “uma dada situação não pode ser amplamente apreendida se, a pretexto de contemplarmos sua objetividade, deixamos de considerar

as relações intersubjetivas que a caracterizam”. Com efeito, o folgado constitui uma das formas de se expressar que, diante seu processo produtivo de criação e recriação, pode intervir no mundo que os rodeia em um processo de aprimoramento dos laços sociais. Segundo Rodrigues (1994, p. 45):

na experiência comunicacional, intervêm processos de interlocução e de interação que criam, alimentam e restabelecem laços sociais que partilham os mesmos quadros de experiência e identificam as mesmas ressonâncias históricas de um passado comum.

Seguindo o mesmo ponto de vista, Leecew (apud SANTOS, 2001, p. 316) argumenta que:

Esse processo, no qual entram em jogo diversas interpretações do existente, isto é, das situações objetivas, resulta de uma verdadeira negociação social, de que participam preocupações pragmáticas e valores simbólicos, “pontos de vista mais ou menos compartilhados”, em proporções variáveis, diz S. van der Leecew (1994, p. 34). Nessa construção, pois, além do próprio sujeito, entram as coisas e os outros homens [...].

De tal maneira, a produção dos lugares perpassa por um engajamento desta compreensão a respeito dos fatos representativos inerentes ao processo comunicacional, podendo ser posto em evidência através das formas de expressão culturais que determinados grupos sociais se apropriam estrategicamente, revertendo a lógica de apropriação e domínio do território temporalmente reelaborado pelas ações cotidianas.

A influência externa na vida cultural de Cachoeira do Ararí, como já exposto, em geral não se difere do restante dos municípios da ilha do Marajó. Isto se deve, dentre outros aspectos, ao processo naturalizado de influências externas que desde o período da colonização já se tornara algo inerente às populações da ilha. A ênfase maior no atual período de flexibilização do capital, que atua de forma mais articulada e introjetada nas artérias de um lugar qualquer, seja através de uma reordenação de interesses, como deixar de derrubar a floresta para investir no seu potencial biotecnológico, seja para maquiagem lugares exóticos para colocá-lo à disposição nos folders de hotéis turísticos, recolocam a importância do lugar como reflexo das condições de reprodução do capital flexível e/ou como *locus* de formações sociais que asseguram – porém não como isolamento – seus interesses culturais mais íntimos.

Mesmo com a demanda cada vez maior pelo entretenimento *pasteurizado*, há também que se considerar os grandes interesses em jogo para quem usufrui economicamente deste tipo de entretenimento. Em Cachoeira há um pequeno grupo de pessoas – proprietários de fazendas e de comércio – dentro da cidade que vem se apropriando cada vez mais dos benefícios econômicos gerados pelas festas de aparelhagens, o que já foi discutido anteriormente neste trabalho. Esta situação é ainda mais interessante pelo meio como vem afetando gradativamente o cotidiano da população em vários aspectos: a violência aumenta consideravelmente nos dias de festas, fato destacado pela Polícia Militar do município; além do aumento do uso indiscriminado de álcool por menores. Ademais, o que antes gerava algum recurso para o município hoje é concentrado nas mãos de poucos, e as únicas atrações que são pagas por suas apresentações são bandas musicais de fora, normalmente de Belém.

Mesmo com todas as interferências e concorrências que possuem um apelo atrativo de cunho mais espetacular, alguns grupos de boi-bumbá, em Cachoeira, diferentemente de outras localidades da ilha como Soure e Salvaterra não concorrem diretamente com os eventos festivos devido a alguns fatores, tais como:

1. Mesmo sendo uma cidade pequena, os grupos de boi-bumbá concentram-se em áreas periféricas, indicando em geral o baixo poder aquisitivo das famílias; e
2. Em geral os grupos de boi-bumbá de Cachoeira são formados em quase em sua totalidade por crianças e pré-adolescentes ainda pouco inseridos na chamada “vida noturna”.

