

GABRIEL RODRIGUES

ECOS DE UM THEATRO ASSOMBRADO

Um estudo de caso sobre as relações entre
materialidade, visagens e o Theatro da Paz,
Belém (PA)



Programa de Pós-Graduação em
Antropologia • UFPA

Orientação: Marcia Bezerra



Programa de Pós-Graduação em
Antropologia • UFPA

Universidade Federal do Pará
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

GABRIEL RODRIGUES BARBOSA

Écos de um Theatro Assombrado

Um estudo de caso sobre as relações entre materialidade, visagens e o Theatro da Paz, Belém
(PA)

Belém

2024

GABRIEL RODRIGUES BARBOSA

Écos de um Theatro Assombrado

Um estudo de caso sobre as relações entre materialidade, visagens e o Theatro da Paz, Belém
(PA)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA), do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), da Universidade Federal do Pará (UFPA), entregue como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Antropologia, área de concentração em Arqueologia.

Orientadora: Marcia Bezerra de Almeida

Belém

2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

B238e Barbosa, Gabriel Rodrigues.
Ecos de um Theatro Assombrado : Um estudo de caso sobre as
relações entre materialidade, visagens e o Theatro da Paz, Belém
(PA) / Gabriel Rodrigues Barbosa. — 2024.
325 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Marcia Bezerra de Almeida
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em Antropologia, Belém, 2024.

1. Materialidade. 2. Imaginário. 3. Visagens. 4. Theatro da
Paz. 5. Amazônia. I. Título.

CDD 930.1098115

GABRIEL RODRIGUES BARBOSA

Ecos de um Theatro Assombrado

Um estudo de caso sobre as relações entre materialidade, visagens e o Theatro da Paz, Belém
(PA)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA), do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), da Universidade Federal do Pará (UFPA), entregue como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Antropologia, área de concentração em Arqueologia.

Orientadora: Marcia Bezerra de Almeida

Data de aprovação: 30/09/2024

Conceito: E (Excelente)

Banca Examinadora

Prof. Dr. JOSÉ ROBERTO PELLINI
PPGAn – UFMG
Avaliador Externo

Prof^ª. Dr^ª. MARCELA NOGUEIRA DE ANDRADE
PPGA – UFPA
Avaliadora Interna

Prof^ª. Dr^ª. LUIZA GOMES FERREIRA
FAV – UFPA
Avaliadora Suplente Externa

Prof. Dr. FABIANO DE SOUZA GONTIJO
PPGA – UFPA
Avaliador Suplente Interno

Prof^ª. Dr^ª. MARCIA BEZERRA DE ALMEIDA – Orientadora
PPGA – UFPA
Presidente da Banca Examinadora

Para a cidade que, em tão pouco tempo, me fez eternamente feliz. Que hoje zela por meu coração, semeado em algum lugar entre a Estrada da Ceasa, a Orla da UFPA e a Feira do Açaí.

À Belém dedico essas palavras.

Agradecimentos

Em primeiro lugar eu agradeço a minha mãe, Keli Cristina Rodrigues, que a vida toda batalhou em uma jornada quádrupla, de ser mãe, pai, provedora e suporte. Que só não o fez sozinha, porque encontrou força e apoio nas mãos de outras tantas mulheres maravilhosas, como, minha avó, minhas madrinhas, minhas tias de sangue, amor e consideração. Obrigado mãe, por me pegar no colo todas às vezes, quando eu, já crescido, tropeçava e via o mundo desaparecendo sob os meus pés. Você sempre foi incrível e nem o mais belo poema faz jus a todos os seus méritos.

Depois agradeço à Marcia, que me apresentou às visagens num tempo-outro, antes que o mundo parasse pela primeira vez. E quando este o fez, a agradeço por ter me recebido em seus salões virtuais, numa disciplina de mestrado, antes que eu completasse a graduação. Depois a agradeço, por ter me ajudado a dar ouvidos ao destino e ter topado na aventura (e loucura) que foi trocar de projeto na metade do caminho.

Agradeço a Carlos, que foi meu primeiro e melhor amigo na cidade e que apesar das brigas e discussões, nunca saiu do meu lado; a sua mãe, tia Santana, por ter sido uma segunda mãe para mim e me acolhido em seu ninho, quando estava tão distante do qual eu nasci; e a toda sua família, que me recebeu como se eu sempre tivesse feito parte.

Agradeço a meus informantes, os Vigilantes: Que Vê, o Da Missa, o Testemunha e o da Garrafa; aos funcionários: Moldado, Senhor dos Espelhos, Elegante, Cautelosa e Concentrado; e também aos Artistas, as Guias do Theatro, aos amigos, colegas, transeuntes e pessoas conhecidas em Belém, que tão gentilmente me cederam suas histórias.

Aos meus amigos e amigas, irmãos de vida e caminhada, eu vos agradeço. Não por me levantarem, mas por nunca terem me deixado cair. Especialmente a Victória, que foi minha melhor amiga e confidente, mesmo a incontáveis quilômetros de distância; a Matheus, que ouviu meus lamentos; a Marioza, que ouviu minhas ideias; a Dude que ouviu minhas histórias; a Breno e Érika que me cederam os ombros para chorar e experiências; a Jully que me avisou que botos não são visagem; a Elisa, que me ensinou sobre Santos de Cemitério e paisagens; a Bárbara (daqui), que nos últimos minutos do segundo tempo, atendeu um chamado desesperado; aos meus irmãos, Rubens, Nathan, Fernanda e Mesquita, que eu sei que me amam e torcem por mim; às tias Shirlene, Dindinha, Lu, Elenice, Elizabeth e Dedeia, pelo apoio, carinho e abraços; aos meus amigos de RPG, Átila, Batata, Rafael e Raphaela, que me motivaram toda quarta à noite; e aos meus amigos de Belém e Belo Horizonte, Isabella, Bárbara (de lá), Sara, Ninon, Roldán, Fernando, Antônio, Will, Eva, Josi, Demi e Mel, que amenizaram a solidão de todas as sextas; e a todas as pessoas, que não listei, mas com as quais minha vida se emaranhou nos últimos (quase) 3 anos.

Agradeço às professoras e professores do PPGA, que me encheram oportunidades; aos trabalhos daqueles de quem tanto precisei das histórias, palavras, conceitos e ideias, para tecer as minhas, como Lili e Mariana, que foram, além de bibliografia, professoras e amigas, mas também aqueles que se fizeram presentes em palavras como Lucio Leite, Gabriela Lages, Rudá Pinho, Eliane Silva, Flávia Pires, Walcyr Monteiro, Eduardo Galvão, Raymundo Heraldo Maués e tantos outros.

Não posso me esquecer de agradecer ao Theatro da Paz; à Nossa Senhora de Nazaré, aos botos e encantados e, claro, agradeço profundamente as assombrosas visagens, que são a razão deste trabalho.

E por fim, mas muitíssimo importante, eu agradeço a Gabrielle, que ouviu comigo a primeira história (^_^).

Apenas uma vez pude ver a bruxaria [...]

(EVANS-PRITCHARD, 2005, 6.37)

Resumo

Esta dissertação, dividida em três atos, trata das relações entre materialidade e *visagens* no imaginário amazônico, utilizando como caso de estudo as histórias contadas por funcionários do Theatro da Paz, localizado na Praça da República em Belém (PA). O *Ato I: Visagens Amazônicas* busca conceituar o termo *visagem*, buscando entender as diferenças entre *visagens* e *encantados*. Para fazê-lo o Ato discute a territorialização da *paisagem* no imaginário, que conforma a tríade *Centro, Margem e Fundo*, parcialmente responsável pelas distâncias espaciais e sociais entre *Santos, Visagens e Encantados*. O *Ato II: Theatros* é voltado para a história do Theatro da Paz e dos teatros que o antecederam, tendo como objetivo explorar o papel social dos teatros nas estratégias de colonização da Amazônia e as mudanças econômicas, sociais e paisagísticas que ocorreram em Belém durante a segunda metade do século XIX, pois são noções intrínsecas aos processos que conferem ao Theatro da Paz as características físicas que ele hoje possui. Por fim, o *Ato III: O Sentido e as Coisas* une os elementos dos atos anteriores e se dispõe a explicar: o papel das *visagens* nas relações dos funcionários com o Theatro da Paz; quais características físicas e de funcionamento do Theatro ajudam a provocar o aparecimento *visagens*; o papel das *coisas* materiais *ordinárias* nas narrativas *visagentas*; e como isso tudo se *emaranha* em relações de *maestria*, que acabam por reforçar laços sociais entre *sujeitos*.

Palavras-chave: Materialidade; Imaginário; Visagens; Theatro da Paz; Amazônia.

Abstract

This dissertation, structured in three acts, explores the relationships between materiality and *visages* in the amazonian imaginary. It delves into the topic through the case study of the narratives shared by the workers of the Theatro da Paz, located in Praça da República, Belém, in the state of Pará, Brazil. The *Act I: Amazonian Visages* aims to conceptualize the word Visage throughout a discussion about the territorialization of the environment into the imaginary, which influences the spatial and social distances observed between *Saints*, *Visages* and *Enchanted*. Those distances are themselves intertwined with the social-spatial categories of *Center*, *Margin* and *Deep*. The *Act II: Theaters* focuses on the History of Theatro da Paz to explore the social role that theaters played in Amazonian colonization strategies and the economical, social, and environmental changes incurred in Belém throughout the second half of the XIX century. Those factors are partially responsible for the physical traits currently embodied by the Theatro da Paz. Finally, *Act III: Senses and Things* brings together these discussions to answers questions about the role *visages* have between the workers' relationship with the Theatro da Paz; of impacts of physical characteristics and operational hours in the emergence of *visages*; the role of *ordinary* material *things* in narratives about *visages*; and how these aspects *entangle* themselves into *mastery*-type relationships that strengthen social bonds between all involved *subjects*.

Keywords: Materiality; Imaginary; Visages; Theatro da Paz; Amazon.

Lista de Tabelas

Tabela 1: Perspectivas positivas e negativas.....	89
Tabela 2: Estruturas.....	95
Tabela 3: “Quadro de exportação da Província do Pará no anno de 1867”.....	138
Tabela 4: “Valor dos ingressos do Teatro da Paz em fevereiro de 1878: divisão original da sala de espetáculos.” (SOUZA, 2009, p. 99).....	162

Lista de Figuras

Figura 1: Tríades do Imaginário (simplificada).....	74
Figura 2: Tríades do Imaginário.....	94
Figura 3: O papel das coisas nas tríades do imaginário.....	228
Figura 4: Rede de relações humanos, coisas e visagens.....	267
Figura 5: O átomo da relação sujeitos e coisas no imaginário.....	283
Figura 6: Afetações Visagentas para os ecos do Theatro da Paz.....	285

Lista de Imagens

Imagem 1: Memorial da Cabanagem.....	16
Imagem 2: O Theatro da Paz à noite.....	18
Imagem 3 e 4: Cobras Grandes do Cortejo Visagento.....	57
Imagem 5: Berlinda com Nossa Senhora de Nazaré durante a trasladação.....	66
Imagem 6: Matinta do Auto do Círio.....	96
Imagem 7: Theatro da Paz em Noite de Espetáculo.....	103
Imagem 8: Sala de Espetáculos, vista do Paraíso.....	104
Imagem 9: Teatros de Belém, com suas datas de funcionamento sobre o Plano geral da cidade do Pará em 1791.....	111
Imagem 10: Teatros de Belém, em mapa contemporâneo, por Satélite.....	112
Imagem 11: Ruínas do Teatro Provincial e Palácio de Governo.....	113
Imagem 12: Largo da Mercês na década de 70 do século XIX.....	115
Imagem 13: Vista de Belém, a partir do Ver-o-Peso, entre 1840 e 1850.....	129
Imagem 14: Vista de Belém, a partir do Mangal das Garças, 10 de setembro de 2023.....	129
Imagem 15: “O Teatro da Paz avultava no extenso Largo da Pólvora, isolado de todas as outras edificações, como um monumento.” (SALLES, 1994, p. 89).....	140
Imagem 16: Ilustração do Theatro da Paz antes de sua inauguração.....	147
Imagem 17: Cúpula do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.....	150
Imagem 18: Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	152
Imagem 19: Ilustração do Theatro da Paz em 1878.....	154
Imagem 20: Theatro da Paz e sua fachada original.....	156
Imagem 21: Do Paraíso se veem todos.....	161
Imagem 22: Setores do Theatro da Paz em 2024.....	164
Imagem 23: Sala dedicada ao Chefe de Polícia.....	167
Imagem 24: “Terceira cena” (SOUZA, 2009, p. 144) pintura de Angelis figura onde Ártemis/Diana aponta seu arco para uma onça.....	171
Imagem 25: Crispim do Amaral.....	172
Imagem 26: Alegoria da República, pano de boca do Theatro da Paz.....	174
Imagem 27, 28 e 29: Padrões de decoração do piso do Hall de Entrada, Theatro da Paz.....	176
Imagem 30: Theatro da Paz, em algum momento do séc. XX.....	178
Imagem 31: Theatro da Paz em meio a sua paisagem.....	180
Imagem 32: Galpão abandonado do Parque do Utinga.....	189
Imagem 33: Manequim de Chapéu de Pavulagem.....	192
Imagem 34 e 35: Eclipse solar.....	193
Imagem 36 e 37: Eclipse Lunar.....	194
Imagem 38: O Theatro e seu Grande Véu.....	209
Imagem 39: Sala de Espelhos.....	230
Imagem 40: Michel Pinho em aula pública no Theatro da Paz.....	235
Imagem 41: Foyer.....	238
Imagem 42: Fachada do Theatro da Paz.....	248

Imagem 43: Hall do Theatro da Paz.....	249
Imagem 44 e 45: Corredores dos pavimentos.....	250
Imagem 45 e 46: Pinturas do Foyer.....	251
Imagem 47: Estátua da Varanda.....	252
Imagem 48: Praça da República no cair da noite.....	253
Imagem 49: Encantados no Auto do Círio.....	277
Imagem 50: Aqui havia um rio.....	292
Imagem 51: Às margens daqui.....	295
Imagem 52: Às margens de lá.....	296

Sumário

Prólogo.....	15
A Primeira História.....	16
Abertura.....	20
Um Arqueólogo e seu Trabalho.....	21
Eu e o Theatro da Paz.....	22
Histórias Efervescentes.....	25
Script, transcrição e edições.....	31
Libreto da Obra.....	33
Ato I: Visagens Amazônidas.....	41
1.1. O que é Visagem?.....	42
1.2. Bichos da Mata.....	43
1.2.1. Afetações Tangíveis e Intangíveis.....	44
1.3. Extraordinário, Extra-Ordinário ou Sobrenatural?.....	46
1.4. Simetria? Visagens que viram gente e gente que vira visagem.....	47
1.4.1. Engerados.....	48
1.5. O que Não É Visagem?.....	49
1.6. Freyre e seus Demônios.....	53
1.6.1. Os Não-Vivos Também São Visagem.....	54
1.7. O Cortejo Visagento e as Definições de Visagem.....	55
1.7.1. Botos são Visagem?.....	60
1.8. Presenças Familiares: ‘Ecos’ de um Theatro.....	64
1.9. Tríades do Imaginário: Santos, Visagens e Encantados.....	72
1.9.1. O Centro, a Margem e o Fundo: distâncias entre encantados e visagens.....	74
1.9.2. Uma teoria sobre o Assombro.....	79
1.9.3. O Familiar, o Estranho e o Estrangeiro: um caso elucidativo.....	87
1.9.4. Milagres, Assombros e Encantos: questões de perspectiva.....	88
1.10. Matinta: a visagem por excelência.....	95
1º Intervalo.....	102
Noite de Espetáculo.....	103
Ato II: Theatros.....	110
2.1. Primeiro, os Ancestrais.....	111
2.1.1. A Casa de Ópera (1780-1812) e Teatro Provincial (1821 - 1860).....	112
2.1.2. Providência e Rebeldia (1821?-1879?).....	114
2.1.3. Teatros para a Docilização: Estratégia de Colonização no Grão-Pará.....	119
2.2. Da era dos Conflitos ao Theatro da Paz.....	124
2.2.1. Uma Breve História da Borracha.....	125
2.2.2. Anos de Sombra e Reconstrução (década de 1840).....	126
2.2.3. La Crise du Théâtre (década de 1850).....	128
2.2.4. Um Teatro pela Paz (década de 1860).....	134
2.2.5. A Quem Serve um Teatro? (início da década de 1870).....	139

2.3. Um Theatro no Fim de Impérios.....	153
2.3.1. Um Enorme Theatro... Desjeitoso, Feio e Nu? (segunda metade da década de 1870).....	153
2.3.2. O Início da Belle Époque e o Fim do Snr. Vicente (início da década de 80)....	158
2.3.3. Visões do Paraíso: um Theatro, muitos públicos.....	161
2.3.4. Os Encantos de uma Nova Era (1880-1905).....	168
2.3.5. O Theatro da Paz: um ser às margens do tempo.....	178
2º Intervalo.....	183
Eu Nunca Vi Visagem.....	184
Ato III: Os Sentidos e as Coisas.....	197
3.1. Fazer Visagem.....	198
3.2. Visagens de um Passado Precioso.....	200
3.2.1. O Caso do Senhor Brand.....	201
3.2.2. Roncos Sob a Terra: Afetações.....	210
3.2.3. Familiarizando Objetos: Afetos.....	215
3.2.4. Desgarrados da Paisagem: Donos.....	221
3.3. Um Theatro Assombrado: paisagens, convívio e tempos.....	228
3.3.1. Sala de Espelhos: A Paisagem nas Pessoas.....	230
3.3.2. A Criança: As Pessoas da Paisagem.....	233
3.3.3. Amor Além da Vida: Tramas de Emaranhamentos.....	239
3.3.4. Uma Teoria Sobre a Paisagem.....	244
3.4. Aludindo aos Sentidos.....	247
3.4.1. Paisagens Rizomáticas e Variações Sensoriais.....	247
3.4.2. Eu Nunca Vi.....	255
3.4.3. Coisas e Sentidos.....	259
3.5. Visagens, Sentidos e Coisas.....	266
3.6. Vão-se as Encantados, Ficam-se as Visagens.....	274
3.7. Agências Sem Dono.....	279
Encerramento.....	287
Onde começa e onde termina?.....	288
Epílogo: Poemas Sobre a Amazônia e suas Gentes.....	297
Mil Anos em Amazônia.....	298
Um Círio de Nazaré.....	299
Aqui Também Mora um Deus.....	300
Bibliografia.....	301

Prólogo

A Primeira História



Imagem 1: Memorial da Cabanagem. Foto: Agência Pará (G1 PA, 2019)

Naquele fim de tarde¹, eu me preparava para caminhar com Gabrielle, uma amiga historiadora que, naquela época, morava no bairro Castanheira, próximo ao Entroncamento. Vestidos com tênis de caminhada e roupas leves, fomos andando pela Augusto Montenegro. Como deve ter percebido, nossa história começa bastante longe das tapeçarias e colunas do Theatro da Paz. Começa, na verdade, sob o Memorial da Cabanagem, um grande monumento, em forma de mão, projetado por Oscar Niemeyer, em homenagem à luta revolucionária (PROJETO TRANSCODIFICAÇÕES URBANA, 2023); junto ao monumento há um pequeno museu, uma construção que do lado de fora se assemelha a um *bunker*, mas é, em verdade, uma cripta, que contém uma pequena exposição e os esquifes, que abrigam os restos mortais dos líderes do movimento. Tudo isso, Gabrielle me explicou na ida, porém foi na volta, já à noite, que avistamos, abaixo do monumento, um pequeno grupo de jovens, organizados em roda, em torno de um rapaz com um violão. Fazia tanto tempo que eu não via jovens reunidos na rua para cantar músicas, que logo me animei com aquela visão de outros tempos. Aproximei empolgado, pronto para fazer amizades, disse que estava feliz em vê-los; que a gente estava voltando de caminhada; e que resolvemos parar para escutar um pouco.

¹ Em meados de agosto de 2022.

Mas, quando perguntei o que eles iriam tocar, me responderam, que aquela era uma roda de oração e louvor. O sorriso sincero que eu estampava se falsificou na hora.

– Ah, certo, que legal! – eu lembro de dizer – Eu vou só ali rapidinho dar uma olhada no museu e a gente já volta!

Então, tentei usar meus supostos privilégios de arqueólogo para entrar no museu fora do horário de funcionamento, e fugir dos jovens religiosos. Felizmente, o Vigilante da Missa² não nos deixou entrar. Alegando que por mais que ele quisesse, o lugar possuía câmeras que captariam nossa pequena transgressão. Mas, a ele também não agradavam os jovens, afinal estes eram protestantes, enquanto o Vigilante da Missa era, por sua vez, católico. Como um bom “língua de cobra”, eu não ia perder a oportunidade de reclamar e fofocar. Logo, Gabrielle, o Vigilante e eu estávamos envolvidos na conversa.

Ao falar sobre os muitos lugares que ele já trabalhou, ele citou como foi segurança noturno no Theatro da Paz e, como geralmente acontece, depois da menção ao centenário Theatro, não demora muito para que se comece uma contação de histórias sobre as visagens do local. Ouvimos a primeira história mais de uma vez, pois ao notar o potencial para pesquisa, voltamos lá para acertar alguns detalhes. Mas, em nenhum dos momentos ela foi gravada, então, o registro aqui conta com o melhor de minha memória, que não é ausente de transformações.

O Theatro da Paz é um prédio opulento, localizado na parte superior da Praça da República, em Belém. Seu átrio³ é formado por seis arcos, que sustentam uma varanda no segundo andar. Dela, brotam pilares de colunas colossais, seis ao todo. A fachada conta com quatro bustos femininos em torno do Brasão do Estado. Na base triangular do teto, sobre a varanda, lê-se o nome do teatro e pouco mais acima, há uma última escultura: um sol, sobre uma lira, sobre duas máscaras, com expressões diferentes, uma cômica e outra dramática; tudo isso, cercado de diversos outros instrumentos musicais com destaques para a harpa, trompa e trombone. Um símbolo que compreende a diversidade de artes que fazem do monumento seu lar.

² A identidade dos interlocutores relacionados ao Theatro, não será revelada para proteger sua privacidade, entretanto, suas respectivas religiões, quando conhecidas, serão informadas, pois são relevantes para a compreensão de algumas relações. Os nomes foram substituídos por pseudônimos relacionados às narrativas compartilhadas, o Vigilante da Missa recebe esta alcunha por que, como veremos, encomenda uma missa.

³ Pátio de entrada do prédio

Há ainda na varanda, estátua de duas figuras femininas levando luminárias nas mãos. Além delas, compõem a moldura das janelas do segundo andar, esculturas de duas musas, uma das quais segura uma lira, com um vaso entre elas. Tal escultura se encontra nas janelas da esquerda e da direita, de forma espelhada uma à outra.



Imagem 2: O Theatro da Paz à noite. Foto: Gabriel Rodrigues

O Sr. Brand era inspetor de segurança desse lugar maravilhoso. Era supervisor e responsável por alertar os vigilantes quando haveria uma troca de turnos, especialmente nos horários noturnos. Para tanto, ele saía em ronda, batendo em placas de metal pelos corredores, que ressoavam em um “BAM, BAM, BAM”. Ao ouvir o som, os vigilantes que estivessem em ronda, sabiam que era hora de voltar para vigiar a entrada.

Um dia, o Sr. Brand estava no Theatro da Paz quando sofreu um infarto. A ambulância foi chamada e ele foi levado em direção ao hospital, mas morreu antes de adentrá-lo. Deu-se, então, dias de luto e pêsames. Pelos depoimentos, ele já trabalhava lá há muito tempo e parecia ser querido pelos colegas. Porém, logo após os primeiros dias, a presença do Sr. Brand deixou de ser apenas em memória.

Conta, este Vigilante, que quando voltaram ao serviço noturno no Theatro da Paz, nas horas das trocas de turnos, eles continuaram a escutar o “BAM, BAM, BAM”. O, agora, sinistro barulho de metal contra metal, que alertava para a presença do Sr. Brand, era acompanhado também de seu vulto, que, por vezes, era visto passando pelos corredores. Fazendo uma rota que não era a usual, mas ninguém ousava segui-lo para ver exatamente aonde ia.

Nesta versão, foi dito que um funcionário de mais coragem, durante o dia, resolveu seguir o caminho do vulto. Nota-se que digo o caminho, não o vulto, pois o Sr. Brand só aparecia à noite, em seu horário de trabalho. O funcionário corajoso, ao chegar no pequeno salão, onde se encontra o elevador, ergueu o tapete, e abaixo dele encontrou a carteira do Sr. Brand, com seus documentos e cartões de crédito, que, segundo o narrador, ele costumemente escondia durante o horário de serviço, por razões desconhecidas.

Descoberto os artefatos, o Vigilante da Missa, contou que encomendou uma missa para os objetos e que, após a celebração, o vulto do Sr. Brand parou de aparecer para a equipe dele. Mas, que continuava a passar todas as noites para a equipe⁴ dos outros dias, que não teve o mesmo cuidado.

⁴ Segundo este relato, há pelo menos duas equipes de vigilantes que se alternam na guarda do Theatro, uma em dias pares, outra em dias ímpares.

Abertura

Um Arqueólogo e seu Trabalho

E... finalmente chegamos ao fim dessa dissertação! Ufa... foram muitas páginas para discutir: “O papel da materialidade nas histórias de visagem do Teatro da Paz”. Visitei muitos lugares, ainda que para a maioria eu tenha viajado apenas na minha imaginação, enquanto lia os textos. E me *emaranhei* (INGOLD, 2012) com muitos conceitos, alguns os quais eu já conhecia, mas não imaginei, num primeiro momento, que fossem se tornar parte tão integrante desse trabalho, como os *encantados* (MAUÉS & VILLACORTA, 2001; LEITE, 2014; GOMES, 2021) e as relações de *maestria* (FAUSTO, 2008; COSTA, 2013). Mas, parecem que foram vitais para entender a relação das visagens com a *paisagem* e com as *coisas*.

Agora, eu acho que posso finalmente descansar.

Espera, não é o fim para você? Ah, me desculpe. Para mim é, já que a 'introdução é a última coisa que você deve escrever'. E, como eu já tive que passar por essas páginas todas, acho que posso tecer alguns comentários que, com sorte, ajudarão em sua jornada por esse texto.

Mas antes, melhor me apresentar. Se você não me conhece, muito prazer, eu sou Gabriel Rodrigues! Me formei no extinto curso de Antropologia com Habilitação em Arqueologia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e, como veem, curso mestrado no Programa de Pós-Graduação de Antropologia (PPGA), com área de concentração em Arqueologia, da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Pode parecer redundante fornecer essas informações do Lattes, mas de onde eu vim e para onde eu fui são questões importantes para entender a minha relação com o tema desta dissertação. Afinal, em Belo Horizonte, onde eu nasci, não tem *visagens*. Mas, foi por causa delas que fui parar na UFPA.

Em 2019 eu ainda estava na graduação, mas já iria apresentar pela primeira vez em uma reunião nacional da Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB). Durante toda semana em Pelotas (RS) eu tentei terminar minha apresentação, mas claro, como é de costume, só consegui fazê-lo na madrugada do último dia. Cheguei para o Grupo de Trabalho, *Arqueologias Lindas*, atrasado e exausto, mas a tempo de ver a apresentação que me *encantou*. Marcia Bezerra, minha orientadora, fez um manifesto “*Por Uma Arqueologia do Extraordinário*” (BEZERRA, 2019) e foi nessa hora que fiquei conhecendo ela e as *visagens*.

Todavia, ainda que eu estivesse fascinado pelo tema, não foi por isso que eu me aproximei de Marcia. Os casos de *visagens* são contados em histórias, narrativas, e era esse meu tema de pesquisa na época. Minha monografia trata sobre Arqueologia e Contação de Histórias, como forma de comunicação do conhecimento, produzido por profissionais da Arqueologia, para um público amplo e Marcia já havia escrito bastante sobre arqueologia pública.

Meu fascínio pela pesquisadora me levou a entrar em contato com ela. Participei como aluno especial de uma de suas disciplinas durante a pandemia e já a via como minha futura orientadora, antes mesmo de escrever um projeto de mestrado. Mas, aí tive uma dificuldade. Eu nunca havia estado na Amazônia. Eu queria muito fazer um trabalho sobre a região, mas não sabia por onde começar. Marcia me contava dos orelhões com motivos marajoara, de brincos, artesanatos, artes que faziam presentes a memória desses ancestrais, se não biológicos, da terra habitada. Inclusive, era sobre isso seus trabalhos mais recentes (BEZERRA, 2014; 2017; 2018abc, 2020), sobre como pessoas que não se veem como descendentes diretos das populações indígenas do passado acolhiam os objetos oriundos desses *antigos* em suas casas, se relacionavam de forma íntima com eles e até os incorporavam nas suas identidades.

Eu achava isso fantástico. Eu morava em Belo Horizonte, Lagoa Santa é coalhada de sítios arqueológicos e há pesquisas muito longevas na região. Ainda assim, nas vezes em que eu ia à feirinha da cidade, eu não via um artesanato com as pinturas rupestres, e nem artefatos dos sítios próximos¹. Então, eu queria muito aprender como se formavam essas relações, para poder aplicar esse conhecimento no Sudeste. Por isso eu me inscrevi na UFPA, para poder viver na Amazônia, ver de perto esse fenômeno, voltar para o Vale do Rio Peruaçu², em Minas Gerais e executar um projeto de comunicação sobre as pesquisas lá produzidas.

Espera, como assim Vale do Peruaçu? Seu trabalho não é sobre o Theatro da Paz?

Pois é... na metade do caminho surgiram complicações de natureza pessoal que inviabilizaram o trabalho. E por mais que me doesse mudar de rumos, eu confesso que já tinha outro projeto em mente.

¹ Essas são experiências de 2018, hoje pode ser diferente. Mesmo na época, pode ser que houvesse artesanatos inspirados nos sítios arqueológicos da região, que passaram despercebidos por mim. Mas, seria difícil não perceber as influências das urnas marajoaras e dos muiraquitãs nos artesanatos de Belém.

² Entre os municípios de Januária e Itacarambi (MG), no norte de Minas.

Eu e o Theatro da Paz

A Primeira História narra minha primeira aproximação com o Theatro da Paz. É claro que eu já tinha passado pela Praça da República e o visto de perto e de longe, mas vindo de onde eu venho, eu tinha a impressão que não seria bem-vindo naquele lugar luxuoso e imponente. Afinal, lugares como esse em Belo Horizonte não são destinados às pessoas da Vila Ipiranga³. Mas, as histórias de *visagem* me *encantaram*. Afinal, desde 2019 eu era fascinado por elas.

Depois daquela noite, em agosto de 2022, sob o Memorial da Cabanagem, eu fiquei matutando por dias a história na minha cabeça, sobre o papel da carteira na narrativa, sobre como objetos, mesmo cotidianos, podiam *fazer visagem*. Afinal, Marcia Bezerra havia há muito discutido suas presenças em sítios (BEZERRA, 2011; 2017; 2018abc; SILVEIRA & BEZERRA, 2012). A pergunta: Por que se *fazem visagens* no Theatro da Paz e qual o papel das *coisas* em fazê-las? Não saía da minha cabeça, ainda que eu utilizasse outras palavras para expressá-la na época.

Duas semanas depois daquele dia não especificado⁴, Gabrielle e eu voltamos para conversar com o Vigilante da Missa e escutar a história novamente. Nesse segundo encontro ele até mesmo ligou para um colega para corroborar as histórias e enriquecer os detalhes. Todo esse interesse nos deixou empolgados.

Na noite do dia 23 de agosto nós já estávamos nas portas do Theatro da Paz com um celular/gravador em mãos e um projeto de artigo na cabeça. A gente queria entender o papel da materialidade nas histórias de *visagem*. Gabrielle ficaria responsável pela parte de contextualização histórica e eu pela discussão antropológica/arqueológica sobre o papel das *coisas* nas narrativas.

O Theatro não abre à noite, mas é o horário que a Gabrielle tinha disponível e, além disso, era também o horário das histórias que primeiro escutamos.

³ Segundo um antigo blog destinado a contar a história da região (COELHO, 2012), a Cidade Ozanam, região onde fica a vila, foi construída em um terreno cedido pela igreja católica, para a criação da “Cidade dos Pobres”, com o objetivo de deslocar a população de rua da Belo Horizonte de 1937, para um lugar mais afastado. Além das casas, seria construído, escola, farmácia, ambulatórios, teatros e cinemas (esses dois últimos eu acho que nunca saíram do papel). Contudo, não houveram construções em pequeno trecho do terreno doado, que segundo contam por aqui, era para ser uma praça. Aos poucos esse terreno foi sendo apropriado por famílias de baixa renda da região (incluindo meus avós maternos) e se tornou a Vila Ipiranga, uma ocupação dentro da “Cidade dos Pobres”.

⁴ As datas específicas desses primeiros eventos se perderam no tempo.

Dado que não podíamos entrar no lugar, começamos a conversar com quem estava do lado de fora. Por isso meu primeiro contato foi com os vigilantes. Naquela noite eles eram, ou pelo menos só vimos, quatro, que alternavam em fazer a segurança da área externa. Como à noite estava calma, alguns se sentiram confortáveis em conversar conosco.

As entrevistas seguiram o mesmo padrão. Gabrielle e eu chegávamos, nos apresentávamos, mais ou menos como fiz no começo dessa *Abertura*. Dizíamos que estávamos interessados nas histórias de *visagem* no Theatro para a produção de um artigo científico de Antropologia/Arqueologia. Pedíamos permissão para gravar a entrevista para consulta pessoal do áudio, informando que o áudio não seria exposto, mas que trechos das histórias seriam aproveitados no trabalho. Ligado o gravador, eu pedia permissão novamente e prosseguia com a segunda e última pergunta do roteiro: “Quais histórias de visagem você conhece daqui do Theatro?”.

Claro, outras perguntas, não roteirizadas, eram feitas para pedir mais detalhes dos casos; buscar associações a outras versões que havíamos escutado; ou para entender aspectos da arquitetura do Theatro, com o qual eu ainda não era familiarizado, afinal nunca havia entrado nele.

Depois de contada as histórias, eu desligava o gravador e explicava com mais detalhes o interesse da pesquisa. Era neste ponto que eu informava que nosso objetivo era “entender o papel dos objetos nas histórias de *visagem*”, explicando porque o caso do Senhor Brand me atraía e quais aspectos das histórias que tinham acabado de me contar chamaram mais a atenção e contribuía para o meu entendimento do assunto. Algumas vezes isso levava às partes mais longas das entrevistas, mas que só a memória podia registrar.

Naquela noite do dia 23, três vigilantes toparam conversar conosco. Dois deles, o Vigilante Que Vê e o Vigilante Testemunha, aceitaram ser gravados e um, o Vigilante da Garrafa, decidiu que queria apenas conversar.

Acredito que agora é o momento para falar um pouco das alcunhas/pseudônimos que decidi usar neste trabalho. Para a proteção das identidades das pessoas, os nomes foram substituídos por alcunhas relacionadas ao conteúdo das histórias ou características da personalidade do interlocutor⁵. Isso se deu, inicialmente, por proteção dos vigilantes, que são terceirizados, o que lhes deixa em uma posição vulnerável, mas aos poucos foi estendida para

⁵ As razões para cada alcunha serão explicadas nos momentos apropriados ao longo do trabalho.

todos os interlocutores. Todavia, algumas informações ainda são relevantes para o entendimento das histórias, afinal setores diferentes contam narrativas distintas, mas próximas entre si. O Theatro é dividido em setores mais específicos, portanto os generalizei em cinco grandes áreas. Tais setores são: Vigilantes, Visitação, Técnica, Administração e Artístico. Acredito que Vigilantes e Administração sejam autoexplicativos. Visitação é o setor referente às mediadoras, dos passeios guiados, e ao “pessoal do receptivo”, que recebem e indicam às pessoas seus lugares em noites de espetáculo. É um setor, pelo que percebi, em que há muita rotatividade de funcionárias. A Técnica é de quem trabalha montando cenários, nos pesos e contra-pesos, nos camarins e em todo suporte necessário para a execução dos espetáculos, também é onde se encontram os funcionários mais antigos. E o setor Artístico, bem, são os artistas que performam no Theatro. Alguns são mais conhecidos da casa, outros vão lá apenas uma vez.

Talvez quem me lê considere este um cuidado desmedido. À primeira vista pode não parecer, mas *visagens* são, potencialmente, um tema sensível. E, logo nessa primeira noite de entrevistas, houve um ocorrido que me alertou para tal.

Ao iniciar uma das conversas, uma pessoa funcionária do Theatro, deixava seu expediente e ouviu a segunda pergunta de nosso roteiro: “Quais histórias de visagem você conhece daqui do Theatro?”

De início a pessoa agiu com suspeição, ao mesmo tempo, foi bastante educada, perguntou quem éramos, onde trabalhávamos e que tipo de artigo nós estávamos fazendo. Ao responder essas perguntas corriqueiras, que geralmente sempre informávamos no início da entrevista, a pessoa funcionária tranquilizou-se, disse que sua preocupação era que fôssemos da mídia e estivéssemos fazendo uma reportagem (provavelmente sensacionalista) que deixaria o Theatro com fama de *visagento*.

Aproveitamos que a pessoa sabia dos pormenores do funcionamento administrativo do Theatro e perguntamos como poderíamos conseguir a permissão para entrar à noite e fora dos horários de visitação. A resposta foi que precisávamos enviar uma solicitação para o setor de comunicação, informando sobre a pesquisa, para que pudessem abrir espaços na agenda para nossa atuação. Afinal, a presença de pesquisadores e execução de entrevistas acaba interferindo nas outras atividades de trabalho.

Ainda assim, os vigilantes me informaram que eu deveria chegar cedo no dia seguinte para conversar com o “coordenador do Theatro”, que não só conhecia muitas histórias, como poderia me ajudar no processo burocrático. Por isso, na manhã seguinte, lá estava eu, dessa vez sem Gabrielle, para entrar pela primeira vez no Theatro da Paz.

Histórias Efervescentes

“Muito prazer, eu sou Gabriel Rodrigues, estudante de mestrado da UFPA, eu vim aqui falar com o coordenador do Theatro, o Moldado.” Eu devo ter dito algo assim, quando me aproximei da recepcionista na entrada de funcionários do Theatro da Paz. Mais tarde, descobri que minha presença e de Gabrielle na noite anterior já era conhecida pelas pessoas:

Pra ti melhorar sua pesquisa. Tem um vigilante à noite que ele já viu, ele já viu. Ontem vieram um rapaz não sei se era pesquisador alguma coisa, veio ele e uma moça.

Era você? Que veio com o vigilante ontem que ele tava falando? Pois é, eu tava contando, ele contou, se ele não me engano, ele falou que ele já viu a Bailarina, e mais um rapaz, um rapaz, e mais uma mulher. (Entrevista com Baterista, 24 de agosto de 2022)

Moldado, esse verdadeiro mestre, foi super receptivo comigo e iniciamos a conversa bem ao lado do palco. Uma visão única que me deixou fascinado com o que há por trás do pano de boca: as luzes; as passarelas suspensas; o sistema de roldana e manivelas usado para subir e descer cenários. Neste espaço, em meio às várias pessoas que transitavam, realizando suas atividades de trabalho daquele dia, ele me falou de sua longa história no Theatro da Paz:

Eu conheço muitos técnicos que formaram na faculdade. Lá da universidade federal, mas a maioria da gente foi formado, foi moldado dentro dum teatro. Eu, o Riba me moldou, como alguém moldou ele e assim foi. [...] A maioria dos cenotécnicos, ou dos cenógrafos, formado lá, não tem uma formação totalmente dentro dum teatro. Eles tem, é dentro da escola e talz, ele vem pra cá faz uma aulazinha e tal, aprende alguma coisa, não é que nem a gente que foi moldado aqui no dia a dia. Eu cheguei aqui com 16 anos eu to com 53, eu comecei pintando porta, né? Depois eu fui, precisou de gente no palco, a pessoa que me ensinou ainda tá por aí, que é o Riba, que me moldou nesse serviço cara, de montar, de montar cenário, essas coisa, fazer. E na maioria das vezes eu sou mais, eu fico mais, por dentro do teatro por conta da montagem de cenário e contra-pesagem, [...] sabe? [...] (Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022)

Como sua experiência de ser moldado no Theatro é tão significativa para sua identidade profissional, acredito que esse possa ser um pseudônimo de respeito, que faça jus a essa ilustre figura, Moldado. Moldado teve contato com alguns dos profissionais mais antigos, muitos já aposentados, e os recorda como grandes contadores de histórias de *visagem*. Por sua longa história de relação, não só com o Theatro, mas também com as pessoas que nele trabalham, é o funcionário que possui alguns dos conhecimentos e relações mais íntimos com os casos.

Segui o mesmo roteiro de sempre e tive uma longa conversa com Moldado, vinte e quatro minutos de gravação, que transcrevi de ouvido, sem o auxílio de *softwares* de computador. Depois disso, utilizei minha experiência de programador para fazer meu próprio programa de transcrição.

Eu estava me despedindo de Moldado quando o Baterista, que, sozinho, ensaiava para uma exibição da orquestra, comentou sobre um dos casos que estávamos falando. Finalizando a conversa com Moldado, logo repeti o roteiro para o Baterista, que chamou seu amigo para se juntar. Daí passou uma funcionária, que também me contou suas experiências. Quando eu achei que tinha terminado, passou pelo corredor o Senhor dos Espelhos, outro antigo funcionário da técnica. Ele me ofereceu um tour pelo Theatro, contando um caso para cada sala, corredor e lance de escadas, me levando para conhecer um lugar, que, mais tarde, será muito importante para esse texto, a Sala de Espelhos.

Essa experiência serviu para me mostrar o quão efervescente são as histórias de *visagem*. Eu pulei de uma entrevista para outra, colhendo várias narrativas sem parar. Histórias de *visagem* chamam por mais histórias de *visagem*.

Na saída eu fui no passeio guiado. Conversando com os funcionários, eu havia conhecido o Theatro por detrás dos panos. Precisava também conhecê-lo como visitante. E Moldado, havia me alertado que na quarta-feira a entrada era gratuita. Ledo engano pensar que o Theatro da Paz não era lugar para as pessoas da Vila Ipiranga.

Fui no passeio prestando atenção em tudo que a mediadora dizia. Me encantei com os padrões inspirados em artefatos indígenas presentes no Hall de Entrada, com as escadas e estátuas suntuosas, com a Sala de Espetáculos, com tudo. Eu nunca tinha entrado num lugar tão chique na minha vida. No final, repeti meu roteiro para a mediadora, perguntando-a sobre as histórias de *visagem* do lugar. Ela não quis ser gravada, mas me falou da história da Bailarina.

Nos anos seguintes, fui às visitas guiadas mais três ou quatro vezes, provavelmente mais outra em 2022, uma ou duas vezes em 2023 e uma vez em março de 2024. Cada vez que eu ia era recepcionado por pessoas diferentes, mas sempre mulheres jovens. Uma boa parte afirmava não saber muito sobre as histórias de *visagem* do Theatro, duas ou três disseram que conheciam apenas o caso da *Bailarina*, mas sem muitos detalhes. Foi o único setor com esse padrão de relação com as narrativas de *visagens*.

Porém, aquelas primeiras visitas ocorreram ainda em 2022. Eu imaginava que voltaria a Minas Gerais, que embarcaria num ônibus para Januária; que escreveria não sobre o suntuoso Theatro, mas sobre os belos vales do Peruaçu. Por isso, tive, por um tempo, que me afastar do projeto. Acabou que eu não mandei a solicitação para o setor de comunicação na época, nem dei andamento nas discussões com Gabrielle.

E, de fato, voltei para Minas Gerais. Em dezembro de 2022, o governo Bolsonaro, no apagar das luzes, resolveu que não iria pagar as bolsas de pesquisas (ARINI, 2022). Depois de alguns dias de muita pressão, ‘nosso salário’ foi pago, mas alguns estragos já estavam feitos. Não é barato sair de Belém nessa época do ano. Então, através de um conhecido da família, eu arranjei um contato que trabalhava com transportes de carga entre Belém e Belo Horizonte. Um dos funcionários belorizontinos estava de carro na região e voltaria para casa nas férias. Então, eu percorri os 2.000 km, que separam os rios dos morros, de carona, trazendo muitos quilos de farinha na bagagem. Chegando aqui, até fiz algumas preparações para ir pra campo, então esbarrei nas complicações pessoais.

Em março de 2023, comuniquei meus desafios para Marcia, minha orientadora, com uma vaga ideia sobre um projeto que aproveitasse as histórias de *visagem* que eu já tinha colhido. Minha ideia original era colher histórias de outros lugares de Belém e fazer um trabalho sobre a cidade. Em uma reunião no dia 15 daquele mês, Marcia disse que era melhor ficar num único lugar e aprofundar a discussão. Eu negocieei, então, fazer a dissertação sobre dois lugares, o Theatro da Paz e o Espaço São José Liberto, que entre muitas outras coisas, havia sido um presídio e provavelmente haveriam lá muitas histórias de *visagem* (KETTLE, 2021).

Antes de voltar para Minas, eu já tinha comprado minha passagem de volta para Belém, marcada para o dia 3 de abril, porque queria fazer uma qualificação de mestrado presencial. Como eu havia mudado de projeto, reagendamos a qualificação. E em abril fiz o levantamento no São José Liberto, onde funcionava, naquela época, um polo joalheiro da cidade.

Eu perguntei, sem utilizar o gravador, a um dos vigilantes sobre as histórias de *visagem* do lugar e ele contou que às vezes tinham vultos que passavam pelos corredores. Entrei em várias lojas, admirei as peças, conversei um pouco com os vendedores, mas não encontrei lá a mesma efervescência de histórias que haviam no Theatro. Quando voltei para a biblioteca central da UFPA, para começar a escrita do novo projeto, descobri a monumental

dificuldade que é fazer o levantamento histórico e contextualização necessárias para esse tipo de pesquisa. Resolvi, então, finalmente escutar minha orientadora e fiquei com aquele onde eu fui mais bem recebido, que mais abriu seus segredos pra mim. Como podem ver, eu escolhi o Theatro da Paz.

Então, a decisão de mudar de projeto foi feita, mediante troca de e-mails e reuniões, entre 3 e 15 de março de 2023. De abril a maio me sentei muitas vezes com Marcia, para lapidar o projeto. Nessa época também me despedi, com lágrimas, de Gabrielle, que começaria sua jornada em Salvador e não poderia mais me ajudar em nosso, agora meu, projeto. Mas, ela tinha ficado feliz por saber que eu daria seguimento às nossas conversas mirabolantes de agosto de 2022.

O primeiro rascunho de sumário, que já previa os 3 Atos, foi encaminhado para Marcia em 24 de maio de 2023. Portanto, dependendo de como você quiser contar, no dia 30 de agosto de 2024, data em que planejei enviar este texto para a banca, essa pesquisa faz 1 ano, 5 meses e 15 dias de idade, no melhor dos casos; ou 1 ano, 3 meses e 6 dias, se quiser contar a partir do primeiro rascunho de projeto. Então, eu peço perdão se algumas coisas ficaram confusas, apertadas ou apressadas. Como podem notar pelo número de páginas, era muito assunto, para pouco tempo.

A troca tardia de projeto somou-se às idas e vindas dos congressos acadêmicos, gerando uma série de infortúnios. Apesar da sorte ter me levado a conhecer pessoalmente, no dia 23 de maio de 2023 (um dia antes do primeiro rascunho), o diretor do Theatro da Paz (Ver: *Noite de Espetáculo*) eu não consegui de imediato a autorização para frequentá-lo fora dos horários de visitação. Até compareci no Theatro no dia seguinte, porque na noite anterior ele tinha demonstrado interesse em conversar comigo, porém quando cheguei, ele estava tendo uma importante reunião com a Secretaria de Cultura de Estado do Pará (SECULT-PA), conversei com funcionários da Administração que me informaram a necessidade de alguns documentos para liberar a tal autorização.

Eu estava trabalhando nas partes históricas e teóricas do texto e acabei demorando algumas semanas para reunir a documentação que eu deveria encaminhar. Esse curto período foi o suficiente para que se iniciasse uma troca de diretores no Theatro. Eu não sabia disso ainda, mas notei que não havia recebido resposta da secretaria.

Na época, também era festejado o XXII Festival de Ópera do Theatro da Paz, momento muito movimentado e de trabalho intenso. Eu fui em duas óperas do festival daquele ano. A de 23 de maio fora uma linda adaptação do *Auto da Compadecida*⁶, performada pela Orquestra de Ouro Preto. Se a casa não estivesse tão cheia, eu teria perguntado se eles haviam trazido um pouco de queijo, porque os que eu havia levado já tinham acabado. Depois disso, em 24 de setembro, assisti *Lucia di Lammermoor*⁷. Entendi pouca coisa, porque a ópera era em italiano, mas a casa estava cheia e o trabalho magnífico.

Então, não foi através da convivência dentro do Theatro que me familiarizei com as histórias de *visagem* em geral. Também não foi somente através da bibliografia. Eu me familiarizei com as visagens através da integralidade de minha vivência em Belém. Eu sempre fui uma pessoa interessada por esse tipo de narrativa e muitas pessoas têm interesse em contá-las, então foi ouvindo casos aqui e ali: nas noites de boemia; nas beiras dos rios, seja na orla da UFPA ou no interior do estado; ou nas vezes, depois da mudança de projeto, em que eu me apresentava e informava meu tema de pesquisa.

Trabalhar com histórias de *visagem* chama histórias de *visagem*. É como o famoso “*ser afetado*” de Favret-Saada (2005), pois ao me engajar e passar a, também, contar narrativas desse tipo, as pessoas se sentiam mais abertas e me revelavam mais. Com isso, fui aprendendo o conceito de forma bastante orgânica. Vi, por exemplo, como mesmo em Belém as pessoas podem discordar se um, ou outro, caso, pode, ou não, ser considerado *visagem*.

Na manhã de 24 de setembro de 2023, antes que eu fosse à *Lucia di Lammermoor*, houve uma aula pública ministrada por Michel Pinho⁸ (Imagem 40). A aula começou no Theatro da Paz, onde ele contou a história do monumento, de sua praça e seus arredores. O professor, então, seguiu pela Avenida Serzedelo Corrêa no caminho para o Cemitério da Soledade. No fim da exposição, eu me vi junto de funcionárias da SECULT-PA, com quem eu tinha um contato em comum. Quando comentei brevemente sobre o meu tema de pesquisa, uma delas respondeu que sabia que tinha muitas *visagens* no Theatro, porque a irmã costumava fazer apresentações lá.

⁶ Originalmente uma peça de teatro. Autor original: Ariano Suassuna (1955). Dados da adaptação disponíveis em: <<https://secult.pa.gov.br/noticia/1598/auto-da-compadecida-a-opera-traz-a-opera-de-ariano-suassuna-ao-palco-do-theatro-da-paz>> Acessado em: 2 de nov. de 2024

⁷ Autor original: Gaetano Donizetti (1835). Ficha técnica da obra performada disponível em: <<https://agenciapara.com.br/noticia/47470/lucia-di-lammermoor-de-gaetano-donizetti-e-apresentada-no-xxii-festival-de-opera-do-theatro-da-paz>> Acesso em: 2 de nov. de 2024

⁸ Historiador, mestre em Comunicação, Cultura e Linguagens (UNAMA) e ex-secretário de cultura de Belém. <<https://br.linkedin.com/in/michel-pinho-42574614a>> Acesso em: 23/07/2024

Em 17 de outubro de 2023, me apresentei no 1º Sarau Chuva de Poesia, realizado no Theatro da Paz, que há muito não organizava saraus. Depois de recitar “*Um Círio de Nazaré*”⁹, eu aproveitei o palco para dizer quem eu era e falar sobre a minha pesquisa, pedindo, há quem tivesse interesse, que me contassem suas histórias de *visagem*. Novamente eu dei sorte! O novo diretor e funcionários da administração estavam na plateia e por isso eu consegui no dia 25, daquele mesmo mês, falar com a administração sem marcar horário.

Nesse dia conversei pela primeira vez com Elegante, expliquei o que estava fazendo ali e soltei que eu pesquisava “algumas” histórias de *visagem* do Theatro. Ele deu uma leve risadinha e me corrigiu: “Muitas, né?”

Fui informado que eu deveria encaminhar as solicitações por e-mail, junto com a documentação. As normas para entrada fora dos horários regulares agora eram mais restritas, eu precisava de uma autorização interna de um setor específico do Theatro e também de uma autorização da SECULT. Em 26 de outubro já havia redigido e encaminhado o e-mail e solicitações. Recebi uma resposta no dia 30, dizendo que os pedidos estavam sendo verificados.

Mas, no final de outubro de 2023 eu estava de mudança, meu contrato de aluguel de um apartamento no São Brás, que eu dividia com dois amigos, venceu e meus colegas não tinham interesse em renová-lo. Então, parti para morar no conjunto Império Amazônico, no bairro do Souza, mais afastado da UFPA e do Theatro da Paz. Em 12 de novembro eu também embarcaria para Florianópolis (SC), para apresentar meu trabalho na reunião da Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB) daquele ano.

Como ainda não havia recebido uma resposta do Theatro, voltei para Belo Horizonte, para passar as festas de final de ano. Imaginava que o final de ano pudesse ser um tempo complicado, pois muitas vezes é a época que os funcionários escolhem para tirar suas férias. Esperava ter mais sorte no ano seguinte. Virou-se o ano e nenhuma resposta, encaminhei um novo e-mail em janeiro, solicitando autorização para frequentar o Theatro fora das visitas regulares, mas ninguém respondeu. E, em meados de fevereiro, eu já estava de volta em Belém.

Resolvi então tomar uma abordagem mais direta. Em 28 de fevereiro bati novamente nas portas do Theatro, sem marcar horário. Como das outras vezes fui excepcionalmente bem

⁹ Ver: *Epílogo: Poemas sobre a Amazônia e suas gentes*

recebido. Expliquei novamente a situação para Elegante e disse que tinha certa urgência, porque os prazos se apertavam. Ele me levou para conversar com as pessoas do setor da administração responsáveis pela permissão interna. Chegando lá, expliquei minha pesquisa. Todos foram muito solícitos, porém me informaram que a responsável por esse tipo de decisão estava em casa de licença médica por conta da dengue. Havia um pico de casos no início daquele ano. Pediram para que eu reencaminhasse o e-mail para o setor, que a responsável avaliaria assim que possível. Mesmo sem receber resposta, a visita valeu a pena, eu conversei com apenas três pessoas da Administração naquele dia, mas saí com mais de cinco importantes casos de *visagem*. Seguindo sempre o clássico roteiro, todas aceitaram ser gravadas.

Então, como sempre acontece nas histórias de aventura, a situação se complicou. Meu apartamento de aluguel barato, que eu dividia com dois colegas, no Império Amazônico começou a afundar. Não literalmente, a gente morava no segundo andar e um vazamento no banheiro enchia-o de água a partir do chão, como um navio naufragando. A situação piorava a cada dia e a senhoria, que tinha prometido renovar o nosso contrato de aluguel, pediu para que saíssemos, afinal o lugar precisaria de uma reforma pesada e, quando pronto, ela queria entregá-lo a um sobrinho que iria estudar na capital.

Deveríamos entregar o apartamento até o dia 10 de março de 2024. No dia 9 daquele mês eu embarcaria para o Rio de Janeiro (RJ), tinha um minicurso de Arqueologia e Escrita Criativa para ministrar na reunião da SAB Sudeste e, também, um ramo perdido da família para procurar. Voltei para Belo Horizonte no final de março. A bolsa da CAPES¹⁰ se encerraria no mês seguinte. Sem a resposta do Theatro, que permitiria um aprofundamento da pesquisa, por meio de uma convivência diária no lugar, eu não tinha desculpa, além da minha paixão pela Amazônia, para justificar os custos de retornar à Belém. Ilhado em Belo Horizonte, me concentrei em fazer o melhor com o material que eu havia colhido. Porque, infelizmente, só em casa de mãe o amor paga aluguel.

Script, transcrição e edições

As entrevistas gravadas foram transcritas para facilitar a consulta. Elaborei um script em Python¹¹ de minha própria autoria que utiliza a API¹² gratuita do Google para a auxiliar na

¹⁰ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

¹¹ Linguagem de programação.

¹² *Application Programming Interface* - é uma interface que possibilita chamar a função de um outro programa, externo ao seu código.

transcrição, que depois são manualmente revisadas. Mesmo porque, a API se baseia num modelo simples de reconhecimento de voz, portanto seu resultado não possui pontuação e compreendem mal algumas palavras. Mas, acelera bastante o trabalho. Garanti ao pedir permissão para gravar os interlocutores, que os áudios não seriam de acesso público. Os termos de serviço da Google garantem a privacidade na transmissão dos dados, não utilização do conteúdo ou resultado, nem armazenam áudio, ou transcrição. Os dados são processados na memória dos servidores e retornados para o script no meu notebook (GOOGLE, 2021).

O que foi reproduzido neste trabalho corresponde a pequenos trechos das entrevistas, pois decidi que ao invés de recontar todos os casos em minha voz, seria mais interessante que quem lê pudesse acompanhar as histórias mais ou menos como as escutei. Mais ou menos, porque muito se perde na transcrição. As narrativas envolveram referências espaciais, pessoas apontando, pequenas encenações, tom de voz, onomatopeias, além da presença física nos lugares onde as histórias tomaram palco, que tendem a gerar calafrios.

Há de se considerar também a diferença entre a linguagem falada e a escrita. Nas transcrições busquei ser tão fiel aos áudios quanto possível, porém operei pequenas edições nos trechos que compõem a dissertação. Na minha experiência, contando e ouvindo histórias, certas repetições, de palavras e referências, enriquecem a contação de histórias quando estas são ouvidas, mas não se adaptam bem quando transcritas em texto. Coisas que mal se percebe ao escutar, podem confundir quem lê. Por isso, algumas transcrições foram levemente editadas. Pontuações foram interpretadas a partir dos áudios, algumas partes foram cortadas e substituídas por “[...]” indicando trechos não presentes. Em outros momentos, quando tratando de casos específicos, como os da Bailarina, ou do Senhor Brand, por exemplo, usei cortes de diferentes momentos das entrevistas, geralmente indicados pela separação das citações com uma linha ou “[...]” no lugar de um parágrafo. Busquei, ao fazer isso, dar mais fluidez a trechos que sem a referência do áudio, ou presença em campo, pudessem se tornar desnecessariamente confusos. Para exemplificar o tipo de alteração, segue aqui um dos exemplos mais intrusivo:

Então, parece que uma das chaves, uma chave de incêndio, né? Que a gente usa para abrir[...] É] uma ferramenta que a gente usa [para abrir] em caso de incêndio, sumiu. (Entrevista com Secretário do Theatro, 28 de fevereiro de 2024, os trechos em parêntese estão na transcrição original, mas foram suprimidos na versão final e substituídos por [...])

