



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

AMARILDO RODRIGUES DA CRUZ

**REZANDO, CANTANDO E DANÇANDO: na espetacularidade do
estandarte da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém
Novo-PA**

BELÉM
2021



AMARILDO RODRIGUES DA CRUZ

**REZANDO, CANTANDO E DANÇANDO: na espetacularidade do
estandarte da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém
Novo-PA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA) como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Arte.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Santa Brígida Junior.

BELÉM
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

C957r Cruz, Amarildo Rodrigues da.
Rezando, cantando e dançando: na espetacularidade do estandarte da
Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo-PA / Amarildo
Rodrigues da Cruz. – 2021.

Inclui bibliografias.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Santa Brígida Junior.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2021.

1. Teatro – Pará. 2. Etnocologia. 3. Performance. 4. Carimbó. 5. Arte -
cultura. I. Título.

CDD 23. ed. - 792.098115



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e cinco (25) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e vinte e um (2021), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência do orientador professor doutor Miguel de Santa Brígida Junior, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Amarildo Rodrigues da Cruz, intitulada: **REZANDO, CANTANDO, DANÇANDO: NA ESPETACULARIDADE DO ESTANDARTE DA IRMANDADE DE CARIMBÓ DE SÃO BENEDITO EM SANTARÉM NOVO-PA**, perante a Banca Examinadora composta por : Miguel de Santa Brígida Junior (Presidente); Ana Flávia Mendes (Examinador interno); Sandra Santos (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor doutor Miguel de Santa Brígida Junior, passou a palavra ao mestrando, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com conceito EXCELENTE.

A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Miguel de Santa Brígida Junior agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-PA, 25 de janeiro de 2021.

Prof. Dr. MIGUEL DE SANTA BRÍGIDA JUNIOR

Profa. Dra. ANA FLÁVIA MENDES

Prof.ª Dr.ª SANDRA CHRISTINA FERREIRA DOS SANTOS

AMARILDO RODRIGUES DA CRUZ

À minha mãe, Zenaide Rodrigues da Cruz, que ajudou-me, ainda que irrefletidamente, a percorrer os caminhos multicoloridos que trouxeram-me à arte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus por me presentear com o bem estar físico e espiritual, pelo qual proporcionou-me todo o processo de produção desse trabalho.

Aos guias e protetores espirituais de luz, estimados santos de minha devoção.

A minha família (filhos) e minha esposa Cristina Farias da Cruz, pelo apoio incondicional, pela emoção compartilhada e por confiar em minha capacidade de transpor obstáculos.

Ao Monsenhor Pe. Jaime Pereira, que revelou-me o encanto do fazer artístico, auxiliando-me no entendimento da estrutura estética de uma obra de arte e a candura da cultura popular.

Aos mestres com respeito:

Ana Del Tabor, pelo constante incentivo e certeza de que eu chegaria a este momento.

Mariza Mocarzel, por toda atenção, generosidade e disponibilidade, qualidades inseparáveis de sua boa-fé.

A Henry Burnett, pela insistência, orientações e confiança e por ter sido inspiração.

Aos mestres que me auxiliaram nos estudos de mestreado: Cláudia Leão, Maria dos Remédios, Orlando Maneschy, Bene Martins e João de Jesus Paes Loureiro, por tantos ensinamentos e aprendizados.

A Miguel Santa Brígida, mentor e orientador da pesquisa, grande companheiro e profundo conhecedor da dinâmica cultural, da religiosidade e da espetacularidade impregna em nossas festas populares.

Aos integrantes da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo, em especial D. Teodorina Loureiro, que me abriu as portas de seu convívio e compartilhou comigo suas vivências.

A todos os que me auxiliaram em suas falas, para a compreensão de todo o conjunto das festividades de São Benedito.

Aos mestres carimbozeiros: Sebastião Almeida da Silva (Sabá) e Raimundo Correa (Ticó), que são expoentes de uma cultura que é a própria natureza humanamente espetacularizada.

A São Benedito que é Santo Antônio da banda de lá.

“Que santo é aquele que vem aculá, que santo, que santo, que santo
Antônio... É São Bendito da Banda de lá.”

(Alípio Pimentel).

RESUMO

Pautada na Etnocenologia como a etnociência dos estudos das Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (Pradier, 1996), a pesquisa tem, no Estandarte da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo-PA, seu olhar mais sensível. Assim, o processo de construção desse trabalho tramita pelo universo da religiosidade popular, da sacralidade ao profano, na medida em que ambas, por vezes, se movimentam sem criar fronteiras (Brígida, 2016), se articulam e se conectam nas manifestações, sendo a religiosidade o fio condutor nesse processo cultural, revelado nas Irmandades de santos pretos, em suas crenças, seus sincretismos e suas absorções culturais no ambiente poético e imaginário do homem amazônida. Na construção da estrutura epistemológica e conceitual da pesquisa, mantive constante diálogo com Armino Bião (2007) e Jean-Marie Pradier (1996), observando como a espetacularidade, pautada na etnocenologia como uma etnociência, buscar compreender o fenômeno frente às diversas áreas da transdisciplinaridade; com Miguel Santa Brígida (2015) vivi a prática metodológica a partir do conceito do *artista-pesquisador-participante*; e imergi no universo do sincretismo religioso e das hibridações e identidades culturais com Massimo Cavenacci, Nestor Canclinni (2003), Stuart Wall (2003) e Michael Pollack (1992), conectando-me, ainda, à procissão das memórias sociais, individuais e coletivas, inseridas no fenômeno; em Jean Chevalier (1997), Mircea Eliade (1991) e Gilbert Durand (1993) identifiquei que imagens e símbolos são ensaios de um simbolismo mágico-religioso que atravessa a hierofania de uma gente que preserva suas matrizes e identificações afrodescendentes, as quais Vicente Salles (1971) e Célia Maria Borges (2005) e Napoleão Figueredo (1966) descrevem com clareza o espólio cultural das Irmandades do Rosário dos pretos; com Paes Loureiro (2005) mergulhei nas encantarias de uma realidade mágica, que emergem para a superfície dos rios e do devaneio, no imaginário poético amazônico; Anne Cauquelin (2005), Lúcia Santaella (1983) e Luigi Pareyson (1993) me auxiliaram na compreensão do fazer/pensar artístico e seus sentidos estéticos que revelam, por vezes de forma oculta, a interpretação da arte. Desse modo, a pesquisa busca colaborar com o entendimento de uma cultura amazônica que se revigora, atualiza-se em suas memórias e nos apaixona a cada novo olhar.

Palavras-chave: Estandarte. Espetacularidade. São Benedito. Carimbó, Matrizes Culturais.

ABSTRACT

Based on Ethnology as the ethnoscience of studies of Organized Spectacular Human Practices and Behaviors - PCHEO - (Pradier, 1996), the research has its most sensitive look at the banner of the Brotherhood of Carimbó de São Benedito in Santarém Novo – PA. Thus, the process of construction of this work goes through the universe of popular religiosity, from sacredness to the profane, as both of them sometimes move without creating borders, (Brígida. 2016), articulate and connect in the manifestations, religiosity being the guiding thread in this cultural process, revealed in the Brotherhoods of Black Saints, in their beliefs, syncretisms and cultural absorptions in the poetic and imaginary environment of the Amazonian man. In the construction of the epistemological and conceptual structure of the research, I maintained a constant dialogue with Armindo Bião (2007) and Jean-Marie Pradier (1996), observing how spectacularity, based on ethnology as an ethnoscience, seeks to understand the phenomenon in the face of different areas of transdisciplinarity ; with Miguel Santa Brígida (2015), I experienced the methodological practice based on the concept of the artist-researcher-participant, and immerse myself in the universe of religious syncretism and hybridizations and cultural identities with Massimo Cavenacci, Nestor Canclinni (2003), Stuart Wall (2003) and Michael Pollack (1992), still connecting me to the procession of social memories, individual and collective, inserted in the phenomenon; in Jean Chevalier (1997), Mircea Eliade (1991) and Gilbert Durand (1993), I identified that images and symbols are essays of a magical-religious symbolism that crosses the hierophany of a people that preserves their African-descendant matrices and identifications, in which Vicente Salles (1971) and Célia Maria Borges (2005) and Napoleão Figueredo (1966) clearly describe the cultural heritage of the Brotherhoods of the Rosary of Blacks; with Paes Loureiro (2005), I immersed myself in the enchantments of a magical reality, which emerge to the surface of rivers and daydreams, in the Amazonian poetic imagination; Anne Cauquelin (2005), Lúcia Santaella (1983) and Luigi Pareyson (1993) helped me to understand artistic making / thinking and its aesthetic senses that reveal, sometimes in hidden ways, the interpretation of art. In this way, the research seeks to collaborate with the understanding of an Amazonian culture that is invigorated, updated in its memories and we fall in love with each new look.

Keywords: Banner. Spectacular. São Benedito, Carimbó, Cultural Matrices.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Missa campal celebrando o dia de Santo Antônio de Lisboa, padroeiro de Santo Antônio do Tauá-PA, em 1974. Atrás do altar, estandartes hasteados fazem parte do bucólico cenário.....	14
Figura 2 – Procissão de Santo Antônio. Alunos do Colégio Estadual Celso Rodrigues em Santo Antônio do Tauá-PA conduzem os estandartes no reencontro com a festividade do padroeiro.....	18
Figura 3 – Rota do tráfico de escravizados africanos no século XVI.....	32
Figura 4 – Mestiços fotografados na cidade de Manaus entre os anos de 1865 a 1866.....	33
Figura 5 – Vista panorâmica de Santarém Novo-PA. Ao fundo, o rio Maracanã, importante fomentador da economia local, meio de sobrevivência e deslocamentos de seus moradores, durante muitos anos.....	37
Figura 6 – Raimundo Correa, Mestre Ticó, mestre cantador de Carimbó.....	39
Figura 7 – Crianças no Quilombo de Ciganos, em Tracuateua-PA. Espetacularidade na dança e na atualização de suas tradições culturais africanas.....	41
Figura 8 – Hermínio Ribeiro e Socorro Pimentel, líderes quilombola de Ciganos, em Tracuateua- PA. Força para manter as matrizes culturais de seus antepassados africanos em estado de pura espetacularidade.....	42
Figura 9 – Mulher quilombola Ciganos, em Tracuateua- PA, solta a saia em rodados de espetacularidade. Matrizes culturais afrodescendente em constante atualidade.....	43
Figura 10 – Congada de Nossa Senhora do Rosário em São João Del Rei-MG. Na imagem, negros representam o Senhor Rei e a Senhora Rainha da congada.....	49
Figura 11 – A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Belém-PA, foi reconstruída, em definitivo, em meados de 1752.....	50
Figura 12 – Marujos, membros da irmandade, carregam o andor do Glorioso São Benedito em Bragança-PA. A irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança foi fundada em meados do ano de 1798.....	52
Figura 13 – Na parte inicial da cidade, bem próximo à margem do rio Maracanã, fica a residência da família Pimentel, considerada por muitos moradores uma das famílias mais influentes da história do município.....	55
Figura 14 – Dança dos Pretinhos em Santarém Novo-PA. Na imagem o grupo realiza a coreografia pega guará.....	56
Figura 15 – A participação de jovens na Dança dos Pretinhos promove a cultura local em estado de pura espetacularidade.....	57
Figura 16 – Dança dos Pretinhos em Santarém Novo-PA. O grupo, composto apenas por homens, se divide em dois grupos: um deles fantasiado de mulheres.....	60
Figura 17 – Crianças participam do grupo Os Pretinhos. Nova gerações garantem a manutenção da tradição em Santarém Novo-PA.....	61
Figura 18 – Tambores/Curimbós, com as cores da Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo-PA. Todos confeccionados por mestre Sabá.....	62
Figura 19 – Integrantes do grupo de carimbó “Os Quentes da Madrugada” acompanham toda a apresentação da Dança dos Pretinhos.....	62

Figura 20 – Pretinhos encenam a coreografia <i>Pagamento</i> : Nós estamos neste movimento. Aproveitando a ocasião para pedir o nosso pagamento.....	63
Figura 21 – Teodorina Corrêa, atual presidente da Irmandade de Carimbó de São Benedito é herdeira de uma tradição familiar que disponibiliza parte de sua vida a manter viva a tradição dos festejos de São Benedito.....	69
Figura 22 – Carregamento do Mastro de São Benedito pelas ruas da cidade. Desde o ritual de retirada do tronco da quaruba, árvore de tronco alongado e de espessura fina, até a frente do barracão da Irmandade, homens e mulheres cantam, dançam, bebem e atualizam suas tradições culturais em pleno estado de espetacularidade.....	72
Figura 23 – Carregamento do Mastro de São Benedito pelas ruas da cidade. Tradição cheia de simbolismo, religiosidade e espetacularidade.....	73
Figura 24 – A celebração se inicia na madrugada do primeiro dia, na casa da festeira, que não poupa energia, força, fé e espetacularidade.....	74
Figura 25 – A bandeira de São Benedito, conduzida pela primeira festeira, responsável por anexar ao Mastro no momento do levantamento em frente do barracão da Irmandade, é conduzida ao som do carimbó e pleno de espetacularidade.....	76
Figura 26 – Promesseiros, membros da Irmandade, visitantes e devotos se revezam na condução do Mastro de São Benedito pelas ruas da cidade. Hirofania, fé e espetacularidade.....	77
Figura 27 – A ladainha de São Benedito é acompanhada pelo batuque frenético do Carimbó, em um cortejo repleto de sincretismo religioso, cultura afrodescendente e espetacularidade.....	77
Figura 28 – Mesmo tendo São Bendito como o mais tradicional santo de devoção, a ladainha é realizada na capela de São Sebastião, cedida pelo pároco da comunidade, que não participa dos festejos.....	79
Figura 29 – A Puxada do Mastro de Sebastião em Ilheus-BA, realizada apenas por homens, que empurram o mastro com pedaços de varas até a frente da Igreja de São Sebastião, onde ele será erguido.....	81
Figura 30 – Durante o cortejo do mastro de São Benedito não faltam, religiosidade, carimbó, animação, espetacularidade e muita gengibirra, ditando o ritmo dos participantes.....	83
Figura 31 – A pequena imagem de São Bendito pertencente a Sra. Teodorina Loureiro, presidente da Irmandade de Carimbó de São Benedito, fica exposta na antiga sede da Irmandade durante o período da festividade.....	84
Figura 32 – Na casa do Festeiro, a alvorada de São Benedito é festejada ao som do carimbó, comidas típicas da região, pulsação e espetacularidade.....	87
Figura 33 – Ao erguer o mastro de São Benedito, a festeira cumpre um ritual que transcende a compreensão da lógica humana, da religiosidade, ao ponto em que é pura espetacularidade.....	87
Figura 34 – Painel no antigo barracão da Irmandade retrata os instrumentos de percussão, também conhecidos como curimbós, e um casal de dançarinos de carimbó. Ancestralidade musical celebra São Benedito.....	89

Figura 35 – Devotos chegam ao barracão da Irmandade para o levantamento do Mastro de São Benedito. Nesse momento, os atabaques e curimbós acentuam o ritmo, como se chegasse em um estado de êxtase, transe entre o corpo e espiritualidade, entre profanos e divinos, em perfeita sintonia em um cenário de espetacularidade.....	90
Figura 36 – Milka Santa Brígida de Souza, atriz protagonista que interpreta a jovem Damiana no documentário <i>O grande Balé de Damiana</i>	92
Figura 37 – Casais dançam o Carimbó na Irmandade de São Benedito em Santarém Novo-PA. Uma das peculiaridades dessa manifestação é que os homens dançam de terno e gravata.....	94
Figura 38 – Casais bailam carimbó no barracão da Irmandade de São Benedito.....	96
Figura 39 – No baile de Carimbó da Irmandade de São Benedito, homens trajam terno e gravata ao cortejar suas damas.....	97
Figura 40 – Detalhe da obra de Victor Meirelles (1861) “Primeira missa no Brasil”. Ao centro, lado esquerdo de Frei Henrique, um dos padres segura o Estandarte ao lado do altar.....	101
Figura 41 – Brasão do Papa Bento XVI (2005-2013) Cardeal Joseph Aloisius Ratzinger, Papa Emérito.....	102
Figura 42 – Estandarte do Divino Espírito Santo, Vigia de Nazaré-PA.....	104
Figura 43 – Estandarte do Divino Espírito Santo pelas ruas de Ouro Preto-MG.....	105
Figura 44 – Estandarte erguido no mastro de São Pedro, protetor e padroeiro dos pescadores de Vigia de Nazaré-PA.....	106
Figura 45 – Porta Estandarte Leandro Fonseca da GRES. Rancho Não Posso me Amofinar no carnaval de Belém do Pará.....	107
Figura 46 – Boi de Máscaras e Cabeçudos desfilam pelas ruas de São Caetano de Odivelas-PA. O Boi se apresenta nos folguedos juninos e no Carnaval e traz consigo os estandartes que são conduzidos e passados de mãos em mãos por populares que acompanham a folia.....	109
Figura 47 – A festa do Sairé acontece há mais de 300 anos, mantendo intactos o seu simbolismo e essência. Sua origem remonta às missões evangelizadoras dos padres jesuítas com os índios da Amazônia.....	110
Figura 48 – Instalação “As estações do Santo Preto: ensaios de resistência”, de autoria de Amarildo Rodriguez, apresentada no prédio do PPGARTES (UFPA), em Belém-PA.....	112
Figura 49 – Outro ponto de vista da instalação “As estações do Santo Preto: ensaios de resistência”, de autoria de Amarildo Rodriguez, apresentada no prédio do PPGARTES (UFPA), em Belém-PA.....	114
Figura 50 – A paisagem da Dança dos Pretinhos muito se assemelha à uma obra em estilo Primitivo de Paul Gauguin (1848-1903). Raízes, matrizes, infantilidade e poesia.....	115
Figura 51 – A condução da bandeira de São Benedito é feita pela primeira festeira e juíza do mastro. No detalhe da bandeira, está inserido seu nome e o período da festa, como provem a tradição.....	119

- Figura 52 – A cada festejo, o primeiro festeiro (e juiz do mastro) é responsável pela confecção da bandeira, que tem que ser tradicionalmente de tecido branco, pintado à mão livre e com a imagem de São Benedito. Desse modo, após o final da festividade, o primeiro festeiro desce a bandeira para o pilouro e fica com bandeira como recordação pela honra vivida..... 120
- Figura 53 – Estandarte da Irmandade de Carimbó de São Benedito. Confeccionado em 2014 para celebrar o Carimbó como Patrimônio Imaterial Brasileiro..... 120
- Figura 54 – Detalhe das peças produzidas por Mestre Sabá em seu ateliê. Maracas afoxés produzidos a partir da árvore da cuieira e bambu..... 122
- Figura 55 – Curimbó sendo pintado com as cores da irmandade (vermelho, verde e preto) por crianças da comunidade. Árvores do mangue e igapós possuem troncos fáceis de escavar, produzem sons de qualidade e são duráveis. 122
- Figura 56 – Curimbós são colocados na frente da Irmandade, enquanto aguardam os carregadores do mastro de São Benedito..... 123
- Figura 57 – Mestre Sabá produz seus curimbós em seu ateliê, onde também reside em Santarém Novo..... 123
- Figura 58 – À esquerda da imagem, o pequeno Pedro Gabriel Bragança, aos seis anos de idade, após pagar a promessa a São Benedito, revela-se como um futuro músico popular, fruto de uma cultura que mantém vivas suas tradições..... 125
- Figura 59 – A bandeira do mastro de São Benedito dos festejos de 2014 é marcada por um milagre atribuído ao santo. Pedro Gabriel, ainda recém-nascido, cumpre o compromisso de primeiro festeiro e juiz do mastro, agradecendo a graça alcançada..... 126
- Figura 60 – O barracão da Irmandade enfeitado por tecidos nas cores verde, vermelho e padrões floridos, em formato de flâmulas, são parte integrante do cenário da festa..... 127
- Figura 61 – Na frente do barracão da Irmandade a bandeira do mastro de São Benedito é o principal símbolo dos festejos..... 127
- Figura 62 – A pintura marcante dos curimbós do grupo “Os Quentes da Madrugada”, faz uma clara referência as matrizes africanas impregnas nos festejos de São Benedito e é parte do harmoniosa conjunto estético da tradição..... 128
- Figura 63 – O estandarte de São Bendito assume lugar de destaque no barracão da Irmandade e divide com a bandeira do mastro o *status* de principais símbolos da secular celebração..... 128

SUMÁRIO

PERCURSUS, US... EU VIM DE LÁ: O PERCURSO IMAGINÁRIO DO MULTICOLORIDO DA MEMÓRIA.....	14
1 NO BATUQUE DOS TUMBEIROS, CAMINHOS SE ENTRECruzAM.....	30
1.1 Escravos, quilombos, pretos e comunidades.....	30
1.2 Tupinambás X Quilombo = santareense papa chibé.....	35
1.3 O Preto Santo dos irmanados, retumbando o Caeté.....	44
1.4 Pretinho pega moleque, no Quilombo do Santo Preto.....	54
1.5 Carimbolando na irmandade: preto na nau que vem da Bahia, vira santo nos braços da mulata.....	64
2 NA FESTA DO PRETO SANTO EU CANTO, EU REZO, EU DANÇO.....	71
2.1 Glorioso São Benedito: pilouro, gengibirra, festeiro e fé.....	71
2.2 No bico do pica-pau, ou no bico rufa o tambor, vamos cantar alvorada na porta de meu amor.....	84
2.3 Aruê aruá, aruê aruá, bate o vento na roseira deixa a rosa se espalhar: a lenda de Damiana.....	91
3 NA ESPETACULARIDADE DO CARIMBÓ O ESTANDARTE FAZ A FESTA...	100
3.1 Estandarte dos santos, festas e ladainhas.....	100
3.2 Estandarte do glorioso: Benedito das cores, glória e louvor, Benedito do batuque, teu estandarte é esplendor.....	111
DERRUBAÇÃO DO MASTRO: RITOS FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS.....	136

Percursus, us... EU VINDE LÁ

*o percurso
imaginário do
multicolorido da
memória.*



PERCURSUS, US... EU VIM DE LÁ: O PERCURSO IMAGINÁRIO DO MULTICOLORIDO DA MEMÓRIA

“Amarildo! Acorda menino, já são quase 6h e daqui a pouco começa a procissão. Acorda menino! Sabes que tenho compromisso na igreja e o padroeiro não espera ninguém pra começar” (Zenaide da Cruz).¹

Figura 1 – Missa campal celebrando o dia de Santo Antônio de Lisboa, padroeiro de Santo Antônio do Tauá-PA, em 1974. Atrás do altar, estandartes hasteados fazem parte do bucólico cenário.



Fonte: Arquivo da Paróquia de Santo Antônio de Lisboa, Santo Antônio do Tauá-PA, 1974.

Algumas de nossas memórias ecoam por entre sons, luzes, cores e sabores, carregados de saudades. Um invólucro protegido nas profundezas do subconsciente, e que toda vez que precisamos acioná-lo, há sempre um elo familiar com o passado. É como se a frase “acorda menino” acrescesse valor maior ao passar do tempo, pois ela me revela algo muito mais além do “acordar” para aquela celebração. Por vezes, ao buscar a lembrança de minha mãe, exigindo que acordasse, me vi dormindo. Passei a perceber que só através do sonho, poderia retornar ao chão de minha infância, o qual minha mãe sempre quis solidificar.

Meus trajetos nunca foram percorridos em linha reta. Houve sempre idas e vindas. Lugares extremos e, ao mesmo tempo, de aspectos comuns. Um ambiente periférico na cidade

¹ Zenaide Rodrigues da Cruz, minha mãe, foi responsável pela festa do padroeiro, Santo Antônio de Lisboa, em Santo Antônio do Tauá-PA, durante muitos anos. Ela fazia parte da comissão que organizava a festa profana, o arraial de festas, comidas típicas, bebidas, iguarias da época, seguindo a tradição da cultura popular do nordeste brasileiro, que em grande parte, fora trazida pelos fundadores da cidade.

grande, um subúrbio nostálgico, um igarapé no quintal. Isso era inquietante, afligia-me, mesmo aos oito ou nove anos de idade. Queria algo que meus pais não poderiam me oferecer. O silêncio da rua desabitada, o barulho da periferia de uma Belém ainda descalça, ou uma pedra deslizando por sobre as águas claras das muitas nascentes de Santo Antônio do Tauá², município onde morei nessa parte de minhas travessias.

Escutava, com aflição, lendas da mãe d'água. Meninos que ao mergulhar para pescar, sem autorização de Iara, presos ficavam por entre aguapés; o som arrepiante da rasga-mortalha ao anunciar – antecipadamente – a morte de um conhecido; de estórias distintas de tantas Matintas; da cobra encantada debaixo da ponte, justamente onde pulávamos, dia a dia, na parte mais profunda do igarapé. Esses rios encantados afligiam-me. Essas lendas que influíam em meu inconsciente inculto e funcionavam como uma espécie de dimensão de uma realidade mágica, que emergem para a superfície dos rios e do devaneio (LOUREIRO, 2008). Nessas águas em que, por vezes, mergulhei e não me repeti no mesmo banho, nas mesmas águas, pois temos o destino como as águas que correm, pois somos transitórios, como diz Gaston Bachelard (1989). Assim, as lendas iam se tornando presentes em minha rotina, feito brincar bola ou puxar carrinhos de lata. Na verdade, até hoje, nunca soube exatamente o que queria, mas admito que, não fossem tantos percursos e percalços, o caminhar descalço pelas ruas de chão argiloso, não fosse o silêncio cantante das minhas memórias, os mergulhos no imaginário e nas encantarias dos igarapés em que me banhei, jamais chegaria aqui.

No tempo em que morei em Santo Antônio do Tauá, participei de muitas celebrações de Santo Antônio de Lisboa, o santo padroeiro da cidade. Na verdade, minha participação na celebração fora, inicialmente, apenas pela imposição de minha mãe, que sempre foi devota fervorosa do santo e que dizia a todos nós da família que precisávamos agradecer a Deus e a Santo Antônio por todas as coisas boas que tínhamos, mesmo diante de inúmeras dificuldades e das batalhas que travávamos para nos manter. Mas eu sabia que mesmo com as “brincas” de minha mãe, após a procissão, a diversão com os amigos era garantida. No cortejo, estavam presentes símbolos comuns: o andor decorado com flores que carregava a imagem do santo; devotos promesseiros com miniaturas de casas e peças de tijolo na cabeça; pernas, braços e outros membros do corpo, feitos em cera; banda de música a tocar hinos de louvores; as lanternas ou tocheiros processionais³ e outros símbolos. Com o tempo, passei a entender que os

² Cidade pertencente a região meso-metropolitana de Belém, distante 52 quilômetros da capital do estado do Pará, com acesso pelas rodovias BR-316 e PA-142. Também conhecida como a “cidade dos igarapés”.

³ Lanternas ou Tocheiros processionais ou de procissão são símbolos da liturgia católica, presente nas celebrações de missas e cortejos religiosos. Espécie de candelabro içado numa base.

símbolos funcionavam com uma espécie de elos integradores da celebração e, harmonicamente, estavam ligados à sacralidade do cortejo.

Em meio a esse cenário de grande simbologia, confesso que meu olhar sempre esteve voltado aos estandartes. O tremular daqueles artefatos multicoloridos presentes na procissão do Antônio santo. Eram peças feitas à base de cetins e tafetás, algumas com bordados, outras com rendas, que brilhavam ao sabor dos ventos, nas manhãs ensolaradas de 13 de junho⁴. Era tão revelador para mim aquele cenário multicolorido daqueles elementos geométricos, que representava a divindade ou o santo de devoção de cada uma das comunidades que participavam da procissão, com suas insígnias e adornos, com suas muitas significações, produzidos, muito provavelmente, irrefletidamente à revelia de “um” fazer conceitual, de prescrições técnicas, ou estéticas, mas apenas pelo “fazer” à devoção. Nesse sentido, Paes Loureiro, em sua poética do imaginário, corrobora com esse “fazer” desprovido de apreciações e julgamentos, pois o que importa, está acima de questões estéticas, e salienta que esses fazeres se constituem em “[...] uma realidade de crença virtual ou uma realidade virtual de crença, vivida por pessoas que vivem sob constante apelo de um pragmatismo exigente do seu dia a dia”, ou que ainda “[...] aceitam com deleite a ilusão da realidade nessas formas de criação, sentem necessidades delas, tanto que as produzem e conservam” (LOUREIRO, 1995, p. 301).

Ao final da procissão do padroeiro, os estandartes trazidos das comunidades que eram parte integrante da paróquia, fossem das regiões ribeirinhas, fossem das localidades chamadas travessas agrícolas – destaca-se aqui, uma imbricação de identidades amazônicas e nordestinas – eram fixados em peças de madeira em frente à igreja matriz, e lá ficavam, tremulando ao sabor dos ventos, até o final da quermesse⁵ e a derrubada do mastro do santo.

Começava ali um fascínio que me fez, por muito tempo, indagar: por que aquelas bandeiras estavam na celebração? Quem as produzia e como eram feitas? As cores tinham alguma relação com suas representações, seus santos? Por que, após o término da procissão, elas eram hasteadas na frente da igreja matriz até o final da festividade? Por qual motivo elas eram geometricamente diferentes das bandeiras comuns, retangulares?

Depois, outros questionamentos suscitavam-me: como e quando aquele colorido das procissões de Santo Antônio poderia revelar-se em meus trajetos, seja em forma de

⁴ Data em que se comemora dia de Santo Antônio, santo católico, também considerado o santo casamenteiro, muito festejado no período da quadra junina.

⁵ Quermesse é uma designação dada, nos Países Baixos, às festas paroquiais e às feiras anuais celebradas com grandes festejos para angariar recursos para a manutenção e melhorias das igrejas. No Brasil essas festas foram trazidas por colonizadores portugueses e também são chamadas de arraial, onde se comercializam comidas, iguarias e mercadorias para doar às paróquias do Santo celebrado.

representações artísticas, em roteiros profissionais, pessoais, familiares, seja em outros itinerários de vida, nem sempre estabelecidos por meus desejos. As imagens multicoloridas que permeavam minhas recordações, muito provavelmente, guiaram-me de maneira incôscio, a partir dali. Michael Pollak, ao realizar estudos sobre memória e identidade social enfatiza que as memórias que alguém tem de si não estão desconectadas com a de outros, pois elas se completam na medida em que se transformam, exclui-se, se reordena ao relembrar-se, assim:

Podemos portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de **continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si** (POLLAK, 1992, p. 205, grifo nosso).

É necessário, porém, compreender que nossas passagens são antecidas por vivências que nos conectam a essas “continuidades” e “reconstruções”. Essas vinculações podem aparecer em determinados momentos da vida e farão parte de um todo de si. O partir dali, de um cortejo ou de uma procissão, por exemplo, está intrinsecamente ligada ao que me conduz a esta indubitável relação de minha memória afetiva com a escolha do tema desta dissertação, ainda que em movimentos distintos, ou “vividos por tabela”, como fazendo parte da mesma coletividade (POLLAK, 1992).

Contudo, há outros sinais que deslocam-me a esta escolha. Hoje, recordo-me que aos 10 anos de idade estudei técnicas de desenho a mão livre e pintura com o padre Jaime Pereira⁶, que também era um artista plástico de imensa sensibilidade. Ele me revelou o encanto do fazer artístico, auxiliando-me no entendimento da estrutura estética de uma obra de arte, e com isso, descobri, aos poucos, que as artes visuais poderiam projetar minhas interpretações e legitimar meus registros sensoriais, sob o olhar de diferentes contextos culturais, tentando desvendá-los e entendê-los. Ademais, compreendo que esse fato foi fundamental no processo de reedificações dos meus projetos. É dessa estação que parte meu interesse e posterior paixão pela arte e por tudo que está relacionado à cultura, seja ela popular ou não, e que instituiu-me um novo ponto de observação. Anne Cauquelin, em seus ensaios sobre teorias da arte, faz uma importante observação nesse sentido ao revelar que:

“[...] a ciência, ou arte, que **interpreta** uma obra, que revela e exhibe seus **sentidos possíveis**, supondo-se que **tais sentidos não sejam inteligíveis de imediato, mas que estejam ocultos** em seu interior e que seja preciso ir até lá **recolhê-los**” (CALQUELIN, 2009, p. 94, grifos nossos).

⁶ Monsenhor Jaime Pereira, foi pároco por 20 anos em Santo Antônio do Tauá e atualmente é diretor do Seminário Católico São Pio X, em Ananindeua-PA.

E nesse contexto de continuidades e reconstruções, interpretar e reinterpretar sentidos ocultos tornou-se, também, um exercício pleno de recolhimento, olhar para si mesmo, retirar-se, localizar-se de onde nos originamos (HALL, 2003) e narrar a partir deste lugar. Reinterpretar a memória coletiva é, antes de tudo, interpretar a própria história. É sentir-se inserido e partícipe no processo. Recuperar a memória visual que durante anos aceirava-me às lembranças da festa do padroeiro transformou-se em uma busca por recolhê-las. E ao recolhê-las, anos mais tarde, o resultado tornou-se concreto com a construção de minha monografia no curso de Educação Artística: “Os Estandartes na Procissão do Padroeiro de Santo Antônio do Tauá: aspectos religiosos, culturais e estéticos na celebração”. Foi uma pesquisa que, além de compreender o símbolo estandarte e seus aspectos religiosos, seu sincretismo, suas significações, identificações culturais e questões estéticas, contribuiu na retomada desses elementos, reintegrando-os às procissões de Santo Antônio, como demonstro na imagem abaixo. Na ocasião, estava gestor de escola pública e, com ajuda de meus alunos, foi possível realizar um bonito evento, na reintegração dos estandartes à celebração.

Figura 2 – Procissão de Santo Antônio. Alunos do Colégio Estadual Celso Rodrigues em Santo Antônio do Tauá-PA conduzem os estandartes no reencontro com a festividade do padroeiro.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2001.

Percebi, então, que a busca por entender questões identitárias da cultura popular, sincretismo religioso, processos e hibridações socioculturais, práticas espetaculares e outros processos era, na verdade, uma busca pessoal; e o anseio em recuperar os estandartes significava reaver minha própria história também. Uma história que junta fragmentos sentimentais, feita por um trajeto entre idas e vindas e um exercício desafiador que se estabelece entre a memória

individual, coletiva, histórica e a trama visual de minhas percepções. Por outro sentido, é uma espécie de reedição da memória de meus pais, de minha infância, que colore essas recordações, e de mim mesmo, mas que em certo momento, “[...] determinado número de elementos passam a fazer parte da própria essência da pessoa embora outros acontecimentos possam se modificar em função dos interlocutores” (POLLAK, 1992, p.201).