Ainda assim, há que se considerar a significação da brincadeira para seus membros enquanto algo aguardado durante o ano, indicando um aspecto que informa sobre a temporalidade festiva não demarcada apenas no momento do seu acontecimento, mas, também, pela espera, pela expectativa de um momento único e lúdico de se expressar, intensificado pela sociabilidade relacionada à manifestação que cria laços de “solidariedade, laços culturais e desse modo a identidade” (GUIGOU *apud* SANTOS, 2001, p. 318).

As estruturas sociais de um grupo de cultura popular não são fechadas em si e, como já exposto, assimilam as influências de uma informação que é externa ao lugar num movimento dialético de recriação de elementos da brincadeira. Dessa forma surgem novos personagens dentro da comédia, externos ao cotidiano local, como é o caso do “soldadinho” que é subornado por Nego Chico para que não seja levado preso. Sendo assim, conforme Santos (2001), “com o papel que a informação e a comunicação

alcançaram em todos os aspectos da vida social, o cotidiano de todas as pessoas assim se enriquece de novas dimensões”.

Diante deste contexto, recoloca-se o papel do lugar como múltiplas possibilidades de entendimento do real, realçando a dimensão comunicacional de um espaço que se concebe a partir do experienciado em um processo de produção simbólica deste espaço como dos que produzem os folguedos de boi-bumbá em Cachoeira do Arari, na Ilha do Marajó.

5 CONCLUSÃO

Ao término deste trabalho gostaríamos de reafirmar alguns pontos principais que deram subsídios para esta pesquisa.

Vislumbramos a possibilidade de estudar o espaço a partir do viés cultural, para isso elegemos como objeto de análise uma das manifestações culturais populares, o folguedo do boi-bumbá e a forma de como este folguedo contribui para a produção simbólica dos lugares na Ilha do Marajó.

O papel que assume tais manifestações nos contextos locais ganha em importância na medida em que podem ou não funcionar como um elemento de coesão social, dependendo da dinâmica cultural de cada município e a forma como são manipuladas. Neste sentido, podemos distinguir dentre estes formatos, dois tipos de organização produtiva social no que se refere à manutenção de tais folguedos. Verificou-se que dentre os dois formatos de grupos de bois-bumbá da ilha existem aqueles que fazem alusão ao espetáculo, espacial e temporalmente determinados, configurando-se assim como áreas onde as influências culturais externas ao local estão mais plenamente assimiladas do que em outras.

Neste formato verificado em municípios como São Sebastião da Boa Vista, as movimentações giram em torno da rivalidade entre os principais grupos de boi-bumbá deste município, o “Malhadinho” e o “Estrela Dalva”. A reprodução está relacionada a uma busca pelo aprimoramento estético das danças, indumentárias, adereços, músicas, instrumentos, enfim tudo o que possa impactar e convencer público e jurados para a obtenção do primeiro lugar.

Outro formato de folguedo de boi-bumbá encontrado na ilha baseia-se em cortejos de rua com visitas às casas dos lugarejos e das cidades, como acontece com os grupos de Cachoeira do Ararí. Nesta cena, a dinâmica cultural segue as influências dos bumbás registrados desde a metade do século XIX na Amazônia. Seu processo produtivo é fruto de uma organização social normalmente familiar (proprietária do grupo), que ao longo do ano socializa com os parentes, vizinhos e amigos o custeio para colocar o boi na rua e mobiliza tais agentes em torno de uma reciprocidade culturalmente construída. A razão desta ação não está ancorada na busca de uma rivalidade colocada à prova nos concursos, e sim na tentativa de superar o “contrário” através do ato de “inversar” (declamar o maior número possível de versos em forma de repentes) e de ter um “tripa” (pessoa que dança debaixo do boi) perspicaz que dê vida

ao boi através dos balançados e gingados que puxam os cortejos, chamando o público para assistir e aguardar a morte e a ressussitação de um animal simbólico.