Meu objetivo com essas intervenções é conseguir traduzir, em texto, como a história soou quando ouvida, buscando fazer jus às pessoas que me cederam a voz. Todas as vezes que

eu tiver conduzido esse tipo de edição, vou indicar na citação, com uma breve explicação dos motivos para tal.

Libreto da Obra¹³

Como puderam ver, eu esbarrei em algumas dificuldades que impediram um trabalho de campo mais longo. Essa característica do trabalho impacta na amplitude dos assuntos abordados. Eu adoraria ter me aprofundado nos temas das relações de trabalho, permanência, companheirismo e pertencimento, que aparecem nos depoimentos dos interlocutores. Porém, sem dados etnográficos oriundos de uma convivência mais próxima e diária, que não se efetivou, eu traço apenas ligeiros comentários sobre esses assuntos. Por isso busquei, em forma de compensação, fazer uma busca exaustiva na bibliografia disponível, para a produção de um trabalho que mescla caso de estudo com revisão bibliográfica, onde questões colocadas pelas narrativas coletadas no Teatro da Paz compõem as discussões teóricas.

Como estava limitado em amplitude, busquei, sempre que pude, tratar os assuntos em profundidade, explorando o máximo que conseguia das narrativas que eu tinha em mãos. Inspirei-me, para tal, em um trabalho de referência sobre narrativas, ainda que não o cite diretamente no texto. Essa dissertação é descaradamente uma homenagem às Mitológicas de Lévi-Strauss (2021), em especial o *Ato I: Visagens Amazônicas*. Se é uma boa homenagem, ou se está tão ruim que Lévi-Strauss vai puxar meu pé da cama, eu deixo ao julgamento do leitor.

Um ponto importante a ser esclarecido é sobre o uso dos conceitos. As palavras em *itálico*, quando não são títulos de trabalho, ou palavras estrangeiras, referem-se a conceitos. *Afetação, afeto, paisagem, visagem, encanto, assombro e coisa* são exemplos de termos que eu faço uso por toda dissertação, mas só os conceituo mais à frente. Isso foi parte da estratégia de escrita para poupar tempo. Como eu não sabia previamente de todos os conceitos que eu ia precisar e tive de fazer levantamento bibliográfico e escrever simultaneamente, eu deixei que os conceitos emergissem das discussões. Para tal, eu usei o seguinte método. Usava palavras que eu imaginei serem mais ou menos adequadas para tratar o assunto e quando eu tinha dados e referências suficientes, eu discutia sua conceituação de modo que fosse coerente com os usos já empregados. Quando é o caso, eu tentei ser consistente e deixar a palavra sem *itálico* e entre aspas simples. Contudo, o texto é longo e eu não sou perfeito. Os *itálicos* demarcavam as palavras de interesse e, muitas vezes, me ajudaram a entender minhas próprias

¹³ Libreto é o nome que dá para as cartilhas que informam o conteúdo de uma peça teatral.

frases. Mas, é certo que escorreguei em algum momento, posso ter colocado itálico por acidente em uma palavra que tinha o termo coloquial, esquecido de formatar quando estava me referindo ao conceito. Portanto, o contexto de uso das palavras se sobrepõe à forma pretendida (itálico, aspas, etc.) no caso dela falhar.

Outro aspecto relacionado à escrita é a acessibilidade. Eu tentei, na medida do possível, fazer um texto acessível para quem, porventura, não tenha muito contato com o assunto. Que assim como eu estivesse buscando entender “*O que é visagem?*” Há, entretanto, um limite prático e de habilidade no quanto eu posso suceder nessa empreitada. Na medida que a discussão se adensava, eu tive de abrir mão da didática e me concentrar em fazer formulações mais precisas.

Uma aventura literária na qual, também, me arrisquei, em alguns momentos, foi buscar transmitir a teoria de forma emocional, sensível, além de lógica. São exercícios de *arqueopoética* (PASSOS, 2023) que estão espalhados em trechos da dissertação e buscam ser parte de movimentos sobre escrita afetiva. Esses exercícios, porém, se concentram em três lugares. *A Primeira História*, a qual vocês já leram e também os dois *Intervalos: Noite de Espetáculo e Eu Nunca Vi Visagem*.

Tendo sua estrutura vagamente inspirada em peças de teatro e nomeando os capítulos de acordo *Prólogo, Abertura, Atos, Encerramento e Epílogo*, fazia sentido, pra mim, que assim como em um espetáculo, houvessem algumas pausas. Os *Intervalos* são escritos em uma estrutura narrativa diferente. São crônicas e não textos dissertativos argumentativos. Contudo, busco através deles expor informações sobre a pesquisa que seriam mais difíceis de serem trabalhadas, de forma interessante, dentro da estrutura padrão da dissertação. Eu estou ciente das mais de 300 páginas deste arquivo e também acho que na tentativa de fechar todos os parênteses que posso ter me alongado demais.

O *Epílogo: Poemas Sobre a Amazônia e Suas Gentes* é composto de três poeminhas que eu escrevi ao longo da minha vivência em Belém e Belo Horizonte, que me ajudaram a processar os impactos das *afetações encantadoras* pelas quais passei. Eles não foram feitos sob nenhuma reflexão teórica específica, mas eu achei que eles conversavam bastante com experiências que eu trouxe ao longo do texto. Afinal, as *visagens* permearam toda minha experiência dentro e fora da Amazônia nos últimos anos, não somente nas visitas ao Teatro da Paz. Então, podiam até não ser quando eu as fiz, mas agora que compõem parte de um trabalho acadêmico de arqueologia, acredito que possam ser consideradas como

arqueopoesias (PASSOS, 2019). Uma proposta de escrita sensível para arqueologia, encabeçada por minha colega de profissão, amiga e inspiração, Lara Passos (2019, 2023).

Por falar em arqueologia, aqui vai uma nota. Pode parecer estranho eu afirmar que este é um trabalho de arqueologia quando eu não analisei, para ele, nenhum caco de cerâmica ou pedra lascada. Apesar de pesquisar narrativas desde a graduação, eu também já passei muito tempo em laboratórios de arqueologia, produzindo relatórios de análise lítica e cerâmica. Eu não pretendo ficar justificando porque escolho afirmar a posição deste trabalho como um trabalho de Arqueologia, quando ele poderia muito bem, e sem demérito algum, ser considerado um trabalho de Antropologia. Isso só significa que o trabalho é multidisciplinar. Porém, a ideia de ir atrás de materialidade em narrativas sobre *visagens*, presenças muitas vezes associadas a incorporalidade (ainda que não o sejam sempre), só existe porque eu sou, antes de tudo, um arqueólogo. Inclusive, eu tive mais dificuldade de elaborar as discussões quando essas não envolviam *coisas*. Portanto, é esse olhar arqueológico que me faz pensar no uso dos espaços, nos componentes da *paisagem*, nas possíveis perspectivas de *visagens* e *encantados* sobre as *coisas*. Se eu faço uma Arqueologia das Narrativas, ou uma Antropologia da Materialidade, sinceramente, tanto faz, apesar da minha preferência pelo primeiro termo.

Por fim, os *Atos*. Como podem ver pelo sumário, a dissertação é composta de muitos subcapítulos de poucas páginas cada. Em parte isso surge de uma dificuldade pessoal de manter um assunto contínuo por muito tempo. Contudo, dei um propósito a essa imparidade. Cada pequeno subcapítulo é um estudo de caso, dos quais eu busco tirar uma ‘lição’ que avança a discussão. Isso significa que cada um deles conta com uma breve introdução, desenvolvimento e conclusão. Tentei, quanto possível, manter também essa estrutura internamente nos *Atos*. De modo que os primeiros subcapítulos de cada *Ato* são os mais introdutórios e os últimos amarram a teoria. Porém, não consegui fazer o mesmo para a dissertação como um todo. Os *Atos* são bastante distintos entre si e tendem a se encerrar em si mesmos, na maior parte das vezes, apenas os conceitos são carregados para os seguintes. Portanto, como cada um age como sua própria conclusão teórica, o *Encerramento* é dedicado a reflexões mais gerais sobre o trabalho e as mudanças de perspectiva pelas quais passei ao empreendê-lo.

O *Ato I: Visagens Amazônidas* é uma tentativa árdua de conceitualizar um termo que vive de sua fluidez e variedade. *Visagem*, como apresentado aqui, será uma definição que me auxilia a entender e explicar as conexões que passei a enxergar. Digo isso, porque a palavra já

tem um sentido inerente para as pessoas que nasceram a ouvindo e seu significado não é homogêneo entre a população de Belém. Isso será abordado com mais cuidado em *O Cortejo Visagento e as Definições de Visagem*. Então, a construção que farei para explicar o conceito é, como todas as construções, redutora. Concentra-se em abarcar a noção geral, voltada sempre para o uso mais amplo.

Essa estratégia vai nos levar, na metade do *Ato I*, à primeira definição de *visagem*, mas já adiante, ela estará incompleta. Isso é proposital, quando aplicada direi que ela abrange seres demais, incluindo entes que não são reconhecidos como *visagentos*. Tão importante quanto saber o que é preciso ter para ser *visagem*, é saber distinguir o que, para um olhar estrangeiro, poderia ser *visagem*, mas não é.

Há um fenômeno relativo à ocupação de espaços na Amazônia, descrito também por Jaqueline Gomes (2022), que cria categorias sociais imbricadas na paisagem. São essas distâncias espaciais e sociais, manifestas sob as categorias de *Centro, Margem e Fundo*, responsáveis pelas principais diferenças entre *Santos, Visagens e Encantados*. Eu não pretendo, com isso, promover um sistema de classificação dos seres, muito pelo contrário. A discussão gira em torno de compreender como a relação com a paisagem afeta a classificação de um *bicho*, voltando-se principalmente para os entes que nublam as divisões entre *visagens* e *encantados*, como a Curupira.

Digo isso, porque um leitor belenense, por exemplo, poderia estranhar a ausência, nesse trabalho, de uma conhecida história de *visagem* da cidade, cuja personagem principal nubla as categorias de *Santo e Visagem*. A Moça do Táxi, por exemplo, tem muitas versões, mas a que guardo para mim, conta sobre uma jovem mulher na porta do cemitério Santa Izabel que pede carona para um taxista, mas ao chegar em sua casa diz que está sem dinheiro no momento e pergunta se ele aceita buscar o pagamento no dia seguinte. Quando o taxista retorna, encontra um casal de idosos, que afirmam não viver ali nenhuma jovem. O homem fica indignado, exigindo o pagamento. O casal o convida para entrar e pede que ele espere enquanto buscam o dinheiro. Quando chega na sala, o motorista vê, num porta-retrato, a imagem da moça à quem concedeu carona. Ele aponta a foto e acusa os idosos de mentirem, mas o casal responde educadamente que aquela era a filha deles... mas, que “ontem fez um ano que já ela tinha morrido”. Josefina Conte, a jovem falecida, é ao mesmo tempo uma *visagem* e uma *Santa Popular de Cemitério* (RODRIGUES, 2023, p. 107). E, seu túmulo pode ser visitado no Santa Izabel, de onde pediu carona (RODRIGUES, 2023, p. 107).

Como podem ver, em momento algum eu questiono o estatuto ontológico das *visagens* (ALMEIDA, 2013). Mesmo interlocutores que diziam ‘não acreditar em nada’ compartilharam dessas experiências *assombrosas*. *Visagens* não estão nem aí para sua crença nelas na hora de *assombrar*. Porém, a relação com a religião transforma bastante: o que é considerado *visagem*; a frequência com que são percebidas; as formas com as quais se lidam com elas; e o quanto elas são capazes de te *afetar*¹⁴. Parte dessa discussão está contida em *Uma Teoria Sobre o Assombro*, que, junto de *Centro, Margem e Fundo*, compõem os subcapítulos mais importantes do *Ato I*.

O *Ato II: Theatros* é, provavelmente, o mais diferente de todos. Ele fala das transformações sociais, econômicas e paisagísticas, pelas quais Belém passou desde 1839¹⁵, que influenciaram na construção do Theatro Paz e sua primeira reforma, obras responsáveis pela maior parte das características físicas, que hoje, ornamentam o monumento. Portanto, é mais descritivo e tem menos reflexões teóricas, mas vale a pena ressaltá-las.

Providência e Rebelião e Teatros para a Docilização buscam mostrar como os teatros foram empregados na Amazônia como estratégias de dominação colonial, visando estabelecer um controle dos corpos, dos comportamentos e da capacidade de *afetação* das pessoas. Mas, no caso de Belém, acabaram incentivando a formação de uma *plateia ativa*, que se *apropria* dos espaços e eventos teatrais, resistindo às pressões e desejos do estado.

Da era dos Conflitos ao Theatro da Paz foca na consolidação do poderio econômico da Província do Pará, crescimento populacional e melhoria da qualidade de vida em Belém durante os primeiros anos do “boom da borracha”. Em seguida, aborda como a elite governante utilizou o *Theatro da Paz* para se apropriar de recursos públicos que deveriam ser destinados ao monumento. Mostrando também, como se dava a resistência (à corrupção governamental) e *apropriação* popular do Theatro no período em que ficou de portas fechadas.

Durante os anos de 1874 e 1878, quando o Theatro da Paz, já construído, estava embargado em um processo litigioso, houve muitas críticas ao governo provincial e falas que maldiziam o Theatro da Paz e, mais tarde, seus espetáculos. Eu argumento, que esse movimento cria um precedente para a estratégia de *apropriação* narrativa de espaços públicos

¹⁴ Por isso as religiões dos interlocutores que as manifestaram espontaneamente nas suas falas (em momento algum eu perguntei a religião das pessoas) serão informadas nos momentos apropriados.

¹⁵ Quando se descobre o processo de vulcanização, que permitiu uma aplicação industrial mais ampla da borracha.

que não se pode frequentar. Propondo que a contação de histórias de *visagem* é uma transformação desse antigo fenômeno.

Por fim, *Um Theatro no Fim de Impérios* aplica os conceitos de *assombro* e *encanto* nas relações sociais do século XIX e XX que se davam com e no Theatro da Paz. Concluindo, ao tentar mostrar que, as decorações exuberantes, que o Theatro ganha em sua primeira reforma, o transformam em um *sujeito potente* e aproximam o monumento dos seres *encantados*, lhe conferindo capacidades de *afetação* e a possibilidade de estabelecer relações de *maestria* (FAUSTO, 2008) em seus próprios termos.

Há também outras discussões empregadas no *Ato II*, cujo propósito é, mais tarde, alimentar subcapítulos importantes do *Ato III: Os Sentidos e as Coisas*.

O *Ato III* abre com uma discussão sobre a capacidade *agentiva* das *coisas* de *Fazer Visagem*, importantes para entender porque coisas antigas e artefatos arqueológicos são capazes de provocar “*Visagens de um Passado Precioso*”. Subcapítulo que caracteriza, entre outras coisas, as narrativas sobre o Senhor Brand como versões contemporâneas das histórias de botijas de ouro enterradas, ligando assim *coisas*, a princípio, *ordinárias*, como uma carteira, àquelas mais *extra-ordinárias*, como artefatos arqueológicos. No fim, o objetivo é mostrar que as *coisas* se *emaranham* às *paisagens* e *tempos*, enlaçando em suas redes de *afeto sujeitos* do passado e do presente. Os exemplos da bibliografia ajudam a mostrar que o passado na Amazônia é mais parecido com os *encantes*, reinos dos *encantados*. Mundos-outros que existem no presente, mas para os quais só se pode fazer a passagem em lugares específicos. Por fim, *Desgarrados da Paisagem* busca demonstrar como as *coisas*, os tempos e os *antigos* estão arrolados em relações de *maestria*.

Um Theatro Assombrado e *Aludindo aos Sentidos* andam em par. Os dois buscam explicar as razões pelas quais *visagens* se fazem tão presentes no Theatro e os efeitos por ela causados. *Um Theatro Assombrado* se concentra nos lugares mais assombrosos do Theatro; nas características físicas que indicam a temporalidade das *visagens*; e como elas afetam as relações entre funcionários. *Aludindo aos Sentidos* explora o papel das *coisas ordinárias* em chamar atenção para a presença de *visagens*, concluindo com um questionamento sobre suas *afetações* e noção de corporalidade. Juntos apresentam a hipótese que a presença de variados ambientes internos do Theatro, associada a hipótese de que *visagens* são mais frequentes em momentos de flutuações sensoriais (do excesso a calma, por exemplo), ajudam a compor *paisagens* tão diversas, que colaboram para provocar o aparecimento de *visagens*, cuja

presença emaranha *sujeitos* em memórias, paisagens e uns nos outros, fortalecendo relações, gerando laços que se perduram no tempo.

Visagens, Sentidos e Coisas demonstra como a “humildade” (MILLER, 2005) das *coisas ordinárias*, faz com que elas cedam suas *agências* às *visagens*, tornando-as *sujeitos potentes*. Como tal, são capazes de criar relações de reciprocidade com os humanos vivos, se tornando figuras mais significativas e presentes no imaginário. Esse subcapítulo também se arrisca a demonstrar que o Theatro e seus *ecos*¹⁶ configuram uma relação de *maestria*, mas subvertem a expectativa inicial. Porque, diferente do que acontece com os artefatos arqueológicos, os quais os *antigos* são *donos*, é o Theatro que vai aos poucos se tornando *dono* daqueles que nutrem relações íntimas demais com ele.

Vão-se os Encantados, Ficam-se as Visagens é, efetivamente, a conclusão teórica de tudo que foi tratado. Mostra como as mudanças de relação com a *paisagem*, aumento populacional, urbanização e afastamento dos espaços de mata, colaboram para transformar a categoria dos seres. Explicitando que *bichos da mata*, que antigamente eram *visagens*, passam a ser considerados *encantados*. Esse subcapítulo contém outro, *Agências Sem Dono*, que mostra como relações de *maestria* se dão, muitas vezes, através das *coisas*, reforçando a relação de um *sujeito* com seus arredores. Concluo explicando que esse tipo de relação nos ajuda a conceder uma *sujeição potente* a seres não-humanos, enriquecendo o mundo de entes com os quais se pode ter relações mais simétricas, o que por sua vez, cria redes de reciprocidade indireta, que fortalecem os laços entre todos os atores *emaranhados* na relação.

E, agora, por favor, peço que sentem-se em suas cadeiras, se ajeitem confortavelmente, ajustem seus óculos e bebam água, porque a peça já vai começar...

¹⁶ Visagens específicas de pessoas que trabalharam no Theatro da Paz.

Ato I: Visagens Amazônicas

1.1. O que é Visagem?

A palavra descreve, principalmente, uma categoria de encontros multissensoriais com o *extra-ordinário*, mas quais tipos encontros podem ser descritos como ‘visagem’ varia de região para região. A bibliografia aponta para o uso do termo em: Belém (PA) (DA SILVEIRA, 2008, 2012A, 2012B; PINHO, 2019) e na ilha de Cotijuba (SOUZA & DA SILVEIRA, 2009); na vila de Joanes (BEZERRA, 2014, 2018a; SILVEIRA & BEZERRA, 2012) e na comunidade quilombola de Mangueira (PEIXOTO, 2019, p. 109), ambas em Salvaterra, na ilha do Marajó (PA); em Gurupá (Itá) (PA), próximo à foz do Amazonas, para descrever os “*Bichos Visagentos*” e suas agências (GALVÃO, 1955; SATO, *et. al.*, 2020); em contexto médico psiquiátrico, em Santarém (PA) (FERREIRA, 2012); na vila de Campo Verde (PA) localizada na transamazônica, a oeste do estado (BEZERRA, 2018c); em Juruti (PA), às margens do Amazonas, tanto o rio, quanto o estado (PANACHUK, *et. al.*, 2016); como palavra alternativa para fantasma, em diversos municípios do Amapá (SANCHES & PEREIRA, 2022); como um tipo de ‘aparição’ auditiva que ‘faz zoada’¹ em uma casa a margem de um igarapé em Laranjal do Maracá (município de Magalvão, AP) (LEITE, 2014, p. 113); como temática de filmes em Tefé (AM), no Médio Solimões (SILVA, 2019); entre as comunidades do Lago Amanã, próximo de onde o rio Japurá se encontra com Solimões, na região central do estado do Amazonas (GOMES, 2022); nos estudos sobre a literatura rondonienses (ARDAIA, 2022); em uma etnografia sobre casarões assombrados, em São Luís no Maranhão (GONÇALVES, 2019ab e 2023); no Recife (PE), numa coletânea de histórias coletadas por Gilberto Freyre (2015 [1955]); como nome de álbum musical, que ressalta o religioso e o popular, em Campina Grande na Paraíba² (VARGAS & MOURA, 2015); e finalmente, Raquel Mombelli (2009) aponta para o uso do termo na comunidade quilombola Invernada dos Negros, no município de Campos Novos, Santa Catarina, e Geroldi³ (2009), para seu uso nas comunidades caboclas na macrorregião oeste desse estado. Nota-se, nestes dois últimos trabalhos, no sul do país, que as visagens operam de forma assustadoramente parecida ao contexto amazônico, como veremos mais à frente.

¹ Zoada – Bagunça, barulho, utilizando objetos cotidianos para produzir ruídos altos.

² Flávia Pires (2007, p. 98) explora um assunto similar em sua tese de doutorado, segundo a doutora, o termo usado em Catingueira, interior da Paraíba, a aproximadamente 190 km de distância de Campina Grande, é ‘Mal-Assombro’ e ‘Assombrado’. Em uma nota na página citada acima, a autora comenta sobre o radical ‘sombra’, que perpassa os termos. É interessante que Galvão (1955, p. 135), ao explorar o termo “assombrado de bicho”, aponta para a literal falta de sombra de um indivíduo assombrado.

³ Nota, que ela assina também um espetáculo da Cia ContaCausos sobre o tema, com o nome de Visagem, performado desde 2017, em várias cidades do interior do estado. Página do espetáculo: <<https://www.contacausos.com.br/visagem>> Acesso em: 27/09/2023

A bibliografia levantada indica que a maior presença e variedade no conceito de ‘Visagem’ é na região amazônica. A palavra em áreas vizinhas, como no Nordeste, tende a descrever um universo menor de encontros. Suponho, ainda, que a concentração das publicações no estado do Pará se deva em boa parte a um viés de pesquisa, não necessariamente um viés de uso, demonstrando, apenas, que o termo prevalece bastante no estado, o que não significa que não seja prevaemente, também, em outros. Dada estas informações, arrisco dizer que *visagens* são um fenômeno amazônico geral. Não quer dizer que está presente em todos os lugares da Amazônia, mas sim que encontra seu uso difundido por uma vasta área na região. E, se tratando das diferenças regionais, é interessante notar que elas já estão claras nos dois trabalhos mais antigos que encontrei sobre o tema, sendo ambos de 1955: um situado na Foz do Amazonas, escrito por Eduardo Galvão, e outro no Recife, escrito por Gilberto Freyre.

1.2. Bichos da Mata

O livro ‘*Santos e Visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas*’ de Galvão (1955), pilar da discussão deste capítulo, é uma tradução baseada na tese de doutorado do autor, publicada em 1952, sob o título: ‘*The Religion Of An Amazon Community: A Study In Culture Change*’⁴. Trabalho aqui majoritariamente com a primeira edição, que possui versão online disponível na internet, disponibilizada nos bancos de teses da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mas, esta versão, carece de elementos pré-textuais, como o Prefácio, exatamente onde se encontra a informação de que esta é uma tradução de sua tese, e que Itá é um nome fictício dado por Eduardo Galvão para o local de pesquisa (GALVÃO, 1976⁵, p. XI). O que me deixou bastante confuso, por um tempo, porque não conseguia encontrar nada sobre a cidade, enfim vi na Enciclopédia Antropológica do Departamento de Antropologia da USP (Kato, *et. al.*, 2020) que Itá, trata-se na verdade de Gurupá (PA). Na tese Galvão (1952) vai mais longe e explicita que evitou até mesmo referências históricas diretas, para evitar a identificação.

⁴ Galvão era um renomado pesquisador no campo da etnologia indígena brasileira, com estudos voltados para os processos de aculturação dos povos originários (KATO, *et. al.*, 2020), tema também bastante presente no Capítulo VI – Mudanças na Vida Religiosa de ‘Santos e Visagens’ (1955), aludindo a importância que o tema teria na trajetória do autor. Mas, iniciou sua carreira, nesta tese, trabalhando com populações que ele denomina caboclas, conceito cujo o qual o autor não apresenta definição específica neste texto, mas associa, muito claramente, a comunidades não-indígenas, geralmente amazônicas, com raízes ancestrais indígenas muito presentes.

⁵ A versão do livro de 1976 é uma segunda edição física que tive acesso e se encontra na coleção da Sala Silveira Neto na UFPA, o que o torna de muito difícil acesso. Só pode ser manipulado com máscara e luvas, em sala especialmente reservada.

Os entes que trarei neste capítulo e que colaboraram para compreender várias das características associadas a visagens, estão majoritariamente descritos no “*Capítulo IV - Bichos Visagentos*” (GALVÃO, 1955, p. 88, o grifo é meu). A categoria me soou peculiar. Falar de bichos é compreensível quando se descreve veados, macacos, botos e cobras grande, mas me causou estranhamento ao englobar, também, criaturas diversas como o “Curupira” (GALVÃO, 1955) e a Matinta. Eu favoreceria o uso dos termos ‘entes’ e ‘seres’, por serem tão genéricos e esvaziados, mas uma consideração de Roberto da Matta e Elena Soárez, apontada por Wawzyniak (2004, p. 41), me fez compreender melhor e apreciar a escolha de Galvão:

Na sociedade brasileira, a categoria "bicho", por ser mais abrangente, engloba a de "animal" e permite que a duas classes se distingam. Se o animal é um habitante que pertence à natureza, o **"bicho" é um ser tipicamente social, uma entidade marginal e aberrante que faz parte da imaginação social.** Um animal tem de ser um hipopótamo, uma girafa ou uma anta. Mas um **"bicho" pode ser tudo: animal, espírito, aparição ou até mesmo uma pessoa. O que qualifica alguma coisa como "bicho" é sua ambigüidade, seu exotismo, sua aparência ou sua indefinição.** (DA MATTA e SOÁREZ, 199, p. 122, os grifos são meus)

Trabalhar com categoria *bicho*, como descrita acima, é, portanto, uma forma interessante de borrar as divisões entre “Humanidade e Animalidade” (INGOLD, 1994), o que ressoa muito bem com o trabalho, visto que as visagens também não respeitam tal fronteira, como logo veremos.

1.2.1. Afetações Tangíveis e Intangíveis

Os “*Bichos Visagentos*” são entes excepcionais dotados de uma capacidade mista de provocar *afetações*⁶ de forma tangível e intangível. Por exemplo, os Anhangás: “criaturas da mata”, a princípio, invisíveis, que, por vezes, se manifestam como animais com características ‘extraordinárias’, como uma penugem que geralmente não se encontra naquela espécie, ou olhos em brasa (GALVÃO, 1955, p. 102-105). Anhangás tem como modo de *afetação intangível*: o poder de “assombrar”, que, neste contexto, significa roubar a sombra de uma pessoa (*ibid.*, p. 102); podem, também, usar sua aparência incomum para aterrorizar alguém (*ibid.*, p. 105). Como modo de *afetação tangível* causam infortúnios de caça, como, ao ser acertado por um tiro, cair exatamente na cabeça do caçador (*ibid.*, p. 103). Isso mostra que tão importante quanto terem a capacidade de *afetar*, é a possibilidade desses *bichos* também serem *afetados*⁷ pelos humanos.

⁶Afetação é a potência das coisas de causar efeitos de forma independente. Ver subcapítulo: *Familiarizando Objetos: Afetos*

⁷ Ser passível de *afetação*.

Curupira e o Saci, seres que hoje se convencionou chamar de Encantados (MAUÉS & VILLACORTA, 2001; WAWZYNIAK, 2004; LEITE, 2014, p. 98), aparecem em ‘*Santos e Visagens*’ como “*Bichos Visagentos*” (GALVÃO, 1955, p. 99 e 158). Os Curupiras são descritos, pelo autor, como “gênio da floresta” (*ibid.*, p. 99). De baixa estatura, pele escura e pés virados para trás, vivem em lugares isolados da mata. São bastante territoriais, capazes de agredir humanos que adentrem seus domínios. Curupiras “imitam a voz humana” (*ibid.*, p. 100) para fazer perder suas vítimas, afugentam caça e pesca e, se confrontados, podem dar uma boa surra nos humanos usando sua força descomunal (*ibid.*, p. 101-102). São, também, donos de artefatos mágicos, como uma flecha que nunca erra (*ibid.*, p. 102). Pode-se proteger de um Curupira deixando-lhe “presentes”, como fumo e pinga (*ibid.*, p. 99-100), ou deixar um “anel trançado de cipó”, que é irresistível para o *bicho* desfazê-lo. Na narrativa de um confronto direto, que Galvão expõe (*ibid.*, p. 101), uma cruz de cera foi utilizada para impedir que a criatura se aproximasse, já evidenciando uma *afetação intangível* através do material e do religioso. O Saci, referido como Saci do Sul, não tem nem descrição, nem história associada, mas é dito, por Galvão, ser a contraparte urbana do Curupira (*ibid.*, p. 158).

O autor também menciona que espécies animais inteiras, como os inhambus, veados, guaribas e botos⁸, que tem fama de serem ‘*visagentos*’ (GALVÃO, 1955, p. 196): Os guaribas, na mata, chamam pelo nome das pessoas e se conseguirem agarrar a vítima atraída podem “assombrá-la”, e, durante a noite, esses macacos podem invadir casas para abusar de mulheres (*ibid.*, p. 104). O boto preto, ‘tucuxi’ “ajuda os afogados empurrando-os para as praias” (*ibid.*, p. 92), defendem pessoas dos botos ‘vermelhos’/‘cor-de-rosa’ (*ibid.*, p. 93), podem colaborar na pesca (VASCONCELOS, 2022, p. 258), além de imporem “malineza”⁹ a quem os desrespeita (GALVÃO, 1955, p. 93). É preciso tomar cuidado com todos os veados e inhambus, pois é comum que Anhangás adotem a forma desses animais, ou apareçam para protegê-los de caçadores que cometem excessos (*ibid.*, p. 103 e 105).

Nem todas as *afetações intangíveis* provêm de visagens. Segundo Galvão, toda espécie é protegida por sua “mãe de bicho”, ou *donos* (FAUSTO, 2008). Seres mais próximos dos *encantados*, não das *visagens*, capazes de “assombrar”, impor malineza e inviabilizar o sucesso de um caçador que comete excessos ou desrespeita o *dono* e/ou a caça. Da sua agência intangível surge a crença, segundo o autor, “que todos os animais são potencialmente

⁸ Nota-se que apesar de deixar implícito, Galvão só se refere aos botos como bichos visagentos no Glossário, não no texto corrido.

⁹ Para Galvão (1955, p. 93), malineza são os efeitos negativos, como cair de febre, doente ou ficar ‘mufino’, causado pelos *bichos visagentos* e outras coisas extra-ordinárias.

malignos” (*ibid.*, p. 105). Não há, porém, instruções de como se proteger ativamente, apenas de como evitar ser alvo de sua ‘vingança’.

1.3. Extraordinário, *Extra-Ordinário* ou Sobrenatural?

Cabe aqui um parêntese para justificar o uso de *extra-ordinário*, ao invés de outros conceitos que poderiam apresentar uma certa equivalência, como sobrenatural. A verdade é que, em primeiro lugar, me seria muito estranho chamar as entidades da mata de sobrenaturais, dada sua ligação com o que associo como natureza. Este estranhamento, não está, todavia, desacompanhado de uma leitura teórica sobre o assunto:

Em ‘*O Perspectivismo indígena é somente indígena? cosmologia, religião, medicina e populações rurais na Amazônia*’, Heraldo Maués (2012) elabora a hipótese de que noções do perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 1996) cabem a populações rurais e caboclas da Amazônia. Dada as estreitas relações entre metrópole e entorno, ribeirinho ou rural, que testemunhei em Belém¹⁰, creio que essa hipótese não se aplique somente a populações não-centrais. Assim como no interior, é certo que histórias e noções com origens ameríndias compõem o imaginário belenense, apesar de o fazer de modo diferente que nas regiões interioranas.

Pardini em ‘*Amazônia indígena: a floresta como sujeito*’ (2020) elabora que, dentre as populações ameríndias, a mata não é domínio exclusivo da natureza. O autor demonstra que esperar distinções claras, do que é natural para o que é cultivado, complicam desnecessariamente o debate e impedem a compreensão do que a Amazônia realmente é, uma floresta “antropogênica”. Lembro sempre da história contada por Davi Kopenawa (KOPENAWA e ALBERT, 2015, 19.1-19.3), sobre a engenhosidade de Omama ao construir a nova floresta e, mais tarde, (*ibid.*, 23.34) plantou folhas de palmeira para ocultar suas pegadas, onde cresceram as montanhas que temos. Por mais que Omama seja um demiurgo, o trabalho de construção da floresta e paisagem é laboral e como Pardini (2020) adiciona, cultivado.

O sobrenatural implica uma ideia de sobre-natureza. Uma natureza assimétrica, acima daquela que convivemos e podemos explicar. Levantando, mesmo que indiretamente, a dicotomia de natureza e cultura (LÉVI-STRAUSS, 1982), que é uma perspectiva cujo a qual

¹⁰ Pelo que pude testemunhar, há bastante circulação e contato entre as populações interioranas e da capital. Tanto as pessoas da capital que vão ao interior para visitar os parentes, ou realizar turismo, quanto das pessoas do interior que vêm a capital resolver seus negócios, fazer tratamentos, visitar os parentes, participar de festas e engajar em atividades turísticas.

eu não acho proveitosa para a abordagem que pretendo desenvolver deste tema. Minha proposta de utilizar *extra-ordinário* vem em parte das descrições, ao meu ver acertadas, de Galvão (1955, p. 110-111, 126-127), que frequentemente usa o termo, sem hífen, para se referir as capacidades agentivas das visagens, malineza e pajelança¹¹. Sendo essas *afetações*, como o assombro, “ataque de boto, flechada de bicho e o mau olhado” (MAUÉS, 2006, p. 21), descritas como doenças por Maués, que diferenciam os *bichos visagentos* de “bichos comuns” (GALVÃO, 1955, p. 103).

A presença do hífen e minha escolha pela ‘neologia’ se dá, pois ‘extraordinário’, junto, passa a impressão de um evento incrível, excepcional e/ou, relativamente, raro. Entretanto, as histórias de visagem, especialmente do Theatro da Paz, e convivência das pessoas com os entes da mata, descritas por Galvão (1955), é corriqueira, mas, ainda assim, marcante. Se via o fantasma do Senhor Brand praticamente todos os dias e alguns dizem ainda o ver. É um evento esperado que não deixa de impactar. O *extra-ordinário* convive com o cotidiano.

Entretanto, as visagens podem ser reconhecidas por terem características ‘extraordinárias’. A aparição de um Anhangá é *extra-ordinária*, mas ele é reconhecido como tal por sua aparência ‘extraordinária’, pois olhos em chamas são raros e excepcionais, Anhangás não. Sentem sua presença na mata com regularidade. O *extra-ordinário* não é uma oposição, é um adendo a vida ordinária, que ao mesmo tempo a compõe. Fala dessas coisas com capacidades diferentes, e até especiais, mas que fundamentalmente integram a lógica do mundo. Não é magia, não é sobrenatural. É algo diferente, notável, digno de se tornar tema das histórias a serem contadas.

1.4. Simetria? Visagens que viram gente e gente que vira visagem

A capacidade de mútua *afetação* é um grande indicativo que a relação entre humanos e visagens se dá de modo mais ou menos simétrico. Contribui para esse argumento o relato de que humanos também podem ser “*visagentos*”, ainda que raramente. Sabe-se que uma criança é visagenta por sua “capacidade de amedrontar e fazer coisas **extraordinárias**” (*ibid.*, p. 128, o grifo é meu), esse fato, inclusive, indica que com o cuidado adequado, essas, potencialmente, tornar-se-ão grandes pajés (*ibid.*, p. 128 e 129). Esse é um dado interessante, na medida que reforça o aspecto de simetria com humanidade, uma vez que se pode ser

¹¹ Pajelança, utilizada neste sentido, para falar do universo que corresponde o nascimento e formação dos pajés, suas relações com os diversos seres do fundo (caruanís) e curas por eles realizadas.

visagem, ou *visagento*, sem deixar de ser humano. Torna-se, contudo, uma pessoa digna de destaque, alguém sobre quem se fala sobre, como parte da extra-ordinariedade da vida. A simetria existe e é importante, mas nunca é completa. Mesmo quando as visagens são gente, elas carregam consigo alguma diferença, alguma *alteridade*. Isso fica claro, quando vamos para além dos pajés e analisamos as histórias de “*engerados*”, pessoas capazes de se tornar visagens e/ou *bichos*, que, não diferente dos Anhangás, são diferenciados, por suas características extraordinárias.

Transeuntes que cruzavam Itá à noite eram atacados por um porco. As vítimas afirmavam não ser um porco comum, era grande e inteiramente preto. Espumava muito pela boca. A polícia foi chamada a agir. [...] Bateram de sabre até quase matá-lo. Mas foi poupado porque já inteiramente à mercê dos soldados, pediu em voz humana que não o matassem. Ficaram muito surpreendidos com o fato, mas certos que era uma visagem decidiram prendê-lo na cadeia para maior segurança. Na manhã seguinte havia grande curiosidade para ver o porco. Mas em seu lugar encontram o negro Frederico, inteiramente nu e ainda sangrando das espadeiradas da véspera. (GALVÃO, 1955, p. 108-109)

1.4.1. Engerados

O conceito de “*engerar*” aparece nos trabalhos Wawzyniak (2003, 2004 e 2008), sobre as comunidades ribeirinhas às margens da Floresta Nacional do Tapajós¹², onde o termo “designa a transformação dos seres em outros” (WAWZYNIAC, 2004, p. 6). O autor trata boa parte das transformações amazônidas, como os Botos, as Curupiras, os Jurupari e Mapinguaris, como casos de ‘*engeramento*’.

As histórias presentes no podcast Pavulagem, “*T1. Ep. 4 - Ingerada, a mulher que vira onça*” (2022), os casos da Matinta (PEIXOTO, 2019; CARNAVAL E PARINTINS, 2018), do Jurupari e do Mapinguari¹³ (WAWZYNIAC, 2003, 2004) falam de humanos que adotam a forma de *bicho*. Wawzyniak, através de seu trabalho “*Curupira ‘Engerado’ Em Ibama*” (2004) expande essa noção: para ele, os animais e encantados, como “a/o Curupira”¹⁴,

¹² O autor utiliza “ribeirinhos”, no plural para se referir a população da região, sendo que em 2004 o mapa do IMBio (ICMBIO, 2004), já indicava a presença de várias comunidades diferentes. A introdução do artigo (WAWZYNIAC, 2004) e passagens na tese de doutorado do autor (WAWZYNIAC, 2008), revelam que esses dados foram levantados como parte de uma consultoria ao projeto ProManejo, ligado ao IBAMA. É possível que ele tenha visitado diferentes comunidades, mas agregou os dados sob a classificação genérica de ribeirinhos. As comunidades com quem ele trabalhou no doutorado, na mesma região, estão listadas por nome, mas não encontrei maiores esclarecimentos quanto ao artigo de 2004.

¹³ “o Jurupari e o Mapinguari, “se *engeram*” de índios velhos que permaneceram vivendo isolados no interior da floresta.” (WAWZYNIAC, 2003, p. 47). O Mapinguari geralmente retratado como um bicho grande, peludo, bípede de um olho só que tem a boca na barriga. Para Souza e Ferreira (2014) o Jurupari é “o responsável pelo processo de iniciação dos primeiros jovens no complexo mítico-ritual do culto às flautas sagradas.” (SOUZA & FERREIRA, 2014, p. 1067). E, para Ferreira (2012, p. 250) ele é um espírito da floresta, que tem a boca na barriga. O indígena hospitalizado, afetado pelo Jurupari, sentia que estava sendo comido por esse ser (FERREIRA, 2012, p. 250).

¹⁴ Em Galvão (1955) o Curupira é masculino, mas no artigo de Wawzyniak (2004) a encantaria é propositalmente apontada como podendo assumir forma masculina e feminina, sendo sistematicamente

também são os capazes de se *engerar* em pessoas¹⁵. O autor concilia a diferença entre os casos através de uma discussão com o perspectivismo¹⁶ (*id.*, 2003; 2004, p. 11; 2008; VIVEIROS DE CASTRO, 1996), transformando “*engerar*” em um conceito mais amplo, e o aplicando como ferramenta para compreensão de outras transformações. Porque, o que todas essas histórias apontam, é que a condição subjacente dos *engerados* é a de ‘gente’.

O termo **gente** é designado aos humanos que não possuem capacidades transformacionais, mas também é usado corriqueiramente com relação aos animais ou às plantas que se transformam em humano. (PEIXOTO, 2019, p. 111, o grifo é meu)

“*Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996) estabelece que no mundo indígena a condição subjacente, compartilhada entre os seres, é a de pessoa, porque para além das diferenças de perspectiva ditada pelos corpos, ‘os outros’ seriam ‘gente como a gente’. O que implica em dizer que as diferenças culturais se dão pela diferença dos corpos: “Uma só “cultura”, múltiplas “naturezas” — o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação.” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 128). Não acho as comunidades que contam histórias de visagem, sejam tão ‘multinaturalistas’, pelo contrário, acredito que uma certa *alteridade*, para além do corpo, seja importante ao classificar algo como visagem. Entretanto, é certamente atribuído aos “*bichos visagentos*”: “as capacidades de intencionalidade consciente e de ‘agência’ que definem a posição de **sujeito**” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 126, o grifo é meu).

Wawzyniak discute o *engerar* dentro das discussões sobre *encantados* e *encantamento*, não dentre as *visagens* (que não são citadas em seus trabalhos). Mas, seus textos ajudam a reforçar a hipótese de que há uma alteridade mais simétrica que assimétrica na relação dos humanos com seres *extra-ordinários* da mata. Porque, no fim, se trata de uma relação entre sujeitos.

1.5. O que Não É Visagem?

É importante notar que nem todos os entes *extra-ordinários* no texto de Galvão (1955) são referidos diretamente como visagem, apesar de figurarem no capítulo “Bichos

acompanhada pelos dois pronomes. Já na tese Wawzyniak (2008, p. 48), majoritariamente se refere ao ente como ‘a Curupira’, no feminino.

¹⁵ O autor descreve a Curupira como “um ser encantado coberto de pelos e com os pés voltados para traz para desorientar os caçadores” (*id.*, 2003, p. 11), exerce um papel parecido com o Curupira de Galvão, de ser dona de espaços e de animais também, porém, diferente desse, a Curupira de Wawzyniak pode assumir forma animal; “híbrida”, misturando características humanas e animal; e completamente humana.

¹⁶ Endossada por Heraldo Maués (2012), que cita o Wawzyniak ao demonstrar a proximidade ontológica entre as comunidades rurais e ribeirinhas da Amazônia com populações indígenas.

Visagentos”. As principais exceções são: as *Mães de Bicho*, seres, ‘*donos*’ (FAUSTO, 2008) dos animais que os protegem e castigam aqueles que exageram na caça, ou caçam apenas animais de uma só espécie (GALVÃO, 1955., p. 199); *Companheiros do Fundo*¹⁷, ou *Caruanís*¹⁸, entes que vivem no “*reino encantado*” no *fundo* do rio (*ibid.*, p. 92); e a Cobra Grande, que não é descrita como visagem nem mesmo em sua aparição como Navio Encantado:

A Cobra Grande, como o bôto, identifica-se com um animal. Descrevem-na como uma sucuriju de grandes proporções. Aparece à noite, especialmente durante as tempestades, que são frequentes na estação chuvosa. Na escuridão seus olhos brilham com a mesma intensidade de um farol de barco. Toma outras formas, porém. Pode aparecer como um "navio encantado", barco deserto de tripulantes que singra o rio com todas as luzes de bordo acesas. Essas aparições são comuns em Itá. (GALVÃO, 1955, p. 98)

Galvão não afirma categoricamente que não são visagem, nem eu o faço, mas a ausência de associação direta desses seres com o termo é sistemática e bastante relevante para a minha análise. É importante lembrar, que se tratando de uma tradução, o capítulo original no qual esses entes aparecem é nomeado “*Folk Belief in The Religion*” (GALVÃO, 1952, p. 86) e apenas na tradução recebe o nome de “Bichos Visagentos” (*id.*, 1955, p. 88). Quando fala da Cobra Grande, por exemplo, Galvão não tinha ainda versado sobre as visagens, tendo apenas descrito muito brevemente os *caruanís* e sua ‘relação’ com os Botos, que só é chamado de visagente no glossário em português (*ibid.*, p. 196) e não no corpo do texto. Em seguida, Galvão afirma que algumas pessoas acreditam que *caruanís* e Botos são os mesmos seres, enquanto outras afirmam que são diferentes (*ibid.*, p. 92). A leitura do *Capítulo V – Pajelança* aponta que, apesar de haver similaridades relevantes, são contadas, sobre os seres, histórias um tanto diferentes. Os *caruanís*, nesse capítulo, aparecem como entidades que atormentam/influenciam/conversam/tomam posse do corpo de potenciais Pajés; e que, depois de “endireitados”, são agentes que esses Pajés coordenam, para auxiliá-lo em suas viagens e curas. Ocupando um lugar distinto dos botos que veremos, em detalhes, mais à frente.

Além do mais, distinguir a Cobra Grande da categoria *visagem* é algo que ressoa com outros trabalhos em contexto amazônico, como a dissertação de Eliane Silva (2019), que coletou narrativas orais de moradores do município de Tefé no Amazonas, registra:

¹⁷ “*Entidades sobrenaturais que habitam o fundo dos rios e igarapés. Algumas vezes identificados aos "botos". Funcionam como espíritos familiares dos pajés. São descritos à semelhança de seres humanos, e o seu "reino", uma cidade onde tudo reluz como se coberto de ouro.*” (GALVÃO, 1955, p. 197)

¹⁸ Galvão se refere a esses bichos mais frequentemente usando o termo *companheiros*, porém, *Caruanis*, é um termo que guarda maior semelhança linguística com outras bibliografias que tratam da relação dos pajés e seus espíritos auxiliares *Karuãnas* em Vidal, (2009) *Caruanas em Maués & Villacorta* (2001)

“Para ele [Kevin, interlocutor de Silva], a Cobra Grande não é um ser encantado, não se pode considerá-la um espírito visagento, e sim um animal selvagem que existe de verdade.” (SILVA, 2019, p. 90)

No contexto de Silva (2019), é bastante relevante que a Cobra Grande não seja entendida como *visagem*, porque Kelvin, tendo convertido do catolicismo para uma vertente evangélica, encara o Curupira, que é mais associado com *visagens*, por exemplo, como um “espírito satânico das trevas, o príncipe satânico da floresta” (SILVA, 2019, p. 90). Isto reforça o aspecto de ‘malineza’ ligado às visagens, também documentado por Galvão (1955, p. 102, 106, 110) e posiciona a Cobra Grande como um ente distinto desses outros.

Não é à toa que me baseio na Cobra Grande para este argumento, visto que ela tem uma relação bastante próxima com os outros dois conceitos que escapam a classificação de *visagem*: as Mães de Bicho e Companheiros do Fundo/*Caruanís*.

Em primeiro lugar, porque são conceitos descritos, com suas variações, em narrativas de diferentes povos indígenas em vários lugares da Amazônia (FAUSTO, 2008; VIDAL, 2009[1996]; GONGORA, 2007; SANTOS, GREEN & GREEN, 2013; ANDRELLO, 2012; NASCIMENTO, 2018). Apesar de se expandirem por uma área considerável¹⁹, as narrativas da Cobra Grande foram analisadas mais profundamente, por antropólogas, na região do Amapá e Guianas (VIDAL, 2009; GONGORA, 2007) e, também, na região do alto Rio Negro (ANDRELLO, 2012; NASCIMENTO, 2018), onde se mantém a, uma primeira vista, estranha relação do ente com sua forma de embarcação²⁰ (ANDRELLO, 2012, p. 2019; VIDAL, 2009, p. 22 e 25).

Em segundo lugar, porque nas Guianas ela não só é descrita como *dona* dos rios e lagos no qual faz seu lar (VIDAL, 2009, p. 33), como, também, na versão Galibi-Marworno do mito, ela possui a chave de outros animais que são suas criações (*ibid.*, p. 21) e na versão Uaçá ela é dita explicitamente “ser *dono* de todas as outras espécies animais ou mesmo vegetais” (*ibid.*, p. 31, o grifo é meu). Pode ser que em Gurupá, nos anos de 1955, as Mães de Bicho e a Cobra Grande não estivessem tão associadas umas com a outra, mas num contexto regional mais amplo as Cobras Grande são, também, *donos*.

¹⁹ Visto que ouvi pessoalmente sobre narrativas similares em Belém (ALEXANDRIA, 2021) e Abaetetuba (PA, na região do Baixo Tocantins) (DUTRA, 2023), além de haver registros em Tefé (AM) (SILVA, 2019) e em comunidades dos Rios Araguaia e do Médio Tocantins (OLIVEIRA, 2013).

²⁰ A relação com embarcação é mais forte nas narrativas do Rio Negro, onde ela é frequentemente conhecida como Cobra Canoa (NASCIMENTO, 2018). Nas Guianas, porém há o mito do “pessoal de Laposiniê”, que destacarei à frente. Às vezes, por mais que não se torne embarcação, ela tem relações gerais com embarcações, como na versão Galibi-Marworno, onde ela aparece pela primeira vez para o herói Iacaicani, como um branco que vem em um “grande barco” (VIDAL, 2009, p. 20).

Em terceiro lugar, a Cobra Grande também tem uma relação íntima com o “*outro mundo*” (VIDAL, 2009, p. 18, o grifo é meu) que há no fundo dos rios, semelhante com o “*reino encantado*”. Na versão Karipuna do mito da Cobra Grande, o pajé precisa mergulhar no fundo para conversar com a Cobra (*ibid.*, p. 17); na Palikur em que o herói do mito precisa voltar “para o fundo trazendo coisas do mar para a Cobra.” (*ibid.*, p. 19); na versão Galibi-Marworno, ela mora no igarapé e leva o herói para um ‘outro mundo’ (*ibid.*, p. 20). Em Galvão (1955, p. 92), os Companheiros do Fundo também levam o nome de “*caruanís*”; em Vidal (2009, p. 22), temos descrita a existência de *Bichos do Fundo*, chamados de “*Karuãna zami*”, que fazem parte de mitos Galibi-Marworno e Palikur e, assim como os *caruanís*, podem ser chamados em auxílio por pajés.

O “pessoal de Laposiniê”, mito Palikur que descreve a transformação de uma Cobra Grande em uma embarcação povoada por uma gente invisível, é um tipo de *Karuãna* (2009, p. 24-26) e Galvão, ao descrever um ritual de pajelança, conta que um pajé:

Chamou em seguida um companheiro de nome Boiúna (cobra grande). Sentou-se em um banco e o companheiro parece que trepou em suas costas. O banco afundou no chão enterrando as pernas até a táboa do assento como se o pêso que suportava fôsse muito grande (1955, p. 138)

Não consigo deixar de associar, nem que seja um pouco, as relações dos *caruanís/Karuãnas* e Pajés, com as relações do Davi Kopenawa e Xapiri, como visto em A Queda do Céu (KOPENAWA & ALBERT, 2015 [2010]). E como os três casos se encaixam nas discussões de Carlos Fausto (2008) sobre as categorias de dono-mestre, que se aplica “muito freqüentemente, a relação do pajé com os espíritos auxiliares” (*ibid.*, p. 333). E como o autor completa:

Um dos traços importantes da relação é a assimetria: os donos controlam e protegem suas criaturas, sendo responsáveis por seu bem-estar, reprodução, mobilidade. A assimetria implica não só controle, mas cuidado. (FAUSTO, 2008, p. 333)

O que coloca esses três diferentes tipos de seres, tratados nesse sub-capítulo, sob relações assimétricas, reforçando a hipótese que a simetria é um fator importante na classificação de algo como *visagem*, ou *visagento*. Porque, as Mães de Bicho, os Companheiros/Bichos do Fundo e a Cobra Grande (que é hora um, hora outro, ao mesmo tempo que é a si mesma) estão todos ligados a relações dono-mestre e, com a exceção da Cobra Grande, são praticamente definidos por elas. Além disso, Cobras Grande e os *caruanís* estão sempre ligados ao *fundo*, ou *subterrâneo*²¹, enquanto os *bichos da mata* são *visagentos*.

²¹ É comum narrativas de Cobras Grande enterradas, com as cabeças abaixo de igrejas e a ponta da cauda em outra região. Dizem essas histórias, que quando elas acordarem, haverá um grande terremoto e a

Para completar, finalizo o argumento apontando uma das sínteses de Lux Vidal sobre os muitos papéis dessa figura central:

[...] a Cobra Grande é responsável pelo, digamos assim, zoneamento do território²², e pela organização segmentada e hierarquizada da sociedade, atribuindo papéis diferenciados a cada categoria de atores. (VIDAL, 2008, p. 30)

1.6. Freyre e seus Demônios

Gilberto Freyre é famoso, em grande parte, devido ao seu trabalho mais conhecido, o amplamente e duramente criticado (CUNHA JÚNIOR, 2013)²³ ‘Casa Grande Senzala’ de 1933, cujo tema foge o escopo dessa dissertação. Felizmente, o texto de Freyre que nos interessa é o Assombrações do Recife Velho (1955), infelizmente, o estilo de prosa e inclinações teórico metodológicas de Freyre tornam difícil o uso deste texto como uma referência bibliográfica convencional, especialmente pelo forte viés religioso do autor.

Enquanto Galvão tratava do assunto na foz do Amazonas, Gilberto Freyre, também em 1955, apontava para as visagens em Recife (PE), com um uso um pouco diferente daquele registrado por Galvão. Para Freyre (2015, 7.5²⁴), o termo *visagem* é intercambiável com ‘assombração’ e relacionado ao que descreve como “Demônios”.

A gente mais simples admite a participação dos mortos na sua vida sob a forma de “visagens” ou “assombrações” em que as supostas manifestações de espíritos de mortos às vezes se confundem com supostas aparições do próprio **demônio**. [...] **Demônios**, no Brasil, disfarçados às vezes em bodes, cabras, cabriolas, mulas-sem-cabeça, lobisomens, boitatás, porcos, queixadas, cachorros, cães ou gatos de olhos de fogo, quibungos, papões, mãos-de-cabelo, cobras-norato, almas-de-gato, capelobos, papa-fígos. **Toda uma fauna infernal** [...] (FREYRE, 2015, 7.5, os grifos são meus)

No primeiro trecho destacado, Freyre aponta como ‘visagens’ e ‘assombrações’ são por vezes reconhecidas popularmente como aparições do demônio. Como veremos, este é um recorte que ocorre em certas demografias religiosas. Porém, Freyre logo incorpora essa associação no próprio texto e discurso. Em esforço oposto ao de Galvão, Freyre não se atém as diferenças entre os entes. E, sua terminologia aponta que fará dialogar sob um viés cristão, diferente de paralelo a ele. Diferindo também do trabalho de Galvão, que se atenta as diferenças nos tratos com os santos católicos e com os seres da mata sem ‘demonizá-los’.

cidade será destruída. É dito que a de Belém tem a cabeça na Igreja da Sé e a Cauda na Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, exatamente o circuito do Círio de Nazaré (ALEXANDRIA, 2021).

²² Papel que ela também exerce no alto Rio Negro (ver: NASCIMENTO, 2018, p. 14).

²³ O artigo do Professor Henrique Cunha Junior evidencia como o trabalho de Freyre não só não é “progressista” como por vezes é atribuído, como também reproduz diversos discursos racistas e reforça lógicas de ‘superioridade racial’. Cunha Júnior, também sumariza o trabalho de outros grandes críticos como Dante Moreira Leite e Silvia Cortez Silva.

²⁴ Referência e-book, baseado, respectivamente, em posição no índice e quebras de linha.

Todavia, o modo como Freyre decide abordar o assunto não nos limita de puxar os usos que o próprio faz ao recontar as narrativas, já que é nativo da capital Pernambucana e associa muitos casos a suas próprias histórias de infância, juventude e fase adulta. Portanto, utilizo o texto de Freyre como fonte primária e não secundária.

Uma vez apontada esta crítica, é importante comentar que Galvão (1952) também utiliza fantasmas e demônios para se referenciar aos Bichos da Mata, pois em sua tese, em inglês, os Anhangás, as Matintaperera, o Currupira e o Saci (GALVÃO, 1952, p. 7, 98, 100, 105, 152), são todos descritos como ‘ghost’. Os Anhangás são, ainda, chamados de ‘demon’, de forma intercambiável:

Anhanga is another ghost, or demon, who haunts people in the forest. (GALVÃO, 1952, p. 100)²⁵²⁶

Em outro trecho o Currupira também descrito como ‘*another demon of the forest*’ (*id.*, 1952, p. 152)²⁷, enquanto em português se utiliza o termo “gênio da floresta” (*id.*, 1955, pág. 99) e “Bicho Visagento” (*id.* 1955, pág. 158). Logo se vê que Galvão foi sensível ao traduzir sua tese para o português, provavelmente considerando o quanto a língua portuguesa e a tradição cristã do Brasil transforma, pesa e negativa o termo demônio.

1.6.1. Os Não-Vivos Também São Visagem

Logo na introdução, ao mencionar o caso da Mula-Sem-Cabeça, Freyre aponta para um uso para visagem falando de *bichos*: “[...] se assustavam com visagens de animais sobrenaturais não só pessoas como simples animais: cachorros, cavalos, carneiros.” (FREYRE, 2015, 10.51). No capítulo Alguns Casos (*ibid.*), apenas três histórias, das 28 listadas, são associadas como visagem: o Boca-de-Oro, um ente que surge como um cadáver ambulante, em decomposição e com dentes de ouro; um bode escarlata que só podia ser visto por uma idosa; um fantasma de visconde, que vaga um antigo casarão. Mostrando que, assim como no contexto amazônico, *visagem* pode se referir a *bichos visagentos*, ainda que de forma esporádica.