Retorno então, às lembranças e aos trajetos percorridos desde o tempo em que o colorido dos Estandartes atraía-me. Muitos detalhes dessa festa são parte poderosa e eloquente em minha vida, em um lugar que não me concebeu, mas me tornou integrante da paisagem, dos personagens com quem convivi, das ocorrências e tanta coisa que posso contar dela. Por isso, à época, habituei-me com outras formas da cultura popular, que também acenavam-me pela vivacidade e desembaraço: a trança-fita, ou dança da fita⁷; o boi-bumbá e sua lenda de ressurreição, de personagens fantásticos e multifacetados, de brilhos e matizes em sua indumentária; a Marujada de Bragança ou Retumbão, com seus pares a bailar em cadência inquebrantável num espaço delimitado simetricamente, do vermelho e branco conjugado e enormes fitas nos chapéus. Essa uniformização visual que sempre me chamou a atenção e, em determinados momentos, imergiu-me para este universo, caminha pelo imaginário dessas manifestações como um fio condutor, como destaca Paes Loureiro, quando define que “[...] a simetria buscada visa uma funcionalidade material, que se torna mais fácil de controlar, avaliar, conduzir” (LOUREIRO, 1995, p. 362). Meu olhar, portanto, que era atraído por essa simetria de cores, danças, enredos, localização espacial organizada, era também um olhar contemplativo do espetacular, por conseguinte, da espetacularidade.

Portanto, os caminhos que me trouxeram à espetacularidade do Estandarte da Irmandade do Carimbó de São Benedito em Santarém Novo-PA são signos ativados por fragmentos de memória que repousam sobre meus registros sensoriais. O mergulho no imaginário dos igarapés, o cheiro do milho cozido, o calor da fogueira do São João, o bailar das saias rendadas ao ritmo do batuque, no espaço demarcado do lugar de onde hoje, o observo.

Percorrer esse novo caminho de pesquisa foi prazeroso, mas desafiador. Compreender os elementos que fazem parte das celebrações do Santo Preto, sob o olhar da espetacularidade; suas representações e significados emblemáticos, a partir de seu legado histórico e cultural por intermédio das tradições populares, mitos e crenças, entendendo seu fazer artístico,

⁷ A coreografia da Dança da Fita desenvolve-se como uma ciranda, onde meninos e meninas se movimentam de forma horária em ziguezague, orbitando ao redor do mastro central, trançando as fitas coloridas em torno de um mastro central, formando uma bela composição policromática. A coreografia segue ao seu final fazendo o movimento contrário, destrançando as fitas.

identificando as influências absorvidas no fenômeno, tão envolto a sincretismos, hibridações e que se materializa em sua espetacularidade. E por esse viés, preserva e cultiva, a seu modo, as tradições populares na Amazônia.

Nesse trajeto pela busca em compreender as diversas identidades e identificações humanas, coube a mim estar na festividade de São Benedito como um artista-pesquisador-participante (BRÍGIDA, 2007), rezando, cantando e dançando, colhendo depoimentos, recortes históricos, imagens fragmentadas de ricas experiências em um todo complexo, onde indivíduos se tornam sujeitos coletivos, se é que, como diz Jean Duvignaud, pode se “[...] admitir a ficção de uma “consciência coletiva” na qual os comportamentos, as mentalidades e as utopias compõem uma mentalidade homogênea” (DUVIGNAUD, 1995, p. 31). Assim, tornei-me um personagem coadjuvante desse processo, adentrando o barracão que abriga a tríade do cantar, do orar, do dançar em um só fenômeno multicultural, compreendendo o percurso de toda a espetacularidade do estandarte de São Benedito presente nas diversas manifestações que atravessam o fenômeno. Santa Brígida coaduna com o entendimento que a etnocologia traça um horizonte metodológico que concilia o saber científico ao saber popular, registrados na oralidade, nos costumes e maneiras de relacionar-se aos fenômenos.

Desse modo, o estandarte da Irmandade de São Benedito está inserido em um complexo fenômeno estético, caracterizado por aspectos interdisciplinares em sua concepção, marcado pelo ajuntamento de distintas linguagens, entre elas, a dança, a música, a religiosidade popular, e outros aspectos alegóricos, configurando um fértil campo para a pesquisa acadêmica. Não por acaso, Bião destaca que a etnocologia é uma ciência que ambiciona [...] “conhecer-se o que não se conhece” (BIÃO, 2007, p. 48), percorrendo uma travessia epistemológica, guiada, entre outras, pela interdisciplinaridade, pela transculturação, diversidade e pluralidade, que se estabelece em cada fenômeno cultural, que dispõe inevitavelmente de múltiplas matrizes, identidades e identificações, sejam a partir de referenciais linguísticos, religiosos, étnicos (BIÃO, 2007).

A história, desde os primórdios, nos revela que o ser humano partilhou suas experiências, seu modo de vida, seus costumes, suas conquistas, suas crenças e todas as demais formas de se expressar, pelo uso e linguagem dos símbolos. Esse comportamento comunicativo tem início, considerando estudos antropológicos, arqueológicos, paleontológicos ou de outras áreas da ciência moderna, desde o aparecimento dos primeiros seres *Homo* vivos, apesar das muitas divergências de ordem teóricas, religiosas ou científicas. Ainda que esta discussão não esteja no escopo deste estudo, serve-nos apenas para mover nossa atenção ao que se refere às

formas de expressão e assim, tentar compreender o estandarte como um elemento simbólico e de espetacularidade.

Em um período estabelecido entre os anos de 1920 a 1930, Leonard Wolley⁸ realizou importantes escavações arqueológicas às proximidades de Bagdá, atual capital do Iraque. Na ocasião, foi encontrada uma peça de madeira de aproximadamente quatro milênios, que pertenceu a cidade Suméria chamada Ur, uma das mais importantes civilizações na Mesopotâmia. O objeto traduz, de forma pitoresca, imagens do cotidiano daqueles povos: crenças, formas de relação de vassalagem, distintos modos de trabalho e ofícios, guerras, caçadas e outras ações. Ao objeto foi dado o nome de *Estandarte de Ur*, supondo-se que o artefato se encontrava assentado no topo de uma coluna de madeira bruta, como uma bandeira (NUNES, 2015). Por outro lado, levantaram-se outras hipóteses com relação à peça, que poderia ter sido utilizada para guardar um instrumento musical. Porém, o que não nos deixa dúvida é a natureza de sua condição de expressar algo inerente a seu contexto histórico, através das imagens incrustadas neste suporte artístico. Nesse trajeto, o estandarte, em suas origens, está ligado a inúmeras formas de expressar identidades, poder, *status quo*. Sua simbologia excede razões meramente racionais e se revestem de espetacularidade. Na magnificência dos heróis homéricos, que está correlacionada às ações das conquistas militares do império Romano; nas unidades tribais patriarcais do antigo povo de Israel, que está expressa na suntuosidade das famílias aristocráticas da Europa; nas Cruzadas e Guerras Santas, identificadas através das cores das nacionalidades de seus combatentes; dos Clãs que se apropriavam da figura de animais para representar a força e astúcia de cada um. Chevalier o define como signo de comando, de reunião, invocador de espíritos, divindades (CHEVALIER, 1997). Assim também foram inúmeros os suportes utilizados para demonstrá-lo: madeira, peles de animais, metais preciosos ou semipreciosos, até tecidos mais leves, fixados em mastros nas torres de castelos ou em propriedades particulares, de carros de combate a garbosos cavalos de guerra. Flâmulas, gonfalão, bandeiras se constituem em elementos simbólicos, impregnados de peculiar expressividade, de complexos sentimentos, apropriando-se de múltiplos sentidos, símbolos e significados que retrataram identidades e identificações, ações, lendas, triunfos, derrotas, símbolos dinásticos, sagrado e profano.

Desse ponto, a espetacularidade do estandarte da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo se assemelha a inúmeros fenômenos culturais de outras regiões.

⁸ Cf. Woolley's Revisited, Richard L. Zettler, BAR 10:05, set/out de 1984.

O congado, por exemplo, que também utiliza tambores, estandarte com a figura do santo de devoção, cantos que celebram a festa, a fé e a devoção, danças que reforçam os elementos constituintes da cultura de mestiçagem brasileira, que encontram no corpo do dançante ou do devoto a sua espetacularidade. É este corpo que fala no balanço de gestos que traduzem novos eixos estruturais de espetacularidade ressaltado nas celebrações, na festividade do padroeiro, nos folguedos, nas tradições culturais que desvendam padrões representativos, característicos, que se estabelecem de modo peculiar, no âmbito da comunidade, legitimando suas práticas coletivas. O corpo como entidade que articula toda a complexidade humana, que nos conduz na *práxis* do cotidiano, que produz modos de comportamentos espetaculares e expressam não somente no acontecimento do fenômeno como um todo, mas na maneira usual do indivíduo, no modo de se comportar, de se apresentar de forma díspar de seu cotidiano. Os rituais afrodescendentes do catolicismo popular, presentes em diversos fenômenos da cultura brasileira, estão repletos de simbologias e significações expressas através de cantos, sons, danças e outras representações estéticas e espetaculares, pautadas no sincretismo e no hibridismo da diversidade de matrizes culturais, de suas tradições festivas e religiosas, cheias de devoção aos santos festejados, que cultivam, a seu modo, suas epifanias. No caminhar com o mastro de São Benedito, os rituais religiosos, os gestos de orar, a súplica, o ofertar, o agradecer são sinais e ritos sagrados implexos ao profano dançar, cantar, beber, sorrir, que se incorporam ao cenário onde acontecem essas manifestações: as ruas, os rios, as matas, as portas das casas, o largo da igreja matriz, o barracão da Irmandade.

Pertencente à mesorregião nordeste do Estado do Pará, a microrregião do Salgado se destaca por suas inúmeras belezas naturais, festas populares e intensa religiosidade. Os traços culturais de seus habitantes estão evidenciados na multiculturalidade expressa no caboclo, no índio, no negro, no migrante – particularmente – do nordeste brasileiro, que dão legitimidade a uma das regiões mais intensas no que se refere às inúmeras celebrações religiosas e festas populares. Uma força expressiva, fundamentada em suas identidades amazônicas a partir de olhares poéticos, estéticos e de peculiar beleza. Um harmônico cenário a nos revelar, a partir de sua cultura, uma espécie de fisionomia própria (LOUREIRO, 1997), onde ao mesmo tempo em que se preservam aspectos antropológicos, se permite ser híbrida, sincrética e contemporânea.

Desse modo, a busca por um olhar observador do estandarte a partir de sua espetacularidade nas representações religiosas, culturais e estéticas nas celebrações da Irmandade de São Benedito de Carimbó de Santarém Novo se transforma em um exercício pleno de múltiplas interpretações, que incide em observar quanto o sincretismo religioso, comum por essas bandas da Amazônia, se entrelaça a distintas manifestações culturais não

apenas em Santarém Novo, mas em outras cidades no estado do Pará, onde ocorrem similares fenômenos.

Partindo de observações que consolidam a Etnocenologia como uma etnociência, transdisciplinar, voltada para os estudos das Práticas dos Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados – PCHEO (PRADIER, 1996), compreende-se que a Etnocenologia apresenta duas fundamentações ideológicas básicas: a negação do etnocentrismo e a afirmação da diversidade (VELOSO, 2008). Além disso, ao tramitar pelo universo da religiosidade entre o profano e a sacralidade na medida em que ambos se movimentam sem criar fronteiras rígidas, em alguns fenômenos, como ressalta Miguel Santa Brígida (Brígida, 2016), a pesquisa busca, na observação das características do sagrado e profano, suas articulações e fusões na manifestação, como fatores importantes para a compreensão do fenômeno, compreendendo a existência de um diálogo constante entre as religiões, seus sincretismos e suas absorções culturais no ambiente amazônico e sua espetacularidade.

Interessa-nos observar, mais especificamente, como essas inter-relações se manifestam no ato da criação e na prática do fazer artístico do estandarte e suas variações estéticas no contexto dessa produção. É importante a compreensão desses aspectos simbólicos e místicos, característicos na manifestação, que parecem ser ancorados no ato da celebração ao santo, conjugado às danças populares, rituais e outros elementos híbridos que compõe tal cenário. Compreender esses arcabouços culturais requer estar atento às imposições implícitas na hegemonização cultural de nossa região, ainda no período da nossa colonização, compreendendo o hibridismo que se consolida de diversas formas na cultura local. Canclini observa que “[...] estudar processos culturais, mais do que levar-nos a afirmar identidades autossuficientes, serve para conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações” (CANCLINI, 2003, p. 24). Entendê-los e dar voz a essas narrativas é o grande desafio desta pesquisa, compreendendo que as comunidades amazônicas precisam ecoar – de boca própria – suas histórias, seu legado, suas identificações.

Desse modo, ao vivenciar o fenômeno pesquisado, foi possível observar que a celebração em Santarém Novo não se difere das demais festividades de São Benedito em outros municípios do estado do Pará, com relação aos elementos simbólicos que compõe a paisagem em sua espetacularidade. Objetos estético-religiosos como a imagem do santo, o mastro de São Benedito e sua bandeira, o estandarte, as decorações com fitas coloridas e flores no barracão da Irmandade, os fogos de artifícios, os cantos, louvores e orações, os devotos. Nada muito divergente das demais, a não ser por um detalhe, algo que no contexto histórico e cultural das irmandades religiosas a torna, por esse aspecto, diferente: o carimbó.

Quem vivencia o carimbó em Santarém Novo passa a percebê-lo não somente pelo olhar dos *folcloristas*, que durante décadas o traduziram, de maneira simples, de certo modo, primitivo, como um movimento musical que resulta das misturas sincréticas entre culturas indígenas, africanas e portuguesas, reveladas pelo ritmo marcante, tanto dos instrumentos que compõe o gênero musical, quanto da dança sensual, marcada por seus pares. Dançar carimbó em Santarém Novo é muito mais que a interpretação padronizada que os agentes públicos expuseram como mera tentativa de vendê-lo feito um produto do turismo local, algo pitoresco ou exótico. Dançar carimbó na Irmandade de São Benedito em Santarém Novo é um cerimonial, um espólio cultural advindo dos bailes dos salões da corte colonizadora. Não por acaso, para dançar o carimbó na Irmandade de São Benedito, cavalheiros usam terno e gravata e damas vestidos longos de ombros cobertos. Para os moradores de Santarém Novo, carimbó não é *folclore*, não é folguedo ou dança típica, carimbó é um legado da cultura popular, dado a ele o mesmo valor que eruditos dão a música clássica. Deve-se esse reconhecimento, como relata o mestre Ticó, ao fato de que o carimbó dançado com roupas de gala originou-se, justamente, pela ausência de músicos eruditos no baile dos portugueses.

Como os tocadores contratados pelos portugueses não vieram tocar, os negros e seus tambores foram chamados para animar o baile, e assim nasceu a tradição do baile do carimbó que hoje é dançado na Irmandade (Raimundo Correa Costa – Mestre Ticó, 2018)⁹.

Esse fato, oralmente narrado entre gerações na comunidade, deu-se por volta do século XVII. Assim, a Irmandade de São Benedito, criada pela devoção ao Santo Preto, se entrecruza aos caminhos do carimbó e trafega entre o sagrado e profano, que no catolicismo popular, quase sempre estão de mãos dadas.

É, por conseguinte, palpável verificar a complexidade dos processos culturais implícitos e explícitos no escopo e na diversidade do fenômeno estudado. E mediante a esse cenário, coube-me a seguinte indagação: como entender a Espetacularidade do Estandarte da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo, por interposição do seu simbolismo, seu legado cultural, religioso e estético, impregno no conjunto multicultural do fenômeno?

Ademais, há um desconforto comum à maioria dos pesquisadores quando se trata de produzir um trabalho científico. A dúvida que deve ser obrigatoriamente respondida se refere ao método a ser empregado. Nesse sentido, como justifica Santa Brígida, referindo-se ao que a

⁹ Entrevista realizada em dezembro de 2018 com Raimundo Correa Costa, principal organizador e animador dos eventos da celebração de São Benedito: as alvoradas, o cortejo, levantamento e derrubada do Mastro, a ladainha e as dez noites em que o grupo “Os Quentes da Madrugada” se apresentam no barracão da Irmandade.

etnocenologia considera inerente entre prática e teoria na construção científica da pesquisa, ressalta-se que:

A proposição etnocenológica ratifica a indissociabilidade entre prática e teoria para a pesquisa científica, reafirmando a importância do trinômio **artista-pesquisador-participante** na vivência, na experiência encarnada, em suas escolhas teóricas e nas suas práticas criativas identificadas com o processo criador. Remarca, também, a importância da academia utilizando-se do seu saber estruturado para junto com a construção do saber popular, produzir formas e teorias capazes de desvelar a diversidade das práticas espetaculares contemporâneas, reconhecendo valores e a originalidade deles na produção do conhecimento simbólico (BRÍGIDA, 2007, p. 199, grifo nosso).

Desse modo, a combinação artista-pesquisador-participante, que está inserido no estudo do fenômeno, deve colaborar na apreciação da espetacularidade do estandarte e suas inúmeras simbologias, matrizes e imbricações culturais, observando também, presencialmente o fenômeno pesquisado. Assim é possível analisá-lo por mais de um único ponto de vista e, como reforçam os estudos da etnocenologia como uma etnociência, que destaca em sua concepção teórica, pautada nos estudos das práticas e comportamentos espetaculares humanos organizados, a compreensão do envolvimento entre teorias e práticas, entre arte e ciência, entre a tradição e a contemporaneidade, buscar apoio em observações transdisciplinares, compreendendo tal abordagem científica concebida pela visão coesa do conhecimento, da realidade que articula elementos que perpassam entre, além e através das disciplinas, mediante a complexidade integradora do fenômeno. Assim, Armindo Bião reforça a ideia de:

“[...] o esforço de se conhecer o diferente e o diverso passa pelo desafio de se compreender o discurso do entorno do novo objeto que se quer conhecer, bem como conhecê-lo de seu próprio interior, **inclusive seu léxico e sua língua nativa** (BIÃO, 2007, p. 42, grifo nosso).

Assim percorrendo, o intuito desse trabalho não é meramente ater-se às questões antropológicas ou identitárias das irmandades de São Benedito, tão presentes no cenário da religiosidade amazônica, mas, sobretudo, entender como esses processos híbridos, de transculturação e de sincretismo se materializam no fenômeno pesquisado e como se inter-relacionam na teia construtiva da cultura popular, conhecendo através dos aspectos simbólicos traduzidos pela pesquisa o seu léxico e linguagem que é tão peculiar. Nesse processo, o artista-pesquisador-participante insere-se no universo da procissão que conduz o mastro de São Benedito, rezando, cantando e dançando, imerso a religiosidade híbrida, sincrética e africanizada. Bião, ao classificar epistemologicamente os estudos da etnocenologia, chama a

atenção para o termo “matrizes estéticas”, no uso constante do plural, pois “[...] o que se pretende, ao se recorrer a essa figura paradoxal de linguagem, é chamar a atenção para o fato de que, na cultura, cada fenômeno possui, simultaneamente, múltiplas matrizes, fato que é de diversos processos de transculturação” (BIÃO, 2017, p. 45). Transculturação que também é vista como um fenômeno gerador de novas formas de cultura, adaptada por determinado grupo social que as transforma no que lhe provém (ORTIZ, 2003). Assim, o processo de pesquisa esboçou pontos de observação com um olhar mais flexível à diversidade dos festejos de São Benedito na Irmandade de Carimbó de Santarém Novo; a harmonia entre as distintas festividades em louvor ao santo, suas formas festivas de celebrá-lo através da dança, da música, das bebidas e comidas; a visualidade estética de um fenômeno extremamente identificado com a diversidade de matrizes africanas em sua religiosidade e que, ao mesmo tempo, se situa na fronteira mestiça dos povos amazônicos, estabelecendo por vias do catolicismo popular e na peculiaridade da dança do carimbó da irmandade. Assim, a metodologia buscada nesse trabalho tem na etnocologia o mastro fincado sob duas fundamentações ideológicas básicas, a negação do etnocentrismo e a afirmação da diversidade (VELOSO, 2008).

Para esse trajeto, mantive um diálogo constante e fundamental com autores que me ajudaram a construir a estrutura conceitual e epistemológica da pesquisa, como: Armino Bião (Teatralidade e Espetacularidade), Jean-Marie Pradier (Espetacular), Miguel Santa Brígida (Artista-Pesquisador-Participante), Gilbert Durant e Mircea Eliade (A imaginação simbólica), Nestor Canclinni (Culturas Híbridas), Stuart Wall (Identidades Culturais), Vicente Salles (A história do negro no Pará), Célia Maia Borges (Irmandades do Rosário), Massimo Cavenacci (Sincretismos e Híbridagens), Anne Cauquelin, Luigi Pareyson (Interpretação e estética da Arte) e João de Jesus Paes Loureiro (O Imaginário Amazônico), Lúcia Santaella (Semiótica) entre outros autores que me auxiliaram na compreensão do tema escolhido.

O trabalho se caracteriza como uma pesquisa qualitativa e de perfil etnográfico, pois se deu com a minha participação nas manifestações e na observação de todo o universo que, direta ou indiretamente, compõe a tradição, bem como o estandarte como elemento simbólico dessa tradição. Foram utilizados diversos recursos no registro da pesquisa, entre os quais: fotografia, filmagens, gravação de voz, pesquisas semiestruturadas e não estruturadas com os participantes ligados às manifestações pesquisadas. Nesse cenário de observações e escutas, foram realizadas 28 entrevistas com os moradores da comunidade, divididas em distintos grupos: 08 (oito) entrevistas direcionadas aos moradores antigos da comunidade; 04 (quatro) entrevistas realizadas com representantes da Irmandade de São Benedito; 06 (seis) entrevistas realizadas com integrantes do grupo de carimbó “Os Quentes da Madrugada”; 07 (sete) entrevistas

realizadas com participantes dos festejos entre 18 a 40 anos; 03 (três) entrevistas direcionadas a pesquisadores/escritores do município que me permitiram acesso à bibliografia e aos documentos que estruturam a pesquisa local.

Esta dissertação está estruturada, além da parte introdutória – **PERCURSUS, US... EU VIM DE LÁ: O PERCURSO IMAGINÁRIO DO MULTICOLORIDO DA MEMÓRIA** –, em três seções. A primeira seção, intitulada **NO BATUQUE DOS TUMBEIROS, CAMINHOS SE ENTRECruzAM**, traz estudos bibliográficos, etnográficos e pesquisas presenciais com os envolvidos no fenômeno. Além disso, identifica questões identitárias do tema da pesquisa, fazendo uma análise da presença dos escravizados africanos na Amazônia, espaços quilombolas, a formação do município, até a Dança dos Pretinhos, sua origem na comunidade e quais as relações com São Benedito e outras manifestações culturais na comunidade. A presente seção também faz um estudo das Irmandades no cenário paraense e um sobrevoo em outras manifestações religiosas e culturais com o Santo sendo o ponto de imbricação e como a devoção chega a Santarém Novo-PA. Ademais, apresento como o catolicismo popular se processa na comemoração de São Benedito e mostro as semelhanças que há em outras regiões do estado em relação à celebração em questão, além de compreender os entrelaçamentos culturais do fenômeno e como esses se entrecruzam ao Carimbó na Irmandade de São Benedito em Santarém Novo-PA.

Na segunda seção **NA FESTA DO PRETO SANTO EU CANTO, EU REZO, EU DANÇO** são vistos: a estrutura do cortejo do levantamento do Mastro de São Benedito, aspectos da religiosidade, suas relações com a festa profana e espetacularidade do fenômeno, a relação entre sagrado e profano à luz da etnocologia, dos sincretismos, hibridismos e como se estabelece conexões com ao imaginário amazônico, implícitos na lenda de Damiana e a presença do carimbó nas celebrações da Irmandade de São Benedito, tendo o artista-pesquisador-participante em meio ao fenômeno.

A terceira e última seção **NA ESPETACULARIDADE DO CARIMBÓ O ESTANDARTE FAZ A FESTA** faz um sobrevoo da origem do estandarte nas celebrações católicas no Brasil, identificando outros cenários onde ocorrem eventos similares, hibridações, significados religiosos, simbolismos na celebração da Irmandade de São Bendito, presentes na bandeira do mastro, nas cores dos instrumentos de carimbó, nos ornamentos do barracão, na imagem de São Benedito e em outros elementos que compõe o cenário do fenômeno, que são expressões de suas matrizes estéticas e culturais, representadas na espetacularidade do estandarte. Por fim, concluo este estudo com as considerações finais, cujo título é **DERRUBAÇÃO DO MASTRO: RITOS FINAIS**.

Mesmo admitindo que nos últimos anos as pesquisas acadêmicas têm apresentado um olhar de mais preocupação com temas voltados à cultura popular na Amazônia, inclusive corroborando que ela exerce um papel importantíssimo na compreensão humanística da formação das identidades regionais, penso ainda ser necessário alargar a compreensão e apreciação de fenômenos que se evidenciam por práticas espetaculares organizadas e que ainda estamos aquém da compreensão de nossas matrizes culturais e estéticas, como ressalta Armindo Bião (2007).

Ainda vejo – no sentido de percorrer um caminho – um percurso longo a ser trilhado. A fala amazônica tem sido dita por quem não é da região e por isso, abonada pela história do outro, que consolida a visão amazônica do outro aqui (LOUREIRO, 2012), e por isso, acredito que este estudo possa colaborar no entendimento de como essas tradições podem também, potencializar a nossa própria fala sobre nossa própria cultura, e que essas ações culturais podem cooperar com a comunidade na atualização e renovação de suas memórias. Por outro viés, será possível observar outros caminhos à compreensão do fazer artístico sob o olhar estético dos elementos simbólicos, por meio de suportes materiais e por vias do simbolismo que tem um sentido secreto, como a epifania de um mistério, como afirma Gilbert Durand (1993). Além disso, o estudo da espetacularidade do estandarte da celebração da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo-PA, suas formas identitárias, seu legado cultural e histórico, podem ser relevantes para a atualização da mencionada manifestação popular, além de promover a conscientização coletiva em torno do fenômeno.



**NO BATUQUE DOS TUMBEIROS,
CAMINHOS SE ENTRECruzAM**

1 NO BATUQUE DOS TUMBEIROS, CAMINHOS SE ENTRECruzAM

1.1 Escravos, quilombos, pretos e comunidades

Desde a ocupação portuguesa no espaço geográfico da Amazônia, com a fundação de Belém, por Francisco Caldeira Castelo Branco, em 1616, dá-se origem também à incorporação do sistema escravocrata em nossa região. A posição estratégica de Belém na foz do rio Amazonas se consolida com a elevação do Forte do Presépio, que se constitui na principal defesa contra invasores estrangeiros, que disputavam o comando territorial na caça às drogas do sertão¹⁰. E para se consolidar em sua função de guardião, Belém se vê obrigada a difundir, com a instalação dos primeiros colonos no povoado, a cultura agrícola de mantimentos, introduzida através da mão de obra escrava.

As lavouras que se estabeleceram no início da colonização de Belém e cercanias estavam a cargo da mão de obra indígena, mas logo se verificou que as condições humanas e o perfil das populações aborígenes, acostumadas ao extrativismo de sobrevivência, não se adaptou às outras culturas que demandavam maior força servil. Com a penetração em novas áreas da Amazônia e o crescimento da colônia, braços africanos foram trazidos para trabalhar nas lavouras de cana-de-açúcar, de tabaco, de arroz, de algodão, do cacau e na criação de gado, ainda que em pouca escala comercial, devido a distância e o preço das “peças” impostas ao colonos locais, em média 70% mais caros que a indígena. Mesmo assim, aos poucos, foram capitaneados para trabalhar nessa região.

Não há dúvidas de que o primeiro século de colonização das capitanias do Pará e Maranhão, e posterior Estado do Maranhão, se configurou a partir de sucessivos embates entre as Ordens Religiosas – em especial os Jesuítas – os colonos, que posteriormente se aliaram aos militares, e o poder central do Império. No centro dessas rivalidades e articulações de poder, travam-se sangrentas repressões e extermínio de muitos povos indígenas, que não sucumbiram à pressão escravocrata imposta. Daí o aumento da comercialização – estabelecida através de leis e decretos – de negros africanos na rota entre Belém e São Luiz (SALLES, 1971).

Mesmo esbarrando em muitas contradições e características insólitas da região amazônica impostas aos seus primeiros dominadores, as políticas escravocratas e a

¹⁰ “Drogas do sertão” é um termo que se refere a determinadas especiarias extraídas do chamado sertão brasileiro na época das primeiras incursões no interior do Brasil colonial. As “drogas” eram produtos nativos do Brasil, que não existiam na Europa e, por isso, atraíam o interesse dos europeus que as consideravam como novas especiarias. Em grande parte, a extração das drogas do sertão era feita pelas missões jesuítas que se localizavam no interior do território e aproveitavam da mão de obra indígena disponível.

concorrência entre religiosos e colonos dão início ao comércio de escravos negros em substituição aos indígenas. Vicente Salles, em seus estudos sobre a história do negro na Amazônia, relata que a intensificação do comércio negreiro na região passa a gerar enormes conflitos entre negociadores, colonos e governos dos estados do Pará e Maranhão, e povo em geral:

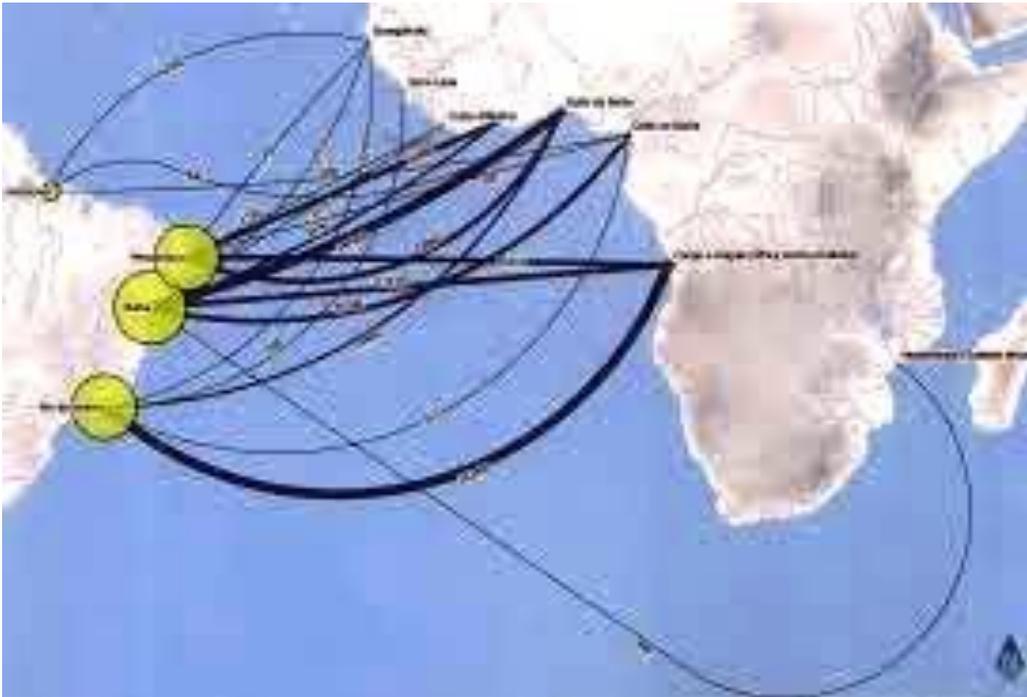
Ordena o Rei que os africanos fossem distribuídos igualmente nas duas praças: São Luiz e Belém. Mas os navios que aportavam primeiramente no Maranhão, lá despejavam a carga, contrariando assim a provisão de 1º de Abril de 1682. Há reclamações dos moradores do Pará, devido a não se ter repartido com eles os negros desembarcados do navio que zarpara da Costa da Mina para o Maranhão, assentados por Antônio Freire da Cunha e Manuel Francisco Vilar. Em consequência o rei ordena ao Governador e ao provedor-mor da Fazenda do Estado, carta régia de 20 de novembro de 1702: “que chegando ao Maranhão navio com os pretos do assento, reparta a metade com os moradores da Capitania de São Luís do Maranhão e a outra metade com os do Pará, igualmente sem escolha e segundo o lote que for deles” (SALLES, 1971, p. 24).

Mas apesar da primazia do comércio negreiro ser do Maranhão, devido a fatores comerciais e geopolíticos, os escravos negros se consolidaram no Pará, seja através do tráfico regulamentado em monopólios de companhias de comércio negreiro, seja via deslocamentos internos entre estados, além do contrabando ou comércio particular e “irregular”. Mediante as diversas formas de comércio escravo introduzidas na época, houve no Pará, segundo Vicente Sales, mercados de comercialização de cativos similares – não no tamanho – aos do Rio de Janeiro e Bahia, sendo feita “[...] em torno da doca do Ver-o-Peso, vários estabelecimentos particulares que se dedicavam a mercancia de escravos” (SALLES, 1971, p. 44). Estes, agora vindos de diversas partes da África, para suprir as mais díspares necessidades da sociedade lusitana. Desse modo, o tráfico negreiro aos poucos vai ocupando os mais distantes rincões da região, obviamente em escala reduzida às distâncias de Belém e arredores, chegando a cálculos entre 12.000 a 14.000 negros escravos no Pará, até o final do Século XVIII.

Na maioria dos estudos sobre a procedência dos negros comercializados nos séculos iniciais da colonização lusitana na Amazônia, as informações são superficiais, fragmentadas e se baseiam em relatos escritos nos escassos registros das companhias de comércio de escravos que atuavam no Estado do Maranhão. Rafael Chamboleyron, em suas pesquisas sobre o período escravocrata na Amazônia, cita em um de seus artigos, “Escravos do Atlântico equatorial”, que o tráfico segue uma rota que demarca da Guiné a Costa de Mina, na Guiné-Bissau, posteriormente, aumentando o comércio na costa da Senegâmbia, ao golfo da Guiné (CHAMBOULEYRON, 2006). E nos mais diversos relatos sobre a procedência da “carga”, normalmente as companhias que cruzavam os mares do Atlântico apenas informavam os portos

de origem dos cativos, entre eles os de Bissau e Cacheu, mas não havia um “credenciamento” com dados étnicos desses escravos, a não ser raríssimas exceções. Abaixo, no mapa da América Luza do século XVI, é possível identificar, ainda que de forma superficial, as rotas traçadas pelo mercado escravagista, por via do Estado do Maranhão com os países africanos.

Figura 3 – Rota do tráfico de escravizados africanos no século XVI.



Fonte: Atlas Histórico da América Lusa, Thiago Luis Gil, 2016.

Contudo, compreendendo que há centenas de tribos espalhadas pelo continente africano, além da já citada falta de documentos comprobatórios, percebe-se que não seria possível descrever, com precisão, de onde eles se originam, visto a complexidade do processo dos grupos étnicos traficados nesse período. O que de fato se evidencia sobre os contingentes étnicos, em todo e qualquer estudo sobre a miscigenação das populações da Amazônia na pós-colonização portuguesa, é que esta miscigenação está profundamente ligada à presença do negro africano na região.