Os dois formatos relatados acima, mesmo com suas diferenças, informam sobre o mesmo lugar: a Ilha do Marajó. Neste sentido, tais aspectos demonstram de que forma os grupos culturais de boi-bumbá da ilha negociam sua sobrevivência frente à imposição de novas práticas, as quais atendem a uma cada vez maior espetacularização exótica dos lugares. Tais imposições afetam diretamente as sociabilidades desses grupos, na medida em que desagregam os mesmos em função da busca pelos chamados “especialistas” do entretenimento. No entanto, também podem demonstrar, através de suas manifestações festivas, até que ponto as assimilações culturais externas ao lugar são aceitas, assimiladas, ou renegociadas em prol da manutenção de uma prática cultural reforçada através da identidade e suas referências locais.

Os grupos de bois-bumbá da Ilha do Marajó produzem diferentes significados que informam sobre o local a partir do imaginário popular e do cotidiano – do trabalho, das celebrações, dos causos e contos, da música, da dança, dos versos, enfim, de tudo o que envolve as representações sócio-culturais de determinada região. Dentro deste contexto podemos apreender o processo histórico de apropriação desigual de uma capital cultural em relação aos lugares. E esta apropriação é manifestada, dentre outras maneiras, através das manifestações festivas que envolvem o lúdico, a crença, os valores e as idéias que estão material e simbolicamente construídas nessas manifestações.

Tais grupos fazem parte do processo produtivo material e imaterial a partir de um encadeamento de elementos que estão encaixados na estrutura social do modo de produção. A tônica que envolve a apropriação simbólica dos bens culturais pode assim ser aceita na medida em que se relaciona dialeticamente com as práticas humanas cotidianas, ou seja, os grupos de boi-bumbá reproduzem uma prática na qual as relações sociais estão manifestadas através do trabalho prático e consciente (e não apenas de uma vontade), materializado visualmente (o boi na rua) e dá sentido a uma experiência que em determinadas circunstâncias, dependendo de que extrato social manipula as informações, podem virar produtos estáticos (como os do folclore), ou representar uma prática cultural inserida no cotidiano da produção e reprodução humana.

A cultura popular pode assim dar uma relevante contribuição dentro das formações sociais, no sentido de melhor expressar a historiografia de um contexto específico, bem como informar sobre o seu processo de produção simbólica, inscrita no

espaço e, através dos processos sociais, significada no lugar. Sendo assim, podemos considerar que a contribuição de uma espacialidade concebida pelas manifestações festivas da Ilha do Marajó, seus aspectos materiais e seus processos sociais estão presentes nas formas emergentes de organização do espaço que as manifestações como a dos grupos de boi-bumbá imprimem na paisagem. Esta organização pode ser identificada pela produção dos lugares, seja para sua promoção ou para a reprodução dos valores cotidianos.

A escolha dos grupos de boi-bumbá da Ilha do Marajó como objeto de pesquisa serviu de amostra para se “testar” as hipóteses de, diante da conjuntura atual de esforços em se manusear a cultura popular como “recurso” a ser explorado economicamente, demonstrar de que forma este movimento é processado pelos grupos de cultura popular. E, ainda, como os mesmos refletem ou são refletidos por essas influências no local. Sabendo que as distâncias estão cada vez mais superadas pelo incremento tecnológico comunicacional, inclusive no contexto amazônico, buscou-se verificar em que velocidade tais informações são processadas e ressignificadas em lugares que dependem exclusivamente dos rios para se conectar “fisicamente” com o restante da região.

A presença deste folguedo em todos os municípios da ilha demonstra de que forma esta manifestação ainda está – mesmo que em alguns casos em vias de desaparecimento – presente no cotidiano festivo desses espaços. É importante considerar, também, a divisão já mencionada da presença mais marcante do folguedo de boi-bumbá na parte leste da Ilha do Marajó (microrregião dos Campos), onde desde os primeiros colonizadores se desenvolveu a economia da pecuária, na qual foi inserida a mão-de-obra negra proveniente do tráfico negreiro. Deste período e posteriormente com a inserção de novos imigrantes, como os nordestinos, a ilha grande passa por profundas transformações no seu contexto cultural e, em se tratando das manifestações festivas, o folguedo de boi-bumbá já podia ser vivenciado no Marajó desde o final do século XIX.