Entretanto, para Freyre a palavra está mais associada a não-vivos. O uso do termo explode em frequência no livro quando chegamos ao capítulo Algumas Casas (FREYRE,

²⁵ Em português o trecho se lê: “Anhanga é uma outra criatura da mata” (GALVÃO, 1955, p. 102).

²⁶ A ligação dos Anhangás com fantasmas e espíritos são, entretanto, mantidas nas duas versões, através das notas de rodapé (GALVÃO, 1952, p. 100): “64 Anhangá é geralmente descrito como um fantasma, ou espírito, veja-se por exemplo Moraes [...]” (*id.*, 1955, p. 102).

²⁷ Inclusive, ao apresentar o ente o descreve como: “*The Currupira is a demon of the forest.*” (GALVÃO, 1952, p. 98)

2015), que trata de histórias sobre construções assombradas. De todas as 12 histórias, o termo é mencionado em todas, menos uma. A história faltante, é, ironicamente, dado o tema deste trabalho, sobre as assombrações do Teatro Santa Isabel, descritas como os sons de uma plateia invisível (*ibid.*, 50.6). Freyre chama atenção para componente um tanto único: “seu caráter de assombração coletivista: ‘assombração de massa’” (*ibid.*, 50.9), talvez por isso não a tenha denominado como visagem. Nos outros casos todos, visagens aparecem associadas a casos relacionados a presença de vultos, visões, assovios, sombras de não-vivos; e suas interações com objetos: batidas de portas, quebra de louças, arrasto de móveis, sons de piano, entre outros. Portanto, vemos que ao menos no trabalho de Freyre, em Pernambuco, as visagens estão majoritariamente associadas a encontros multissensoriais, efêmeros, relacionados a não-vivos e construções antigas.

Neste sentido, as visagens do Theatro da Paz estão mais próximas do Recife, do que de Gurupá. Localizado no centro de um espaço urbano, é compreensível que os casos do Theatro da Paz não contenham tantos elementos relacionados a mata, mas isso não significa, que o conceito de visagens em Belém seja como o de Recife. Portanto, a equivalência das visagens com assombrações, é uma característica das histórias presentes no local de pesquisa, não das visagens belenenses de modo geral. Todavia, o diálogo com Freyre é útil em mostrar as transformações do conceito no espaço urbano. Resta, contudo, uma pergunta: O que a mata e os casarões antigos têm em comum que os fazem abrigar tantas presenças?

1.7. O Cortejo Visagento e as Definições de Visagem

“O homem deste mundo foi conhecer o outro mundo e se transformou em uma história” (Manuel Labonté, Palikur da aldeia Kumenê *apud* VIDAL, 2009, p. 28)

Como parte da minha pesquisa e, obviamente, motivado por intenções puramente acadêmicas, eu fiz parte do “V Cortejo Visagento”, um festival anual, que ocorre durante o Halloween/Dia das Bruxas/Dia do Saci (31 de Outubro), e é organizado pelo Espaço Cultural Nossa Biblioteca²⁸. Mais que uma celebração da cultura, histórias e imaginário local, o evento é uma forma de confrontar os preconceitos que muitas pessoas têm sobre o bairro Guamá, o bairro de periferia que abriga o cortejo (RODRIGUES, 2022). Sei disso, porque partilhava o espaço, ao lado de músicas, anúncios e debates sobre temática ambiental, falas em defesa da

²⁸ Biblioteca e espaço comunitário, localizada numa parte central do bairro, próximo a rua Barão de Igarapé Miri, tem como objetivo “*incentivo à Leitura e das demais formas de linguagem artística, trabalha a valorização do indivíduo e o resgate da história e do sentimento de pertencimento dos moradores do bairro, defendendo a tese de que este não é um bairro violento e sim um bairro violentado.*” (ESPAÇO CULTURAL NOSSA BIBLIOTECA, 2020)

comunidade. Ressaltando que ‘ao contrário do que se diz’, o Guamá não é um bairro de violência, há muito mais! Mais festa, mais gente, mais história, mais vida numa das regiões mais populosas de Belém.

Saída do Cemitério de Santa Izabel, a procissão se encaminhava pelas ruas do Guamá, seguindo um trio elétrico que, serpenteado por duas Cobras Grande, puxava as músicas e fazia anúncios. De tempos em tempos, o trio parava, a música subia e, abaixo, uma roda se abria. No centro, diversas pessoas performavam. Vi a Matinta, o Boi-Bumbá Catiguria, Iaras e até Icamiabas. Ao redor, centenas de pessoas assistiam, muitas delas vestindo e performando os mais diversos seres, fossem personagens de animes e filmes, como o Shinigami Ryuk de Death Note ou o Chuck, o Boneco Assassino; Visagens e Assombrações como as já citadas Matinta e Iaras, mas também Curupiras e Fantasmas; figuras reconhecidas do imaginário popular, como O Velho do Saco, Bruxas, Vampiros e Zumbis; além de outras criações inventivas, como a Morte Através do Plástico e vestes que eu não saberia como nomear, sem que com isso reduzisse o encantamento. Em meio a este festival que prosseguia alegremente até a Praça Benedito Monteiro, dita ser a ‘única praça do Guamá’, estava eu. Fazia uma ‘participação observante’ (BOURDIEU, 2003; CLIFFORD, 1983; FAVRET-SAADA, 2005), vestido, assim como alguns outros homens e rapazes, com uma das figuras que, desde que cheguei a Amazônia, senti bastante afinidade, talvez por tê-lo visto... de relance... num dia... às margens do Guamá²⁹... na, tão bela, Orla da UFPA. Por uma noite, eu fui tema desse capítulo; por uma noite, eu fui visagem; por uma noite, eu me *engerei* em boto.

²⁹ O rio neste caso.



Imagem 3 e 4: Cobras Grande do Cortejo Visagento. Foto: Gabriel Rodrigues, 31 de outubro de 2023

É curioso que eu tenha escolhido para performar um ser que se encaixa de forma dúbia entre as visagens. Ao, orgulhosamente, publicar no Instagram meu figurino de boto³⁰, com a legenda “Pesquisador de Visagens, se veste de visagem, entenda.”, levei um puxão de orelha

³⁰ O boto é descrito como um grande dançarino, que aparece vestido todo de branco, com um chapéu, que oculta o furo sobre sua cabeça, a única coisa que a transformação em homem não consegue esconder. Portanto, meu figurino consistia em: uma blusa de botões e manga curta branca; uma calça branca; um chinelo havaianas; e uma bandana e chapéus brancos (a bandana necessária para prender o cabelo crespo sob o chapéu); e como toque final, não muito fidedigno, uma sombra rosa sobre olhos, afinal a maior fama vai para o cor-de-rosa, não o Tucuxi.

de alguém me alertando que Boto não é *visagem*, é *encantado*. Havia, me lembro bem (e pude contar pelas fotos), pelo menos cinco outros botos no cortejo, sendo um deles o puxador/apresentador do trio elétrico. Porém, como vimos, se materializam no Cortejo Visagento, muitas criaturas do imaginário e nem todas compõem o seletivo grupo das visagens; **durante o festival *visagem* é tudo aquilo que enriquece o imaginário**. Levei, entretanto, apenas um puxão de orelha, se a falha fosse mais grave acredito que ouviria mais protestos. O próprio Galvão (1955, p. 196) só se refere diretamente aos botos como visagentos no glossário, apontando que para algumas pessoas, há uma grande intercessão entre Botos e os ‘Companheiros do Fundo’, que, como tentei mostrar, não são *visagem*.

A verdade é que a melhor definição seria: “**Visagem é aquilo que é chamado de visagem.**”, porém por mais que seja verdadeira, a máxima é tautológica. É quase como se cada pessoa aplicasse o termo a um universo distinto de coisas. Uma noite, quando coletava assinaturas no bairro Jurunas, para a instalação de um poste de luz em uma das vilas da região, parei por conta da chuva em uma sorveteria. Era um pequeno comércio familiar. Como dias chuvosos não são muito propícios para sorvete, não havia muito movimento. Só estavam lá o, presumo, casal dono da sorveteria e uma outra moça, com quem deviam ter alguma proximidade. Logo, o assunto saiu do abaixo-assinado para quem nós, que estávamos ajudando a vila, éramos, então, falei de minha pesquisa no Theatro da Paz, repetindo, mais uma vez, a história do Senhor Brand. O morador me ouvia atentamente e após eu concluir minha história, ele me corrigiu. Disse que eu trabalhava com histórias de ‘assombração’, que visagem mesmo eram as coisas que se via na mata.

No dia isso me causou espanto, mas felizmente Galvão já havia informado dessa possibilidade, eu só não tinha chegado nessa parte do livro ainda, e o Jurunas, lugar onde eu escutei essa correção, tem um papel importante. Por mais que algumas visagens urbanas, como a Matinta, tenham sido descritas em ‘*Santos e Visagens*’, na maior parte das vezes, o autor está tratando das criaturas das matas e dos rios. Não há em seu trabalho assombrações, ou fantasmas, como os que frequentam o Theatro da Paz. No Theatro e nas outras vezes que falei sobre o assunto, nenhuma outra pessoa me corrigiu. Quando pergunto se as pessoas conhecem algum caso de visagem no Theatro, o que escuto são casos de ‘assombração’, pois neste caso, para essas pessoas, os termos parecem intercambiáveis.

Posso não ter uma explicação certa e definitiva, o espanto foi grande e eu ainda principiava a pesquisa para que pudesse inquirir mais. Todavia, Galvão (1955, p. 144-145)

cita especificamente o bairro Jurunas, em Belém, como um destino preferencial de pajés oriundos do Baixo Amazonas que desejam viver na capital. Para mim faz todo sentido, o que só poderia ser comprovado com uma pesquisa aprofundada na região, que o Jurunas e imediações tenham, por sua tradição, um conceito de visagem distinto de outras áreas. Porque, como vimos, em 1955, não aparecem fantasmas no trabalho de Galvão, enquanto no Nordeste visagem é praticamente sinônimo de assombração, como fica claro no verbete ‘Visagem’ em Dicionário de Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo, natural de Natal (RN):

Visagem. Assombração, fantasma, alma do outro mundo, aparição sobrenatural. Cabelo Assanhado como quem viu visagem. Apareceu uma visagem! Forma indecisa, causando pavor. Sentimento fingido, hipocrisia. Deixe de fazer visagem comigo! Ver *Bicho Visagente* (CASCUDO, 2001 [1954], p. 911, os grifos são do original)

Acredito que o pesquisador que mais se aprofundou na investigação das visagens seja Walcyr Monteiro. *Visagens e Assombrações de Belém* (2022) é um marco e um fenômeno. Quando fui à Feira Pan-Amazônica do Livro, ainda em 2022, pude ver os exemplares se esgotarem em dois ou três dias, apesar do preço salgado. O livro é uma gostosa mistura de ensaio etnográfico com literatura, dividido em cinco partes: uma coletânea de contos; uma descrição etnográfica sobre o Culto das Almas; e três capítulos teóricos se tratando: do histórico da cidade, do modelo interpretativo e conclusão. E, em suas tentativas de classificar e compreender os termos distintos para se referir aos diferentes *extra-ordinários*, o autor notou que o uso de determinadas palavras pareciam se solidificar na capital paraense:

Embora ainda em fase embrionária, já se começam a distinguir as expressões "visagem", "assombração" e "aparição", a primeira não causa mal, a segunda provoca mal-estar (dores de cabeça, febres, inconsciência etc) e medo, e a terceira, além de não causar medo ou fazer mal, beneficia a quem aparece; esta última é usada em referência às almas miraculosas; (MONTEIRO, 200, p. 252)

Não tenho certeza, se quando escrevia sua monografia (*ibid.*, p. 12), Walcyr pensava que seu próprio livro transformaria o significado de visagem. Várias vezes parece que o termo é quase sinônimo de encontro *extra-ordinário*, independentemente do tipo. Minha dissertação não é sobre toda Belém, nem trabalho com um grande número de relatos. Mas, comparar as descrições de Walcyr com minha experiência vivendo na cidade, escutando casos sempre que podia, me fez questionar, se essa correspondência não deriva em parte da popularidade de seus livros e da variedade de histórias contidas nele. Se em algum momento visagens e assombrações estavam se tornando coisas distintas, o fato do título de um dos livros mais populares da cidade carregar os dois termos, pode, talvez, aproximá-los também no imaginário.

Há, contudo, diferenças fundamentais entre meu trabalho e o de Walcyr Monteiro. Walcyr é belenense, tem mais dados e apesar de estar trabalhando com as perspectivas teóricas da década de 1970, quando fez o campo e escreveu o livro (MONTEIRO, 2000, p. 15), tem, com toda certeza, muito mais propriedade no assunto que eu. Por isso, pôde se debruçar quanto as diferenças nas histórias de visagem e até mesmo chegou a classificá-las entre: “visagens mitológico-assombradoras, visagens de encantados, visagens romanesco-eróticas, visagens filantrópicas ou aparições e almas penadas;” (*ibid.*, p. 251). As características e escolhas que fiz para trabalho e campo, me fazem discutir as visagens a partir de um fenômeno mais amplo, por isso fiz buscas por bibliografias do norte ao sul do Brasil, literalmente. Um privilégio que Monteiro não dispunha em 1972. Por isso, chegamos não só a conclusões, mas a discussões diferentes sobre o que são visagens.

Como podem ver, em cada subcapítulo, tenho apontado um elemento que considero importante para que algo seja determinado como visagem. Porque, no fim, busco elaborar uma definição que contemple, em boa medida, as coisas que se encaixam dentre as visagens, apesar das variações locais. Tal definição é: **Visagem denota tipos de encontros multissensoriais de relação com *extra-ordinário*, pautados pela capacidade de mútua afetação tangível e intangível em relações mais ou menos simétricas.**

Voltando ao questionamento, no início deste sub-capítulo, não encontrei referências para além de Galvão (1955) ou de pessoas que o citam, que botos sejam visagentos. De fato, é mais fácil encontrar referências que os associam aos encantados. Só que as histórias de boto andam tão coladas com histórias de visagem, que investigar ‘o quanto botos são visagem?’, pode nos ajudar a testar a definição.

1.7.1. Botos são Visagem?

É possível que, no trecho sobre *afetação*, você tenha sentido falta de comentar um aspecto bastante conhecido sobre os botos, e não falo de como eles foram responsáveis pela separação entre os Xavante e os Xerente, no momento de sua travessia pelo Araguaia (GRAHAM, 2021). Galvão elucida que botos existem em duas qualidades, “o grande avermelhado, mais perigoso, e o pequeno, preto, o ‘tucuxi’” (GALVÃO, 1955, p. 92). Em uma nota de rodapé, o autor aprofunda a distinção: “Veríssimo de Mattos [...] registra a mesma distinção; o bôto vermelho é perigoso, o ‘tucuxy’ é amigo do homem.” (GALVÃO, 1955, p. 92). Por conta da existência deste sub-capítulo dedicado, busquei me concentrar no

‘tucuxi’ e não mencionei a capacidade mais conhecida desses seres, atribuída, quase que exclusivamente, ao ‘cor-de-rosa’³¹: a capacidade de se *engera* em homem.

Assim como a/o Curupira descrito por Wawzyniak (2004), o boto é um encantado com o poder de transformar, neste caso, exclusivamente na forma humana masculina³². Nesse sentido, é uma figura diametralmente oposta a da Matinta. A Matinta é uma figura sempre humana, na esmagadora maioria das vezes mulher, de dentro da comunidade, que se *engera* em *bicho*. Enquanto o Boto é um não-humano, reconhecido por ser alguém de fora, ou “*do fundo*”, que se *engera*, sempre, em homem. Não se registra na bibliografia (GALVÃO, 1955; MAUÉS, 2006; VASCONCELOS, 2022), nem eu nunca escutei, histórias de que após conviver anos com alguém descobre-se que a pessoa é um boto, como são os casos de Matinta. Nessa oposição, ele é a figura que surge, vindo ‘*do fundo*’, esse lugar de eterna e estranha alteridade, e, por mais que faça visitas frequentes, nunca permanece muito tempo em terra.

Na versão mais difundida da história (CASCUDO, 2001, p. 181-185; MAUÉS, 2006, p. 21), pode ser reconhecido por usar “roupas de festa” (GALVÃO, 1955, p. 97), que significa estar trajado inteiramente de branco, com terno ou camisa de botões, calça social ou de algodão e, é claro, um chapéu que esconde o buraco (respiradouro) no topo da sua cabeça, que não desaparece, mesmo após a transformação. Porém, na versão registrada por Galvão, não é mencionado chapéu ou furo, e, diz o autor, que o boto pode ser reconhecido por ter os pés virados para trás (*id.*, p. 97). Mostrando que em ambas as versões o *engeramento* não é absoluto.

O boto cor-de-rosa é orgulhoso, capaz de fazer mal, impor malineza, ‘remorso’³³ e ‘encantar’³⁴ à quem os caça ou desrespeita. O faz, ainda, com mais frequência e com efeitos ainda mais danosos que aqueles provocados pelo ‘tucuxi’ (GALVÃO, 1955; MAUÉS, 2006; VASCONCELOS, 2022). Eles também “afugentam peixes e são capazes de virar canoas” (GALVÃO, 1955, p.93):

³¹ Ou “grande avermelhado”, como diria Galvão.

³² Bates (1892, p. 309) registra em 1850 um caso em que os botos se tornam mulheres e atraíam homens.

³³ Galvão descreve como ‘calafrio’. (GALVÃO, 1955, p. 93)

³⁴ Neste sentido, atuando na mente, fazendo a pessoa a agir de forma impulsiva e violenta querendo se jogar na água.

[...] é o verdadeiro inimigo do pescador. Retira os peixes da rede, despesca tudo deixando só a cabeça, às vezes o faz boiando ao lado da canoa enquanto o pescador está puxando a rede, em sinal de afronta. (VASCONCELOS, 2022, p. 258)

Segundo Galvão (1955, p. 94) e Maués (2006, p. 16) as mulheres que têm relações sexuais contínuas com botos, quando *engerado* em homem, vão ficando magras e amareladas, podendo morrer em decorrência do ato. Esse aspecto, aparece como uma *afetação intangível* (doença misteriosa) consequência de uma *afetação tangível* (relações sexuais), em Galvão. Entretanto, Maués, complementa, explicando que, segundo às versões colhidas na região do Salgado (PA)³⁵, durante a relação o boto é capaz de sugar o sangue de suas vítimas causando essa doença de aspecto anêmico. Botos, ainda em sua forma animal, costumam, também, perseguir mulheres menstruadas, que devem evitar entrar nos rios (GALVÃO, op. cit., p. 94; MAUÉS, op. cit. p. 23; PEREGRINO, 1942, p. 184).

Por fim, é bastante dito que os botos são capazes de engravidar as mulheres, que gestam os filhos-de-boto (GALVÃO, 1955, p. 96; CASCUDO, 2001 [1954], p. 181-185). Porém, o caso é mais complexo. A gravidez aparece com ênfase no discurso popular e é discutida em profundidade no trabalho de Cascudo (2001, p. 181-185), contudo tanto Galvão quanto Maués, encontraram dificuldade de ouvir casos específicos. Galvão diz, que quando nascem é preciso jogá-los na água, mas: “Os moradores de Itá não tinha memória de um caso dêsses” (GALVÃO, 1955, p. 96), o mesmo vale para Maués na região do Salgado. Segundo este último, parece ser uma história contada por quem está distante dos rios, muitas vezes, como uma forma de mal-dizer o interiorano (MAUÉS, 2006, p. 25).

Galvão (1955, p. 96) e Cascudo (2001, p. 96) apontam para uma mesma origem da história de botos fazendo filhos, reportada pelo Coronel do Exército, Umberto Peregrino, em *Imagens do Tocantins na Amazônia*, de 1942. Cascudo, inclusive, dá a entender que esse seria o caso mais antigo. Todavia, em *Geografia dos Mitos Brasileiros* (CASCUDO, 2012 [1947], 41.152-159³⁶) põe em nota uma referência ligeiramente mais antiga, o romance *Safra*, de 1937, do renomado autor belenense Abguar Bastos (REIS, 2002), explicitando que o caso de Peregrino (1942) é um “registro recente”. Talvez por se tratar de um romance Cascudo tenha considerado o texto de Abguar em uma categoria diferente da do relato, ou pode ser uma inclusão em uma edição posterior do livro, visto que só tenho acesso à terceira edição. De todo modo, a impressão que os textos deixam é que, até a década de 1950, não era tão comum ouvir falar de filhos de boto.

³⁵ Há mais de 600 km de distância em linha reta de Gurupá.

³⁶ Referência e-book.

O Dr. Gete Jansen me refere o caso recente de uma mulher que levando o filho num serviço médico, quando lhe perguntaram o nome do pai, para o competente registro, respondeu com absoluta convicção:

“— Não tem, não senhor, é filho de boto.”

A mulher era casada, tinha outros filhos cuja paternidade atribuía pacificamente ao marido, mas aquele teimava em dar como filho de boto.

“— Este é filho de boto, eu sei.”

Não houve quem a demovesse, registro foi feito à sua revelia.” (PEREGRINO, 1942, p. 184)

Chico Polia não se espanta. Conhecia a lenda dos botos. O povo acredita que em certas épocas les se transformam em formosos rapazes. Assim disfarçados, entram nas festas, infestam as salas e dançam com as jovens. Donos de irresistível atrativo, de olhos negros e hipnóticos, seduzem as moças e elas aparecem grávidas, meses depois, sem jamais encontrar os misteriosos rapazes. Os filhos crescem. São filhos de boto. (BASTOS, 1958³⁷, p. 38 *apud* CORRÊA & RODRIGUES, 2019, p. 151)

Sem informações, detalhes ou críticas sobre os levantamentos de Peregrino e Bastos, não há como provar, ou desprovar, o argumento de Maués (MAUÉS, 2006, p. 25). O exercício apresenta, contudo, uma profundidade temporal mínima dessa variação da história.

Por fim, considerando todas as versões, os botos parecem encaixar bastante bem na definição de visagem que elaborei: são criaturas *extra-ordinárias* com aparência *extraordinária*, por se *engerarem*, mas manterem detalhes na aparência que a transformação não esconde. São capazes de *afetar* de forma tangível e intangível, virando barcos e impondo malineza. E são bastante simétricos, afinal, também são *afetados* de forma tangível com a caça, ou esfregando alho e pimenta no casco dos barcos, pois o cheiro os afasta (GALVÃO, 1955, p. 94; MAUÉS, 2006, p. 23); ou intangível, pois podem ser afastados batendo uma faca no fundo do barco, que atua como se tivesse os atingido diretamente (GALVÃO, 1955, p. 94). Para alguns, a simetria é tanta que não só se tornam homem, como também se reproduzem tal qual um (ou talvez até mais, dependendo da fonte). Mesmo assim, é raro que se refiram aos botos usando o termo *visagem*, como Rudá Pinho (2019) descobriu em suas entrevistas com moradoras do bairro do Guamá:

Questionei-a, também, se o boto por ser um bicho encantado, poderia ser considerado como uma visagem, ao que ela me respondeu que não, “que visagem já era outra coisa”. (PINHO, 2019, p. 122)

Portanto, parece haver nas *visagens* um outro componente que não fica claro estudando os casos acima, mas que parece suscitar nos trabalhos de Flávio Silveira (SILVEIRA & SOARES 2012; VASCONCELOS & SILVEIRA, 2020) e principalmente, dado o tema dessa dissertação, nas histórias do Theatro da Paz.

³⁷ BASTOS, Abgvar. Safra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1958.

Em seu trabalho com os taxistas, Silveira e Soares (2012) notam que as *visagens* aparecem em lugares de estranhamento: “um bairro desconhecido, uma rua nunca antes adentrada e, mesmo, um caminho ainda não percorrido” (*id.*, p. 164). As *visagens*, assim, surgem nas ‘*margens*’, literais e sociais, nos espaços distantes, transitórios, e, ao mesmo tempo, desconhecidos. Elas parecem habitar locais que são mais carregados de *alteridade* que elas próprias. E, como veremos mais tarde, o Theatro da Paz é construído de *alteridade*.

Dito isso, proponho uma análise, que parte de pares de oposição, entre o que é *alteridade* e *familiar*. *Familiar* não no sentido do que é pertencente à família, mas no que é conhecido, parecido, acalentador, seguro, de dentro e *ordinário*. Em oposição a uma ideia de *alteridade* que se associa com o que é *estrangeiro*, *estranho*, de fora, perigoso e *extra-ordinário*³⁸. De início, pode ser que por estarem associadas às ‘*margens*’ visagens façam parte da alteridade, mas não é isso que nos contam os casos do Theatro da Paz.

1.8. Presenças *Familiares*: ‘*Ecos*’ de um Theatro

Dentre os casos em que as testemunhas conseguiram ver bem as visagens, poucas são narrativas de pessoas não conhecidas. Dessas, se destacam a história da Bailarina, que veremos adiante, e de uma Criança que, às vezes, aparece correndo pelos corredores, ou no *Foyer*³⁹ do Theatro. Quando *visagens* se figuram em contatos mais prolongados, é comum serem identificadas como funcionários que prestaram serviços no Theatro da Paz que, após a morte, continuam a ‘executar seus trabalhos’. Especialmente nas histórias de funcionários que estão há muito tempo trabalhando no Theatro. A história a seguir foi uma das primeiras que Moldado me contou:

³⁸ No sentido já proposto, de adendo ao ordinário, não de raro.

³⁹ Salão nobre de dois andares, que se localiza no segundo andar, separado, mas à frente do palco.

Olha, porra, o rapaz da guarda aí, no final de semana, tinha um senhor que chamava, o seu, como era rapaz? Ele moreno, ele era da hidráulica. Como que eu esqueço o nome dele. E aí ela tava, era num domingo. Ele diz que ele chegou de manhã, veio trocou de roupa, trocou a farda veio trabalhar. Uma hora ele foi tomar água lá embaixo né. Ele viu um senhor da Araújo Abreu que tinha falecido, dentro da cisterna lá, fazendo manutenção. Romário, o nome do rapaz que morreu, um moreninho, neguinho, preto que nem eu. Pretinho com cabelo bem ruim, mas branco, né?. Então, ele era encanador. Então, esse senhor, ele saiu daqui e foi pro aeroporto, pela mesma empresa, pela Araújo Abreu. Só que lá ele se aposentou, ele se aposentou, com 2 meses ele faleceu. Deu uma bactéria nele, não se ele mexeu em alguma coisa no aeroporto, deu alguma coisa nele, [...] foi e faleceu. E esse guarda no dia, esqueci o nome dele cara [...]. Viu ele dentro da cisterna, quer dizer. [...] Domingo, não tem expediente no teatro, não tem ninguém da Araújo Abreu. [...] não tinha ninguém nesse dia, num domingo. (Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022)

Assim como o Senhor Brand, Romário também era alguém que costumava trabalhar no Theatro e esses não são os únicos casos. Como não-vivos, presume-se que há uma *alteridade* intrínseca nesses encontros, todavia, são de algum modo figuras conhecidas, ‘*familiares*’. Nota-se, também, que, salvo raros casos, esses ex-funcionários não se comportam inteiramente como viventes. Atuam como ecos: ressoando, muitas vezes, nas tarefas cotidianas que eram conhecidos por realizar em vida.

‘*Ecos de um Theatro Assombrado*’ é uma homenagem às visagens de pessoas que visitaram, atuaram, trabalharam, tinham e ainda têm, através das suas presenças, relações com o Theatro da Paz. Um eco é a presença de uma ausência, o som de um grito que já não está mais lá; os mortos já estão enterrados, mas ouvem-se seus passos, seu bater de portas, o tombar de seus corpos, sua visagem de relance.

Um dos casos mais emocionantes, me contado por Moldado, aconteceu na época do Círio de Nazaré, uma das principais celebrações culturais e de fé do paraense. Moldado começa a história dizendo que por ter sido exatamente nessa época, o acontecido ganhou um significado ainda maior. E, eu, como ‘cientista’, posso atestar: o Círio é realmente de iluminar a alma.



Imagem 5: Berlinda com Nossa Senhora de Nazaré durante a transladação, uma das procissões do Círio de Nazaré. Foto: Gabriel Rodrigues, 7 de outubro de 2023

Então comoveu todo mundo, porque a gente aqui é quase uma *família* né, eu to 35 anos aqui. Juntos, da galera tudinho, não sei até quando vou ficar, fiz 35 anos agora, no dia 10 de Junho. Mas essa história, foi assim que mais me prendeu, porque: é uma coisa que você não, pô. Ela nunca viu a pessoa, ela nunca nem pensava, nunca. (Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022)

Moldado me contou, que enquanto ensaiava para um show no Theatro da Paz, a cantora Joanna⁴⁰ notou que, sentado na Varanda⁴¹, a assistindo, havia um rapaz com um lenço

⁴⁰ Se referindo a Maria de Fátima Gomes Nogueira de nome artístico Joanna, natural do Rio de Janeiro, nascida em 1957. (DAMASCENO, 2022)

⁴¹ Varanda aqui não se refere a um espaço aberto, mas as cadeiras dispostas na porção do solo, mais distante do palco na planta do Theatro.

na cabeça. “Ela até se incomodou que a pessoa não tirava o olho dela”⁴². Dado algum tempo de ensaio, o rapaz levantou do seu lugar, saindo, como a se retirar do local, porém, ao fazê-lo, atravessou as paredes do Theatro.

Em tempos de Círio, há muita movimentação cultural em Belém, e é normal que ocorram vários shows pela cidade. Moldado disse que depois de se apresentar no Theatro da Paz, Joanna faria um show na “Assembléia”⁴³, que, como de costume, demandava a instalação de um sistema de iluminação. Infelizmente, no dia anterior ao ensaio no Theatro da Paz, o técnico responsável por fazer a iluminação do show que teria na Assembléia, sofreu um acidente. Uma descarga elétrica no box percorreu seu corpo, o que o levou à morte.

Tão logo encerrou o ensaio, Joanna, impactada com a visagem, contou a história para os funcionários ao redor. “aí disse: ‘Poxa, eu vi uma pessoa assim, assim, assado, com um lenço’”⁴⁴. Uma moça, que trabalhava com frequência no Theatro⁴⁵, ouvindo a conversa indagou:

‘Como foi essa pessoa que cê viu passar pela parede?’

‘Olha era um rapaz assim branco, de lenço na cabeça.’

Aí ela [funcionária] pegou e puxou o celular, e [...] mostrou pra ela [Joanna]: ‘era esse rapaz aqui?’

Ela disse, a Joana, [...] era esse rapaz sim. (Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022.)

A moça tinha a foto do rapaz salva no celular, pois eles eram namorados... o rapaz era conhecido dos outros trabalhadores do Theatro e era lembrado por andar sempre com um lenço na cabeça.

O caso atraiu atenção da mídia. Em 2003, o site Perfil News republicou uma reportagem creditada ao O Fuxico intitulada: *Joanna vê espírito de jovem fã na platéia de show em Belém* (O FUXICO, 2003)⁴⁶. O reporte conta com entrevista e falas atribuídas a cantora.

Nessa versão, é dito que Joanna descreve o rapaz “com um turbante na cabeça e camisa azul” (O FUXICO, 2003) e que, ao invés de atravessar uma parede, ele havia

⁴² Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022.

⁴³ Assembléia Paraense, um clube e espaço de eventos, voltado, principalmente, para a elite belenense.

⁴⁴ Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022.

⁴⁵ A muitas pessoas terceirizadas, ou que trabalham de Freelancer no Theatro da Paz. Então, há uma diferença entre os funcionários do Theatro da Paz, para funcionários/pessoas que trabalham no Theatro da Paz.

⁴⁶ Não encontrei a notícia original do O Fuxico, que não disponibiliza com facilidade seu arquivo online. E não há resultados anteriores a 2006, em uma pesquisa “Fuxico” “Joanna” no Google, no intervalo de Janeiro de 1999 à Janeiro de 2004.

simplesmente sumido! Mantêm-se a conversa com os funcionários, a descrição da fisionomia, o apontamento da funcionária⁴⁷ e a ocorrência de um acidente, não detalhado pela reportagem, ao preparar a iluminação para um show na Assembléia, porém nessa versão o show seria de Fafá de Belém. Joanna⁴⁸ completa dizendo que o pai do rapaz foi até o hotel onde ela se hospedava e mostrou uma foto, concluindo com uma explicação sobre o uso do turbante:

“A queimadura foi muito séria e ele ficou com uma marca de auréola na cabeça. Por este motivo ele foi enterrado com um turbante. Fiquei impressionada e não quero mais falar sobre isso” (O FUXICO, 2003)

Anunciando algo que discutirei à frente, há diferenças significativas no papel da materialidade em cada história, o atravessamento da parede mostra, por exemplo, o papel da materialidade ordinária em acionar os sentidos para a presença das visagens. Porém, trouxe ambos os relatos, neste momento, porque quero ressaltar que: mesmo operando como elemento identificador nos dois casos, na história contada por Moldado, o lenço fazia parte da identidade do rapaz em vida, enquanto na de Joanna, era associada com sua identidade pós-morte. Ou seja, para o funcionário, que fazia 35 anos de Theatro da Paz, o rapaz da história aparecia como um ‘eco’ do que era em vida.

Tais presenças, mesmo quando não *familiares*, diferindo dos casos anteriores, podem ser *familiarizadas*, como no caso da ‘Bailarina’. A ‘Bailarina do Theatro da Paz’ é um dos casos mais conhecidos e que possui versões mais variadas, além de ser o um dos raros casos que as mediadoras de visitaçãõ aceitaram, por vezes, comentar, como revelam minha experiência nas fases iniciais de pesquisa⁴⁹ e uma notícia sobre a visita especial, comemorativa de aniversário do Theatro (DOL - DIÁRIO ONLINE, 2018).

Moldado diz que ela pode ser vista de relance no Paraíso⁵⁰, mas nunca a viu pessoalmente. O primeiro vigilante, o Vigilante da Missa, que conversei próximo ao monumento da cabanagem e não mais trabalhava no Theatro da Paz, contou a mim e a Gabrielle que ela morreu ao cair da Ponte⁵¹ e que no dia de sua morte era possível escutar novamente o surdo baque de seu corpo contra o palco. Entretanto, a versão que enriquece o argumento deste subcapítulo nos foi contada pelo Vigilante Que Vê:

⁴⁷ Que nesta versão não é a namorada e não apresenta foto.

⁴⁸ Em fala atribuída, dado que não posso checar a fonte original da notícia.

⁴⁹ Afinal, nas quatro vezes que fui na visita guiada e fiz, ao final da visita, perguntas às mediadoras sobre as visagens elas assumiam não saber muito sobre o assunto, mas, por vezes, uma ou outra mediadora afirmou ter ouvido sobre a bailarina.

⁵⁰ Sessão designada para espectadores no último andar.

⁵¹ Passarelas que ficam acima do palco.

[...] já vi a bailarina, que é uma branca ruiva dos olhos claros, com o pescoço meio quebrado, mas eu já vi ela.

[...] antes mesmo de vir pra cá, eu já tinha escutado esse relato, uma bailarina, tinha se acidentado e morreu no lugar [...]. Maggie, que a gente fala, não posso dizer que a gente batizou ela de Maggie, por causa de um filme antigo também, de um espírito que aparecia na casa e se chamava Maggie, eu batizei ela assim. Só que eu não sei como é o nome dela. Mas ela sempre apareceu pra gente.

[...] Eu só vi ela umas três vezes, mas a gente escuta muito ela é correndo. No palco. Que a área que a gente fica, que é a área de comer, de... o nosso, como se diz, alojamento, que é fica ali em baixo, é justamente embaixo do palco. Chega um determinado horário, principalmente a partir de duas até umas quatro cinco horas da manhã, a gente escuta ela correndo [...]. Tentando fazer as pirueta.

Sabe que ela corre, e faz o barulho como se do nada batesse forte no chão, como se desse uma pirueta, é o que a gente escuta. Que a história dela foi justamente uma dessa, que antes, quando [...], antigamente, o palco era um pouco menor. Em uma das pirueta, que foi que ela não calculou direito, ela passou do palco, caiu na parte dos bancos e quebrou o pescoço e morreu na hora. Que é uma das histórias dela.

[...] Numa outra vez que eu tava fazendo ronda eu vi ela assim de relance, é por isso que eu consigo dar a característica dela. [Inaudível] dos olhos meio claros, passou assim meio rápido olhou assim. Só que não fala nada e foi embora. (Entrevista com Vigilante Que Vê, 23 de agosto de 2022, cortes para concisão, parágrafos não correspondem a ordem cronológica)

Essa versão em particular me chamou atenção, pois *A Bailarina* é precisamente o caso de uma visagem sem identidade atribuída para além de seu ofício. Mesmo assim, aparecem, nas histórias daqueles que testemunham sua presença, alguns elementos que permitem saber um pouco mais sobre ela, como: motivo e data da morte na primeira história; ou a versão do *Vigilante Que Vê*⁵² que conta com descrição física, atividade costumeira, que tragicamente resultou no falecimento, e um nome.

A *Bailarina Maggie*, assim como o Senhor Brand e o Senhor Romário que trabalhava para a Araújo Abreu, se caracteriza por ser um ‘*eco*’. Porque assim como o primeiro, que continua a fazer suas rondas pelo Teatro e anunciar a troca de turnos dos funcionários e o segundo que retornou para trabalhar na cisterna, ela continua, nessa versão, a performar a atividade que era conhecida por realizar em vida. Porém, diferente do rapaz com o pano na cabeça, não há quem possa reconhecer a *Bailarina* e ela continuaria a ser uma visagem *não-identificada*, se não fosse por essa última versão da história.

Em “‘*Entangled in Histories*’: *An Introduction to the Anthropology of Names and Naming*”, as autoras Bodenhorn e Vom Bruck (2006) apresentam a discussões sobre nomes e o ato de nomear partindo de uma perspectiva histórica, partindo dos filósofos gregos até a perspectiva de filósofos mais contemporâneos como Foucault e Derrida. Permeia através das discussões o papel dos nomes em reconhecer humanidade e categorizar socialmente as pessoas, elencando o potencial dos nomes de: atuar como marcadores sociais, como classe,

⁵² Quando indagado, ele disse não reconhecer a versão sobre a queda do corpo, nem saber nada sobre a data da morte.

origem, gênero, etnia (*ibid.*, p. 4); ‘costurar’ histórias (*ibid.*, p. 3), porque nomear é uma forma de causar impacto na vida alheia, além das relações que estabelecemos com determinadas figuras, políticas ou históricas, através de seus nomes; traduzir, de forma concisa, características atribuídas a pessoa (*ibid.*, p. 4); como nomes que temos e os nomes que damos podem, por si só, ‘afetar’ as relações sociais (*ibid.*, p. 9); e o papel da destruição do registro de nomes e/ou supressão de sua verbalização em processos de desumanização e apagamento (*ibid.*, p. 1 e 5). Em outras palavras, demonstrando que os nomes são relevantes em processos de sujeição e incorporação social de pessoas e coisas.

Para ecoar Geertz, nomear é um aspecto crucial em converter ‘ninguéns’ em ‘alguéns’. (BODENHORN & VOM BRUCK, 2006, p. 3, tradução minha)

Entretanto, é num trabalho presente mesmo livro⁵³, da autora Linda Layne (2006), “*Your Child Deserves a Name*”: *Possessive Individualism and the Politics of Memory in Pregnancy Loss*’ que encontro inspiração para lidar com o caso de Maggie. Layne trata do processo nomeação de filhos perdidos durante a gravidez (*miscarriages*) nos Estados Unidos. Para mim, a similaridade entre os casos se encontra, porque tratam-se de sujeitos que só se conhece após a morte, levantando o ponto central do trabalho de Layne ‘o descolamento do nascimento social, do nascimento biológico’ (LAYNE, 2006, p. 32).

A autora explora casos, citando até mesmo exemplos amazônidas, como os dos Wari (LAYNE, 2006, p. 34), em que é comum que famílias entrem em reclusão após um nascimento e só no término desse período a criança recebe um nome. Nesses casos, a gestação social se alonga para além da gestação biológica e o nome toma um papel importante na inserção social daquele novo ser. Exemplos similares, mas aplicados a contextos ‘ocidentais’, apontam que nomear constitui parte importante do processo de incorporar um sujeito à família.

⁵³ The Anthropology of Names and Naming

[Sobre o caso de uma mãe brasileira de Alto do Cruzeiro, PE] Porque outros geralmente nos nomeiam, o ato de nomear tem um potencial em implicar infantes nas relações através das quais eles se tornam inseridos na, em última instância agindo sobre, a matriz social. (BODENHORN & VOM BRUCK, 2006, p. 3, tradução minha, colchetes são adições contextuais minhas)

Pesquisa histórica sugere que durante os anos coloniais, Novos-Ingleses [New Englanders] também atrasavam a nomeação e a associada atribuição da condição de pessoa [personhood] para algum tempo depois do parto, referindo aos infantes “como ‘isso’, ‘o pequeno estranho’ ou ‘o bebê’ até que “os pequenos estranhos se tornassem familiares” (LAYNE, 2006, p. 34-35, tradução minha)

Na mesma medida, documenta-se um certo desconforto quanto um sujeito familiar não é dotado de nome:

Histórias bem-humoradas são frequentemente geradas de resultados de decisões de última hora sobre o nome. Uma vez que é a atribuição de um nome que transforma recém-nascidos em “alguéns” cada dia que se passa após o nascimento aumenta a ansiedade. (LAYNE, 2006, p. 34, tradução minha)

Ou seja, o ato de nomear alguém após a sua morte, é uma escolha deliberada de *familiarizar* um não-vivo e incorporá-lo no círculo social. Podemos, entretanto, retornar a um contexto brasileiro para compreender melhor os processos que transformam Maggie de uma presença *não-identificada*, para uma com identidade. Porque como Leticia Ferreira (2009) aponta em ‘*Dos autos da cova rasa : a identificação de corpos não-identificados no Instituto Médico-Legal do Rio de Janeiro, 1942-1960*’, que muitas vezes não basta apenas um nome para tornar um corpo identificado. A autora apresenta casos em que nome, sobrenome e filiação, foram atribuídos, mas continuaram dentro dos processos legais de corpos *não-identificados*, podendo ser, eventualmente, enterrados como “indigentes” (FERREIRA, 2009, p. 80 e 149), concluindo que:

Como mostra Da Matta (1997) em relação ao Brasil, laços entre pessoas mortas e aqueles que a elas sobrevivem são perpetuados após o óbito. Sobreviventes sustentam obrigações quanto a seus mortos e suas almas [...] (FERREIRA, 2009, p. 138)

No caso dos *não-identificados*, todavia, registra-se através de um sumário “NÃO”, manuscrito em muitos documentos arquivados, que seus sepultamentos não foram precedidos de velório, enfatizando a ausência de membros destas redes e grupos nos momentos que seguiram sua morte. (FERREIRA, 2009, p. 138, os grifos são da autora)

Ou seja, para a identificação, não basta apenas o nome, é importante que o identificado esteja associado a um grupo social; uma atribuição de raízes; de dizer que aquele corpo tem família e/ou comunidade; de pessoas que mesmo após a morte sustentem relações com o sujeito; que ele esteja *emaranhado* em laços de afeto. Portanto, ao nomear, o Vigilante Que Vê está: identificando Maggie; lhe concedendo uma identidade, com um nome relacionado ao seu comportamento e história⁵⁴; e, principalmente, estabelecendo uma relação contínua com

⁵⁴ Inspirado em um personagem de filme similar a ela.

ela. É como se a Bailarina, através da nomeação, estivesse renascendo socialmente, sendo novamente incluída em um círculo social, sua visagem tão indistinta, ganhando contornos mais claros. Suspeito que a nomeação de visagens, assombrações e dos “Santos Milagreiros de Cemitério”⁵⁵ (RODRIGUES, 2023, p. 60 e 94; MONTEIRO, 2000, p. 184; MAGNO & DIÁRIO DO PARÁ, 2023; NÓBREGA & DIÁRIO DO PARÁ, 2022) componha um modo de estabelecer novas relações entre sujeitos, que preserva/concede uma identidade, transformando radicalmente os laços sociais. Que, para mim, soa como um processo de *familiarização*, que se constrói nas mesmas bases as quais Moraes & Bezerra descrevem para a *apropriação* de patrimônios culturais:

[...] discursos oficiais sobre o patrimônio, concentra-se na ideia de “apropriação”, quer dizer, de tornar algo próprio, *familiar*, próximo. (MORAES & BEZERRA, 2012, p. 110, o grifo é meu)

Esse processo, entretanto, não é completo, Maggie ainda é uma presença não-viva e o vigilante alerta que não se deve acender velas para essas almas, pois elas podem ficar “perturbando”. A nomeação estreita a relação com a visagem, mas se reconhece a necessidade de manter certa distância.

1.9. Tríades do Imaginário: *Santos, Visagens e Encantados*

As *visagens*, portanto, não parecem ser do domínio do familiar, ao mesmo tempo que se recusam a ser totalmente desconhecidas. O que me levanta a suspeita de que estamos olhando para um sistema triádico, como descrito por Lévi-Strauss (2008) em “*As Organizações Dualistas Existem?*”, onde as visagens operam “por intermediário [...] que se faz a passagem entre uma forma [familiar] e outra [alteridade]” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 166, os colchetes são adições minhas):

A oposição entre terreno limpo (círculo central) e terreno baldio (círculo periférico) requer um terceiro ramo, a mata ou floresta – isto é, terreno inculto – que circunscreve o conjunto binário, mas também o prolonga, já que o terreno limpo está para o terreno baldio como este para o terreno inculto. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 167)

Vemos assim, que as antíteses que servem para exprimir o dualismo pertencem a duas categorias diferentes, algumas verdadeiramente, outras falsamente simétricas. Estas últimas são na verdade tríades, disfarçadas de díades [...] (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 169)

Segundo Lévi-Strauss (2008, p. 170), as anomalias observadas num sistema que se pensa binário desaparecem uma vez que o identifica como um sistema ternário. É difícil

⁵⁵ Há em Belém o que Walcyr descreve como Culto as Almas, uma fé popular de pedidos e oferendas, dos mais variados tipos, mas mais frequentemente de cura, destinado a “almas” (WALCYR, 2000) ou “santos” (RODRIGUES, 2023) sepultados nos cemitérios da cidade, como o Santa Izabel e o Soledade. O Culto, Walcyr (2000, p. 184) descreve, conta com orações e histórias de vida das almas sepultadas.

conceber um dualismo estrito entre Visagens/Encantados porque falta espaço para *ordinariedade*. Tanto visagens como encantados são do domínio do *extra-ordinário*, ao passo que as visagens misturam os conceitos de *Familiar* e *Alteridade*. A proposição de um sistema ternário não só resolveria essa questão, como nos ajudaria a colocar várias outras em perspectiva. Até mesmo no caso dos taxistas, de Silveira e Soares (2012), estar num lugar desconhecido não significa se encontrar perdido, é possível que se tenha orientação suficiente para voltar para uma via principal. Portanto, parece haver no imaginário amazônico, que trata com visagens e encantados, sempre três categorias: o *Familiar*, o *Estranho* e o *Estrangeiro*; o *Religioso*, o *Visagento* e o *Encantado*; e, talvez, o mais importante, o *Centro*, a *Margem* e o *Fundo*.

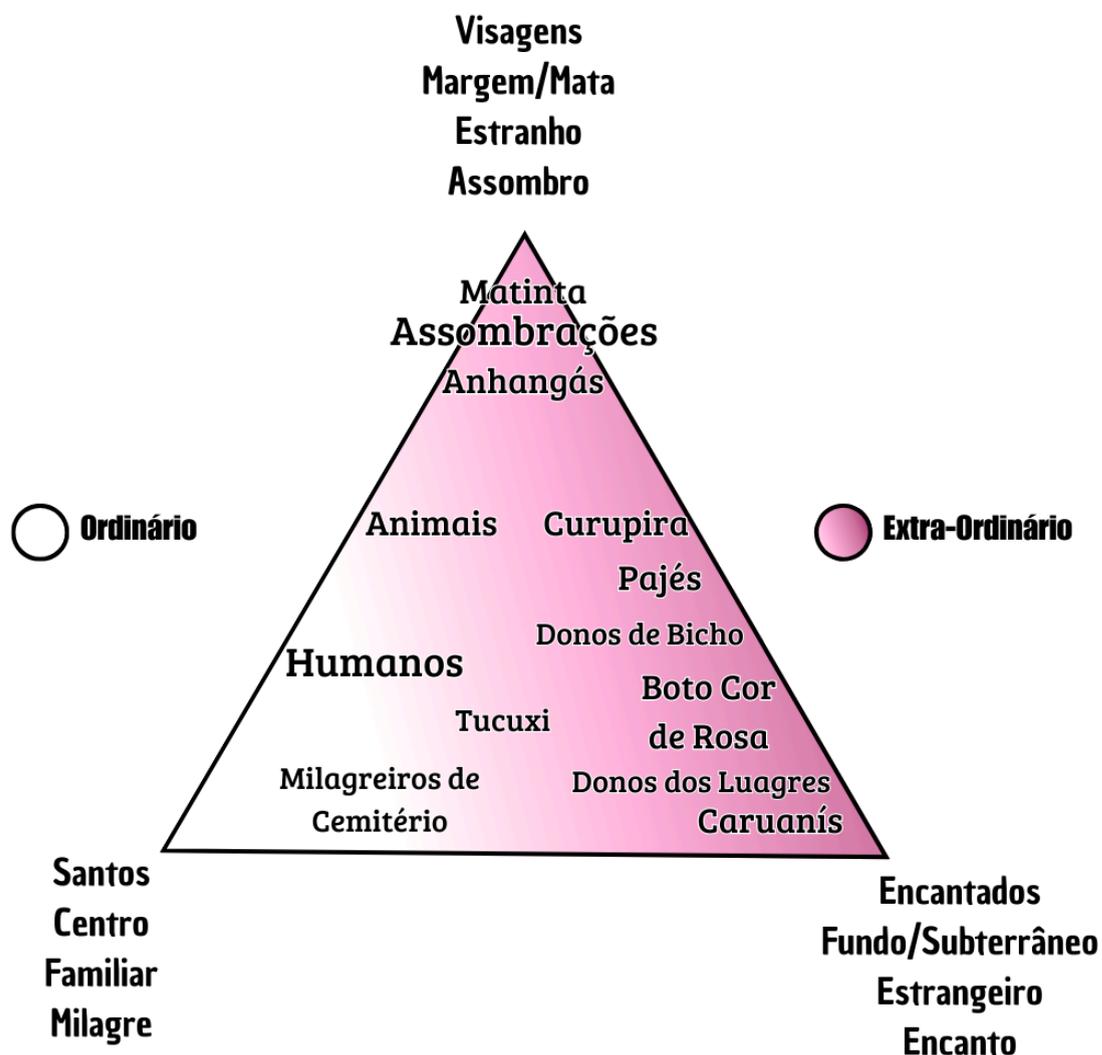


Figura 1: Triades do Imaginário (simplificada)

1.9.1. O Centro, a Margem e o Fundo: distâncias entre encantados e visagens

As pessoas não morrem, ficam encantadas. (GUIMARÃES ROSA, 1967)

Galvão (1955), frequentemente se refere aos *bichos da mata* como *visagentos*, mas evita fazer o mesmo para os do *fundo*. Maués & Villacorta também parecem notar essa anomalia, a qual chamam de ambiguidade (MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 22). Os autores notam que ‘*encantados*’ da mata e do fundo operam de forma distinta (MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 21; MAUÉS, 2006, p. 20), sendo que os primeiros apresentam um perigo diferente dos segundos. Os bichos da mata jogam mal-olhado de bicho e fazem os

humanos se perderem (MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 21), enquanto os encantados do fundo parecem atrair as pessoas em busca de levá-los para o ‘*encante*’, ou “*Reino Encantado*” (MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 20; MAUÉS, 2012, p. 38).

Maués e Villacorta também estabelecem a característica de não-morte para esses seres, como o caso do Rei Sebastião que “não morrera, mas se encantara, devendo em breve retornar à Europa” (MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 18; MAUÉS, 2012, p. 38). A temática parece ser recorrente entre histórias de encantados e encantamento (MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 18; VASCONCELOS, 2022; LEITE, 2014, p. 112; PANACHUK, *et. al.*, 2016, p. 148; SILVA, 2019, p. 77). Encantar-se demarca uma passagem para um ‘outro mundo’ e confere capacidades *extra-ordinárias* para o faz, mas não é considerado morte. A associação é tal que mesmo quando se há uma ‘extinção dos encantados’ (VASCONCELOS, 2022) não se encara como uma morte, mas como uma fuga.

Quem apresenta um caso que ilumina essa questão é Lúcio Leite (2014). Em sua dissertação sobre Laranjal do Maracá (município de Magazão, AP), o autor descreve o caso do encantamento de Joana Alcântara, que teve uma relação muito próxima com um ‘*Encante*’⁵⁶:

um local conhecido como buracão do Laranjal, uma gruta de composição laterítica, cortada por um curso de água que deságua no igarapé do laranjal, localizado a poucos quilômetros de Laranjal do Maracá. O local é também conhecido por conter uma série de pinturas rupestres [...] (LEITE, 2014, p. 107)

Dona Joana Alcântara, que tem sua história contada por familiares e conhecidos, era uma mulher detentora de capacidades *extra-ordinárias* de *afetação* e morava próxima a gruta, que já era tida como encantada (LEITE, 2014, p. 108-109). Seus ‘dons’ e condutas, a alienaram da própria família, reforçando a alteridade relacionada à encantaria, mesmo quando se tem laços familiares com estes. Em ocasião, foi capaz de matar um dos de seus sobrinhos, mas, longe de ser totalmente maligna, também concedia curas e distribuía alimentos (LEITE, 2014, p. 110).

[...] mesmo em sua família ela era considerada uma mulher muito perigosa, que tinha ‘o poder de fazer o bem e fazer o mal’ e por isso evitada por boa parte deles. (LEITE, 2014, p. 109)

Dizem que era para gruta encantada onde Joana Alcântara se dirigia para fazer seus partos (LEITE, 2014, p. 109), cujo pai era o ‘*dono* do Buracão’ (LEITE, 2014, p. 111). Os filhos, por sua vez, trocam referências com conhecidas histórias de encantados, porque sua

⁵⁶ Locais conhecidos por serem moradas de encantados, ‘*donos*’ desses lugares.

filha se tornou uma Cobra Grande e seu filho, também transformado em cobra, se chama Norato⁵⁷. Por fim, a história sobre essa distinta mulher acaba em uma não-morte.

[...] apesar de muitos acreditarem que Dona Joana Alcântara morreu de doença, ela ‘desapareceu em carne’ e hoje vive com o Belarito, seu encantado, em um outro local de ‘encante’, uma região conhecida como areal. (LEITE, 2014, p. 111)

Tais narrativas levam Leite (2014, p. 111) a afirmar que o acesso aos *encantes*, estaria restrito a pessoas elas mesmas sob o *encanto*, ou seja, afetadas por *encantados*. Isso é, contudo, de grande perigo, pois é frequente que pessoas não retornem dessas viagens. Porque é cedendo ao *encanto* e passando tempo demais em um *encante* que se torna um *encantado*. Isso nos permite parafrasear como *encantamento* as histórias de Cobra Grande, levantadas por Vidal (2009), em que o herói vai viver permanente no fundo. O caso de Dona Joana Alcântara traz também outras características associadas aos *encantados* largamente ausente nas *visagens*, como a capacidade de cura. Os ‘*Bichos Visagentos*’ de Galvão (1955) assustam, amedrontam, afastam e assombram, mas são os *Caruanís, encantados do fundo*, que auxiliam os pajés em suas curas.

Não é, entretanto, porque suas capacidades de fazer coisas boas são diminutas, que *visagens* sejam tratadas como completamente malignas. Quando olhamos Curupiras e Anhangás, esses parecem estar reforçando, através de sua *afetação extra-ordinária*, regras sociais de convívio com as espécies animais. Enquanto seres mais associados aos encantados estão, através de sua *afetação*, dando impulso à dissolução ou extravio de regras e expectativas sociais:

Dona Joana Alcântara mata a própria família. Afetados pelos *caruanís*, as pessoas tendem a se jogar nos rios (GALVÃO, 1955, p. 95). Os Botos seduzem mulheres solteiras e casadas e tem relações sexuais com elas. As botas, fêmeas, mesmo sem a capacidade de transformação, tem uma *afetação* bastante poderosa: Homens, quando encontram botas vulneráveis (atoladas nas praias, agarradas às redes, ou mesmo mortas), parecem incapazes de resistir à tentação de copular com elas e não param até que sejam arrancados a força (MAUÉS, 2006, 19-20). Tal comportamento impulsivo, energético, danoso a si, além de qualquer expectativa social, relacionado ao fundo e seus habitantes, parece ser a raiz do *encanto*, a *afetação* dos encantados.

⁵⁷ Cobra Norato (MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 17-18; CASCUDO, 2012, 76.1) trata de uma mulher que dá à luz a gêmeos encantados, um menino e uma menina, que se ‘*engeram*’ em cobras grande e, geralmente, o menino, pode ser desencantado.

Retornando ao tema da não-morte, em mais uma coisa se diferenciam encantados e visagens, pois essas muitas vezes referem-se à, ou são causadas por, espíritos dos mortos. Os casos no Theatro são largamente atribuídos aos não-vivos. Portanto, por mais que haja sobreposições: *assombrações*⁵⁸, *bichos da mata* e *bichos do fundo* são frequentemente coisas distintas, sendo os últimos, quase sempre, *encantados*.

Minha proposição é que o lugar das *visagens* é um e dos *encantados* é outro. Entretanto, os *bichos da mata* frequentemente transitam entre as categorias, e é possível que outros seres façam o mesmo. Não obstante, a Curupira ‘*encantada*’, parece ocupar um lugar apenas ligeiramente diferente do Curupira ‘*visagem*’. Porque, apesar das noções de visagem e encantados impactarem a forma como esses entes são interpretados, continua-se a diferenciar entre os *bichos* da mata e do fundo.