No século XVI o polêmico cientista Louis Agassiz¹¹, em expedição aos estados do Rio

¹¹ Louis Agassiz era o mais notável e popular cientista da América do Norte, defensor do criacionismo, do poligenismo, adepto da teoria da degeneração das raças e um opositor feroz do evolucionismo. É dele a frase que diz “[...] Aqueles que põem em dúvida os efeitos perniciosos da mistura de raça e são levados por falsa filantropia a romper todas as barreiras colocadas entre elas deveriam vir ao Brasil” (HAAG, 2010, p. 03 *apud* AGASSIZ, 1867, p.89). Ele e sua esposa, a americana Elizabeth Cary, em visita ao país como líder da Expedição Thayer, entre 1865 e 1866, indo do Rio de Janeiro ao Amazonas, produziram imagens dos mestiços e mestiças da região como parte de estudos do referido cientista para provar que essas pessoas eram exemplos da degeneração racial, e atribuições causadas pela miscigenação. Ver o site <https://umaincertaantropologia.org/2010/09/13/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz-pesquisa-fapesp/>.

de Janeiro e Amazonas, organizou um extenso material fotográfico de negros, mulatos e outras mestiçagens, como vemos na imagem a seguir.

Figura 4 – Mestiços fotografados na cidade de Manaus entre os anos de 1865 a 1866.



Fonte: Acervo Museu Peabody de Harvard, Universidade de Harvard, localizado em Cambridge (USA). <https://umaincertaantropologia.org/2010/09/13/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz-pesquisa-fapesp/>, 2018.

Ainda sobre as miscigenações, Rafael Chambouleryon relata que, “[...] Para além das implicações nas práticas religiosas, a presença de escravos africanos, como em qualquer parte da América portuguesa, desencadeava um sem-número de relações interétnicas” (CHAMBOULEYRON, 2006, p. 104). Ele faz referência a união entre índios e negros que geraram os cafuzos; filhos de brancos com índios que geraram mamelucos; e por essas e outras conjugações, dá-se à diversidade humana na Amazônia colonial. Em outro contexto, Benedicto Monteiro (2006) afirma que no período Pombalino havia o estímulo para que cidadãos luso-brasileiros se casassem com mulheres indígenas, facilitando a política de transformação das populações ameríndias em súditos da coroa portuguesa e fiéis católicos, transformando-os em vassalos da colonização portuguesa no Norte do Brasil.

Observamos, ainda na citação de Chambouleryon, indicativos sobre a religiosidade dos escravos africanos, que em estudos feitos por outros importantes autores, como os professores Arthur Napoleão Figueiredo e Anaíza Vergolino e Silva, relatam as dimensões cultural e étnica trazidas e difundidas por essa população africana. Figueiredo menciona a partir de fontes retiradas de periódicos locais sobre a coação policial às atividades de cunho religioso dos africanos nos bairros mais afastados da cidade. Diz ele:

As “casas de feitiçaria” que perturbavam o sossego público nas ruidosas sessões noturnas, ou ao noticiário, também esparsos, dos “despachos” da encruzilhada, que amedrontavam a população dos subúrbios distintos da cidade. Ao lado desse noticiário um fator constante: acusações de “bruxas” e “feiticeiras”, “espíritos maléficos”, “magia negra” e “espíritos demoníacos” que dominavam a macumba nos bairros pobres da cidade (FIGUEIREDO, 1973, p. 149).

As religiões eram e são, portanto, parte integrante de um legado cultural que os africanos trouxeram. Sua expressividade está intrinsecamente ligada a uma religiosidade própria, não compreendida nesse período, e por isso era tratada como algo que não tem pertencimento aos olhos do escravizador. Em cada manifesto religioso africano está inserido a dança, a música, o batuque, as cantorias, que se estendem às senzalas como uma válvula de escape de suas dores, clamando aos deuses, frente ao desânimo e à insensatez. Não há, neste momento, intenção em adentrar pelo universo das religiões africanas, mas é indiscutível que o hibridismo e o sincretismo da religiosidade afrodescendente se estabelecem por escaninhos dessa cultura por onde estudaremos mais à frente, considerando em especial, o sincretismo religioso como a absorção de um sistema de crenças por outro. Isto ocorreu e se moldou, por exemplo, quando o cristianismo absorveu conceitos das religiões europeias, acomodando-as, adaptando-as de acordo com os da Igreja Católica Apostólica Romana, em uma clara tentativa de facilitar o desenvolvimento e penetração da religião cristã naquele continente. No Brasil esse fenômeno se repetiu, e o sincretismo religioso, entendido como toda prática religiosa decorrente da fusão de outras, é ancorado e expresso em questões históricas, como por exemplo, a imposição da colonização europeia sobre as populações nativas e, posteriormente, a vinda dos escravizados africanos. O advento dos colonizadores portugueses, e de outras nações europeias, em terras antes habitadas por etnias ameríndias representou a eclosão da intransigência e violenta introdução de seus costumes a estes povos, habitantes naturais do lugar, e conseqüentemente às diversas etnias africanas que aqui chegaram. Assim, o sincretismo religioso foi sendo inserido, ao longo dos anos, de maneira que, sendo essas populações familiarizadas com o contexto católico, os colonizadores puderam inferir transferências, adaptações e recriações culturais e religiosas.

Consideremos, por outro viés, o hibridismo cultural, latente na formação do povo brasileiro, observando Stuart Hall quando define como tradução cultural o processo de “negociação” entre novas e antigas matrizes culturais, vivenciado por pessoas que migraram de sua terra natal – e aqui não se discute o modelo dessa migração. Elas têm diante de si uma cultura que não as incorpora e, ao mesmo tempo, por razões emocionais, sociais, culturais de sobrevivência, não perdem completamente suas identidades originárias. Na verdade, elas

necessitam criar canais de diálogos constantemente com as duas realidades (HALL, 2000). Portanto, é na fusão e formação do povo brasileiro que o estudo do fenômeno propõe investigar, tendo a percepção de costurar a espetacularidade às manifestações de matrizes africanas.

É importante ressaltar que não era apenas a religião o elemento que caracterizava os negros escravizados no Brasil. Ainda no período escravista, os cativos formaram mão-de-obra importante e destacavam-se nos mais distintos ofícios, seja nas áreas urbanas, onde atuavam em diversas frentes de trabalho: serviços domésticos, alfaiataria, sapateiros, ferreiros, carpinteiros, tecelões, construção naval, olarias, serviços públicos, entre outros; seja na área rural, em inúmeras atividades agrárias.

Ao observarmos que a herança sociocultural do homem amazônico está diretamente ligada a um conjunto de valores entremeados, amalgamados ao longo das ocupações e povoamento da região, entre as nações indígenas, os estrangeiros – mais especificamente o português – os africanos e mestiços, podemos concluir que os traços orgânicos e culturais se evidenciam a partir da imposição dos valores ocidentais pelos lusitanos. Com o passar do tempo, aspectos, aparentemente antagônicos, se tornam homogêneos, do ponto de vista de uma cultura própria, única e nossa, que é a cultura amazônica. Nesse contexto o negro é figura importante na difusão e convergência do histórico-cultural, por sua inquestionável presença na colonização da região, por sua nobre e essencial postura de espetacularidade em seu modo de expressar-se. Por isso, e por tantas outras razões, tem contribuído grandemente com a formação da cultura regional.

1.2 Tupinambás X Quilombo = Santareense papa chibé

Quando decidi pela realização dessa pesquisa, era imprescindível ter ciência de como e quando se estabelece, ou se inicia, o município de Santarém Novo, no estado do Pará. Obviamente, esse trabalho não tem a ambição de percorrer o caminho técnico da historiografia, ou sequer ambiciona construir uma obra oficial da historiografia do município – apesar de sua importantíssima contribuição nesse escopo. Mas a busca por essas informações me trouxera a perceptibilidade e a possibilidade de um ponto de partida para tentar compreender o processo de formação da comunidade que, assim como na maioria das cidades amazônicas, apesar de se estabelecerem num plano histórico homogêneo, ainda está por ser contada, e contada em verso e prosa na plenitude de sua espetacularidade.

O primeiro problema a ser enfrentado foi, exatamente, a falta de documentos oficiais

históricos. O próprio Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em seus documentos oficiais, registra que não há dados exatos quanto à origem do município de Santarém Novo. O que se estabelece como informação, tanto pelo IBGE, quanto pela prefeitura da referida municipalidade, é que esta já teve categoria de município em 1906, mas foi suprimido pela criação da Vila de Igarapé Açu. Daí em diante, passou a figurar como distrito do município de Maracanã.

Em 1938, Santarém Novo perdeu parte do seu território para o novo distrito de São Roberto. Em 1943, novamente seus limites territoriais foram alterados na divisa com os distritos de Pirabas e Salinópolis. E, finalmente, com o incremento das atividades agrícolas e consequente desenvolvimento, em 1961 readquiriu sua autonomia político-administrativa, sendo elevado à categoria de município com a denominação de Santarém Novo, pela Lei Estadual n.º 2.460, de 29-12-1961, desmembrado de Maracanã. Fontes do IBGE mostram que o atual município de Santarém Novo está localizado na Mesorregião do Nordeste Paraense, na Microrregião Bragantina, à margem direita do rio Maracanã, a 180 km de Belém. O município possui uma área territorial de 229.510 km², fazendo limites com municípios de: São João de Pirabas, Primavera, Peixe-Boi, Nova Timboteua, Igarapé-Açu e Maracanã. A cidade de Santarém Novo é banhada pelo rio Maracanã, que tem sua nascente no município de Castanhal, que ao longo de seu vasto percurso, deságua no oceano Atlântico. Assim, além de sua sede, o município ainda possui diversas comunidades, entre as quais: Bacuriteua, Trombetinhas, Baroca, Bom Jesus, Areal, Faustina, Iraquara, Jutaízinho, Jutaí Grande, Vista Alegre, Pacujá, Pau Amarelo, Paraíso, Pedrinhas, Pirateua, São João de Piri Miri, Santa Terezinha, Santo Antônio do Trombetas, entre outras.

Foi a partir de conversas intencionadas com os moradores da cidade que cheguei às professoras Hildete Marques Corrêa e Alba Sota, as quais pude entrevistar em dezembro de 2018. Hildete Marques Corrêa, nativa da cidade, escreveu sobre as memórias do município em sua monografia de conclusão da graduação em História, pela Universidade Federal do Pará¹², enquanto Alba Sota produziu seu texto¹³ acerca do grupo folclórico de Santarém Novo denominado “Os Pretinhos”.

Tomei conhecimento da existência de duas monografias sobre questões históricas e culturais do município. Os dados bibliográficos obtidos através dos trabalhos de conclusão de

¹² Cf. CORRÊA, Hildete Marques. **Memórias de Imigrações/Migrações para a formação do Município de Santarém Novo**. 2015. 69f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Pará, núcleo de Bragança-PA)

¹³ Cf. SOTA, Alba de Fátima Marques. **Corpos Lambuzados: a brincadeira espetacular do grupo folclórico Os Pretinhos**. 2016. (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Para – ETDUFPA.

curso destas autoras foram de grande valia para a fundamentação de minhas pesquisas locais, já que o desafio estava em cruzar informações historiográficas com a visão empírica de seus moradores mais antigos, bem como as marcantes características socioculturais das populações amazônicas, como podemos observar na imagem abaixo.

Figura 5 – Vista panorâmica de Santarém Novo-PA. Ao fundo, o rio Maracanã, importante fomentador da economia local, meio de sobrevivência e deslocamentos de seus moradores, durante muitos anos.



Fonte: Acervo da Prefeitura de Santarém Novo, s.d.

De modo geral, a origem dos quilombos está diretamente ligada à fuga dos africanos e afrodescendentes escravizados, que lutavam contra os maus tratos e o regime de servidão, duramente imposto pelos senhores detentores de poder no Brasil Colonial e Imperial. Esse “senso comum”, divulgado durante muitos anos nos livros de história do Brasil, vem sendo rediscutido e a visão sobre a formação dessas comunidades tem se ampliado de forma a entendê-la melhor, a partir de novas narrativas que revelam aspectos muito mais complexos e que demonstram a importância dos espaços quilombolas no contexto cultural da nossa região. Ainda que não haja uma unanimidade historiográfica sobre todas as razões que levaram à formação dessas comunidades, é sabido que milhares de escravos negros vislumbravam nesses espaços de convivência a única possibilidade de viverem livres, ainda que em remotas áreas de floresta nativa e longe dos centros urbanos. Contudo, como destaca Alfredo Almeida (2002), na obra “Os Quilombos e as Novas Etnias”, há episódios relacionados à expropriação de terras dos jesuítas; terras oferecidas como compensação para pagamentos de serviços prestados a grandes proprietários; além do declínio dos plantios de cana-de-açúcar e algodão, e outros exemplos

que nos fazem crer sobre a formação de grupos familiares que buscavam outras possibilidades de viver e produzir em suas próprias áreas.

Analisando esses diversos e complexos sistemas na formação de comunidades quilombolas, e baseando-se nas muitas narrativas expressas de forma oral sobre a memória do município, é possível admitir que Santarém Novo se inicie pelo entrecruzamento de distintos povos que o habitaram e que se mestiçaram, formando sua gente.

Segundo Alba Sota, “[...] Santarém Novo originou-se a partir da ocupação portuguesa na Aldeia de Maracanã, com a instalação da missão jesuíta em meados de 1653, sendo esta missão chefiada pelo Pe. Antônio Vieira” (SOTA, 2016, p. 17). E assim, sendo o rio Maracanã a única opção para deslocamentos de colonizadores que o utilizavam para sua expansão comercial nesta região, entre aldeias habitadas por Tupinambás e outras ocupações, até a capital Belém. Desse modo, ainda segundo Alba Sota, ao subir o rio Maracanã “[...] a missão deixava em cada núcleo habitado, um membro português para desenvolver as tarefas com a comunidade, colocando seus escravos e conquistando também a mão de obra indígena, pois estes conheciam muito bem a região” (SOTA, 2016, p. 18). Nasce assim, conforme me relatou o prof. Alexandre Loureiro¹⁴, a concepção da comunidade de Santarém Novo, que se mestiça entre colonizadores, índios e negros escravizados. Vicente Salles, em sua obra sobre o negro na formação da sociedade paraense, discorre a respeito da zona fisiográfica do Salgado, atualmente chamada de nordeste paraense, considerando que os seus primitivos habitantes, por toda a extensão dos principais rios que circundam essa região, foram os índios Tupinambás:

O índio, como o negro, tinha seus usos e costumes, seu próprio conceito de lazer e a maneira de utilizá-lo. Mas os contatos interétnicos determinaram mudanças qualitativas apreciáveis no meio de vida de cada um desses elementos. A ação dos missionários foi sem dúvida decisiva para extirpar os lastros mais berrantes do paganismo e atribuir à lúdica, às crenças, às usanças desses povos certo caráter religioso (SALLES, 2004, p. 186).

Esse relato corrobora com as informações, tanto das pesquisadoras anteriormente aqui citadas, quanto dos relatos de antigos e mais jovens moradores do lugar. Há, por outra visão, uma grande possibilidade de que Santarém Novo tenha sido, entre outros aspectos, concebida por uma forma distinta de ocupação de negros escravizados, não necessariamente num ambiente tradicional quilombola, mas que com o passar dos anos, se impuseram como sociedade organizada a partir de suas matrizes culturais. Salles, em outro estudo, legitima essa

¹⁴ Entrevista realizada em 20 de dezembro de 2019. O professor Alexandre Loureiro é pedagogo e durante muitos anos foi membro da Irmandade de Carimbó de São Benedito, tendo participado de muitas celebrações. Hoje ele se diz praticante de religião evangélica e por isso não mais participa da festa.

possibilidade ao caracterizar o Pe. Antônio Vieira como um homem religioso e que introduziu nesses povoamentos princípios ortodoxos da religião católica, incluindo períodos de folga para os escravos e que “[...] os negros, nesses períodos, festejavam Benedito e realizavam numerosas brincadeiras” (SALLES, 2005, p. 221). Assim nasce um povoado com aspectos de quilombo, ao mesmo tempo em que se entrecruzam outras vertentes culturais, mas que com o passar dos anos consolida suas expressões afrodescendentes em quase todas as suas manifestações de cultura popular, regada na espetacularidade, característica desse povo, como pode ser revelado na imagem abaixo.

Figura 6 – Raimundo Correa, Mestre Ticó, mestre cantador de Carimbó.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Quilombo precede de um termo que advêm de povos Bantus, em Angola, na África ocidental: “*kilombo*”(Quimbundo) e “*ochilombo*” (Umbundo). Suas denominações, nessas regiões, se referem a lugares de descanso, quando povos nômades deslocavam-se para fazer comércio, ou em outros casos, em ambientes de guerra, era um local de acampamento dos combatentes. Mas foi no Brasil, depois do regime escravocrata, que o significado de quilombo ganhou a definição de espaços comunitários de negros escravos que fugiam de seus algozes. Há de ressaltar que, em muitos casos, haviam quilombos que eram habitados não apenas por

negros escravos e negros alforriados, mas por brancos ou mestiços também, e formavam espaços com características de organização social, similar a república, inclusive com a criação de forças (militares) de resistência, além de transformarem essas povoações em espaços de produção agrícola de subsistência e de comércio com outros núcleos habitados e circunvizinhanças. Outros aspectos da cultura quilombola podem ser abordados. No entanto, é consenso entre os pesquisadores e historiadores que a formação dessas comunidades foi um marco de resistência e reafirmação da cultura africana na Amazônia. Aspectos que afloram no conjunto da formação da comunidade de Santarém Novo, que não necessariamente se estabelece como quilombo – sob fatores homogêneos e padronizados – mas que, no entrecruzamento de seus caminhos, na imbricação de suas culturas, se constituem em algo próprio, tornando esse ambiente, especialmente o ribeirão, muito mais afeito à sua cultura, tradições e história.

No estado do Pará, os quilombos, também denominados de *mocambos*, se constituíram em diferentes áreas e sempre afastadas do poder central, localizado em Belém. Os principais mocambos que deram início aos povoados no Pará, conforme organiza Vicente Salles (1971), estavam localizados nos Rios Curuá, próximos a Alenquer, Trombetas e Cuminá, próximos a Óbidos e Oriximiná, todos na região do oeste paraense; Rio Tocantins próximo a Tucuruí, Mocajuba e Cameté, no baixo Tocantins, além de mocambos no Amapá e Maranhão.

Hoje, estudos do Instituto de Terras do Pará (ITERPA) atestam a demarcação de 58 territórios de comunidades quilombolas em diversas regiões no Pará, em um cenário de 259 comunidades certificadas, conforme a Fundação Cultural Palmares (ANDRADE, 2017). Assim, aos poucos, membros dessas comunidades estão sendo certificadas com títulos de terra e, mais que isso, resgatando direitos sobre suas próprias histórias. É bem verdade que ainda existem muitas comunidades lutando por suas certificações e direito à propriedade, caso da comunidade quilombola de Cigano, no município de Tracuateua-PA, na região bragantina. Em 2016, visitei a referida comunidade, que tem como lideranças o senhor Ocimar Hermínio Ribeiro e a senhora Socorro de Souza Pimentel. Eles são diretores da Associação dos Remanescentes Quilombolas do Cigano, que lutam tanto pela busca dos direitos da terra, quanto pela manutenção das identidades, dos traços e valores da cultura negra de seus representados.

Na ocasião em que fui convidado pela Secretaria de Educação do Município de Tracuateua-PA a participar das festividades da Comunidade Quilombola de Cigano, registrei (nas imagens abaixo) a luta pela preservação dessas matrizes culturais africanas na Amazônia. E uma das frases que marcaram minha visita foi dita pelo mestre Hermínio: “O jovem negro não quer ser negro, acha que a história do negro não é importante. Tem meninos aqui com

vergonha de sua origem, de ser negro, sua pele, vergonha de jogar capoeira, do lugar onde nasceu. Se não valorizar nossa própria cultura, quem irá valorizar, né?!”¹⁵.

Figura 7 – Crianças no Quilombo de Ciganos, em Tracuateua-PA.
Espetacularidade na dança e na atualização de suas tradições culturais africanas.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2016.

¹⁵ Ocimar Hermínio é uma dos líderes, diretor da Associação quilombola de Ciganos, em Tracuateua-PA, e responsável por ações de preservação da cultura afro descendente na comunidade.

Figura 8 – Hermínio Ribeiro e Socorro Pimentel, líderes quilombola de Ciganos, em Tracuateua-PA. Força para manter as matrizes culturais de seus antepassados africanos em estado de pura espetacularidade.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2016.

Assim como nas demais comunidades que se originam dos escravizados africanos, no quilombo de Ciganos é forte a presença da religiosidade católica e das religiões de culto africano, como a umbanda. Esta é uma marca histórica orquestrada pelo processo de colonização, escravização e formação da sociedade quilombola no Brasil. A dinâmica da característica católica e umbandista representa boa parte da história e da cultura religiosa da comunidade, que revelam o percurso geográfico que os negros faziam quando o grupo era formado por apenas 69 pessoas, deslocadas e obrigadas a trabalhar na região nordeste do estado do Pará, como relata Socorro Pimentel. Em entrevista realizada em 2016, ela afirma que durante muito tempo o catolicismo ditou regras, organizou (e ainda organiza) a vida comunitária do lugar, e que embora não haja uma igreja católica na comunidade, a devoção e respeito à

padroeira local, Nossa Senhora dos Remédios, é evidenciada na religiosidade dos moradores da comunidade quilombola, ao mesmo tempo em que se estabelece a Umbanda como fator de ancestralidade e de resistência histórica.

Apesar de não haver registros sobre espaços quilombolas próximos à comunidade de Santarém Novo, seja através de relatos orais, de estudos bibliográficos ou de outros modos de entender a historiografia local, tanto o quilombo de Ciganos, de Tracuateua-PA, quanto o município de Santarém Novo ou outras muitas cidades que se estabelecem por um conjunto de aspectos semelhantes, evidenciam-se e destacam-se pela força de suas matrizes e identificações culturais e estéticas e se fortalecem pela conservação e apelo à suas tradições, conforme ratifica a figura a baixo.

Figura 9 – Mulher quilombola Ciganos, em Tracuateua- PA, solta a saia em rodados de espetacularidade. Matrizes culturais afrodescendente em constante atualidade.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2016.

Nesse cenário cultural híbrido dos inúmeros espaços de socialização amazônicas, Stuart Hall adverte que:

A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 2006, p. 12).

É evidente que as manifestações trazidas por colonizadores se submeteram a convergências, fusões, sincretismos, comuns em ambientes de diversidade e hibridismo. Contudo, tais manifestações terminam por criar algo peculiar, algo de pertencimento, que se estabelece em um ambiente de extremo simbolismo. Outrossim, as crenças e o imaginário poético que é peremptório do homem amazônico, são caminhos que se entrecruzam.

1.3 O Preto Santo dos irmanados, retumbando o Caeté

Continuemos, portanto, a percorrer um caminho complexo em busca da Irmandade dos Santos Pretos, procurando compreender, não apenas sua estrutura organizacional, sua hierarquia, mas, sobretudo, sua função devocional e o hibridismo cultural que a torna peculiar.

As Irmandades são associações religiosas de caráter leigo, ou seja, sem vínculo oficial com a Igreja Católica, trazidas da cultura dos conquistadores europeus e introduzidas no Brasil Colonial. Essas Irmandades eram constituídas e compostas por homens de camadas sociais diversas, da elite econômica aos negros escravizados, aos mestiços, forros e outros senhores, e são baseadas em princípios organizacionais, vocacionais e sociais distintos: eram dedicadas a um santo de devoção; a realização de festas religiosas e populares; reuniões beneficentes; ações de assistencialismo; caridade; socialização entre seus membros; movimentos abolicionistas; ações para edificação patrimonial – construção de igrejas – e até disputa por poder político.

As Irmandades com negros, escravizados, forros ou mestiços, demonstravam aos seus senhores que, apesar das intempéries e toda sorte de restrições e eles impostas, fazer parte da sociedade também era um direito e ser conquistado. Mas a intenção dessa pesquisa é ater-se à participação dos negros e mestiços nessas Ordens, compreendendo sua atuação nesses espaços como atitude de resistência ao poder estabelecido, edificando a partir dessas congregações, um fio condutor importante de reconstrução, preservação e até mesmo ressignificação de suas identidades étnico-raciais.

Nesse contexto de imposição do catolicismo, introduzido através das Ordens Religiosas

vindas com os conquistadores europeus, as Irmandades dos Santos Pretos tornaram-se espaços de sincretismo religioso, como forma de os negros adaptarem seus cultos afros, modulando-os aos santos católicos e, assim, livrando-se de punições impostas pela unificação dos valores ocidentais exigidos, ao mesmo tempo em que conseguem, a muito custo, manter aspectos de sua ancestralidade. Desse modo, o sincretismo religioso foi tomando corpo, funcionando como uma espécie de “pacificação” implícita, entre dominados e dominadores (CAVENACCI, 1996), por se tratar do fenômeno das junções entre cultos de diferentes etnias. Cavenacci sustenta com muita clareza esse processo ao afirmar que:

O sincretismo religioso coloca-se lentamente em prática neste panorama: **uma espécie de pacificação implícita entre vencedores e vencidos**. Estes aceitavam oficialmente sua conversão – **inserindo suas divindades religiosas dentro das vencedoras** – e aqueles reconheciam oficiosamente à sobrevivência de origem nas periferias da católica (CAVENACCI, 1996, p. 15-16, grifos nossos).

Consequentemente, o sincretismo religioso percorre um caminho tácito em direção a novas maneiras de vivenciá-lo, que se manifesta, por exemplo, no culto a N. S. da Conceição no catolicismo, ao tempo em que Iemanjá está no candomblé, ou ainda Oxum, na umbanda. Nesse perímetro, busco me eximir de qualquer comparação explícita entre ritos, apenas pontuo o que de mais comum estabelece o conceito, pois nada é impenetrável quando se trata de sincretismo.

E assim, os Santos Pretos, como São Benedito, por exemplo, ascendem no cenário das Irmandades. Célia Borges, em seu estudo sobre as Irmandades do Rosário, faz importantes contribuições sobre o sincretismo baseado no catolicismo afirmando que os símbolos, ritos e místicas foram introjetados na *práxis* religiosa dos irmãos afrodescendentes (BORGES, 2005). Luigi Schiavo estende sua interpretação a questões da ancestralidade das religiões:

O sincretismo é um processo que sempre existiu, pois nenhuma cultura ou religião é tão “pura” que não assimilou elementos simbólicos de outras [...] as religiões e as culturas, que não são impermeáveis, mas sincréticas por natureza, absorvem e se enriquecem num processo sem fim, de elementos novos, numa ação de transformação e de adaptação às novas realidades (SCHIAVO, 2008, p. 174).

Se para a Igreja Católica a conversão dos povos colonizados – negros, indígenas, mouros – era prioridade, as Irmandades funcionavam como meios eficazes para a massificação dessa conversão. Por isso, alguns historiadores afirmam que, durante muitos anos, essas entidades foram fiscalizadas e controladas pelo poder eclesiástico. Dessa forma, torna-se evidente perceber que as Irmandades do Rosário, trazidas pelos jesuítas, foram as que mais se estabeleceram no Brasil, tendo como requisitos básicos, nas Irmandades dos Santos Pretos, a

divisão delas entre crioulos (pretos nascidos no Brasil), mulatos e africanos, reguladas por meio de estatutos, num conjunto de regras que objetivavam a razão social de sua existência, também chamados de “compromisso” (MATTOSON, 1992).

Num Brasil comandado pelas elites senhorias, as Irmandades de negros funcionaram como uma espécie de convenção entre dominados e dominadores. Pelo menos durante as celebrações do Rosário – ainda que em ambientes separados – eles poderiam sentir o gosto de fazer parte deste espaço “civilizado”, porque se tornaram católicos e, assim, eram vistos e se sentiam humanos como tal. Além disso, era possível, mesmo com restrições, fazerem uso de suas tradições, com danças, músicas adaptadas ao catolicismo, vestimentas e tambores africanos. Outros eventos populares como as festas, procissões e cortejos fúnebres também eram usados como forma de patentear o prestígio dessas Irmandades, elevando-as a condição de prestígio social e importantes instituições.

Até aqui, vimos que as Irmandades se estabeleciam a partir de um conjunto de regulamentos que balizavam suas atuações em aspectos sociais, financeiros, políticos, religiosos e culturais, também denominado de compromisso. E era a partir desse comprometimento que seus membros assumiam não só o culto ao santo de devoção, mas a responsabilidade com a promoção de toda a sua festividade. A festa do Orago¹⁶ passa a ser, segundo Marcos Aguiar, um dos mais importantes eventos do calendário da irmandade, “[...] e que estavam intimamente associadas com suas perspectivas de sobrevivência econômica e conferiam-lhes elementos de distinção na vida associativa colonial” (AGUIAR, 2001, p. 165).

Para Célia Borges, o africano escravizado não só convivia “[...] de forma intensa com os símbolos da cultura hegemônica (ou europeia), como interiorizou e reprojeto nos rituais com novos conteúdos: visuais, sonoros, táteis, olfativos e gustativos” (BORGES, 2005, p. 138).

É desse modo que os santos católicos passam a perpetrar a religiosidade dos povos afrodescendentes, ao mesmo tempo em que se costura um novo tecido simbólico, caracterizado pela junção destes com as tradições míticas e ancestrais do legado africano. Assim foi possível incorporar aspectos da cultura africana mediados, de certa forma, pela “autonomia” que lhes era permitida nas Irmandades. As chamadas mesas administrativas que definiam as diretrizes e geriam todas as questões de sua funcionalidade também lhes proporcionaram a inserção de suas identidades étnico-raciais nas celebrações de cunho religioso e, por conseguinte, festivo e profano.

¹⁶ Segundo o costume católico, patrono, orago ou padroeiro é um santo a quem é dedicada uma localidade, associação ou templo (capela, igreja etc.).

Assim sendo, uma espécie de permissividade ou tolerância entre religiões se insere nas Irmandades de Santos Pretos como exemplo de hibridismo cultural. O hibridismo que evidencia um fenômeno histórico-social que advém dos primeiros deslocamentos humanos e que resulta de contatos e do convívio permanente entre grupos díspares (CANCLINI, 2003). Nesse contexto, a América Latina é um ambiente, por excelência, de hibridismo cultural, pela imigração e migração perpetuada desde a colonização europeia, que se alimenta do pertencimento do outro que é pertencente ao outro, que conseqüentemente torna-se seu; costumes e crenças; música e dança; linguagem e literatura. Esses entrelaçamentos recorrentes nas práticas dos mais diversos fenômenos populares é o maior exemplo dessa cultura híbrida, tão presente na região amazônica.

Retorno à questão que trata da aparente autossuficiência dada aos irmãos negros e mestiços através das Irmandades. Decididamente, essa autonomia não significava nivelá-los aos brancos portugueses. Ao contrário, era uma estratégia bem arquitetada, de controle e submissão da cultura europeia sobre os conquistados, utilizando essas instituições como “selos” de referência na implantação de políticas de preservação das relações de domínio sociocultural.

E um dos principais objetivos da irmandade – e que está ligado a sua função de ressocialização dentro de um ambiente em que se estabelecia uma espécie de identidade africanizada, de solidariedade coletiva entre povos desenraizados – eram as festas populares, regadas a muita diversão e marcante presença de suas tradições étnicas, e por isso, as chamavam de angolanas, jejes, nagôs, etc.

Um dos mais tradicionais festejos advindos das irmandades era a festa de coroação dos reis e rainhas do Congo, que em Portugal, por volta do século XVI, já se realizava. No Brasil, segundo Célia Borges, a festa foi introduzida nas confrarias de Nossa Senhora do Rosário pelas companhias religiosas ainda no século XVII. Celia Borges relata que:

As confrarias, ao recriarem os rituais comuns em Portugal, com toda a complexidade coreográfica que eles comportavam, mesclaram, ao culto católico, elementos de culturas distintas. Dentre os rituais da festa, destaca-se a prática de coroação de reis e rainhas do Congo (BORGES, 2005, p. 174).

As origens da festa são identificadas por questões de ordem política, diplomática, das cortes portuguesas, que se insurgiram sobre o Congo; e a atitude de manter coroado seu rei era também uma ação de controle sobre os conquistados. Outrossim, entremos nessa questão apenas para entender como se inicia uma das mais importantes folias populares, que ao logo dos anos, se perpetua como fonte viva de sincretismo religioso e hibridismo cultural chamado “congada” (BERKENBROCK, 2002). Nesse sentido, Celia Borges afirma que:

O surgimento da coroação dos monarcas do Congo, embora tenha sido uma estratégia política de Portugal, pode ter sofrido influências de outras associações fraternas. **Os irmãos passaram a escolher uma realeza do Congo, agregando aí outros significados simbólicos** (BORGES, 2005, p. 176, grifo nosso).

Portanto, vemos sinais de resistência à ancestralidade dos povos africanos que se incorpora ao calendário católico das Irmandades do Rosário de Portugal, mas que agregam outros significados, considerando aspectos étnicos, de costumes, de regiões distintas, e que passam a agregar novos significados e símbolos, de modo a cruzar-se com o barroco ostentado pela elite da época, ao mesmo tempo em que preserva aspectos memórias da cultura africana. Ainda que, de um modo geral, traços da cultura e memória africanas tenham sido deixados em planos inferiores, ou ignorados invariavelmente na base geopolítica eurocentrista de nossas memórias escritas, como ressalta Leda Martins:

A textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de aprender e figurar o real, deixados à margem, **não ecoaram em nossas letras escritas** (MARTINS, 2003, p. 63, grifo nosso).

Nesse contexto, nossa visão de mundo e memória, pautada na grafia, como exemplo de percepção de saberes, e por isso não ecoam nas memórias “oficiais” de nossa escrita, também nos escapa da compreensão de que a memória cultural possui outros processos de cognição e interpretação. Portanto há, “[...] muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre elas o corpo, como portal de alteridade, dionisiacamente nos remete” (MARTINS, p. 64. 2003). O corpo, a voz, a dança, o ritual, são caminhos traçados para a abertura de um portal de saberes, que expressam simbolicamente legados, heranças culturais. O corpo como elemento tradutor da espetacularidade nos rituais afrodescendentes que reescrevem, restituem, reelaboram uma *gnosis* cultural, como revela Paes Loureiro:

O corpo é lugar de festas porque a celebração da vida no corpo se faz. A vida desdobra no corpo a sua liturgia. Seja o corpo como escultura de carne e osso; seja o corpo como construção do imaginário; seja o corpo como alegoria do cosmos; seja o corpo sacralizado ou divinizado pelo misticismo. É no corpo que acontece a epifania da existência e a maravilha de viver (LOUREIRO, 2015, p. 24-28).