Durante cada depoimento dos entrevistados chamava atenção o aspecto emocional que permeia cada processo de rememoração dos envolvidos nesta manifestação da cultura popular no Marajó. Era comum se questionar o motivo pelo qual a brincadeira tinha mudado tanto, ou, como verificado em alguns casos, efetivamente acabado. A velha discussão do que é tradicional ou “folclórico” e o que é contemporâneo dentro do folguedo de boi-bumbá toma corpo em praticamente todos os relatos dos entrevistados, tanto dos mais antigos habitantes quanto daqueles mais jovens.

A dinâmica que permeia essa discussão está fundamentada, por um lado, em um sentimento de perda de um dos mais importantes elementos de uma brincadeira que outrora se fazia sem tanta exigência no caráter estético ou musical, principalmente no que se refere ao uso cada vez mais presente de instrumentos elétricos. E, por outro, de vozes que clamam por uma modificação contemporânea na brincadeira sem, no entanto, perder suas “raízes”. A justificativa está no fato de se ter cada vez mais presente nas localidades visitadas no Marajó pessoas que procuram diversão e/ou algo exótico a se fotografar, podendo vir a ser mais uma fonte de renda para os habitantes da ilha.

Nesse sentimento de perda, por um lado, e de necessidade de mudança, por outro, recoloca-se dentro de um contexto mais amplo uma preocupação comum nos relatos dos dois segmentos: de que o mais íntimo da brincadeira não pode ser atingido, de maneira que é preciso preservá-lo. A busca por uma “autenticidade” está presente na grande maioria das toadas e comédias. Se por um lado há todo um processo de renovação porque passam alguns grupos, a busca pelo que se pode manter “intacto” é constante como, por exemplo, na base rítmica dos tambores, no uso de instrumentos artesanais – mesmo que mesclando com eletrônicos em alguns casos –, no boi como principal símbolo da brincadeira, dentre outros.

Este aspecto possui significativa relevância à medida que dispõe sobre uma modalidade de apreensão da realidade, tendo por base um processo produtivo que satisfaz outros interesses que não apenas o econômico. Embora aparentemente o boi-bumbá seja visto como uma brincadeira simplória, para a população local ele adquire uma outra dimensão à medida que mergulha na história de cada um dos brincantes e “amos” de boi. O sentido dado à brincadeira transcende a uma escolha de vida. Não por achar aquilo simplesmente bonito de se ver, ou algo que deve ser continuado, mas sim de uma personalidade cultural, construída nas esteiras de uma organização familiar que se expande para o bairro, para o lugarejo, descendo e subindo os rios e/ou andando em cortejo pelos campos alagados do Ararí.

Mesmo com a diminuição dos chamados “amos bons de verso”, como nos diz Mestre Piticaia, ainda se pode assistir um encontro de grupos de boi em Cachoeira do Ararí, onde prevalece a capacidade do “amo” de cada grupo de boi-bumbá “tirar” a maior quantidade de versos sem tossir ou engasgar-se, caso contrário, estará fadado a ficar falado o resto do ano como o “amo” que não deu conta de “inversar” e, conseqüentemente, a matança de seu boi será quase que uma obrigação para que ele possa voltar no próximo ano com outro nome e reabastecido de versos.

Assim, a intermediação entre mundo e indivíduo pode ser vista pelo intermédio do lugar. Como nos lembra Santos (2002), sua percepção está na unicidade estabelecida através das interrelações enquanto prática cotidiana. A noção de particularidade está para além das determinações econômicas dos lugares, de modo que importa saber sobre os processos históricos construídos pelas relações sociais, dadas através da compreensão do espaço humano como produzido material e abstratamente.

A Ilha do Marajó vem sendo identificada pela propaganda estatal e turística dentro de uma divisão regional do trabalho por sua especialização identificada pelas peculiaridades naturais paisagísticas, incluindo a flora e a fauna, em detrimento à complexidade sócio-cultural em que estão inseridos seus habitantes. Nos lugares da ilha onde há um maior desenvolvimento das práticas relacionadas a esta propaganda há um incipiente, porém consistente uso do potencial cultural da ilha, que envolve a transfiguração de uma cultura enquanto recurso a ser explorado conforme a demanda.