Ou seja, dependendo de quem fala, as categorias podem abranger ou estreitar. Todavia, os entes e seus lugares não deixam de ser reconhecidos. **Porque, por mais que certos elementos migrem entre as histórias, a tríade Centro, Margem⁵⁹ e Fundo se mantém.** O centro como lugar do ordinário, onde a maior parte da vivência humana ocorre. A margem/mata do extra-ordinário mais ou menos simétrico, o lugar que os humanos frequentam com alguma regularidade, mas não é onde a vida social toma palco. E, o fundo/subterrâneo, locais do extra-ordinário assimétrico, lugares onde os humanos não deveriam frequentar. Categorias que não dizem respeito só ao espaço, mas delimitam, também, outras distâncias, por exemplo, entre o que é passível de ser *domesticado*, como as *Karuãnas/Caruanís*⁶⁰, do que é eternamente ‘selvagem,’ como os Anhangás. **Portanto, Centro, Margem e Fundo falam de categorias sociais inscritas na paisagem.**

Essas são extremamente correlatas com as categorias de Beira, Centro e Fundo descritas por Jaqueline Gomes⁶¹ (2022, p. 94), contudo as da autora tratam do “Centro da Floresta”, equivalente a *Margem*, enquanto a “Beira” é mais próxima do *Centro*. Em seu contexto etnográfico ribeirinho, é na margem onde as pessoas vivem, por isso ela toma o lugar

⁵⁸ Visagens de não-vivos.

⁵⁹ Margem que engloba também a mata.

⁶⁰ Leite (2014, p. 104-105) inclusive fala de um encontro com donos de bicho, que espancaram Seu Carumbé e derrubavam sua rede. A situação só se resolveu quando uma benzedeira de Macapá fez ‘procedimentos’ para que os donos passassem a acompanhar o Seu Carumbé. Mostrando que, em alguns contextos, donos podem ser tratados como Caruanís.

⁶¹ A tese de doutorado de Gomes foi um achado fortuito, mas tardio em prazo (29/07/2024). Por isso, infelizmente não teve o impacto que merecia nesse capítulo. Contudo, é de grande felicidade, pois chegamos a conclusões similares, de forma independente. Nos corroboramos em um tema central. Mostrando que essas categorias não falam sobre nosso trabalho específicos, mas sobre nosso campo.

do *centro*. A *beira*, *margem* geográfica, é o *centro* social. O centro da floresta, lugar que as pessoas conhecem, mas não vão, é lugar dos *bichos* da mata e das coisas perigosas, assim como a *margem* é para os casos que apresentei. As categorias se transformam, na medida que as pessoas ocupam o espaço de maneiras diferentes.

Complemento essa reflexão levantando outro trabalho da autora (GOMES, 2021), “*Desvio e Encantados: uma outra arqueologia da paisagem na Amazônia*”, que em seu estudo de caso na Reserva de Desenvolvimento Sustentável Amanã, no médio Solimões (AM), trata da capacidade que comunidades tradicionais e ribeirinhas tem de perceber as marcas dos *encantados* na paisagem. O que nos permite concluir que *encantados* são definidos pela paisagem na mesma medida que a transformam. Dito isso, uma vez que relações com os *bichos* se caracterizam como uma relação entre sujeitos, sinto seguro em afirmar que as relações sociais imbricadas em *Centro*, *Margem* e *Fundo* dão a *visagens* e *encantados* um papel importante na sujeição⁶² da paisagem. Tornando-os particularmente sensíveis às transformações que ocorrem na relação de humanos com o espaço.

Então, chamar o Currupira/a Curupira de visagem ou encantada, parece informar não só a relação com a entidade, como também a relação das pessoas com a mata. Minha suspeita é que o afastamento do convívio com os espaços de floresta aproxima os *bichos da mata* dos *encantados*, porque a mata vai deixando de ser *margem* e passa a ficar tão inalcançável quanto o *fundo*.

A existência dos Currupiras nos antigos tempos de Itá era tida como uma realidade como ainda hoje o é nas freguezias mais afastadas. **À medida que se derrubou a mata, morada predileta dessas criaturas, foi se relegando sua existência para regiões mais distantes.** Acredita-se em sua realidade, **porém ela já não ocupa a vida local.** Finalmente o último estágio é atingido por aqueles que agora já se mostram céticos e consideram essa crença um abuso ou superstição dos mais velhos. **Para esses os Currupiras são apenas uma lenda.** (GALVÃO, 1955, p. 100, os grifos são meus)

Nas crenças populares amazônicas há duas categorias de encantados: do fundo e da mata. **Estes últimos têm escassa importância na região do Salgado, onde também a mata é pouco importante,** reduzindo-se apenas a duas personagens, referidas como “anhangá” e “curupira” (MAUÉS, 2006, p. 20)

No Salgado **esse desmatamento é secular**, por ser área de colonização muito antiga, desde o século XVII, tendo se tornado – juntamente com a bragantina, também no nordeste paraense – **a região de maior densidade populacional da Amazônia [...]** (MAUÉS, 2012, p. 48)

Porque *visagens*, independente do que elas se ‘referem a’, quase nunca vêm do *fundo* e raramente vêm do *centro*, suas histórias parecem sempre transitórias, marginais. Quando as *margens* ‘urbanas’ se equivalem a *mata* as visagens vão dos Anhangás às Assombrações

⁶² Ato de se fazer sujeito.

(SILVA, 2019; PANACHUK, et. al., 2016; PINHO, 2019). Quando *margens* ‘urbanas’ e *mata* não se equivalem, pode-se ter um de dois resultados: o que vi no Jurunas e em Galvão (1955), em que ‘*assombrações*’ não são visagens e os *bichos da mata* são; ou, o que vemos em parte da bibliografia (MAUÉS & VILLACORTA, 2001; WAWZYNIAK, 2004; LEITE, 2014, p. 98) em que os *bichos da mata e do fundo* são *encantados*, e visagens são as *assombrações*.

Concluo, então, que *Visagens* e *Encantados* não são conjuntos sólidos de delimitações estritas, mas uma gradação. A classificação de um *bicho* nessa escala informa mais sobre a relação das pessoas com a “*cercania*⁶³ do *bicho*” do sobre “o *bicho* em si”. Portanto, não parece à toa que, dentre os bairros periféricos de Belém, seja exatamente o Guamá que abrigue o Cortejo Visagento. O bairro agrega *margens*, por ser, ao mesmo tempo, marginal e marginalizado. A marginal do rio, e marginalizado por parte do imaginário de quem não é familiar com a região. Quando te veem como periférico, tudo aquilo que enriquece, ou, vem do seu imaginário é visagento: capaz de promover *afetos*⁶⁴ tangíveis e intangíveis, e *assombrar* uma elite distanciada.

1.9.2. Uma teoria sobre o *Assombro*

Por que histórias de *visagem* andam coladas com as de *encantados* e vice-versa? Eliane Silva (2019, p. 75) conta sobre uma atividade no Centro de Estudos Superiores, unidade de ensino superior da Universidade do Estado do Amazonas, em que se pedia para os alunos contarem histórias de “encantados”. Porém, a autora conta, o exercício também trouxe narrativas de “*bichos visagentos*”. Gabriela Gonçalves (2019a, p. 35), no seu trabalho com histórias de *visagem* nos casarões de São Luís (MA), relata que “era comum” para ela ouvir histórias do que chamou de *bichos do fundo* e da *mata* em meio aos casos de *visagem*. As distâncias *Centro:Margem:Fundo* explicam porque os *bichos* se misturam e se distinguem, há, todavia, uma relação que explica o porquê as histórias fazem o mesmo, e tem a ver com o *encanto* e o *assombro*.

O *Encanto* é como eu descrevi no subcapítulo anterior, estar sob influência dos *encantados*, agindo de forma impulsiva, energética e danosa, descumprindo normas sociais, podendo sucumbir e, em última instância, ser levado para o *encante*. Seria lógico presumir que se *encantados* encantam, *visagens* assombram. Galvão afirma que *visagento* é a “qualidade que se atribui aos sobrenaturais, por sua capacidade de **amedrontar** e fazer coisas

⁶³ Arredores espaciais, sociais e simbólicos.

⁶⁴ Afeto é a capacidade das coisas de mobilizar sua rede de relações/emoções para causar efeitos. Ver: *Familiarizando Objetos: Afetos*

extraordinárias” (GALVÃO, 1955, p. 126). Realmente, os casos de visagem que levantei da bibliografia e da pesquisa no Theatro da Paz, tem como denominador comum causar medo.

Nesse sentido, o assombro, ou visagem, é um fenômeno que se desdobra em narrativas fantásticas que envolvem acontecimentos **causadores de pavor, medo e até angústia** nas pessoas [...] (VASCONCELOS & SILVEIRA, 2021, p. 558)

Existe, contudo, mais de uma forma de sentir medo. Pode se ter um medo ansioso, por conta do futuro; o medo de sentir uma dor; o medo do escuro e do desconhecido. Chamemos, portanto, a forma ainda não caracterizada de medo provocado pelas visagens de ‘*Assombro*’.

Creio, então, que o *Assombro* esteja mais associado às visagens, mas não é domínio exclusivo delas. *Não-Vivos*, *Matintas* e *Bichos da Mata* são, todos capazes de “assombrar”, mas *Assombro* significa uma multitude de coisas diferentes:

Em Galvão (1955, p. 102) “assombrar” significa, literalmente, roubar a sombra. Para Maués & Villacorta mal-assombrado é estar possuído pelo espírito de um morto, ou da Matintaperera, “mostrando, por exemplo, sua sombra sem incorporação” (2001, p. 29-30). Em Leite (2014, p. 103, 131) as pessoas são assombradas em sonhos: por *donos* expulsando pessoas de seus domínios⁶⁵ ou fantasmas revelando botijas de ouro. O autor também nota um caso em que ‘remorso’, causado por *encantado*, pode significar uma assombração (LEITE, 2014, p. 109). Coincidentemente, Galvão define ‘Remorso’ como “Calafrio que o indivíduo sente à aproximação ou contato com uma visagem.” (GALVÃO, 1955, p. 201). No trabalho de Panachuk et. al. (2016, p. 107 e 141) o assombro está associado às várias *afetações extra-ordinárias*, mas mais particularmente as relacionadas aos Encomendadores de Alma⁶⁶. Para Silva (2019, p. 80, 83-84, 101, 117), assombração se refere majoritariamente aos espíritos dos mortos, mas uma de suas entrevistas revela um uso associado aos *bichos da mata*:

A minha avó contava várias histórias antes da gente dormir, e as histórias que ela contava eram sempre relacionadas com algo que ela e seus parentes e vizinhos viveram. Eram **histórias de bichos da mata que assombravam** as pessoas da comunidade. (Orange Cavalcante, 2019 *apud* SILVA, 2019, p. 87)

Assombro, então, está relacionado a *afetações* que causam medo e que tendem, na maior parte das vezes, afastar as pessoas, ao contrário do *Encanto* que atrai. Porém, podemos

⁶⁵ Como um alerta antes de levá-los para o encanto (LEITE, 2014, p. 104).

⁶⁶ Um grupo de homens que se vestem de branco e saem pelas ruas de Juruti rezando “pelas almas que não tiveram salvação e possuem muitos pecados, assim as orações têm o objetivo de entregar a alma dessas pessoas a Deus.” (PANACHUK, et. al., 2014, p. 107). Dizem que olhar para as velas que acendem na frente das casas pode transformar um sujeito em osso (ibid., p. 107) e que mulheres ou crianças que se juntam morrem assombradas (ibid., p. 141).

nos estender, buscando as razões pelas quais os *assombros* resultam nesse tipo de reação tão intensa.

Quem nos ajuda muito nessa empreitada é Flávia Pires (2007) com sua tese ‘*Quem tem medo de mal-assombro?: religião e infância no semi-árido nordestino*’. Ela mostra que em seu contexto de pesquisa, o medo de ‘*mal-assombros*’ vai crescendo à medida que se envelhece e o significado termo se altera. *Mal-assombros* podem ser na infância todo tipo de ser extra-ordinário (*ibid.*, p. 107), mas:

Para um indivíduo adulto, *mal-assombro*, em poucas palavras é a alma de uma pessoa que faleceu e que, por algum motivo estabelece contato com os vivos. (PIRES, 2007, p. 96, o grifo é meu)

Se o Theatro da Paz estivesse localizado em Catingueira (PB) suas visagens seriam, sem dúvida, *mal-assombros*. A autora também nota “que a terminologia ‘*bicho*’ é usada tanto para o Demônio quanto para os *mal-assombros*” (PIRES, 2007, p. 104, o grifo é meu), reforçando a perspectiva de Da Matta & Soárez (1999) sobre a categoria.

Pires discorre as qualidades de almas mais propícias a se tornarem *mal-assombros*, como: mortes ‘próximas a ritos de passagem’, violentas, e inesperadas (PIRES, 2007, p. 96). Ou seja, mortes limiares, além das expectativas sociais, ou extra-ordinárias, de certo modo, *marginais*.

Maus desencarnados que atormentam os vivos são, segundo Pires (2007, p. 98), almas que se encontram perdidas e em sofrimento. Por vezes, são almas que não perceberam que estão mortas, ou as quais têm relações mal resolvidas com os vivos. Nestes casos, os vivos podem afetar o destino da alma ao encomendar missas, ou parar de chorar sua morte (PIRES, 2007, p. 98).

Essas contrastam com os ‘bons *mal-assombros*’, almas que foram ‘bem encaminhadas’ e atuam em benefício dos vivos, indicando-lhes botijas de ouro enterradas ou visitando para dar notícias e conselhos (PIRES, 2007, p. 99-100). Há também as almas perdidas que não “têm interesse em *assombrar*” (PIRES, 2007, p. 101, o grifo é meu), mas, por não saber como fazer a passagem, voltam para suas casas e performam tarefas cotidianas, assim como os *ecos* do Theatro da Paz.

Transpondo para o caso belenense, *visagens* poderiam corresponder ao primeiro ou terceiro tipo, enquanto o segundo é similar aos Santos Milagreiros de Cemitério. Registro,

ainda, como evidência episódica, uma conversa que, certa vez, tive sobre o assunto com Carlos Moreira, um amigo belenense e colega do PPGA.

Compartilhando com ele esboços da minha teoria sobre o assombro, Carlos curiosamente me informou que nunca apareceram visagens na casa dele, exceto a vez que a avó materna os ‘visitou’. A ‘visita’ ocorreu ainda em 2022 e fiquei sabendo logo quando aconteceu. Tia Santana, mãe do Carlos, havia dedicado muito tempo e cuidado à mãe, que durante longas temporadas morava com ela e em outros momentos vivia com os outros filhos no interior. Prática que distribuía a responsabilidade dos cuidados e deixava a matriarca próxima do território no qual havia construído sua família.

Em minha memória, a ‘visita’, se deu algumas semanas após o falecimento da avó. Se não me engano, foi Seu Carlos, pai de Carlos, que a viu de relance em sua cadeira de balanço. Lugar onde frequentemente eu a encontrava quando, viva, eu ia lhe ‘pedir bença’.

Carlos frisou, porém, que a avó era uma “*aparição*”, não uma visagem, porque para ser visagem “tem que ter um certo desconhecimento, uma certa estranheza”⁶⁷. Reforçando, através de sua fala, a temática de *familiaridade* e *alteridade*; implicando que a *familiaridade* entre funcionários do Theatro da Paz, se difere daquela de uma família nuclear e que essa distância é relevante na interpretação e classificação dos encontros.

A noção *Centro:Margem:Fundo* é reforçada no trabalho de Pires, quando a autora afirma que: “o habitat dos *mal-assombros* é longe, o campo, o sítio, o cemitério (que também é geralmente distante da cidade), e as casas abandonadas pelos vivos” (PIRES. 2007, p. 102, o grifo é meu), lugares que ela denomina conjuntamente como “não-cidade” (PIRES. 2007, p. 102). Apontando que os *mal-assombros*, causam mais problemas quando vêm ‘coabitar’ os locais geralmente frequentados pelos vivos. Em outras palavras, quando esses seres da *margem*, vêm para o *centro*.

Pires completa, informando que enquanto os vivos lidam com os mortos como se fossem ‘outros’, os mortos tratam os vivos como se ainda fossem seus iguais (PIRES, 2007, p. 105). Trazendo para o modelo aqui construído, os vivos tratam os mortos como *alteridade* e os mortos tratam os vivos como *familiares*.

⁶⁷ Áudio de Carlos Moreira enviado por Whatsapp em 20/06/2024.

Em parte, os *mal-assombros* poderiam ser pensados como o ‘outro’ dos vivos. Eles habitam preferencialmente a natureza em oposição às cidades, e quando querem assustar, vão para as cidades, onde moram as pessoas (PIRES, 2007, p. 104, o grifo é meu)

Para fazer jus ao trabalho da autora, é importante notar a influência religiosa na interpretação dos *mal-assombros*. Porque o que foi descrito acima cabe somente a católicos e espíritas:

Mas para os crentes, diferentemente, não há alma que venha fazer o bem, porque todas elas são enviadas pelo Demônio. (PIRES, 2007, p. 100)

O que se assemelha muito ao caso descrito por Silva (2019) em Tefé, onde, com a exceção da Cobra Grande, todos os ‘*bichos visagentos*’ e visagens de não-vivos são tidos como coisas do demônio:

Observe nesse relato que dona Teresa, assim como seu Joaquim, também passou a acreditar que esses acontecimentos sobrenaturais são obras do demônio. Ela acredita que o diabo é católico, e que a assombração em procissão é ele atuando. (SILVA, 2019, p. 83)

Apenas mal-assombros que ‘fazem zoada’⁶⁸ em excesso ou afetam um vivo de maneira bastante negativa (os fazendo ficar agressivos, ter depressão, ou entrar em marés de azar) é que são encarados em Catingueira (PB), por católicos e espíritas, como associadas ao “Demônio” (PIRES, 2007, p. 101-102). Tudo isso se torna de extrema relevância, porque uma das conclusões centrais do trabalho é que “para temer o mal-assombro na sua total potência assustadora é necessário reconhecer o Diabo” (*ibid.*, p. 121). Em seu potencial mais assustador, a aparência dos *mal-assombros* é nada mais que uma enganação; uma face, conhecida ou reconhecível, familiar, ou, ao menos, humana, na qual o Demônio se traveste.

Desenvolvo então uma noção de *Assombro* que remete tanto à capacidade agentiva das visagens, quanto à sua posição na escala de *Familiar:Alteridade*. Porque, *Assombro* é o que se dá quando se tem um *estranhamento* das relações, causando a sensação de insegurança (GONÇALVES, 2019b). Quando o *Familiar* se mistura com a *Alteridade*. Quando a realidade percebida se encontra distante da expectativa criada. Quando a coisa é mais ou menos conhecida, mas o comportamento, ou presença, é inesperado e inexplicável, causando, frequentemente, uma sensação ruim. Englobando, deste modo, medo e o desconforto das *presenças familiares* do Teatro da Paz.

A ausência de sombra é *Assombro* porque se mantém a identidade da pessoa, mas algo vital o falta, algo que é comum a tudo, seja *bicho*, gente, ou objeto; tornando o assombrado

⁶⁸ Termo não utilizado por Pires, mas que encaixa bem na descrição provida por ela: “habitantes de uma casa são repetidamente acordados com barulhos estranhos, quando objetos mudam de lugar sem explicação, ou quando a TV ou o rádio ligam sozinhos, causando medo demasiado” (PIRES, 2007, p. 101)

inerentemente diferente de todas as coisas vivas. Visagens provocadas por bichos da mata são histórias de assombração na medida que o veado, não é só um veado, mas um Anhangá; em que um chamado é uma armadilha do Guariba ou Curupira. Tudo isso trata de elementos à primeira vista *ordinários* em que a capacidade de agentiva é maior que a esperada, surpreendendo negativamente um sujeito, o *assombrando*.

É interessante que histórias de visagem sejam muitas vezes contadas por testemunhas que foram *assombradas* e as histórias de encantamento por pessoas que testemunharam o *encanto*, não pelas que foram *encantadas* (VASCONCELOS, 2022, p. 257⁶⁹; PANACHUK, et. al., 2001, p. 118, 137; SILVA, 2019, p. 79, 91, 92⁷⁰, 93⁷¹). Porque, testemunhar uma pessoa sendo encantada, é testemunhar uma figura familiar agindo de modo muito distinto. *Encantamento* não é *assombração*, mas histórias de *encantamento* são *assombrosas*. Por isso, quando se pede histórias de visagem se ouve, junto delas, histórias de alguns encantados e vice-versa. É compartilhar aquilo que delimita o *Ordinário* do *Extra-Ordinário*, o *Familiar* da *Alteridade*. Histórias de visagem são histórias de *assombro*, mas histórias de *assombro* não são somente histórias de visagem.

Imagine que um dia voltando do trabalho você encontra sua casa em chamas. Os bombeiros já estão no local e fazem de tudo para salvá-la, ainda assim, você perde tudo. No dia seguinte, você passeia entre as cinzas, já frias, de sua memorabilia, tentando resgatar os poucos objetos sobreviventes. O lugar onde era sua casa nada mais é que um descampado cinzento.

Ao final dessa mórbida semana, você está retornando de Uber para seu lar temporário, um hotel ou casa de familiar. Em um momento inesperado, talvez por conta do trânsito, o Waze muda o trajeto. O motorista, segue o aplicativo fielmente, antes que você consiga protestar, te leva para sua, agora, antiga rua. Neste velho local seus olhos miram involuntariamente para sua antiga casa, esperando encontrar o descampado e a destruição. Mas... para o engano deles, sua casa está lá, de pé, tão maravilhosa quanto em seu melhor dia. A pintura renovada, as telhas limpíssimas, as janelas tinindo. Você pede para parar o carro e

⁶⁹ Na página referida, o autor chama atenção exatamente para a narrativa “em terceira pessoa” das histórias de boto, que giram em torno do encantamento.

⁷⁰ Variações: Conceição Silva informa que o pai contava que o Curupira tentou encantá-lo, mas nunca conseguiu. E contava história de pessoas que foram encantadas por outros “bichos”.

⁷¹ Variações: Evanildo Oliveira, conta que seu pai se perdia com frequência na mata, mas é o avô quem explica que esse era um encantamento do Curupira.

corre para a porta. Saca a chave que havia guardado de lembrança e vê que ela roda com perfeição, quando antes engasgava.

Ao entrar você encontra tudo no mesmo lugar em que você costumava deixar. Suas roupas dobradas e ajeitadas no guarda-roupa. Sua escova em cima da penteadeira, na posição que você sempre achou ideal. Até mesmo o copo, na beira da pia, que você largou quando teve de sair correndo na manhã em que a tinha deixado pela última vez.

O que aconteceu com sua casa? Como ela pode estar nesse estado? Quem a reconstruiu e o que isso significa?

O arrepio de olhar para os porta-retratos e não reconhecer se aquelas foram mesmo suas lembranças, ou uma mera imitação orquestrada por forças desconhecidas, é o *assombro*.

Partindo dessa teoria sobre o assombro, podemos compor duas tríades. A primeira, mais tratada aqui, cabe as *afetações* geralmente associadas a *Santos, Visagens e Encantados*, que são *Milagre:Assombro:Encanto*, respectivamente. Todavia, o *assombro* nos conta muito sobre a *alteridade* presente em *visagens e encantados*:

Buscando mais uma vez inspiração nos botos, os *encantados* parecem sujeitos de terras longínquas, onde o mundo é muito diferente. Mas podem, através de certas convivências, como as dos pajés, serem *familiarizados*, tornados seguros, próximos, podendo auxiliar na cura e proteção. Os *encantados* são como *estrangeiros*, perigosos a princípio e capazes de levar uma pessoa às suas terras. Podem, então, tanto ser trazidos à *convivência* humana, quanto levar uma pessoa a *conviver* com eles. É importante notar que essa convivência tem “poréns”: pessoas ‘convivem’ com visagens, especialmente no Teatro da Paz, que elas atuam com frequência. Não é da mera coabitação de espaço que essa *convivência* trata, pajés precisam “receber” seus *caruanas/caruanís* (GALVÃO, 1955, p. 128; MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 24), implicando uma boa vontade. Há também aspectos de comensalidade, porque:

se alguém for levado por algum encantado para visitar o encanto, deve evitar comer as coisas que lhe são oferecidas, caso contrário se encantará, não podendo mais viver no mundo da superfície, como os demais seres humanos. (MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 20)

A mesma temática aparece em uma das histórias de Lúcio Leite, onde Dona Santinha, quando menina, fazia visitas frequentes a um *encante* e por lá comer, não precisava se alimentar de coisas feitas por “mão de gente” (LEITE, 2014, p. 106-107). Visagens não

gozam desse privilégio. Não ouvi, nem consegui encontrar na bibliografia, histórias de quem conviva, ou dívida voluntariamente comida com os Anhangás, ou Assombrações⁷², e apesar de se doar comida e fumo as Matintas, o faz para que essas os levem embora, não que elas comam junto⁷³. Nem que ser “encantado” pelo Curupira⁷⁴ (SILVA, 2019, p. 92, 93) te torne também Curupira, mais provável é que não se livrando desse encantamento você morra na mata.

Como Luiz Costa (2013) mostra em seu trabalho com os indígenas Kanamari do Amazonas, a comensalidade é um aspecto essencial para a familiarização de não-humanos e estabelecimento de relações de “*maestria*” (COSTA, 2013, p. 473). Ele associa a maestria a “fabricação social do parentesco” (VILAÇA, 2002⁷⁵ *apud* COSTA, 2013, p. 473) e atrela a comensalidade a *familiarização dos xerimbabos*⁷⁶ e o desenvolvimento de relações de *afeto* com esses (COSTA, 2013, p. 481). Quanto mais próximo o xerimbabo está de compartilhar o “*paladar*” do *dono*, menor a chance de fuga (*ibid.*, p. 479). Assim como os *encantados* e artefatos arqueológicos domesticados⁷⁷, os *xerimbabos* ao serem trazidos para o *convívio* humano também tem sua capacidade agentiva diminuída, pois “Quando um caçador traz um filhote de animal para a aldeia, toma o cuidado de remover-lhe os dentes e, caso necessário, também as garras; se for uma ave, suas asas são de imediato podadas.” (COSTA, 2013, p. 479).

Para o autor, a formação do ‘adulto pleno’, sujeito por excelência, passa pela construção *emaranhada* do corpo e dos laços sociais associados à alimentação e comensalidade (*ibid.*, 481-488), ligadas a *maestria*. Se torna um adulto pleno quando se deixa ser alimentado e passa a alimentar (*ibid.*, 485). *Comensalidade* é, portanto, um ato de construir corpos consanguíneos, “parentes verdadeiros” (*ibid.*, 491). Ou seja, os pajés constroem seu corpo de modo a “*receber*” seus *encantados*, na medida que tecem relações de *afeto* e *maestria* com esses, se tornando sujeitos plenos e extra-ordinários. *Encantados* são,

⁷² Me foi contado pelo Vigilante Que Vê do Theatro da Paz que os não-vivos, vagam, às vezes, em busca de alimento e quando encontram restos em louças sujas ou panelas destampadas, tentam levar a comida a boca, que atravessa suas mãos. Advertindo que para evitá-los é importante deixar a cozinha sempre limpa.

⁷³ Ver: *Matinta: a visagem por excelência*

⁷⁴ O poder que o Curupira tem de fazer as pessoas se perderem na mata é por vezes referido como encantamento.

⁷⁵ VILAÇA, Aparecida. 2002. "Making kin out of others in Amazonia". The Journal of the Royal Anthropological Institute, 8:346-365.

⁷⁶ Animais da mata, muitas vezes de caça que são levados ao *convívio* doméstico.

⁷⁷ Ver: *Familiarizando Objetos: Afetos*

então, consanguíneos potenciais, que podem ser domesticados por sujeitos, mais frequentemente pajés.

Não me surpreende, então, vermos mais adiante⁷⁸, que a relação com os *antigos*⁷⁹ é estruturalmente similar à relação com os *encantados*. Restando a dúvida, se *encantados* são consanguíneos virtuais, poderíamos categorizar os *santos* parte de um núcleo familiar ainda mais estreito? Isso aproximaria as *visagens*, por sua vez, das relações de afinidade, porém invertidas. Assim como os *bichos* são tratados na equivalência de sogros e cunhados (LIMA, 1996, p. 25), as *visagens* seriam, por suas características assombrosas, anti-sogros e anti-cunhados, por operarem sobre uma inicial recusa das relações de reciprocidade. Seriam, portanto, as *visagens* os efeitos de quando nos recusamos a abraçar nossas relações com os seres da *margem*?

Nem *estrangeiras*, nem *familiares*, e como o *assombro* parte de um estranhamento, acho válido dizer que *visagens* são em sua grande maioria *estranhas*, não no sentido de desconhecido, mas sim porque há sempre algo suspeito, peculiar, errado ou perigoso nelas. Compondo a última tríade se trata do *Familiar:Estranho:Estrangeiro*, sendo os dois últimos compostos de *alteridades* mais radicais que o primeiro.

1.9.3. O Familiar, o Estranho e o Estrangeiro: um caso elucidativo

Ao buscar por textos ou artigos que associassem botos a visagens me deparei com a republicação de um conto, agregado a informações extras, em uma matéria do Portal Amazônia (PINHEIRO, 2023). Originalmente o texto foi enviado por Ananda Ramos, a página do Twitter ‘Véia dos Causos’. Segundo a matéria (PINHEIRO, 2023), quem contou os casos para Ananda Ramos foi uma manicure amiga da família, portanto é possível que o caso tenha sofrido várias alterações. A versão disponível narra uma situação envolvendo botos, mas apresentando uma outra relação com o *fundo* e adicionando *laços de familiaridade*, para no fim referir-se à criatura central da história como *visagem*. É apenas um caso oportuno, mas reforça, ainda que só um pouco, a hipótese que esses elementos são relevantes ao determinar as diferenças entre *Visagens* e *Encantados*.

A história chamada “A criança levada pelo Boto” (PINHEIRO, 2023) trata da filha de uma família abastada. A jovem de 15 anos brincava num igarapé, quando seus amigos a viram sendo afogada e arrastada por um boto. Não encontraram corpo, não tendo o que velar, os pais

⁷⁸ Ver: *Desgarrados da Paisagem: Donos*

⁷⁹ Ancestrais de território. Pessoas que antes habitaram o território.

consultaram com um banzeiro, na esperança que ele pudesse indicar o local onde estava o corpo, ou vestígios da jovem.

Conta-se que o benzedeiro se recolheu em sua casa afastada na mata e só retornou com a resposta dias depois. A jovem “não pertencia mais a este mundo” (PINHEIRO, 2023), porém “quem a levou” (PINHEIRO, 2023) permitiria que ela fizesse uma última visita à família. Eles deveriam esperar ela passar em um trecho de mata e logo após ela retornaria ao rio.

O texto não trata com os termos que estabelecemos aqui, mas assim como os casos de Cobra Grande, essa história tem os mesmos elementos de um caso de *encantamento*. Quem a levou parece agir como seu *dono*, e ela reside num *outro mundo*, no *fundo* do rio.

A família e o benzedeiro se reuniram no caminho aberto para acompanhar a passagem da jovem levada. Aos poucos ela emergiu do rio e caminhou de forma pesarosa pela trilha:

De acordo com o que a avó havia lhe descrevido, a visagem tinha uma silhueta vagamente humana. Andava se arrastando, como que desacostumada à gravidade da terra.

Era osso e pele, com os cabelos compridos cobrindo o rosto, emaranhados em matéria orgânica e folhas e algumas salpicadas por seu corpo malmente coberto por um vestido antes branco, agora esverdeado e rasgado consumido pelos musgos.

A pele da mocinha estava branca, quase transparente, e lisa como a de um sapo. O brilho que ela refletia era multicolor, como e de escamas dos peixes. Os dedos de suas mãos estavam palmados, como os de um pato. Todos ficaram imóveis, esperando a passagem da visagem quase espectral do que um dia foi uma mocinha cheia de vida. (PINHEIRO, 2023)

A criatura horripilante (*Milagre:Assombro:Encanto*), mistura de filha com encantada (*Familiar:Estranho:Estrangeiro*), que se arrasta pela mata (*Centro:Margem:Fundo*) é descrita como *visagem*. Há casos, então, em que mesmo o *encanto* pode ser não só *assombroso*, como também *visagento*. No fim, o benzedeiro lhe sopra algumas palavras e o ser retorna ao *fundo* do rio, de volta ao seu *encante*, presumo.

1.9.4. Milagres, Assombros e Encantos: questões de perspectiva

Falei muito de *visagens*, *encantados* e das afetações a eles majoritariamente associadas: o *assombro* e o *encanto*, mas, se afirmo que o imaginário com o qual estamos tratando se forma em tríade, ambos hão de ter uma terceira contraparte. O livro de Galvão (1955) não tem o nome que tem à toa, *Santos* e seus *Milagres* formam a contraparte *Familiar*, *Central* e *Ordinária* do imaginário amazônico.

Como disse acima, os *Encantados* são, em grande parte, *não-mortos* que fizeram a passagem para um *outro mundo*; uma parcela considerável das Visagens é composta de *não-vivos* que deveriam, mas, não fizeram a passagem. ‘Multiplicando’ esses termos⁸⁰ encontramos, respectivamente, uma assimetria negativa e uma simetria negativa. Cada qual deveria encontrar um fator positivo correspondente: a simetria positiva se daria por não-mortos deste mundo, ou seja, outros humanos; a assimetria positiva se daria por não-vivos de outro-mundo, ou seja, os Santos e os desencarnados que fizeram a passagem.

	Outro-Mundo (-)	Este Mundo (+)
Não-Vivos (-)	Santos (+)	Visagens (-)
Não-Mortos (+)	Encantados (-)	Humanos (+)

Tabela 1: Perspectivas positivas e negativas

Esses valores de positivo e negativo são dotados também de valor simbólico, eles determinam a diferença entre o que chamei de *Ordinário* e *Extra-Ordinário*, entre o que é geralmente seguro e o que é potencialmente perigoso. Categorias que se aproximam muito, mas não creio que vão se sobrepor, às noções de *Sagrado* e *Profano*.

Portanto, *Santos* seriam desencarnados cultuados comunalmente pela igreja católica, ou pela fé popular, atribuindo a eles capacidades agentivas, sendo particularmente presentes na fé e vida social de pessoas católicas da Amazônia (MAUÉS, 2005). O Círio de Nazaré, em homenagem a Nossa Senhora Nazaré, “uma das maiores festas religiosas do mundo” (COREA, 2016, p. 7) é um exemplo dessa presença e centralidade. Galvão supõe que a fé e proximidade com os santos se dá porque Deus e Cristo “são considerados entidades demasiado remotas” (1955, p. 39).

Assim como os pajés se tornam *donos* dos seus *caruanís*, os humanos são “donos de santo”, por serem proprietários da escultura do santo, chamada de *imagem*, objeto de grande importância que é entregue de herança entre as gerações (GALVÃO, 1955, p. 41). Tais objetos são agentivos e responsáveis por manifestar as *afetações* de um santo, que são, geralmente, as proteções e os milagres:

⁸⁰ Assumindo que a coabitação do mundo trata-se de uma ‘simetria’, ou pelo menos é menos assimétrica do que a habitação de mundos diferentes; e atribuindo um sinal negativo (-) aos não-vivos e outro-mundo e um sinal positivo (+) a não-mortos.

O culto de S. Benedito é generalizado em todo Baixo Amazonas, mas sua imagem de Itá é tida como muito milagrosa. (GALVÃO, 1955, p. 44)

Pela minha interpretação de *Santos e Visagens* (GALVÃO, 1955) a proteção é uma *afetação* passiva, que o santo concede, afastando a má fortuna. Para recebê-la basta “cumprir com sua obrigação ao santo” (*ibid.*, p. 42). A assimetria com os santos é a maior dentre a tríade, os humanos geralmente não podem afetar um santo, apenas respeitá-lo ou desrespeitá-lo, para cair em suas graças ou atrair suas punições (*ibid.*, p. 42). Portanto, *afetações* de um santo que recaem aos humanos, sejam boas ou más, tem um ‘quê’ de auto-impostas. Os santos não buscam fazer mal, mas ao desrespeitá-lo, ou descumprir-lhe uma promessa, pode lhe recair um infortúnio incomum, geralmente relacionado a acidentes *semi-ordinários*⁸¹ ou perdas materiais (*ibid.*, 45-48), resultados *tangíveis* de uma ação *intangível*. Tais eventos punitivos, assim como as curas, são os *milagres* de um santo (*ibid.*, p. 45). Segundo as histórias coletadas por Galvão, o ‘mal’ do santo só perdura, enquanto se estende o desrespeito. Uma vez interrompido o desrespeito, ou que se compense a falta, o infortúnio cessa (*ibid.*, p. 46-47) e ainda completa dizendo que: “Relativamente, pouca atenção é dada a cura.” (*ibid.*, p. 45).

Diferente dos *Assombros* e *Encantos*, que são impostos, os *Milagres* de um santo, são, mesmo que involuntariamente, requeridos. O *assombro* tende a afastar, o *encanto* a atrair, o *milagre* tende a manter o *status quo*. O santo age para curar uma doença, e retornar a saúde; para cessar um desrespeito continuado; para garantir que a promessa o feita seja cumprida; para que sua festa volte a ser celebrada; é uma agência que não tende a transformações drásticas e isso reflete na relação que as pessoas têm com esses:

Mesmo há trinta anos atrás, as festas de santo realizadas nas freguezias, embora com muitos elementos em comum com aquelas da cidade, tinham sua característica própria. Como aconteceu às do perímetro urbano, sofreram modificações e transformações, porém o ritmo de mudança foi bastante mais lento. Nas descrições dos moradores mais velhos as festas não diferem muito das que são realizadas hoje. (GALVÃO, 1955, p. 73)

Certa vez, em 2022, fui convidado por Carlos Moreira⁸², para passar uns dias na casa da sua família no interior, na Comunidade Ribeirinha do Rio Caripetuba, uma ilha fluvial dentro do município de Abaetetuba (PA), parti com a promessa de voltar. Em Outubro daquele ano, aproveitamos que a comunidade faria seu Círio de Nazaré, para retornar e fazer um

⁸¹ Galvão conta a história de um homem que ao prometer seu peso em borracha para o santo, mas na hora de pagar a promessa tentou dissuadi-lo e dizer que ‘seu peso’ referia-se a imagem, não a ele mesmo. A imagem de santo na balança passou a pesar tanto quanto o homem, para fazê-lo pagar pelo peso correto (GALVÃO, 1955, p. 46). Digo *semi-ordinário*, porque é menos drástico que peder a própria sombra ou cair doente.

⁸² Amigo do PPGA que citei anteriormente.

exercício etnográfico comparativo entre aquele Círio e o de Belém (JÚNIOR & BARBOSA, 2022). Levanto essa experiência específica, porque difere da registrada por Galvão em que diz:

Praticamente, tôdas as casas possuem um pequeno altar, onde á falta de imagens, são exibidos cromos e figuras de santos recortadas de livros ou almanaques. (GALVÃO, 1955, p. 41)

Na minha experiência não vi falta de imagens, todas as casas católicas tinham esculturas de santo, que foram, na época, especialmente levadas aos trapiches com suas faces voltadas ao rio, para saudar a passagem de Nossa Senhora de Nazaré. Galvão (1955, p. 41) comenta que as imagens eram importadas de Belém, e sua produção deveria ser mais demorada do que é hoje. Mudanças em transporte e processo de produção explicariam a falta do passado e a abundância no presente.

Mas, a experiência em Caripetuba me serve para levantar outro aspecto. Que a fé nos santos não é só doméstica, mas central, regente de uma parte importante da vida social. Em Caripetuba as casas são sempre defronte para o rio ou igarapé, é possível caminhar pela mata para chegar aos lugares, mas é muito mais comum que às pessoas usem os veios d'água para isso. O festival mobiliza a comunidade inteira, assim como Gurupá faz com as “folias de santo” (GALVÃO, 1955, p. 84). A igreja católica se encontra na doca, que age como uma praça central. Na doca é onde: à direita, fica a escola; à esquerda, o Centro Comunitário; e no meio, no *centro*, a pequena capela que guarda a *imagem* canonicamente atribuída a Nossa Senhora da Conceição, mas que na tradição de Caripetuba é Nossa Senhora de Nazaré. Galvão (*ibid.*, p. 58) aponta que até o desrespeito aos santos, durante suas celebrações tem como “castigo” a advertência pública da falta. O autor narra que o mestre de cerimônia canta versos sobre o ato cometido e é reiterado pelo coro popular (*ibid.*, p. 58). Santos estão, assim, na epítome do *centro*, no seio do *familiar* e dentro do *convívio* doméstico. Mais uma vez, a tríade *Centro:Margem:Fundo* implica tanto no social quanto no espacial. Sendo que neste caso, a relação com os santos/religioso não só modifica, como edifica paisagens, através das igrejas.

Retornando à incapacidade de *afetação* dos humanos para com os *santos*, presumo que isso se dê, porque a alma imortal dos *santos* já está no céu, além do alcance humano para que esses possam lhe fazer qualquer mal. Como as *imagens* são múltiplas e não abarcam a totalidade do *santo*, ao destruir uma *imagem* se invoca a ira do *santo*, não o seu fim. Logo, a assimetria de *afetações* entre *santos* e humanos parece inversamente proporcional à

ordinariedade dos *milagres* (quando comparados com *assombros* e *encantos*), fruto, em parte, das diferentes corporalidades, pois os *santos* possuem, mas não habitam seus corpos.

As populações caboclas da Amazônia distinguem, por outro lado, entre o "santo do céu" e suas "semelhanças" ou imagens. O verdadeiro santo é aquele que está no céu, isto é, alguém que já morreu e, por ter alcançado a salvação, encontra-se vivendo nesse lugar, em companhia de Deus, dos anjos e dos "espíritos de luz". Suas imagens ou semelhanças foram, na crença popular, "deixadas por Deus na terra". (MAUÉS, 2005, p. 261-262)

Os *santos* (+) teriam, portanto, uma existência incorpórea invisível, associada a sua alma desencarnada, em *outro mundo*, e uma existência corpórea visível neste mundo, através de suas imagens. Ao passo que os *caruanís* (-), se apresentam de forma corpórea invisível, neste mundo, mas detêm uma presença corpórea visível em seus *encantes* (GALVÃO, 1955, p. 197). Pode soar como uma estranheza, porque os caruanas/caruanís também “incorporam” nos pajés, mas algo nessa invisibilidade permite a coabitação dos corpos (GALVÃO, 1955, p. 129; MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 22; MAUÉS, 2012, p. 38-39) sem que isso resulte numa intangibilidade, porque quando um pajé ‘recebeu’ uma cobra grande: “O banco afundou no chão enterrando as pernas até a táboa do assento como se o pêso que suportava fôsse muito grande” (GALVÃO, 1955, p. 139).

As *visagens* e *assombrações* (-) podem ser visíveis, mas não ter corpo, ou possuem uma corporalidade momentânea que logo desaparece (PINHO, 2019, p. p. 132-133), ou ainda uma corporalidade invisível que pode ser feita visível, como os Anhangás (GALVÃO, 1955, p. 102). Somado aos humanos (+) que tem uma corporalidade visível, essa estrutura mostra relações de corporalidade indicando que o ‘correto’, associado ao sinal de positivo, é que este mundo deveria ser lugar do corpo e os outros mundos da existência descorporada. Mas, o exercício também suscita estranhas relações de quem é capaz de ver certos tipos de corpos. Porque Galvão (1955, p. 129) diz que para um pajé “ver” seus *caruanís*, é necessário primeiro “endireitá-los no corpo”.

Tânia Stolze Lima (1996), em ‘*O Dois e o Seu Múltiplo*’, levanta, para tratar de qualidades perspectivas, o caso sobre os Humanos e os Porcos entre os Juruna. A autora descreve como os Humanos veem os Porcos como porcos; mas os Porcos veem a si e aos Humanos como humanos (LIMA, 1996, p. 25). Perspectiva muito similar ao que Pires (2007, p. 105) descreve para os *mal-assombros*. Quando na caça os Porcos matam um Humano, é na perspectiva dos Porcos, a captura de um prisioneiro, que está agora a viver com eles (LIMA, 1996, p. 25). O que se assemelha com um *encantamento* do ponto de vista de um *encantado*.

O caso se torna ainda mais complicado, quando a autora explica que um Humano pode ter a alma levada pelos Porcos e não morrer, mas ficar bastante adoentado, enquanto sua alma tem uma existência, entre os Porcos, descolada de seu corpo (LIMA, 1996, p. 35). Com exceção do Xamã, outros Humanos não veem a alma, mas os Porcos sim. Se o sujeito sem alma morre, a alma ganha um corpo entre os Porcos e passa a ser vista por outros Humanos (LIMA, 1996, p. 35). Ou seja, a tabela acima e as duplas existências, ao mesmo tempo corpóreas e incorpóreas; ora visíveis, ora invisíveis a todos, exceto o pajé, relativas a *Santos*, *Visagens* e *Encantados*, tratam de questões de perspectiva. Entretanto, as ‘multinaturezas’ não são sobrepostas (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 127-129), mas sim, divididas espacialmente, conectadas por *axis mundi* (ALMEIDA & HADERCHPEK, 2020, p. 4; ELIADE, 1992, p. 24; MILLION, 2005, 17.6), que atuam simultaneamente como passagens entre mundos e perspectivas.

É necessário adotar a perspectiva de um *encantado* para se observar o *encante* e nesse processo é perigoso perder a sua própria. Desse modo, os *encantes*, no *fundo*, equivalem às aldeias *subterrâneas* dos porcos, onde esses, Lima descreve, vivem como humanos (1996, p. 22). É preciso abandonar sua perspectiva para estar junto de Deus e dos *Santos*, isso é, fazer a passagem. Do contrário, arrisca-se *engerar* em *visagem*. Os *Santos*, os ‘bons desencarnados’ e os humanos teriam a perspectiva ‘correta’ (+), enquanto os *encantados* e as *visagens* possuiriam as perspectivas ‘erradas’ (-).

De um novo lugar, corroboro mais uma vez a indagação de Maués (2012), o perspectivismo não é somente indígena.

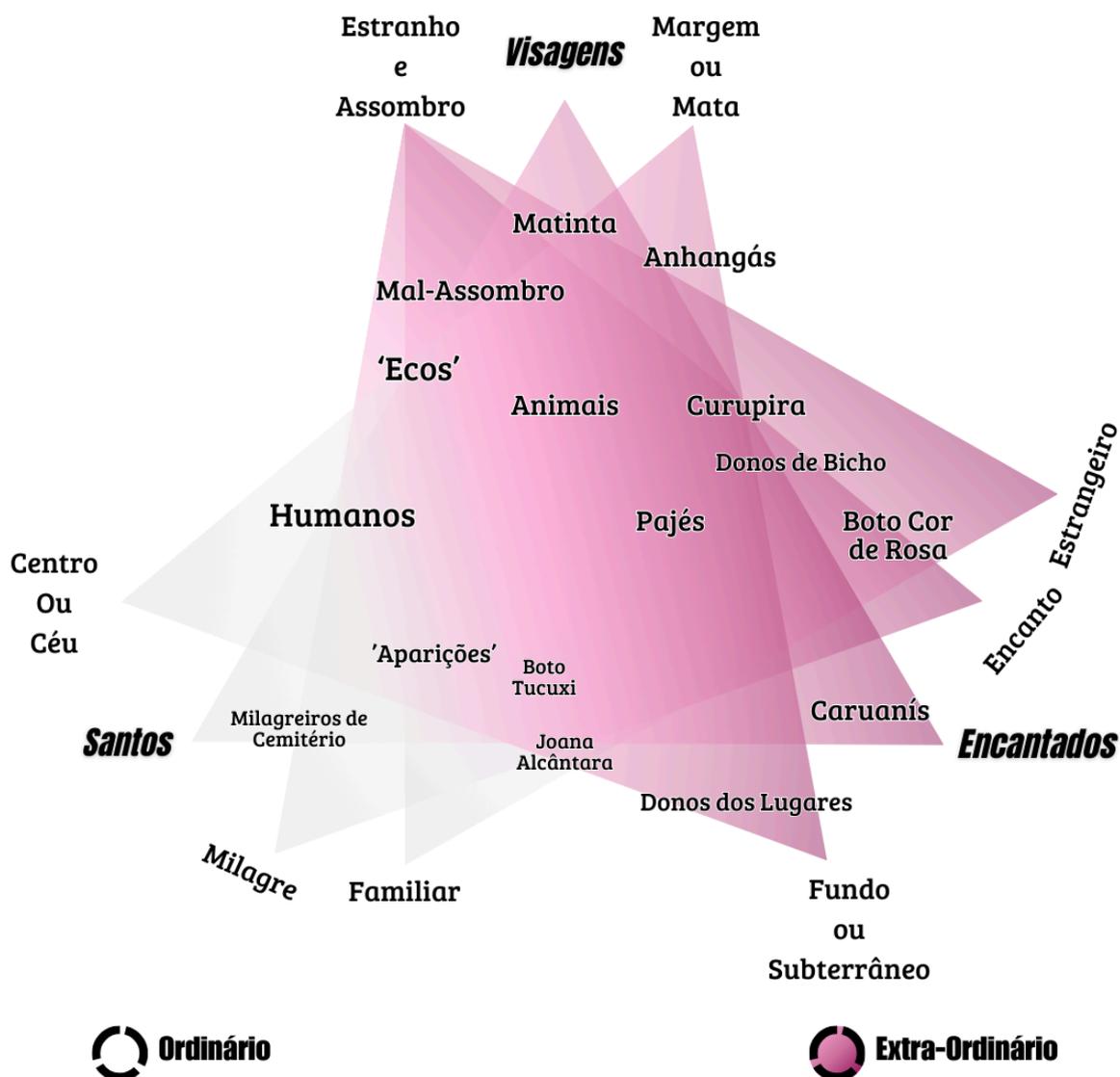


Figura 2: Triádes do Imaginário

As triádes, enfim, encontram-se completas. Nas quais as correspondências estão atribuídas 'à', mas não são domínio exclusivo 'de'. Ou seja, *Assombro* está para as *Visagens*, mas *Santos* também podem aparecer para os vivos e até 'assombrar', como Galvão (1955, p. 48) registra⁸³. A imagem que apresentei no começo de um triângulo e suas categorias é simplificada. A imagem acima é uma representação visual um pouco mais acurada do que

⁸³ Trata-se de um caso de soldado que vê dois vultos se aproximando. Mesmo ordenando que paresem, os vultos avançam. O soldado atira, mas não interrompe a caminhada dos vultos e se enche de medo, quando esses o atravessam. Mais tarde o alertam que os santos costumam passear por aquelas ruas e uma bala estava alojada na imagem de Santo Antônio. (GALVÃO, 1955, p. 48).

Santos:Visagem:Encantados
Milagre:Assombro:Encanto
Familiar:Estranho:Estrangeiro
Centro:Margem:Fundo

Tabela 2: Estruturas

esse subcapítulo quis tratar. E, através dela é possível observar certas associações, por exemplo, como a Curupira é a contraparte encantada dos animais. Animais que por estarem próximos da mata e relacionados com seus *donos* e anhangás, detém algumas capacidades de *assombro*, talvez por isso sejam todos potencialmente “malignos” (GALVÃO, 1955, p. 105). Como as *aparicoes*, exemplo da avó do Carlos, por serem mais *familiares* que os *ecos*, não causam tanto *assombro*. Como a Matinta, que veremos a seguir, combina o *Assombro*, o *Estranho* e a *Margem* de forma tão intrincada em seus temas, que se torna a visagem por excelência.

Para concluir, após esse subcapítulo a definição de visagem também fica mais complexa, porque agora: **Visagem denota tipos de encontros limiares, multissensoriais, de relação com *extra-ordinário*, pautados pela capacidade de mútua de afetação, tangível e intangível, em relações mais ou menos simétricas, relativas a *margens* espaciais, sociais ou simbólicas. Evocando, majoritariamente, o *assombro*.**

1.10. Matinta: a visagem por excelência

[...] Visagem da noite, nas trevas se esconde [...]

(A Matinta, BOI DE ORQUESTRA CHAMEGOSO, 2020)

Nas histórias e músicas dedicadas a ela (PEIXOTO, 2019; GALVÃO, 1955, p. 107; MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 31; MONTEIRO, 2000, p. 29 e 44; MELO, 2014⁸⁴; VASCONCELOS, 2022, p. 256; PANACHUK, 2016, p. 106; PINHO, 2019; NASCIMENTO & FERREIRA, 2018; CARNAVAL PARINTINS, 2018; CARIMBO OS MANOS, 2020; BOI DE ORQUESTRA CHAMEGOSO, 2020), a Matinta⁸⁵ é geralmente uma mulher mais velha, que carrega o “*fado*”⁸⁶ de ser uma *engerada*. Isso torna a Matinta uma das figuras mais assombrosas, pois, ao ser humana, como eu e você, é difícil distingui-la até que o sujeito se torne vítima. Em alguns casos (MONTEIRO, 2000, p. 44; PEIXOTO, 2019; MELO, 2014, GALVÃO, 1955, p. 108) pode-se conviver por anos com alguém antes de lhe descobrir

⁸⁴ Sob a #matintaperara. É através de *hashtags* (#) que Tumblr, site onde os contos estão hospedados, organiza suas categorias.

⁸⁵ A Matinta pode ser referenciada de muitas formas, sendo as mais comuns Matintaperera, Matintapereira, Matintaperê e suas versões com hífen.

⁸⁶ “Todos concordam, porém, que é um “fado”, o de determinados indivíduos transformarem-se nessa visagem [Matinta Pereira.]” (GALVÃO, 1955, p. 107); **Fado** – “Aquilo que tem de acontecer, independentemente da vontade humana.” (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2024, <<https://dicionario.priberam.org/fado>>).

matinta. É muito associada à figura de um pássaro, e, nas vezes que, no Cortejo Visagento e Auto do Círio⁸⁷, vi pessoas vestidas de matinta, elas usavam vestes encantadoras: longas, escuras e emplumadas. Diferentemente de sua contraparte visagenta, essas atraíam o olhar.



Imagem 6: Matinta do Auto do Círio. Foto: Gabriel Rodrigues, 6 de outubro de 2023

Em Gurupá, Galvão registra que (1955, p. 107-108) uma matinta é capaz de ‘assombrar’ e sair de casa deixando sua cabeça na rede; é invisível, mas sabe-se que está próxima através de seu xerimbabo: “um pássaro negro de carvão cujo pio denuncia a presença da visagem” (*ibid.*, p. 107). Na comunidade quilombola de Mangueiras⁸⁸, (PEIXOTO, 2019, p. 110) é atribuída à Diana, uma mulher acusada de ser matinta, a capacidade de se *engerar*

⁸⁷ Ambos eventos em 2023.

⁸⁸ Município de Salvaterra, Marajó (PA).

em porco e assustar quem passa próximo ao seu quintal à noite. Em outra passagem, no mesmo trabalho, é notado que matintas podem secar as plantas de um quintal (*ibid.*, p. 116). Ainda em Marajó, porém em Soure (VASCONCELOS, 2022, p. 257), a Matinta se torna pássaro ‘gigantesco’ e seu assovio causa pavor e impele à fuga. Para Maués e Villacorta “pode transformar-se em vários tipos de animais, como porcos, morcegos e aves, sendo capaz de voar: é vista como a mais perigosa feiticeira que existe.” (2001, p. 31).

Nas histórias levantadas por Melo (2014), em Memórias de Benevides, Marituba e Mosqueiro⁸⁹, as matintas podem voar, causam medo através sua aparência⁹⁰ e aparições noturnas; ou ao fazer ‘barulhos’, batendo objetos ou piando/gritando alto. A maior parte destes contos se trata, entretanto, de como as pessoas evitaram serem perturbadas pela Matinta ao lhe oferecer, ou entregar, o fumo que ela exigia. Em um caso, quando foi negada, um homem amanheceu morto (MELO, 2014⁹¹).

Para Rudá Pinho (2019, p. 78-19), as Matintas do bairro Guamá, em Belém, são frutos de maldição que as tornam animais na lua cheia, geralmente pássaros (a coruja rasga-mortalha sendo a mais comum) e assustam os moradores com seus assobios. Cenário similar, aos presentes nos contos *A Matinta Pereira da Pedreira* e *A Matinta Perera do Acampamento* de Walcyr Monteiro (2000, p. 29-33, 48-55).

Ou seja, a principal *afetação* da Matinta é evocar medo, pavor, que geralmente faz com que as pessoas partam em disparada. Usando somente seu assobio é capaz de tornar uma ordinária caminhada para casa em uma situação de perigo. O principal poder da Matinta é o *assombro*. Uma figura que mistura uma silhueta *familiar* com um *fado* que a diferencia de todos os outros humanos, a Matinta é *estranha*.

Ainda assim, detém certa simetria, não só por ter sido humana um dia, mas porque em vários relatos se é capaz de afetar a Matinta, particularmente através da ajuda de certos objetos. Galvão (1955, p. 108) diz que basta dar uma volta na chave de casa recitando “uma reza especial”, com a Matinta à porta, para que na manhã seguinte ela seja encontrada em sua forma humana. Para Walcyr (2000, p. 29 e 235) e Pinho (2019, p. 96) uma tesoura virgem enterrada com outros materiais impede a visagem de se mover e a reverte a forma humana.

⁸⁹ O blog faz parte de um projeto de pesquisa que registra as narrativas extra-ordinárias de moradores da região.

⁹⁰ Muitas vezes identificada como uma idosa, ou em um caso de jovem matinta, com uma mulher com os cabelos na frente do rosto.

⁹¹ No conto: ‘*Encontrei com a Matinta – Parte 1 e 2*’

Em Curuçamba (NASCIMENTO & FERREIRA, 2018, p. 254) água benta, alho e cruzeiros são formas eficazes de afastá-la. Mas, na maior parte dos casos, o melhor a se fazer é lhe oferecer fumo mesmo.