Assim, os inúmeros fenômenos culturais que simbolizam as matrizes estéticas africanas – entrelaçadas aos vastos caminhos que se originam nas irmandades dos santos pretos – têm no corpo o local sagrado de expressão dessas heranças. Um exemplo dessas formas de memória está na agregação de valores estéticos nas festas das congadas nas cidades históricas no estado de Minas Gerais, com suas indumentárias carregadas de simbolismos, histórias e textualidade

afro-brasileira, significados que expressam toda sua ancestralidade, com ritmos peculiares e ritos sagrados, característicos desse bem cultural que povoa aquela região, registrada na imagem seguinte:

Figura 10 – Congada de Nossa Senhora do Rosário em São João Del Rei-MG. Na imagem, negros representam o Senhor Rei e a Senhora Rainha da congada.



Fonte: Acervo Instituto Histórico IMPHIC de Betim-MG, 2012.
Disponível em folclovertentes.2012/rei-de-congado.

Desse modo, os confrades dos santos pretos reconstituem novos suportes simbólicos (BORGES, 2005), revigorando e dando novos sentidos às suas origens e existências, sendo no ritual híbrido da Congada, onde a realeza e os soberanos africanos se legitimam, por sua altivez, como povos e nações autênticas, demonstrados através da vivacidade e da força da fé e obstinação. É nesse cenário de reminiscência de línguas africanas, que as grafias, sejam em enunciados poéticos bantu, iorubá, sejam pela força de manifestos de tantos ritos, saberes tradicionais, reafirmam a memória das diásporas africanas, que se estabelecem na formação etno-cultural brasileira.

Em terras de Feliz Lusitânia, não seria inverdade afirmar que os negros não só fundaram muitas irmandades, e as promoveram em suas mais distintas funções e aspectos da vida social, como também, com seus braços fortes, edificaram-nas. A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no bairro da Campina, em Belém, centro da Irmandade de Nossa Senhora

do Rosário, é um belo exemplo dessa força de trabalho que emanou dos escravizados, mestiços e demais membros, que construíram e se constituíram parte integrante dessa Irmandade, como observamos na imagem abaixo:

Figura 11 – A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Belém-PA, foi reconstruída, em definitivo, em meados de 1752.



Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/45451>, s.d.

Vicente Salles ressalta que a fundação da citada irmandade ocorre em 09 de agosto de 1682, e corrobora afirmando que “[...] ela (Irmandade) teria a seu encargo não a igreja, o edifício atual, como se poderia depreender da citação do cronista, mas uma modesta eremita, demolida em 1752 e reconstruída no mesmo ano, com idênticas proporções e no mesmo lugar (SALLES, 1971, p. 22).

Assim deu-se a reconstrução, e a atuação de seus membros foi fundamental para o soerguimento da nova igreja do Rosário¹⁷. Além de Salles, também podemos observar nas

¹⁷ Ver *Website* Paróquia da Santíssima Trindade: <http://www.trindade-pa.com.br/>

pesquisas de Cezar Boschi outro exemplo de como as Irmandades tornaram-se responsáveis também pela construção de templos, e eram vistas como uma força auxiliar à Igreja Católica (BOSCHI, 1986). Assim, a construção dessas igrejas, ocorridas por toda a extensão do território brasileiro, nas diversas regiões, como demonstra a imagem anterior, são expressões da energia exercida pelos braços fortes dos escravizados afrodescendentes e de negros alforriados.

Sigamos percorrendo os caminhos das Irmandades no Pará. Ainda em meados do século XIX, a festa de São Raimundo Nonato era considerada uma das mais importantes celebrações religiosas de Belém do Pará – organizada pela Irmandade de São Raimundo Nonato, no bairro da Campina, que fora fundada, em 1870. Raimundo Nonato, o santo que deu origem a irmandade dos pretos, era conhecido como o santo que lutava contra a escravidão. Por isso, muitos negros, escravizados e mesmo forros, eram devotos e comemoravam sua festa maior no dia 31 de agosto. Este dia é também dedicado às parteiras, pois ao nascer, Raimundo Nonato fora tirado do ventre de sua mãe, mesmo ela já tendo falecido. Assim, a irmandade de São Raimundo Nonato, fundada por Leopoldino do Espírito Santo Figueira de Andrade, filho de uma negra alforriada, detentor de diversas habilidades e ofícios, como destaca Arthur Vianna, destacou-se por longos anos nas celebrações da cidade.

Tipo genuinamente popular, senhor de uma simpatia enorme, intangível pela evolução, sua figura é ali primacial e única, como fundador da festividade e como seu exclusivo promotor. [...] Pedreiro, barbeiro, sineiro, sacristão, endireitador de membros deslocados, e presidente, secretário, tesoureiro, andador e orador da sua irmandade, teve sempre tempo para tudo e soube ser um déspota estimado dos seus súbditos (VIANNA, 2013, p. 12).

De um modo geral, as irmandades eram compostas basicamente por negros escravizados, negros forros e mestiços. Porém, ao fundar a Irmandade de São Raimundo Nonato, Leopoldino estabelece, entre outras regras, que a maioria de seus membros fosse composta por mulheres. Esse fato tornou-se marcante, pois as celebrações só eram realizadas um domingo após a data oficial da Igreja Católica, aos 31 de agosto, já que os senhores donos de escravos não os liberavam nesta data. No entanto, uma negra chamada Lucinda Maria da Conceição, membro da irmandade, alforriada e vendedora de comidas típicas nas ruas de Belém, no ano em que foi nomeada juíza da festa, propôs à irmandade que no dia de São Raimundo Nonato, fosse pago aos senhores de escravos uma quantia relativa ao dia de trabalho e, assim, todos poderiam participar das celebrações. Lucinda teve o apoio de grande parte da sociedade e, aos poucos, os donos de escravos se conscientizaram a liberá-los para que participassem da festa. Esse fato, como relata Vianna (2013), tornou-se um símbolo de luta política, pois diferente do que se pensava sobre o papel pouco consciente ou avesso à política,

as irmandades eram espaços de conquistas sociais também.

No nordeste do Pará, ou região também conhecida como Zona Bragantina, a fundação da Irmandade do Glorioso São Benedito se entrelaça à Marujada de Bragança-PA, ainda por volta do século XVIII, quando os senhores brancos e as instituições eclesiásticas atenderam ao pedido de negros escravizados para a organização de uma Irmandade. Nesse período, foi quase uma regra geral a instituição desses espaços de confrades, razão pela qual na Amazônia colonial dos séculos XVII e XVIII se estabeleceram diversas irmandades, quase sempre de gente de cor. Seus primeiros louvores em agradecimento ao Glorioso São Benedito se deram em reconhecimento às graças alcançadas por negros. Assim, as primeiras manifestações e festas religiosas, lideradas por leigos, eram uma forma típica de reunião social. Arelada à manifestação está a Marujada, constituída quase exclusivamente por mulheres, cabendo a estas toda a organização da festa, ficando os homens com responsabilidade de tocar ou simplesmente acompanhar as damas. O Retumbão utiliza ritmos como o lundu, de matrizes afrodescendentes, sendo uma dança de casais, a qual se caracteriza como a mais importante desse ritual celebrativo ao Glorioso São Benedito. A Esmolação é um ritual religioso feito por comitivas de esmoleiros, que se deslocam por outras regiões do município, angariando donativos para a festividade. Nesses cortejos são realizadas ladainhas, folias a São Benedito e outras celebrações. A Cavalhada, celebração que lembra o combate entre mouros e cristãos travados na época das Cruzadas, também é parte desse fenômeno, além da Mazurca, Xote, Bagre e outras danças, de matrizes estéticas afrodescendentes que compõe o espólio dessa significativa manifestação organizada pela Irmandade do Glorioso São Sebastião de Bragança-PA, visto em parte, na imagem abaixo.

Figura 12 – Marujos, membros da irmandade, carregam o andor do Glorioso São Benedito em Bragança-PA. A irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança foi fundada em meados do ano de 1798.



Fonte: <http://profdariobenedito.blogspot.com/>, s.d.

A marca da tradição popular, da religiosidade e controle leigo sobre as irmandades foram aspectos marcantes em suas fundações. No Marajó, a existência da devoção a São Sebastião remonta ao período de colonização e à ação missionária no século XVI. Assim, surge a Irmandade do Glorioso São Sebastião de Cachoeira do Arari-PA. Santo tido como um protetor que advoga as causas dos mais necessitados espiritualmente, ele está associado às virtudes do guerreiro, e por isso, aproximando-se da identidade marajoara. Similares a outras tantas celebrações da religiosidade popular, a festividade ocorre sempre no período de 10 a 20 de janeiro, em um cenário organizado pela Irmandade.

Diversas outras irmandades de escravos devotos de São Benedito existiram pelo interior da província. Em muitas dessas Irmandades havia a participação, inclusive de indígenas e até brancos, sempre mediante as regras estabelecidas. Os brancos, por exemplo, poderiam ocupar cargos de tesoureiro e escrivão, pois havia a necessidade de saber ler, escrever e ter noções das operações básicas de matemática, habilidades muito difíceis entre a população negra escravizada. Outro exemplo é a Irmandade de São Benedito da Vila Cintra (atualmente município de Maracanã, pertencente à região do Salgado paraense); e a Confraria de São Benedito de Gurupá, município paraense da região do Baixo Amazonas, que tornou-se bastante conhecida a partir da obra de Eduardo Galvão, que relata:

Organizado na base do pequeno grupo local, o povoado, o sítio ou a “freguesia”, o catolicismo do caboclo amazônico é marcado por acentuada devoção aos santos padroeiros da localidade e a um pequeno número de “santos de devoção” identificados à comunidade. O culto e os festivais organizados em honra desses santos são organizados pela freguesia na maior parte das vezes, o dia de festa não coincide com o calendário oficial da igreja católica, ou o próprio calendário local das outras comunidades dedicadas aos mesmos santos. O culto é dirigido pelas **irmandades religiosas, instituições tradicionais que constituem o fulcro da organização local** (GALVÃO, 1955, p. 04, grifo nosso).

A base organizacional das irmandades paraenses, baseada na experiência religiosa, constitui-se como suporte fundamental para o reconhecimento do escravo como sujeito histórico da região. São homens e mulheres comuns que, à margem de seus próprios sonhos, experimentam dentro dessas confrarias sua religiosidade, seus folguedos e sua cultura, demonstrando que suas lutas não se restringiam à submissão imposta por seus senhores, mas sobrepõe-se também suas reivindicações para a melhoria dos padrões materiais de vida. As experiências dos escravos nesses espaços de congregação são formas multifacetadas da religiosidade popular do homem amazônico, mas não se restringem à experiência especificamente religiosa, pois vai além dessa perspectiva. A utilização do espaço da irmandade, sobretudo, se estabelece como um canal de expressão de seus costumes, de suas crenças, de suas danças, de suas ancestralidades, enfim, um espaço de condicional autonomia, mas um espaço regido por suas normas e regras que, acima de tudo, tinha a liberdade sua maior primazia.

Vou fazer uma canção em louvor ao Santo Preto
 Canta, povo bragantino: bendito, oh! bendito.
 Quando chegar dezembro
 Qual é o santo que está no andor?
 É São Benedito com Nosso Senhor.
 Marujada de São Benedito
 em louvor ao protetor
 vem vestindo azul ou vermelho carmim na festa
 no barracão dança xote, mazurca e chorado
 nos duzentos anos de louvação
 mas fico mesmo encantado
 quando dança retumbão.
 (Edu Filho e Junior Soares)

1.4 Pretinho pega moleque, no Quilombo do Santo Preto

“Que santo é aquele quem vem acolá;
 Que santo, que santo, que santo Antônio;
 É São Benedito da banda de lá;
 Que santo, que santo que santo Antônio;

Que pega moleque quando vai fugir;
Que santo, que santo, que santo Antônio”.¹⁸

Se existe algo que um santareense papa-caranguejo¹⁹ gosta é de brincar, e isso remonta os duros tempos de escravidão. A Dança dos Pretinhos se infunde com as primeiras incursões dos negros escravizados, que foram trazidos para trabalhar nas lavouras de milho, arroz e mandioca dos colonizadores portugueses, ainda no século XVII. Os relatos, normalmente orais, passados entre gerações, dão conta que a dança servia como uma válvula de escape, da sofrida lida diária dos escravos que tinham, na dança, a possibilidade de extravasar suas dores e cansaços. Normalmente essas manifestações ocorriam no período noturno, entre rodas de batuque, brincadeiras e animações que se transformaram, com o passar dos anos, em uma manifestação com características próprias, de matrizes africanas, que se incorporou nos folguedos da cultura local. Alba Sota (2013), em suas pesquisas com moradores mais velhos da comunidade, identificou que a Dança dos Pretinhos pode ser considerada uma manifestação centenária. Ela realizou entrevistas com pessoas acima de 80 anos de idade, os quais relataram que, em suas memórias infantis, ouviam estórias de seus avôs sobre a referida manifestação; e que, em meados do século XX, os irmãos Alípio, Bito e Vicente Pimentel, todos descendentes de escravos, tinham se tornado influentes moradores do vilarejo e que passaram a organizar a brincadeira, formando o grupo “Os Pretinhos”. Na imagem abaixo vemos a residência da família Pimentel, que é considerada a mais antiga edificação da cidade, e como relata o professor Alexandre Loureiro²⁰ “fora, talvez, no quintal desta casa, realizados os primeiros ensaios do novo grupo”.

Já Hildete Marques (2006), afirma em seu trabalho que as músicas e as danças dos *Pretinhos* foram criadas e organizadas por um negro chamado Raimundo Alves, escravo, que viveu na comunidade entre os séculos XVIII e XIX, antes da família Pimentel.

¹⁸ Música de autoria de Alípio Pimentel, cantada pelos Pretinhos. Não há registros oficiais sobre ano de composição da música.

¹⁹ Por relatos de seus moradores, o gentílico de Santarém Novo é santareense papa-caranguejo, seguindo a tradição de o município ser conhecido como “a terra do caranguejo”.

²⁰ Trecho da entrevista com Alexandre Loureiro, realizada em 23 de dezembro de 2018.

Figura 13 – Na parte inicial da cidade, bem próximo à margem do rio Maracanã, fica a residência da família Pimentel, considerada por muitos moradores uma das famílias mais influentes da história do município.



Fonte: Acervo de Alexandre Loureiro, s.d.

A Dança dos Pretinhos é traduzida pela ludicidade de gestos, movimentos e coreografias que se instituem através de diversas brincadeiras de criança, de zombarias, da informalidade e improviso, característicos na forma estética da dança. Mas nenhum conceito ou olhar sobre esse fenômeno tão instigante pode substituir sua síntese de espetacularidade. A Dança dos Pretinhos é pura espetacularidade. E esse modo de se comportar é algo tão ludicamente espetacular nesse fenômeno que cabe a Pradier ressaltar que, “[...] por espetacular deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano” (PRADIER, 1995, p. 24). São ambientes sem o predomínio hierárquico das organizações metodológicas, mas completamente favoráveis à performance cotidiana, em cenas de pura familiaridade, lúdicas, peculiares, que se transformam em práticas e um fazer artístico revelador. Essa espetacularidade, traduzida em dóceis bailados, compõe o conjunto da tradição que, segundo Ernaldo Loureiro²¹, são mais de quinze tipos de coreografias, que revelam as imagens a seguir:

²¹ Ernaldo Loureiro, vendedor ambulante e conhecido na comunidade como “Bacural”, é um dos organizadores do grupo. Além de comandar os ensaios, ele também é o cantor oficial das músicas que embalam a tradição dos Pretinhos.

Figura 14 – Dança dos Pretinhos em Santarém Novo-PA. Na imagem o grupo realiza a coreografia *pega guará*.



Fonte: Acervo pessoal de Alba Sota, 2012.

Figura 15 – A participação de jovens na Dança dos Pretinhos promove a cultura local em estado de pura espetacularidade.



Fonte: Acervo pessoal de Erinaldo Loureiro, 2015.

É de conhecimento popular, em Santarém Novo, que os escravos, proibidos de participar dos eventos públicos, ensinaram a seus filhos uma forma de brincadeira na qual fosse possível

manter significações e matrizes culturais de seus antepassados africanos. Ernaldo Loureiro também resalta outros aspectos importantes da tradição, entre eles o fato de que “Os Pretinhos” só se apresentam a cada 03 anos. Este fato está ligado diretamente a questões de religiosidade, pois esse interstício de abstinência fora estabelecido pela forte devoção à São Benedito por parte dos membros do grupo. Assim, a festividade de São Benedito, realizada anualmente no município, se entrecruza à Dança dos Pretinhos, em uma clara demonstração de pertencimento entre ambas. Para Paes Loureiro:

No ambiente rural, especialmente ribeirinho, a cultura mantém sua expressão mais tradicional, mais ligada à conservação dos valores, decorrentes de sua história. A cultura está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada. Ela reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o **sentido estético dessa realidade cultural** (LOUREIRO, 2001, p. 65, grifo nosso).

Nesse sentido estético, como reflete Paes Loureiro, a Dança dos Pretinhos traduz especialmente a expressão mais simbólica de suas matrizes culturais e estéticas. Os movimentos corporais que, em outros significados, nos remetem às identificações culturais como matéria-prima na transculturação de uma forma geradora de novas culturas, que se situa a partir de entrecruzamentos, “[...] identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e compreensão do belo” (BIÃO, 2000, p. 15), são essencialmente traduzidos de maneira poética, implícitos em uma espécie de código cultural, por meio do qual indivíduos se manifestam a partir de seus corpos, mergulhados em especificidades peculiares, de simbolismo e pertencimento, que em suas coreografias modelam hábitos e práticas de suas identificações culturais.

Mais que uma tradição protagonizada apenas por meninos²² – inseridos na brincadeira já a partir dos seis anos de idade – que pintam seus corpos de preto e utilizam indumentárias de cor vermelha e gorro do Saci Pererê, a Dança dos Pretinhos é pura espetacularidade na maneira de legitimar suas práticas coletivas. O cortejo dos Pretinhos pelas ruas da cidade é um espaço que circunscreve o tempo como referencial da dimensão espetacular que invade as ruas de Santarém Novo, celebrando uma tradição que, ao longo dos anos, passou a fazer parte dos folguedos juninos, evidenciando, desse modo, que os enredos cotidianos, construídos pela expressão do imaginário

²² As informações orais que versam sobre o início da manifestação não revelam com certeza o porquê da não participação de mulheres na dança. O próprio organizador da brincadeira, Ernaldo “Bacural”, admite que as mulheres, por vaidade, não gostam de lambuzar o corpo com óleos, cinzas e outras colorações. Já nas falas de outras pessoas da comunidade, há relatos de que no início do folgado, não era permitida a participação de mulheres.

popular e reinterpretados na dinâmica cultural são diariamente tecidos sob aspectos e especificidades de matrizes estéticas e significações culturais. Segundo Célia Conceição Gomes:

Eles elaboram uma releitura com base no ritual e no lúdico (que expressa, de certa forma, uma sátira e uma comunicação metafórica); operando entre a tradição e contemporaneidade, consolidam as matrizes culturais que lhes deram origem e incorporam transformações. Esses elementos às vezes se justapõem realizando um processo de interação dinâmica, verdadeiras teias que contêm significados cujos signos aludem a mitos e rituais, **revelando um modo de ser e de se comportar da comunidade** (GOMES, 2007, p. 61, grifo nosso).

Alguns símbolos que compõem o conjunto da tradição da Dança dos Pretinhos revelam o modo de ser e de se comportar desde o início do povoamento, composto por negros escravizados que chegaram a Santarém Novo. O remo simboliza a chegada desses primeiros habitantes pelo rio Maracanã, principal afluente e meio de deslocamento da época; bandeirolas vermelhas representam a despedida dos negros trazidos de sua terra natal para além de outros mares; as roupas vermelhas fazem referência à violência física, psicológica e moral sofrida no período de escravidão. Essas ressignificações corroboram com o entendimento de que:

Verdadeiramente, modos de proceder e pensar peculiares estão presentes em todos os níveis dos agrupamentos humanos. Essas diversas formas de recortar e expressar a realidade sintetizam, em seu âmbito, o complexo universo da existência humana, em que as mais diversas formas de vida são postas em prática, dentro da reciprocidade dinâmica das relações constitutivas da dimensão social da cultura (LOUREIRO, 2001, p. 63).

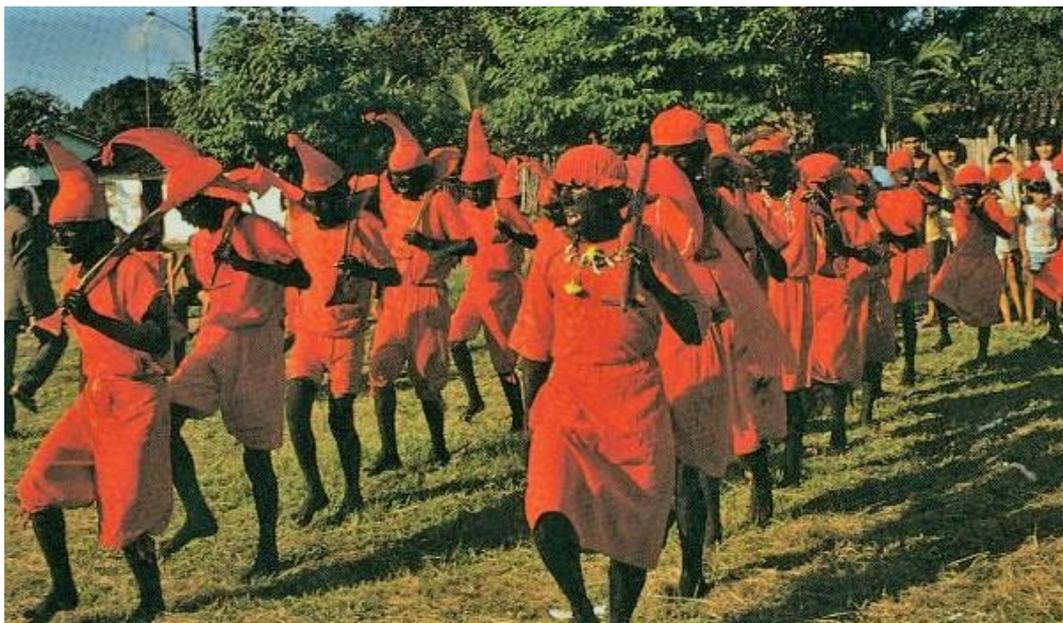
E, assim, compreende-se que esses modos de comportamento, tão característicos, aqui entendidos como uma espécie de compleição ou *ethos* peculiar (NUNES, 1973) se sustentam em meio a um imaginário poético, onde a dor e as agruras do dia a dia são, docemente, transformadas em valor estético e cultural, ou sob a visão da conversão semiótica de Paes Loureiro, como um “[...] processo de mudança de função ou de significação dos fatos da cultura, ressaltando especialmente as artes, quando se dá uma mudança de dominante, re-hierarquizando dialeticamente as outras funções” (LOUREIRO, 2007, p. 144).

Sigamos as brincadeiras dos Pretinhos dançando, pulando, jogando e buscando a compreensão de outros aspectos que compõem o folguedo. Por haver apenas homens no grupo, uma parte se veste de mulher, usando adereços femininos característicos na indumentária. O número de participantes gira em torno de vinte brincantes e, a cada coreografia, há personagens diferentes. Por exemplo, pai João e mãe Maria vestem-se com trajes mais representativos a seus personagens. Eles retratam, tanto na postura corporal, quanto na função social do personagem, a autoridade de

guardiões dos Pretinhos, os que ensinam; eles se posicionam, na coreografia, sempre como últimos da fila, em ritual de proteção aos demais participantes: “O mãe Maria, que vai a lenha, que chora como medo de cambaleiar. Chora lê – lê – lê, chora lê – lê – lá”²³.

Figura 16 – Dança dos Pretinhos em Santarém Novo-PA.

O grupo, composto apenas por homens, se divide em dois grupos: um deles fantasiados de mulheres.



Fonte: Acervo pessoal de Alba Sota, 2012.

Podemos admitir que, de certa forma, o distanciamento ou isolamento da comunidade, visto que só por volta do ano de 1962 foi aberta a rodovia PA-324, que liga Santarém Novo ao município de Salinópolis-PA, tenha sido um fator preponderante para que a manifestação fosse preservada em sua quase integridade. Obviamente que as inter-relações e processos multiculturais, ao longo dos anos, são passíveis de mudanças por conta do hibridismo, como menciona Geertz, ao dizer que a cultura é um sistema de concepções herdadas, expressas de forma simbólica e que se perpetuam nos modos de comunicar essas práticas (GEETZ, 1989). Atualmente, jovens e crianças, têm ajudado a conservar a tradição. Como Luciano Almeida²⁴, de apenas 11 anos de idade, que é parte da quarta geração de sua família na manifestação da qual seu bisavô, avô e seu pai são importantes membros, conforme vê-se na imagem abaixo.

²³ Trecho da letra de uma das músicas da Dança dos Pretinhos (de origem desconhecida).

²⁴ Entrevista realizada com o jovem participante da brincadeira em dezembro de 2018.

Figura 17 – Crianças participam do grupo “Os Pretinhos”.
Nova gerações garantem a manutenção da tradição em Santarém Novo-PA.



Fonte: Acervo de Alba Sota, 2018.

A Dança dos Pretinhos é embalada ao ritmo do carimbó, que é um gênero musical paraense que entrecruza influências indígenas, da cultura africana e de colonizadores portugueses. A base rítmica é pautada sob a batida e/ou batuque do curimbó, instrumento feito de tronco de árvore, cuja origem etimológica provém da língua Tupi: “Curi” significa pau e “mbó” refere-se a oco ou furado, assim designado “pau oco que produz som”. Acompanham ainda o ritmo: as maracas, produzidas a partir de cabaças e sementes que sonorizam o instrumento; o réqui-réqui, que são pedaços do tronco do bambu; afoxé, que também é feita de uma cabaça e recoberta por uma malha de sementes; por último, o triângulo, feito de ferro em forma triangular e único instrumento que não provém da oficina do Mestre Sabá²⁵, peças demonstradas nas imagens abaixo:

²⁵ Sebastião Silva, Mestre Sabá, é um dos músicos do grupo de carimbó “Os Quentes da Madrugada” e artesão, responsável por confeccionar os instrumentos do grupo. Além da confecção de instrumentos, Mestre Sabá também produz várias peças do artesanato local.

Figura 18 – Tambores/Curimbós, com as cores da Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo-PA. Todos confeccionados por mestre Sabá.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Figura 19 – Integrantes do grupo de carimbó “Os Quentes da Madrugada” acompanham toda a apresentação da Dança dos Pretinhos.



Fonte: Acervo pessoal de Ernaldo Loureiro (Bacural), s.d.

A ludicidade da Dança dos Pretinhos é embalada por sob os ritmos coreografados dos muitos movimentos, e cada passo regido sob as composições que retratam o dia a dia dessa gente festiva e brincalhona. Sob o ritmo intermitente do carimbó, “Os Pretinhos” desfilam pelas ruas da comunidade toda a sua espetacularidade em versos e prosas, decantadas em harmoniosos e singelos refrãos:

“Plantei uma roseira no fundo do meu quintal;
Quando aperta a saudade me ponho a chorar;
Ai, ai, ai, ai mocinha de Angola só quer namorar (Letra de Alípio Pimentel).

Figura 20 – Pretinhos encenam a coreografia *Pagamento*: Nós estamos neste movimento. Aproveitando a ocasião para pedir o nosso pagamento.



Fonte: Acervo da Irmandade de Carimbó de São Benedito, Isaac Loureiro, s.d.

É lógico que a brincadeira dos Pretinhos vira a tarde e entra pela noite. Quem está dentro não quer sair, quem está fora quer entrar, ainda que se lambuze de borralhos do tacho que produz a farinha de mandioca misturada à banha de porco, todos querem mesmo é brincar. A espetacularidade dos corpos lambuzados, dos passos coreografados, que se incorporam mimeticamente às suas raízes, matrizes e matizes, que mergulham na “[...] profundidade das coisas por via das aparências, esse é o modo da percepção, do reconhecimento, e da criação pela via do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica” (LOUREIRO, 2001, p. 68), sendo a dança, não em um sentido literal, que reproduz com exatidão a festa, mas assevera seus valores sociais, sua relação com a natureza que as cercam, suas tradições que recriam formas estéticas de manter vivos seus espólios culturais. Mesmo não sendo este o foco principal desta pesquisa, conhecer os Pretinhos é estar diante de uma força imensurável de preservação da cultura de uma gente que é capaz de transformar suas dores e dissabores em ludicidade. Poderia, tranquilamente, adentrar pela força poética dos símbolos que circundam o fenômeno, como um rio de encantarias transbordados de singeleza, que usa o corpo, a

dança e a alegria como fonte de abundante espetacularidade. Esses meninos Pretinhos são capazes de expressar suas experiências humanas, acumuladas ao longo de sua história, quase como uma utopia ufanista de uma memória coletiva que se entrecruza por “Santo Antônio que vem acolá”, a “São Benedito da banda de lá”²⁶, agregando suas relações à suas matrizes estéticas e culturais. E para finalizar, me despeço dos Pretinhos com certo ar nostálgico, pois “Agora já terminamos o trabalho, para o bem os Pretinhos se despedem, para o ano que vem. Adeus, adeus meus irmãos, os Pretinhos se despedem com amor no coração. Adeus, adeus meus irmãos, os Pretinhos se despedem com muita satisfação”²⁷. Mas confesso que desejo voltar em breve.

1.5 Carimbolando na Irmandade: preto na nau que vem da Bahia, vira santo nos braços da mulata

Conheci o carimbó em Santarém Novo, bem antes de se transformar em patrimônio imaterial, através do grupo “Os Quentes da Madrugada”, quando os vi pela primeira vez se apresentando no “memorial do povos”²⁸. Na verdade, o carimbó sempre foi uma das mais importantes manifestações culturais do estado do Pará, mas em 2014, com a consolidação de ações de políticas públicas voltadas para a concretização de diversas manifestações populares como patrimônio imaterial cultural do Brasil, e com a intensa militância de grupos de carimbozeiros, intelectuais da área, pesquisadores da cultura popular, colaboradores e membros da Irmandade de São benedito de Santarém Novo-PA, o carimbó do Pará ganhou do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) o reconhecimento como patrimônio cultural imaterial do país, através do Livro de Registro das Formas de Expressão²⁹. Após o recebimento do título, o carimbó da Irmandade de São Benedito em Santarém Novo tem assegurado uma projeção nacional e, atualmente, é integrante do quadro das culturas populares brasileiras.

Não é somente sobre aspectos de políticas culturais que volto meu olhar ao carimbó da Irmandade de São Benedito; mas, é pertinente observar, antes de tudo, que há mais de dois séculos o carimbó mantém sua memória e paixão em quase todas as regiões do Pará, em uma

²⁶ Trecho da canção *Que Santo é Aquele*, de Alípio Pimentel, que é parte integrante da tradição.

²⁷ Trecho da música de despedida da “Dança do Pretinhos”. Letra de Alípio Pimentel.

²⁸ Memorial dos Povos é um espaço cultural localizado na sede da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), em Belém do Pará. Trata-se de um espaço público de 6 mil m², que inclui também um anfiteatro coberto, destinado à cultura e lazer.

²⁹ O presente Registro está de acordo com a decisão proferida na 76ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia 11 de setembro de 2014. Data do Registro: 11 de setembro de 2014. Departamento do Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Iphan, livro datado e assinado em 26 de dezembro de 2014. Brasília, Distrito Federal - DF. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/>

busca constante de reinventar-se, atualizar-se e manter-se. Seus instrumentos, sua dança e música resultam da fusão de matrizes culturais indígenas, africanas e ibéricas, mas é na memória individual de seus mestres e coletiva de seus descendentes e ascendentes que o fenômeno tem se reinventado e mantido vivo estes aspectos. Como um bem imaterial, o carimbó agrega outros bens culturais a ele associados que incidem na diversidade cultural de práticas de lazer, de religiosidade, de manifestações artísticas, festas populares e familiares, em torno de uma das mais significativas formas de expressão musical amazônica.

O carimbó tem sido a expressão de um legado cultural que remonta ao século XVII, pleno de hibridismo e, em especial na Irmandade de São Benedito, ele é acrescido de sincretismo, e sob esse olhar de artista-pesquisador-participante, passo a vê-lo também como expressão cultural, submerso à espetacularidade.

E por via de intensas trocas de saberes, o carimbó se conecta e forma uma organização que reproduz características sociais, ancoradas em aspectos do cotidiano, de sociabilidade dos carimbozeiros, da comunidade em geral, seja no que se refere ao trabalho, à natureza, às celebrações religiosas e à memória, por vezes seculares.

Meu “*avu*” dizia que o carimbó era uma tradição vinda dos negros escravos que cantavam suas dores do dia a dia. [...] Por isso as músicas sempre falam de “*cuisas*” do trabalho, dos afazeres, da *pequena*, da pescaria, do “*manguezal*”, das brincadeiras de zombaria com o *outro* [...] Mas aqui, no Santarém “*Nuvo*”, o carimbó tem outras tradições também. [...] meu “*avu*” dizia que o carimbó foi desde que os portugueses que tinham uma grande fazenda aqui, uma “*nuite*”, na festa dos “*patrões*” eles chamaram os negros para animar o baile, por isso o carimbó daqui é diferente”.³⁰

A tradição do paletó e gravata na dança do carimbó em Santarém Novo, foi porque teve uma grande festa nas redondezas da cidade. Aqui viviam duas famílias ricas que possuíam muitas terras no município e resolveram casar seus filhos [...] Contrataram uma banda do município de Maracanã, mas a banda não apareceu e os convidados procuraram os pretos escravos que moravam nas proximidades. Eles tinham os batuques (atabaques, curimbós) e tocavam carimbó. [...] Então os patrões chamaram os escravos e eles tocaram a noite em um barracão de palha que o dono da fazenda possuía. [...] A festa acabou juntando negros e brancos, todos tinham bebido muita batida de frutas e começaram a dançar e tocar também e a cantar as músicas dos pretos.³¹

É nesse ambiente de frescor e poética religiosidade popular que o carimbó, de ritmo marcante e vigoroso, planta suas raízes na Irmandade de São Benedito e na memória do povo santareense. É, também, nesse universo de musicalidade e ancestralidade africana e na junção

³⁰Entrevista realizada com Ernaldo Soares, também conhecido como “Bacurau”, instrutor da Dança do Pretinhos e participante das festividades de São Benedito de Santarém Novo-PA.