No entanto há um movimento intrínseco a tal processo que ainda permeia uma valorização do saber baseado na experiência cultural dos habitantes da ilha, os quais estão impressos nos modos de fazer, nas celebrações, sejam elas religiosas ou não, e nas formas de expressão como nas manifestações festivas populares, dentre elas a do folguedo de boi-bumbá. Esta valorização é dada pela renovação e afirmação de práticas culturais implementadas por grupos sociais espalhados pela ilha. Esses grupos fazem uso deste saber para não só celebrar as divindades, comemorar a fartura da colheita, mas, também, reivindicar direitos.

A configuração da dinâmica sócioespacial do folguedo de boi-bumbá na Ilha do Marajó nos permite compreender um parâmetro da formação de um brinquedo que ressignifica sua ação sócio-cultural, ainda que a sombra da possibilidade de se integrar aos programas de apoio e incentivo às manifestações da cultura popular. Nestes arranjos de paisagens culturais da antes “Ilha Grande de Joanes”, encenam anônimos, ilustres desconhecidos, transformando mesmo que momentaneamente a lúdica brincadeira do boi-bumbá em anseios por dignidade e sobrevivência de uma arte não-nativa, não-autóctone. Tal arte não resulta apenas da imigração ou da importação, mas sim de um constante processo de trocas culturais ressignificadas e/ou adaptadas às peculiaridades locais, muito menos intacta, porém, viva.

Em diversos relatos chamam atenção as campanhas de cortejos de boi-bumbá nas casas e nos vilarejos ao longo dos rios da ilha grande como o Arará. O boi atravessa as águas barrentas desse rio, colorindo o leito, navegando sobre montarias preenchidas

por símbolos e significados comunicados nas expressões de cada um dos personagens que fazem do tempo da comédia o momento onde uma nova relação com as águas se estabelece. E desse modo se espelha e renova toda a ansiedade anterior a cada nova apresentação nos tabuados e nas palafitas das beiradas sobre as quais o boi-bumbá resiste aos processos de mudança sócio culturais na Ilha do Marajó.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO MARIN, R. E.; CASTRO, Edna Maria Ramos de. **No caminho de pedras de Abacatal**. 2. ed. Belém: UFPA; NAEA, 2004.

ACEVEDO MARIN, Rosa. O campesinato negro na Ilha de Marajó, Pará. **Projeto de pesquisa**: "Mapeamento de comunidades negras rurais no Pará: ocupação do território e uso de recursos, descendência e modo de vida". Belém: SECTAM, 2003.

_____. Uso, condições de acesso e controle dos recursos hídricos em comunidades quilombolas do município de Salvaterra (ilha de Marajó, Pará). In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ÁGUAS DA PAN-AMAZÔNIA: INSTITUCIONALIZAÇÃO DE MARCOS REGULATÓRIOS, VISÕES DE ATORES SOCIAIS E ESTRATÉGIAS. Belém, 2005. v. 1. p. 01-49.

_____. **Terras de herança de Barro Alto entre a fazenda da EMBRAPA e a fazenda do Americano**. Salvaterra: [s.n] 2005.

_____. **Salvá ou Santa Cruz, território de marcas e rupturas nas relações de reciprocidade**. [s.l.:s.n], 2004.

_____. **Roceiros de Paixão nos limites das cercas**. Salvaterra: [s.n] 2004.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Transformações Econômicas e Questões Sociais na Borda do Lago Arari – Ilha do Marajó – v.2**. Belém: SUDAM/PNUD, Projeto BRA/87/021, 1998.

ALMEIDA, Alfredo Wagner de; SPRANDEL, Márcia Anita. Palafitas do Jenipapo na Ilha do Marajó: a construção da terra, o uso comum das águas e o conflito. In: **Novos Cadernos NAEA**, Belém, v. 9, n. 1, p. 25–76, jun. 2006.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BEZERRA NETO, José Maia. **Escravidão negra na Amazônia: séc. XVII-XIX**. Belém: Paka-Tatu, 2001

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Diefel, 1989.