Não obstante, eu afirmo que a *Margem* é a principal característica das visagens e é central das histórias de Matinta que ela viva próxima a outras pessoas. Porém, as margens não são só geográficas, do contrário seria um tiro no pé, pois o Theatro da Paz se encontra no centro de Belém. Os encontros com visagem que se dão no Theatro geralmente são fora dos momentos de espetáculo, se dão à noite, pela manhã, ou horário de almoço, quando o lugar está mais vazio. Eu poderia considerar esses momentos ‘limiães’ e ‘marginais’, pois não se dão nos tempos de maior ocupação do Theatro, mas, creio que não é justificativa suficiente, porque, de vez em quando, visagens aparecem durante a visitação. As razões pelas quais o Theatro configura um estranho tipo de ‘*Margem*’, são outros, e serão debatidos no *Ato II: Theatros*. Mas, para as Matintas, mais que para outros *bichos*, *Centro:Margem:Fundo* trata-se de distâncias sociais. Então, a pergunta não é onde estão, mas quem são as matintas?

É dito que homens podem ser matinta (GALVÃO, 1955, p. 107; MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 31; PINHO, 2019, p. 84; PEIXOTO, 2019, p. 111), mas, todas às vezes que isso é dito, afirmam os casos são raros. Homens *engerados*, são mais associados aos ‘lobisomens’ (VILLACORTA, 2001, p. 31; PEIXOTO, 2019, p. 98; MONTEIRO, 2000, p. 237). Quando identificadas como pessoas da comunidade, matintas são frequentemente mulheres idosas (GALVÃO, 1955, p. 108; MONTEIRO, 2000, p. 44-49), às vezes moradoras de casas antigas (PINHO, 2019, p. 95-96). Quando capturadas, se descobre, às vezes, que são mulheres de fora da comunidade, recém-chegadas, e as encarceram na cadeia local (GALVÃO, 1955, p. 108; MELO, 2014⁹²). Mas, em outros casos, são dadas como ‘feiticeiras’ (MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 33; PEIXOTO, 2019).

Maués & Villacorta (2001) levantam a identidade de quatro matintas: uma mulher que traía o marido (*ibid.*, p. 31); uma mulher de traços indígenas, considerada ‘preta’, que se casou com um branco e morava longe da comunidade negra da região⁹³ (*ibid.*, p. 31); a esposa de um homem que era excelente pajé, mas que as pessoas não consultam mais, por estar ‘enfeitiçado’ por uma matinta, e ter parado de receber seus ‘caruanas’ (*ibid.*, p. 34); e por fim,

⁹² No relato: ‘A captura da matinta perera’

⁹³ Que segundo Maués & Villacorta se divide em uma região mais populosa chamada de “povoação” e o “lugar dos pretinhos”, outra região da ilha povoada majoritariamente por pessoas de pele negra.

uma mulher que era ela mesma pajé, cujo marido não trabalhava por estar sempre adoentado, talvez por isso seus “poderes como curadora não eram muito considerados” (*ibid.*, p. 31).

Diana, figura central do trabalho de Lanna Peixoto (2019), é uma mulher de destaque na comunidade quilombola de Mangueiras. Era “servente”⁹⁴ (*ibid.*, p. 108) do curador⁹⁵ de maior renome na região, já falecido. Pelo relato, ela mesma também realizava curas, mas, diz a autora, que parou por “desgosto” (*ibid.*, p. 108). Entretanto, Peixoto conta como suas entrevistas eram interrompidas por pessoas em busca de remédios, porque Diana conhece das propriedades medicinais das plantas e é notável em cultivá-las (*ibid.*, p. 106-107).

Um de seus filhos se tornou presidente da associação e “Diana teve papel central no processo de autoidentificação quilombola” (*ibid.*, p. 106). Dada tanta notoriedade, a casa de Diana é ponto preferencial de pesquisadores, “fotógrafos” e agentes institucionais (*ibid.*, p. 106). A autora a descreve como gentil, hospitaleira, mas que impõe muito claramente seus limites (*ibid.*, p. 106-109).

Muitos olhos pousam sob Diana, mas para ninguém é tão maligna quanto o é para sua própria vizinha, que a acusa de ter recebido os poderes de transformação após ler um livro de um santo que ensina orações para o bem e para o mal. E, só as orações do mal ensinam como se *engerar* (PEIXOTO, 2019, p. 110). As crianças se recusam a chegar próximo de sua casa, alegando as habilidades *extra-ordinárias* da senhora, mas vivem tentando roubar as frutas que Diana cultiva em seu quintal e vende em seu ‘mercado’ doméstico (*ibid.*, 109-110). Para outros, o *engeramento* de Diana é um *fado* e cujo qual ela nasceu, mas não o usa para o mal, apenas para estabelecer seus limites (PEIXOTO, 2019, p. 109-111).

Rubens Ferreira e Cleide Nascimento (2018) investigando os casos de matinta em Curuçambaba (PA), repararam que a maior parte delas são mulheres mais velhas e viúvas (*ibid.*, p. 256). Diferente de Mangueiras, em Curuçambaba as identidades das matintas não são facilmente reveladas, porque teme-se retaliação por parte das matintas (*ibid.*, p. 253). O autor e a autora, por fim, chegam à conclusão que os pedidos das matintas, que lá pedem outros bens de necessidades básicas além do fumo, fazem parte das estratégias de sobrevivência de mulheres mais velhas, sem grandes recursos financeiros, nem condições de trabalho (*ibid.*, p. 256-257).

⁹⁴ “Ser servente é ser designada a auxiliar nos trabalhos de pajelança que o curador desenvolve, com cuidados aos enfermos e atendendo aos pedidos do curador.” (PEIXOTO, 2019, p. 108)

⁹⁵ Termo usado no artigo, mas o ‘curador’ de Peixoto (2019) age como os Pajés de Galvão (1955) e Maués & Villacorta (2001).

Neste último caso, é fácil entender porque as matintas estariam à *Margem*, são mulheres, idosas, em situação de vulnerabilidade. É possível levantar também, se a associação de matintas com figuras mais velhas, não se dá por conta de uma reclusão e afastamento social que pode acontecer aos mais velhos, tornando seus espaços privados em *margens*. Mas, Maués & Villacorta (2001) e Lana Peixoto (2009), elegem casos de matinta cujas identidades são de mulheres negras e quilombolas que estão em posições *centrais* de suas comunidades. Mulheres de destaque que, por um motivo ou por outro, não têm o seu prestígio reconhecido, parecem correr grande risco de ser acusadas de se *engerar* em matinta.

Matinta é, assim, uma acusação para mulheres cujas posições, sejam de destaque ou vulnerabilidade, não conformam o espaço que lhes é dado, que lhes é esperado, ocupar. Interpreto, então, que chamar de Matinta é uma forma de *marginalizar*, ao passo que desumaniza, uma mulher. Desrespeitando a privacidade de sua vida discutindo-a publicamente. Também reforçam a figura de *anti-afinidade* que teorizei, na medida que se configuram como mulheres viúvas, ou quando se descredibilizam seus maridos. Apesar de serem mal-vistas como parceiras de casamento, relações de aliança com mulheres ditas ‘matintas’ são bastante valorizadas. A diametria entre Dona Joana Alcântara e a Matinta, na Figura 2, e as semelhanças entre as narrativas, me fazem questionar se esta não seria uma variação *encantada* das histórias de Matinta.

Depois dessa triste conclusão, destaco o ponto que me trouxe de uma falar de figura tão notável. Pelo que vi, elas são muito raramente chamadas de *encantados*, ao passo, que é uma das referências mais frequentes ao se tratar de *visagens*:

Os “encantados” são relacionados comumente a ambientes naturais, as feiticeiras e matintas são os seres ligados ao elemento terrestre, mas que habitam espaços povoados. Elas raramente são chamadas de “encantados” pelas pessoas de Mangueiras, que só os encaixam nessa categoria quando usada de forma genérica a seres que possuem capacidades transformacionais. (PEIXOTO, 2019, p. 115)

Quando os questioneei sobre o que era a Matinta, muitos responderam que era visagem, outros que era um fantasma, alguém disse que era um espírito da selva. Mas uma garota, de nome Camélia, me chamou atenção quando disse que ela era um demônio. (PINHO, 2019, p. 136)

Creio que na medida que os *bichos da mata* vão se afastando do convívio e deixam de ser visagens para ‘se *encantarem*’, a Matinta, obrigada a residir próxima dos espaços urbanos, se torna bastiã do termo. No tempo da fuga dos encantados, quando visagens vão perdendo sua riqueza de significados e se tornando, majoritariamente, *assombrações de não-vivos*⁹⁶ a Matinta é guardiã de um antigo significado.

⁹⁶ Ver: Vão-se os Encantados, Ficam as Visagens

Percebi que, aquelas que apareciam no centro da cidade quase sempre eram fantasmas, retratos de uma pessoa morta, ou algo relativo ao meio urbano e à modernidade, como carros assombrados e fantasmas que andavam de táxi. Em contrapartida, alguns dos moradores entrevistados já haviam morado em algum momento de suas vidas, em bairros considerados periféricos, estes localizados às margens do rio Guamá. Nestes locais, muitos relatos de visagens estavam conectados a elementos da fauna e flora local, bem como às lendas difundidas especialmente nas pequenas cidades e vilarejos do interior. (PINHO, 2019, p. 20)

Então, se eu tivesse que definir com uma palavra: “O que é visagem?”; Eu diria: “Matinta.”

Matintaperera é visagem.

1º Intervalo

Noite de Espetáculo

23 de maio de 2023. Jamais vou esquecer esse dia. Foi minha primeira noite indo a um espetáculo no Theatro da Paz. Era uma ópera da Orquestra de Ouro Preto. Meus conterrâneos, iam performar uma adaptação do *Auto da Compadecida*. O genial trabalho de Ariano Suassuna. Me arrumei correndo, coloquei a roupa mais chique que tinha e peguei o ônibus do São Brás para a Praça da República. Cheguei, os portões já estavam abertos há meia hora, a fila estava enorme, passava em frente a fachada e ainda dava uma voltinha em frente ao café. As pessoas que estavam, em sua maioria, acompanhadas, sorriam e tiravam fotos. Algumas, muitas fotos. A cada tantos passos o casal na minha frente tirava uma selfie e eu quase apareci em várias. A fila não estava demorada. Aproveitei para tentar tirar uma boa foto do Theatro, quando passei em sua frente. Afinal, estava bem iluminado com uma mistura de lâmpadas amareladas, comuns, e luzes vermelhas, que vi ligadas mais de uma noite essa semana.

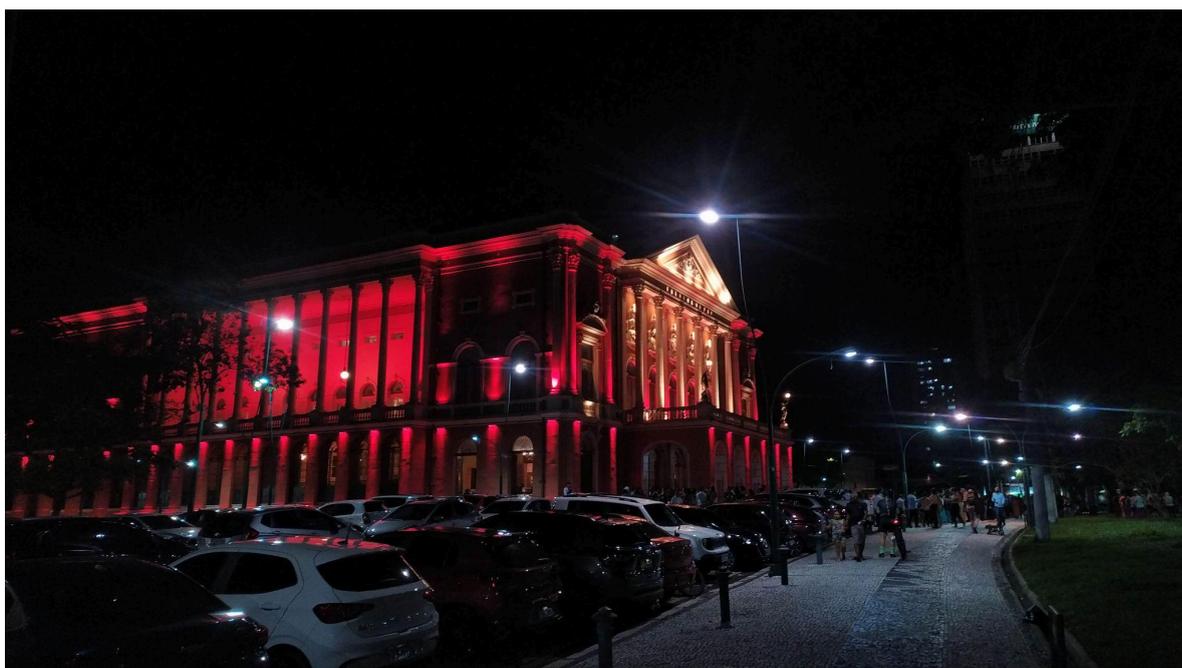


Imagem 7: Theatro da Paz em Noite de Espetáculo, 23 de maio de 2023. Foto: Gabriel Rodrigues

Adentrei pela porta lateral do átrio, mais distante do café, lá começava uma outra fila circular. Fui recebido com educação e sorri para todos os funcionários. Havia um, ou melhor, uma funcionária em cada andar, para responder às dúvidas e guiar as pessoas a seus lugares. Eu havia comprado o ingresso da Galeria, Lado Par, cadeira 40. E já estava arrependido de não ter pegado uma cadeira no Paraíso. Como tive de fazer a compra do ingresso com bastante antecedência, eu já tinha lido por alto sobre o famoso local, onde acontecia toda

diversão e furdunço do Theatro, mas só fui me *encantar* pelo setor, quando, um pouco mais tarde, o li sob as perspectivas expostas por Rosane Souza (2009) em sua dissertação.



Imagem 8: Sala de Espetáculos, vista do Paraíso. Foto: Gabriel Rodrigues, 24 de setembro de 2023

Contudo, esse arrependimento era pouco, perto daquele que estava por vir. Tal cadeira é, ao mesmo tempo, péssima e abençoada. Ela é a cadeira do meio de um trio de cadeiras (uma estratégia que usei para evitar sentar do lado de casais), porém dela não há como ver o espetáculo recostado, nem mesmo se for alto, como sou. Sentar na ponta, como fiz, ajudava, mas a careca e os ombros largos de um homem à frente ocultavam boa parte da vista do palco. Além do mais, haja coluna! Para se manter esticado durante todo espetáculo.

A cadeira mal posicionada, porém, gera avisos e comentários, que são expressos em voz alta. Um deleite para o Arqueólogo que gosta de puxar conversa. Passado um pouco, eu poderia jurar que não sentaria mais ninguém do meu lado. Entretanto, chegou um rapaz com sua mãe, uma senhora de cabelos já brancos, provavelmente com 55 ou 56 anos. (Já, já explico o porquê da estimativa de idade.) Como minha cadeira era a do meio, eles teriam de sentar separados. Todavia, é claro, que assim que notei esse contratempo, ofereci para arredar para um canto, uma vez que já veria o espetáculo de pé mesmo. Também, os adverti da má

posição dos assentos. Nessa conversa, eu, como de costume, soltei um ‘Uai’. O rapaz notou e puxou conversa, perguntando se eu era de Minas, pois ele e a mãe haviam, há pouco tempo, estado lá, visitando uma tia.

Era a segunda vez que a senhora visitava minha terra pátria. A primeira, contou, foi quando fez uma excursão de ônibus. Saindo do Pará, provavelmente de Belém mesmo, ela e os colegas de escola foram seguindo todo o Brasil, até chegar em algum país estrangeiro mais ao sul. Suspeito que tenha sido o Uruguai, mas talvez ela tivesse dito Argentina. Foram 20 dias, segundo ela. Ela deve ter feito essa excursão escolar aos 15 ou 16 anos, pelo que pude pescar. Quem me lê, talvez suspeite de onde retiro minha estimativa. Comentei que a Orquestra era de Ouro Preto e que fui, na verdade, com planos secretos de conhecer os artistas e perguntar se eles trouxeram queijo. Então, a senhorinha me revelou que havia trazido queijos de Minas Gerais. E que ela estava os guardando... congelados. Um pecado terrível, mas nada que Deus não perdoe. Porém, não foi a única coisa que trouxe de Minas.

Quando contei que a Orquestra vinha de Ouro Preto, ela se lembrou que já esteve na cidade, mas que até pouco tempo atrás, acreditava que nunca a tinha visitado. O esquecimento se explica com os muitos anos de história, passados entre a viagem e o presente. Contudo, a razão de ‘lembrar que esqueceu’ é mais curiosa. Ela teve essa recordação, pois ao mudar de Castanhal para Belém, mudança que parece ter acontecido após a visita da irmã, ela finalmente desempacotou uma ‘caixinha de lembranças’, que guardava há 40 anos, como ela mesma me disse. Nessa caixinha, pelo visto, havia *souvenirs* dos lugares que ela visitou na saudosa excursão escolar. Entre elas, provavelmente, um ‘trenzin’ de Ouro Preto.

Em um dos bancos à frente, havia três cadeiras vagas. O tempo correu e parecia que elas continuariam desocupadas, apesar de todos os lugares terem sido comprados. Havia, também, cadeiras vazias à frente e à esquerda; e todo um banco de três pessoas vazio ao nosso lado, que era na segunda fileira da galeria. Comentei que poderíamos roubar, já que tudo indicava que não seriam ocupados. Nos levantamos ao mesmo tempo, trombei e quase derrubei a senhora, infelizmente. Desculpei-me pelo desjeito e ela falou para eu ir na frente, e eu respondi: “Claro que não, primeiro as damas!”

Quando ela e o filho passaram para lá, viu-se que não eram três, mas dois lugares, apenas. A mãe se ofereceu para revezar de lugar comigo, ao longo do espetáculo, mas eu já tinha descoberto que se me sentasse na ponta da cadeira 41 (ou 39, mas provavelmente 41) com a coluna bem ereta, poderia ter vista para o espetáculo.

A ópera não havia começado, quando bateu o segundo arrependimento. Não sendo bobo nem nada, bebi um copão d'água antes de ir ao Theatro, sendo ir ao banheiro no meio da peça minha maior preocupação. Jamais esperei o contrário, que seria minha boca a secar. Senti um pouco de sede, antes de entrar, mas já estava no átrio cercado, longe dos vendedores da praça. Contudo, foi realmente logo antes de 'abrirem as cortinas', que jogaram meu Voo Doo num deserto.

Luzes apagam. Avisos são dados pelos auto-falantes: 'O Café do Theatro está aberto, mas deve-se consumir lá, não pode subir com alimentos ou bebidas'. Rufam os tambores. Abre-se o pano de boca. O coração palpitando. É a primeira vez que vou a algo assim. O espetáculo abre!

O primeiro número era uma canção. Um meta comentário sobre a própria ópera, explicando como se misturam teatro, música e orquestra, para compô-la. Achei um pouco óbvio, mas, em verdade, apreciei o tutorial, nunca tinha visto uma ópera e agora sabia bem o que esperar. Nesse momento a boca salivava, especialmente com o cenário retratando um clima árido. Foi, entretanto, o último momento que 'lembro de lembrar' da sede antes do intervalo. O espetáculo era tão lindo e tão incrível que essas funções fisiológicas menores, como necessidade de água, ficaram em segundo plano.

De tanto em tanto, os atores paravam um segundo ou dois, para a plateia aplaudir. Nas primeiras ocorrências desse fenômeno, as palmas demoraram um pouco para começar. Mas logo o público percebeu, um pouco antes de mim, que continuava meio perdido, que às palmas deveriam vir ao final de uma canção.

No tão esperado intervalo, fiquei na dúvida se descia imediatamente, ou se conversava com a senhorinha. Vai, não vai, vai, não vai. Quando vi várias pessoas muito bonitas, que eu já vinha prestando atenção no outro lado do teatro, estavam saindo, então, resolvi que não faria mal ir lá buscar uma água. Vai que não era o dia para encontrar o amor?

A fila estava grande, não enorme, mas certamente maior e mais lenta do que eu imaginava. O telão mostrava 20 minutos de intervalo, o auto falante disse 15. Passavam-se quem sabe uns 10, porque eu não sabia quanto tempo passei indeciso. O celular estava ligando ainda (desliguei ao começar o espetáculo) e não levei relógio, pois o smartwatch de camelô não combinava com a roupa elegante. Soa o sinal. A fila mal tinha andado. Contudo, devia ser um alerta que se passou 5 ou 10 minutos, não havia cabimento de ser mais que isso.

Saio do hall e entro no café. Os 15 minutos já batendo na porta. Já quase no princípio fila. Soa outro alarme. Um casal na minha frente desiste. Só mais 4 ou 6 pessoas na minha frente. “Por favor, eu só preciso de uma água!” – Acabo soltando em voz alta.

Nisso, tudo para. A sede some. Eu sou apenas o segundo da fila. Ao lado, escuto um homem, conversando com outras duas pessoas. Ele está falando das reformas pelas quais o teatro passou e... sobre os motivos no chão.

Eu havia lido um tanto sobre as reformas. Os textos que consegui falavam da falta de decorações no teatro, nos tempos logo após a sua construção. Sempre fiquei, então, me perguntando se o piso era original, ou parte da primeira reforma, junto do pano de boca de Crispim e da pintura no teto de De Angelis, como explora Corrêa (2017) e Souza (2009). Logo, gravo o rosto do homem e acompanho ele com o olhar. “Assim que pegar minha água, converso com ele.” – pensei.

– Oi! Muito prazer, eu sou Gabriel. Você é arquiteto?

– Haha, não. Eu não sou arquiteto não...

– Ah é que eu ouvi você falando da decora... – não sei se disse ou pensei.

– Eu sou o diretor do teatro.

Fiquei de cara, mas não perdi a oportunidade.

– Ah! Muito prazer! Eu perguntei porque eu faço Mestrado em Arqueologia na UFPA e estou pesquisando exatamente o teatro. Eu cheguei a mandar um e-mail avisando, mas não responderam. E no momento eu estou fazendo o levantamento bibliográfico.

– Você já leu o livro da história do Theatro?

– Livro do Theatro? Não, eu tô começando pelos artigos.

– É um da editora... da SECULT. – disse um dos homens com o qual ele conversava.

– Pois é, tem um... bom, vem aqui amanhã que a gente conversa e te arranja um exemplar.

– Mas é claro! Ah, qual seu nome mesmo?

– Daniel, é só pedir os funcionários ou segurança para te encaminhar.

– Claro! Pois não.

– E qual seu nome mesmo?

– Gabriel, senhor, Gabriel Rodrigues.

Não era o dia para encontrar o amor, era dia para encontrar oportunidades.

Voltei praticamente correndo para o terceiro andar, tinha que contar tudo para a senhora que (quase) dividiu cadeira e frustrações comigo. Mas, neste relato você deve ter notado que em momento algum eu tive tempo de beber a água. De repente, enquanto atravessava as escadas do Hall para os corredores do primeiro andar, um funcionário me parou, enquanto eu subia com a garrafinha na mão, e disse que consumo só no café. Desci as escadas rapidamente e esvaziei a garrafinha o mais rápido que pude.

Voltando, vi o Senhor Daniel subindo as escadas centrais também e diminuí o passo. Acelerei novamente nas escadas laterais, mas antes, dei um sorriso para meu reflexo no belíssimo espelho de cristal, que as mediadoras dizem ser o tipo que menos distorce a aparência. Já nos corredores acalmei, não havia som de espetáculo, então ainda não tinha perdido nada. Digitei uma versão bem resumida dessa crônica no chat com alguns amigos, afinal não é todo dia que se tem uma sorte dessas. Dei uns minutos, o que provavelmente foram segundos, porque meu coração estava a mil, e fui contar tudo para a senhora. Terminei o caso, logo antes de abrirem a cortina novamente. Sentei e continuei admirando o espetáculo.

Dado que as pessoas se moveram um pouco de lugar no intervalo e sentaram com posições corporais diferentes. Pude me acomodar entre a cadeira 41 (suponho) e 40, para ver o segundo ato da peça. Que contou com mais risadas, exclamações e intervenção geral do público, que já agia de forma mais uníssona. Quase chorei no final. Fiquei refletindo sobre a vida, morte e possibilidade de reencarnação. Aumentei minha fé nos santos, e... aplaudi de pé.

Desci as escadas conversando sobre a ópera com o rapaz e a mãe. Vi de relance o Diretor na saída do terceiro ou segundo andar e sorri calorosamente para ele. Despedi, dos meus companheiros de espetáculo na escada que levava para o Hall principal.

Fiz uma horinha (na verdade, uns minutinhos) na frente do teatro, olhando o movimento. Na esperança que ouvisse alguma conversa em grupo do tipo: ‘Para qual bar a gente vai?’, mas era uma terça-feira. E, por mais que o Klandestino estivesse aberto, ainda era uma terça-feira. As pessoas estavam mais quietas e fechadas, com seus celulares na mão,

pedindo carros de aplicativo. Elas esperavam bem próximo ao Theatro, numa pequena passagem da praça que permite a entrada de carros e, na verdade, havia vários estacionados lá.

Dado um tempo, o desconforto social de estar desacompanhado, olhando para as pessoas, e não para a tela de um celular, venceu. E me dirigi para pegar o ônibus. Retiro meu celular e vejo as horas de relance são 23:23, ou 23:32. Vejo um ônibus parado no sinal, na esquina da Gama Abreu com a Sarzêdo Correa. São Brás brilhando no letreiro. Bom, eu moro no São Brás! Me arrisco entre os carros para pegar o ônibus.

– Ei! Segue a Nazaré direto, né?

– Não, a gente vira aqui na Gentil.

– Mas passa perto da 14 de Abril?

– Não, a gente segue na Gentil aqui e vai lá para São Brás.

O sinal abre, eu desço do ônibus e murmuro:

– Mas, eu moro no São Brás...

Ato II: Theatros

2.1. Primeiro, os Ancestrais

O objetivo deste capítulo não é fazer uma análise histórica do Theatro da Paz ou de suas reformas, assunto já foi muito bem explorado por pesquisadoras e pesquisadores muito mais competentes que eu na área (AUGUSTO, 2009; CORRÊA, 2017; DERENJI, 2018; SALLES, 1994; SOUZA, 2009 e 2010). O objetivo é fornecer algumas das contextualizações históricas necessárias ao Theatro da Paz, que colaborem para compreender seus elementos materiais sensíveis (PELLINI, 2010). E, também, demonstrar, através da discussão bibliográfica, como a própria existência do Theatro parte de um imaginário sobre a como deveria ser, não apenas ‘uma capital provinciana’, mas como deveria ser ‘A Capital Provinciana’.

Mas, antes de alcançarmos o Hall de Entrada, comecemos por contar outra história. Apesar de Vicente Salles (1994) colocar a inauguração do Theatro da Paz na primeira época dos teatros belenenses, o próprio autor, assim como outras bibliografias sobre o tema (CORRÊA, 2017; SOUZA, 2009), apresentam a história de tal modo, que me leva a cogitar se o Theatro da Paz não marca o que seria o início de um quarto momento ou fase dos teatros belenenses. Afinal, ele não foi o primeiro, ou o único. Este título é, na verdade, da “Casa de Ópera, ou Teatro Cômico” (SOUZA, 2009, pág. 83).

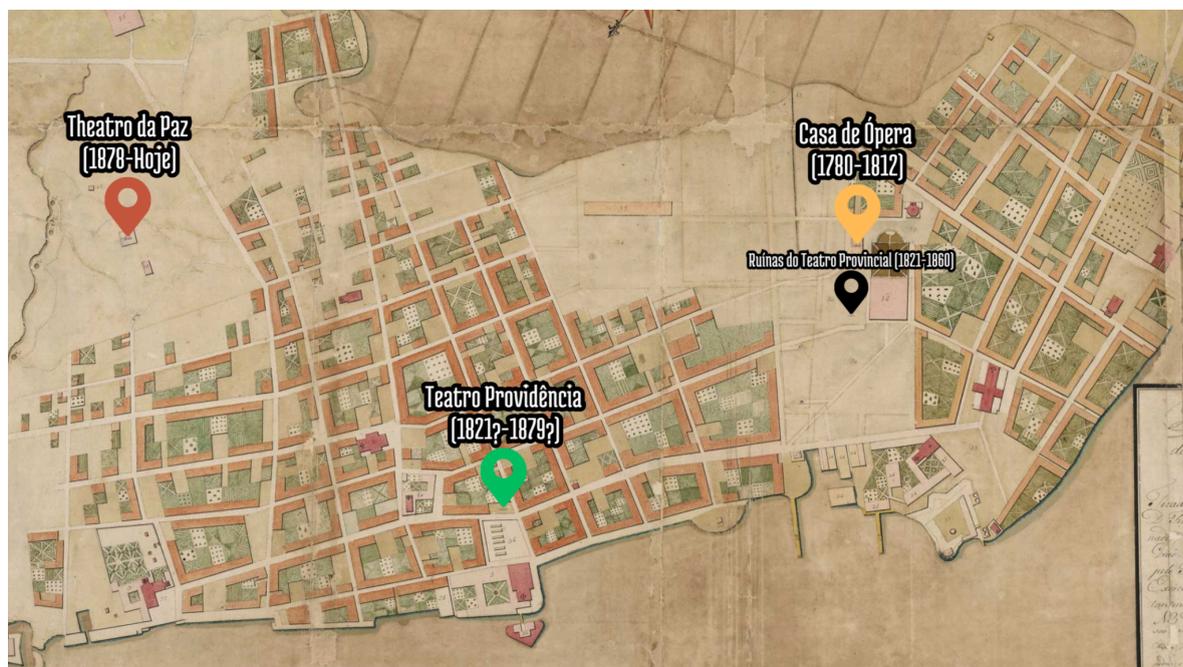


Imagem 9: Teatros de Belém, com suas datas de funcionamento sobre o Plano geral da cidade do Pará em 1791. Recorte do Mapa Original: FREIRE & BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA, 1791; pontos e datas adicionados por mim.

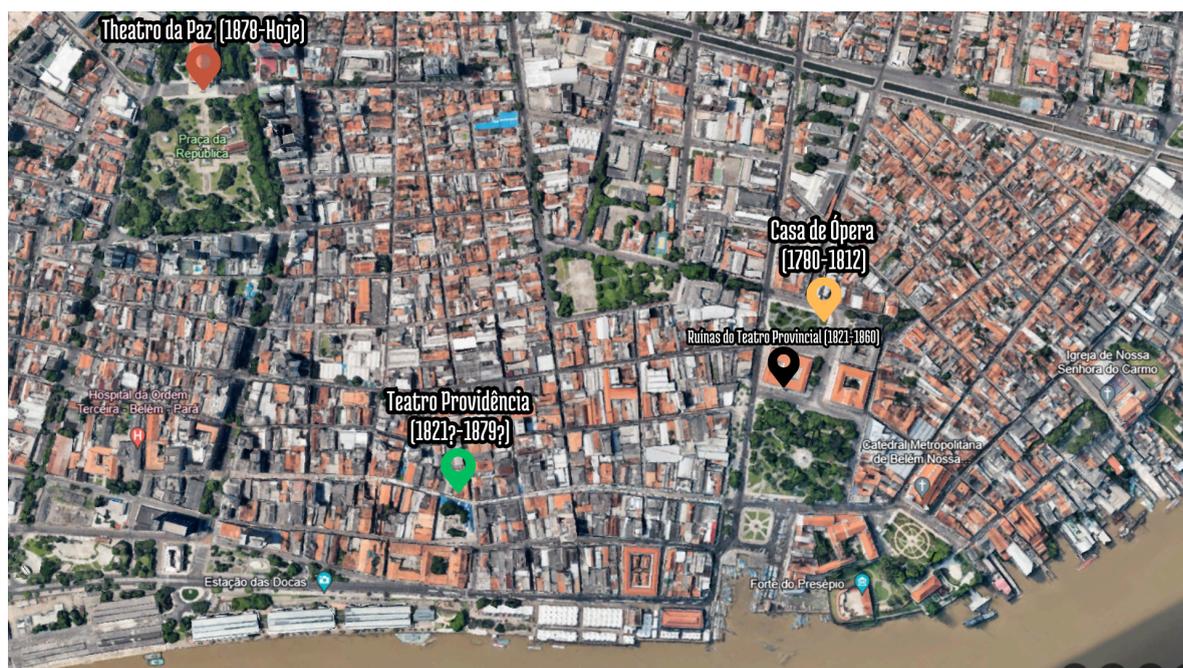


Imagem 10: Teatros de Belém, em mapa contemporâneo, por Satélite (2015-2024). Mapa: Google Earth; pontos adicionados por mim.

2.1.1. A Casa de Ópera (1780-1812) e Teatro Provincial (1821 - 1860)

Ela, a Casa de Ópera, havia sido construído à direita do palácio de Governo, ao lado do jardim (CRUZ, 1971; SOUZA, 2009) e segundo Souza (2009), iniciou seu funcionamento em 1780, mas as fontes usadas pela autora apontam que o teatro não era muito ‘badalado’:

[...] raras vezes se abre o Theatro porque não tem cómicos pagos para este fim; e os que nelle representam algumas vezes, são curiosos que dedicam este objecto aos senhores generais. [...] (FERREIRA, 1874 *apud* ARAÚJO, 1998, pág. 244 *apud* SOUZA, 2009, pág. 83)

A Casa de Ópera, então, parece ter tido vida breve, tendo funcionado por apenas trinta e dois anos, ou seja, até 1812 (SOUZA, 2009, pág. 83; SALLES, 1994, pág. 15). E em 1828, quinze anos após o fechamento, é possível que o lugar já fosse uma ruína quase irreconhecível, como registrado pelo viajante Hercule Florence, como supõe Ernesto Cruz:

[...] À direita do palácio viam-se os restos de um grande teatro, caído em ruínas. Posteriormente, os alicerces foram aproveitados, e também algumas paredes levantadas de pedra e cal, e ali construído o Palacete Municipal [...] (CRUZ, 1971, pág. 21)

Contudo, mesmo antes do reaproveitamento dos ‘ossos da moribunda’, a ideia de salvar a Casa de Ópera já havia sido descartada, Souza (2009), frisa muito claramente que em 1821 já haviam começado obras para a construção de outro teatro, o Teatro Provincial, “nos fundos do Palácio do Governo” (SOUZA, 2009, pág. 83). As obras, porém, nunca foram concluídas, e Florence parecia ciente do caso quando afirma que: “À direita vêem-se os restos de vasto teatro que nunca foi terminado e cai em ruínas.” (FLORENCE, 2007, p. 273)

Resta, portanto, uma dúvida. Será que os “restos de um vasto teatro”, visto por Hercule Florence em 1828, não eram, na verdade, as obras paradas do Teatro Provincial? Estaria ele olhando para as ruínas de uma casa de raros espetáculos, ou para um lar que a arte nunca veio a ter?

Bom, de todo modo, em 1849 foi proposta que a base deveria ser reaproveitada para a construção da Assembleia Legislativa (SALLES, 2007, p. 31). O que só foi efetivado em 1860, com o início da construção do Palacete Azul, que teve sua inauguração em 1883, antes mesmo da conclusão das obras em 1885 (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM, 2024). Ou seja, demoraram 57 anos desde que as ruínas descritas por Florence fossem novamente edificadas em um projeto completo. Como escreve Vicente Salles: “Ia-se o teatro; salvaram-se as pedras.” (SALLES, 2007, p. 31).

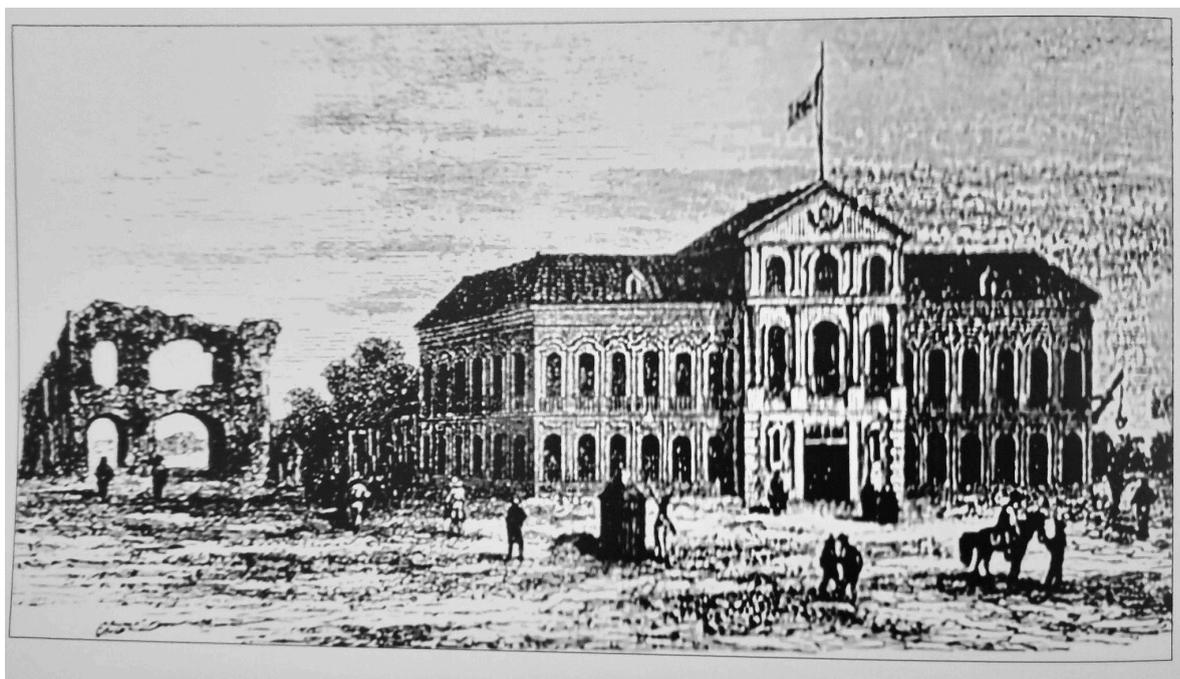


Imagem 11: Ruínas do Teatro Provincial e Palácio de Governo. Ilustração (MENDONÇA, 2003¹, *apud* COELHO & MORAES, 2013, p. 14)

A presença, e também a história desses dois prédios, demonstram, primeiro: um interesse da elite governista Grão-Paraense do século XIX por espetáculos; e segundo: a ineficiência dessa mesma elite governista em financiar projetos, finalizá-los e trazer espetáculos para serem performados.

¹ MENDONÇA, Isabel. Antônio José Landi (1713/1791): um artista entre dois continentes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2003, p. 527

É importante comentar que a Casa de Ópera não era uma construção qualquer, um mero capricho do Presidente da Província, nem sua construção vinha de apelos populares específicos. Como Souza (2009) coloca, ela foi fruto da vontade Real:

Há poucas informações sobre essa casa de ópera, que é indicada na Planta de Belém de 1791 [...], mas não há dúvida de que fora erigida pela vontade do rei D. José I, apreciador das artes [...] (SOUZA, 2009, pág. 83)

Aprofundando-se um pouco mais que Souza (2009), no tema, Salles (1994) comenta que a abertura de teatros realmente agradava o rei de Portugal, Dom José I, mas que a construção fora ordenada em 1775, pelo governador João Pereira Caldas, que teria se ‘entusiasmado’ com o “teatrinho de Macapá” (SALLES, 1994, pág. 7-9). A construção do teatro, contudo, não deixa de integrar o “trabalho de integração da Amazônia” (SALLES, 1994, pág. 7) e o plano colonial para a região.

2.1.2. Providência e Rebeldia (1821?-1879?)

[...] com a edificação do Teatro da Paz, o centro dos maiores acontecimentos sociais e artísticos. O velho Providência tornou-se não só obsoleto, como inútil. Um incêndio acabou com a sua tradição. (SALLES, 1994, p. 89)

O fim da Casa de Ópera não parece marcar uma diminuição na atividade artística teatral de Belém, pelo contrário. Entre o abandono da Casa de Ópera e a inauguração do Theatro da Paz, funcionaram na capital da província vários outros teatros menores, sendo o principal, no período, o Teatro Providência (COELHO & MORAES, 2013, p. 15).



Imagem 12: Largo da Mercês na década de 70 do século XIX, sendo o prédio mais à esquerda o Theatro Providência e mais à direita a Igreja da Mercês. Ilustração (WIEGANDT & RIGHINI, 187?², *apud* COELHO & MORAES, 2013, p. 16)

Tanto Salles (1994, pág. 15), quanto Souza (2009, pág. 84), parecem incertos da data de início de funcionamento do teatro³. Isso se dá, pois, segundo Salles, “[...] o primeiro sinal de vida [do Teatro Providência] na história do Grão-Pará” (SALLES, 2009, pág. 15) é uma notícia sobre a noite do dia 06 de janeiro de 1835, que reportava sobre a presença do Presidente da Província, Bernardo Lobo de Souza, em um espetáculo de gala em meio a revolta que antecedia a Cabanagem.

O Teatro Providência era de iniciativa privada, cujo dono fora o tenente-coronel Antônio Pimenta Magalhães e mais tarde de José Joaquim Pimenta de Magalhães (SALLES, 1994, pág. 16, 31 e 72). E, segundo a bibliografia, parece que tivera mais sucesso e fora bem mais movimentado que seu antepassado. Por exemplo, há o seu envolvimento especial na

² Litografia de Carlos Wiegandt (187?) com desenho de Joseph Léon Righini (Arquivo digital pertencente ao Centro de Memória da Amazônia/UFGA, cedido Pela Biblioteca Guita e José Mindlin).

³ José Souza Júnior (2022, p. 76), atribui o funcionamento do início do teatro ao ano de 1821, uma data que Salles (1994, p. 16) aponta como uma possibilidade apenas. Contudo, as fontes usadas na nota de rodapé de Souza Júnior (2022, p. 76) são inseguras e o texto, da nota, contém elementos de um post de Facebook da página Belém Antiga <www.facebook.com/belemdopassado/posts/2355212978033229/>. Acessado em 22/08/2023. Uma das fontes aponta para o blog Abaribó <<http://abaribo.blogspot.com/2009/06/theatro-da-paz-belem.html>> Acessado em 22/08/2023; mas neste mesmo blog, a postagem é creditada ao “Blog do Poeta Ronaldo Franco” <<https://ronaldofranco.blogspot.com/search?q=theatro+da+paz>>, o qual lista referências apropriadas, mas nada fala da data de 1821.

Cabanagem, sendo o espetáculo mencionado acima o último evento público onde comparecera o Presidente antes de seu assassinato, naquela mesma madrugada.

Segundo Di Paolo (1985, pág. 166), o plano inicial era que o Presidente fosse morto no teatro, mas tal ideia foi afastada por arriscar derramamento de sangue inocente. O autor também menciona que Lobo de Souza teria comparecido ao espetáculo para “tranquilizar a população e, sobretudo, para coletar informações sobre eventuais revoltas” (DI PAOLO, 1985, pág. 166). O feitiço, contudo, parece ter se voltado contra o feiticeiro, pois Vossa Excelência, se vendo obrigada a despachar ordens diretamente do camarote, teve estas interceptadas por integrantes do movimento cabano, que puderam se dispersar, antes mesmo da chegada da guarda municipal. Ainda nesta mesma noite de espetáculo, continua Di Paolo (1985, pág. 167-168), já na madrugada do dia 7, o Presidente visitava a amante, enquanto o Palácio do governo era tomado. Lobo da Souza até buscou, às pressas, voltar para o seu palácio, porém foi morto a bala, enquanto tentava subir as escadarias do prédio.

Salles (1994, pág. 17) conta que durante a revolução popular, que se seguiu após a gloriosa e trágica noite, o teatro sofreu alguns danos e se manteve fechado até 1838. Quando realizou uma apresentação em homenagem à Dona Januária, princesa, filha do Imperador Dom Pedro I. Marcando o início de um funcionamento esporádico que durou até 1840, quando, finda revolução, foram instituídas políticas de incentivo à formação de grupos teatrais (SALLES, 1994, pág. 17). A partir desse momento o autor aponta para a presença de muitos espetáculos no local, porém, afirma que ainda há falta de registros de espetáculos que não de ter tido, mas por serem de menor escala, não chegaram a ser noticiados pelos jornais (1994, pág. 19).

Só os espetáculos de gala, da iniciativa governamental, ganhavam registros, quase sempre incompletos. (SALLES, 1994, pág. 19)

E dada essa fala, Salles lista nos capítulos seguintes um sem número de espetáculos, eventos e temporadas performados no teatro (SALLES, 1994, pág. 19-76). Chama atenção, contudo, os quantos muitos aconteceram em comemoração a momentos da vida do Imperador, Dom Pedro II, como seu aniversário e bodas de casamento (SALLES, 1994, 17 e 19). O autor lista, ainda, os muitos conflitos que tomaram as páginas dos jornais. Reproduzo aqui dois dos casos, que, creio, mais contribuem para a discussão que abriremos no próximo subcapítulo.

A notícia do espetáculo é incompleta, mas ampla a do escândalo que causou. O fato foi o seguinte: na noite de 15 de fevereiro “alguns indivíduos turbulentos ou mal educados portaram-se desrespeitosamente, e insolentemente fazendo assuadas, rompendo em gritarias, atirando para os camarotes, e proferindo até palavras obscenas, sem respeito algum ao governador.” (SALLES, 1994, pág. 20)

Salles aponta que no mesmo ano, alguns meses mais tarde, o teatro Providência adotou um novo regulamento, no qual se nota o seguinte artigo:

Art. 21º É proibido a todos os espectadores no Teatro darem assovios, arrastarem os pés, atirarem com moedas, ou outros objetos, e dirigirem ditos aos atores e atrizes quando aparecerem ou estão no cenário, fazerem tumulto, motim, assuada ou qualquer outro ato reprovado pela Lei, moral e bons costumes. (Treze de Maio, nº 335, 12 de agosto de 1844, *apud* SALLES, 1994, pág. 21)

Dois anos mais tarde, em 1846, novas medidas pensando na restrição de comportamento do público foram implementadas, desta vez, mirando em movimentos que giravam em torno do espetáculo:

Noite de espetáculo era noite de alvoroço em Belém. A população era advertida para o que ia acontecer por um grupo de mascarados que percorria as ruas tocando caixa, fazendo algazarra. O grupo dava seu espetáculo particular e não pouco incomodava. Em consequência foi visado por artigo especial das posturas municipais, baixadas em 1846 [...] (Treze de Maio, nº 618, 8 de julho de 1846, *apud* SALLES, 1994, pág. 23)

“Art. 2º Fica proibido o abuso, que constantemente aparecia nesta Cidade vestirem-se indivíduos em forma de mascarados e percorrerem as ruas, tocando caixa para anunciar o dia em que tem de trabalhar o Teatro público, cometendo nesse ato indecências contra a moral pública. Os contraventores serão multados em 10\$000, ou em 8 dias de prisão, e se forem escravos em 50 açoites, e nas reincidências no duplo.” (Treze de Maio, nº 618, 8 de julho, *apud* SALLES, 1994, pág. 23)

A presença de uma “*plateia ativa*”, como categoriza Salles, entre os espectadores belenenses, levou a incorporação em 1854 de novos artigos provisórios ao Código de Posturas municipal, que vigorava desde 1848 (SALLES, 1994, pág. 32 e 35), sendo dois deles:

Artigo 15. Ninguém dentro do Teatro poderá dirigir, em voz alta, palavras ou gritos a quem quer que for, exceto aos atores, as de bravo, caput ou fora, e neste caso poderá o Juiz impor silêncio, quando for perturbada a tranquilidade do espetáculo. Os infratores serão multados em 10 mil réis e terão 8 dias de cadeia [...] contra os que fizerem motim, assuada, ou tumulto, quando a desordem chegar a tomar esse caráter.

Artigo 17. Ninguém poderá estar na platéia, sem estar decentemente calçado e vestido de casaca, sobrecasaca ou farda. Os infratores serão multados em 6 mil réis e terão 3 dias de cadeia [...] (C.L.P.G.P., 1854, p. 54-55, *apud* SALLES, 1994, pág. 35)⁴

O Providência parece ter tido sucesso na busca de espetáculos para serem performados, onde a Casa de Ópera não teve. A leitura também indica que o público do Providência parecia ser mais variado do que o que frequentava a antiga Casa de Ópera. É provável que o Providência fosse mais acessível e era certamente mais bem quisto, visto que

⁴ Para sentido de escala, Souza lista em seu trabalho os valores de alguns salários em réis: “Um professor do ensino médio primário da rede pública, na capital, recebia 200 mil réis mensais [...]” (SOUZA, 2009, pág. 101), enquanto a autora lista que um engenheiro poderia ganhar por volta de 300 mil.

mesmo destruído por um incêndio em 1872, ele foi reconstruído e aprimorado, operando regularmente até, pelo menos, 1879⁵ (SALLES, 1994, pág. 72 e 76; SOUZA, 2009, pág. 79). No que o Providência não se diferencia da Casa de Ópera, nem, mais tarde, do Theatro da Paz é nos códigos de conduta que giram em torno da instituição teatral. O teatro, mesmo privado, não serve a qualquer tipo de comportamento, pelo contrário, o desejável é que o espectador tenha um comportamento ainda mais contido e polido do que costumeiro. “Os teatros marcham sempre a par da civilização” (TENTEIRO, 1855⁶, *apud* COELHO & MORAES, 2013, p. 23), em parte, porque o comportamento incentivado pelos teatros são os comportamentos que se idealizam como civilizados.

O registro desproporcional também aponta para a importância estratégica dos teatros na propaganda política do Império, afinal eram comemorados eventos da vida pessoal do Imperador, elevando a imagem pública deste. E, como que para reforçar a relação dos teatros com as estratégias políticas da época, Salles ainda ressaltava uma observação de Ernesto Cruz (SALLES, 1994, pág. 27), em que o teatro servia de palco para disputas partidárias:

Muitas vezes, o pretexto era a simpatia que um dos grupos dispensava a determinados artistas. Os aplaudidos pelos liberais eram apupos pelos conservadores, e vice-versa. Daí resultaram rixas e badernas, muitas vezes com agressões físicas entre os espectadores. (SALLES, 1994, pág. 27)

Proibir que se realizem no teatro “tumulto, motim, assuada ou qualquer outro ato reprovado pela Lei, moral e bons costumes.” (Treze de Maio, nº 335, 12 de agosto de 1844, *apud* SALLES, 1994, pág. 21), estranhamente o transforma num lugar que praticamente atrai este tipo de comportamento. O que mostra, que mesmo que os teatros sejam instituições que participem de processos de colonização, há também uma apropriação do espaço e ‘das noites de espetáculo’ por parte da população.

Por fim, Salles enfatiza, mais de uma vez (1994, p. 86 e 89), que a inauguração do Theatro da Paz, leva ao esquecimento e praticamente abandono do Providência. Um monumento tão exuberante, que transfere o centro cultural da Cidade Velha, onde ficava o velho teatro, para a Campina (SALLES, 1994, p. 89):

⁵ Um ano de depois da inauguração do Theatro da Paz.

⁶ João Batista de Figueiredo Tenreiro Aranha, 1855, *apud* SALLES, Vicente, 1980, p. 175-176; e COELHO, Geraldo Mártires, 2005. p. 214

Teatro [da Paz] especialmente construído para os grandes espetáculos, dotado de certo luxo e conforto, para artistas e espectadores, bem ao contrário do velho e prestativo Providência, que acolhera tantos mambembes, inclusive operísticos, agora esquecido pardieiro. A diferença era enorme. E disso todos se orgulhavam. O Providência, acachapado, de arquitetura medíocre, desconfortável e espremido entre os sobrados no centro comercial de Belém, mal se destacava na pequena praça das Mercês. O Teatro da Paz avultava no extenso Largo da Pólvora, isolado de todas as outras edificações, como um monumento. (SALLES, 1994, p. 89)

Sua última referência, apontada por Salles (1994, p. 86–87), foi do dia 27 de março de 1879, quando lá se exibiu um fonógrafo funcional, o que chamou a atenção da imprensa o suficiente para ser noticiado. Não sei se o incêndio que o autor aponta como ponto fim da velha casa de artes (SALLES, 1994, p. 89) é, ou não, metafórico, pois não está acompanhado de datas no texto, nem encontra correspondência em ‘*A Música e o Tempo no Grão-Pará*’ (SALLES, 1980)⁷. O que posso dizer, é que não só no comportamento da platéia o Providência inspira rebeldia, ele também se recusa a nos contar quando se inicia e acaba sua vida. Perdurando em uma estrada, sem início, nem fim, revolta de neblina, iluminada pela história.

2.1.3. Teatros para a *Docilização*: Estratégia de Colonização no Grão-Pará

Formar-se-ia no continente europeu um Império, constituindo-se outro de extraordinária grandeza no Novo Mundo, colocado todo debaixo do cetro da Casa de Bragança. Entravam no plano a nobreza e o alto clero. Durante três anos consecutivos deveria o púlpito apregoar em todo o reino, que era vontade de Deus a emigração em massa para o Brasil, a fim de sem mais tardança espalhar a fé católica nessa vasta região, ainda quase toda entregue a gentios idólatras, obstinados em suas falsas crenças e correndo o risco de serem conquistados por nações protestantes. Tal era o manifesto desígnio da Providência que escolhera o povo português para realizar tão elevados intentos. Ai dos que não se subordinassem de pronto aos decretos divinos! Para esses tornar-se-ia a terra estéril e seca; fechar-se-iam os mananciais do Céu e, renovando-se as pragas do Egito, ver-se-iam entregues sem resistência possível à fome e à miséria! (FLORENCE, 2007, p. 273)

O trecho acima é uma demonstração do espaço que Belém tomava no imaginário da elite governante do séc. XIX. Haviam sonhos de grandeza para a região, como se pudesse ser a capital de um novo e dourado império, que varreria toda ‘selvageria’ indígena da região (SOUZA, 2014, p. 242). Entretanto, não deveriam desaparecer em corpo. Segundo a lei do império, promulgada por Dom José, em 10 de novembro de 1647, os povos indígenas eram “isentos de toda a escravidão” (SOUZA, 2014, p. 243). Entretanto, enfurecia os presidentes de província do séc. XVIII, que esses ‘outros’ não produzissem “riquezas” para o estado, vivendo em “situação miserável” (SOUZA, 2014, p. 242). Os indígenas não deveriam desaparecer em corpo, pois esse é uma poderosa ferramenta para a realização de trabalho (SOUZA, 2014, p. 243). A estratégia, independente do que se dizia, nunca foi assimilar as populações indígenas ‘como se fossem brasileiras’, não se pensava em integrá-los à elite,

⁷ Coelho & Moraes (2013, p. 37) afirmam, inclusive, que ele foi demolido, não incendiado.

torná-los patrões. O objetivo da colonização indígena sempre foi ter uma massa de cidadãos de ‘segunda classe’, que pudessem servir de mão de obra. Diferente dos escravizados, poderiam até ter terra, mas ainda não seriam livres como os brancos e sim “vassalos úteis ao Estado e ao bem comum” (SOUZA, 2014, p. 248).

Mas, acima de tudo, cortar a relação deles com a terra. Separar os índios (e todos os demais indígenas) de sua relação orgânica, política, social, vital com a terra e com suas comunidades que vivem da terra — essa separação sempre foi vista como condição necessária para transformar o índio em cidadão. Em cidadão pobre, naturalmente. Porque sem pobres não há capitalismo, o capitalismo precisa de pobres, como precisou e ainda precisa de escravos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 5)

Não é à toa que nesse linguajar violento e arcaico se diferenciava entre os “índios” “bravios” (FLORENCE, 2007, p. 127) ou “selvagens” (*ibid.*, p. 179), que não prestavam serviço aos brancos, ou ao Império, que, pelo contrário, combatiam com violência; dos “mansos” (*ibid.*, p. 127) ou “dóceis” (*ibid.*, p. 264), com os quais se podia fazer negócios.

Os índios são geralmente apelidados tapuios e menos cobreados que os das matas. Livres por lei, o são de fato, graças mais às florestas do que pelo respeito que merecem seus direitos. Dóceis, e, embora indolentes, são eles que fazem quase exclusivamente a navegação dos inúmeros rios da província do Pará. (FLORENCE, 2007, p. 264)

Portanto, a liberdade indígena não era plena, mas condicional. E tal condição era submissão ao estado e aos brancos e exploração comercial de seus corpos e territórios. A *docilização* contrasta de forma violenta com a *domesticação* de coisas, *xerimbabos* e *encantados* por não envolver redes de *afeto*. Se espera uma diminuição das *afetações* ‘negativas’ contra Império e domínio sobre as *potências* das pessoas, sem torná-las próximas. O estado não é *dono*, é um ergastulário, a relação não é de maestria, não envolve cuidado, pelo contrário, se concentra em exploração e punição... Numa rede de relações onde a reposta a não conformidade não é a escravidão, mas o extermínio (FLORENCE, 2007, p. 179).

A *docilização* como uma estratégia de colonização é, portanto, uma política do Estado. Em seu artigo, “A ‘civilização dos Índios’ No Século XVIII: da Legislação Pombalina ao ‘Plano’ de Domingos Barreto”, Fabrício Santos (2014) explora a “lei de 6 de junho de 1755, promulgada em favor da liberdade indígena” (*ibid.*, p. 241), aprovada sob e com ajuda do governo de Francisco Xavier de Mendonça Furtado, a época governador das províncias do Grão-Pará e Maranhão. Segundo o autor, para alcançar a “liberdade indígena” primeiro era necessário acabar com a administração dos missionários nas aldeias, que exigiam que os indígenas produzissem apenas para si e para igreja (*ibid.*, p. 248), depois implantar políticas como:

- a) Transformar aldeias em “povoações civis”, incluindo busca de indígenas não aldeados, que deveriam ingressar as novas “Villas” (SANTOS, 2014, pág. 243);
- b) Os indígenas deveriam erguer “novas igrejas” e serem instruídos “na fé e na doutrina” católica (SANTOS, 2014, pág. 243);
- c) Incentivos ao cultivo “produtivo” da terra, contando com a participação de produtos frutos do trabalho indígena no comércio regional (SANTOS, 2014, pág. 243 e 248);
- d) “Nomeação de um diretor para cada povoação ou vila indígena” (SANTOS, 2014, pág. 244-245);
- e) Imposição da língua portuguesa (SANTOS, 2014, pág. 245);
- f) Combater “os péssimos, e abomináveis costumes do Paganismo” (SANTOS, 2014, pág. 245);
- g) Separação das crianças em escolas distintas para os sexos com o objetivo de ministrar diferentes aprendizados (SANTOS, 2014, pág. 246);
- h) Valorizar indígenas que ocupassem posições de alta hierarquia, do ponto de vista branco, nas comunidades como: “juízes, vereadores e ‘principais’” (SANTOS, 2014, pág. 246);
- i) Adoção de nomes e sobrenomes portugueses (SANTOS, 2014, pág. 247);
- j) Incentivo ou obrigação de que a casa seja construída à moda dos Brancos (SANTOS, 2014, pág. 247);
- k) Proibição da embriaguez (SANTOS, 2014, pág. 247);
- l) Proibição da nudez (SANTOS, 2014, pág. 247);
- m) Adoção do uso de roupas deveria seguir a moda portuguesa (SANTOS, 2014, pág. 247);

Além da bruta imposição de novas relações com a terra e com a fé, as políticas destacam uma série de tratos com o corpo, logo quando “a originalidade das sociedades tribais brasileiras [...] reside numa elaboração particularmente rica da noção de pessoa, com referência especial à corporalidade enquanto idioma simbólico local” (SEEGER, DA MATTA & VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 3). A construção do corpo não está dissociada de suas performances e decorações (SEEGER *et. al.*, 1979, p. 3; GALVÃO, 2020, p. 122-123), que, mais que *potência*, são os modos pelos quais as *sujeições* são reconhecidas no espaço social.