³¹Entrevista realizada com Jean Corrêa, participante do grupo de carimbó e colaborador da festa da Irmandade de São Benedito de Carimbó de Santarém Novo-PA, em 21 de dezembro de 2019.

das matrizes indígenas dos povos ribeirinhos que se incide a fusão, traduzida na espetacularidade dos festejos de São Benedito.

O que observamos nas falas dos moradores da comunidade, velhos ou jovens, é a expressão de suas verdades históricas, ainda que narradas em pequenos fragmentos de memória popular, que mantêm vivas suas tradições, seja pela força da oralidade cabocla que atualiza a seu modo suas lembranças, seja pela seiva de seus músicos, impulsionada em seus curimbós, atabaques e reco-recos, ou pela singeleza de sua dança de roda, lúdica e poética, marcada por seus pares vestidos em trajes sociais, de homens que vestem paletó e mulheres de saias longas e camisas de manga. O carimbó da irmandade é a expressão de todo um complexo de espetacularidade ao balançar-se entre práticas e costumes, entre mitos e ritmos, em esteticidades e performances, e constitui-se em uma das mais emblemáticas e alegóricas referências da tradição dos festejos de São Benedito como um lugar de reconhecimento e pertencimento.

Ó minha nau que vem da Bahia,
ó minha nau que vem da Bahia
Que vem navegando nas ondas do mar,
que vem navegando nas ondas do mar...
Olha o galope do mastro do meio,
olha o galope do mastro do meio,
onde navega uma pompa real,
onde navega uma pomba real³².

A nau que vem da Bahia, ou a de tantas outras rotas marítimas e cursos d'água, traz em seu mastro a pomba real e deságua em Santarém Novo. Essas narrativas construídas e/ou concebidas pelos sujeitos que vivenciam a tradição, expressas por moradores da comunidade, sejam velhos ou jovens, sejam engajados nos festejos ou apenas participantes e observadores, ou nas letras das músicas do carimbó, se referenciam, ora pela experiência de seus relatores, ora como memória transmitida e reconhecidas pelo coletivo social. Por esse aspecto chama-me atenção algo em comum e recorrente na forma corriqueira de traduzir suas memórias: não vemos acentuadas desconexões nos variados relatos de seus interlocutores, com a relação à percepção da presença dos colonizadores na concepção do todo fenômeno.

[...] Senhora dona marinha com a sua bandeira real. Senhora dona marinha com sua **bandeira real. Viva D. Pedro II imperador de Portugal**³³

³² Letra da primeira música do levantamento do mastro de São Benedito. Segundo Kzan Marques Mendes, coordenador e colaborador da Dança do Pretinhos, a letra é de domínio público pois não se tem precisão sobre sua autoria. Entrevista realizada em 22 de dezembro de 2020.

³³ Letra da música “Bico do Pica-Pau”, de autoria do grupo “Os Quentes da Madrugada”. Cf. <https://soundcloud.com>.

Ponderando a dialética presente na relação entre indivíduos, matrizes culturais e sociedade, a própria socialização das falas expressa a simbiose de elementos da cultura que corroboram com a pluralização das identidades. A pomba e a bandeira real – aqui entende-se de seus colonizadores – trazem consigo fragmentos de memória que se atualizam sob a visão dos que nela se ancoram. Histórias erigidas por reminiscências pessoais e coletivas, por apropriação do que é legitimado. O carimbó dos batuques escravizados, o Santo Preto da Irmandade, a religiosidade africana e a imposição do colonizador se entrecruzam e legitimam todo o hibridismo e o sincretismo, que se atualizam ao sabor da espetacularidade da tradição, conectando elementos constitutivos na complexidade do fenômeno feito elos referenciais, partilhados pela coletividade, que avigoram a coesão social e identitária.

Do ponto de vista do sincretismo, a chegada de São Bendito a Santarém Novo, mais precisamente na Irmandade do Carimbó, de modo comum às demais irmandades do Santo Preto no Pará, se estabelece frente a religiosidade cristã dos colonizadores, fundamentada em um catolicismo que repudiava outras manifestações religiosas, principalmente de origem africana. Essa “[...] institucionalização das crenças e práticas verdadeiras, que conferia um caráter negativo àquelas diferentes, consideradas falsas pelas falas institucionais” (RODRIGUES, p.16, 2012) refletia diretamente na ausência do direito à cidadania dos afrodescendentes, mediante ao controle estatal que não permitia suas manifestações religiosas.

E foi no ambiente das irmandades dos santos pretos que eles encontraram um refúgio oficializado para a preservação de suas matrizes religiosas e culturais. Assim, a inserção de manifestações culturais como o carimbó, baseado nos batuques africanos e influências indígenas, podem ter sido parte de uma estratégia para driblar a vigilância imposta e poder professar seus cultos originais, tendo como fator estratégico a adoção de um sincretismo religioso.

Observando por aspectos do hibridismo cultural, essas aparentes diferenças entre culturas não são obstáculos na construção das afinidades entre os povos, como bem define Cardoso em seus textos sobre o olhar de Canclinni:

[...] visto que a América Latina tem sido palco de uma acentuada mestiçagem cultural. Afinal, o referido continente superou todos os outros no quesito dos encontros étnicos. **Aqui já viviam os índios que receberam etnias africanas e européias** vindas com sua cultura e promoveram com os ancestrais uma simbiose de arte, crenças e mitos (CARDOSO, 2008, p. 80, grifo nosso).

Portanto, o carimbó na Irmandade de São Benedito em Santarém Novo é o reflexo de um ambiente privilegiado de pluralismo, de sincretismo e da hibridação que arrebatam nossos

olhares de artista-pesquisador-participante em plena ação de espetacularidade, pois é no cotidiano e nos espaços de festividades, que podemos vislumbrar uma dramaturgia corporal por meio dos estados do corpo, seja por vias da religiosidade profana, ou na tradição da dança que se conectam à territórios onde o corpo não é apenas uma imagem cultuada, mas é o próprio acontecimento que expressa a diversidade das experiências culturais, em constante estágio atual de estratégias adaptativas.

Diferente da Irmandade do Glorioso São Benedito de Bragança-PA, que por volta do século XVIII já havia recebido a permissão senhorial e eclesiástica para cultuar o negro siciliano (FIGUEIREDO, 1994), a Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo traça caminhos institucionais distintos, pois não há na cidade, até o presente momento, nenhuma relação oficial entre a Igreja Católica e a celebração ao santo.

[...] A festa do nosso São Benedito não tem permissão da Igreja Católica. Para o padre, qualquer uma meu filho que pisa aqui, não reconhece nossa festa como católica. Acha que é profana porque danço o carimbó. Mas foi o preto africano que chegou aqui e sofreu antigamente, foi nossos pretos antigos, nossos bisavós que faziam suas promessas ao São Benedito. Então para agradecerem eles rezavam, mas também brincavam o carimbó³⁴.

Por esse aspecto, a irmandade de São Benedito de Santarém Novo se diferencia – na sua forma de constituição – de outras irmandades dos santos pretos, como os de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, de São Benedito, de Nossa Senhora da Conceição, de Belém e tantas outras espalhadas pelos rincões da Amazônia, mas não se individualizam em sua essência: a devoção ao Santo Preto, pois, de um modo geral, essas irmandades se legitimam por via de suas festas devocionais. O tradicional, como assim é estabelecido, se dinamiza, se reconstrói, na reconceituação, sobrevive e perdura na evidente fala de D. Teodorina. A essência tradicionalista religiosa do culto ao Santo Preto, une a fé, ritos e mitos, mas também agrega sua maior expressão cultural, evidenciada na espetacularidade do carimbó.

Nestor Canclinni (2013), em seus estudos sobre hibridação, observa como modificam-se os olhares sobre identidade, cultura e aparentes tensões que as cercam: tradição/moderno, culto/profano, local/global, autêntico/genérico etc. A ideia de hibridismo está ligada ao processo pelo qual as manifestações culturais, artísticas, religiosas mantêm um diálogo constante e atual entre seus códigos estéticos, e assim tornam-se mais conectadas entre si.

³⁴ Trecho da entrevista com D. Teodorina Corrêa, atual presidente da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo-PA, realizada em março de 2018.

A imagem de D. Teodorina com São Benedito em seu colo, como veremos a seguir, é o reflexo desse diálogo no qual Canclinni revela:

Figura 21 – Teodorina Corrêa, atual presidente da Irmandade de Carimbó de São Benedito é herdeira de uma tradição familiar que disponibiliza parte de sua vida a manter viva a tradição dos festejos de São Benedito.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2020.

É nas festividades em Santarém Novo-PA que a mulata que canta e dança o carimbó encontra São Benedito. A nau que vem da Bahia e que traz consigo a bandeira real, traz também o santo dos pretos que se entrecruza nas mais diversas e multifacetadas formas de religiosidade africana. Na mistura e na ressignificação de símbolos estéticos, as irmandades agregam a religiosidade profana de leigos que praticam um modelo de catolicismo festivo, sincrético, híbrido e espetacular, divergente dos padrões eclesiais do catolicismo romano, mas que se solidifica na mais perfeita integração entre o velho e o novo, pois é esse o grande legado da cultura popular.

**NA FESTA DO PRETO SANTO
EU CANTO, EU REZO, EU DANÇO**



**Aruê, aruá, bate o vento
na roseira, deixa a rosa se
espalhar.**

2 NA FESTA DO PRETO SANTO EU CANTO, EU REZO EU DANÇO

2.1 Glorioso São Benedito: pilouro, gengibirra, festeiro e fé

Após a ladainha cantada de São Benedito, é da frente da casa do primeiro festeiro que sigo com os participantes do cortejo que levará o mastro de São Benedito à Irmandade. Ao longo dos dez dias em que a celebração é realizada, há um personagem importante na celebração, chamado de festeiro. Os relatos orais dão conta de que quando a Irmandade foi criada, não havia um espaço físico para as celebrações. As festas, ano a ano, eram realizadas sempre na casa de um de seus membros, que era chamado de festeiro. Com o passar do tempo e o crescimento da festa, foi necessária a construção do seu primeiro barracão, mas a figura do festeiro continuou como símbolo de devoção e dedicação à festa de São Benedito. Assim, dez festeiros são escolhidos através do pilouro³⁵ e cada um é responsável por cada dia da festa.

A exceção é o festeiro ou a primeira festeira que, neste caso, não entra no sorteio, pois sua escolha se dá por uma graça ao santo, alcançada. Sob a responsabilidade do festeiro está a retirada na mata do tronco da árvore que servirá como o mastro do santo; o festeiro do primeiro dia, conhecido também como o juiz do mastro, é o responsável pela confecção da bandeira de São Benedito, pela decoração, ornamentação, pelo carregamento e pelo ato de erguer o mastro em frente ao barracão da irmandade. Valéria Marques³⁶, primeira festeira do ano de 2019, fala sobre a responsabilidade de ser festeira, ressaltando a importância de partilhar com a comunidade a alegria pela graça alcançada, as bênçãos de São Benedito, além de um generoso café da manhã, onde todos dançam ao som do carimbó, comem e bebem a Gengibirra³⁷, a partir da 05h da manhã.

Das muitas tradições das comunidades quilombolas espalhados por todo o Brasil, há similares elementos de identidades e identificações étnicas afrodescendentes que se assemelham às celebrações de São Benedito em Santarém Novo. O batuque, a ladainha, os ritos e a alegria se entrelaçam a outros costumes que compõe a espetacularidade da celebração do mastro no cenário da devoção. A culinária típica da região e outras manifestações culturais peculiares, como a dança do carimbó. Esses fenômenos culturais, envoltos a uma diversidade de elementos simbólicos e marcante sincretismo religioso, impregnam influências da

³⁵ Pilouro se refere a um sorteio realizado entre membros da Irmandade, no qual são escolhidos os festeiros da celebração de São Benedito. No final da festa a diretoria da Irmandade faz um sorteio entre os membros que solicitaram ser festeiros, sendo a exceção o primeiro festeiro que é escolhido por ter recebido uma graça do santo.

³⁶ Entrevista realizada com a primeira festeira da festa de São Benedito em 2019.

³⁷ Cachaça feita à base de gengibre que fica em infusão na aguardente durante seis meses. Apenas um dia antes de ser servida, é feito o preparo final.

religiosidade indígena, africana e do catolicismo popular, muito comum nessas tradições. É nesse ritmo que eu vou cantando, rezando e dançando o carimbó junto com os devotos do Santo Preto, acompanhando o mastro que se insurge e é protagonista nesse cenário ritualístico onde se desenvolvem imperceptíveis relações entre uma prática teatral e, ao mesmo tempo, antropológica, imerso a um ambiente divino e pagão, acrescido de oralidade própria da cultura afrodescendente.

Observamos aqui que “[...] a cultura negra das Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos e fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam” (MARTINS, 2003, p.72). Nesse cenário carregado de expressividade e simbologia, sem convenções litúrgicas, toda a devoção é inundada de espetacularidade, como demonstrados nas imagens abaixo.

Figura 22 – Carregamento do Mastro de São Benedito pelas ruas da cidade. Desde o ritual de retirada do tronco da quaruba, árvore de tronco alongado e de espessura fina, até a frente do barracão da Irmandade, homens e mulheres cantam, dançam, bebem e atualizam suas tradições culturais em pleno estado de espetacularidade.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Figura 23 – Carregamento do Mastro de São Benedito pelas ruas da cidade.
Tradição cheia de simbolismo, religiosidade e espetacularidade.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Em uma compreensão etnocorpográfica e da espetacularidade de práticas religiosas, baseando-se na noção epistemológica da etnocenologia, o festejo de levantamento do mastro constitui uma celebração representativa da religiosidade popular, rica em simbologias e rituais, que visam preservar as identidades e os valores de ancestralidade, ancoradas em matrizes culturais e estéticas, contidas na relação do homem, natureza e universo religioso, onde o corpo-comunidade está presente como uma marca, traduzida na cultura impregnada no corpo de seus adeptos, perpetuando suas tradições (CARVALHO, 2014). Tradições que se mantêm pela oralidade, canto, dança e no encanto dos corpos de seus praticantes (BRÍGIDA, 2016). Nesse sentido, como ressalta Santa Brígida (2016), “etno-corpo-grafar” os fenômenos espetaculares religiosos imersos na religiosidade do homem amazônico é, sobretudo, imergir ao epicentro etnocenológico da manifestação, tendo o próprio corpo-pesquisador nos processos de construção do trabalho e, assim, a etnocorpografia está no cantar, no rezar, no dançar, do corpo do artista-pesquisador-participante.

No contexto da celebração de São Benedito, o corpo é um elemento de expressividade, de imbricação de memória, de símbolos, de práticas e festa. Nos recintos e espaços de comemorações populares amazônicas, sejam de natureza religiosa ou não, é comum termos na

dramaturgia do corpo e da oralidade, a energia corporal em um estado embebido de ritos espetaculares. Assim se comporta a festeira da celebração, vista na imagem abaixo:

Figura 24 – A celebração se inicia na madrugada do primeiro dia, na casa da festeira, que não poupa energia, força, fé e espetacularidade.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Mas voltemos ao centro referencial da compreensão do mastro, que é, também, um instrumento de hierofania, que transcende o seu tronco de madeira e eleva-se à condição de sacralidade. Essa hierofania se manifesta mediante a transcendência de algo que deixa de ser matéria e se ergue como outra realidade sagrada:

A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, urna pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em **objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”** (ELÍADE, 1992, p. 13, grifo nosso).

Essa manifestação ao sagrado advinda de um mundo natural, que nos pertence e que é profano também, ao longo da história se transforma tradicionalmente em uma festa de signos, compostas por ritos peculiares, cercada de sincretismo e contemporaneamente híbrida, emblemática e de intensa espetacularidade. Embora se manifeste e se expresse de forma laical, e independe de permissão oficial da Igreja Católica, a festa do levantamento do mastro assume dimensões sagradas que a torna um dos mais importantes fenômenos da religiosidade popular.

No cortejo que conduz o mastro do Santo Preto à Irmandade, o trajeto percorrido também passa a ser um espaço sagrado. “[...] Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente” (ELÍADE, 1991, p. 68). E assim, as ruas da pequena cidade se tornam espaços sagrados, são os espaços humanos que se movem, rezam, cantam e dançam:

O espaço sagrado representa uma dimensão essencial não só do fenômeno religioso, mas também do fenômeno humano como tal, de forma que ao acompanharmos a trajetória do homem sempre encontramos nas mais diversas manifestações **este espaço ao qual se dá uma importância superior e significativa** (MOURÃO, 2005, p. 45, grifo nosso).

Nesse contexto, os festejos do levantamento do mastro se situam em espaços de sacralidade, onde o homem religioso se ancora em elementos infinitamente superiores à sua própria existência, pois está nas tradições e na devoção aos santos católicos, concebidos a partir de expressivos rituais e indubitáveis peculiaridades, sua maior razão existencial. Essas celebrações também se constituem como transmissoras dos saberes de um povo, adquiridos ao longo das gerações e são capazes de preservar e transmitir, em função de seus muitos símbolos e significados expressos no fenômeno, capazes de reviver, dia a dia, por sua autonomia e resistência na manutenção de suas memórias e identidades.

É por meio dessa evidente manifestação de fé e religiosidade que a comunidade celebra seus valores, ao tempo em que se conecta ao universo místico religioso, num espaço entre o sagrado e o profano, fortalecendo a memória aos vínculos sociais e ao sentimento de pertencimento, formando espaços de socialização e de construção de identidades. No percurso dessa procissão, o homem mítico se apega ao devaneio entre o imaginário e o real, como cita Paes Loureiro:

Nosso devaneio é incansável, interfere na realidade, poetizando a relação prenhe com essa realidade, o que faz com que, tantas vezes, o imaginário seja mais real do que o real. O imaginário confere ao real sentido, inclusive do seu próprio real. **Não há real não imaginado**” (LOUEIRO, 2007, p. 17, grifo nosso).

É peremptório do homem atualizar e tornar ainda mais ricas suas relações com a realidade a partir de símbolos de um mundo imaginário, que os coloca na vanguarda da tradição.

E assim segue o cortejo do carregamento do mastro de São Benedito em Santarém Novo, que se estrutura – como disse anteriormente – a partir de elementos da tradição católica dos colonizadores, das religiões africanas, estabelecidas desde os espaços de quilombos e Irmandades católicas de homens pretos, e justapondo-se no ambiente amazônico com a religiosidade e ancestralidade indígena. Assim, está na gênese e nas identificações étnicas o espólio dessas tradições nos festejos de São Benedito de Santarém Novo, onde o mastro é parte integrante do conjunto da celebração que tem ainda outras festividades religiosas e profanas nos dez dias de comemoração ao Santo Preto.

É importante salientar que esse momento é complementar e coadjuvante e, portanto, reciprocamente necessário para que o fenômeno aconteça em sua completude. Assim sendo, o mastro é preparado por um dos festeiros, chamado de juiz do mastro, que, além disso, também é responsável por sua ornamentação e confecção da bandeira, além do soerguimento em frente à Irmandade. Compõem, ainda, o cenário da procissão do levantamento do mastro, os fogueteiros que animam todo o percurso da caminhada com fogos de artifício; o grupo de carimbó; a bandeira do santo, conduzida na procissão pelo primeiro festeiro e que será anexada ao mastro no momento de seu levantamento; além de devotos, membros da Irmandade e outros populares, registrados nas imagens abaixo.

Figura 25 – A bandeira de São Benedito, conduzida pela primeira festeira, responsável por anexar ao Mastro no momento do levantamento em frente do barracão da Irmandade, é conduzida ao som do carimbó e pleno de espetacularidade.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Figura 26 – Promesseiros, membros da Irmandade, visitantes e devotos se revezam na condução do Mastro de São Benedito pelas ruas da cidade. Hírofanía, fé e espetacularidade.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Figura 27 – A ladainha de São Benedito é acompanhada pelo batuque frenético do Carimbó, em um cortejo repleto de sincretismo religioso, cultura afrodescendente e espetacularidade.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

A ornamentação do mastro – adornado com a palmeira do açai e outros ramos que compõe a diversidade da flora local, além de uma variedade de frutas, como banana, coco, abacaxi, mamão e o próprio cacho de açai, dependendo da disposição do festeiro e das frutas da estação – pode ser considerada um símbolo com características híbridas, se compararmos às primeiras manifestações pagãs desse gênero, ocorridas na Europa e que simbolizavam a fertilidade dos homens através do corte de troncos de árvores. Um dos membros explicou que essa forma de adornar o mastro “vem dos tempos em que muitos lavradores faziam parte da irmandade”. Conforme seu relato, as frutas representariam a boa colheita, a fartura, e o mastro era erguido em agradecimento a São Benedito pelas colheitas feitas no ano, independente se houvera colheita, pois segundo ele: a devoção serve para louvar em agradecimento ou fazer da celebração um momento de rogar bênçãos e pedir à São Benedito por boa colheita.

As manifestações da religiosidade popular expressas no cortejo de São Benedito de Santarém Novo se firmam na condição de sacralidade situada ao conceito de hierofania de Mircéa Elíade (1991), quando se harmoniza com o profano, no arrasto do mastro em todo o seu percurso caminhante, que é feito apenas pela força da praxe de uma religiosidade africanizada. Nesse sentido, os cânticos religiosos, as ladainhas cantadas ou faladas e outras formas litúrgicas de veneração, dão lugar a formas de expressões culturais como o batuque, as folias, a dança e a música, que nesse fenômeno, se evidenciam em agradecimento ao santo por via da musicalidade regional do carimbó.

Retornemos ao personagem do festeiro e a alvorada, que dá início ao conjunto das celebrações de São Benedito em Santarém Novo, às cinco horas do dia 21 de dezembro, na aurora da manhã. A alvorada começa com integrantes de grupos de carimbó, que se deslocam até a casa do primeiro festeiro para dar início, ao som das canções que marcam o principal e mais tradicional estilo da região do Salgado paraense, que é a dança do carimbó. Ao som do carimbó e da animação do bailado dos muitos convidados, o festeiro serve a todos os presentes um generoso e caprichado café da manhã, acompanhado por beiju chica, bolos, pães diversos, biscoitos, frutas, mingau de milho, sucos, além de outras iguarias como a gengibirra, que também é servida durante esta refeição. Essas alvoradas ocorrem nos dez dias da festividade, sempre entre cinco e seis horas da manhã. Também está na responsabilidade do festeiro a ladainha de São Benedito. O festeiro e sua família são acompanhados pelo grupo de carimbó que anima o percurso desde sua casa até a pequena capela de São Jorge, onde é realizada a ladainha cantada:

Glorioso São Benedito, do céu, glória esplendor,
cantaremos vossos louvores, com fé e com fervor.
Glorioso São Benedito, glorioso São Benedito,
glorioso São Benedito, glorioso São Benedito, do céu, Senhor.
(Mestre Ticó)

Terminada a ladainha, os participantes seguem em cortejo até o barracão da Irmandade, onde o festeiro faz a abertura do baile de carimbó, sendo ele o escolhido, com o seu par, para fazer a primeira dança. Aqui, abro um parêntese para ressaltar que apesar de ser a maior manifestação da cultura e da religiosidade popular de Santarém Novo, São Benedito não possui, nem na sede ou em outro lugar do município, sequer uma capela à sua devoção. Assim como em sua festividade, a única participação da Igreja Católica é a permissão para que use a simpática capela de São Sebastião, como mostra a imagem abaixo.

Figura 28 – Mesmo tendo São Benedito como o mais tradicional santo de devoção, a ladainha é realizada na capela de São Sebastião, cedida pelo pároco da comunidade, que não participa dos festejos.



Acervo pessoal do autor, 2019.

Destaca-se que há diferentes celebrações do levantamento do mastro, tradicionalmente oriundas do sincretismo religioso em simbiose entre as religiões africanas, indígenas e do catolicismo europeu. Ressalta-se o fato de que o sincretismo não é algo pertencente, única e exclusivamente, ao universo religioso. Aurélio Buarque de Holanda, por exemplo, observa pelo

menos quatro conceitos de sua representação, dentre os quais, e que nos parece mais perceptivo ao que buscamos, estão o Ecletismo e o Sistema filosófico ou religioso, que combinava os princípios de diversas doutrinas, mas também a reunião dos vários Estados da Ilha de Creta contra o adversário comum (2018). Canevacci observa que “[...] dizia-se, de fato, que os cretenses, sempre dispostos a uma briga entre si, se aliavam quando um inimigo externo aparecia” (CANEVACCI, 1996, p. 38).

Desse modo, o sincretismo não chega a ser um conceito unânime, fechado em si, mas compreendido sob diferentes aspectos e variações em sua própria dimensão histórica. Em determinado trecho de uma entrevista feita por Cavenacci a uma mãe-de-santo³⁸, ele pergunta sobre a relação de uma divindade de origem africana com um santo católico. Ela responde: mas isto é um Sincretismo! A afirmação, segundo ele, demarca que a submissão simbólica dos ritos ficou no passado e que hoje se restabelecem legitimamente como religião africana, com *status* oficial (CANEVACCI, 1996).

Se do ponto de vista histórico, o sincretismo, que está em questão, relacionado à cultura e a religiosidade, e por ambas não serem fenômenos estáticos, constitui-se em atravessamentos culturais que convertem meios de comunicação e expressão da arte, incluindo a dança, a literatura, a culinária e outras áreas, também na religião o sincretismo assume formas de submissão aos dogmas do centrismo católico, inclusive funcionando como uma espécie de pacificação implícita, entre dominados e dominadores (CAVENACCI, 1996). Conseqüentemente, o sincretismo religioso percorre um caminho tácito em direção a novas maneiras de vivenciá-lo, que se manifesta, por exemplo, no culto a Nossa Senhora da Conceição no catolicismo, ao tempo em que Iemanjá está no candomblé, ou ainda Oxum na umbanda. Cavenacci afirmar que:

Costuma-se atribuir também o termo sincretismo em nosso país, quase que exclusivamente ao catolicismo popular e às religiões afro-brasileiras. Mas o sincretismo está presente tanto na Umbanda e em outras tradições religiosas africanas, quanto no Catolicismo primitivo ou atual, popular ou erudito, como em qualquer religião. O sincretismo pode ser visto como característica do fenômeno religioso. Isto não implica em desmerecer nenhuma religião, mas em constatar que, como os demais elementos de uma cultura, a religião constitui uma síntese integradora englobando conteúdos de diversas origens. **Tal fato não diminui, mas engrandece o domínio da religião, como ponto de encontro e de convergência entre tradições distintas.** (CAVENACCI, 1996, p. 336, grifo nosso).

Um bom exemplo desse ponto de encontro, de convergência entre esses fenômenos da

³⁸ Ialorixá, mãe de terreiro, iyalorixá, iyá, ialaorixá ou mãe de santo é uma sacerdotisa e chefe de um terreiro de candomblé queto. Cf. Maria Bibiana do Espírito Santo: Mãe Senhora: saudade e memória José Félix dos Santos, Cida Nóbrega Corrupio, 2000.

religiosidade popular são os cortejos de mastro de São Sebastião, também conhecido como Puxada³⁹. Em Penha, interior do estado de Santa Catarina, e em Ilhéus, na Bahia, onde respectivamente acontecem essas comemorações, há diferenças no modo de celebrar. Célia Borges, ressalta que:

A modificação da estrutura da festa, resultou, entre outros fatores, da pressão das forças políticas, sociais e religiosas que tenderam, ao longo dos séculos, a intervir no seu desenvolvimento, **modificando parte de sua estrutura** ou mesmo proibindo a realização do ritual (BORGES, 2005, p. 179, grifo nosso).

Desse modo, as características desses fenômenos se reconfiguram a partir de inúmeras intervenções e, por vezes, a resistência às imposições da própria Igreja Católica. Mas sigamos os exemplos. Em Penha, o conjunto de elementos dessa tradição se expressa em distintas simbologias: o processo de elaboração do mastro – diferente de Santarém Novo – está inserido em todo o ritual da celebração, que é composta também por orações, ladainhas, cânticos; e só ao final da festa, quando o mastro já está erguido, é que há a participação dos foliões do Divino Espírito Santo que animam a celebração, como vemos na imagem abaixo.

Figura 29 – A Puxada do Mastro de Sebastião em Ilheus-BA, realizada apenas por homens, que empurram o mastro com pedaços de varas até a frente da Igreja de São Sebastião, onde ele será erguido.



Fonte: Revista Diário de Ilhéus, 2019.

³⁹A Festa da Puxada do Mastro teve início ainda no Séc. XVIII e descende de índios, negros e brancos. No processo de miscigenação, são os caboclos que mantêm a fé e preservam rituais em gerações. A corrida de toras, que integrava uma série de representações religiosas alimentadas pelos indígenas da região, deu início à celebração. Na Puxada de Penha, um tronco de dez a doze metros é decorado com flores, adereços e folhagens por devotos de São Sebastião. Durante a produção do mastro, cantorias católicas e versos em honra a São Sebastião e a Jesus são dedicados por quase duas horas, tempo em que se ornamenta o mastro. Ao sair para o cortejo, já ao cair da noite, o mastro é conduzido por trinta homens que revezam nas muitas paradas entre igrejas e capelas até o destino final.

A Puxada é, portanto, um caminhar por estações demarcadas, onde os promesseiros e devotos se revezam ou puxam o mastro até seu destino. À noite, em torno do mastro, a festa continua com orações, cantorias, versos e danças folclóricas. Já em Ilhéus, no mesmo festejo – que teve início a partir dos Tupinambás – a condução do mastro, como demonstra a imagem acima, é feita apenas por homens que empurram ou puxam o mastro, com pequenos pedaços de madeira e assim o conduzem, passo a passo, até o destino final.

Essa manifestação, inundada de hibridismo, é festejada com o auxílio da zabumba e do sino do badalo, que determinam o tom da festa e preservam os resquícios da língua Tupi através do canto “Ajuê dão, ajuê dão, dão”, única música cantada durante o festejo, intercalada com trovas e rimas.

Em Pirenópolis, no estado de Goiás, o Reinado ou Reinados – pois acontece em três igrejas distintas: Nosso Senhor do Bonfim, Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e São Benedito – possui as manifestações que se configuram em cortejos com vários personagens que simbolizam os reis e rainhas, juízes e juízas que, ao longo da celebração, distribuem alimentos aos participantes, sempre acompanhados pela zabumba e bandas de músicas.

Há, portanto, questões identitárias emaranhadas nesses fenômenos tornando-os, como define Stuart Hall, não essencialistas⁴⁰, pois são dinâmicos, variáveis, transitórios, ainda que concebidos de forma inconsciente. Discorrendo ainda sobre o tema, Hall analisa que não há como unificar as identidades, tomando-as como posição rígida, ou linguagem única, imutável, pois elas se deslocam entre práticas e antagonismo, e estão em constantes processos de modificações e transformações (HALL, 2014). Além disso, esses procedimentos se constituem para além do emprego de outros recursos:

Elas tem a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Tem a ver não tanto com as questões “quem somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “**quem nós podemos nos tornar**”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (HALL, 2014, p. 109, grifo nosso).

Se, para Hall, os processos de transmutação social se ancoram em questões de ancestralidade, em como nós depuramos esse processo e nos tornamos quem queremos ser, na esteira epistemológica transdisciplinar dos estudos da etnocenologia – nas “encruzilhadas” da arte com a ciência da natureza, das ciências da cultura e da arte que rompem suas fronteiras entre as inúmeras formas de vida cotidiana, como revela Armíndo Bião (2009), ao citar Leda

⁴⁰ “Essencialista”, nos estudos de Stuart Hall, é um conceito estratégico, contrário à forma oficial da Identidade Cultural, como se ela não sofresse com as intempéries e vicissitudes no decorrer da história.

Martins – é que se insurge a valorização da ancestralidade à pluralidade de práticas e comportamentos espetaculares contemporâneos, como afirma Pradier, “[...] a forma espetacular é um pensamento estendido no espaço” (PRADIER,1999, p. 38), e por não haver limites de tempo e espaço, nesse caso, a tradição estará sempre atrelada à contemporaneidade.

A tradição, como um elemento intrínseco, incorporado à comunidade, expressa a valorização das matrizes culturais e estéticas, vinculada a uma linha do tempo que une, indissolúvelmente, passado e presente e, portanto, se atualiza, se refaz, reinventa-se. Assim caminham os que cantam, rezam e dançam junto aos que também bebem a gengibirra, aos que gritam e fazem gozações entre si e aos observadores, tudo em um espaço de inconsciente coletivo, que se configura no cortejo do mastro de São Benedito em Santarém Novo, como podemos observar na imagem a seguir.

Figura 30 – Durante o cortejo do mastro de São Benedito não faltam, religiosidade, carimbó, animação, espetacularidade e muita gengibirra, ditando o ritmo dos participantes.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

2.2 No bico do pica-pau, ou no bico rufa o tambor, vamos cantar alvorada na porta de meu amor

Ainda no primeiro dia de festa da Irmandade de São Benedito em Santarém Novo, após o carregamento do mastro, os integrantes do grupo de carimbó se deslocam para a casa do primeiro festeiro, de onde saem em cortejo pelas ruas até a pequena capela de São Sebastião, onde é realizado o ritual da ladainha cantada. A família do primeiro festeiro é responsável por convidar a comunidade a participar da ladainha, que é cantada em latim e através de louvores a São Benedito, semelhantes a folia de reis, ambas acompanhadas por músicos do carimbó. Após a ladainha, os presentes seguem novamente em caminhada até o barracão da Irmandade, onde o festeiro e sua família serão os responsáveis por oferecer comidas típicas e a gengibirra para todos os brincantes do baile. Valéria Marques, a primeira festeira de 2019 diz que, “pode faltar comida, ninguém vai reclamar, mas a gengibirra, nem pensar. São Benedito não perdoaria”⁴¹.

Ao longo do dia, ela e sua família têm ainda o encargo de limpar e decorar o barracão, com balões, ou palhas de açazeiro, rendas e outros tecidos, além, é claro, do estandarte e da imagem de São Benedito, que fica exposta, em um singelo nicho, no antigo e modesto barracão que fica ao lado do novo, como podemos ver na imagem que segue.

Figura 31 – A pequena imagem de São Bendito pertencente a Sra. Teodorina Loureiro, presidente da Irmandade de Carimbó de São Benedito, fica exposta na antiga sede da Irmandade durante o período da festividade.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

⁴¹ Entrevista realizada em 21 de dezembro de 2019.

Segundo a Sra. Teodorina Loureiro⁴², um pároco da cidade, cujo nome ela prefere não citar, enviou a imagem “original” de São Benedito para ser restaurada, e para não quebrar a tradição, ela expõe uma réplica que possui a mais de 40 anos. Após dar início a primeira dança de carimbó, realizada pelo primeiro festeiro e seu par, a presidente da Irmandade de Carimbó de São Benedito declara o início oficial da primeira noite de baile e a animação da festa fica por conta dos “Quentes da Madrugada”, que se revezam entre novas e velhas gerações de carimboleiros⁴³.