BUTTNER, A. Aprendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CHRISTOFOLETTI, Antônio Carlos (Org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Diefel, 1985a. p. 165-193.

_____. Hogar, Campo de Movimiento y sentido del Lugar. In: GARCIA RAMÓN, Maria Dolores (Org.). **Teoria y Método en la Geografía Anglosajona**. Barcelona: Ariel, 1985b. p. 227-241.

CANCLINI, N. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARLOS, A F. A. **O Lugar no/do Mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. **Hist. Cienc. Saúde-Manguinhos**, v. 16, p. 1019-1046, set. 2000. Suplemento.

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Uma opção radical e moderna: democracia cultural**. Texto originalmente publicado no documento Cidadania Cultural em Ação – 1989-1992.

CLAVAL, P. **A geografia cultural**. Florianópolis: UFSC, 1999.

_____. A geografia cultural: o estado da arte. In: ROSENDHAL, Z; CORRÊA, R. L. (Org.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 57 – 97.

CORRÊA, R. L. Geografia cultural: passado e futuro: uma introdução. In: ROSENDHAL, Z; CORRÊA, R. L. (Org.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 49 – 48.

_____. Carl Sauer e a escola de Berkeley: uma apreciação. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA R. L. (Org.). **Matrizes da geografia cultural**. Rio de Janeiro: UERJ, 2001. p. 9 – 33.

COSGROVE, D. Em direção a uma geografia cultural radical: problemas da teoria. In: **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 3, 1996, p. 5-29.

CORTES, Gustavo. Folclore e Parafolclore: interrelações com a Arte e a Educação. **Revista da Comissão Mineira de Folclore**, n. 21, ago. 2000.

CRUZ, Miguel Evangelista Miranda da. **Marajó, essa Imensidão de Ilha**: Belém, 1987.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Florianópolis: Edusc, 1999.

DEL PRIORE, M. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DURKHEIN, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1989.

EYLES, J. The Geography of everyday life. In: GREGORY, Derek; WALFORD, Rex (Ed.). **Horizons in human geography**. Houndmills: Macmillan Education, 1989. p. 102-117.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral**: possibilidades e procedimentos. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

GALLO, Giovanni. **Marajó, a ditadura da água**. Cachoeira do Arari: Museu do Marajó, 1997.

_____. **O homem que implodiu**. Belém: Secult, 1996.

GARCIA, J. L. Rodrigues. Nuestros magníficos pasados. **El Mundo**, Madri, 9 abr. 1994, p 13.

GONÇALVES, Carlos Walter P. **Amazônia, Amazônias**. São Paulo: Contexto, 2001.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOBBSBAWM, Eric. **A invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLZER, W. **A Geografia Humanista: uma revisão**. São Paulo: Espaço e Cultura, 1997. p. 8-19.

_____. O conceito de lugar na geografia cultural-humanista: uma contribuição para a geografia contemporânea. In: HOLZER, W. **Geographia: revista do programa de pós-graduação em geografia da UFF, Niterói**, p. 113-123, 2003.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Levantamento preliminar do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC Ilha de Marajó/Pará**, Out, 2007.

JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. Belém: Cejup, 1992.

_____. **Três casas e um rio**. 3. ed. Belém: Cejup, 1994.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. Capoeira e Boi-bumbá: territórios e lutas da cultura afro-amazônica em Belém (1889-1906). In: SEMINÁRIO BELÉM DO PARÁ: HISTÓRIA, CULTURA E SOCIEDADE. Belém, 2003.

LOZANO, J. E. Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2005. p. 15 – 26.

MAIA, C. E. Ensaio interpretativo da dimensão espacial das festas populares: proposições sobre festas brasileiras. In: ROSENDHAL, Z; CORRÊA, R. L. (Org.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 191 – 218.