Ser *gente* é, em certa medida, estar pintado, vestido, decorado, afinal, até as *coisas* e *bichos* o são (CABRAL, 2020; VAN VELTHEM, 2003; VIVEIROS DE CASTRO, 1996).

Nesses termos, portanto, a civilidade dos índios não dizia respeito, em primeiro plano, aos comportamentos à mesa, à postura do corpo, aos hábitos e refinamentos de que falavam Erasmo e os manuais de civilidade e cortesia dos séculos XVI ao XVIII na Europa. No entanto, ela também não estava muito distante desse modelo, pois era esperado dos índios que desenvolvessem o autocontrole, o refreamento das pulsões e dos instintos, que deixassem o “estado natural” em que viviam (regidos pelas emoções e pelos instintos primários) em favor da “vida civil”. (SANTOS, 2014, p. 246)

Ou seja, extirpar os indígenas de suas construções corporais e performances, é ‘exorcizar’ deles sua indigeneidade. Configurando o ‘bom porte’, as ‘boas maneiras’ e obrigatoriedade de decoração corporal à moda portuguesa, como uma criativa tortura e forma de desumanizar essas populações, parte de um movimento mais amplo de “etnocídio” (CLASTRES, 2004, p. 55).

[...] o termo etnocídio aponta não para a destruição física dos homens (caso em que se permaneceria na situação genocida), mas para a destruição de sua cultura. O etnocídio, portanto, é a destruição sistemática dos modos de vida e pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição. Em suma, o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito. Em ambos os casos, trata-se sempre da morte, mas de uma morte diferente [...] (CLASTRES, 2004, p. 56)

“Os teatros marcham sempre a par da civilização” (TENTEIRO, 1855, *apud* COELHO & MORAES, 2013, p. 23). A máxima não é sem razão, Souza (2009), Augusto (2009) e Derenji (2018), apontam para como a onda de construção de teatros no Brasil, no século XIX, estava relacionada aos ideais de modernidade, civilidade, progresso e desenvolvimento (SOUZA, 2009, pág. 88; AUGUSTO, 2009, pág. 119). A exigência de um comportamento comedido e vestes apropriadas para a permanência no espaço, integra os teatros na estratégia de colonização através da *docilização*. Os teatros dessa época entretiam a plateia lhe passando os mais altos valores do Império. Servindo múltiplas funções, casa de artes, escola de boas maneiras e plataforma política do Rei, Imperador ou Presidente de Província.

Mesmo sem nunca tornar essas pessoas em ‘brancas como os brancos’, o teatro é uma ferramenta para o ‘embranquecimento’ (CLASTRES, 2004, p. 59) da população, por isso se dá tanto destaque a sua implementação na Amazônia, que tem uma sociedade bastante miscigenada. É por essa razão, que muito antes da Casa de Ópera o teatro com instituição já dava suas caras na província:

O teatro foi introduzido no Pará, no séc. XVII, pouco depois de instalado o domínio português. Manifestou-se inicialmente nas escolas dos missionários e nos lares das famílias abastadas. **Representações modestas, de um lado destinadas à conversão e educação do nativo**, do outro ao lazer da sociedade de modelo europeu que, entre nós, cultivava os hábitos da metrópole. (SALLES, 1994, pág. 3, os grifos são meus)

Entretanto, as pessoas não permaneceram inertes, os processos de colonização e as regras culturais dos teatros inspiram rebeldia. Salles (1994, pág. 5) aponta que teatro missionário, que incluía a participação pessoas indígenas, se transformava em ritmo e forma diferente do teatro colonial. O autor relata uma situação em que o teatro deveria agir como regulador de corpos e atitudes, mas estava, pelo contrário, aflorando manifestações diversas e causando “escândalos”. Vê-se então, no trecho a seguir, os conflitos gerados pela quebra de expectativa, quando o teatro não promove seu objetivo esperado:

Os missionários, ao utilizarem elementos “tirados da vida brasileira de então” e ao diversificarem os tipos de espetáculos, possibilitaram a abertura do modelo à contaminação das etnias e culturas subjugadas; daí, certamente, geraram-se polêmicas em torno dos espetáculos e de sua ação evangelizadora. A classe dominante não aceitava certas *inovações* ou a tendência dos missionários de promoverem, pelo menos em tese, o coagracamento étnico, usando o próprio nativo como ator, embora subjugado e recitando textos que afirmavam sua capitulação cultural. O missionário visava a converter o indígena, atrair e educar o povo segundo os padrões europeus de cultura. Esse teatro exercia, portanto, importante papel pedagógico e político. Servia até para selar pazes e amizades. [...] em 1731, [...] compôs-se [a peça Concórdia] para celebrar a amizade que [o Padre Gabriel Malagrida⁸] se fizera com o governador, pouco afeito a Companhia [de Jesus] [...]. Causaram escândalo porém os *envoçantes* vestidos de mulheres, embora Concórdia fosse feminina. Censurava-se a Companhia pela introdução de papéis femininos nas peças. E, aliás, quando tal ocorria, esses papéis eram sempre desempenhados por moços bonitos, sacudidos, em *travesti*. Dentro da própria Companhia havia insistência em se evitar papéis femininos, atendendo aos princípios moralizadores, discrição, noção das conveniências e do *mais útil* [...] (SALLES, 1994, pág. 5) (SALLES, 1994, pág. 5, grifos em itálico do autor)

Revelando mais uma área onde havia tensão entre a igreja, em especial dos missionários jesuítas, com o estado em relação ao trato com as populações indígenas. Além do teatro escandaloso, a Companhia de Jesus era criticada, por exemplo, por não impor a língua portuguesa e educar os indígenas na língua nativa ou língua geral (SANTOS, 2014, pág. 245). Isso não significa que a atuação dos Jesuítas seja livre de críticas ou violência. Pelo contrário, a atuação da igreja funda as bases sob as quais o Estado vai operar depois. Por exemplo, os ideais de civilidade/civilizado que vão impulsionar o movimento colonial brasileiro no séc. XIX já circulava, em forma escrita, entre o clero brasileiro desde, ao menos, 1724 (SANTOS, 2014, pág. 238).

⁸ O texto de Salles (1994), não explicita que Gabriel Malagrida era Padre, tal informação foi cruzada com a dissertação de Medeiros (2017), onde também informa que a Companhia mencionada não é uma companhia de teatro, para qual o termo também é utilizado. A Companhia mencionada é muito provavelmente a Companhia de Jesus, da qual Malagrida fazia parte (MEDEIROS, 2017)

Teatros são um instrumento para forçar um devir que contempla corpo, comportamento, pensamento, estrutura social, ocupação (profissional e de território) e redes de relação. Em outras palavras, compõem parte de um movimento etnocida que “resulta na dissolução do múltiplo no Um” (CLASTRES, 2004, p. 59). Afinal, os colonizadores, à época, reconheciam uma humanidade potencial na população indígena, mas a consideravam subdesenvolvida, ou em melhores palavras consideram-na uma:

[...] sub-humanidade. Porque tem uma humanidade, vamos dizer, bacana. E tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra. (KRENAK, 2019, 6.18)

Por isso havia condicionalidade em sua liberdade. Só podiam ser ‘livres’ se fossem ‘embranquecidos’, pois assim estariam *docilizados*, desgarrados do território e serviram voluntariamente à pátria (VIVEIROS DE CASTRO, 2017) dos brancos. Em um grande movimento perverso, o objetivo não era apenas cometer um etnocídio, mas produzir etnocidas. Se esperava que uma vez iniciado o movimento ele fosse perpetuado pelas próprias populações indígenas e miscigenadas (SOUZA, 2014, p. 248).

Tal esforço cometeu muitas violências, causou estragos, morte cultural e física de muitas pessoas. Mas, ao cumprir seu objetivo último falhou, falha e falhará. Afinal, sob um processo de colonização a própria sobrevivência, a própria existência do colonizado é símbolo de resistência. E a rebeldia, vista de um olhar otimista, venceu. As *afetações* dos povos que se queria exterminar, ressoaram em *afetos*, *engerando* o imaginário da elite paraense, que passou a contemplar uma diversidade de seres *encantados*, noção descendente e intimamente ligada às cosmologias indígenas. A cultura escapa pelas menores fendas; se espalha em qualquer piscar de olhos; e resiste, mesmo que seja nas *margens*. Atingindo até mesmo o *centro* do Império, *afetou* o Rei Sebastião de Portugal, que, em sua sabedoria, decidiu que era melhor não morrer, mas *encantar-se* (GUIMARÃES ROSA, 1967; MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 18; MAUÉS, 2012, p. 38).

2.2. Da era dos Conflitos ao Theatro da Paz

[...] Na esperança de fundar o mais vasto Império do mundo e querendo levantar-lhe a capital à margem do maior rio da Terra, tinha o ministro escolhido a cidade do Grão-Pará (FLORENCE, 2007 [1828], p. 274)

Belém, mesmo em seus primeiros dias, sempre foi grande em espírito. E, em seu momento de maior grandeza, brilhou como uma supernova. Mas, tal como uma, logo se esmaeceu... dando à luz a uma estrela menor, porém de brilho intenso e muito mais duradouro.

Não há como entender a razão de ser do Theatro da Paz, sem antes entendermos, ao menos um pouco, do que foi a *Belle Époque* Amazônica. Ela se deve ao “boom da borracha” (SALLES, 1992, p. 154), o aumento vertiginoso de exportações de látex que se deu a partir da segunda metade do século XIX até o começo do século XX, mas a história é mais interessante que o resumo.

2.2.1. Uma Breve História da Borracha

O uso do látex já era tradicional entre as comunidades indígenas da Amazônia e América Central quando foi documentado pelo ‘explorador’ francês Charles Marie de La Condamine. Tendo coletado amostras durante sua expedição iniciada em 1735, ele as enviou para a Academia de Ciências de Paris em 1736, quando chegou à Quito no Equador (LOADMAN, 1995, p. 13-15; DAOU, 2004, 6.3; GENT, 2020; PLETCHER, 2024). Porém, ele mesmo atrasaria sua viagem e só chegaria na Europa quase dez anos mais tarde, em 1745 (PLETCHER, 2024).

Os europeus ainda demorariam muito tempo para aprender a lidar com esse novo material, que necessitava de um processo de tratamento sofisticado, há centenas de anos descoberto e praticado pelas populações indígenas das Américas (LOADMAN, 1995, p. 13). Entretanto, o caminho do conhecimento pegou um atalho, graças a Francois Fresneau, outro francês, que encontrou com La Condamine em suas viagens. Dizem (*ibid.*, p. 15) que La Condamine mostrou com entusiasmo as amostras de sua ‘descoberta’ para Fresneau, que, vendo potencial no novo material, resolveu partir para Guiana. Lá aprendeu, provavelmente com os povos indígenas da região, alguns dos processos de tratamento do látex, desenvolvendo, após regressar a França em 1749, métodos de conservação que permitiram seu transporte para a Europa (*ibid.*, p. 15-16).

De início, os brancos não conseguiram encontrar grandes aplicações para a borracha, apesar de seu potencial. O maior destaque foi em 1770, com a descoberta de que ela servia para apagar marcas de lápis de grafite (GENT, 2020). Ainda assim, houve, aos poucos, um aumento gradual da demanda por borracha, na medida em que eram encontradas novas formas de trabalhá-la. A quantidade reportada de exportação indica esse crescimento, sendo de 31 toneladas em 1827, e de 156 toneladas, em 1830 (WEINSTEIN, 1993, p. 22).

Todavia, tudo mudou a partir da descoberta acidental da vulcanização, um processo químico que envolve a mistura aquecida de látex, carbonato de chumbo e enxofre;

expandindo consideravelmente a elasticidade do material (LOADMAN, 1995, p. 16; DAOU, 2004, 6.3; GENT, 2020).

A vulcanização foi descoberta em 1839 pelo químico e engenheiro americano Charles Goodyear, mas o empresário britânico Thomas Hancock tinha negócios em torno da borracha e, de algum modo, conseguiu por suas mãos em amostras prévias do trabalho de Goodyear (*ibid.*, p. 16). Descobrimo que enxofre era o ‘ingrediente secreto’ do tratamento, o empresário patenteou o processo de vulcanização dez dias antes que Goodyear pudesse fazê-lo (*ibid.*, p. 16). Somente depois dessa rasteira, que foram encontradas aplicações industriais mais amplas para borracha, popularizando muito seu uso. A borracha passou a ser aplicada em produtos impermeáveis; pneus para carroças; tiras e vedas para os mais variados casos; e em muitas outras coisas (LOADMAN, 1995, p. 16; DAOU, 2004, 6.3; GENT, 2020; WEINSTEIN, 1993, p. 23). De modo que a exportação rapidamente subiria de 189 toneladas em 1836, para 388 toneladas em 1840 (WEINSTEIN, 1993, p. 23), mais do que dobrando o valor.

2.2.2. Anos de Sombra e Reconstrução (década de 1840)

Em 1839, Dom Pedro II era um jovem aspirante a Imperador de 14 anos. O Brasil se encontrava no período regencial. A população de Belém havia diminuído muito em número, devido à violência dos conflitos em torno da Cabanagem (SALLES, 1994, p. 16; RICCI, 2007, p. 24). Segundo Bates (1892, p. 2), a população de Belém era de 24.500 habitantes em 1819 (16 anos antes do conflito) e caiu para apenas 15.000 em 1848 (8 anos depois do fim oficial da Cabanagem).

A revolução, iniciada por “ribeirinhos, pequenos agricultores, negros escravizados e libertos, pequenos comerciantes, grupos indígenas e uma elite econômica” (EVANDER & TORII, 2021, p. 38), defendendo bandeiras anti-imperialistas, pregando o fim da escravidão e baseando-se no poder popular, via, entre 1839 e 1840, seus últimos e sangrentos dias de guerra (DOS SANTOS, 2004, p. 68; EVANDER & TORII, 2021). Uma vez que agora era encabeçada por “caboclos e negros que sabiam manter vivo o espírito da luta” (SALLES, 1992, p. 134), o Império foi cruel, expedindo até mesmo ordens que autorizavam estrangeiros a “matar brasileiros com conhecimento e aprovação do governo” (PINTO, 2001⁹, *apud* DOS SANTOS, 2004, p. 68). Souza Júnior (2022, p. 116) menciona uma última expedição enviada pelo estado ao médio Tapajós, antes que o movimento fosse considerado “extinto” (SALLES,

⁹ PINTO, Lúcio Flávio. Regente Feijó pediu a estrangeiros que ajudasse a debelar revolta da Cabanagem. *Jornal O Estado de São Paulo*, 21 de jan. de 2001. Em 09/08/2024 o texto original não se encontra mais disponível.

1992, p. 134), quando os últimos integrantes se renderam, depois da assinatura de um acordo de anistia, em agosto 1840 (SOUZA JÚNIOR, 2022, p. 117; ORIÁ & VIANNA, 2015, p. 23).

Magda Ricci (2007, p. 29) atribui o crescimento vertiginoso visto na Amazônia e em Belém nos anos seguintes ao trabalho de prisioneiros cabanos. Através da lei, promulgada por Soares d'Andréa, em 25 de abril de 1838, foi criado o Corpo de Trabalhadores (SALLES, 1994, p. 30; MELO, 2019, p. 5). Um programa de gerenciamento de força de trabalho, onde

presos cabanos e muitos outros suspeitos de “cabanagem” foram recrutados forçosamente [...] foram os responsáveis pela reconstrução produtiva do campo e das cidades no pós-cabanagem (RICCI, 2007, p. 29).

Graças a esse penoso esforço, a década de 40 parece ser marcada pela reconstrução física (dos espaços e construções), econômica e social de Belém, agora sob o controle indisputado do Império (MELO, 2019, p. 6; SALLES & FARIAS, 2012, p. 26). A lista abaixo aponta para algumas das transformações que ocorreram na cidade nessa década:

- a) Houve abertura de ruas que apontam para um crescimento, comercial e populacional, da cidade (CRUZ, 1992, p. 17-19).
- b) O Teatro Providência foi reformado e passou a ter espetáculos todos os anos (SALLES, 1994, p. 19).
- c) Nessa década, o Largo da Pólvora seria transformado na Praça Dom Pedro II, atual Praça da República, lar do Theatro da Paz (SOUZA, 2009, p. 49).
- d) Em 1848, foi instaurado o Código de Posturas Municipais em Belém, e sua leitura revela a adoção de uma normalidade repressiva nos tempos de paz (CÓDIGO DE POSTURAS MUNICIPAIS, 1853; SALLES, 1994, p. 32).
- e) Nesse ano também se reporta, pela primeira vez em Cruz (1971, p. 35), a existência de Rocinhas¹⁰ no Arraial de Nazaré, região onde hoje se encontra a basílica. Indicando a presença de uma elite abastada que começava a ocupar espaço na região, ainda que as áreas mais densamente ocupadas fossem os bairros da Cidade (hoje Cidade Velha) e da Campina.
- f) Em 1846, seriam reportadas a exportação de 673 toneladas de borracha (WEINSTEIN, 1993, p. 23), um crescimento de ~73% comparado com o de 1840.

O Corpo de Trabalhadores é uma espécie de culme do projeto colonial para a Amazônia, transformando populações indígenas, afrodiáspóricas e suas descendentes

¹⁰ “Rocinha é uma construção típica do século XIX na cidade, e tinha seu uso destinado a temporadas de veraneio de famílias abastadas.” (BNDES, 2024)

“caboclas” (SALLES, 1992, p. 137) primeiro em escravos, depois em rebeldes, para seguir sempre como mão-de-obra (MELO, 2019, p. 8). Como se o estado não suportasse a ideia das pessoas usando suas potências para atingir suas próprias necessidades, não as dele. Através dessa estratégia de exploração, em 1850, dez anos depois da Cabanagem, seriam registradas a exportação de 1.446,55 toneladas de borracha (WEINSTEIN, 1993, p. 23), novamente mais do que dobrando os valores da metade da década.

Ainda que não tenha atingido seus objetivos mais ambiciosos, a memória dos líderes e ideais cabanos perduraria por muito tempo na mente e na História (RICCI, 2007, p. 29), de modo que eu, um dia, visitaria o monumento que deu início a essa dissertação.

2.2.3. La Crise du Théâtre (década de 1850)

De qualquer modo, como foi assinalado anteriormente, é possível acompanhar, no registro de jornais de 1850 para frente, referências à chegada a Belém de títulos de uma diversificada literatura francesa [...] (COELHO, 2011, p. 159)

No início da década de 50 do séc. XIX, Dom Pedro II tinha uns 25 anos e já era Imperador há nove. Notícias do fim da revolução e expansão comercial chamaram a atenção do Império para a região Amazônica, que, em 1850, deu independência a Província do Amazonas; e, em 1852, concedeu monopólio da utilização de barcos a vapor no rio Amazonas ao Barão de Mauá (SALLES, 2013, p. 170; DAOU, 2004, 5.2). Políticas e tecnologia que aproximaram as distâncias entre Manaus e Belém, facilitando o escoamento do látex para o mercado internacional.

Tive um pouco de dificuldade de encontrar informações sobre aspectos que remetessem à vivência da virada da década. As principais informações sobre o período parecem estar documentadas em *Anteato da Belle Époque: Imagens e Imaginação de Paris na Amazônia de 1850*, de Geraldo Mártires Coelho (2005), que não tive acesso. Entretanto, pelo que pude pescar da bibliografia (BATES, 1892¹¹; SALLES, 1994; COELHO, 2011; SALES & FARIAS, 2012; COELHO & MORAES, 2013) o início da década de 50 é um período de agitação econômica, acompanhado de um aumento na densidade populacional e abertura comercial e cultural. Henry Walter Bates (1892, p. 1-56), um naturalista inglês, descreve suas

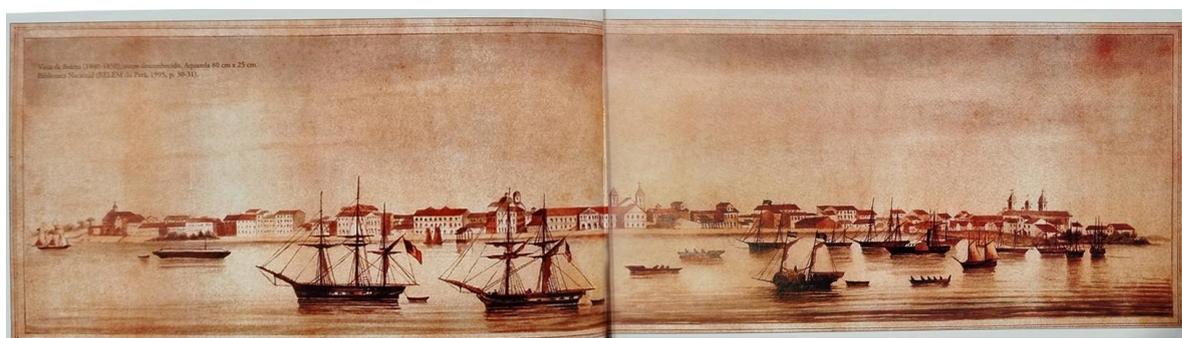


Imagem 13: Vista de Belém, a partir do Ver-o-Peso, entre 1840 e 1850, autor desconhecido, COELHO & MORAES, 2013, p. 18-19

Imagem 14: Vista de Belém, a partir do Mangal das Garças, 10 de setembro de 2023. Foto: Gabriel Rodrigues, 2023

primeiras semanas na cidade e sumariza suas experiências entre 1848 e 1849 na capital provinciana.

Belém, em seu relato, parece uma cidade mediana (para os padrões do séc. XIX), pacata e agradável, com muitas festividades e eventos sociais gratuitos (BATES, 1892, p. 21 e 47); contando com uma grande diversidade de gentes, plantas e bichos, além de paisagens

¹¹ Bates (1892, p. 20-21) morou por alguns anos em Belém, mas dá poucos detalhes da transição entre décadas. Estava pelo Rio Negro entre 22 de setembro de 1849 e 19 de abril de 1851. Chegou na cidade e logo caiu de febre-amarela (*ibid.*, p. 79), após uma rápida recuperação se preparou para sua viagem a Santarém. Ele mesmo afirma que não há muito o que se falar sobre esse período de sua estadia.

encantadoras. Nesse período, ouviu até mesmo falar de um Curupira, que roubava mandioca em uma roça próxima, não mais que 20km da cidade em direção ao Furo Maguari, na serraria do Sr. Upton (*ibid.*, p. 36). Hoje, esse lugar tem grandes chances de estar dentro da malha urbana da cidade.

Mais ou menos no meio da década de 1850, o Providência recebeu sua maior temporada até então. O movimento se iniciou com a chegada, no norte do país, em 1853, da companhia de Germano Francisco de Oliveira, realizando espetáculos de sucesso até maio de 1854 (SALLES, 1994, p. 34-35). As performances da companhia provocavam tanta *afetação*, que Salles (*ibid.*, p. 35) atribui a elas a responsabilidade pelas novas normas adicionadas ao Código de Posturas Municipais de 1848, que comentei em *Providência e Rebeldia*.

A temporada prosseguiu, mesmo após Germano Oliveira ter se afastado das atividades, sob a coordenação do ator paraense Francisco de Sales Guimarães e Cunha, que foi membro da companhia de Oliveira (*ibid.*, p. 36). Os espetáculos perduraram de junho de 1854 a janeiro de 1855. Parecia uma época agitada, porque partindo de agosto o Providência contou novos espetáculos semanalmente (*ibid.*, p. 36-39).

Essa efervescência reinflamou o desejo pela construção de um teatro público na capital (SALLES, 1994, p. 40; COELHO & MORAES, 2013, p. 23). Mas, enquanto tramitavam as decisões, Francisco de Sales fez, em 1855, um acordo com o Governo da Província, no valor de 8 contos (8:000\$000) de réis, para fornecer uma temporada de espetáculos que deveria ir de junho a dezembro daquele ano (SALLES, 1994, p. 40-41). O empresário até mesmo viajou em busca de novos atores. Mas, apesar do clima de otimismo, houve, segundo Vicente Salles (1994, p. 40-41), a chegada da cólera. Noticiada em maio de 1855, assolou o interior e a capital, arruinando os planos do ator-empresário, encerrando seu contrato de dar espetáculos no Providência e o levando à falência. Tão logo Belém encontrava um novo ápice, passava a enfrentar novas adversidades.

Ao mesmo tempo, a tentativa de prosseguir com os velhos planos do Teatro Provincial foi barrada pelo “inspetor do Tesouro Público João Batista de Figueiredo Tenreiro Aranha” (COELHO & MORAES, 2013, p. 23), que achava a estrutura erguida muito pequena para o tamanho que Belém vinha adquirindo. Ainda assim, o Presidente da Província, Sebastião do Rego Barros, ignorou as ordens do conselheiro e contratou, em junho de 1855, por meio de João Maria de Moraes, o engenheiro francês Gustave Ode (COELHO & MORAES, 2013, p. 23). Entretanto, mais de um ano esperaram, e nada do engenheiro entregar um projeto, o que

deu tempo para que as críticas sobre a localização do teatro, ao lado do prédio do governo, fortalecessem, angariando apoio inclusive do Vice-Presidente da Província, Miguel Antônio Pinto Guimarães (COELHO & MORAES, 2013, p. 24).

A cada troca de presidentes a ideia de concluir a construção do Teatro Provincial enfraquecia, até ser completamente engavetada em 1860, quando o novo Presidente Antônio Coelho de Sá e Albuquerque aproveitou as ruínas para a construção da Assembleia Legislativa/Palacete Azul (COELHO & MORAES, 2013, p. 25).

Voltando a 1855, Belém se reerguia rapidamente do surto de cólera e por volta de dezembro a cidade já festejava espetáculos ao ar livre no ‘arraial de Nazaré’, praça em frente a basílica (SALLES, 1994, p. 41). Contudo, lugares fechados eram associados ao estigma da peste, e o Providência foi novamente deixado de lado. “Pobre Providência! Está nos paroxismos^{12!}” (SALLES, 1994, p. 41), revela uma correspondência analisada por Salles.

Em 1856, depois de um animado carnaval, que contou com bailes de máscara no Providência, houve uma tentativa do empresário José Maria Ramonda de unir a sua companhia aos debandados atores da “empresa” de Germano Oliveira, para realização de uma longa temporada no Providência (SALLES, 1994, p. 41-43). A temporada aconteceu, mas, talvez, não como o esperado. O que se seguiu foi uma das grandes tradições teatrais belenenses... falar mal. Afinal, desde a Casa de Ópera se criticam os teatros nos quesitos de tamanho, desconforto e espetáculos. Entretanto, essas foram mais longe, o Treze de Maio¹³ fez críticas diretas aos atores, avaliando as performances individuais e esbanjando tons irônicos e sarcásticos (SALLES, 1994, p. 44-46).

¹² O maior grau de intensidade de uma doença ou período em que os sintomas são mais agudos ou intensos. "Paroxismo", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/paroxismo>.

¹³ Nome homônimo, provavelmente em homenagem, à da chegada das tropas da Corte à Belém, em 13 de maio de 1836 (CRUZ, 1992, p. 40-41).

E que mais? Vamos ao Providência. Dizem que o nosso último artigo fez muitos descontentes. Tenham paciência; quem não quer ser lobo não lhe veste a pele, mas é certo que devemos dar alguma folga aos Snrs. Atores, e por isso nos limitarmos por agora a dizer que no espetáculo de Domingo a Senra. Carmela se portou de maneira digna de elogios; que o Senr. Raimundo que fez então a sua estréia, não é uma grande coisa na arte, como se dizia, é sofrível; e que o Senr. Vicente continua a ser o mesmo Senr. Vicente, sempre descuidoso e... Mas, o Senr. Vicente zanga-se, deixemo-lo em paz! (TREZE DE MAIO, nº 757, 10.06 *apud*, SALLES, 1994, p. 46)

Apenas o Snr. Vicente nos agradou desta vez; foi-lhe confiado um papel de pouca importância, e no desempenho de papéis de tal ordem ele sai sempre bem; [...] Agora não se zangado o Snr. Vicente, porque ficará convencido de que assim como lhe fazemos censuras, também lhe rendemos elogios quando os merece. (TREZE DE MAIO, nº 774, 01.07 *apud*, SALLES, 1994, p. 47)

Os últimos espetáculos foram em julho daquele ano e receberam pouca atenção. Salles (1994, p. 50) conta, que os atores da companhia residiram em Belém pelo mês agosto, mas, no início de setembro, os principais nomes da companhia já tinham deixaram a cidade em busca de novos palcos... Ainda assim, o Providência achou de bom-tom subir o preço dos ingressos. Afinal, em 1856, foram exportadas 1.906 toneladas de borracha (WEINSTEIN, 1993, p. 23), ~30% a mais que o período anterior.

Entre 1856 e 1858, Salles reporta que a documentação sobre a atividade teatral em Belém é um pouco escassa, mas retorna a normalidade com a temporada de 1859 do Providência, organizada por Antônio Maximiano da Costa, que agora arrendava o teatro (SALLES, 2013, p. 52-53). Veríamos também, nessa virada de década, o retorno à capital de Henry Baltes, que ficou chocado com as modificações na paisagem da cidade.

Cheguei ao Pará no dia 17 de março [de 1859], depois de uma ausência de sete anos e meio pelo interior. [...] Achei o Pará [forma como se refere a Belém] muito modificado e melhorado. Não era mais aquele, lugar com aspecto de aldeia, cheia de mato, ameaçando ruína, que eu vira, quando a conheci em 1848¹⁴. A população aumentara (para 20.000) pela imigração de portugueses, madeirenses¹⁵ e alemães, e durante muitos anos o considerável saldo de seu orçamento tinha sido gasto pelo governo em embelezar a cidade. As ruas, antes sem calçamento ou salpicadas de pedras soltas e areia, estavam agora pavimentadas de concreto, do modo mais perfeito; toda a alvenaria que fazia saliência das casas irregularmente construídas tinha sido retirada e as construções eram mais uniformes. Quasi todas as casas em ruínas tinham sido substituídas por edifícios novos e bonitos, com longas e elegantes varandas na frente dos pavimentos térreos, a uma altura de alguns pés do caminho. As grandes praças alagadiças tinham sido drenadas, limpas das plantas daninhas e plantadas com filas de amendoeiras ou casuarinas, de modo que eram atualmente grande ornamento da cidade em vez de ser uma chaga, como antes. Minha velha estrada favorita, a avenida das mongubas, tinha sido renovada e a ela vinham ter muitos outros caminhos orlados de árvores que, em poucos anos, tinham alcançado altura suficiente para dar sombra agradável; (BATES, 1944, p. 392-393)

A salubridade do lugar melhorara consideravelmente desde 1850, o ano da febre amarela, e o Pará já não era considerado perigoso para os recém chegados. (BATES, 1944, p. 394)

Já vimos os melhoramentos visíveis da cidade; vejamos agora o lado negro do quadro. O custo da vida era atualmente quatro vezes mais elevado, como consequência natural da procura da mão de obra e dos produtos naturais de toda espécie qnr aumentara numa proporção muito maior do que a oferta, graças à chegada de grandes levas de habitantes não-produtores, e à considerável importação de dinheiro, trazido pela companhia de vapores e pelos negociantes estrangeiros. O Pará, era, em 1848, um dos lugares de residência mais barata no Continente Americano; era agora um dos de vida mais cara. (BATES, 1944, p. 394)

Passeando por meus velhos sítios da floresta, encontrei também grandes mudanças - para mim mudanças para pior. O manto de arbustos, ervas e trepadeiras que antes, quando os subúrbios não eram perturbados pela enxada e pelo machado, tinham a liberdade de dispôr-se em massas e mantos lisos e compactos nas margens da floresta, tinha sido quasi todo cortado e ainda havia uma tropa de trabalhadores a abrirem feias estradas lamacentas para carros e para o gado, através das selvas antes limpas e solitárias. Tinham-se erguido casas e oficinas à beira destas estradas. As nobres árvores da floresta tinham sido cortadas, e seus troncos despídos, meio queimados, jaziam entre ramos partidos, poças de lama e cinzas. [...] Dentro de poucos anos, porém, novo crescimento de trepadeiras cobrirá os troncos nus na beira desta nova estrada, e os arbustos luxuriantes formarão nova fimbria verde ao caminho e a nova estrada se tornará tão bela como a antiga. Um naturalista precisará então ir muito mais longe da cidade para encontrar o glorioso cenário da mata, que estava tão perto em 1848, e terá que trabalhar muito mais afanosamente do que antes era preciso, para fazer as grandes coleções que Mr. Wallace e eu conseguimos fazer nos arredores do Pará. (BATES, 1944, p. 395-396)

Baltes oscila entre o encantamento e falas colonialistas e racistas sobre a região. Na verdade, as primeiras descrições da cidade são bastante positivas, ele até mesmo fala que é um lugar onde se pode “aproveitar os prazeres da vida europeia e americana” (BALTES, 1892, p. 32, tradução minha). Ao que parece, os anos no interior e a mudança na cidade transformaram as memórias de sua experiência. Como ele separa paisagem e tempo de um modo diferente das populações amazônicas, suspeito que as transformações futuras, que o desagradaram, colaboraram para uma transformação do lugar passado na memória¹⁶. Daou (2004, 7.4) reporta a chegada de outro “estudioso” esse ano, o alemão Avé-Lallement, que, sem memórias

¹⁴

¹⁵ Provavelmente relativo aos habitantes da ilha da Madeira, região de Portugal.

¹⁶ Ver subcapítulo: *Uma Teoria Sobre a Paisagem*

afetivas de uma Belém de uma década atrás, elogiou a estrutura dos prédios e ruas da cidade, além de notar a predominância de uma moda francesa nas vestes de homens e mulheres.

2.2.4. Um Teatro pela Paz (década de 1860)

Em 1860, saíram, oficialmente, pelos portos da Amazônia 2.673 toneladas de borracha (WEINSTEIN, 1993, p. 23), aumentando em ~40% o já elevado valor de 5 anos atrás. Dom Pedro II faria 35 anos. E, sendo Imperador a dezenove, já estava mais que na hora de promover sua própria guerra.

Como vimos no depoimento de Bates, Belém se urbanizava a um ritmo acelerado. Estando entre as tranquilas “rocinhas” de Nazaré, onde ficavam casarões da elite, e o agitado centro de Belém, se consolidava no espaço em torno da Praça Dom Pedro II a ocupação de um comércio dedicado à elite. “‘Cafés, bares, bilhares, prostíbulo, circos e teatros de rendez-vous’ já tomavam a praça, ‘o que dava ao lugar um certo ar de mistério e proibição.’” (CASTRO, 1998, p. 24¹⁷ *apud* SOUZA, 2009, p. 50-51). Ao mesmo tempo, espaços de floresta eram logrados cada vez mais às margens; e não me surpreenderia fosse necessário viajar cada vez mais longe para encontrar, além de espécies vegetais e animais, encantados como o Curupira.

Sem a floresta para *encantar*, essa tarefa foi arrolada aos teatros, especialmente sob aquele que era tido como “o único Teatro no Pará” (SALLES, 1994, p. 52)¹⁸. O pobre Providência, que já não estava mais tão velho. Sofreu diversas modificações entre 1859 e 1861, o que lhe deu uma sobrevida, para abrigar a efervescência de espetáculos que se davam em Belém depois da virada da década (SALLES, 1994, p. 63).

A cidade crescia cada dia mais rápido e o Providência, que na década passada já não era considerado adequado ao tamanho e aspirações de Belém, foi diminuindo no imaginário (SALLES, 1994, p. 64). Durante a primeira metade da década, o teatro recebeu artistas estrangeiros, especialmente de Portugal (*ibid.*, p. 53 e 54); espetáculos importados, como o drama “*Don César de Bazan*”, do francês Adolphe D’Ennery (SALLES, 1994, p. 55; BAUER, 2024); além de artistas brasileiros, que estudaram ou atuaram no exterior, como o paraense Joaquim Pinto de França, que regressava da Itália (SALLES, 1994, p. 53).

¹⁷ CASTRO, Fábio F. de. Cartografias da modernidade de Belém. In: Belém da saudade: a memória da Belém do início do século em cartões postais. 2. ed. ver. aum. Belém: Secult, 1998. p. 21-27.

¹⁸ Apesar de não ser verdadeiramente o único. Tanto Souza (2009, p. 50), quanto Salles (1994, p. 68) mencionam outras atividades teatrais, próximas à basílica de Nazaré.

Consolidando assim o movimento de abertura da Amazônia para o exterior começado ainda em 1840.

A província do Pará estabeleceu uma relação com o estrangeiro, através das navegações, que começou a se intensificar no pós-cabanagem e, ainda mais depois de 1840, esteve para além de uma simples permuta de produtos ou uma comum troca comercial. Leituras até recorrentes e já bem consagradas têm tratado as navegações como um aporte necessário para o incremento, especialmente das ligações comerciais. Entretanto, é importante pensá-las enquanto um elemento fundante, a partir de onde emanam as possibilidades de invenção de variadas práticas sociais e culturais, quais sejam, as proporcionadas pela distribuição de coisas materiais, mas também de idéias, notícias e modismos. (SALES & FARIAS, 2012, p. 26)

Talvez por isso Baltes tenha registrado em seu diário, que em 1859:

Muitas das antigas festas religiosas tinham declinado de importância e sido substituídas por divertimentos seculares; reuniões sociais, bailes, música, bilhar e outros. Havia tanto desejo de divertimento como antes, mas agora tinham seguido um rumo mais racional e os paraenses pareciam copiar mais os costumes das nações do norte da Europa que os de Portugal. (BATES, 1944, p. 394)

Antônio Maximiano Costa e Germano Francisco de Oliveira arrendaram o Providência até 1863, estabelecendo temporadas de relativo sucesso, quando os palcos foram cedidos para a companhia de Luís Cândido Furtado Coelho, ator oriundo de Portugal (SALLES, 1994, p. 64). Acredito que em parte por conta da estabilidade que se desenhava, crescimento populacional e demanda por espetáculos, no dia 29 de novembro de 1863, houve a promulgação da lei nº 426 que autorizava a construção de um teatro público no valor de 150 contos (150:000\$000) de réis¹⁹. Em 1864, promulgaram uma nova a lei (nº 461 de 25 de outubro de 1864) que definia um novo orçamento para a construção, no valor de 300 contos (300:000\$000) de réis, sua localização na Praça Dom Pedro II (SALLES, 1980, p. 239) e as características de suas acomodações, como a presença de:

[...] 3 ordens de camarote e 1 galeria, assim como a capacidade para conter de 1.200 a 1.500 pessoas comodamente, tendo atenção as condições higiênicas que o clima exige. Nas ordens mais distintas haverá uma tribuna imperial. (SALLES, 1980, p. 240)

O Theatro da Paz começava a ser desenhar em palavras num papel, anos antes que as primeiras linhas fossem riscadas. No ano seguinte, 1865, também entram em cena dois eventos, importantíssimos para a história do Theatro: a Guerra do Paraguai (1864-1870) e o arrendamento do Providência por Vicente Pontes de Oliveira (SALLES, 1994, p. 65). Sim, aquele ator Snr. Vicente que se zangava com as críticas e que fora inicialmente contratado pela companhia de Francisco Sales para a temporada de 1854-1855 (*ibid.*, p. 36).

Pedro II achara sua guerra, e segundo Salles (1994, p. 65) a Amazônia teve papel fundamental, financiando economicamente o Império, através da exploração da borracha; e

¹⁹ (Collecção das Leis da Província do Gram-Pará Tomo XXV 1863, 1866, p. 17)

enviando soldados, na maioria pessoas escravizadas sob a promessa de alforria... caso retornassem...

Nesse ano, 1865, seriam registradas a exportação de 3.546 toneladas de borracha (WEINSTEIN, 1993, p. 72), um aumento de ~32%, em relação ao início da década. No ano seguinte, 1866, a Província do Gram-Pará teria, a mando da Corte, seu arsenal náutico e bélico renovados (SALLES, 1994, p. 66). Houveram também reformas nos fortes, antes da “cuidadosa” abertura entre 1866 e 1867 à navegação internacional no rio Amazonas (SALLES, 1994, p. 66; COELHO, 2011, p. 146). Nesse meio tempo, houveram muitas trocas de governo e o andamento para a construção do teatro público se estagnou (SALLES, 1994, p. 66; COELHO & MORAES, 2013, p. 26).

Quem marchava a passos largos, além dos soldados, era o, agora, empresário Vicente Pontes de Oliveira, que parece ter encontrado muito mais sucesso gerenciando sua companhia de espetáculos, do que como ator. Organizava espetáculos desde 1865 no Teatro São Luís, no Maranhão, e em 1866 passou a fazê-lo também para o Providência em Belém (SALLES, 1994, p. 65). O Governo da Província fornecia subvenções para que Vicente Pontes e diversos outros artistas performassem espetáculos no teatro. O que trazia uma riqueza de apresentações, para Belém, e de dinheiro para o bolso do empresário (SALLES, 1994, p. 65).

Com o sucesso as ambições de Pontes cresceram. Negociara, para a reforma do Providência, uma suspeita subvenção de 20 contos (20:000\$000) de réis com o vice-almirante da marinha, agora Presidente da Província, Joaquim Raymundo de Lamare, que as liberou junto de outros 20 contos destinados às festividades da abertura da navegação internacional no Amazonas, em 7 de setembro de 1867 (SALLES, 1994, p. 66). Como Salles coloca: “Tudo a toque de caixa. Tomou posse dia 1º de junho; liberou o dinheiro; pediu aprovação em 15 de agosto; presidiu as festas em 7 de setembro, festas que ficaram memoráveis pela pompa nunca vista.” (SALLES, 1994, p. 66). O autor menciona que Vicente Pontes acabou promovendo uma reforma, também “a toque de caixa”, no Providência, que pouco mudou. Segundo Salles, houve apenas limpeza e pintura, mas a expansão de 42, para 56 camarotes, prevista no contrato promulgado por De Lamare não parece ter se realizado, assim como não foram feitas mudanças na ventilação, ou estrutura do teatro (SALLES, 1994, p. 66-67). Na verdade, o vice-almirante, apesar de reconhecer a necessidade de um teatro maior, parece ser uma das

grandes vozes contra a criação de um teatro público (COELHO & MORAES, 2013, p. 26). Em seu relatório²⁰ demissionário escreve na sessão de Melhoramentos Públicos:

Theatro publico. — Reconhecida geralmente a necessidade indeclinavel de um theatro decente, e que corresponda á população e importancia d'esta Capital, autorisou a Assembléa Provincial a 11 de Outrubro do anno proximo findo, esta Presidencia a contractar com um Emprezario ou Companhia a construcção de um theatro publico, mas contendo esse projecto de lei, á titulo de bases para o contracto, algumas disposições que eram superfluas e inconvenientes para o fim que tinha em vista o citado projecto, pois que excedendo os limites de simples bases entravão no desenvolvimento de planos e pormenores que, além de tornar inexequivel a obra projectada, privava a administração de ouvir e consultar aos profissionaes sobre os planos, detalhes e localidade mais conveniente para a bõa execução da obra, e a tornava por conseguinte inexequivel, não o sancionei e o devolvi á mesma Assembléa, na fórma do artigo 15 do acto adicional. (DE LAMARE, 1868, p. 40, os grifos são do original)

Entretanto, sua resistência foi vã. A visão do militar era minoria e ia contra os interesses da Província e outros membros do governo (COELHO & MORAES, 2013, p. 27). O relatório, de onde retiro o trecho acima, é a despedida de De Lamare do cargo de Presidente da Província, onde se manteve apenas por sessenta e seis dias (DE LAMARE, 1868, p. 1). Em poucos meses houveram rápidas mudanças na gestão, uma leitura da Collecção das leis da Província do Gram-Pará de 1868 (1869) revela que entre setembro e outubro a Vice-Presidência (operando como Presidência Provisória) passou de Visconde de Array para Manoel José de Siqueira Mendes. Movimento importante, pois foi Siqueira Mendes responsável por sancionar a lei que daria o gás final à construção do teatro público.

Lei N.º 574 — de 14 de Outubro de 1868

Declara de utilidade publica a desapropriação de qualquer terreno que o presidente da provincia julgar conveniente para a edificação de um theatro nesta capital. (Collecção das leis da Província do Gram-Pará: Tomo XXX, Anno 1868, 1869, grifos do original)

A lei, contudo, destoa da anterior (Lei nº 461 de 25 de outubro de 1864) que ditava a construção do Theatro na Praça Dom Pedro II, que já era área pública e não precisava ser desapropriada. Todavia, acrescenta a verba de 70 contos (70:000\$000) de réis, para o pagamento da compensação do terreno desapropriado. Em todo caso, a decisão foi positiva e bem aproveitada no futuro, ou, como diria Salles, “Saindo De Lamare, prevalecerá o bom senso.” (SALLES, 1980, p. 242)

²⁰ De 6 de agosto de 1868.

Generos.	Destinos.						
	INGLATERRA.	ESTADOS-UNIDOS	FRANÇA.	PORTUGAL.	HAMBURGO.	GENOVA.	TOTAL.
Borracha	2,889:725\$508	2,775:799\$348	171:403\$500	39:083\$275	61:429\$500	§	5,937:441\$131
Cacáu	33:457\$581	14:260\$450	1,752:560\$388	333:379\$743	588\$000	40:782\$000	2,174:928\$162
Castanha	140:242\$800	177:413\$000	20:851\$950	71:805\$700	54:852\$150	§	465:165\$600
Couros de boi	§	79:448\$335	46:065\$800	124:130\$610	§	33:000\$000	282:644\$745
Urucú	53:876\$000	64:163\$062	5:213\$500	29:574\$259	1:537\$500	§	154:364\$321
Couros de veado	§	99:652\$730	145\$600	§	§	§	99:798\$330
Arroz	15:776\$887	2:411\$550	§	64:114\$594	§	§	82:303\$031
Oleo de cupahyba	24:282\$009	21:596\$042	5:714\$360	20:513\$964	118\$080	§	72:194\$455
Grude de peixe	57:046\$937	291\$500	§	§	§	§	57:338\$437
Algodão	23:615\$600	§	2:007\$050	30:454\$675	§	§	56:077\$325
Salsa	§	§	§	42:493\$500	§	§	42:491\$500
Assucar	§	§	§	24:610\$432	§	§	24:610\$432
Piassaba	11:181\$000	30\$000	§	2:751\$593	§	§	13:962\$593
Guaraná	§	§	7:574\$000	1:924\$960	§	§	9:498\$960
Cumarú	1:464\$060	1:871\$340	1:530\$480	167\$600	§	§	5:033\$480
Cravo	§	§	§	3:287\$062	§	§	3:287\$062
Puxiry	§	§	§	241\$800	§	§	241\$800
Outros generos	264\$037	7:256\$775	421\$200	14:764\$363	§	§	22:706\$375
Somma	3,250:932\$419	3,244:164\$132	2,013:487\$828	803:198\$130	118:525\$230	73:782\$000	9,504:089\$739

Tabela 3: “Quadro de exportação da Província do Pará no anno de 1867” Fonte: (DE LAMARE, 1868, p. 27)

Eram 3 de março de 1869, 48 anos (1821-1869) de discussão e trâmites sobre a construção de um teatro público já haviam corrido. Saíam pelos portos paraenses mais de 5 bilhões de réis em borracha, outros 2 bilhões em cacau (DE LAMARE, 1868, p. 27). A população do Pará era de aproximadamente 232 mil pessoas (WEINSTEIN, 1993, p. 44). Belém crescia e se enriquecia a passos largos, quando, finalmente, a pedra fundamental de seu teatro público foi lançada.

O nome escolhido pelo Presidente da Província, Conselheiro José Bento da Cunha Figueiredo, em homenagem ao fim da guerra do Paraguai e “as delícias de uma paz honrosa” (FIGUEIREDO, 1869, p. 8), foi sortudo, pois a guerra cessaria nas vésperas do aniversário de um ano da oferenda da construção a Nossa Senhora da Paz²¹ (COELHO & MORAES, 2013, p. 29).

Se atentarmos para o nome escolhido parece que ele é de mau agouro; paz há muito que suspiramos por ela, há muito que ela se nos anuncia, mas qual nada de a vermos nem tampouco de sentirmos seus benefícios feitos. Preza Deus que o Teatro Nossa Senhora da Paz não seja uma obra de Santa Engrácia como está sendo para nós a campanha do Paraguai... (O LIBERAL DO PARÁ, Belém, 3 mar. 1869, ano 1, p. 2, *apud* SALLES, Vicente, 1980, p. 249. *apud* COELHO & MORAES, 2013, p. 29)

O Theatro da Paz mal se embrionara e já operava milagres.

Inclusive, o relatório do Presidente (FIGUEIREDO, 1869, p. 8), indica que os 20 contos (20:000\$000) de réis para o Providência também não foram empregados. Pelo

²¹ O fim da guerra é atribuída à morte de Solano Lopez em 1º de março de 1870 (FUINI, 2022), dois dias antes do Theatro completar um ano do lançamento da sua pedra fundamental. A notícia, contudo, só chegaria a província paraense em 7 de abril daquele ano (COELHO & MORAES, 2013, p. 29).

contrário, ao poupar, tanto o dinheiro destinado ao Providência, quanto o da desapropriação do espaço, Figueiredo conseguiu aumentar a margem destinada ao projeto:

Theatro publico. – Em uma capital tão adiantada e opulenta, como já é a do Gram-Pará, não podia-se mais tolerar a falta de um estabelecimento de publica distracção, que, sendo bem regulado, pode ser tambem instructivo e constituir certa fonte de receita provincial. Prevalendo-me da autorisação da asembléa provincial, constante da lei n. 574 de 14 de outubro de 1868, tratei logo de fundar na praça Pedro II o theatro publico com a invocação de Nossa Senhora da Paz, em commemoração dos triumphos das nossas armas no Paraguay; triumphos, que necessariamente nos deverião trazer as delicias de uma paz honrosa e desejada por todo o coração bem formado. Aproveitando o plano do habil engenheiro José Tiburcio Pereira de Magalhães, e admittindo algumas correccões feitas pela repartição das obras publicas, fiz dar principio á obra por administração, tendo sido lançada a pedra fundamental no dia 3 de março último, e arrematada posteriormente por pessoa, que não conheço pessoalmente; mas que pode dar conta de si, como me informão, o documento n.º 9;

Poupei os 70:000\$000 réis, que o art. 18§8.º da lei provincial n.º 545 tinha destinado para desapropriação do terreno para a edificação do theatro, que aliás ficou assentado no melhor lugar, sem dispendio algum da provincia. Poupei tambem 20:000\$000 réis, que pela lei provincial n.º 593 se mandou dar para refazer o theatrinho Providencia. (FIGUEIREDO, 1869, p. 8)

O orçamento disponibilizado para o Theatro seria, até então, de 464:963\$461 réis, mas ao reutilizar materiais e adicionar alguns descontos o valor caiu para 414:668\$405 réis (FIGUEIREDO, 1869, Anexos, p. 9²²). Para comparação, o artigo 3º da Lei nº 40 - de 3 de outubro de 1834 (SENADO FEDERAL, 1834) estabelecia que o salário anual de um Presidente de Província deveria ser de 4 contos (4:000\$000) de réis. Ou seja, seriam necessários aproximadamente 116 anos economizando todo seu salário, para que um Presidente de Província pudesse financiar sozinho o custo total (não descontado) do Theatro da Paz. De repente, 48 anos não parece mais tanto tempo assim.

Mas, Belém provavelmente pagaria rápido o investimento, afinal, foram exportadas, em 1870, 5.602 toneladas de borracha (WEINSTEIN, 1993, p. 72), um aumento de ~57% em um número que, a partir de agora, lutaria para continuar crescendo (*ibid.*, p. 73).

2.2.5. A Quem Serve um Teatro? (início da década de 1870)

Símbolos máximos do ciclo da borracha na região, os teatros de Belém e Manaus representam as artes, a arquitetura e a história da Amazônia, e a relação da região com a economia e a geopolítica internacional entre os séculos XIX e XX. (ROCHA, 2023)

O Theatro da Paz, mais que ‘um produto de seu tempo’, é um monumento que torna esse tempo presente. Sua posição, estrutura, valor, características e exuberância, combinam aspectos intrínsecos daquela época e nos ajudam a vislumbrar “o mais vasto Império do mundo [...] à margem do maior rio da Terra” (FLORENCE, 2007 [1828], p. 274). Muitas

²² No documento os anexos reiniciam a contagem de páginas, por isso a indicação à parte.

vezes Belém é acusada de ser a “cidade do já foi”, ou “já teve” (PINHEIRO, 2024²³; REDAÇÃO DOL, 2018; PANTOJA, p. 50), eu diria que ela é a cidade do “têm”. Belém “têm” um passado efervescente, que mistura, entre outras coisas, uma história de violência e exploração *emaranhada* com outra, de riqueza e encantamento. Todas elas se projetam do solo na vida contemporânea da cidade e podem ser vistas na abundância de materiais arqueológicos, oriundos de uma história de longa ocupação na região, que são encontrados, expostos, ou brotam como ruínas, casarões, cemitérios e, claro, teatros (COSTA, 2023).

Naturalmente a execução desse projeto secular envolvia uma série de preparativos. Ainda em fevereiro de 1869, o setor de Obras Públicas encomendou uma reforma na Praça Dom Pedro II, que incluía o plantio de árvores que deveriam crescer com o Theatro:

A escolha deste local traz consigo a necessidade de ornar os espaços lateraes da praça bem como o do fundo, com ringues de arvores formando um pequeno parque, convem que esta obra seja feita desde já para que quando tornnado o theatro esteja o mesmo arvoredo bastante crescido (REPARTIÇÃO DAS OBRAS PÚBLICAS, 3 de fevereiro de 1869²⁴ *apud* SOUZA, 2009, p. 53).

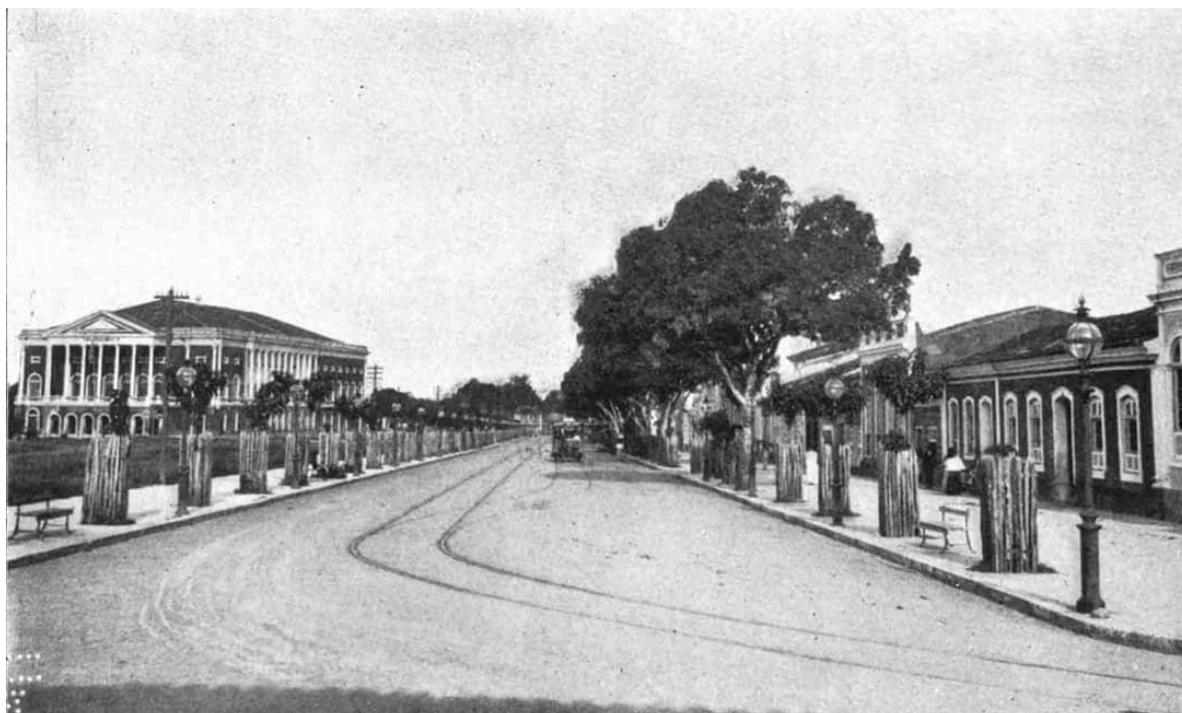


Imagem 15: “O Teatro da Paz avultava no extenso Largo da Pólvora, isolado de todas as outras edificações, como um monumento.” (SALLES, 1994, p. 89)

Theatro da Paz, por volta de 1890 (COELHO & MORAES, 2013, p. 48), antes de concluída sua primeira reforma²⁵ e sua paisagem. Foto: THE STATE OF PARÁ, 1893 *apud* Coelho & Moraes (2013, p. 48). Fonte em alta resolução: Contribuições de Thiago A. para o Google Maps (THIAGO A., 2019)

²³ Menção do termo nos comentários da reportagem pelo usuário Rafael Costa.

²⁴ ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (Pará). Secretaria da Presidência da Província (Série 13^a – Offícios – 1869–1876). Repartição das Obras Públicas. Belém, Pará, 3 fev. 1869. Documento 1. Ofício do engenheiro José Coelho da Gama e Abreu ao presidente da Província, José Bento da Cunha Figueiredo.