No levantamento do mastro da Irmandade de São Benedito em Santarém Novo, a convivência entre sagrado e profano expressa a sua espetacularidade, baseada na estética do corpo como espaço de festas, hibridismo, fazeres, linguagem (BRIGIDA, 2015), estabelecendo conexões estéticas, socioculturais e poéticas do imaginário amazônico, impregnados nesses fenômenos. O corpo conduz o mastro, o corpo conduz a bandeira, o corpo caminha cantando, o corpo dança para enaltecer o santo, o corpo é pura espetacularidade. Para Loureiro:

O corpo é lugar de festas porque a celebração da vida no corpo se faz. A vida desdobra no corpo a sua liturgia. Seja o corpo como escultura de carne e osso; seja o corpo como construção do imaginário; seja o corpo como alegoria do cosmos; seja o corpo **sacralizado ou divinizado pelo misticismo**. É no corpo que acontece a epifania da existência e a maravilha de viver (LOUREIRO, 2015, p. 24, grifo nosso).

Nesse cortejo com estações demarcadas e de desdobramentos pré-estabelecidos, nesse caminhar e levar o mastro e sua bandeira à frente da Irmandade e erguê-lo em homenagem a São Benedito e assim, expressar toda a gratidão por mais um ano de comemorações, é que eu rezo, canto e danço. É nesse corpo sacralizado, místico, divino, onde a presença do corpo se estabelece na cena de um teatro imaginário, e onde se expressa uma gama de sentidos baseado em aspectos culturais que estão mergulhados num ambiente integrado aos costumes, à natureza, à oralidade, à religiosidade, ao acúmulo de experiências tipificadas de originalidades, predominantes na somatória do imaginário popular do homem amazônico, que me insiro e faço o trajeto junto aos participantes do fenômeno, como um artista-pesquisador-participante.

Armindo Bião (1999) destaca que, de um modo geral, as festas populares e/ou manifestações culturais, se caracterizam por inúmeras interações humanas e, por isso, podem e devem ser observadas por múltiplos campos da ciência e do conhecimento. Desse modo, ao me inserir novamente como artista-pesquisador-participante nas celebrações de São Benedito em

⁴² Presidente da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo. Também responsável pelo grupo de carimbó “Os Quentes da Madrugada”.

⁴³ Termo nascido no ambiente de músicos e brincantes de carimbó. “Carimboleiro” é alguém que vive intensamente o carimbó, seja tocando, seja dançando.

Santarém Novo, procurei visualizar os diversos aspectos culturais, estéticos, religiosos e sociais inseridos na estrutura do festejo, e assim como compreender, como destaca Miguel Santa Brígida em seus estudos o conceito etnocenológico, ressaltando que:

[...] a Etnocenologia é formada por: **ETNO**, o sentido de diversidade cultural, **CENO** está para além do corpo biológico e vai para o espaço espetacular em que se estrutura, com seus participantes em uma relação com a cena e **LOGIA**, relação de aprendizagem no ambiente dos praticantes (BRÍGIDA, 2015, p. 16, grifo nosso).

Há, portanto, na relação do rezar, do cantar e do dançar, uma religiosidade que estabelece vinculações entre o ETNO da diversidade cultural, com o CENO do sublime em estado espetacular do corpo, e a LOGIA, onde esses entrelaçamentos consagram, ao seu modo, um ambiente que percorre um fluxo do maravilhoso sagrado ao poético profano, fundamentais para a construção desta reflexão acadêmica. Assim, o amazônida consagra suas relações regionais e, ao mesmo tempo globais, cotidianas, com o festejo popular, ou *o popular culture*, como ressalta Ecléa Bosi (2007) discorrendo sobre os estudos de Lowenthal (1961), quando destaca que há uma sinalização para a substituição das culturas, seja erudita, seja o folclore, por uma cultura própria. Em outros trajetos, essa cultura própria é expressa mediante os padrões de comportamentos que a personificam como tal. Por isso, Pradier nos convida a entender e degustar o espetacular como uma “[...] forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar, de se enfeitar” (PRADIER, 1995, p. 24).

Assim, pode-se compreender e relacionar os laços que unem os participantes do cortejo e levantamento do mastro de São Benedito às inúmeras práticas espetaculares, percebendo o quanto a etnocenologia pode acentuar nossa percepção sobre as coisas, sobre as pessoas e sobre o mundo, muito além do que nossos olhos veem nesse estado de arrebatamento, que transcende a tentativa de objetivar o fato, tentar defini-lo como experiência humana que percorressem uma passagem lógica.

Figura 32 – Na casa do Festeiro, a alvorada de São Benedito é festejada ao som do carimbó, comidas típicas da região, pulsação e espetacularidade.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Figura 33 – Ao erguer o mastro de São Benedito, a festeira cumpre um ritual que transcende a compreensão da lógica humana, da religiosidade, ao ponto em que é pura espetacularidade.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Essas intersecções entre as diversas identidades que constituem o ser amazônico, seja por suas identificações afrodescendentes, seja das populações indígenas, dos colonizadores que, ao longo do percurso histórico absorveram tantas outras formas de estabelecimento e pertencimento cultural, que reconhece sua alteridade mediante a compreensão de suas diferenças, agregado ao seu multiculturalismo característico do ser amazônida, construíram um legado que se expressa na celebração de São Benedito em diferentes formatos. Assim, mediante ao processo da transculturação, esse visto como um fenômeno no qual um determinado grupo social recebe e adapta as formas culturais às suas, a comunidade, por meios subsecutivos e a partir de suas próprias práticas, acaba por adquirir uma fisionomia própria desse espólio cultural, absorvendo, tendo pra si e criando peculiaridades e singularidades no jeito de ser e viver, na maneira de expressar suas crenças e costumes, traduzidos na estética do corpo e na espetacularidade que rege, neste caso, as celebrações do levantamento do mastro de São Benedito, mediante ao dinamismo e o vibrante poder de mutação, variação e transformação, inerente à própria cultura.

Na etnocenologia, Bião (2009) realça as matrizes culturais e estéticas, compreendendo-as como maneiras de agir do espaço, de se expressar, observando a cultura através de formas artísticas que acenam para um olhar de espetacularidade. Pois assim, ao ressaltarmos as comparações entre as manifestações da religiosidade popular citadas neste capítulo, advindas de regiões antagônicas, díspares, caracterizadas pela diversidade, compreendemos que as matrizes estéticas se estabelecem com uma espécie de traço de identidade sem, contudo, ser estagne, são possuidoras de extenso espólio cultural. Bião admite que:

Essa expressão [matrizes estéticas] é mais uma noção teórica “mole” que um conceito “rígido”, considerando-se que, no âmbito geral da cultura, assim como no campo mais específico da estética, pode-se sempre buscar compreender um fenômeno contemporâneo a partir do esforço de identificação de sua filiação histórica e de seu parentesco atual com outros fenômenos. A utilização dessa expressão – matrizes estéticas, sempre no plural, possui, do ponto de vista retórico, uma consciente proposição paradoxal, posto que a palavra matriz remete à ideia de mãe, que também remete à ideia de unicidade, quando pensada como uma e única pessoa, do gênero feminino, que alimenta em seu próprio corpo e assim é explicitamente geradora de outra, enquanto a palavra matrizes multiplica esse ente, ainda que se referindo a um mesmo fenômeno – seu descendente direto. O que se pretende, ao recorrer-se a essa figura paradoxal de linguagem, é chamar a atenção para o fato de que **na cultura cada fenômeno possui simultaneamente múltiplas matrizes, fruto que é de diversos processos de transculturação** (BIÃO, 2009, p. 37, grifo nosso).

O agrupamento dessas práticas espetaculares e o modo como são concebidas remetem a uma infinidade de intercepções e matrizes culturais, principalmente quando observamos santos católicos festejados e reverenciados a partir do carimbó, dança cuja origem está no

cruzamento da ancestralidade indígena com os africanos, seja no ritmo dos tambores (curimbós), seja na linguagem regional. Por esses deslocamentos, não apenas o sincretismo religioso está instituído no fenômeno, mas o hibridismo também. Ademais, os costumes e práticas que deram ascendência à celebração de São Benedito, tão presente no imaginário do catolicismo popular, traz elementos que remontam aos fazeres cotidianos, expressando-se artisticamente na dança do carimbó entoados durante o cortejo, celebrando o santo através das canções que se caracterizam por práticas e ancestralidades regionais, demonstradas na imagem abaixo:

Figura 34 – Painel no antigo barracão da Irmandade retrata os instrumentos de percussão, também conhecidos como curimbós, e um casal de dançarinos de carimbó. Ancestralidade musical celebra São Benedito.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Assim, a celebração de São Benedito em Santarém Novo-PA vai terminando. Depois da cerimônia da varrição⁴⁴ ou derrubamento do mastro, sempre ao bailado do carimbó e entre uma ou outra talagada de gengibirra, os homens cortam o mastro em onze pedaços e saem percorrendo as ruas da cidade, indo na casa de todos os festeiros do ano seguinte, começando pela casa do primeiro festeiro, o juiz do mastro. A bandeira do santo, retirada na varrição, é

⁴⁴ No contexto da festividade de São Benedito em Santarém Novo, varrição, para os devotos do santo, é o final da festa, quando o mastro é derrubado e seus pedaços são distribuídos aos festeiros da próxima festividade.

presenteada ao novo juiz, que será o responsável pela abertura e todos os rituais que compõem o cenário festivo da vindoura celebração.

Figura 35 – Devotos chegam ao barracão da Irmandade para o levantamento do Mastro de São Benedito. Nesse momento, os atabaques e curimbós acentuam o ritmo, como se chegasse em um estado de êxtase, transe entre o corpo e espiritualidade, entre profanos e divinos, em perfeita sintonia em um cenário de espetacularidade.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

É desse modo que o ciclo de preservação e manutenção do fenômeno se refaz, se recria, se ressignifica ao frescor contemporâneo da tradição. Duvignaud, em expressiva citação ressalta que “[...] nossa atividade é uma partitura, onde seres contemporâneos atuam em diversos planos, diversos níveis, concomitantemente, sem nenhuma hierarquia. Nenhum é mais ou menos importante, superior ou inferior, simplesmente misturam-se.” (DUVIGNAUD, 1995, p. 31). Assim chega no barracão da irmandade o cortejo do mastro. Imerso em diversidade cultural, religiosa, étnica, humana: devoção, hierofania, fé, gengibirra, carimbó, ladainhas, espetacularidade.

E por via dessa atividade, da qual refere-se Duvignaud, misturei-me ao cortejo do mastro de São Benedito em Santarém Novo-PA como um artista-pesquisador-participante, sem

qualquer pretensão de hierarquizar meu objetivo como pesquisador, apenas buscando compreender esses diversos planos, esses diversos níveis nos quais o imaginário do homem amazônico se insere. O fenômeno espetacular que pesquisei não é somente um tema preciso, um alvo fixo, apenas uma festa ou celebração, outro ritual, seja através do cantar, do rezar, do dançar, ele desconjunta o lugar móvel, o olhar e/ou sentidos que se fundem entre um determinado objeto e quem se predispõe a pesquisá-lo, ou mesmo vivê-lo.

Nesses mares de encantarias, participar do cortejo foi como viajar na Boiúna por sobre os rios da memória, da cultura popular, da religiosidade mística, das crenças e costumes, e o fiz cantando, rezando e dançando em meio a essa gente que constrói e celebra, à sua feição, sua cultura e suas tradições. Afinal: “Quem quiser vir nesta festa não precisa convidar, saiu na Folha do Norte e na Província do Pará”.⁴⁵

2.3 Aruê aruá, aruê aruá, bate o vento na roseira deixa a rosa se espalhar: a lenda de Damiana

“Era uma tradição no Carimbó as moças só dançarem depois de completar 18 anos. Diz a lenda que se não obedecessem à tradição, poderiam ser amaldiçoadas por São Benedito. A lenda diz que Damiana morreu por ter dançado o carimbó antes de completar a idade. Então, na noite de sua morte nunca tinha chovido tanto em Santarém Novo, pois Damiana não aceitava sua morte e por isso lançou uma maldição sobre a vila: a maldição de Damiana. Por isso, contam os mais velhos que o mastro do santo foi feito para lembrar o castigo de Damiana sobre a vila, e que as frutas do mastro são amaldiçoadas e por isso, quem comer as frutas do mastro passarão a ver a alma de Damiana dançando, toda vez que o carimbó tocar” (Raimundo Correa Costa⁴⁶).

⁴⁵ Letra da música “Quem quiser vir nessa festa”, do grupo de carimbó “Os Quentes da Madrugada”, de Santarém Novo-PA, referindo-se a antigos jornais do estado do Pará. Autor desconhecido.

⁴⁶ Também conhecido como Mestre Ticó, é integrante do grupo de carimbó “Os Quentes da Madrugada”, do município de Santarém Novo. Ele também participou do documentário o Grande Baile de Damiana, interpretando um dos que viram o fantasma de Damiana.

Figura 36 – Milka Santa Brígida de Souza, atriz protagonista que interpreta a jovem Damiana no documentário *O grande Balé de Damiana*.



Fonte: Blog. Revelando os Brasis, 2008.

O caráter simbólico que repousa no campo imagético, ou seja, o mito, não é uma realidade autônoma. Ele provém de um signo fundador, onírico, que se processa através do sobrenatural, de elementos fantásticos, que se entrelaçam em profundos sentimentos humanos: no amor, no sacrifício, na inocência de seus enredos, uma verdadeira “metafísica poética” (LOUREIRO, 2000). A lenda de Damiana, que se insere no universo imaginário, tanto dos membros da Irmandade de São Benedito, quanto dos que estão envolvidos direta ou indiretamente nas celebrações, se utiliza de possíveis acontecimentos reais para justificar exageros e distorções, mas tem no efeito do real em seu signo fundador seu mais profundo sentido de existência, pois sua narrativa espetacular transcende as experiências estéticas que produzem formas de criação e recriação do imaginário.

Na narrativa de Mestre Tico⁴⁷, Damiana morre por amor ao carimbó e tem sua maldição perpetuada através das frutas que compõe o mastro do mesmo santo que a condenou. Assim, “[...] o mito, distanciando-se de ser a consciência coletiva, torna-se uma expressão de sentimento [...] uma epifania do imaginário irrompendo na realidade” (LOUREIRO, 2009, p. 78). Por amor, Damiana morre, e por amar Damiana vive e morre. Assim, constrói-se uma narrativa mítica em torno de algo concreto, mesmo que submersa a uma linguagem poética e de encantarias, pois é fato que durante mais de 100 anos, confirmados em relatos orais, as mulheres eram proibidas de dançar o carimbó antes de completarem 18 anos. Essa informação

⁴⁷ Entrevista com o Mestre Tico realizada em dezembro de 2018.

é confirmada pelas fontes dos representantes da Irmandade de São Benedito, que asseguraram que só em 1985, mais de 100 anos após a fundação da Irmandade, foi permitida a participação das mulheres menores de idade nas festas de carimbó. Assim, estabelecendo, por efeito, um pertencimento cultural que une o imaginário e o real, e por meio deles, se preserva a memória cultural e se cultiva o fenômeno.

Em outro significado, a lenda de Damiana mergulha em um ambiente de espetacularidade que está impregnada em toda a forma comunicativa da dança do carimbó, que expressa através de suas letras e músicas, comportamentos, tradição, hábitos, linguagens e outros aspectos peculiares que permeiam as celebrações da Irmandade de São Benedito em Santarém Novo e que transcende sua qualidade imagética. Paes Loureiro ressalta que a narrativa do mito se estabelece frente a uma espécie de encenação e por isso:

A modelação mitológica se constrói na configuração de um cenário virtual, que expressa o sentimento de espaço cênico, onde o mito é encenado. É, portanto, uma “representação” fabulosa. Essa representação é no sentido da simbolização de algo, mas, também, como atuação. É neste segundo sentido, que emerge a etnocenografia. Exatamente quando o mito configurasse como representação espetacular (LOUREIRO, p. 06, 2009).

A Irmandade de Carimbó de São Benedito é o espaço simbólico onde a lenda de Damiana se manifesta e, por isso, ela serve como um palco à sua espetacularização, ainda que não seja o único elemento alegórico de sua existência. Contudo, ao evocar um significado transcendente, que povoa o imaginário de seus participantes, a lenda de Damiana constitui-se em história vivida e viva no cenário sedutor do fenômeno. Assim, o carimbó que se manifesta no bailar dos casais, na forma sedutora que a dança propõe, mesmo em trajes formais e uma postura virtuosa de seus dançarinos – paletó para homens e saias e camisas longas para mulheres – é cingido de um comportamento estético, como demonstra a imagem abaixo, onde o corpo se conecta a complexidade da tradição, que envolve diversas ações sacras e profanas, ao mesmo tempo em que as unifica.

Figura 37 – Casais dançam o Carimbó na Irmandade de São Benedito em Santarém Novo-PA. Uma das peculiaridades dessa manifestação é que os homens dançam de terno e gravata.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Conheci o mestre Ticó quando participava de uma apresentação do grupo de carimbó “Os Quentes da Madrugada” no palco do Memorial dos Povos em Belém-PA, bem antes de sequer imaginar que poderia pesquisar sobre a Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo-PA. Anos depois, ao entrevistá-lo, ouvi aquele mestre percussionista, cantador oficial do grupo, de voz rouca e de força inquebrantável, a tocar seus instrumentos por horas sem qualquer vestígio de cansaço, revelar-se agora um caboclo de alma extremante sensível e de uma candidez quase em estado de transe. Foi como mergulhar no fundo do rio onde as encantarias se entrelaçam ao imaginário, de maneira quase inconsciente e constante de ressignificação de seus signos, seus símbolos, que consagram suas origens em uma paisagem ilusória e como ressalta Loureiro, “[...] uma dimensão utópica na crença daqueles que não precisam ver para ter certeza” (LOUREIRO, 2007, p. 42).

Mestre Ticó é, sem dúvida, um dos maiores expoentes da cultura de sua terra. Escrevo a frase com a convicção de ter convivido, participado, me integrado às celebrações de Santarém Novo-PA. Vejamos alguns exemplos: ele é o principal responsável pela organização e participação do grupo “Os Quentes da Madrugada” e a nova geração do mesmo grupo, durante todo o período de celebração de São Benedito e demais apresentações que ocorrem em outras cidades do Pará e em outros estados; anima as alvoradas durante os onze dias na casa dos festeiros; autor e cantador das folias na ladainha de São Benedito; lidera o grupo de carimbó por todo o trajeto, do mastro até seu levantamento; é o líder dos “Quentes da Madrugada” em todos os onze bailes de carimbó que acontecem no barracão da Irmandade de São Benedito.

Além de sua atuante participação nestas celebrações, ele também faz parte do folguedo Rei Cariongo⁴⁸, outra instigante manifestação da cultura santareense, baseada em matrizes culturais de reisados de Congo. Portanto, não há como não reconhecê-lo como um importante símbolo da cultura local.

Mas voltemos à lenda de Damiana, a qual mestre Ticó me revelou entre outros aspectos, como ela se insere na tradição:

A lenda da Damiana começou por aqui, através do carimbó. Naquele tempo havia respeito. Tudo era através do respeito. Então naquele tempo, aqui só se dançava carimbó com 18 anos. Mas a gente percebeu, naquele tempo, que os mais velhos já não davam conta de dançar. Aí nós conversamos para o presidente da Irmandade baixar a idade de 16 anos pra frente já puder dançar. Se não, pelo jeito que ia, nos ia perder nossa cultura. Aí pra ninguém perder e pra dar continuidade, nós liberamos. Hoje não, hoje o barracão lota e desde as crianças já dançam no baile mirim. Então a Damiana era de menor e queria dançar o carimbó. Ai ela mudou a ordem das coisas e foi dançar antes de completar 18 anos. Acontece que ninguém pode desafiar o santinho, São Benedito, ele é forte e castiga mesmo. A Damiana existiu sim, era uma moça que tinha uns 16 anos e era muito respondona e não obedecia a mãe dela. Sempre chamava outra colega dela que era vizinha pra dançar o carimbó, mas a colega temia São Benedito e não ia nem ver os mais velhos dançar. Depois que Damiana foi dançar sem a autorização da mãe ela morreu em pleno salão. Damiana morreu, mas continuou aparecendo pra quem mexia nas frutas do mastro de São Benedito. Essa é a lenda que até hoje todo mundo da comunidade conhece⁴⁹.

A lenda de Damiana, que segundo mestre Ticó começa pelo carimbó, permeia o imaginário coletivo dos moradores de Santarém Novo, traçando um percurso de entrecruzamentos culturais implícitos na fala citada, entre o real e o imaginário, feito o encontro das águas dos rios Tapajós e Amazonas⁵⁰, que caminham lado a lado, em cores e densidades díspares, e ao mesmo tempo mantêm-se intactos, sem diluir-se um ao outro. A lenda de Damiana é como um invólucro que modula sua criação estética a uma relação intercorrente entre o real e imaginário, assim como diz Loureiro:

O cenário da narrativa legendária do mito e da sua construção decorre da imaginação configurada segundo uma cultura. É o pertencimento cultural que estabelece a identificação entre o real e o imaginário, entre história e imaginário. As imagens cênicas e cenográficas se impõem como co-reais, oscilando entre o virtual e o real. **O imaginário, pelo mito, converte-se em história.** Caminha em sua realidade paralela no livre jogo entre real e surreal, fascinando pelo maravilhoso revelado, aproximando-se da criação artística. O cenário do mito resulta do rico material da imaginação nas

⁴⁸ Rei Coriongo é uma manifestação similar ao Congado ou reisados de Congo, mas com características de um enredo de Boi Bumbá. Uma comédia que se passa através de um rei que vem da Turquia e namora a mesma namorada do embaixador. Segundo Alexandre Loureiro não há registros na comunidade sobre como chegou a Santarém Novo, apenas os relatos orais do enredo passado entre gerações.

⁴⁹ Entrevista realizada com Mestre Ticó em dezembro de 2018.

⁵⁰ Fenômeno natural que ocorre em Santarém-PA, onde os rios correm lado a lado por uma longa extensão, formando uma paisagem inusitada devido ao encontro das águas azul-esverdeada do Rio Tapajós com as águas barrentas do Rio Amazonas, mas não se misturam.

mãos artesanais da razão (LOUREIRO, 2007, p. 147, grifo nosso).

O carimbó na Irmandade de São Benedito em Santarém Novo-PA, de acordo com relatos orais, nasce das intercorrências entre a crença e seus modos de professar ou legitimar sua fé, seu agradecimento as graças alcançadas, e por tanto sua celebração ao Santo Preto, tendo em vista suas práticas sociais e culturais. Assim, o imaginário coletivo do povo santareense converte em história o mito e o simboliza, através da dança do carimbó, como expressão maior de sua cultura.

Para muita gente, principalmente os mais antigos, a lenda da Damiana de fato existiu e por isso, penso que esse sentimento do povo, que com o passar dos anos mantém a tradição por aqui, ajuda a fazer entender aos mais jovens a importância dessa celebração de São Benedito, através do Carimbó. Assim como as lendas que povoam o imaginário dos ribeirinhos, dos povos da floresta, do nosso estado, da Amazônia, nós precisamos sim delas para manter nossas manifestações e festas populares⁵¹.

É na Irmandade de Carimbó de São Benedito que a lenda de Damiana assume formas estéticas no bailar dos casais que nos ajudam a compreender essas interações. Vejamos as fotos a seguir:

Figura 38 – Casais bailam carimbó no barracão da Irmandade de São Benedito.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

⁵¹ Entrevista realizada com o professor Alexandre Loureiro em dezembro de 2019.

Figura 39 – No baile de Carimbó da Irmandade de São Benedito, homens trajam terno e gravata ao cortejar suas damas.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Na Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo, sol e lua compõem casais míticos em um bailar pleno de poesia, de festa e espetacularidade, cercado de encantarias e encantados tão presente na religiosidade popular, mergulhado no universo submersos de suas matrizes estéticas e culturais. Os elementos da natureza cantados nas letras das músicas do Carimbó retratam essa relação do ser amazônico com seu meio, pois estão intensamente conectadas às suas identidades regionais.

Na lenda de Damiana, no relato de mestre Ticó, as frutas o mastro de São Benedito são elementos simbólicos que se convertem, como diz Loureiro, “[...] em uma dimensão transfigurada do real... uma espécie de expressão simbólica do sentimento... e como formas significantes da expressão simbólica do sentimento, assumem a dimensão estética” (LOUREIRO, 2007, p. 01). Ao desafiar as tradições, Damiana desafia também São Benedito e, assim, acaba por deflagrar sobre a comunidade a sua maldição, explícita nas frutas do mastro. Quem comer alguma fruta do mastro do santo verá o espírito de Damiana e estará para sempre encantado por sua beleza e por seu bailar.

E porque não dizer que assim constroem-se os encantamentos na festa do carimbó da Irmandade de São Benedito? É dessa forma que a comunidade comunga das encantarias de Damiana no baile de carimbó. Tal qual as encantadas, que ao serem atraídas e amadas pelo

Boto⁵², esperam todos os dias seu retorno, na Irmandade de São Benedito, Damiana também é esperada ano a ano por todos os que amam o carimbó. A imaginação simbólica é, segundo Durand (1993), representação indireta que pode se expressar através de alegorias, emblemas, narrativas alegóricas (apólogos), mitos, parábolas. Desse modo, a lenda de Damiana se constitui como um dos símbolos de resistência e preservação às crenças e a religiosidade explícitas no imaginário coletivo do povo santareense, que dança o carimbó com a força mágica da mestiçagem de seus troncos:

Tenho pena do meu canário que está preso na gaiola,
Tenho pena do meu canário que está preso na gaiola,
Quando o meu canário canta alegre a morena chora,
Quando o meu canário canta alegre a morena chora,
Aruê, aruá, aruê, aruá, corre o vento na roseira,
deixa a rosa desfolhar.
Mamãe eu quero um vestido da ceda mais encarnada,
Mamãe eu quero um vestido da ceda mais encarnada,
Pra dançar o Carimbó no meio da rapaziada,
Pra dançar o Carimbó no meio da rapaziada,
Aruê, aruá, aruê, aruá, corre o vento na roseira,
deixa a rosa desfolhar.
(Os Quentes da Madrugada)

⁵² Dizem que, durante as festas nas comunidades à margem dos rios amazônicos, o boto aparece transformado em um rapaz elegantemente vestido de branco e sempre com um chapéu para cobrir o orifício por onde respira. Ele seduz as moças e as leva para o fundo dos rios, onde por vezes ele as engravidam.

NA ESPETACULARIDADE DO CARIMBÓ O ESTANDARTE FAZ A FESTA



Nazarete Pedroelra
Centro dos Paracenses

os Paracenses
e Nazarete
Lemb

3 NA ESPETACULARIDADE DO CARIMBÓ O ESTANDARTE FAZ A FESTA

3.1 Estandarte dos santos, festas e ladainhas

Da antiguidade aos dias atuais, a dinâmica cultural tem estabelecido inúmeras formas de expressar-se, de exprimir-se, manifestar-se, revelar-se, mas foi a partir da Heráldica⁵³, ciência que estuda a descrição dos emblemas e brasões, por volta do século XII, que o cenário evolutivo das representações heráldicas dos brasões se consolidou, ainda que haja contestações de ordem cronológicas em relação à organização da referida ciência. Joel Serrão, por exemplo, ao escrever por uma década o *Dicionário de História de Portugal* (1963 a 1971) a descreve como “uma ciência e uma arte que estuda, ordena e elabora os símbolos ou ‘marcas’ da personalidade singular ou colectiva, moral ou territorial” (SERRÃO, 1999, p 431).

Na história das religiões, este símbolo, nem sempre denominado estandarte, foi expressão maior das unidades tribais patriarcais do antigo povo de Israel, nas Cruzadas e guerras santas até o mais popular festejo católico, presente em diversas celebrações trazidas por colonizadores ao Brasil. A chegada desses novos habitantes significou a introdução e/ou imposição, também como forma de evangelização, de novas formas iconográficas, entre elas gravuras, pinturas, esculturas e outros elementos simbólicos, impostos ao imaginário nativo com novas maneiras de representar o divino, o humano e o natural. E, por essa via, como nos mostra a história das religiões na América Latina, o sincretismo se tornou um hábito.

Foi por esses modos que ainda nos primeiros dias da expedição portuguesa comandada por Pedro Álvares Cabral, que aportou em terras de Santa Cruz no início do século XVI, no domingo de Páscoa, que frei Henrique e outros clérigos rezaram a primeira missa por essas terras. Pero Vaz de Caminha, funcionário do erário régio, nomeado escrivão para a feitoria de Calicute, na Índia, estava presente na esquadra de Cabral e assim escreveu:

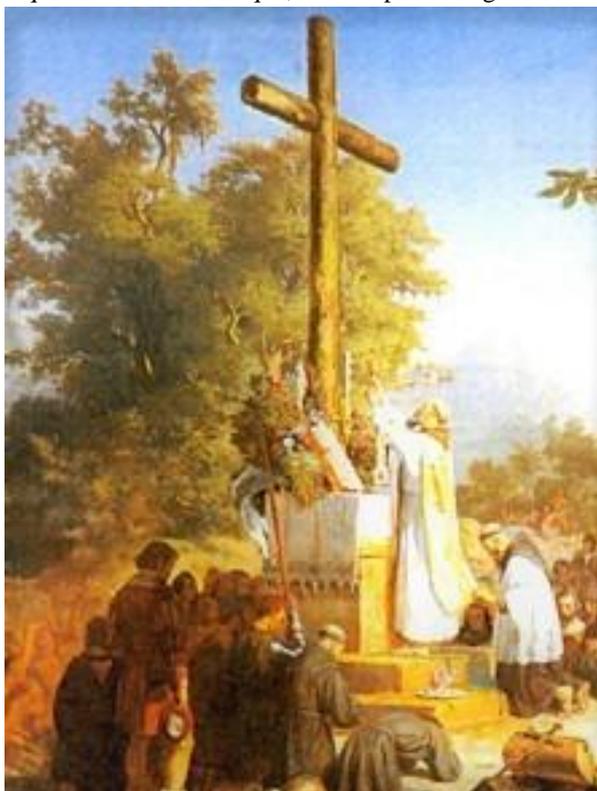
“Ao domingo de Páscoa pela manhã, determinou o Capitão de ir ouvir missa e pregação naquele ilhéu. Mandou a todos os capitães que se aprestassem nos batéis e fossem com ele. E assim foi feito. Mandou naquele ilhéu armar um esperavel, e dentro dele um altar mui bem corregido. E ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual foi dita pelo padre Frei Henrique, em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes, que todos eram ali. Ali era com o Capitão a **bandeira de Cristo**, com que saiu de Belém, a qual esteve sempre levantada, da parte do Evangelho.”⁵⁴ (Grifo nosso).

⁵³ A heráldica refere-se simultaneamente à ciência e à arte de descrever os brasões de armas ou escudos.

⁵⁴ Trecho inscrito na **carta de Pero Vaz de Caminha** ao monarca D. Manuel I, logo após os portugueses aportarem em terras brasileiras. Documento que se constituiu em valiosa fonte de estudo do chamado “descobrimento do Brasil”, escrito em forma de diário de bordo, narrando os acontecimentos e as primeiras impressões sobre a terra recém-descoberta. Cf. http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf.

A bandeira de Cristo – ou o estandarte – a qual Pero Vaz menciona em trecho de sua carta, pode ser entendida como uma metáfora ou uma analogia a um dos principais objetivos da missão portuguesa. Mais do que alargar suas conquistas além-mar e expandir seu poder marítimo, político e econômico, cabia à Coroa portuguesa a função de patrona da Igreja Católica, de modo a estender seu rebanho e sua fé católica nas terras recém-conquistadas. No entanto, como podemos observar na imagem a abaixo, a bandeira e/ou estandarte de Cristo esteve presente na primeira missa realizada no Brasil, o que demonstra que este símbolo se insere nas celebrações católicas no Brasil, ainda nos primeiros dias do chamado “descobrimento”:

Figura 40 – Detalhe da obra de Victor Meirelles (1861) “Primeira missa no Brasil”. Ao centro, lado esquerdo de Frei Henrique, um dos padres segura o Estandarte ao lado do altar.



Fonte: <https://mnba.gov.br/portal/images/difusao-cultural/pdfs/Primeira-missa.pdf>, s.d.

Desse modo, estando o catolicismo popular enraizado à cultura popular brasileira, possibilita-nos identificar que a incorporação deste elemento estético nos festejos religiosos tem seu início desde a chegada dos colonizadores no Brasil. A participação das Ordens Religiosas Católicas, conduzidas num primeiro momento por frades da Ordem dos franciscanos e, posteriormente, com destaque a Companhia de Jesus (jesuítas), foi determinante na catequização de índios e, posteriormente, africanos, sendo também, responsável pela inserção

desses símbolos na formação da religiosidade brasileira.

A partir de sua origem etimológica a palavra estandarte vem do francês *estandard* (atual *étendard*), e do latim *extendere*, estender, alargar. Assim, uma insígnia, um símbolo de uma nação, de um estado ou município, de uma agremiação carnavalesca, de clube musical ou de futebol, de determinadas religiões, de corporações militares, tem um significado de alargamento, à medida que sua postura híbrida o desloca. Entre outros aspectos, o estandarte move-se entre práticas culturais diversas, sendo destaque em inúmeros fenômenos da religiosidade popular e similares. Desse modo, os estandartes são elementos estéticos que traduzem a miscigenação das culturas, o sincretismo religioso, o hibridismo cultural nas mais diversas celebrações de religiosidade popular, impregnados de inventividade, influenciados por extensas camadas multiculturais que compõem cenários de intensa transculturação. A força do estandarte está em suas significações, ricas de simbologias que são peculiares, e portanto, como revela o termo em latim, ele *extendere* em diversas fronteiras. Vejamos alguns exemplos a seguir:

Figura 41 – Brasão do Papa Bento XVI (2005-2013) Cardeal Joseph Aloisius Ratzinger, Papa Emérito.



Fonte: <https://pt.depositphotos.com>

Na tradição papal, há mais de oito séculos os próprios papas eleitos escolhem seus brasões. Eles traduzem ideais de vida e suas experiências religiosas, cheias de significados. Na figura acima, vemos o Brasão do Papa Bento XVI (2005 – 2013). O escudo se baseia nas regras heráldicas de origem eclesiásticas. Cores vermelhas (fogo da caridade) e ouro representam Roma. O fogo da caridade no coração do Pontífice. A concha tem triplo significado: teológico, referindo-se a uma passagem na vida de Santo Agostinho, quando em determinado momento

encontra um concha na praia e nesse episódio o santo define a grandeza de Deus; outro sentido é o de ser peregrino; e, finalmente, a concha esteve presente no brasão do mosteiro beneditino em Ratisbona, na Baviera, lugar ao qual o papa se sente ligado espiritualmente.