MARQUES, F. E. Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi**. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

MASSEY, D. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, A. (Org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papyrus, 2000. p. 177-185.

MELLO, J. B. F. de. Descortinando e (re)pensando categorias espaciais com base na obra de Yi-Fu Tuan. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA R. L. (Org.). **Matrizes da geografia cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 87 – 102.

MENEZES, Bruno de. **Boi-Bumbá: Auto Popular**. Belém: Imprensa Oficial, 1972.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PACHECO, A Sarraf. Oralidades e letras em encontros nos “Marajós”: Ribeirinhos e Religiosos urdindo Identidades Culturais. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL – RELIGIÃO, RELIGIOSIDADES E CULTURAS, 2. Dourados, 2006.

PIÑON, Sidney. **A farsa do prêmio: um estudo sobre a política do folclore em Belém**. Belém: Academia Paraense de letras, 1982.

QUILOMBOLAS da Ilha de Marajó, 7. Belém: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia. 2006. (Movimentos sociais, identidade coletiva e conflitos).

SALLES, Vicente. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; UFPA, 1971.

_____. **Épocas do teatro no Grão-Pará ou, apresentação do teatro de época**. Belém: UFPA, 1994.

_____. **O negro na formação da sociedade paraense: textos reunidos**. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SANCHÉZ, F. et al. Produção de Sentido e Produção de Espaço: convergências discursivas dos grandes projetos urbanos. **Revista Paranaense de Desenvolvimento**, Curitiba, n. 107, p. 39-56, jul./dez. 2004.

SANTOS, M. **Metamorfose do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2002.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle-époque (1870/1912)**. Belém: Paka-tatu, 2000.

SARMENTO, H. Ética e modernidade. In: SARMENTO, H. **Bioética: direitos sociais e serviço social**. Belém: Unama, 2005. p. 19 – 41.

SILVEIRA, P. Da alienação ao fetichismo: formas de subjetivação e de objetivação. In: SILVEIRA, P.; DORAY, B. (Org.). **Teoria marxista da subjetividade**. São Paulo: Vértice, 1989.

SIMONIAN, Lúcia T L. A agonia do pássaro arara e os limites das políticas acerca da cultura popular Santarena. **Bol. Mus. Emílio Goeldi: Ciências Humanas**, Belém, v. 1, n. 1, p. 171-193, jan-abr. 2005

THONSON, A. FRICH, M.; HAMILTON, P. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

TINHORÃO, J. R. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Ed 34, 2000.

TUAN, Yi-Fu. **Geography, phenomenology and the study of human nature**. Canada: Geographer, 1971. p. 181-192.

_____. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1983.

_____. Place: an experiential perspective. **Geographical Review**. [s.l.:s.n] 1975, p. 151-165.

_____. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1980.

VIRÍLIO, P. Fin de l'histoire, ou fin de la géographie? Un monde surexposé. **Le Monde Diplomatique**, ago. 1997.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman, 2001.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

WALLACE, Alfred Russel. **Viagens pelos rios Amazonas e Negro**. São Paulo: Itatiaia, 1979.

O Liberal, 12/04/2005 – Atualidades – Bispo pede socorro para a Ilha do Marajó.

O Liberal, 24/07/2005 – Atualidades – Bispo denuncia exploração sexual e miséria no Marajó.

O Liberal, 01/12/2006 – Polícia – Ilusão do dinheiro fácil e miséria familiar provoca aliciamento.

O Liberal, 02/12/2006 – Polícia – Número de casos de prostituição infantil em Curalinho assusta comissão.

O Liberal, 23/02/2007 – Polícia – Bispos pedem ação no interior do Pará.

O Liberal, 11/05/2007 – Polícia – Fiscalização combate a exploração sexual no interior do estado.

O Liberal, 15/04/2008 – Poder – “Estado está ingovernável”.

O Liberal, 19/04/2008 – Artigo do dia – Um grito de alerta.

O Liberal, 02/05/2008 – Cartas na mesa.

O Liberal, 14/07/2008 – Polícia – Pedofilia no Brasil não tem limites.