Também, haveria de ser feito uma seleção, o recebimento de diversos projetos em concorrência para decidirem qual seria efetivado. Mas, ao que tudo indica, somente o projeto do engenheiro pernambucano 1º Tenente José Tibúrcio Pereira de Magalhães chegou a Repartição de Obras Públicas (COELHO & MORAES, 2013, p. 27; SALLES, 1980, p. 243). Podia ser único, mas não parecia espetacular. Apesar das fontes apontarem que o desenho original se perdeu no tempo (COELHO & MORAES, 2013, p. 28; SOUZA, 2009, p. 56), tanto Coelho & Moraes (2013, p. 28), quanto Souza (2009, p. 56), comentam a reação de José Coelho da Gama e Abreu, diretor da Repartição. Segundo os autores e autora, o projeto tinha tantos defeitos que Gama e Abreu, aparentemente indignado, enviou um relatório ao Presidente da Província, Cunha Figueiredo, negando a construção do projeto. Souza vai além, e narra que o diretor:

encarregou o engenheiro Antônio Augusto Calandrini de Chermont da tarefa de realizar estudos para a organização de uma planta, devendo apresentá-la em seis meses. Mas Chermont foi surpreendido, dois meses depois, pela decisão do presidente de oficiar à repartição aprovando a planta de Tibúrcio de Magalhães e autorizando o início das obras. (SOUZA, 2009, p. 56)

Não parece ser pelo histórico de bons trabalhos que o Presidente da província escolheu o Tibúrcio de Magalhães para o projeto. O tenente até era experiente, Souza conta que “circulava, a serviço, por outras províncias” (SOUZA, 2009, p. 56), realizando inclusive, em 1867, as obras de restauro da Fortaleza da Barra (*ibid.*, p. 56). Mas, Coelho & Moraes levantam documentos que mostram o engenheiro era bastante mal-quisto:

“um grande número de erros e defeitos no trabalho do predileto engenheiro da Presidência [Tibúrcio de Magalhães]; erros e defeitos que na execução tornariam impraticável semelhante planta”, complementando que não era “a primeira vez que tal acontece com trabalhos da lavra do Sr. Tibúrcio” (COELHO & MORAES, 2013, p. 31, colchetes do original)

É bem provável que tivessem outros interesses em jogo. Souza (2009, p. 56) revela, que a imprensa da época suspeitava que o favoritismo se dava pela conterraneidade pernambucana, entre o Presidente e o engenheiro. Todavia, esse aspecto não explica toda estranheza do caso, que até hoje deixa suspeitas:

²⁵ Sabe-se pela presença das sete colunas, que foram removidas e viraram seis durante a reforma (SOUZA, 2009).

O projeto de arquitetura para esta obra tão importante, ao que parece foi improvisado e, possivelmente, elaborado sem maiores estudos por falta de profissionais a altura. Não havia arquiteto em Belém e não se cuidou de encomendar o risto a algum profissional da Corte. O plano primeiro, pouco desenvolvido, é de autoria do 1º tenente José Tibúrcio Pereira de Magalhães, da arma da Engenharia, servindo na época à disposição do Presidente da Província em Belém. Seus trabalhos iniciais para o teatro não são conhecidos e sua participação no projeto não foi demorada por ter pouco depois se retirado para o Rio de Janeiro, indo servir em Pernambuco seu torrão natal. (MELLO JÚNIOR, 1973, p. 10-71²⁶ *apud* SALLES, 1980, p. 243)

Mello Júnior destaca a “falta de profissionais a altura”, mas também não parece ser esse o caso... Com o plano aprovado e a pedra fundamental lançada, a Repartição de Obras Públicas aparentemente tentou fazer o possível para salvar o projeto. Convocaram, no dia 8 de março de 1869, Tibúrcio de Magalhães a prestar explicações e elencaram, entre vários outros defeitos, 12 “infrações as regras da arquitetura” que deveriam ser revistas (SOUZA, 2009, p. 57).

1º ponto – Pequena largura entre a colunata da fachada e o corpo do edifício, por onde não passaria nem um carro.

2º ponto – Modo pelo qual a estrutura do terraço seria projetada sobre a colunata, perfurando-se o fuste (corpo) das colunas, infringindo as regras de architectura, “que quer que as columnas sejam corpos unicamente ornamentais”. Neste ponto também foi rejeitada a altura de 12 metros das colunas, considerada demasiada e comparada à altura da fachada do Palácio do Governo.

3º ponto – Substituição do frontão por um acrotério, passando aquele para um mirante localizado à altura da área da cena, o que seria “de pessimo effeito”.

4º ponto – Inexistência de portas laterais.

5º ponto – Escadas com degraus angulares.

6º ponto – Largura da saída da plateia inferior considerada pequena e, por isso, perigosa, “em ocasião de tumulto ou sinistro causará não poucas desgraças”.

7º ponto – Largura dos camarotes considerada pequena.

8º ponto – Espaço destinado à orquestra considerado pequeno.

9º ponto – Ausência de caixa de tímpano e a conveniência desta ser feita acima do solo.

10º ponto – Pouca profundidade da caixa cênica para um teatro destinado “à declamação e ao canto”.

11º ponto – Pouca profundidade do porão.

12º ponto – Modo de construção do telhado com o assentamento de pedra ardósia sobre argamassa, produzindo peso e calor, e dificultando a instalação de um moderno equipamento de iluminação, independente do lustre. (SOUZA, 2009, p. 57-58)

Souza (2009, p. 58-60) descreve que a sessão foi repleta de ironia com um tom vexatório. Segundo a autora, o engenheiro-tenente a deixou antes de seu fim. A comissão aprovou a obra desde que fossem feitas as alterações recomendadas, apontando o elevado custo do Theatro que deveria ter responsabilidade, “economia e bom emprego dos dinheiros públicos” (SOUZA, 2009, p. 59). Demonstrando alguma sensatez, o Presidente aprovou as modificações com apenas uma exceção, a grandiosidade do pórtico, que o conselho considerava exagerada, mas o governante achava distinta (SOUZA, 2009, p. 60). Tibúrcio não ficou para vistoriar o andamento do seu projeto, pelo contrário, ao que parece, tão logo quanto

²⁶ MELLO JUNIOR, Donato. “O Teatro da Paz”. in: Revista de Cultura do Pará. Belém, ano 3 n° 12 e 13. jul/dez. 1873, p. 70-86.

pode ‘circulou’ para longe de Belém (MELLO JÚNIOR, 1973, p. 10-71 *apud* SALLES, 1980, p. 243; SOUZA, 2009, p. 60).

Estranhei um detalhe que me fez ir atrás da fonte original, pois cruzando as referências (SALLES, 1994; SOUZA, 2009; COELHO & MORAES, 2013) a impressão que tive é que o lançamento da pedra fundamental fora um evento mais simbólico do que prático. Primeiro, a reunião com o engenheiro para discutir o projeto 5 dias depois de seu início. Depois, o relatório de Figueiredo de 1869 (FIGUEIREDO, 1869, Anexos, p. 8-9), em que ele reporta que o acordo para a construção do Theatro só foi assinado no dia 30 de abril de 1869, 58 dias depois do lançamento da pedra e o “empreiteiro português João Francisco Fernandes” (COELHO & MORAES, 2013, p. 28), que ficou responsável pela obra, só tinha previsão para começá-la em junho. Por que lançar a pedra em março, se a construção só começaria quatro meses depois?

Não obstante, apesar do que dizia o contrato, parece havia algum trabalho sendo feito. No fim, Antônio Augusto Calandrini de Chermont, quem o Diretor da Repartição de Obras Públicas, Gama e Abreu, queria que elaborasse o projeto do Theatro, ficou responsável por consertá-lo (SOUZA, 2009, p. 61). Porém, Souza conta, que enquanto o fazia, entre os meses de março a maio, alguma empresa “‘por administração’ (sem arrematação)” (*ibid.*, p. 61), começava a construir os alicerces com base no plano original, não no revisado, pelo valor de 9,2 contos (9:200\$000) de réis.

Esse procedimento é revelador do modo pelo qual as obras provinciais estavam tão vulneráveis a desajustes financeiros e erros construtivos, e, conseqüentemente, a críticas. No exemplo específico do Teatro da Paz, essa execução confusa, a alteração contínua dos planos e a sobreposição de orçamentos ajudam a explicar a dificuldade de gerenciamento da obra ao longo dos anos, devido à nebulosidade em que mergulhou antes mesmo de ser arrematada. (SOUZA, 2009, p. 60-61)

E toda essa confusão era, literalmente, só o começo, porque “Desafiando o raciocínio, as obras prosseguiram sem uma planta oficial” (SOUZA, 2009, p. 61).

Para o entendimento das histórias e tensões que se seguiram sobre a construção, eu recomendo a leitura da dissertação de Roseane Souza, *Histórias Invisíveis do Theatro da Paz* (2009), recontá-las todas aqui seria uma grande redundância. Ao que nos cabe, os exemplos acima já deixam claro, a construção do Theatro da Paz foi um processo feito às pressas, desajeitado e confuso. Os buracos na documentação, na temporalidade, nas arrematações, não me parecem despropositados. Esse tipo de opacidade caótica abre margem para que interesses privados se apropriem de bens públicos. A corrupção do processo era tão clara, que depois de

construído, o Theatro foi embargado. Todavia, antes de chegarmos no processo e investigação é importante notar que o valor orçado para o projeto mudou várias vezes:

- A primeira vez, em 14 de maio de 1870, para o valor de 582:512\$277 réis (SOUZA, 2009, p. 62), ~40% a mais que o valor original descontado.
- A segunda, em 31 de maio de 1871, para o valor de 634:595\$317 réis (SOUZA, 2009, p. 62), ~53% a mais que o valor original descontado.
- Outros gastos menores decorrentes de alterações posteriores elevaram os custos totais a 765:251\$281 réis (SOUZA, 2009, p. 76; COELHO & MORAES, 2013, p. 31), ~84% a mais que o valor original descontado.

Os custos do Theatro da Paz subiam mais que a exportação de borracha. E todo esse atrito parece tê-lo desgastado antes mesmo que suas portas fossem abertas. Era dito que o Theatro era “um fato consumado e irremediável para evitar maior prejuízo á provincia” (O LIBERAL DO PARÁ, 8 jul. 1875, p. 2 *apud* SILVA, 2009, p. 72). O povo acompanhava o monumento que deveria ser seu orgulho cada vez mais arrolado em escândalos e descaso.

É um péssimo sinal que um dos argumentos que justifica sua inauguração, seja, em parte, porque depois de tanto investimento, seria prejuízo demais abandoná-lo. Foi graças a providência dispensada que o Theatro da Paz não partilhou do mesmo destino de seu ancestral²⁷.

Por falar em providência, o que acontecia no teatrinho?

Em 05.01.1872 o Teatro Providência, propriedade do major José Joaquim Pimenta de Magalhães, foi parcialmente destruído por um incêndio. (SALLES, 1994, p. 72)

Ah... err... bom... não parece um ano muito feliz para a arte em Belém. Mas, apesar das más notícias, o Providência ressurgiria, como uma fênix, renovado de suas cinzas! Reabriu, ainda naquele mesmo ano, com uma temporada organizada por Vicente Pontes (SALLES, 1994, p. 72). Afinal, entre 1870 e 1874, Pontes de Oliveira já se configurava como o principal empresário atuando na capital, promovendo constantes temporadas e trazendo novos espetáculos. Entretanto, não estava só, havia também a presença da Real Companhia Japonesa, da companhia do empresário e ator Lourenço Antônio Dias, da Companhia Heller, além dos grupos amadores (SALLES, 1994, p. 73-76).

²⁷ O Teatro Provincial, que também era um teatro público.

Diziam que o “pardieiro”²⁸ estava maior e mais confortável, e com esse frescor vieram outros... Em 1873 se registra pela primeira vez a inauguração/funcionamento do Conservatório Dramático Paraense; dos “teatrinhos em Nazaré”: Teatro Chalé, Pavilhão de Recreios e Teatro Provisório; e do teatro Santo Antônio, que disputava espaço com o Providência no Largo da Mercês (SALLES, 1994, p. 72-73). O clima era de tanta festa que no carnaval de 1874 houve “um sorteio com quatro prêmios: — um relógio de ouro, cento e cinquenta mil réis em ouro.”²⁹ (SALLES, 1994, p. 73) A cidade borbulhava em luxo, extravagância e diversidade, elementos que infelizmente eram acompanhados por um salto no número de homicídios, agressões físicas, furtos e roubos (DE AZEVEDO, 1874, p. 6)³⁰. Sintomas, geralmente, de uma desigualdade crescente (NAKABASHI et al., 2020).

Saindo da festa e regressando às repartições, em 13 de janeiro de 1874, logo antes do carnaval dourado, fora dada como concluída a construção do Theatro da Paz (DE AZEVEDO, 1874, p. 50; SOUZA, 2009, p. 65). O último detalhe fora a chegada da mobília europeia, que tinha acabado de ser recebida, mas deixou faltar “alguns metros de paralelepípedo [...] para o calçamento, o que, segundo ele, não comprometeria o recebimento.” (SOUZA, 2009, p. 65) A inspeção da obra e o relatório do dia 13, foram feitos por Antônio Joaquim de Oliveira Campos, entretanto, seu trabalho foi desconsiderado

alegando “poderosos motivos de suspeição”, indicou para substituí-lo o major Luiz Eduardo de Carvalho. A suspeição consistia no seguinte: ele pouco entendia das obras no teatro e ainda era inquilino em um imóvel de João Francisco Fernandes³¹. (SOUZA, 2009, p. 66).

A crítica parece válida, pois havia aceitado a entrega do Theatro, apesar do que dizia o relatório do 3º Vice-Presidente Interino Guilherme Francisco da Cruz, em que afirma que “‘não se achando contratados os combustores para o teatro e só a canalização’, ele ‘mandou fazer a respectiva estimativa, [...] e para os quais se torna preciso que a assembleia provincial vote verba’” (COELHO & MORAES, 2013, p. 32). O que, suspeito, aumentaria ainda mais os custos do Theatro. Mas, o outro indicado, Luiz de Carvalho, também não era apto para o trabalho e voluntariamente se afastou do caso, pois pouco tempo antes havia comprado uma propriedade de Francisco Fernandes (SOUZA, 2009, p. 66). Souza (2009, p. 66) explica que, no período, muitos outros fiscais e engenheiros pediram licença. Ao que parece ninguém

²⁸ Forma pejorativa com a qual se referiam ao Providência. Apropriado aqui de modo mais carinhoso.

²⁹ Salles não descreve os outros dois.

³⁰ O Relatório do Presidente, que estava se empossando, revela o aumento, entre 1872 e 1873, de 8 pra 10 homicídios, 14 para 64 agressões físicas, 2 para 51 furtos, 2 para 21 roubos. É provável que tenha tido uma subnotificação nos anos anteriores, mas o crescimento parecia notável e foi adereçado.

³¹ Empreiteiro responsável pela construção.

queria lidar com a situação. Entretanto, houve uma troca de Presidentes na Província e o recém-empossado, em 17 de janeiro de 1874 (DE AZEVEDO, 1874, p. 1), Pedro Vicente de Azevedo ordenou que três dos funcionários que pediram licença elaborassem, entre março e abril, o parecer técnico sobre a entrega do Theatro (SOUZA, 2009, p. 66).

Em 25 de abril, o parecer técnico estava pronto e fundamentado em três questões principais: na primeira, indagava-se se os planos utilizados eram os mesmos aprovados em 1870; na segunda, se havia conformidade entre as obras e os “novos planos e orçamento”; e na terceira, se a obra estava feita com “perfeição e solidez”, conforme os contratos. (SOUZA, 2009, p. 66)

Sobre o primeiro parecer, Souza (2009, p. 66-67) conta que foram detectadas “anomalias”, que desviavam do plano original e das modificações assinadas por Antônio Chermont. Contudo, Chermont era acusado de ter falsificado os planos, tendo-lhes entregue supostamente ao Sr. Branco, funcionário de Francisco Fernandes, que os elaborou e assinou no nome de Chermont (SOUZA, 2009, p. 64 e 67).

Dos quatro planos apresentados, entendeu a comissão que apenas um era de Chermont e os demais, do agente do arrematante [...] Entendeu que, por este motivo, a colunata havia ficado defeituosa. (SOUZA, 2009, p. 66-67).

O segundo parecer avaliava se o valor gasto era compatível com a obra e indicava que o arrematante (Francisco Fernandes, responsável pela construção) havia “economizado” em diversas áreas centrais. Souza (2009, p. 67) expõe falhas que colocavam em questão a segurança do Theatro, como diminuição da alvenaria e espessura das paredes que “eram finas para a carga que deveriam suportar” (SOUZA, 2009, p. 70). Quase da mesma gravidade era a falta de decoração do Theatro e a simplicidade da mobília (SOUZA, 2009, p. 69).

A descrição do terceiro parecer me faz temer que o Theatro, em sua versão original, pudesse ser levado pelo sopro de um Lobo Mal.

[...] falta de qualidade do material empregado, de problemas no acabamento e erros construtivos em diversos pontos. O uso de madeiras fracas, onde deveria haver tijolo, pedra ou ferro, era um dos itens mais graves. A estrutura do teto da sala de espetáculos, que deveria, segundo a comissão, ter um suporte especial ou suspensões de ferro, estava apoiada sobre as linhas das tesouras, sendo que as linhas não devem receber peso, um erro, pois. Na parte do acabamento, tijolos de mármore quebrados haviam sido assentados, assim como caíam pedaços de estuques das paredes e as juntas das colunas estavam mal feitas. (SOUZA, 2009, p. 67)

Com “as três questões” recebendo pareceres tão negativos, foi vetada a possibilidade do governo da Província de receber a obra já construída, por isso o Theatro ficou fechado por quatro anos mesmo após sua construção. Disputas judiciais foram travadas, novas comissões elaboradas e descartadas por conflitos entre interesses (SOUZA, 2009, p. 67-69). Quando entre janeiro e junho de 1875 foi composta outra comissão, seu parecer, entregue no dia 10 de

junho daquele ano, foi ainda mais grave que o do ano anterior (SOUZA, 2009, p. 69). Ou seja, mesmo com as obras finalizadas e o Theatro fechado, a situação só se agravava.

[...] a avaliação dos procedimentos adotados na condução da obra demonstravam que a construção do teatro foi um sorvedouro de recursos públicos sem o benefício correspondente, pois que a obra toda era uma fraude. Chegara, no dizer da comissão, “ao jogo indecente de ganância”. (SOUZA, 2009, p. 69)

Os processos e escândalos abalaram o cenário artístico da cidade, Salles conta que “1875 será também um ano fraco para as artes cênicas” (SALLES, 1994, p. 74), que desde a primeira impugnação do Theatro em meados de 1874, perdia força. Ou seja, aquela agitação de 1873 e dos primeiros meses de 1874 pareciam já ligadas ao grande Theatro que as pessoas, ao transitar pela praça Dom Pedro II, viam se formar. Apesar de, na época, aquele não ser, ainda, o centro da vida social da cidade, era um caminho importante, pois levava para as “rocinhas” e igreja de Nazaré. Antes de ser inaugurado, o Theatro, como um coração, já bombeava a arte na cidade.

Ele era um *algo* no meio do caminho, no trânsito dos pedestres, na farra dos boêmios, no passa-passa dos vendedores, leiteiros e carroceiros, no trajeto do bonde e dos carros. Faltava dar-lhe o destino para o qual fora planejado e construído, afinal, como arquitetura, não era o algo em si, não encerrava o seu significado e função no decreto governamental, na planilha orçamentária ou na planta arquitetônica. Quer dizer, sem funcionar, o teatro-monumento poderia constituir apenas a memória do descaso com a coisa pública. (SOUZA, 2009, p. 82)



Imagem 16: Ilustração do Theatro da Paz, na Praça Dom Pedro II, antes de sua inauguração. Desenho: Joseph Léon Righini, década de 1870 in SALLES, 2013, p. 166

Então se começa a disputa que mais me interessa. Enquanto algumas pessoas de poder se apropriavam do Theatro, através de seu orçamento, a população respondia na sua forma

tradicional de *apropriação* desses espaços... falando mal. Às críticas, ironias, e matérias de época do Liberal, expostas nos trabalhos de Salles (1994), Souza (2009) e Coelho & Moraes, (2013) demonstram a disputa pelo monumento. A capacidade de se *apropriar* fisicamente do Theatro era limitada, como não tinha espetáculos, não havia como ter uma “platéia ativa”, como no Providência. Algumas pessoas até tentaram, Souza relata que o

relatório de fiscalização das obras, em 4 de janeiro de 1877, fez referência à circulação de uns “poucos curiosos” pelo teatro, ocasionando a inclinação das escadas de acesso aos camarotes. Também serviu, em dada situação, de moradia para um sem-teto, um homem com hanseníase, cuja permanência no alpendre durante alguns dias transformou-se num problema político e de polícia. (SOUZA, 2009, p. 81)

Mas, para além desses poucos, a *apropriação* era via narrativa. Ou seja, a tradição de contar histórias sobre o Theatro antecede a inauguração do próprio. É uma forma de se aproximar do lugar quando não se pode fazê-lo fisicamente.

Em Belém, se a plateia não vai até o teatro, o teatro vai para a boca da plateia.

Isso caracteriza a contação de histórias de *visagem* sobre o Theatro da Paz como uma transformação desse movimento centenário. Infelizmente, eu não consigo determinar quando as visagens começam a aparecer com mais frequência no lugar, mas suspeito que não deva ter demorado muito. E baseio nisso em duas experiências.

Em 15 de dezembro de 2023, fui, com um amigo, ao Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de Belo Horizonte ver o espetáculo “*Cabelos Arrepiados*”, da companhia Buia Teatro, com sede em Manaus. A área destinada às peças teatrais no CCBB é pequenina, mas ainda assim, não estava muito cheia. É provável que isso se dê pela dificuldade de Belo Horizonte de se engajar com certos eventos culturais, porque a peça era excelente. Era o tipo de obra de arte pensada, ao mesmo tempo, para crianças e adultos, em que você acompanha diferentes narrativas dependendo da sua idade. E, acredito, a versão para adultos era ainda mais assustadora. Além disso, era impressionante como alguns dos bonecos conseguiam provocar, ao mesmo tempo, *assombro* e *encantamento* em todas as idades.

Eu já pesquisava os casos de visagem do Theatro da Paz. Então, é claro que eu perguntei à companhia se eles se haviam apresentado no Teatro Amazonas de Manaus e se ouviram casos de visagem por lá. Eu não lembro a resposta quanto a primeira pergunta. É possível que eles não tivessem performado lá ainda, mas a segunda nunca se esvaiu da minha mente: “Se tem? Tem muitos. E é tudo verdade viu!” Eu não soube o que responder na hora,

porque, até então, eu nunca tinha me questionado sobre a veracidade das visagens³². Afinal, como eu poderia descrever interação com a materialidade, impacto nas relações sociais e agência de coisas que não existem? Mas, nesse dia, repensei novamente o significado delas para mim, para além da pesquisa.

Além do Teatro Santa Isabel (FREYRE, 2015, 50.6) (que descrevi quando falava de Freyre), e da forma dúbia em que os fantasmas aparecem no reporte, de Lucélia Sérgio (2024), sobre o Teatro Municipal de São Paulo, eu tenho conhecimento de um salão de espetáculos que também é assombrado. Em março de 2024 fui participar da reunião da SAB Sudeste no Rio de Janeiro. No dia 12, antes de ir para o congresso, resolvi dar uma passada na Biblioteca Nacional, afinal havia estado uma parte considerável do último ano em uma biblioteca (a Biblioteca Central da UFPA, onde escrevia a dissertação). Me admirei com o Hall de Entrada do lugar, passei pelos corredores, vi as exposições e fiquei absolutamente chateado que não havia um centro de estudos. Mas, foi ao chegar na varanda, que uma cúpula dourada me chamou atenção.

³² Sempre considerei a experiência dos meus interlocutores com as visagens como verdadeiras. Formas legítimas de relação com os espaços, não-humanos e não vivos.

Eu não havia notado na ida, estava preocupado demais tentando me localizar no GPS. Mas, fiquei morrendo de curiosidade para sair e descobrir o que era. Para a minha surpresa era o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Primeiro admirei sua arquitetura, suas seis altas colunas, os três arcos de suas entradas, suas janelas e varandas. Imediatamente depois

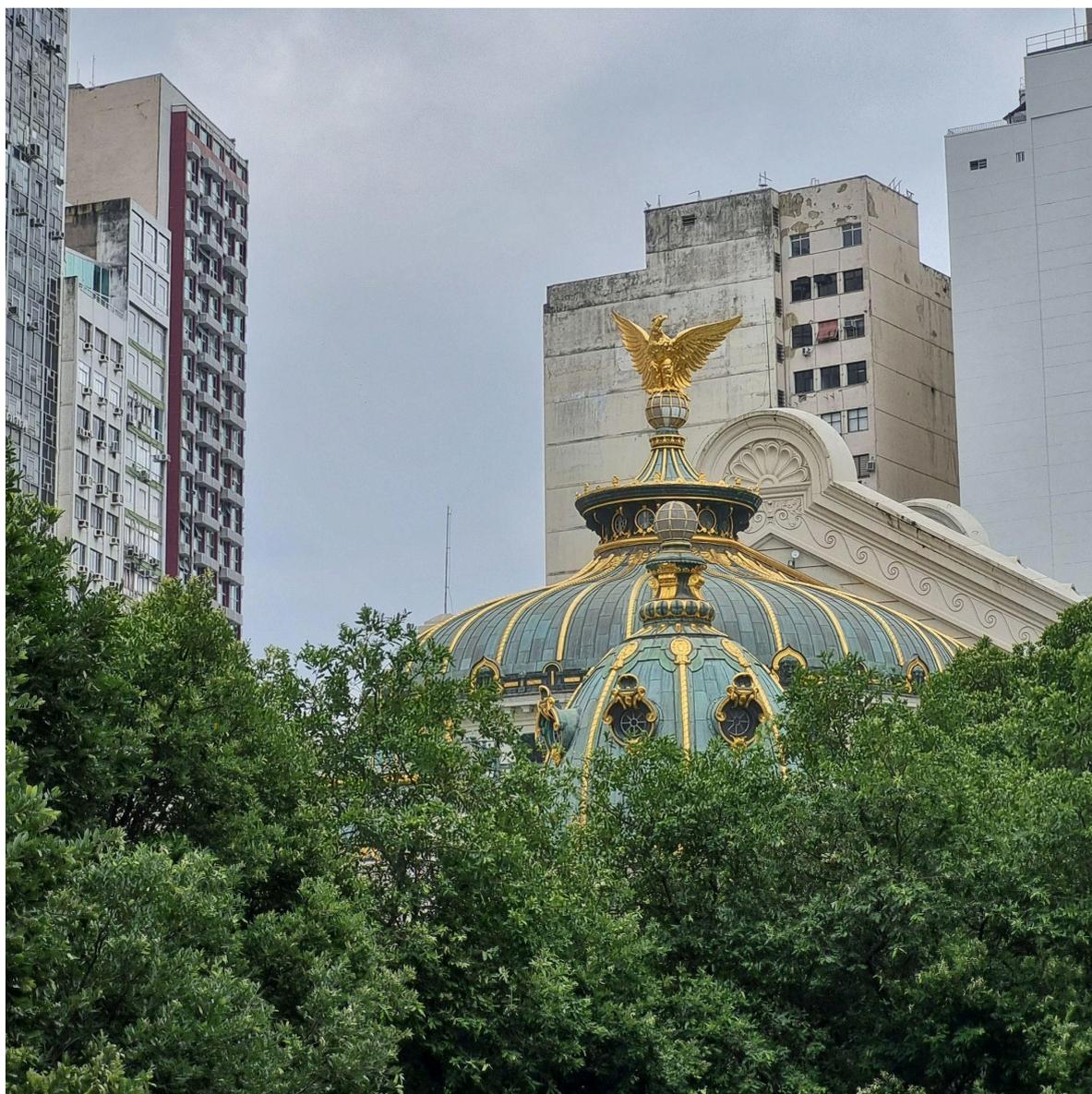


Imagem 17: Cúpula do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Foto: Gabriel Rodrigues

procurei pela entrada de funcionários (a do público estava fechada). Depois de ir para lá e para cá, achei uma portinha lateral aberta (não muito diferente da entrada de funcionários do próprio Theatro da Paz). Entrei. Me apresentei para o funcionário, disse que era arqueólogo, pesquisador, fazia mestrado e perguntei o mais importante... se lá havia histórias de

assombração³³. O recepcionista pareceu feliz em me contar que ele mesmo experienciou um caso; e me disse que algumas noites por ano acontece um passeio noturno no Theatro Municipal, para contar essas histórias.

Bom, a história que ele narrou era simples, mas ainda assim fiquei arrepiado. O salãozinho que estávamos era mal iluminado e a luz que entrava pela porta aberta logo morria. Ele estava atrás do balcão e uma saída lateral levava a outro lugar, na minha memória o interior era cinzento e meio frio. Ele me contou que o último caso ele mesmo tinha visto, mas não pessoalmente... As câmeras, sempre vigilantes, que haviam flagrado a passagem de um fantasma, andando pelos corredores...³⁴

³³ Não há o registro de uso comum do termo *visagem* no Rio de Janeiro, a categoria nativa para fenômenos similares na capital fluminense é, aparentemente, fantasma ou assombração.

³⁴ Pra mim é sempre mais sinistro quando é um artefato digital que registra a assombração.



Imagem 18: Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foto: Gabriel Rodrigues

Assim como acontece em Belém, esses casos assombrosos acabam por vezes indo parar nas páginas de jornais, como na matéria “*Os Fantasmas do Theatro Municipal do Rio*”, da redação da Agenda Bafafá (2021). Ou até mesmo do O Globo (DIAS, 2022), que até menciona o passeio assombrado, “*Um Rio de assustar: veja o roteiro das belezas ‘sobrenaturais’ que assombram os cariocas*”, e conta com um depoimento que, como veremos no subcapítulo ‘*O Caso do Senhor Brand*’, se relaciona com o período mais visagento do Theatro da Paz:

— É mais comum do que as pessoas pensam. Depois que o prédio ficou um tempo fechado, por causa da pandemia, senti que houve um aumento significativo nas aparições — conta o servidor, que dá expediente no Municipal há quase três décadas. (DIAS, 2022)

Ou seja, não é só na Amazônia que o isolamento social dos teatros provoca visagens e assombrações.

De volta para o passado, enquanto o novo Theatro acumulava poeira, aguardando os resultados de seu processo, eram exportadas, em 1875, 7.730 toneladas de borracha. Um aumento de ~37% comparado ao início da década, mas uma queda de ~6% se comparado às 8.291 toneladas exportadas em 1873. Um indicativo de saturação e estagnação do mercado, que por sorte, foi momentâneo (WEINSTEIN, 1993, p. 72-73).

2.3. Um Theatro no Fim de Impérios

2.3.1. Um Enorme Theatro... Desjeitoso, Feio e Nu? (segunda metade da década de 1870)

Respeitável público, depois dessas longas páginas, eu tenho orgulho em anunciar que o Theatro da Paz será inaugurado no dia 15 de fevereiro de 1878. Em sua noite de abertura será apresentado o drama francês ‘*As Duas Órfãs*’ (SALLES, 1994, p. 78), escrito por Adolphe D’Ennery e Eugène Cormon, apresentada pela primeira vez em janeiro de 1874, no Theatro Porte-Saint-Martin de Paris, apenas quatro anos antes³⁵.

O espetáculo fora organizado pelo grande Snr. Vicente Pontes de Oliveira. Afinal, em 15 de agosto de 1877, enquanto se resolvia o litígio do Theatro, ele fechou um contrato com o governo da Província (SALLES, 1994, p. 78; SOUZA, 2009, p. 75). Devendo prover “serviço de iluminação, decoração, cenografia e acessórios de cena” (SALLES, 1994, p. 78), obteve cinco anos de monopólio exclusivo dentre as companhias teatrais para dar espetáculos no Theatro da Paz. E, apesar de algumas críticas (VERÍSSIMO, 1878 *apud* Souza, 2009), o espetáculo de abertura foi bem recebido.

Por falar em críticas, compareceria nessa celebração, o ilustríssimo José Veríssimo, que congelara para nós, do futuro, esse momento de celebração em uma crônica. O clima era de agitação...

³⁵ Há fontes divergentes sobre a data de apresentação da peça. A versão francesa da Wikipédia (2021, 2023a, 2023b, acessada em: 28/11/2023) da peça, do teatro Porte-Saint-Martin e do autor Adolphe D’Ennery, todas apontam para o dia 20 de Janeiro de 1874, sem indicar referências para a data; porém a dissertação de Bérengère Vachonfrance-Levet (2017) fala que a apresentação foi no dia 29 de Janeiro de 1874 (apesar do suposto erro de tradução no resumo, que em francês diz janvier (Janeiro) e em inglês February (fevereiro)). A data de 1874 é confirmada por todas as fontes e pela ilustração de Deroches Valnay de 1874, disponível no portal da Bibliothèque nationale de France.

Erão oito horas da noite e os largos corredores, o grande salão, a vasta platéa, os camarotes de todas as ordens estavam cheios, e litteralmente cheios.

As senhoras, as mais bellas e mais distinctas representantes do sexo amavel e amado, as divas do *high life* paraense, arrastavam pelo salão, com negligente elegancia, as longas caudas dos vestidos de seda côm de rosa ou azul claro, ou de velludo côm de sangue enfeitado de setim *gris perle*, e rendas valenciennes da mesma côm; ou ligeiramente encostadas ao balcão dos camarotes pegavam de leve o binoculo de madreperola e passavam rigorosa revista *critics* ás *toilettes* das outras senhoras. (VERÍSSIMO, 1878 *apud* Souza, 2009, p. 204)

O grande Theatro, construído aos moldes do *Teatro alla Scala Milano*³⁷ (SOUZA, 2009, p. 60), contava com quatro balcões³⁸ (três andares de camarotes, uma galeria, e o



Imagem 19: Ilustração do Theatro da Paz em 1878. Nota-se as sete colunas e o teto mais a frente. Litogravura: Hebert Smith³⁶ *apud* SALLES, 2013, p. 167

Paraíso), lugar para 1.100 pessoas e, principalmente, uma fachada formidável, onde acima da varanda se projetavam, sete colunas... perai sete? Mas, o Theatro hoje não tem seis?

³⁶ SMITH, HEBERT. *Brazil, the Amazons and the coast*. New York: C. Scribner's Sons, 1879, p. 52

³⁷ Construído em Milão, na Itália, para substituir o *Teatro Regio Ducale* (Teatro Régio [da realeza] Ducal), por vontade da Imperatriz Maria Teresa da Áustria, destruído por um incêndio em 1776. O teatro foi inaugurado em 3 de agosto de 1778. Coincidentemente no ano de seu centenário (1878), o Theatro da Paz, que é inspirado nele, seria também inaugurado.

³⁸ “Balcão – Elemento em balanço, na altura de pisos elevados, disposto diante de portas e janelas. [...] Nos teatros, corresponde aos níveis de assento para o público localizados acima da plateia.” (PARÁ; SECRETARIA DE CULTURA, 2013b)

Chermont cometeu o erro mais criticado pelos estudiosos da arquitetura do teatro: a inserção de sete colunas, número ímpar, ferindo a simetria das regras clássicas da arquitetura, segundo as quais a colunata deve ser elaborada em número par. (SOUZA, 2009, p. 60)

Bom... mas, pelo menos dentro do Theatro não tem discussão, ele é altamente decorado, impressionante em todos os sentidos. O subcapítulo, que veremos à frente, *Paisagens Rizomáticas e Variações Sensoriais* é, inclusive, baseado inteiramente em como o excesso de informação sensorial das *paisagens* do Theatro colabora para o aparecimento de *visagens*. Então, vejamos o *encantamento* que toda essa exuberância provocou em José Veríssimo:

No meio d'aquelle luxo, d'aquelle esplendor, só uma cousa era feia, o theatro. Se exteriormente o theatro da Paz é desgeitoso e em contrario a todas as regras da architectura, interiormente é nú, sem arte, sem gosto, sem riquezas, sem luxo. (VERÍSSIMO, 1878 *apud* Souza, 2009, p. 205, grifos são do original)

Pelo visto, o Theatro da Paz de 1878 não se parece muito com o de hoje. Eu gosto de pensar que ele nasceu igual a (quase) todo mundo: feio, careca e nú.

A decepção com o Theatro não é só explicada pela expectativa gerada pelo seu valor, mas também sobre a sua função. A função de um teatro, especialmente um tão caro, é provocar *encanto* nos palcos e fora dele. É fazer a plateia agir emocionada, de forma energética, se prendendo em outro mundo, em outras histórias, até o fim do espetáculo. A “platéia ativa”, “herança atávica do velho Providência” (COELHO & MORAES, 2013, p. 89) que se veria em Belém, até, pelo menos, 1918, é uma plateia *encantada*.

E, para tal, um teatro precisava ser um *sujeito de potência*. É descrito (VAN VELTHEM, 2003; VANDER VELDEN, 2012; BARCELOS NETO, 2009; ALBERTI, 2006) que, entre as populações indígenas amazônidas, objetos decorados são *objetos potentes*, dotados de sujeição e muitas vezes, até mesmo perspectiva e capacidades de se transformar³⁹. Estar pintado e decorado é uma característica diferenciadora das gentes, que se mantêm até mesmo quando as formas lhe são trocadas (CABRAL, 2020; VIVEIROS DE CASTRO, 1996). Decoração *potencializa a agência*, especialmente quando se trata de *encanto* (GELL, 2005). Ausente dela, o Theatro da Paz não podia cumprir seu papel mais nobre. Não se relacionava de forma considerada ‘adequada’, dado seu corpo e lugar social. Sua nudez era indicativa das relações de *maestria* nas quais ele estava arrolado. O Theatro ainda não era *potente* o suficiente para ser *dono* de si. A elite apoderara-se dele forçosamente e, com suas mãos gananciosas, o despiram...

³⁹ O assunto é debatido com mais profundidade no subcapítulo *Desgarrados da Paisagem*.

Em um edificio que se quer dizer o primeiro do imperio, no seu genero, em que se gastou perto de 800 contos, o papel que forra os camarotes é o mais ordinario e feio possivel, os balcões dos camarotes são de madeira, as paredes são caiadas, as escadas nem envernizadas são e as cadeiras da platéa são n'omal; o tecto é de lona pintada grotescamente com umas figuras de deuzas ou genios que parecem saloias, vermelhas, feias, horriveis, de grandes seios caídos, como velhas amas, capazes de fazer morrer de vergonha ou de riso, um artista que tivesse a coragem inaudita de olhal-as dous minutos.

A primeira reforma a fazer neste theatro é a do tecto. Por Deus! tire-se aquillo d'ali! Pintem-no antes todo de branco, mas não deixem a fazer nos vergonha aquelle panno feio e aquellas figuras hediondas, mais proprias para uma barraca de feira de segunda ordem do que para um theatro qualquer. Levem aquillo para algum barracão de Nazareth.

A arcada do palco é nua como um Cupido. Não ha ali uma figura, um florão, qualquer cousa de ornato, nada, é de uma simplicidade pobre e sem gosto. O pano de bocca é simpes; mas bonito. A entrada do theatro é desagradavel é feia. E' baixa, chata, acachapada. N'aquelle vestibulo não ha uma fonte, uma estatua, nada. E' aquella brancura de cal e aquellas columnas de ferro, sem elegancia nenhuma, dando-lhe o ar de um armazem de estação de estrada de ferro. Nada mais, nada menos. (VERÍSSIMO, 1878 *apud* Souza, 2009, p. 205)



Imagem 20: Theatro da Paz e sua fachada original. Foto: Desconhecido. Fonte: Digitalizada por Antônio Sales disponibilizada por Baleixe (2017)

O revertério em torno das sete colunas pode parecer exagerado nos dias de hoje, mas era tão importante na época que, futuramente, se gastou uma grande soma as modificando. Isso se dá porque o *corpo* do Theatro deveria estabelecer relação com tempos e lugares específicos. O número de pilastras feria as regras clássicas da arquitetura Europeia; e como Belém almejava ser uma Paris nas Américas (COELHO, 2011, p. 142), esse aspecto distanciava as capitais no imaginário. Para que as ambições da capital do “mais vasto Império

do mundo” (FLORENCE, 2007 [1828], p. 274) fossem bem sucedidas, o Theatro da Paz precisava ter o corpo correto. Um corpo europeu. Um corpo embranquecido (CLASTRES, 2004, p. 59). Ou seja, para além de suas funções de *encantamento*, o Theatro estava sob as mesmas pressões coloniais às quais se exerciam nos corpos, deveria ser *docilizado*.

Todavia, mesmo que não rogasse, ainda, de todo seu potencial, o Theatro virou de ponta cabeça a vida cultural da cidade.

Embora não apresentasse ainda o bairro da Campina, onde fora erguido, esse aspecto imponente que hoje conhecemos, para ali se transportou, com a edificação do Teatro da Paz, o centro dos maiores acontecimentos sociais e artísticos. (SALLES, 1994, p. 89)

Os comércios dedicados à elite, que já marcaram presença na Praça Dom Pedro II desde a década de 1860, se abundaram ainda mais com a especulação imobiliária e venda de propriedades na região (SOUZA, 2009, p. 50-51, 80-81). Afinal, houveram naquele ano 126 récitas de 47 espetáculos diferentes, todas promovidas pela companhia do Snr. Vicente Pontes de Oliveira (ROMERO, 1953, p. 775⁴⁰ *apud* COELHO & MAGALHÃES, 2013, p. 171; SOUZA, 2009, p. 90; SALLES, 1994, p. 83). Apesar da novidade, primeiros dias cheios e movimentados, Salles (1994, p. 78-79) e Souza (2009, p. 90) comentam que a estratégia de Pontes de Oliveira, de reaproveitar seu elenco e repertório, os quais já exibia há anos em teatros particulares, dava sinais de cansaço.

Outra transformação logo após a inauguração foi o nome. Apesar de ter sido nomeado Theatro Nossa Senhora da Paz, o uso do nome completo era inconstante. O utilizavam algumas vezes, mas, mais frequentemente, o chamavam de Theatro da Paz, para encurtar. Então, no dia 26 de fevereiro de 1878, 11 dias depois da inauguração, o nome do Theatro foi oficialmente alterado para sua versão secular⁴¹ (COELHO & MORAES, 2013, p. 30).

Depois de um primeiro mês sólido e do popular baile de máscaras, já tradicional nos teatros alugados Pontes de Oliveira, houve o retorno dos espetáculos (SALLES, 1994, p. 84). Entretanto, a resposta à mesmice ofertada pelo Snr. Vicente Pontes foi rápida. Ao que parece, ao invés de *encantada*, a *plateia ativa* estava revoltada. Ainda no começo da temporada, 9 abril de 1878, a reação do público foi tão intensa que expulsou dos palcos por um mês a atriz Manuela Lucci (SALLES, 1994, p. 84).

⁴⁰ ROMERO, Sílvio. História da Literatura Brasileira, 1953, v. 3, p. 775.

⁴¹ A secularidade do nome é relevante, pois parece haver na época uma discussão em que a igreja não queria um nome santo associada a um lugar de performances seculares, que poderiam ir contra os dogmas católicos (COELHO & MORAES, 2013, p. 30).

Constou-nos que a exímia artista Manuela havia protestado não voltar ao palco após uma pateada⁴², que certos *civilizadores* lhe deram em um espetáculo.

Se é verdade isso, é para lastimar pois todos sabem a falta irreparável que faz a exímia artista, principalmente na atual situação em que se acha o nosso teatro, onde a companhia resume-se em – BAHIA E MANUELA. –

[...]

Um seu admirador:

(A Constituição, 9 de abril de 1879, Theatro da Paz *apud* SALLES, 1993, p. 84, os grifos são do original)

Tudo isso, associado às marcas dos quatro anos que estivera fechado (SOUZA, 2009, p. 157), dava ao novo Theatro aparência, alma e problemas antigos. A temporada de 1879 viu, apesar de algumas trocas de elenco, a casa se esvaziando e acabou encerrando-se mais cedo (SALLES, 1994, p. 85; SOUZA, 2009, p. 90-91).

Vicente Pontes de Oliveira, pernambucano de larga experiência artística e empresarial, em sua política de sobrevivência na praça do Pará procurava moldar-se a todas as pressões, o que não o impediu de ser visto no meio artístico como autoritário e monopolizador da pauta do Teatro da Paz, embora o seu contrato previsse a abertura de pauta para outras companhias. (SOUZA, 2009, p. 91)

2.3.2. O Início da Belle Époque e o Fim do Snr. Vicente (início da década de 80)

Na década de 1880 Dom Pedro II faria 55 anos, e sustentava a coroa em sua cabeça à 49. Seriam exportadas 9.808 toneladas de borracha (WEINSTEIN, 1993, p. 72), aumentando em ~26% a quantidade em comparação com 1875. E a *Belle Époque* Amazônica teria, finalmente, seu início oficial (DAOU, 2004, p. 4.1).

Belém vivia o áureo período dos lucros provocados pela exportação da borracha. A cidade evoluiu rapidamente, ganhando ruas arborizadas, avenidas largas e calçadas com pedras portuguesas, em alguns casos até com tacos de madeira, a fim de reduzir o barulho provocado pelas carruagens [...] (COELHO & MORAES, 2013, p. 79)

Ao mesmo tempo, o Império começava a dar sinais de esgotamento. E as sementes que levariam ao fim da *Belle Époque* já estavam sendo plantadas...

Em 1876, dois anos antes da inauguração do Theatro da Paz, o Brasil sofreu com um de seus piores casos de biopirataria⁴³. Segundo Loadman (1995, p. 17), por volta de 1873, o cavaleiro da rainha Vitória, Clements Markham, conseguiu, através do consulado britânico, algumas sementes de seringueira, que extraviou e tentou, de maneira falha, fazê-las crescer na Inglaterra e Índia. O inglês Joseph Dalton Hooker ficou sabendo dessa tentativa e sugeriu que um contato dele em Santarém teria sementes mais apropriadas para o cultivo nas colônias britânicas.

⁴² “Patear é o ato de bater com as patas ou com os pés no chão. Em teatro, a ação de reprovar um espetáculo, batendo os pés no chão.” (SOUZA, 2009, p. 108)

⁴³ “A Biopirataria é a exploração, manipulação, exportação de recursos biológicos, com fins comerciais, e tem insita a idéia de contrabando de espécimes da flora e da fauna com apropriação de seus princípios ativos e monopolização desse conhecimento por meio do sistema de patentes [...]” (GOMES, 2008, p. 1)

Encarregaram, então, outro inglês, Henry Wickham, de realizar o extravio. Em 6 de março de 1876, Wickham comunicou Joseph Hooker que estava empacotando, da Amazônia, setenta mil sementes (LOADMAN, 1995, p. 19) em contêineres abertos, intercaladas com folhas de banana, de modo a despistar tentativas de inspeção (*ibid.*, p. 18). Sua narrativa, na qual se pinta com um tom heroico (*ibid.*, p. 18), conta como teve de ‘correr contra o tempo’ na descida do Rio Amazonas, para que não se perdessem as sementes. Fala da apreensão que sentiu ao passar pelos fortes de fiscalização, pois “teriam nos explodido se o comandante [do navio] suspeitasse o que estávamos fazendo” (WICKHAM, 1928 *apud* LOADMAN, 1995, p. 17, tradução minha).

Loadman (1995, p. 18-19) conclui, contando que o barco de Wickham foi parado e ele escapou de ter a carga confiscada e ser preso através de um blefe, alegando que eram sementes de espécies delicadas que iriam ser plantadas nos jardins da rainha. Coelho e Moraes (2013, p. 85) contam que as sementes foram levadas para as colônias asiáticas e germinaram no atual Sri Lanka. Aos poucos as exportações piratas iriam crescer de 500 toneladas em 1906, para 30.000 em 1912. O volume fugia das piores previsões para o Brasil que supunham que as colônias asiáticas só conseguiriam chegar a quantidade 25.000 toneladas em 1916 (*ibid.*).

As exportações asiáticas de 1912, seriam ~143% maiores que as 12.322 toneladas de borracha que a Amazônia exportou oficialmente em 1885 (WEINSTEIN, 1993, p. 72), apesar delas representarem um aumento de ~25% comparado com os valores de 1880... É uma infelicidade, mas a *Belle Époque* começou com seu final já marcado.

Nos palcos, entretanto, as coisas começavam a ficar melhores. No final de 1879 a “Empreza Vicente” (SOUZA, 2009, p. 91) deixara de monopolizar o Theatro da Paz. Salles conta que “Vicente Pontes de Oliveira retirava-se para refazer-se das fadigas e organizar novo elenco” (SALLES, 1994, p. 86). Foi sucedido pela Companhia Novidades, que trazia um “homem-peixe” nadando num aquário de cristal, que fez bastante sucesso (*ibid.*, p. 86). Em seguida também entrou em cena a companhia do ator Antônio Gomes Rodrigues Sampaio, que saiu logo, mas sua rápida passagem pareceu ser bem-vinda (*ibid.*, p. 86-87). No ano seguinte, em fevereiro de 1880, Vicente Pontes, retornando ligeiramente renovado, emplacaria mais uma movimentada temporada (*ibid.*, p. 88).

Mas um golpe duro viria para essa nossa figura tão presente. Emília Adelaide era uma das atrizes mais importantes da companhia de Vicente Pontes, mas em 6 de junho de 1880, ela rompeu o contrato com ele. Salles (1994, p. 90) revela, já no adiantar da hora, que era por conta dela que a Empresa Vicente tinha conseguido fechar um contrato de exclusividade tão longínquo com o Theatro da Paz.

A atriz embarcou para Portugal em agosto daquele ano e o Presidente da Província, José Coelho da Gama e Abreu, resolveu romper “o contrato com Vicente Pontes de Oliveira, num momento que as questões artísticas chegavam a se confundir com os interesses do estado” (SALLES, 1994, p. 90).

Vicente Pontes mesmo permanecendo em Belém (SALLES, 1994, p. 91), moveu-se bastante nos anos seguintes. Teve um teatrinho-circo no Pavilhão dos Recreios no Nazaré (*ibid.*, p. 91); tentou um contrato com o governo do Amazonas (*ibid.*, p. 92); organizou bailes e ensaios de carnaval em novembro de 1881 (*ibid.*, 94); com o sucesso dessa empreitada tentou construir um novo teatro, o Teatro do Povo (*ibid.*, 94); em 1882, de volta ao Theatro da Paz, acabou ficando responsável pelos seus tradicionais bailes de carnaval (*ibid.*, 95); em seguida atores de sua companhia foram beneficiados e fizeram algumas curtas temporadas no da Paz (*ibid.*, p. 96). Em meio a esses anos difíceis e agitados, no dia

[...] 28 de agosto [de 1882] morre no Recife o ator Vicente Pontes de Oliveira, o pernambucano que tanto movimentara os palcos paraenses, e de outras cidades do extremo Norte e Nordeste. (SALLES, 1994, p. 98)

E, apesar dos disparates, dos esquemas, das mesmices, do monopólio, eu fico feliz que essa figura icônica, que parecia, por seu trabalho, amar Belém, tenha deixado na população paraense, uma boa memória.

[...] recebemos a infausta notícia de ter falecido em Pernambuco o distinto artista brasileiro Vicente Pontes de Oliveira.

A moléstia, a que sucumbiu, surpreendeu a esse gênio empreendedor e incansável no meio do trabalho; trabalhou muito, trabalhou sempre e apenas por fortuna deixou muitos invejosos de sua descomunal atividade, poucos inimigos e bastantes amigos, entre os quais nos consideramos.

À arte dramática nacional os nossos pesares pela perda que acaba de sofrer.
(Diário de Notícias, Belém, 5 set. 1882 *apud* SALLES, 1994, p. 98)

Era o fim do Império de Vicente e o de Pedro, não tardaria a cair.

2.3.3. Visões do Paraíso: um Theatro, muitos públicos

Não vemos o menor inconveniente em franquear as entradas do theatro ao povo, logo que este começa a affluir; pelo contrario, abrindo as cancellas 15 ou 30 minutos antes de começar o espectáculo dá muitas vezes lugar a atropellos e empuchões, que se até agora nada tem produzido, póde mais tarde produzir alguma scena desagradavel.

Demais acontece que a delicadeza, que a empreza dispensa ás familias, permittindo-lhes que entrem logo que cheguem, é olhada como um privilegio, sempre odioso, sujeitando-as no entretanto a atravessar a massa compacta de espectadores retidos no pateo e a ouvirem gracejos dos queixosos. Convém que o sr. empresario franqueie a entrada uma hora antes para o povo, visto como não tem destinado entradas especiaes quer para camarotes e platéas quer para o paraíso.

(A CONSTITUIÇÃO, 22 abr. 1878, p. 2 *apud* SOUZA, 2009, p. 103)



Imagem 21: Do Paraíso se veem todos. 24 de setembro de 2023. Foto: Gabriel Rodrigues

Enquanto todos esses movimentos aconteciam, quem frequentava o Theatro da Paz? E principalmente, como?

Para a elite (SOUZA, 2009, p. 101-102) o Theatro era um antro civilizatório, um lugar onde deveriam demonstrar suas faces mais ‘educadas’ e contidas, para apreciar espetáculos importados que as conectavam com os lugares para além de Belém. E, também, para se relacionar um com os outros, mas de forma sutil através de uma *afetação intangível*, carregada pelo olhar.

Às excelentíssimas famílias, como nos jargões da imprensa, era recomendável ocupar os camarotes, agregadores da família e isolados do restante do público, o que não impedia a invasão certa e impune dos olhares dos outros, o gesto destruidor das fronteiras físicas. Olhar não era proibido e, além disso, favorecia os flertes, as paqueras, os desejos e as comparações vividos na dissimulação, no *voyeurismo* estimulado pelo desenho quase elíptico da sala e pelo uso dos binóculos. (SOUZA, 2009, p. 101-102)

Às “famílias”, as quais a autora se refere, se conformavam como uma forma de instituição (SOUZA, 2009, p. 102), composta pelos grupos familiares das gentes abastadas, a quem o Theatro e seu regulamento destinava certos privilégios.

Tais privilégios se faziam de grande importância para demarcar posições sociais. Na Amazônia os teatros serviam a um propósito colonizador, portanto não deveria ser frequentado somente pela alta classe. Era importante que o Theatro recebesse um público diverso, para poder atuar na construção de seus corpos e comportamento. Porém, por mais que esses públicos devessem consumir os mesmos espetáculos, não deveriam fazê-lo do mesmo jeito, no mesmo horário, nem no mesmo lugar que a elite abastada. O imaginário e a cidade de Belém naquela época já eram territorializadas, mas principalmente segregadas, “conformando bairros de negros e de imigrantes nacionais, por origem” (SOUZA, 2009, p. 98), e assim também eram as sessões e espaços do Theatro.

<i>Sala de espetáculos/Áreas</i>	<i>Preços na récita de abertura (em réis)</i>	<i>Preços regulares (em réis)</i>
Camarotes de 1ª ordem (frisas)	25\$000	8\$000
Camarotes de 2ª ordem	30\$000	10\$000
Camarotes de 3ª ordem	20\$000	6\$000
Camarotes de 4ª ordem	6\$000	3\$000
Plateias	3\$000	2\$000
Paraísos	1\$000	\$500

Tabela 4: “Valor dos ingressos do Teatro da Paz em fevereiro de 1878: divisão original da sala de espetáculos.” (SOUZA, 2009, p. 99) Fonte: Rosiane Souza (2009, p. 99)

Os valores dos ingressos indicam que as camadas mais populares não deveriam assistir os espetáculos na noite de estreia, reservado para aqueles que pudessem pagar mais, muito mais. Contudo, segundo os cálculos de Souza, as cadeiras no Paraíso, fora das estreias, custavam o mesmo que “um quilo de carne verde” (SOUZA, 2009, p. 101). Então, era

possível, ainda que custoso, para operários e outras pessoas com empregos regulares, como guardas municipais, frequentar o Theatro.

Pode-se imaginar um operário da capital indo de bonde ao Teatro da Paz, em uma sessão regular, ocupando o Paraíso, sem mais outra despesa. Ganhando salário mensal entre 60 mil e 90 mil réis (de 2 mil a 3 mil réis/dia), este operário gastaria 500 réis com o ingresso mais 200 réis com a passagem do bonde (100 réis por trecho), resultando, portanto, em 700 réis. Se acompanhado, o valor chegaria a 1.400 réis. Um sacrifício para um guarda urbano, que recebia o equivalente a 30 mil réis mensais (mil réis/dia). (SOUZA, 2009, p. 101)

Essa prática segregava o público temporalmente, já quem tinha mais poderio econômico poderia desfrutar dos espetáculos em dias em que os preços eram proibitivos para classes trabalhadoras. Outra segregação temporal, apontada por Souza (2009, p. 102), conta que as “famílias” poderiam entrar no Theatro no momento de sua chegada. E, em caso de chuva, poderiam até mesmo parar seus carros sob o átrio, para não se molharem. Enquanto, os outros, independente do clima, deveriam aguardar até 15 minutos antes do início do espetáculo para poder entrar e encontrar seus lugares e cadeiras. O que dá lugar a confusão e demandas, noticiadas no jornal elitista (*ibid.*, p. 103) *A Constituição*, mencionadas no início deste subcapítulo.

Era como se houvesse dois sentidos de público: um mais e um menos público, um com mais, outro com menos direitos de acesso a um edifício erguido com recursos públicos. (SOUZA, 2009, p. 104)

E, para além dos assentos que diferiam em alturas, preços e prestígio, o Theatro operava também formas de segregação espacial mais diretas.

AVIZO

D’ora em diante, para commodidade publica, haverá uma entrada especial para os camarotes de 1ª, 2ª e 3ª ordem, pelo saguão do lado direito do theatro.

A entrada geral para os espectadores das cadeiras, platéa, paraíso e camarotes de 4ª ordem, será por uma das portas da frente e a sahida por outra.