Outras peculiaridades do brasão são o Urso Corbiniano (faz referência a antiga tradição de São Corbiniano, bispo que conseguiu domar um grande urso e o fazê-lo como meio de seu próprio transporte) e o “mouro de Freising”, a cabeça do etíope, estampada em brasões eclesiásticos desde 1316 até o século XIX. No brasão estão as chaves de São Pedro (considerado o primeiro papa do cristianismo) e a Mitra papal. Vemos, portanto, a quantidade de significados, sincretismos e hibridações em um único símbolo.

Outro caminho a seguir na busca da compreensão dos elementos simbólicos e sua natureza representacional nas manifestações religiosas e culturais em outras tantas comunidades é identificar esses deslocamentos a partir de concepções e registros locais, buscando compreender seu processo cultural e histórico e a relação estabelecida com o fazer estético.

Em Vigia, município da região nordeste do Pará, no primeiro domingo após o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, considerado o círio mais antigo do estado⁵⁵, acontece o encontro dos estandartes. Detentora do direito de guarda do estandarte do Divino Espírito Santo, dona Graça Barbosa explica que no encontro dos estandartes “todas as comunidades pertencentes à paróquia são representadas na cerimônia, por seus estandartes. Cada uma tem seu santo de devoção, seu padroeiro e esses homenageiam N. S. de Nazaré, que é tida como uma divindade que está acima das outras”⁵⁶. Ela reitera que possuir a guarda do estandarte do divino é uma grande honra e se deu anos atrás, “quando a Igreja retirou muitos elementos das celebrações, entre eles o estandarte do divino, e para não perder a tradição, seus pais guardaram o estandarte e depois repassaram a ela a responsabilidade em mantê-lo”. Na imagem a seguir observamos o estandarte do Divino Espírito Santo, celebrado em Vigia de Nazaré.

⁵⁵ O Círio de Nossa Senhora de Nazaré em Vigia-PA é considerado o mais antigo do estado. Em 2019 foi realizado o 322º círio, no segundo domingo de setembro. A festividade possui características similares ao círio de N.S. de Nazaré, que ocorre em Belém-PA, este sempre no mês de outubro.

⁵⁶ Entrevista realizada em abril de 2017.

Figura 42 – Estandarte do Divino Espírito Santo, Vigia de Nazaré-PA.



Fonte: Acervo pessoal de Graça Barbosa, s.d.

Destaca-se que a celebração do encontro dos estandartes em Vigia - PA ocorre paralelamente ao Círio de N. S. de Nazaré, sem, contudo, impedir que o estandarte do Divino Espírito Santo tenha o destaque que lhe é dado. É interessante observar que a festa do Divino Espírito Santo é realizada após 50 dias do domingo de Páscoa, mais especificamente entre os meses de maio e junho, e que não está, necessariamente, atrelado às celebrações oficiais da Igreja Católica, nem a data do Pentecostes. Esta tradição é comemorada nas mais diversas regiões do Brasil, conservando características e peculiaridades locais.

Ainda sobre a festa do Divino Espírito Santo, suas celebrações são narradas desde o século XIV, em Portugal, a partir de uma promessa da rainha Izabel de Portugal e Aragão, por volta de 1320, quando ela, ao receber a graça, sai em peregrinação pedindo donativos aos mais pobres.

Por volta do século XVI, com a chegada dos colonizadores portugueses no Brasil, essas celebrações são impostas na religiosidade dos colonizados, criando desse modo, grupos rurais com culturas tradicionais, peculiares e homogêneas, com fortes raízes indígenas, africanas (CANCLINI, 2003), legitimando espaços privilegiados de pluralismo, sincretismo e, por conta de seu hibridismo, posteriormente, vão amagando-se à novas formas de festejos populares, como o carnaval por exemplo, seja na estruturação da produção e no conteúdo de seus simbolismos, seja em seus aspectos ritualistas, que apesar de traçarem caminhos aparentemente opostos, entre o sagrado e o profano, se entrelaçam no sincretismo religioso, no legado da

colonização e legitimação cultural. Vejamos a imagem a seguir do Divino Espírito Santo:

Figura 43 – Estandarte do Divino Espírito Santo pelas ruas de Ouro Preto-MG.



Fonte: <https://dancasfolcloricas.blogspot.com>, s.d.

Ainda revisitando as celebrações do catolicismo popular em Vigia-PA, a festividade de São Pedro na Colônia dos Pescadores de Vigia, foi cancelada pela Igreja Católica nos anos de 1960, como afirma o professor Raul Lobo⁵⁷, mas a tradição foi mantida com a fundação da Colônia, hoje, responsável pela festividade, preservando a simbologia, que consiste em agradecer pela fartura e invocar segurança ao santo protetor, que é representado através de um estandarte, erguido no alto do mastro de São Pedro, como podemos observar na imagem seguinte.

⁵⁷ Jorge Raul Barbosa Lobo, pesquisador da história do município e autor dos livros *Vigialma nossa, História Cultura e Turismo* - com edição do autor em 2008, hoje na segunda edição - *Chão da minha vida*, 2011, *Vigiar e Os versos dos lobos, palavra sem alma* (no prelo), este de poesia.

Figura 44 – Estandarte erguido no mastro de São Pedro, protetor e padroeiro dos pescadores de Vigia de Nazaré.



Fonte: Acervo da Colônia do Pescadores de Vigia-PA, 2015.

No carnaval brasileiro, observamos em Olinda e Recife, ambas cidade do estado de Pernambuco, reconhecidas por grandes festas, também é comum a incorporação do estandarte como elemento simbólico em seus festejos. Segundo Lucia Gaspar, pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco, o uso de estandartes nos desfiles dos clubes de frevo se configura em elementos de corporações medievais e irmandades religiosas, além de ser um símbolo do sagrado e do profano, nessas manifestações (GASPAR, 2006).

Entre outros aspectos, Paes Loureiro considera que a fusão e os entrelaçamentos culturais, como a carnavalização do boi de Parintins, que se apropria de elementos do carnaval carioca, sem, contudo, perder sua originalidade, então imbricados e que assim, a manifestação “[...] se alimenta de outras expressões artístico-culturais, digerindo-as e integrando em sua estrutura constitutiva, transformando esses componentes absorvidos em algo constitutivamente seu” (LOUREIRO, 1995, p. 365), reforçando a compreensão de que os mais variados aspectos híbridos atuam implicitamente por outros meios de aculturação. Portanto, estamos diante do pressuposto de que o estandarte alarga-se em diversas formas e culturas, seja no signo ou no

significado de sua simbologia.

Pradier observa que “[...] nada que pudesse, além da extraordinária pluralidade das aparências, sugerir que essas epifanias fossem a marca da humanidade e os vestígios de suas descendências milenares” (PRADIER, 1995, p. 23). Talvez seja o Brasil essa epifania de tantas possibilidades de “diversidade diversa”, como destaca Paes Loureiro (1995), por fazermos parte de um conjunto harmonioso de matrizes culturais distintas e indistintas, incorporadas na multiculturalidade e na espetacularidade de tantos fenômenos populares, evidenciados aqui, pelo simbolismo do estandarte.

O carnaval em Belém do Pará assume outras formas de *extendere*, tendo na figura do porta estandarte um expoente herdado dos cordões carnavalescos pelas escolas de samba, sendo a única cidade do Brasil onde a figura desse artista é obrigatória como quesito de avaliação e o transformou em característica peculiar em seus cortejos (FELICIANO, 2013), como demonstra a imagem abaixo:

Figura 45 – Porta Estandarte Leandro Fonseca da GRES. Rancho Não Posso me Amofinar no carnaval de Belém do Pará.



Fonte: Acervo pessoal de Leandro Fonseca, 2017.

No fenômeno do boi de máscaras, de São Caetano de Odivelas⁵⁸, podemos dizer que o estandarte assume sua condição simbólica na origem do termo *extendere*, de alargar-se, de ressignificar-se, enveredando pelo o universo das festas populares. Diferente do arquétipo cultural do tradicional boi bumbá – folguedo esse que traz em seu enredo a satirização das elites do período colonial, e com o passar dos anos deixa de ser apenas a expressão de oprimidos, controlados e censurados e torna-se uma das mais importantes manifestações populares do Brasil – no boi de máscara de São Caetano de Odivelas não há uma dialética dramática, mas sua dimensão simbólica peculiar de ritualizar sua existência acaba por criar uma espécie de ressignificação do enredo, um desordenamento proposital, uma maneira irônica de se contrapor ao próprio roteiro estabelecido pelo boi tradicional.

Para Benjamin “[...] a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante” (BENJAMIN, 1984, p. 187), ou seja, o símbolo é a própria idealização em sua forma mais sensível, corporal. Em outro aspecto, Paes Loureiro considera que o Boi Tinga, um dos primeiros grupos da cidade, revela-se “como um fenômeno de fascinação contemplativa numa comunidade emocional” (LOUREIRO, 2000, p. 187), pois ao estabelecer as ruas da cidade como espaço de livre coreografia, o boi de máscaras toma uma dimensão estética que o constitui como fonte de simbolismo e espetacularidade, conectado ao prazer contemplativo de sua apresentação. Há, portanto, um fio condutor das falas de Benjamin e Loureiro, um simbolismo corpóreo e, ao mesmo tempo, um prazer emocional que une o legado híbrido do fenômeno. Vejamos a imagem a seguir:

⁵⁸ O boi de máscaras tem início na década de 1930. Mesmo influenciado pelo folguedo do Bumbá, desde o princípio, não segue a estrutura narrativa do auto do boi. Além disso, o uso de máscaras vem desde a sua fundação por pescadores que, para não serem reconhecidos, utilizavam-nas como disfarce. Daí o nome da brincadeira. O boi, não é a figura principal, pois outros personagens fazem parte da brincadeira. Pierrôs, cabeçudos, buchudos, vaqueiros e outros animais integram o folguedo.

Figura 46 – Boi de Máscaras e Cabeçudos desfilam pelas ruas de São Caetano de Odivelas-PA. O Boi se apresenta nos folguedos juninos e no Carnaval e traz consigo os estandartes que são conduzidos e passados de mãos em mãos por populares que acompanham a folia.



Fonte: Secretaria de Cultura de Caetano de Odivelas, 2012.

A presença do estandarte no ambiente amazônico das diversas manifestações populares se expressa em muitos modos, feito uma poética de encantarias. Um elemento que se transfigura ao sabor dos ventos imaginários e das feições de uma cultura popular que converte e transforma elementos comuns em espetacular significado.

São Benedito, o Santo Preto trazido por colonizadores, ancora-se no porto seguro das lendas e milagres do homem amazônida, impregnado de simbolismo e se finca no sincretismo e hibridismo, sem perder a matriz de sua essência, e como formas significantes da expressão simbólica do sentimento, assumem a dimensão estética (LOUREIRO, 2008).

Essa dimensão estética se caracteriza como uma espécie de infinitização dos sentidos interpretativos e de significações. A reinterpretação do caboclo que canta, dança e reza, reiterando sua linguagem de encantarias, que se expressa distanciando-se de normas preestabelecidas, e que confere significativa simbolismo em seus mitos e lendas, que se transfiguram e se transformam em celebrações à vida, como a festa do Sairé, ou Çairé, manifestação da cultura popular da Amazônia que tem como símbolo um semicírculo, de cipó torcido, adornado com algodão, flores e fitas coloridas, além de três cruces que representam a Santíssima Trindade. Durante a procissão, o estandarte é conduzido por uma mulher, a

Sairapora, e fincado na ilha que se forma na praia de Alter do Chão-PA, repetindo o gesto dos índios para saudar os portugueses.

Esta celebração é plena de um distanciamento do real para a ilusão da imaginação simbólica, e que ao longo dos anos se atualiza às feições da religiosidade, do sincretismo e hibridismo que a torna peculiar, como mostra a imagem abaixo:

Figura 47 – A festa do Sairé acontece há mais de 300 anos, mantendo intactos o seu simbolismo e essência. Sua origem remonta às missões evangelizadoras dos padres jesuítas com os índios da Amazônia.



Fonte: <http://www.santaremtur.com.br>, 2017.

E em todas as manifestações e significações do fenômeno do Sairé e todo o legado da celebração está o estandarte, como um símbolo de pertencimento cultural a estender-se, até mesmo, na forma estética da peça.

Tais fenômenos e práticas se ambientam na paisagem poética e estetizada das diversas comunidades amazônicas, que expressam ou concebem suas identificações regionais e locais, compostas de um sentido de dupla realidade e em outras margens de interpretações, num aparente estado de devaneio imaginário. Nesse ponto faço referência a Stuart Hall, ao destacar que:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. [...] Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de **identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente** (HALL, 2006, p. 13, grifo nosso).

É por esse sentido que faço crer ser necessário identificar a valor imagético dos estandartes como um elemento multicultural, que tem em sua aura de espetacularidade o *extendere*, e assim, redimensionar, ressignificar, seja na religiosidade e seu sincretismo, seja no profano e seu hibridismo, seja em tantas outras paisagens poéticas e significantes do habitat amazônico, sem ter limites estéticos e imaginários a estruturá-lo. Assim, como “[...] é na encantaria que repousa o sentido daquilo que poderia ser, naquilo que é” (LOUREIRO. p, 56. 2008), que o estandarte tanto pode ser o elemento que simboliza toda razão da Irmandade do São Benedito de Carimbó de Santarém Novo, ou se constituir, também, em mais um signo, entre outras narrativas e cumulações de hibridismo cultural que juntos, solidificam a espetacularidade do fenômeno.

3.2 Estandarte do glorioso: Benedito das cores, glória e louvor, Benedito do batuque, teu estandarte é esplendor

Posso afirmar que aos 11 anos de idade, influenciado pelo Pe. Jaime Pereira, dei minhas primeiras e discretas pinceladas no infinito mundo das artes. E não fosse por essas experiências vividas, muito provavelmente este trabalho seria apenas mais um releitura etnográfica das muitas celebrações de São Benedito, espriadas nesse imenso território amazônico.

Mas foi no convívio com essa gente de Santarém Novo, em meio a uma gengibirra ou um café pretinho, no rufar de curimbós e cheque-cheques, em meio a um olhar de artista-pesquisador-participante que cheguei ao estandarte da Irmandade do Carimbó de São Benedito em Santarém Novo, sua espetacularidade e significações culturais.

Na caminhada de realização desse trabalho, outras motivações me conduziram à participação de uma mostra coletiva de ações artísticas denominada “Ocupa o Quintal”, ocorrida nas dependências do Programa de Pós Graduação em Artes (PPGARTE) da Universidade Federal do Pará, tendo como célula organizadora a disciplina Seminários Avançados II: Ideias Libertárias, Pensamentos, Processos e Ações.

Na ocasião, participei com uma instalação denominada: **As estações do Santo Preto: ensaios de resistência**, que se estabelece a partir das minhas muitas memórias sensórias estéticas – anteriormente citadas – e tem como ponto de inflexão o entrelaçamento das múltiplas significações do fenômenos que compõe a paisagem imaginária da Irmandade, entre elas: a da Dança dos Pretinhos; o baile do carimbó; o levantamento do mastro de São Benedito, a lenda de Damiana, a alvorada na casa do festeiro, e outras peculiaridades que estabelecem conexões e profundas identificações às matrizes culturais africanas, ancorados no imaginário amazônico.

No sentido do elemento religioso e a sacralização popular, contido na simbologia dos estandartes de São Benedito, há uma íntima relação entre divino e terreno, entre sagrado e profano, que se conectam e que é possuidora de um pertencimento expresso por uma concepção de belo no sentido estético de cada elemento simbólico que compõe a tradição de louvor ao Santo Preto. Desse modo, a instalação foi concebida e exposta, tendo como suporte, sete estandartes de cetim, predominantemente em cores vermelhas e elementos florais, com uso de objetos religiosos como terços, fitas coloridas, imagens do Santo Preto, firmados em suportes de PVC, espalhados em um espaço pré-determinado, como podemos ver nas imagens abaixo.

Figura 48 – Instalação “As estações do Santo Preto: ensaios de resistência”, de autoria de Amarildo Rodriguez, apresentada no prédio do PPGARTES (UFPA), em Belém-PA.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2018.

Nunca fui um artista plástico, apesar de começar a me interessar por artes visuais ainda na minha infância, quando estudei técnicas de desenho a mão livre e pintura. Isso permitiu-me compreender a estrutura estética de uma obra de arte. Luz e sombra, claro e escuro, proporcionalidade, perspectiva, noções de volume, mistura básica das cores. Os suportes utilizados variavam entre telas e discos de vinil, fragmentos de madeira, pratos e outras tantas sucatas.

Descobri, portanto, que as artes visuais também poderiam projetar e ressignificar minhas interpretações. Ao passar dos anos, já como estudante, tive a oportunidade de desenvolver processos criativos que foram importantes à minha formação acadêmica. Cito, por exemplo, uma única participação no salão “Pequenos Formatos” da UNAMA (Universidade da Amazônia) e a instalação do memorial de cem anos de fundação do município de Santo Antônio do Tauá-PA, mas jamais estas iniciativas se consolidaram como uma escolha profissional. Faço referência a tais experiências para deixar claro que, nesse processo, produzi também vinte e dois estandartes religiosos no decorrer de minhas pesquisas para a monografia de conclusão de curso, mas será com um artista-pesquisador-participante que me lanço a esse desafio.

A intenção inicial é a ressignificação do estandarte mediante diferentes olhares e expressões que, no escopo do projeto, tentam compreender os muitos cenários que compõem o fenômeno pesquisado, entre os quais destaco “Os Pretinhos”, dança iniciada na comunidade quilombola que influenciou outras festas populares na comunidade.

Em outro passo, busco apoiar-me na obra de dois artistas da contemporaneidade. A primeira é Márcia X⁵⁹ e sua concepção estética e iconoclasta da obra *Desenhando com Terços*. O termo iconoclasta deriva do vocábulo grego “*eikonoklastes*”, que se refere a um destruidor de imagens, que está relacionado à atitude de quem quebra qualquer tipo de adoração a uma imagem religiosa. Contudo, minhas relações com a obra citada não vêm ao encontro dessa quebra, ou faz ilações com seu sentido erótico, apenas a utilizo como registros de ponto de vista do olhar de quem a observa.

A intenção é ancorar-se na possibilidade artística do uso do terço como objeto de extrema predominância religiosa e cultural, que está enraizada nas origens da festividades de São Benedito, demonstrando a percepção do objeto como um corpo vivo, que também pode adquirir outros sentidos, signos e significados, subjetivamente formal, um olhar sagrado e, ao mesmo tempo, de caráter de signo dominador, que sobrepõem-se ao longo do tempo sobre a religiosidade africana, por exemplo.

Outro artista que influencia a obra é Alfredo Nicolaiewsky⁶⁰, artista plástico que se utiliza de características populares, mas com extrema habilidade ao trabalhar com a técnica mista, com uso de tecidos, papel de parede, desenhos, gravuras e outros suportes, apropriando-se de temas e elementos do cotidiano, mas sobretudo, articulando os signos e significados em sua mesma origem. Essas propriedades estéticas podem ser vistas em minha instalação, como demonstra a imagem a seguir:

⁵⁹ Cf. Blog DESARTES . MARCIA X. A PROVOCAÇÃO COMO MATÉRIA-PRIMA DA ARTE. Disponível em: <http://dasartes.com/materias/marcia-x-a-provocacao-como-materia-prima-da-arte>.

⁶⁰ Cf. Blog Catálogo das Artes. ALFREDO NICOLAIEWSKY. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Alfredo%20Nicolaiewsky>.

Figura 49 – Outro ponto de vista da instalação “As estações do Santo Preto: ensaios de resistência”, de autoria de Amarildo Rodriguez, apresentada no prédio do PPGARTES (UFPA), em Belém-PA.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2018.

Contudo, minhas observações no ato de produzir a instalação **As estações do Santo Preto: ensaios de resistência** não limitam o olhar para outros importantes autores, artistas, críticos ou curadores de arte que, nesse processo, são muito relevantes. Um deles é Paes Loureiro, profundo estudioso e defensor da cultura amazônica. O escritor faz um relato poético e, ao mesmo tempo denunciador, delineando uma visão geral de como a hegemônica dominação das elites econômicas (colonizadores europeus) e seu legado sócio cultural se legitimam em detrimento da cultura amazônica, ao que o autor chama de separação qualitativa entre o alto e o baixo (LOUREIRO, 2012).

Desse modo, defino minha forma de criação baseada em empirismos, limitando-me às experimentações captadas ao longo de minhas relações com a arte e o fazer artístico.

Portanto, explorar um olhar poético das minhas vivências artísticas foi dar um sentido a possibilidade de montar pedaços de um quebra-cabeças no qual se constitui o fenômeno da Irmandade de São Benedito e, por esse sentido, o ato de criação desta instalação se evidencia como a composição de um caleidoscópio de matrizes culturais que cercam o fenômeno.

Mas ao retornar aos festejos de São Benedito e observando quantos são os elementos estéticos que dão vida ao fenômeno, dirijo meu olhar à paisagem ingênua e, ao mesmo tempo, exótica, da Dança dos Pretinhos, que invade-me como uma tela em estado de puro Primitivismo, que se reconhece nas culturas pré-colombianas e africanas, tão comuns na Amazônia. Por esse

aspecto, Loureiro admite que haja uma quebra nessa hegemonia a partir de uma postura de contracultura através do autorreconhecimento de nossa rica cultura nativa e pela construção de nossas identidades regionais, ou o real sentido de si mesma (LOUREIRO, 2012) possa estar demonstrado na Dança dos Pretinhos, como observamos a baixo:

Figura 50 – A paisagem da Dança dos Pretinhos muito se assemelha à uma obra em estilo Primitivo de Paul Gauguin (1848-1903). Raízes, matrizes, infantilidade e poesia.



Fonte: <http://www.terrabrasileira.com.br>, 2008.

Na estética de Luigi Pareyson (1993) o homem é pensado como forma, bem como as invenções humanas. O ser humano é o resultado de uma totalidade infinita e definida frequente. Afeito às reelaborações e diferenças, reproduções e enriquecimentos. Entretanto, o sujeito é visto de maneira singular e inconfundível, considerado por outros com um perfil acabado e reconhecível – características que a própria pessoa reconhece de si mesma, apesar de manter-se aberta às transformações. Por esse ponto de vista, Pareyson compreende o homem como forma:

[...] é justamente o caráter formativo de toda a operosidade humana que explica como se pode falar de beleza a propósito de qualquer obra: se não há obra que não seja ao mesmo tempo forma, compreende-se como qualquer obra bem feita é sempre igualmente bela. [...] Por isso, se a pessoa é forma, e se todo operar humano é sempre pessoal, o operar humano tem sempre um duplo caráter: por um lado, tende a executar formas e, pelo outro, exprime a totalidade da pessoa. Com efeito, o esforço de formação e o elã de plasmação que definem o operar humano são sempre dirigidos

por um sujeito que, por sua vez, vive como forma em desenvolvimento, sempre já concretizada em uma definitividade concluível e determinada, e que na direção que imprime às novas plasmações inclui o inconfundível caráter da própria forma, condensando-a e refragando-a num só movimento (PAREYSON, 1993, p. 22 e 117).

Pelo aspecto da forma e pelo efeito estético produzido pela Dança dos Pretinhos, recorro novamente a Pareyson, quando avalia que não pode separar a arte da vida, pois corre-se o risco de criar retóricas que impossibilitem a apreciação da arte de forma mais complexa e integral. Se toda produtividade humana contém um caráter formativo, toda atividade humana tem um caráter de artcidade, assim como a própria arte é concebida a partir do modo como o homem vive e produz. Nesse caso, posso me arvorar ao dizer que “Os pretinhos”, pela ótica de Pareyson, são a afirmação de que a arte é expressão e, ao mesmo tempo, ela é expressiva porque ela é, antes de tudo, pura forma.

Em meio a tantas práticas nas festividades do preto santo, as irmandades inseridas nos espaços periféricos da Amazônia cumprem um papel de resistência cultural importante e tem se sustentado pelo esforço próprio de seus apoiadores. No entanto, ainda que as festividades de Santarém Novo - PA façam parte do calendário oficial do catolicismo popular, a Igreja Católica não tem mostrado protagonismo. Conforme destaca Fernandes (1994), estas festividades produzem elementos estéticos pleno de significações, dado o seu legado que remonta a colonização do Brasil, sua simbologia e a percepção coletiva da importância de sua preservação.

Nesse ponto, chegamos ao meu maior desafio que é compreender como o fazer artístico cumpre o papel formativo e estético na composição/produção desses elementos simbólicos. Expor, por intermédio do estandarte, ou da bandeira do santo, ou mesmo dos curimbós, fitas e adornos presentes nos festejos, e que envolvem ricas e diversas fontes de cultura popular, que bebem na frequente fonte do hibridismo, sincretismo e da espetacularidade. Nessa busca tácita por interpretar esse fazer artístico, recorro a Pareyson que assim esclarece:

Se, com efeito, fosse necessário dar uma definição da **interpretação**, talvez eu não achasse melhor que esta: interpretar é uma forma de conhecimento em que, por um lado receptividade e atividade são indissociáveis e, por outro, o conhecimento é uma forma e o **cognoscente é uma pessoa**. Sem dúvida, a interpretação é conhecimento – ou melhor, não há conhecimento para o homem, a não ser como interpretação [...] – **pois interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar** (PAREYSON, 1997, p. 172, grifo nosso).

Interpretar uma obra portanto, como denota Pareyson, envolve a capacidade de agarrar-se à observação, penetrar e captar um singular ponto de vista, de quem produz, e como essa forma é observada. Ademais, o desafio de entender as práticas que o artista popular evidencia,

suas experiências, as realidades vividas e como nesse momento de concepção e de produção da bandeira do santo, ele expressa e se expressa ao mesmo tempo.

Dentre as muitas falas que presenciei, seja de maneira espontânea ou direcionadas, a mais emblemática – por ser a fala um ato individual que pressupõe a própria expressão pessoal – foi a do artista popular Dailso Pimentel, dito por muitos ser o mais capacitado e requisitado para pintar as bandeiras do santo e o estandarte. Observemos o que ele diz na ocasião em que perguntei a ela sobre sua própria criação artística:

Em primeiro lugar, eu sentia o desejo de fazer, além de já ter o **“dom”**. [...] de nascer com o **“dom” da pintura, de desenhar**. E segundo, porque havia a necessidade de produzir a bandeira para a festividade do mastro, pois a tradição era voltada todo para o santo. [...] para representar Irmandade de São Benedito. [...] Além de tudo isso, eu sentia a necessidade de pintar e produzir a bandeira. [...] aos 12 anos de idade, meu pai percebeu que eu tinha um **“dom para a pintura”** e eu comecei a fazer meus desenhos e minhas pinturas [...] a partir dali eu “foi” evoluindo, como se diz né. Eu não sou mais da irmandade, nem sou mais católico, hoje professo a fé evangélica, mas na época, eu dancei carimbó, era dos “Quentes da Madrugada”, batia o curimbó [...] viajei muito levando o carimbó para outros estados, e gostava de ver a bandeira no topo do mastro e ver uma obra minha sendo erguida [...] nada além da vontade de pintar⁶¹ (Dailso Pimentel, grifos nossos).

Nesta primeira fala de Dailso, há dois pontos a serem observados: ele age, como todo agir humano, a partir de uma interpretação de um conhecimento ativo e receptivo ao mesmo tempo. O dom, por meio do qual ele ancora seus atributos de artista, pintor da bandeira do santo, poderia ser classificado como uma qualidade inata, natural; uma aptidão, talento; podendo dizer que ele tem o dom da pintura. Mas a quem cabe qualificar sua criação? Pareyson nos orienta que a estética pode ser o estudo da estrutura da experiência artística, mas não pode ter a capacidade de definir normas para o artista, muito menos critérios para o crítico, pois esse será sempre um olhar próximo do contato da experiência da arte (PARAYSOM, 1997).

Desse modo, Dailso classifica sua produção como necessidade ou funcionalidade, e não se sente envolvido por questões afetivas no ato de confeccionar a bandeira e/ou estandarte de São Benedito. O que lhe move é ver o resultado de seu trabalho contribuindo com a tradição.

Novamente busco em Pareyson a observação na qual ele diz que o útil também pode ter um real sentido estético do belo:

Funcionalidade invoca o conceito de finalidade externa, ou seja, de utilidade, e como não existe nada que seja mais diverso da beleza que a utilidade, pois a utilidade pode certamente acrescentar-se à beleza, mas não tornar-se um seu elemento constitutivo [...] Deste modo se a expressão “belo funcional” tem algum sentido, trata-se ainda de

⁶¹ Entrevista concedida em agosto de 2020 por Dailso Pimentel, desenhista, e o mais conhecido pintor de bandeiras de São Benedito da cidade de Santarém Novo-PA.

uma beleza que se reduz à “contemplabilidade” da forma, “contemplabilidade” que no caso específico não exclui, mas antes absorve um juízo de utilidade (PAREYSON, 1984, p. 208).

Os caminhos podem ser tão adversos quanto o tamanho da distância entre Dailso e Pareyson, mas aqui, não há contradição evidente nem misteriosa no olhar de ambos. Pareyson assume a condição de obra de arte como algo perceptível e sabidamente compreensível, pois para revelar-se não é imperativo se valer de mediadores, sua existência, por si, é manifestação, “[...] não é um significado que a transcenda, porque não é nem signo, nem símbolo, mas nada além de si mesma, e reside inteiramente em seu próprio aspecto físico: em suma, ela se dá completamente com a sua própria presença” (NAPOLI, 2008, p. 114). Dailso também vê sua obra como algo em estado de contemplação, como forma de expressão e funcionalidade na qual requer a ocasião.

No entanto, a obra de arte é por outro lado, complexa porque não se trata de colher o significado de uma presença física, conteudista, mas de saber considerar o próprio significado, o que, naturalmente não é algo simples.

Na bandeira eu pintava o santo, o nome do festeiro e a data do período da festa. Eu pintava com tinta pra tecido, tinta guache. Nunca conheci essas técnicas que você falou [...] proporcionalidade, nem luz e sombra, perspectiva. Nunca li nada sobre isso [...] eu nunca fiz curso de pintura nem desenho, eu nasci com o dom. Quando eu descobri na escola que eu sabia desenhar e pintar eu olhava o quadro do São benedito que meu pai tinha e tirava da imagem e desenhava no papel, depois no tecido para fazer bandeira. [...] Eu dividia o corpo em cabeça, tronco e membro. Era cálculo mental mesmo.

[...] Na época de “7 de setembro” eu pintava o Tiradentes, D. Pedro, os símbolos do Brasil. Era muito procurado pelas professoras [...] o pessoal das escolas me chamava, mesmo depois que eu virei evangélico.

[...] Quando eu vi pela primeira vez um para-choque de caminhão, aqueles pintados com águias, paisagens, Jesus Cristo, eu copiava deles (risos). [...] Eu olhava e copiava no papel.

O que observo com relevância na fala de Dailso é a compreensão que arte, ao tempo em que pode ter a capacidade de significar infinitamente o significado (LOUREIRO, 2018), ela possui a dimensão explícita do *experimentalismo*, que nos permite o rompimento com a arte hegemônica, colonizadora, sem rótulos de exotismo pictórico, mas, sobretudo, que ela seja um instrumento revelador da nossa pluralidade e diversidade. Da arte emana uma multiplicidade de significados e diversidade de valores humanos que contribuem para a realização do valor artístico, alimentando-se de sua própria existência.

Santaella preconiza a extensão do sentido da arte ao olhar da semiótica, “[...] considerando que todo fenômeno da cultura só funciona culturalmente porque é também um

fenômeno de comunicação” (SANTAELLA, 1983, p. 12). Desse ponto, é oportuno observar que o fazer artístico de Dailso é a expressão formal de um sentido comunicativo, pois ele se utiliza de uma linguagem própria e peculiar na produção dos símbolos da irmandade, como reforça Santaella:

Considerando-se que todos esses fenômenos só se comunicam porque se estruturam como linguagens, pode-se concluir que todo e qualquer **fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social** constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção e linguagem de sentidos (SANTAELLA, p. 12, grifo nosso).

Assim, as observações sobre atividades e práticas sociais destacadas por Santaella estão conectadas ao olhar comunicativo de Dailso, ao produzir a bandeira e/ou estandarte de São Benedito, pois na arte, assim como no cotidiano, a linguagem vai além das fronteiras preestabelecidas.

Pelo aspecto da simbologia das peças no festejo de São benedito, Fischer (1987) observa que a arte não é uma produção que se baseia em criação individual, mas coletiva, ocasionada por uma necessidade coletiva. O homem se utiliza da arte para dialogar e ao mesmo tempo, expressar-se pelo meio em que vive. Observemos as imagens a seguir:

Figura 51 – A condução da bandeira de São Benedito é feita pela primeira festeira e juíza do mastro. No detalhe da bandeira, está inserido seu nome e o período da festa, como provem a tradição.



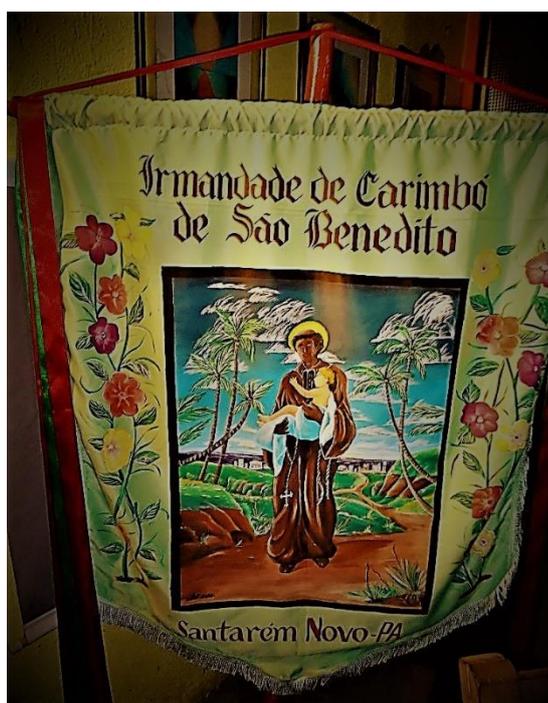
Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Figura 52 – A cada festejo, o primeiro festeiro (e juiz do mastro) é responsável pela confecção da bandeira, que tem que ser tradicionalmente de tecido branco, pintado à mão livre e com a imagem de São Benedito. Desse modo, após o final da festividade, o primeiro festeiro desce a bandeira para o pilouro e fica com bandeira como recordação pela honra vivida.



Fonte: Acervo pessoal de Isaac Loureiro, 2018.