ANEXOS

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM

Pelo presente instrumento, _____,
inscrito no CPF sob o número _____ residente e
domiciliado na _____ neste ato denominado
AUTORIZANTE, outorga o seguinte termo de autorização:

1. O **AUTORIZANTE** autoriza a captação, fixação e utilização de sua imagem e de todos os elementos que a compõe para fins de pesquisa, elaboração de produtos e divulgação (não-comerciais) de projetos desenvolvidos pelo Sr. Edgar Monteiro Chagas Junior.
2. A presente autorização é firmada em caráter gratuito, por prazo indeterminado, pelo que nenhum pagamento será devido pelo pesquisador ao **AUTORIZANTE**, a qualquer tempo e título.
3. Esta autorização poderá ser suspensa pelo **AUTORIZANTE**: (1) por descumprimento de qualquer condição estabelecida neste instrumento; (2) por acordo entre as partes; (3) na superveniência de norma legal obstativa.

_____, de _____ de _____

AUTORIZANTE

ROTEIRO DE ENTREVISTAS

1 LOCALIZAÇÃO

LOCALIDADE	Cachoeira do Arari
MUNICÍPIO / UF	Cachoeira do Arari

2 BEM CULTURAL

DENOMINAÇÃO	
OUTRAS DENOMINAÇÕES	
CONDIÇÃO ATUAL	<input type="checkbox"/> VIGENTE / ÍNTEGRO <input type="checkbox"/> MEMÓRIA <input type="checkbox"/> RUÍNA

3 EXECUTANTE

NOME		<input type="checkbox"/> Masculino <input type="checkbox"/> Feminino
OCUPAÇÃO		DATA DE NASCIMENTO
RELAÇÃO COM O BEM	<input type="checkbox"/> mestre <input type="checkbox"/> aprendiz <input type="checkbox"/> outro _____	<input type="checkbox"/> produtor <input type="checkbox"/> vendedor <input type="checkbox"/> público <input type="checkbox"/> executante

4 DESCRIÇÃO DO BEM IDENTIFICADO

--

5 DESCRIÇÃO DO LUGAR DA ATIVIDADE

5.1. CARACTERÍSTICAS GERAIS

6 TEMPO

7.1. PERIODICIDADE	
--------------------	--

7 ATIVIDADE

7.1. ORIGENS, MOTIVOS, SENTIDOS E TRANSFORMAÇÕES

8 PRODUTOS PATRIMONIAIS

8.1. REPERTÓRIO OU PRINCIPAIS PRODUTOS

8.2. PROCESSO DE TRABALHO E COMERCIALIZAÇÃO

Etapa	Atividade

8.3. PRINCIPAIS PARTICIPANTES

STATUS	FUNÇÃO

8.4. CAPITAL E INSTALAÇÕES

Descrição	
-----------	--

Quem Provê	
------------	--

Função	
--------	--

8.5. MATÉRIAS PRIMAS E FERRAMENTAS DE TRABALHO
--

Descrição	
-----------	--

Quem provê	
------------	--

Função / Significado	
-------------------------	--

Disponibilidad e	
---------------------	--

8.6. COMIDAS E BEBIDAS	
Descrição	
Quem provê	
Função / Significado	

8.7. OBJETOS E INSTRUMENTOS RITUAIS OU CÊNICOS	
Descrição	
Quem provê	
Função / Significado	

8.8. FIGURINOS E ADEREÇOS	
Descrição	
Quem provê	
Função / Significado	

8.9. DANÇAS	
Descrição	
Quem executa	
Função / Significado	

8.10. MÚSICAS E ORAÇÕES	
Descrição	
Quem provê	
Função / Significado	

8.11. INSTRUMENTOS MUSICAIS	
Descrição	
Quem provê	

Função / Significado	
---------------------------------	--

9 PARTICIPAÇÃO EM COOPERATIVAS OU ASSOCIAÇÕES

--

10 BENS ASSOCIADOS

DENOMINAÇÃO
OUTRAS OBSERVAÇÕES