Figura 53 – Estandarte da Irmandade de Carimbó de São Benedito, confeccionado em 2014 para celebrar o Carimbó como Patrimônio Imaterial Brasileiro.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Refletindo sobre a cultura popular, que em Santarém Novo - PA ancora-se na diversidade identitária da devoção ao Santo Preto – em sua modalidade estética – pode-se também visualizá-la como um espaço onde a arte é sempre mais que arte, pois dela emana uma pluralidade de significados e nela se anuncia uma variedade de funções estéticas, permeadas por seu extenso espolio cultural.

Outro fato importante para o entendimento do fazer/produzir foi conhecer o artesão Sebastião Almeida da Silva, o “Mestre Sabá”, que é membro da Irmandade de São Benedito e um dos poucos mestres remanescentes do carimbó de Santarém Novo.

[...] desde criança eu aprendi com o meu pai os primeiros segredos do carimbó. Ele me levava “pra os” festejos do São “Benidito” e também eu “acompanhava” ele nas festas do carimbó.

Nesse tempo ele também me “ensinu” a cortar os tronco das “árvores” pra gente fazer os curimbós. [...] “depuis” eu acabei aprendendo também a fazer as maracas e os cheque-queques com o “meste” Celé. [...] agora eu faço botes, oratório pra “butar” os santinhos, barco e outras “cuisas” mais. [...] Já fui até no Curo Velho fazer oficina lá.⁶²

Mestre Sabá é pescador, assim como a maioria dos antigos habitantes da cidade. Mas apreendeu o ofício de carpinteiro e tornou-se artesão exímio e autodidata, dominando as técnicas tradicionais de confecção dos instrumentos de percussão utilizados nas cerimônias e festejos da Irmandade, sendo um dos últimos guardiões do rigor dessa tradição. Além disso, ele produz outras peças artesanais que o ajudam na manutenção de suas despesas pessoais.

Foi do tronco das grandes árvores do mangue e do igapó que Mestre Sabá aprendeu a escavar os imponentes curimbós, que ditam o ritmo peculiar do carimbó de Santarém Novo e mantém uma tradição de quase dois séculos. Conhecedor da arte de fazê-los de diversos tamanhos e timbres, Mestre Sabá é reconhecido como um dos principais responsáveis por manter, do modo tradicional, a confecção desses instrumentos. Vejamos nas imagens a seguir:

⁶² Trecho da entrevista com Mestre Sabá, Sebastião Almeida da Silva, realizada em 22 de dezembro de 2019.

Figura 54 – Detalhe das peças produzidas por Mestre Sabá em seu ateliê.
Maracas afoxés produzidos a partir da árvore da cuieira e bambu.



Fonte: Acervo de Vanildo Palheta Monteiro, 2013.

Figura 55 – Curimbó sendo pintado com as cores da irmandade (vermelho, verde e preto) por crianças da comunidade. Árvores do mangue e igapós possuem troncos fáceis de escavar, produzem sons de qualidade e são duráveis.



Fonte: <http://campanhacarimbo.blogspot.com>, s.d.

Figura 56 – Curimbós são colocados na frente da Irmandade, enquanto aguardam os carregadores do mastro de São Benedito.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Como forma/estética, a arte popular de Mestre Sabá agrega tudo aquilo que se espera do pensar arte: é poética, conclusa, definida. Portanto, é a expressão de um mundo. O mundo do mestre que é subjetivo e possuidor de seu próprio modo de interpretar seu mundo. Isto explica a particular proeminência dos aspectos simbólicos de sua obra popular. A arte de Mestre Sabá se manifesta – em seu limite de perfeição – e confere integridade e sensibilidade expostas em seus aspectos físicos, que irradiam por todo o seu conteúdo estético.

Figura 57 – Mestre Sabá produz seus curimbós em seu ateliê, onde também reside em Santarém Novo.



Fonte: Acervo de Vanildo Palheta Monteiro, 2013.

Por ser a cultura popular amazônica fonte inesgotável de diversidade e identidades, expressas em simbologias e significados, podemos observar o fazer artístico partindo do olhar da *Conversão Semiótica*, de Paes Loureiro (2007). A mutação no atributo do signo quando ocorre uma re-hierarquização na função dominante é conceituado pelo autor, a partir de suas observações e vivências no ambiente mítico da cultura amazônica.

Na *Conversão Semiótica* de Loureiro, fatos e objetos se transformam em várias situações. A cerâmica marajoara, por exemplo, adquire diferentes funções, pois pode ser considerada arte ou objeto sagrado, a partir do significado que a ela é dado. Assim como o boto pode ser um mamífero aquático ou uma figura humana sobrenatural, uma lenda, enquanto a bandeira do açaí pode representar um símbolo de venda em determinado local ou objeto artístico, de acordo com sua utilização. Para Loureiro:

O homem vive a remodelar de significações a vida, a fazer emergir sentidos no mundo em um processo de criação e reordenação continuada de símbolos intercorrente com a cultura. Vai redimensionando sua relação com a realidade num livre jogo com as situações e tensões culturais em que está situado. O homem cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas ideias, por meio do que vai dando sentido à sua existência (LOUREIRO, 2007, p. 18).

Já de acordo com Ana Mae Barbosa “[...] acredita-se que a arte não é apenas uma consequência de modificações culturais, porém o instrumento provocador de tais modificações” (BARBOSA, 1990, p. 11), compreende-se, desse modo, que a arte adquire novos conceitos, novos olhares, novas concepções de seu próprio fazer artístico, desse modo, modificando a forma do homem ver e pensar sua cultura, sua religiosidade, seu ambiente, seu mundo.

Mas em face a tantas práticas que compõe a celebração de São Benedito, uma delas não poderia ser deixada em branco, sem conectá-la ao fazer artístico. Quem disse que não posso buscar no milagre do santo, outro exemplo de como os devotos do Santo Preto o agradecem? Que assim diga dona Teodorina:

Minha filha Solange, quando “fui” ter o Gabriel, meu neto, estava passando muito mal. [...] o marido dela, devoto de São Benedito, “fiz” uma promessa ao santo: Se tudo saísse bem, ela e o bebê fariam uma festa de agradecimento ao São Benedito e a São Sebastião. Mas São Sebastião em Cachoeiro do Arari, no Marajó (risos). [...] Ai foi que os médicos falaram que tinha que fazer uma cirurgia urgente, pois ela estava com “elampsia”, “eclampsia” (risos). Meu Deus! Era uma operação difícil, podia morrer ela ou o “pequeno”. [...] quando “tiraro” o Pedro ele tinha mal um quilo [...] cheio de “poblemas”, o pulmão nem funcionava direito. “Ficu” no hospital por um tempo. Mas eles tinham muita fé no São Benedito. “Depus” de muitos dias ela saiu do hospital e até “hujé” ela sofre de pressão alta, toma remédio controlado. Mas o “pequeno” é muito inteligente, hum! [...] é tocador de cavaquinho, canta, dança o carimbó, bate o tambor no carimbó.

Quando ela “fiz” a promessa pro São Benedito, o Gabriel foi o festeiro. Teve a alvorada, tudo certinho. Fizemo tanta comida. Era tanta felicidade e agradecimento pro santo que só vendo.
[...] ele era bem “gatinho” mas eles pagaram a promessa.⁶³

Figura 58 – À esquerda da imagem, o pequeno Pedro Gabriel Bragança, aos seis anos de idade, após pagar a promessa a São Benedito, revela-se como um futuro músico popular, fruto de uma cultura que mantém vivas suas tradições.



Fonte: Acervo pessoal de Dona Teodorina Loureiro, 2020.

Por caminhos que se entrecruzam, Solange Loureiro, mãe de Pedro Gabriel, e o artista popular Dailso, agregam-se no compromisso de pagar a promessa ao santo. A bandeira de São Benedito os unirá à devoção, à promessa, à gratidão, ao legado religioso e cultural no qual ambos estão inseridos. Se a arte popular, por meio de suas representações e significações, procura compreender as características pautadas na forma de uma manifestação social, cabe ao artista simbolizar este momento.

Obviamente que não será a arte a representação oficial que expressará uma relação mais profunda entre o homem e o mundo que o cerca. Há inúmeras outras formas de linguagem que perpetuam a relação homem/sacralidade, homem/natureza, pois as linguagens são vastas e, por outro lado, não existe interpretação exclusiva.

A arte popular, de um modo geral, tem sido perpetuada pela atuação de pessoas de origem humilde, inseridas no contexto de comunidades rurais, ou espaços periféricos de cidades

⁶³ Entrevista realizada no dia 15 de dezembro de 2019, em Santarém Novo- PA, com D. Teodorina Loureiro, que relatou sobre a promessa de sua filha Solange Loureiro.

de pequeno, médio ou grande porte; gente comum, que vive quase sempre à margem da cultura erudita, elitizada, sistematicamente técnica, e não raro, quase sempre sem qualquer contato com este universo “letrado”. No entanto, cria, a seu próprio modo, estruturas estéticas que dão vida às suas sensações. A próxima imagem exemplifica esse sentido.

Figura 59 – A bandeira do mastro de São Benedito dos festejos de 2014 é marcada por um milagre atribuído ao santo. Pedro Gabriel, ainda recém-nascido, cumpre o compromisso de primeiro festeiro e juiz do mastro, agradecendo a graça alcançada.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Paes Loureiro, ao analisar a função estética de algumas manifestações culturais da Amazônia, manifesta-se por esse sentido ao observar que:

“[...] a artisticidade da peça manifesta-se pelo predomínio da função estética, no desenvolvimento de sua interpretação. Ela deriva de **uma atividade coletiva que cria e recria a partir de suas próprias concepções**, que se relacionam e se conectam pela função estética” (LOUREIRO, 1995, p. 310).

Desse modo, avaliar as diferentes concepções artísticas, na forma, na simetria, na composição de cores, na riqueza de detalhes, na busca do belo em conexão com a força expressiva de seus significados, torna-se tão importante quanto o legado histórico-cultural desses elementos estéticos que compõe o cenário festivo da celebração à São Bendito em Santarém Novo-PA.

Por outro aspecto, o estudo estético desse elemento simbólico procura primar por questões multiculturais inseridas nesses grupos, onde há uma espécie de linguagem comum e, ao mesmo tempo, adaptada a códigos de outras culturas, que se entrelaçam e que se constituem como uma marca singular, identificado nas cores, traços e formas dos elementos estéticos do fenômeno. Vejamos os exemplos a seguir:

Figura 60 – O barracão da Irmandade enfeitado por tecidos nas cores verde, vermelho e padrões floridos, em formato de flâmulas, são parte integrante do cenário da festa.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Figura 61 – Na frente do barracão da Irmandade a bandeira do mastro de São Benedito é o principal símbolo dos festejos.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Figura 62 – A pintura marcante dos curimbós do grupo “Os Quentes da Madrugada”, faz uma clara referência as matrizes africanas impregnas nos festejos de São Benedito e é parte do harmoniosa conjunto estético da tradição.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

Figura 63 – O estandarte de São Benedito assume lugar de destaque no barracão da Irmandade e divide com a bandeira do mastro o *status* de principais símbolos da secular celebração.



Fonte: Acervo pessoal do autor, 2019.

O estandarte da Irmandade de Carimbó de São Benedito se faz expressão estética em sua composição de cores primárias, que combinadas entre si, produzem um conjunto harmonioso da paisagem amazônica, que se conectam nos contrastes mais evidentes da cultura popular dessa região que é inundada de hibridismo, sincretismo e espetacularidade.

O estandarte da Irmandade de Carimbó de São Benedito, e todos os demais elementos simbólicos da tradição, destacam-se esteticamente ao tempo em que se conectam com a sacralidade da devoção. Essas duas dimensões, tão intimamente ligadas, o tornam perceptível aos olhos de quem o produz, se devoto ou não, pois o fazer artístico se ancora muito mais na pureza de sua composição, que no rigor estético da representação.

É o estandarte do glorioso Benedito das cores, da glória e louvor; Benedito preto do batuque, da mulata que vem da Bahia. O estandarte de São Bendito é a afirmação de um fenômeno multicolorido da paisagem estética que permeia a memória popular das muitas matrizes e identidades do homem amazônico. É o Benedito da graça e louvor.

DERRUBAÇÃO DO MASTRO: RITOS FINAIS

São Benedito meu rei negro
 Santo negro
 Negro de Deus.
 São Bendito o confessor
 Meu Santo Preto
 Meu irmão maior.
 São Benedito meu rei maior
 Santo de todos
 Filho de Deus
 São Benedito o confessor
 Meu irmão preto
 Negro maior.⁶⁴

Certa vez disse Deleuze que o ato de escrever é “[...] também tornar-se outra coisa que não escritor” (DELEUZE, 1992, p. 14), pois ao poeta cabe tentar “resgatar, das trevas submersas da linguagem, o rosto da poesia, que se desfaz em cada poema, para tornar-se eterna busca, desejo eterno, eterno refazer de uma quimera” (LOUREIRO, 2000, p. 310). Mas quem fui eu, afinal? Artista-pesquisador-participante ou, no decorrer do processo, apenas mais um dos que se apaixonam pela face poética dos festejos de São Benedito?

Quando me dispus a investigar a espetacularidade das multifacetadas interpretações deste complexo fenômeno multicultural, que é a celebração de São Benedito em Santarém Novo - PA, sua Irmandade de carimbó e seus símbolos – especialmente o estandarte – procurei destacá-lo em uma imensidão de encantarias e espetacularidade, de modo que não tinha como prever onde chegaria.

Nunca tive e nem tenho qualquer relação com a cidade, ou com as pessoas que nela moram, participantes ou não da festividade. Minha intenção, desde que conheci o carimbó de Santarém Novo por intermédio dos “Quentes da Madrugada” era compreender o fenômeno, pesquisando o fluxo de suas tantas matrizes culturais e estéticas. Porém, no convívio com essa gente, o que era apenas um exercício de trabalho acadêmico, passou a ser acrescido de uma extrema sensação de proximidade e pertencimento que se revelaram pelo espírito humano e, ao mesmo tempo, à crítica, à estética e à arte, à religiosidade, à cultura em geral.

Tive a grata surpresa do prazer de conquistar sorrisos e sentir-me partilhando do beiju-xica, do bolo de mandioca e café da manhã na casa do festeiro. Canclini, sob o aspecto das diferenças, corrobora ao dizer que mesmo “[...] aqueles que não compartilham constantemente este território, nem o habitam, nem têm, portanto, os mesmo objetos e símbolos, os mesmos rituais e costumes, são os outros, os diferentes” (CANCLINI, 2003, p. 190), mas o que no final,

⁶⁴ Letra de Enzo Carlo Barrocco, por batismo, Efraim Manassés Pinheiro (Tracuateua, 1960) poeta, contista, pesquisador literário e artesão paraense.

o que nos aproximam, não são novidades, mas afinidades.

Nesse processo de hibridismo, Nestor Clanclini considera que “[...] a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflitos gerados na interculturalidade (CANCLINI, 2008, p. 30), e esses conflitos ou aparente problemática, não se localiza no ato de conservar ou resgatar tradições, mas em um exercício pleno de transformação e atualização e como reagem essas atualizações frente as forças da modernidade (CANCLINI, 2013).

No que se refere aos aspectos originários da celebração, mesmo compreendendo a impossibilidade de precisá-la – haja vista o seu processo histórico de miscigenação – foi possível compreender a extensão do legado da religiosidade afrodescendente em um contexto de intensos sincretismos entre tradições religiosas, visto que a aglutinação umbandista tem se caracterizado como uma fusão sistêmica e vem ao encontro de uma perspectiva da formação do homem amazônida que é mestiço, que é fonte de uma cultura híbrida e se estabelece no tronco espetacular de seu agir em todo o conjunto do fenômeno.

Tal qual o rebujo no rio das inquietações, me deixei levar pelo fluxo contínuo das marés do imaginário e submergi aos devaneios à dimensão poética do Santo Preto, no relato simbólico de valorização do imaginário, na estética de seus elementos híbridos e sincréticos, na linguagem mítica de suas encantarias carimbozeiras, na hierofania de suas devoções, na espetacularidade de seus gestos. Tão significativas, que em si, assumem uma configuração reveladora na forma poética de suas interpretações.

Como artista-pesquisador-participante, sobrevoei nesse espaço de espetacularidade da festa da irmandade de São Benedito: rezando, cantando e dançando; vivenciando o batuque frenético dos curimbós a empurrar o mastro ao seu destino final; degustando a força ilusória da ardente gengibirra; participando da ladainha cantada ao som das maracas; vivendo a alvorada do festeiro; dançando no baile “real” do carimbó da irmandade. Mas perceptível a todos os seus movimentos, filmei, fotografei, gravei áudios, conversei, notei e anotei tudo o que me aproximava da concepção da festa.

A festa que é rica e densa em aspectos de hibridismo cultural, por tanto, multicultural, transcultural, de linguagens multifacetadas, de simbolismo e significações, mas sobretudo, ela busca manter e atualizar a tradição popular.

É como mergulhar nesse estado profundo da compreensão de que a arte pode nos ensinar a apreender, na perfeita integração entre o que aparentemente é velho ao que equivocadamente nos parece novo, o real sentido da tradição. Não há, contudo, outra forma de vivê-la que não seja a integração entre o futuro e o presente para que não entremos de mãos vazias no futuro.

Assim, a festividade de São Bendito na Irmandade de Carimbó em Santarém Novo é essencialmente popular, pois é feita por gente simples, por isso apaixonadamente complexa em sua simplicidade, recheada de abordagens inter, trans e multiculturais, que trafegam entre tradição (passado) e contemporaneidade (atualização). É a experiência viva, contínua e dinâmica em constante transformação.

Também foi para mim um grande aprendizado ver o fenômeno sob o olhar etnocenológico a partir da experiência das Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO), que me ajudou na percepção do agir humano dos participantes do fenômeno pesquisado, pois “[...]existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quando a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana” (PRADIER, 1995, p. 28). E portanto, nesse processo a disciplina foi fundamental no entendimento de que há uma necessidade intrínseca do homem de expressar-se, de mostrar-se, de fazer-se perceptível e nesse aspecto “[...] a etnocenologia é, enfim, o conceito e a disciplina que permite dar, outra vez, aos povos, os meios para praticar seus próprios sistemas de referências, para se libertar das ideologias e resistir à uniformização cultural” (CHERIF KHAZNADAR, 1997).

Nas celebrações ao Santo Preto, o corpo ganha uma dimensão que move nosso olhar à cena etnocenológica na diversidade de expressar-se humanamente. São corpos que levam nos ombros o mastro do santo e, ao mesmo tempo, desfilam em estações preestabelecidas no trajeto até a irmandade; são corpos a bailar na dança do carimbó ao tempo em que rezam e cantam em suas espetaculares hierofanias; são corpos em uma espécie de transe que conduz os olhares de espectador ao espetáculo produzido em teatro a céu aberto.

O corpo que emana energia, que é fonte de mais diversas práticas e comportamentos humanos espetaculares visualizados na mitologia sincrética de seus ritos, como corrobora Bião ao afirmar que “[...] a ‘espetacularidade’ seria a colocação em cena extracotidiana de relações sociais que tem lugar nos espaços sociais e públicos. É o reino da grandiosidade, do chocante, do impressionante” (BIÃO, 2009, p. 158). É a afirmação estética do corpo em cena que nos choca agradavelmente pela beleza, pela doçura, pela ostentação do corpo em sintonia com os diversos signos e significados na celebração, buscando na etnocenologia a “[...] espetacularização dessas ações rituais, não mais a sacralidade em oposição ao profano, mas o apontamento dessa sacralidade, independente desse antagonismo” (BRÍGIDA, 2015, p. 18).

Ao longo deste trabalho de investigação, no qual me predispus a “desvendar algumas possíveis teias” (GEERTZ, 2012) que entrecruzam-se à matrizes culturais indígenas, portuguesas e africanas do carimbó ou da Dança do Pretinhos, no imaginário da lenda de

Damiana, no sincretismo da festividade do Santo Preto em Santarém Novo - PA, no simbolismo do estandarte, da bandeira do santo, das cores dessa celebração, presumo ter erguido, a partir de dados empíricos e bibliográficos, um bom entendimento acerca da diversidade estética e cultural do fenômeno.

Nesse trajeto, percorrido como artista-pesquisador-participante, meu olhar esteve voltado para os elementos simbólicos que fundeiam as celebrações da Irmandade de Carimbó São Benedito: o mastro, o carimbó, o estandarte. E no que se refere o legado deste fenômeno cultural, em formas distintas de expressá-lo, nos recorrentes registros, observa-se, com raras exceções, que cada vez mais os apontamentos históricos se restringem à memória dos “antigos”, como algo que hoje já não mais se faz vigente no domínio das espacialidades e temporalidades do universo dos que vivenciam os festejos. Ressalva-se, obviamente, que de modo algum essas celebrações deixaram de ser reproduzidas, apreciadas e atualizadas pelas novas gerações e que estão intimamente associadas ao seu contexto tradicional, expressas na fala poética do cotidiano do homem amazônida.

Caboco besta quando chega no mercado
fica todo embasbacado
não sabe o que vai comprar.
Cajueiro tim tim
Cajueiro tá tá
Por isso não me chamo gororoba
Não comi rabo de cobra com farinha de afuá.

Antes que essa dor me mate
Eu estou por ti
Eu como cravo te amo
Tu como rosa me beijas
Eu como lírio te adoro
E tanto me desejas.

Sereia minha sereia
Sereia do mar
Sereia do coração
Ai dança minha Sereia
Sereia do mar
Dança dentro do salão
Sereia do mar
Ai pula minha Sereia
Sereia do mar.⁶⁵

⁶⁵ Trechos das letras de carimbó (Os Quentes da Madrugada/ Tradicional).

A narrativa poética da cultura popular amazônica, desnuda-se nas águas caudalosas de seus os rios imaginários, transmitida pelas experiências vividas na relação do homem com sua real morada, o seu *habitat* de devaneios. Na poesia de suas falas, que tomam para si o conteúdo do sagrado em conjunção ao profano, dos amores submersos aos rios de encantaria, da divindade mítica, da ancestralidade de suas matrizes culturais, do simbolismo e significações impregno em seus elementos estéticos, revelam-se intimamente conectados à dimensão mítica do próprio ser humano enquanto sonhador.

[...] Senhora dona marinha com a sua bandeira real. Senhora dona marinha com sua **bandeira real. Viva D. Pedro II imperador de Portugal**⁶⁶

Concluo essa etapa como a derrubação do mastro que encerra as festividades, assumindo o risco propositivo da exclamação “Glorioso São Bendito, teu Estandarte é esplendor!” apostando para além de um diálogo pesquisador com a cultura popular, mas fincado na oportunidade única em que partilhei as vivências híbridas, sincréticas e espetaculares do homem amazônida. Salve Glorioso São Benedito!

⁶⁶ Trecho da letra da música do grupo de carimbó “Bico do Pica Pau”, do grupo de Carimbó “Os Quentes da Madrugada”.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Marcos Magalhães de. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Organizada por: JANCSÓ, Istvan e KANTOR, Íris (orgs) Vol.I. São Paulo: Edusp,2001.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Os Quilombos e as Novas Etnias**. In: O'DWYER, CANTARINO, Eliane (org.). **Quilombos: identidade étnica e territorialidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- AMORIM, Sérgio Gonçalves de. **A Imaginação Simbólica e as hierofanias Re-equilibrantes na Modernidade: Presenças Femininas no Campo Religioso Contemporâneo Ocidental. Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões, XI, 2009, Goiânia – GO, Resumos[...] UFG, Goiânia.**
- ANDRADE, Diego. Pará é referência na demarcação de terras quilombolas no Brasil. **Instituto de Terras do Pará**, 22 mai. 2017. Notícia. Disponível em <http://www.iterpa.pa.gov.br/noticia/par%C3%A1-%C3%A9-refer%C3%Aancia-na-demarca%C3%A7%C3%A3o-de-terras-quilombolas-no-brasil>
- ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**/ Michael Angrosino; tradução José Fonseca. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- AZZI, Riolando. **O Catolicismo Popular no Brasil**. Petrópolis: Vozes, pg, 9-11, 1978.
- BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: Com Arte, 1998.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERKENBROCK, Volney J. **A Festa nas Religiões Afro-brasileiras: a verdade torna-se realidade**. In: A Festa Na vida – Significados e Imagens. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BIÃO, Armindo. **A Presença do Corpo em Cena nos Estados da Performance e da Etnocenologia**. R.brás.est.pres; Porto Alegre, v1, n.2, p. 346-359, jul/dez, 2011.
- BIÃO, Armindo. **Etnocenologia, uma introdução**. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo. (org.), Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume,1999.
- BORGES, Célia Maia. **Escravos e libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais – Séculos XVIII e XIX**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- BÓSI, Ecléa. **Cultura de Massa e Cultura Popular: Leituras de Operárias**. ed – 11. Petrópolis, Ed. Vozes, 2007.
- BRASIL. Ministério da Cidadania. **Fundação Cultural Palmares**. Brasília.DF. 2003. Texto disponível em: http://www.palmares.gov.br/?page_id=37551. Acesso em 28/11/2018.
- BRIGIDA, Miguel Santa. **A Etnocenologia na Amazônia: Trajetos – Projetos – Objetos – Afetos**. Repertório: teatro & dança. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Ano 18, n. 25 (2015.2) – Salvador: UFBA.

BRIGIDA, Miguel Santa. Etnocorpografias dos terreiros afro-amazônicos: imersões metodológicas da etnocologia. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Ano 18, n. 25 (2015.2) – Salvador: UFBA.

CANCLINI, N. G **Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade;**

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade;** tradução Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa, tradução prefácio á 2. ed. Gênese. 4. ed. – São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CARDOSO, J. B. **Cultural hybridismo in Latin America.** Itinerários, Araraquara, n.27, p.79-90, July./Dec. 2008

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea.** Publicações Europa-América. Portugal, 2010.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte.** São Paulo. Martins, 2005.

CAVENACCI, Massimo. **Sincretismo: uma exploração das hibridações culturais/Massimo Canevacci;** tradução Roberta Barni, - São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Italo Brasileiro- Istituto Italiano di Cultura, 1996.

CHAMBOULEYRON, Rafael. “Escravos do Atlântico equatorial: tráfico negreiro para o Estado do Maranhão e Pará (século XVII e início do século XVIII)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 26, nº 52, 79-114 (2006).

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais.** 6ª edição. São Paulo, 2003. **CÓDIGO de Posturas Municipais de Belém** – 1848, artigo 107, cap. 119: Das Bulhas e Vozeria. Atualizado no Código de Posturas de 5 maio 1880 (Lei n. 1.028).

CONCEIÇÃO, Agripino Almeida da. **Marapanim:** reconstituição histórica, cultural, mística e chistosa. Belém: Gráfinorte, 1995.

CORREA, Hildete Marques Corrêa - **Memórias de Imigrações/Migrações para a formação do Município de Santarém Novo.** 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - Universidade Federal do Pará, núcleo de Bragança-PA, 2015.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica.** 6. ed. Lisboa: Edições 70, 1993.

DUVIGNAUD, Jean e C. KHAZNADAR, org. *La scene et la terre _ questions d’ethnoscénologie.* Paris: Maison des Cultures du Monde, 1996.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso.** [tradução Sonia Cristina Temer]. – São Paulo; Martins Fontes, 1991.

ELÍADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano.** [Tradução Rogério Fernandes] – São Paulo; Martins Fontes, 1991.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa.* 2ª edição. Rio de Janeiro.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Os Reis da Mina: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Pará do século XVII ao XIX.** Belém: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Série Antropologia v.9, n.1, 1994.

FIGUEIREDO, Napoleão e SILVA, Anaiza Vergolino e. **Alguns elementos novos para o estudo dos batuques de Belem.** *Atas do Szmpdsio sobre a Biota Amazônica; Antropologia.* Rio, Conselho Nacional de Pesquisas, 1966. v. 2.

FILHO, Feliciano Marques. **A dança do porta-estandarte: corporeidade e construção técnica na cena carnavalesca de Belém do Pará:** Belém: UFPA, 2013.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte.** 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987. p.254

FREITAS, Jorge Penim de. *A Cavalaria na Guerra da Restauração, 1641-1668. Reconstrução e Evolução de uma Força Militar,* Lisboa: Prefácio, 2005. Disponível em <https://guerradarestauracao.wordpress.com/about/>.

GALVÃO, Eduardo. **Santos e Visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

GASPAR, Lúcia. *Estandarte de agremiações carnavalescas. Pesquisa Escolar Online,* Fundação Joaquim Nabuco, Recife. 2009. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em 16 mar. 2018.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, Clifford. **Nova Luz Sobre a antropologia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GIL, Tiago Luís [et al]. **Atlas Histórico da América Lusa.** Porto Alegre: Ladeira Livros, 2016: 35.

GOMES, Célia Conceição Sacramento. **V Colóquio Internacional de Etnocologia (5. : 2007 : Salvador, BA.** Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas; [Organizado por Armindo Jorge de Carvalho Bião]. – Salvador : Fast Design, 2007. 230 p.; il.

GREINER, Christine e Bião, Armindo. *Etnocologia: textos selecionados.* (org). São Paulo: Annablume, 1999.

HAAG, Carlos. As fotos secretas do professor Agassiz. **Uma (in) certa Antropologia,** Disponível em <https://umaincertaantropologia.org/2010/09/13/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz-pesquisa-fapesp/>. Acesso em: 18 de agosto de 2018.

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1990. Divisão do Brasil em Mesorregiões e Microrregiões geográficas – Volume I. Rio de Janeiro: 1990. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv2269_1.pdf. Acessado em 10 jan. 2019.

JINÉNES, Bernardo Gerrero. Historia, Identidad y Estéticas Andinas e Populares em los Estandartes de los Bailes Regiosos em los em la Fiesta de la Tirana. **Revista de Humanidades**, Chile, nº 24, 161 – 175, Dezembro de 2011.

KELLNER, Douglas. **Estudos Culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo, Bauru. EDUSC, 2001

LOUREIRO, Isaac. **A Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo**. In: Carimbó da Irmandade de São Benedito - Os Quentes da Madrugada. São Paulo. [Encarte/CD], 2005.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A Conversão Semiótica: na arte e na cultura**. Belém, EDUFPA, 2007.

LOUREIRO, João de Jesus Paes, **A cultura amazônica: uma poética do imaginário**, Belém, PA: CEJUP, 1995.

MARQUES, Ester. **Mídia e experiência estética na cultura popular**. O caso do bumba-meu-boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

MARTINS, Leda. **Performances da Oralitura: Corpo, lugar da memória**. **Letras**, [S.l.], n. 26, p. 63-81, jun. 2003. ISSN 2176-1485. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: 02 dez. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.5902/2176148511881>.

MATTOSO, Kátia M. de Queiróz. **Bahia século XIX: uma Província no Império**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2. Edição, 1992, p.27.

MELO, Gláucia Buratto Rodrigues De. **Yurupari: O Dono das Flautas Sagradas dos Povos do Rio Negro**. Mitologia e Simbolismo. Belém.PA: Tatu, 2013.

MOURÃO, Rodrigo Brasil da Fonseca. **O espaço sagrado em Mircea Eliade**. Rodrigo Brasil da Fonseca Mourão - Belo Horizonte, 2013.

NAPOLI, Francesco. **Luigi Pareyson e a estética da formatividade: um estudo de sua aplicabilidade à poética do ready-made**. Dissertação de mestrado apresentada no Instituto de Filosofia Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2008.

NUNES, Abener, **A História dos Séculos: Espalhando história de maneira interessante e informativa**. Artigo disponível em: <<https://ahistoriadosseculo.org/2015/04/28/o-incrivel-estandarte-de-ur>> Acessado em: 08/03/2018.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. (Tradução Livia Reis-UFF) Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983.

PAREYSON, L. Estética – **Teoria da formatividade**. 3a ed. Petrópolis: Vozes, 1993. 326p.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 246p.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A Conversão Semiótica: na arte e na cultura*. Edição Trilíngue. Belém, EDUFPA. 2007

PESSOA, Jadir de M. **Saberes em Festa: gestos de aprender e ensinar na cultura popular**. Goiânia: UCG: Kelps, 2009.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRADIER, Jean Marie. **Etnocenologia: as encarnações do imaginário**. Unidade da espécie. Diversidade dos olhares. *Revista De Antropologia*, 56(2), 99-136. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2013.82462>.

PRADIER, Jean-Marie, **Etnocenologia**. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo. (org.), *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

RICHTER. Ivone Mendes, **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

RODRIGUES, Jeyson Messias. **Identidades compostas por múltiplas pertencas religiosas: Um estudo de caso na Igreja Batista do Pinheiro**. 2021. 230 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Universidade Lusófana de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, Portugal, 2012.

ROMÃO, Tito Lívio Cruz. **Sincretismo religioso e circulação de objetos transculturais: processos translatórios entre oralidade e escrita**. *Revista Letras Raras*, [S.l.], p. Port. 139-152/ Eng. 144-158, nov. 2019. ISSN 2317-2347. Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1585>>. Acesso em: 03 dez. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v8i0.1585.adas>.

SALLES, Vicente. **O Negro no Pará. Sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro. FGV, UFPA, 1971.

SANTA BRIGIDA, Miguel. **Etnocorpografias dos terreiros afro-amazônicos: imersões metodológicas da etnocenologia**. Poéticas e Estéticas Descoloniais. *Arte Cênica em Campo Expandido*. IX Congresso da ABRACE, 2016.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SCHIAVO, L. **Síntese e Perspectivas**. In: Moreira. A. S. & Oliveira. I.D. (orgs). *O futuro da religião na sociedade global: uma perspectiva multicultural*. São Paulo: Paulinas, 2008, p.171-178.

SERRÃO, José. Direção, **Dicionário de História de Portugal**. Obra em 4 volumes. Porto: Encadernações editoriais. In-4.º, 1971.

SILVA, Leonardo Dantas. **Porta-estandarte, presença medieval no carnaval de Pernambuco**. In: SOUTO MAIOR, Mário; ALENTE, Waldemar. Gonfalões, bandeiras e estandartes. In: SOUTO MAIOR, Mário; VALENTE, Waldemar (Org.). Antologia do carnaval do Recife. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 1991.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**.

SOEIRO, Francisco. **Zimba**. Vigia. [s.n.]; 1978.

SOTA, Alba de Fátima Marques. **Corpos Lambuzados: a brincadeira espetacular do grupo folclórico Os Pretinhos**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Para - ETDUFPA. 2016.

tradução Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa, tradução da introdução Gênese Andrade. – 4. ed. reimp. – São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2015.

VELOSO, Jorge das Graças. **O Milagre do Santo Novo: uma pesquisa para produção dramática**. In: ANAIS da V Reunião Científica da ABRACE. 2016.

VIDEIRA, Piedade Lino. **Batuques, Folias e Ladainhas**. A cultura do Quilombo de Cria-ú em Macapá e sua Educação. Fortaleza: Edições. UFC, 2013.