(O LIBERAL DO PARÁ, 5 mar. 1878, p. 3 *apud* SOUZA, 2009, p. 102)

Tais lógicas de separação entre as pessoas implicavam até nas relações de gênero. Seria um grande sacrifício para uma professora de ensino primário, quem Souza (2009, p. 101) conta, tinha um salário em torno de 200\$000 réis, assistir um espetáculo de um lugar que lhe proporcionasse uma melhor vista. A visão do Paraíso para o palco é muito distanciada e basta o menor problema de visão para que se torne um desafio distinguir as performances. Enquanto os homens, para evitar esse problema, poderiam comprar um lugar na Platéia, sem maiores preocupações, além dos gastos, as mulheres que o faziam ficavam mal faladas (*ibid.*, p. 102). Não era bem-visto para uma mulher ficar nesta ala mais baixa, à vista de todos (*ibid.*, p. 102), deveriam ficar parcialmente ocultas e distantes, pelas alturas e barreiras físicas e sociais dos camarotes.



Imagem 22: Setores do Theatro da Paz em 2024. Fonte: Ticket Fácil⁴⁴, compra de ingressos para espetáculos no Theatro.

Essas estratégias temporais e espaciais de segregação eram, entretanto, resistidas. O artigo 2º da revisão do Código de Posturas Municipais de 1848⁴⁵, mencionado em *Providência e Rebelião*, já indicava a presença de pessoas escravizadas nas atividades, fora dos teatros, que envolviam os espetáculos da capital. Entretanto, Souza (2009, p. 97) explica que suas presenças na sala de espetáculos do Providência eram proibidas desde 1843. Porém, no Theatro da Paz...

⁴⁴ Site: <<https://www.ticketfacil.com.br/categoria.aspx?theatro-da-paz>> Imagem: <https://showare-cdn.s3.amazonaws.com/ticketfacil/images/uploads/2024_01/img-mapa-tdp-novo-24_a083aa6891d14ff197290fc91bca8925.webp> Acessado em: 26 de agosto de 2024.

⁴⁵ “Art. 2º Fica proibido o abuso, que constantemente aparecia nesta Cidade vestirem-se indivíduos em forma de mascarados e percorrerem as ruas, tocando caixa para anunciar o dia em que tem de trabalhar o Teatro público, cometendo nesse ato indecências contra a moral pública. Os contraventores serão multados em 10\$000, ou em 8 dias de prisão, e se forem escravos em 50 açoites, e nas reincidências no duplo.” (Treze de Maio, nº 618, 8 de julho, apud SALLES, 1994, pág. 23)

Quando ainda não havia sido abolida a escravatura – conta-se – mucamas seguravam as saias das senhoras, iluminando-lhes o caminho para o teatro, e iam esperá-las [...] nas alturas do ‘paraíso’ (NUNES, 2006, p. 36⁴⁶ *apud* SOUZA, 2009, p. 97)

Por mais que estivessem lá a serviço de seus captores, pessoas afrodiapóricas escravizadas⁴⁷ tinham um espaço de tempo e lugar onde podiam acompanhar, apreciando ou não, os espetáculos.

O Paraíso, e em menor grau os Camarotes de Quarta Ordem, se configuravam, então, como os lugares das pessoas de menor poder na sociedade paraense. Não coincidentemente, eram deles que provinha a *platéia* mais *ativa*.

Fazer assuadas era um comportamento que, em geral, se via nas ruas e nos bondes, sendo denunciado à polícia e à imprensa. E era a especialidade na Quarta Ordem, no Paraíso, mais precisamente. Não quer dizer que fosse uma exclusividade desse público, pois há registros de manifestações de desagrado em outras partes da plateia, inclusive nos camarotes, onde jornais poderiam ser tirados do bolso e abertos em pleno espetáculo para demonstrar indiferença com os artistas. Mas era contra o público do Paraíso que se voltavam as ações repressivas da polícia. (SOUZA, 2009, p. 109)

Isso incomodava a ‘educada’ elite que desejava se ver cada vez mais distante desses outros grupos. Até que em 1886 uma nova regra de segregação foi expedida, pelo Presidente da Província João Antônio de Araújo Freitas Henriques (SOUZA, 2009, p. 104), que ditava

nova entrada para a 4ª Ordem e paraíso separada da entrada geral para evitar que as famílias se vejam obrigadas a envolver-se com a classe de gente que frequenta aquela ordem (Arquivo Público (Pará), 30 jul. 1890⁴⁸ *apud* SOUZA, 2009, p. 104)

Tais medidas segregatórias são políticas de repressão contra a *apropriação* do Theatro pelas camadas mais populares. O Theatro da Paz era público, mas não devia servir às necessidades, vontades, gostos ou interesses da “classe de gente que frequenta aquela ordem”⁴⁹. Na visão da elite, ‘essas gentes’ é quem estavam no Theatro para serem *docilizadas*. Para isso, uma certa *coabitação* do espaço era tolerável, mas essas plateias não deveriam ter a *potência* de *afetar* as “famílias”. É um pensamento irônico que no Theatro da Paz as camadas populares estivessem por cima.

A verdade é que o Theatro da Paz, muito antes da normativa acima, já inspirava a normatização da repressão e ações contra sua *apropriação*. Dois anos depois de sua

⁴⁶ HATOUM, Milton e NUNES, Benedito. Crônica de duas cidades: Belém e Manaus. Belém: Secretaria Executiva de Cultura, 2006.

⁴⁷ Denoto a ancestralidade dessas pessoas, porque nesse período a escravidão indígena já era proibida no Pará. Ver: *Teatros para Docilização*.

⁴⁸ Arquivo Público (Pará). Secretaria da Presidência da Província – Série 13ª (Ofícios). Ofícios da Administração do Theatro da Paz (1882-1888). Ofício encaminhado pelo administrador do Teatro da Paz, João Olympio Rangel, ao presidente da província, conselheiro João Antônio de Araújo Freitas Henriques, Belém, Pará, 30 de julho de 1886. (Anexo).

⁴⁹ Arquivo Público (Pará), 30 jul. 1890 *apud* SOUZA, 2009, p. 104.

inauguração Belém aprovaria o “*Código de Posturas de 1880*”, sancionado por José Coelho da Gama e Abreu. Esse, teria um novo capítulo, que não era presente no de 1848, para tratar especificamente dos “Divertimentos Públicos”, cujo primeiro artigo é:

Art. 112. Nenhum espetáculo ou divertimento publico poderá realizar-se sem licença da camara. O infractor pagará a multa de vinte mil réis.

Art. 113. O actor, que empregar palavra, gesto ou traje indecentes, pagará a multa de trinta mil réis.

[...]

Art. 116. Ficam prohibidos os divertimentos ou danças de cordões de pastores e outros, excepto nos dias de carnaval.

(Código de Posturas de 1880, 1880, p. 261)

Os teatros são uma estratégia de colonização do Império, portanto não fazia sentido, para este último, que fossem dados espetáculos à revelia de suas intenções. Além disso, sua posição no código indica que teatros e espetáculos já eram vistos como a principal forma de divertimento público, mesmo para aquele público que deveria, na visão colonizadora, ser contido.

O culme dessa contenção, vigilância e repressão, foi instituir a Polícia do Theatro “com membros da Guarda Urbana, subordinada à Chefia de Polícia da Província” (SOUZA, 2009, p. 105). Levando a *agência* estatal diretamente para os palcos e plateias. Ao ponto de ter uma sala especialmente dedicada dentro do Theatro, que sobrevive ainda hoje como uma memória dessas eras sombrias.



Imagem 23: Sala dedicada ao Chefe de Polícia. Foto: Gabriel Rodrigues, 24 de novembro de 2023

No fim, mesmo que eu não saiba se, naquela época, haviam ou não *visagens* no Theatro, eu posso pelo menos afirmar que ele já era *assombrado*. A *potência* demonstrada no Theatro pelas camadas populares, pessoas escravizadas, operários, estudantes, guardas de

baixa patente, era um *estranhamento* das relações sociais experienciadas no cotidiano *ordinário* da elite. O Theatro, ainda longe do potencial que atingiria, já era *extra-ordinário* e coisas *extraordinárias* já tomavam seus palcos.

Souza comenta (2009, p. 108) que é interessante pensar que o Theatro da Paz inverte a lógica de um dos tradicionais modelos de teatros “elisabetanos”, onde os lugares mais baratos ficavam no solo, no nível da Plateia do da Paz. Acredito que a visão do Paraíso, no topo, deveria servir, na mente da elite, para que aqueles de lá estavam, acompanhassem e imitassem seu comportamento. Contudo, o lugar e sua posição se tornaram um instrumento de poder. É mais fácil olhar para baixo do que para cima e do Paraíso via-se tudo. As “famílias” que tentavam acompanhar o espetáculo, eram, então, *assombradas* pelos olhares daqueles a quem *ordinariamente* direcionavam suas violências.

2.3.4. Os Encantos de uma Nova Era (1880-1905)

Em 1882, com apenas 4 anos de funcionamento, o Theatro da Paz já dava sinais de que precisaria de uma reforma (COELHO & MORAES, 2013, p. 37). O confuso processo de construção e os anos litigiosos sem, ou com pouca, manutenção, cobraram seu preço. Logo na primeira metade da década de 1880, o Theatro teve de passar por várias pequenas reformas e correções, que, dado o crescimento vertiginoso na época, não era tão oneroso aos cofres públicos (COELHO & MORAES, 2013, p. 37).

Contudo, apesar da cidade se orgulhar de seu novo Theatro, ainda lhe faziam falta muitas coisas, por exemplo, em 1883, o artista José Augusto de Lemos desejava performar um concerto instrumental, entretanto, o Theatro carecia de uma mobília apropriada (COELHO & MORAES, 2013, p. 37-38).

Foram encomendadas reformas de reparo e manutenção no valor 9:755\$327 réis em 1884 (COELHO & MORAES, 2013, p. 38) e mais tarde, em 1886, foi elaborado um orçamento de outros 27:802\$552 réis. Esse, sim, bastante impactante aos cofres provinciais, que contavam naquela época com apenas 4 contos (4:000\$000) de réis líquidos (COELHO & MORAES, 2013, p. 40). Essas obras também faziam o Theatro se fechar por alguns períodos e, por consequência, diminuía o fluxo de espetáculos (*ibid.*, p. 40).

No ano seguinte, 1887, foi firmado outro contrato de reforma⁵⁰, dessa vez com a empresa Tavares & C. pelo valor inicialmente planejado de 28:873\$291 réis, que com adendos e novas solicitações, sem previsão de conclusão, escalou para a singela quantia de 103:120\$539 réis (COELHO & MORAES, 2013, p. 40). Isso é, para efeitos de comparação, aproximadamente $\frac{1}{4}$ do primeiro orçamento (descontado) para a construção do Theatro. Contudo, é essa a reforma que daria ao Theatro sua face atual, chamada por Souza (2009, p. 136) de “Primeira Reforma”, ainda que houvesse tido outras de menor relevância. Se em 1878 o Theatro nascia, essa renovação era sua puberdade.

[...] os objetivos foram: 1) Retelhamento completo do edifício; 2) Conserto do madeiramento podre nas áreas do arco do proscênio, tesouras, teto e soalho da sala de espetáculo e do cenário; 3) Conserto dos estuques do terraço e do salão nobre; 4) Canalização de gás para a iluminação; 5) Canalização de água potável e esgoto; 6) Aquisição de mobília; 7) Compra e instalação de novo lustre; 8) Aquisição e instalação de estátuas, candeeiros e outros objetos de decoração; 9) Arrematação de decoração e pintura do teto da sala de espetáculos (*plafond*); e 10) Contratação e instalação de cenografia completa, incluindo dois panos de boca. (SOUZA, 2009, p. 141)

Dentre as diversas mudanças operadas, as que receberam mais destaque na bibliografia (SALLES, 1994; SOUZA, 2009; COELHO & MORAES, 2013; CORRÊA, 2017) foram aquelas orquestradas pelo pintor italiano Domenico de Angelis e o multitalentoso Chrispim do Amaral, pernambucano oriundo de Olinda (CORRÊA, 2017, p. 63).

Começando pelo estrangeiro, De Angelis era um pintor renomado. Nativo de Roma, formou-se na *Accademia di San Luca*, na Itália (COELHO & MORAES, 2013, p. 41); e viera para o Pará para fazer a decoração interna da Catedral da Sé, próxima ao Forte do Presépio. Em seguida, ficou na capital em virtude de seu contrato para fazer as pinturas do teto do Salão de Espetáculos e do *Foyer* do Theatro da Paz, trabalhando, nesse meio tempo, também com as decorações do Teatro Amazonas (*ibid.*, p. 42).

Foi contratado para a realização de suas obras no Theatro da Paz em 10 de maio de 1887 e receberia por elas 30:000\$000 réis, caso as completasse até fevereiro de 1888, do contrário o acordo previa um desconto de 10% do valor total⁵¹ (*ibid.*, p. 41). Contudo, não pôde começar as atividades logo após a assinatura, como previa o contrato, pois estavam sendo feitas outras obras, incluindo reparos no telhado, que interfeririam no seu trabalho. Todavia, sendo obrigado a começá-las antecipadamente “não conseguiu impedir que os

⁵⁰ Não está claro se foi um acréscimo do orçamento anterior, ou se o anterior havia sido cumprido e mais um fora contratado. Minha interpretação do texto de Coelho e Moraes (2013, p. 40) se inclina mais para a segunda interpretação.

⁵¹ Acredito que a referência ao valor total e não valor orçado seja uma prevenção caso houvesse mudanças no valor do contrato.

serviços que começara a executar nos camarotes fossem destruídos pela água da chuva” (COELHO & MORAES, 2013, p. 42). Em seguida, partindo de 4 de agosto de 1888, De Angelis travou por dois anos uma disputa judicial para determinar se a pintura do teto do Salão de Espetáculos seria feita a óleo, como queria o administrador do Theatro, José Olympio Rangel, ou a têmpera, como queria De Angelis. (*ibid.*, p. 42-44). Houvera duas decisões contra a solicitação do artista: uma decisão Presidencial e um parecer de comissão elencada para tratar do assunto (*ibid.*, p. 42-44). Mas, apesar das derrotas, em julho de 1889 “o Presidente da Província voltou atrás em suas decisões e determinou a construção do teto estucado e o emprego da técnica da têmpera em sua decoração” (COELHO & MORAES, 2003, p. 44).

O *plafond* traz quatro cenas calcadas na tradição da pintura decorativa de estilo rococó, com efeitos luminosos, céu fulgurante e formas sinuosas para cenas idílicas, cortejos triunfais, personagens lânguidos e sensuais com seus trajes esvoaçantes. Mundos idealizados com o objetivo de proporcionar prazer ao observador. A criação de Domenico de Angelis reúne personagens míticas greco-romanas, atreladas à imagem principal do deus Apolo, a representações de índios e tapuios estilizados, dóceis e integrados, em meio à fauna e flora da região. A predominância é das personagens greco-romanas, cujas atitudes e proporção as colocam em situação de domínio sobre as demais. Uma visão tradicional europeizada sobre a Amazônia selvagem, exótica e, ao mesmo tempo, acolhedora. (SILVA, 2009, p. 143)

No fim, De Angelis entrou com pedido do recebimento de 8 contos (8:000\$000) de réis pelo tempo que não pode trabalhar devido à substituição do teto, mas ao invés da indenização, recebeu um novo contrato. O executou em 1895, no valor de 20 contos (20:000\$000) de réis, para embelezar também o Salão Nobre. O valor comparado àquele gasto para pintar o Sala de Espetáculos, que se provara um desafio muito maior, parecia uma forma educada “de compensar em parte os esforços, dedicações e sacrifícios daquele artista” (Governador Nina Ribeiro *apud* COELHO & MORAES, 2013, p. 45).



Imagem 24: “Terceira cena” (SOUZA, 2009, p. 144) pintura de Angelis figura onde Ártemis/Diana aponta seu arco para uma onça. Foto: Tibúrcio Pereira Magalhães (MAGALHÃES, 2009)

Como se pode ver pela troca de títulos (de Presidentes para Governadores), as reformas haviam começado ainda sob o governo Imperial, mas foram concluídas no alvorecer da República. Daí, também, a troca de nome da praça onde o Theatro está localizado. Na maioria dos trabalhos, especialmente nos de Vicente Salles (1994, 1980) e Ernesto Cruz (1992), a região continua a ser referida como Largo da Pólvora, indicando que o nome de Dom Pedro II, para referir-se ao lar do Theatro, não estava muito presente na boca do público. Para além das notas e rápidas menções, esses referendados autores geralmente contam que o Theatro da Paz ficava no Largo da Pólvora, conhecida hoje como Praça da República. Porque “apesar de tudo, continua sendo o velho e tradicional largo da Pólvora, conhecido e apreciado pelas suas frondosas e confortáveis mangueiras” (CRUZ, 1992, p. 106).

Entretanto, poucas histórias e obras capturam tão bem a velocidade e surpresa dessa transição de governos quanto as de Chripim do Amaral:

Chripim do Amaral foi decorador, cenógrafo, pintor de gênero, aquarelista, ilustrador, desenhista, professor. [...] (CORRÊA, 2017, p. 63)

Contudo, a área que talvez mais tenha se destacado foi a do jornalismo de humor, devido às várias revistas que ajudou a fundar e às inúmeras caricaturas publicadas durante sua vida profissional. Outro talento do artista era saber tocar instrumentos de sopro. Por vezes, chegou a substituir profissionais da orquestra no Theatro da Paz, “o difícil era descobrir o que Crispim não fazia.” (CORRÊA, 2017, p. 63)

Coelho e Moraes (2013, p. 46), contam que Crispim do Amaral, nascido em 1858 (CORRÊA, 2017, p. 63), chegou no Pará em 1876, tendo por volta de 18 anos, apenas. Trabalhou como um dos principais cenógrafos da companhia do Snr. Vicente Pontes de Oliveira (COELHO & MORAES, 2013, p. 46), portanto, sabemos que, desde cedo, já possuía bastante experiência.⁵³

Crispim do Amaral era próximo de De Angelis desde 1881 e quando o italiano foi contratado para fazer a pintura de teto do Salão de Espetáculos, contou com Crispim na sua equipe (SOUZA, 2009, p. 149). Após a experiência foi recomendado por De Angelis para entrar na *Academia di San Luca* e foi admitido! (SOUZA, 2009, p. 149) Para custear-se solicitou uma bolsa do governo da Província do Pará, que também foi concedida!

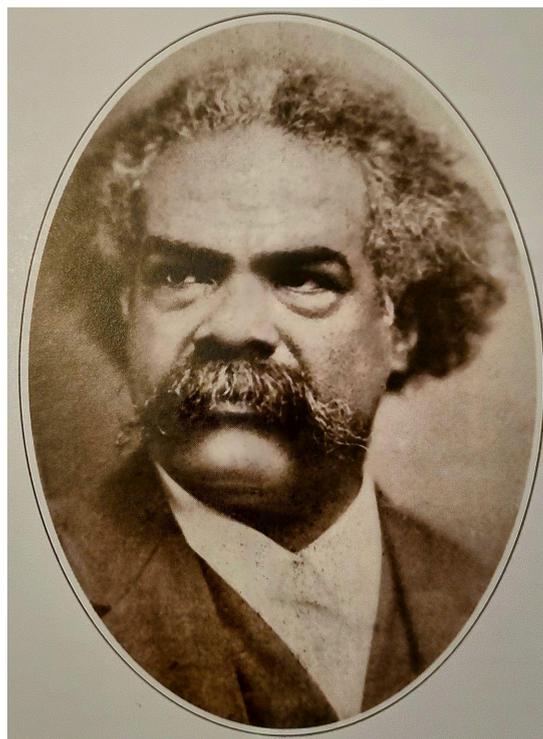


Imagem 25: Crispim do Amaral. Fonte: A Ilustração Brasileira, 1912⁵² apud COELHO & MORAES, 2013, p. 38

Porém, por mais que eu me empolgue com essa história do jovem que chegou novo à Amazônia e através do seu talentoso trabalho atravessou os mares, conquistando grandes oportunidades em outras terras, a alegria não durou para sempre. Em 15 de novembro de 1889, a coroa de Dom Pedro II, nessa altura um senhor de 63 anos, tombava de sua cabeça, após 48 anos no poder. E, um dos eventos que ficaram registrados, mas que só às vezes são captados pela lupa da história, foi a mudança na gestão dessas bolsas concedidas para estudos no exterior. No Pará, Souza (2009, p. 149) conta, sofreram com essa mudança dois estudantes

⁵² A Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, n. 63, p. 15, 1º jan. 1912

⁵³ O afirmo pela grande quantidade de espetáculos dada pela companhia. Aproveito também para fazer outra reflexão: penso que apesar das muitas críticas à pouca rotação de atores dentro da companhia de Vicente Pontes, a verdade é que ao não renovar o elenco com frequência ele empregava seus companheiros de forma duradoura.

da *Academia di San Luca* que tiveram de retornar ao Brasil antes de finalizarem seus estudos, João Gomes Corrêa de Faria, pintor paraense, e o nosso querido Crispim do Amaral.

A partir daí as informações se divergem. Coelho e Moares, dizem que Crispim do Amaral fora contratado em 1890 para “executar a cenografia do Theatro da Paz, inclusive dois panos de boca” (COELHO & MORAES, 2013, p. 46). Já Denise Corrêa (2017, p. 57 e 151) afirma, e aponta documentação, que Do Amaral fora contratado em 1886 para fazer o projeto, que só foi aprovado no tardar de 1889, próximo do fechar de cortinas do Império. Segundo a autora (*ibid.*, p. 65) o valor ficou orçado em 23 contos (23:000\$000) contos de réis, para a cenografia e dois panos de boca. Souza e Corrêa (2009, p. 142; 2017, p. 67) concordam que o pano de boca fora parcialmente pintado durante o tempo que Crispim do Amaral se encontrava fora do Brasil, pois “contratou os serviços do ateliê do cenógrafo da Ópera de Paris, Eugène Carpezat, para a execução do trabalho.” (SOUZA, 2009, p. 142) Ou seja, Crispim do Amaral saiu do Brasil com um encargo do Império, mas deveria retorná-lo à República. Corrêa (2017, p. 57) não sabe informar o quanto teve de ser adaptado do projeto original, mas sabemos que Crispim do Amaral o fez com agilidade.



Imagem 26: Alegoria da República, pano de boca do Theatro da Paz. Pintura: Crispim do Amaral, 1890. Foto: Denise Avelino Corrêa dez. 2016 (CORRÊA, 2017, p. 13)

O pano é belíssimo e configura uma das primeiras representações da república brasileira (CORRÊA, 2017, p. 9). Mas, não foi, na época, ausente de polêmicas. Afinal, nessa incrível concepção de República, a figura central não é uma pessoa branca.

Ao centro da Alegoria da República, tem-se a representação feminina da República. A sociedade paraense, que tinha hábitos e gostos afrancesados, como já foi observado, incorporaria mais um elemento francês à sua identidade local: o símbolo feminino, matriarcal, cívico e republicano francês. A mulher veste trajes romanos e usa um barrete frígio junto a uma coroa de louros.

[...] Contudo, se alguns dos atributos da figura remetem a alegorias europeias da República ou da Liberdade, a cor da pele da mulher destoa daqueles modelos. Seu tom de pele mais escuro a aproxima dos caboclos e diferencia dos personagens clássicos das musas, representadas abaixo. (CORRÊA, 2017, p. 76 e 77)

Crispim, um artista “mulato” (SOUZA, 2009, p. 168), escolheu que a noção de República que estamparia um dos maiores teatros do país não seria branca, mas sim composta de muitas cores. O que causou a revolta da elite local.

Chripim do Amaral, crítico dos costumes provincianos, criou uma alegoria na qual índios, mulatos, caboclos, brancos e uma Marianne morena se regozijam pela chegada de um novo tempo. Estão quase todos no mesmo plano dos acontecimentos. Essa presença tão “contaminada” causou polêmica, quando da inauguração do pano de boca em 15 de agosto de 1890, na 12ª récita da ópera Ernani, de Verdi, apresentada pela Empreza Malcher, sob a regência do próprio Gama Malcher. Amaral esteve presente à inauguração. (SILVA, 2009, p. 168)

Victor Maria da Silva lembrou, em relatório de 1939, do “estado de revolta” que a pintura causou, pois nela se via que “o portador do pavilhão nacional é um genuíno moreno. Esta composição – gaulesa – impõe tanta revolta ao civismo nacional que por tantas vezes tem sido vivamente vaiada” (SILVA, 2009, p. 169)

Sua obra se junta à uma outra que ajuda a arrancar o Theatro da Paz das mãos de uma elite branca e europeizada. Mas, antes de tratar dela, é preciso dizer que também tentaram arrancar de Crispim do Amaral a autoria sobre o pano de boca. Corrêa (2017, p. 59) relata que jornais da época atribuíam a obra ao dono do ateliê, Eugène Carpezat, que o pernambucano contratara na França para realizar seus trabalhos. O erro, na época de pesquisa da autora, estava até no catálogo do IPHAN⁵⁴ e, infelizmente, também foi reproduzido no artigo de Coelho e Moraes (2013, p. 46)⁵⁵. Foi necessária muita pesquisa histórica, que contou inclusive com o apoio de Vicente Salles (CORRÊA, 2017, p. 60-61), que questionava a estranha atribuição, para encerrar o caso (*ibid.*, p. 62). O consenso, agora, parece ser que a *Alegoria da República* é inequivocamente brasileira, um presente de Crispim do Amaral.

Como vocês podem ter notado em *Noite de Espetáculo*, eu tinha um grande interesse no chão do Hall de Entrada do Theatro da Paz, ele é a outra obra, que acompanha a de Amaral, em fazer o Theatro da Paz menos branco. O ladrilho mistura motivos marajoara, com artefatos arqueológicos, capaz de representar em um só motivo muiraquitãs e tangas marajoara. Segundo os guias de visitação, também conta com referências portuguesas, mas quais eram, confesso, escaparam à minha memória.

⁵⁴ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

⁵⁵ Faço como um apontamento, não como uma crítica, o artigo é anterior a dissertação de Denise Corrêa e denso de informações sobre os mais de 120 anos de história do Theatro. Uma incoerência, que à época ainda era debatida, não arruina de forma alguma o exímio trabalho dos autores.

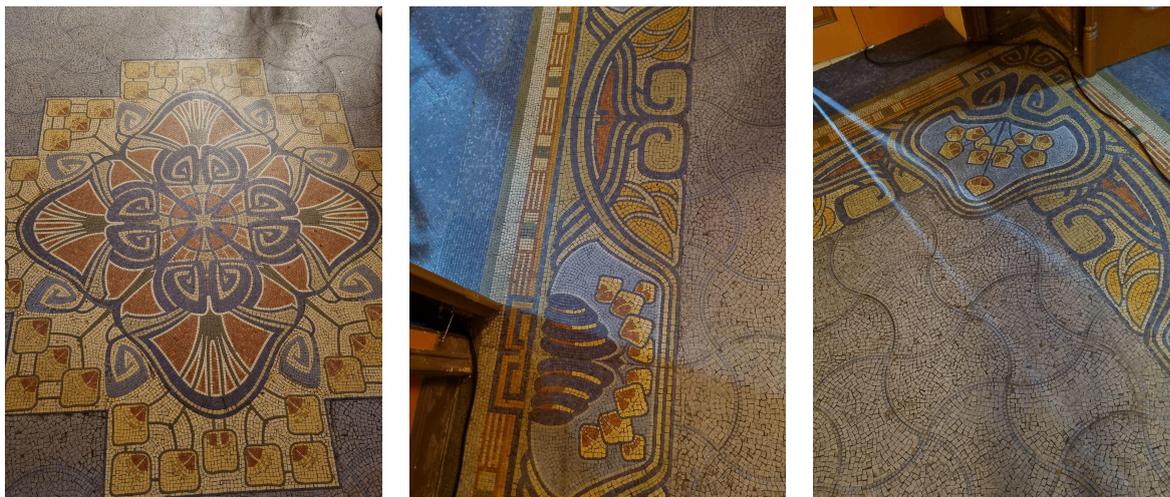


Imagem 27, 28 e 29: Padrões de decoração do piso do Hall de Entrada, Theatro da Paz. Foto: Gabriel Rodrigues

Se lembrarem da história, Daniel Araújo, o antigo diretor, me informou que esses dados estavam num livro, organizado pela Secult, sobre o Theatro da Paz. É de seus artigos que saíram muitas das fotos históricas incluídas nesta dissertação. É nele também que está o artigo de Coelho e Moares (2013), no qual tive muita sorte de achar, na página 66, a bendita referência:

[Ao descrever a reforma] a troca do revestimento do pavimento da entrada principal, utilizando-se um “especial mosaico alemão”, além do que já se achavam “novamente revestidos de mosaico italiano todos os vestíbulos laterais” (COELHO & MORAES, 2013, p. 66)

A incorporação de referências às ancestralidades indígenas mistura-se com as europeias, e fora um dos elementos que eu imaginava, na época, que me ajudariam a explicar a presença de *visagens* no lugar. Como *visagens* são frequentes em sítios arqueológicos da Amazônia, eu imaginava que eram atraídas para lugares onde há o encontro de diferentes culturas. O Theatro seria um bom exemplo, exatamente por ser ponto de convergência entre artes referentes às diversas ancestralidades. Mas, eu estava errado, as razões para se *fazer visagem* não são assim tão simples⁵⁶. Entretanto, a informação me ajuda com outra ideia, a de que agora o corpo do Theatro se relacionava agora com a população miscigenada da Amazônia.

Primeiro tivemos a *apropriação* narrativa; depois a física, com a *plateia ativa* do Paraíso; e agora estava eternamente *emaranhada* no teto, no piso e, principalmente, no pano

⁵⁶ Ver: *Ato III: O Sentido e as Coisas*.

de boca. Com suas novas decorações, o Theatro ganhava mais que *potência*, era *emaranhado* em rede uma de relações de ancestralidade.

Junto dessas ligações ancestrais materializadas, também se olhou para o futuro. O Theatro recebeu as modificações necessárias para operar com energia elétrica, com um novo sistema de iluminação (COELHO & MORAES, 2013, p. 79; SOUZA, 2009, p. 171). E, não menos importante, foi a reforma da fachada. Em 1902 ela sofria de diversas fissuras e ameaçava cair, por ter sido construída com “madeira imprópria, [que] se encontrava por completo apodrecido e infestado por cupins” (Augusto Montenegro, 1904 *apud* COELHO & MORAES, 2013, p. 60).

Era esta parte [...] muito desgraciosa, já por sua desmesurada largura, como também pela cobertura independente da do edifício; além disso, erros arquitetônicos aí se encontravam, entre os quais cito o número par de portas e ímpar de colunas; tudo isto determinou a autorização de sua demolição e reconstrução, consoante os sãos princípios da arquitetura; (Augusto Montenegro, 1904 *apud* COELHO & MORAES, 2013, p. 60)

Essas novas obras se seguiram por todo ano de 1904, em que o Theatro permaneceu fechado (*ibid.*, p. 79). O teto foi recuado e não mais cobriria a varanda, que ficaria ao ar livre, e principalmente o número de colunas foi reduzido de sete para suas, agora tradicionais, seis grandes colunas, ornamentando os distintos bustos de suas musas, “representando poesia, dança, música e tragédia” (COELHO & MORAES, 2013, p. 66) e, no centro, o brasão do estado.

Reaberto em 3 de maio de 1905 (COELHO & MORAES, 2013, p. 85), o Theatro da Paz estava agora de acordo com os “sãos princípios da arquitetura” clássica, tornando-se um digno descendente dos grandes teatros de outrora. Podendo, finalmente, se prestar a sua mais nobre *afetação*, porque “radicalmente reformado na sua estrutura estética, [...] **o Teatro da Paz está verdadeiramente encantador.**” (A PROVÍNCIA DO PARÁ. Belém, 3 de maio de 1905 *apud* COELHO & MORAES, 2013, p. 85, os grifos são meus)



Imagem 30: Theatro da Paz, em algum momento do séc. XX, após a reforma. Cartão Postal. Foto: Desconhecido. Fonte: IBGE (19??)

2.3.5. O Theatro da Paz: um ser às margens do tempo

Por isso, celebrar o centenário e a reabertura do teatro, depois de uma reforma estrutural, exorcizava fantasmas e reativava o repertório de saudades herdado da chamada *belle époque* [...] (SOUZA, 2009, p. 23)

No fim, o Theatro da Paz foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN) em junho de 1963⁵⁷. Ainda há, sobre ele, muitas outras histórias, antes de chegarmos nos dias atuais, pois, infelizmente, mesmo depois de sua grande reforma, ele não foi feliz para sempre, “mas essa é uma outra história, e terá de ser contada em outra ocasião.” (ENDE, 2020, 8.132) Me contento, então, em encerrar minha contação com este final feliz. Afinal, já temos base para entender que tipo de *margem* é o Theatro da Paz.

Razões mais profundas para o que vou afirmar agora serão debatidas em *Os Sentidos e as Coisas*, mas já que vamos adentrá-lo no próximo ato, sinto que posso me adiantar. Quando reformaram o Theatro da Paz lhe concederam uma *potência* que geralmente não se deve aferir as *coisas*. Van Velthem (2003), Vander Velden (2012), Barcelos Neto (2009) e Alberti (2006)

⁵⁷ IPHAN, Lista de Bens Tombados Por Estado. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Tombados%20por%20Estado.pdf>> Acesso em: 22 de maio de 2025

falam todos de práticas das populações indígenas para conter a *afetação* das *coisas*, o que passa por não conferir elas de todas as decorações que poderiam lhe caber. Essas práticas compõem, em ampla escala, formas de estabelecer *maestria* com as *coisas*, porque se essas fossem completamente *potentes*, poucos poderiam ser *donos* delas.

Quando se cobre o Theatro da Paz de toda pompa, que convenhamos, ele merece, o monumento se eleva, tornando-se um *sujeito potente*, uma *coisa* tanto *extraordinária*, quanto *extra-ordinária*. Não é à toa que sua principal *afetação* é o *encantamento*, afinal, o Theatro da Paz é um *encantado* feito em terra, no *centro*, não da capital do “mais vasto império”, mas de uma cidade igualmente importante.

A Europa, na qual seu corpo se inspira e onde os artistas que o pintaram foram formados, atua como uma espécie de *encante*. Um lugar que não está no *fundo*, mas além das águas. Ainda assim, é relativamente inalcançável e, no imaginário, é cheio de riquezas. Quando desejava ser uma Paris, Belém queria trazer para si todo poder dessa *encantaria*. O Theatro da Paz é um lugar europeu *estranhado*, porque contém e é contido por *paisagens* amazônicas.

Contém, porque muito daquilo que compõe as *paisagens* belenenses (e eu não falo só das árvores, *bichos* e rios, mas também das pessoas, da História e do imaginário) está expresso no seu corpo, através dos afrescos de De Angelis, no pano de boca de Crispim do Amaral, no chão do Hall de Entrada, no número de colunas, nos espetáculos que trazem os encantados aos palcos (SALLES, 2013, p. 249, 262). E é contido, porque, afinal de contas, ele está na Praça da República.

Mas, diferente do que acontece com a maioria dos *encantados*, é possível entrar no Theatro da Paz, por isso ele compartilha características com um *encante*. Afinal, quando o fazemos somos levados para um *mundo-outro*, de *paisagens* exuberantes, cheias de riqueza. Que o são como o são por conta da *Belle Époque*, por conta da borracha, por conta do tempo que Belém reluzia como uma supernova. Quando era, se não de fato, mas de coração, “a capital do mais vasto Império do mundo”. Se fosse outro tempo, se fosse outra a história, mesmo que de igual grandeza, o Theatro seria outro.

Ou seja, o Theatro da Paz está, ou talvez sempre esteve, fora de lugar. Ele não consegue ser *familiar*, há muita *alteridade* expresso nele, basta ver como ele se destaca na paisagem, da época ou de hoje.



Imagem 31: Theatro da Paz em meio a sua paisagem. Foto: Augusto Miranda, Agência Pará, 2023⁵⁸

No passado (Imagem 15) ele era maior que todo o entorno de sua *paisagem*, se destacava como um colosso. Hoje, se destaca por conseguir se impor, apesar das árvores, que cresceram tanto quanto ele, e dos prédios, que o ultrapassaram em muitos metros. O Theatro é o que Mageste e Amaral trazem, ao adaptar um conceito de Freud (2006 [1991])⁵⁹, um “*Unheimliche* – o estranho familiar” (MAGESTE & AMARAL, 2024, p. 230), afinal, está lá há mais de um século, mas sempre foi muito distinto de seus arredores.

O Theatro até estava numa *margem* espacial quando foi construído no Largo da Pólvora, ou na Praça Dom Pedro II, mas hoje a cidade cresceu tanto que as pessoas dizem que eu morava no centro, por resistir no São Brás⁶⁰. Se ainda há memória do Largo da Pólvora, quando aquele *centro* ainda era um lugar isolado, é porque, em alguma medida, o Theatro ajuda a fazê-lo presente. O jardim plantado para recebê-lo e crescer com ele, lembra Ernesto Cruz (1992, p. 106), de antigas mangueiras, em torno de um Armazém de Pólvora, que ele próprio nunca viu.

⁵⁸ Disponível em: <<https://agenciapara.com.br/galeria/17852/praca-da-republica-drone>>

⁵⁹ FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas. Edição Standard brasileira. Tradução J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 17, p. 237-270 *apud* MAGESTE & AMARAL, 2024

⁶⁰ Que fica um pouco mais afastado que essa região e é adjacente ao Nazaré.

Todavia, ainda que compartilhe certas características atribuídas aos *encantes*, o Theatro não se comporta inteiramente como um. Pelo contrário, age mais como um *dono* de si mesmo, *assombrando* aqueles que tentam usá-lo como habitação⁶¹. Seu corpo é seu território e só algumas pessoas muito específicas com as quais ele tem *agrado* podem morar nele, como o fez o compositor, pianista e maestro Waldemar Henrique (COELHO & MORAES, 2013, p. 96; AMARAL; ASCOM SECULT, 2024). O famoso musicista que por 30 anos foi diretor do Theatro, emprestou seu justificado prestígio ao monumento, coexistindo de forma tão próxima que em 1981 era dito que “está ele já incorporado no acervo do Teatro como um códice vivo testemunhando a sua história contemporânea, tão integrado a Casa que aniversaria com o próprio Teatro da Paz” (MELLO JÚNIOR, 1981, p. 25⁶² *apud* COELHO & MORAES, 2013, p. 96).

De fato, a simbiose entre o maestro e o Theatro vai um pouco além dessa coincidência de datas apontada por Donato Mello Júnior (Waldemar Henrique, crente da astrologia que era, diria que não havia coincidência alguma). [...] Investido oficialmente no papel de diretor, mas desempenhando também as funções de morador e zelador da casa [...] (COELHO & MORAES, 2013, p. 96).

Isso aproxima o Theatro dos *encantados*, porque na fala daqueles com quem *convive* é primeiro *sujeito* e só depois lugar. Quando nos *apropriamos* dele é sempre em parte e o próprio parece mediar o quão longe podemos ir.

Por tudo isso, apesar de estar no *centro*, o Theatro se comporta como uma *margem*. Um lugar onde se pode frequentar, mas não se aconselha a habitar. Para a plateia é a parte *extra-ordinária* da vida social que, muitas vezes, toma palco lá. Mesmo os seus funcionários, que o veem todo dia, continuam a ser *encantados*. Trabalhar com o Theatro da Paz parece ser sempre uma coisa *extra-ordinária*, ainda que seja *cotidiana*.

No fundo, eu tinha esperança que essa pesquisa histórica me revelasse quais eram os primeiros casos de *visagens* no Theatro. Não os encontrei e mesmo que me deparasse com narrativas muito antigas, sobre presenças outras no monumento, jamais poderia afirmar que eram as primeiras. Mas, felizmente, posso dizer que encontrei registros de casos bastante anteriores aos que coletei e eles mostram que, apesar de toda *visagem* e *assombro*, os “Funcionários declaram amor ao da Paz” (O LIBERAL, 2004⁶³ *apud* COELHO & MORAES, 2013, p. 110).

⁶¹ Porque às visagens não são as *mestres* do Theatro, nas relações de *maestria*, será explicado mais tarde. Ver subcapítulo: *Visagens, Sentidos e Coisas*

⁶² MELLO JÚNIOR, Donato. Teatro da Paz. Um nome glorioso há 112 anos e a história de seu nome. **O Liberal**, 15 fev. 1981, p. 25

⁶³ Funcionários declaram amor ao da Paz. **O Liberal**, 15 fev. 2004. Cartaz, p. 7.

Num prédio centenário, é comum surgirem as histórias de fantasmas [...]. Nestor e Antônio [funcionários do Theatro] foram protagonistas da mais famosa [...]: “Antigamente, os pianos de cauda ficavam atrás do palco. Eu e o Nestor saímos para pregar uns cartazes [...] durante a noite, e *decidimos dormir no teatro. Quando entramos, o piano estava tocando sozinho. Acabamos amanhecendo no Bar do Parque, com medo*”.

Ele já viu um vulto branco na escadaria de entrada, o suficiente para lhe [sic] deixar estático, todo arrepiado, e acredita na história da bailarina sem cabeça [sic] que se jogou do paraíso [...]. O próprio Nestor estava na coxia certa vez, quando avistou uma mulher passando do outro lado do palco. Todo o prédio estava fechado.

Assim como há a lenda da bailarina, há a da “camareira do 13” (referência ao camarim 13, que hoje, com a nova numeração é o camarim 16). Carmélia [funcionária do Theatro] garante que viu essa “visagem” uma das vezes em que precisou dormir no teatro [...]. “**Não tem como ser diferente, porque esse lugar está impregnado de memória. E lugares assim é comum ter espíritos**”, comenta. (O LIBERAL, 2004, p. 7⁶⁴ apud COELHO & MORAES, 2013, p. 110, os grifos são meus)

⁶⁴ Funcionários declaram amor ao da Paz. **O Liberal**, 15 fev. 2004. Cartaz, p. 7.

2° Intervalo

Eu Nunca Vi Visagem

Mas as outras histórias, assim, de ver, ver as coisas, eu nunca vi, entendeu? São essas histórias que eu, vamo dizer assim, mais guardo para mim. (Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022.)

Eu nunca vi visagem... mas o primeiro lugar que eu morei em Belém era um casarão. Um lugar imenso de dois andares na beira da perimetral. No andar de baixo havia um quintal, duas salas, uma grande cozinha com copa, onde estava a larga mesa de jantar, banheiro e quintal dos fundos. No segundo andar, ao longo de um grande corredor, se encontrava os quartos, todos com suíte; e uma varanda.

A locatária do local, dona Lorinha¹, foi a primeira pessoa, junto de sua filha, a me receber na cidade, quando disponibilizaram um dos quartos no Airbnb. Eu fui o primeiro cliente delas na plataforma e extremamente bem recebido. Ela ficou tão grata com uma ajuda que prestei logo no segundo dia; e estabelecemos uma relação tão legal, que me deixou morar lá por uns meses a um preço superacessível e me tratava como se fosse seu sobrinho.

As pessoas ficavam apenas algumas semanas e eram sempre boas companhias. Lembro de uma vez cozinhar para um grupo e até mostrei o bairro para uma das moças que acompanhava uma parente mais velha. Uma vez um rapaz, muito do reservado, também se hospedou lá, faria um concurso nos dias seguintes. Dona Lorinha ficou preocupada, pois venceu o prazo do Airbnb, porém ele só deixou a porta trancada e levou a chave. Ao abrir com a reserva, ela descobriu que o moço foi embora deixando vários dos seus pertences pessoais. Mais tarde ele voltou, disse que tinha tido umas complicações, perdeu o voo e ficaria mais um dia, pagou a diária e tudo se ajeitou.

Me sentia, de modo muito positivo, como se estivesse morando numa pensão. Todavia, todas essas histórias foram breves. Na esmagadora maioria do tempo, e dos dias, que fiquei no imenso casarão, eu estive sozinho.

Uma tarde, logo nas minhas primeiras semanas na cidade, dona Lorinha me contou, em um tom sério, que já teve que chamar até benzedor para esfumaçar e tirar os encostos da casa. Porque, havia um homem, desencarnado, que teimava em aparecer na escada que levava para o segundo andar.

¹ Pseudônimo.

Eu subia essa escada todos os dias para ir para o meu quarto. Nunca vi nada, mas certas noites, quando não havia outros hóspedes na casa, preferia ficar com sede do que descer para pegar água na cozinha.

Eu nunca vi visagem... mas, uma vez fui fazer um exercício etnográfico sobre o Círio Fluvial de Nazaré na Comunidade Ribeirinha do Rio Caripetuba, uma das ilhas no arquipélago fluvial de Abaetetuba (PA). Fiquei na casa de uma tia biológica do Carlos, meu colega de mestrado e melhor amigo no estado. Uma outra tia, que eu não me lembro o nome, também se hospedou lá para acompanhar o ritual.

Numa tarde, acredito que do segundo dia de trabalhos, ela tirou da bolsa uma bebida dourada... parecia mágica! Meus olhos brilharam e minha boca salivou. Era como um mortal olhando para o néctar dos deuses, um garimpeiro vislumbrando Eldorado. Eu a segui meio que inconscientemente, encantado com a bebida, sem conseguir desgrudar o olhar. Numa dessas ela disse:

– É vinho de miriti, eu vou botar para gelar, você quer?

Em Minas Gerais me ensinaram que se deve negar comida até duas vezes antes de aceitar, negar uma terceira vez é desfeita. Do mesmo modo, o dono da casa, ou da comida, deve te oferecer pelo menos três vezes, para demonstrar que a oferta não é só por educação. É um tipo de boas maneiras locais. Nos meus primeiros meses em Belém, começando a conviver na casa de tia Santana, mãe do Carlos, ela achava que eu não gostava dela, porque eu sempre recusava comida. Então, em algum momento, eu aprendi que no Pará negar uma vez já é desfeita. Portanto, não devo ter pensado duas vezes antes de aceitar a oferta.

Eu tenho opiniões divididas sobre vinho em si, ao colocar na boca ele tem um gosto muito bom, de miriti óbvio, mas deixava no fundo, um retrogostinho meio rançoso. Disseram-me que se tomava como suco, ou com farinha da baguda, assim se faz com o açaí. Também acho que ficaria melhor com açúcar, mas deixei para uma segunda vez. O vinho era grosso, pesado e eu já tinha almoçado: peixe, açaí e farinha, que não é nada leve, então fiquei mais que satisfeito.

Quando entrei na água para o banhar da tarde, parece que o vinho começou a fazer efeito, mas não o efeito que você imagina. O vinho não era alcoólico. O efeito que eu digo era uma queimação, que começou como um burburinho no estômago, mas, na medida que eu ia nadando (e revirando o conteúdo na barriga), ela aumentava e tornou-se tão intensa que eu

tive que sair da água e deitar em posição fetal por duas horas, sobre o lado esquerdo do corpo, para conseguir levantar e continuar os trabalhos.

Quando deu a hora do evento que nós deveríamos etnografar, Carlos e eu já estávamos arrumados e prontos para sair. Acredito que íamos pegar uma carona de casco (canoa). No momento de descer o tronco que, deitado e escorado, levava da casa ao rio, senti aquele aperto na barriga.

Falei para o Carlos seguir de casco que eu ia um pouco mais tarde, por um caminho pela mata que tinham me apresentado no dia anterior e levava ao trapiche, onde fica o Centro Comunitário, a igreja (católica) e a escola. E ainda bem que me apresentaram esse trajeto, porque eu ainda o atravessaria muitas vezes por causa do vinho de miriti.

Havia, nesse curto trecho, um cachorro que, pelo latido, assumi ser grande e bravo, que esbravejava sempre que eu passava perto de uma das casas. Primeiro latia ao longe, mas nas idas e vindas ouvi ele se aproximando cada vez mais. Já tinham me alertado para eu tomar cuidado, então, para evitar o embate com a fera, tive que respirar fundo e segurar a barriga.

Como podem ver, não foi um exercício etnográfico fácil. A diarreia não passou com o final da festa naquele dia, talvez, porque eu não tenha parado de comer. Portanto, durante a madrugada precisei me levantar muitas vezes da rede.

Na Amazônia, especialmente nos lugares sem iluminação pública, os trajetos mudam radicalmente do dia para a noite. A paisagem se transforma, os barulhos da mata se tornam outros. A lanterna emprestada, pois estava sem celular, iluminava mal o caminho. Um grande trapiche suspendia a casa do chão e atuava como uma passarela. O rio se encontrava atrás de mim; do lado direito, a casa; a cozinha, separada do resto da casa, era o único ponto iluminado na noite, e estava à frente, na reta no caminho; o banheiro, erigido como uma casinha, ainda distante, localizava-se após uma curva a noroeste; por fim, a esquerda e a frente, eu tinha a mata e seus mistérios. Dentro de mim era travada uma batalha entre o medo, o respeito e a curiosidade, brigando para saber se eu deveria olhar fundo na mata, na chance de vislumbrar uma visagem.

Minha mente imaginava histórias, inspirada na Procissão das Almas (MONTEIRO, 2000, p. 146), em que uma figura na imagem de Santa, várias vezes maior que uma pessoa, carregando uma vela, guiaria, pelas águas, uma procissão de cascos fantasmagóricos. Afinal, fazia sentido, para mim, que as almas dos mortos também tivessem seu Círio. E, mesmo

estando de costas para o rio, eu me depararia com seus vultos, pois as luzes de suas velas se projetariam como sombras na parede da casa.

Com a aliança da imaginação, o respeito e o medo venceram. Busquei olhar para o trapiche, para o caminho e para cozinha iluminada. Porém, eu não percorri o trajeto só uma vez durante aquela noite. E, na medida em que eu ia me livrando do aperto, ganhava mais coragem, afinal a chance de (literalmente) me “borrar de medo” era menor. Especialmente, porque ao retornar do banheiro, meu olhar se dirigia obrigatoriamente ao rio, que, como vimos, abriga os mistérios do fundo.

Eu regressava da última ida ao banheiro, daquela noite. Eu já estava tranquilo, pensando que não tinha nada a temer, quando soou, de um algum ponto imediatamente atrás de mim, um estranho ruído. Gritei! De susto, obviamente. Vi passando abaixo de mim, nas barras vazadas do trapiche, um vulto branco, bege ou amarronzado.

Como qualquer pessoa sã, voltei ‘correndo’² para casa. Chegando lá, um primo do Carlos, já estava desperto... assim como todos da casa, mas as outras pessoas não se incomodaram em se levantar. Ainda esbaforido, falei:

- Desculpa o susto, Pepê, é que eu ouvi um ‘trem’ atrás de mim.
- Dorme, foi só o cachorro que espirrou.

No dia seguinte, pude constatar, que realmente o cachorro da casa passeia embaixo do trapiche.

Eu nunca vi visagem... mas, quando eu morava na Estrada da Ceasa, eu costumava ir ao Parque do Utinga³ com frequência. Lá havia, ainda na primeira metade da pista de caminhada, uma espécie de galpão abandonado.

Meu sentido de arqueólogo apitava toda vez que eu passava em frente à construção, me tentando a desviar do caminho e adentrar a ruína. Muitas vezes eu consegui resisti-lo. Mas, um dia... o parque estava particularmente vazio e o formigamento me consumiu. Olhei de um lado para o outro, para ver se não vinha ninguém. Afinal, não tinha placa dizendo que não podia, mas era bem provável que alguém me chamasse a atenção se soubessem o que eu estava prestes fazer.

² Correndo é força de expressão, não dá para correr direito num trapiche pelo risco de queda.

³ É um enorme parque natural, com uma longa pista de caminhada, que cobre apenas uma parcela dele.

Andei a passos rápidos, até o ponto em que a vegetação começou a cobrir minha, possível, infração. Daí tomei meu tempo para apreciar o lugar. As marcas escuras do escorrimento d'água, o teto parcialmente desabado, os enormes buracos nas paredes, tudo isso me encantava. Então, adentrei o salão...

As falhas no teto deixavam a luz entrar, mas, ainda assim, meus olhos demoraram para acostumar com a baixa luminosidade. Meus passos ecoavam pelo salão. Vi como a vegetação crescia sobre o chão batido, apoiando-se nas paredes e se erguendo rebelde até as colunas que sustentavam o teto.

Então... comecei a ouvir às vozes. Elas pareciam que vinham da mata mais além. Dava para distingui-las, pareciam dois homens. Mas, por mais que eu claramente as ouvisse, não conseguia entender o que diziam. Porém, agora eu sabia que tinham pessoas por perto e passei a dar passos mais cautelosos.

Então, outra coisa estranha me surpreendeu... não importava quão leve eu tentava andar, eu sempre escutava meus passos ecoando atrás de mim. Imaginei que pudesse ser o barulho dos trabalhadores mais além, mas eram passos se interrompiam logo depois dos meus. Depois dessa constatação, já não parecia que o som emanava dos meus pés, mas de algo, que esteve sempre atrás de mim, cautelosamente imitando meu andar.

Comecei a suspeitar que não estivesse sozinho... Quando cheguei à metade do caminho, lembrei que não havia pedido licença ao entrar. Me corrigi, ainda que tardiamente.

Porém, meu gesto educado não surtiu efeito. Os ecos continuavam me assombrando. Avancei, ignorando o medo que crescia. Sentia-me desafiado por essas presenças invisíveis. Eu queria só chegar até o fim, próximo da parede na extremidade oposta e depois voltaria rapidamente para a trilha. Afinal, quem teme fantasmas em pleno dia?

Meu erro foi não ter dado ouvido aos sentidos. Toda essa narrativa deve ter acontecido em mais ou menos um minuto, meus olhos ainda não tinham se acostumado à luz.

Quando eu cheguei na última pilastra, poucos metros distante da parede, minha visão se adaptou a penumbra. E aí eu vi... pousada na viga central, como uma verdadeira rainha, a *dona* daquele lugar. Uma enorme Urubu de penas negras como a noite. Assim que eu fixei meu olhar nela, a criatura abriu suas asas e minha única reação foi me curvar à majestade. Ela tinha visto eu chegar, eu não sabia que ela estava ali.

Comecei a andar de costas, voltando o caminho sem tirar os olhos da Rainha Urubu. Meus passos já não ecoavam mais. Quando julguei a distância segura, virei de costas e saí correndo do lugar. Retornei esbaforido para pista de caminhada e nem liguei que fora flagrado pelas pessoas que passeavam de bicicleta.

Recuperando o ar. Eu segui o caminho de volta para minha casa. Porém, depois de atravessar a área descampada pelo galpão, tentei prestar atenção nas vozes dos dois homens que eu tinha ouvido, mas nada... a mata estava em silêncio.

Nunca mais entrei em lugar algum, sem antes, pedir licença.



Imagem 32: Galpão abandonado do Parque do Utinga. Foto: Gabriel Rodrigues, 15 de maio de 2023

Eu nunca vi visagem... mas, meu apartamento no São Brás, mesmo antes de eu me mudar, já tinha fama de visagento. Eram três quartos que dividiam o Geógrafo, a Tatuadora e eu. Eles se mudaram uns dias antes de mim, portanto não pude participar da escolha dos quartos. O que sobrou ficava no fundo do apartamento. Interessante é que o motivo da vacância era, porque, na primeira noite que meus colegas de casa passaram no apartamento, o quarto se recusava a ficar com a luz desligada. Contaram-me que quando alguém apagava, a luz, sozinha, reacendia. Porém, depois que me mudei para lá isso só aconteceu uma vez.

Uma noite eu tinha voltado da UFPA. A rua estava estranhamente deserta, o prédio estranhamente silencioso. O vento uivava. Um tempo ruim se aproximava. Eu abri a porta, a casa parecia vazia, tudo apagado. Do outro lado da sala, no fim do corredor, a porta do banheiro encontrava-se aberta. O Geógrafo detestava que alguém deixasse a porta do banheiro

aberta, e vivia brigando comigo por causa disso. Um som abafado mostrava que ele estava em seu quarto.

– Hipocrisia, né... – pensei.

Eu passei pela cozinha e me pareceu que eu vi alguma coisa. Ignorei.

Passei pelo quarto da Tatuadora, ela tinha deixado a porta aberta... e, dentro do quarto dela, eu definitivamente vi alguma coisa. Ignorei.

Fui ao banheiro, saí, fechei a porta para o Geógrafo não brigar comigo. Fui ao meu quarto, peguei o copão de água para encher na cozinha. A porta do banheiro estava novamente aberta. Achei estranho, fechei. Passando pelo quarto da Tatuadora, vejo mais alguma coisa. Como de costume, ignorei.

Pegando a água vejo um novo vulto passando pela sala. O que eu faço? Ignoro.

Voltando para o meu quarto, já na metade do corredor, ouço baterem na porta.

– Quem é? – pergunto instintivamente

Não recebo resposta. Estranhei, mas não tínhamos campainha e às vezes algum de nós saía sem a chave, e quando isso acontecia, batíamos na porta para entrar. Podia, portanto, ser a Tatuadora, ou no pior dos casos um vizinho. Desconfiado, olhei primeiro pela janela, antes de abrir a porta. O corredor do prédio estava completamente vazio.

Resolvo voltar para meu quarto. A porta do banheiro se encontrava, mais uma vez, aberta, e dessa vez eu tinha certeza de que tinha fechado. Olhando de relance para o quarto da Tatuadora vejo mais vultos. Desisto e dou o braço a torcer.

Bato no quarto do Geógrafo, para falar da porta, da batida e dos vultos. Não dava mais para ignorar e não havia pessoa mais cética que o Geógrafo. E, naquela hora, ceticismo era segurança.

Ele abre a porta um pouco sonolento e não faz questão de sair do quarto. Conto a história para ele, ele escuta em silêncio, contentando-se em colocar a cabeça para fora e arregalando os olhos na direção da porta da sala, quando contei das batidas.

– Alguma sugestão? – pergunto, no final do caso.

– Boa noite – ele me responde, batendo a porta.

Mais tarde lembro de contar para Tatuadora a história por WhatsApp, no grupo da casa. Para minha surpresa, ela me respondeu dizendo que durante a madrugada, ouviu alguém chamando por seu nome ao pé da cama.

Preocupado com a situação, eu aconselhei que ela limpasse o quarto. “Não fisicamente, mas espiritualmente”, acrescentei.

“Espírito vindo me chamar de bagunceira.” – ela respondeu.

Bom, eu não entendo de certas coisas, mas depois da Tatuadora limpar o quarto, fisicamente, a porta do banheiro voltou ao normal.

Eu nunca vi visagem... mas, quando eu mudei para o Império Amazônico, na Avenida Almirante Barroso, em Belém, a casa tinha, na sala, uma manequim um tanto assustadora e, talvez por causa dela, eu via muitos vultos pelo apartamento. Minha porta vivia abrindo sozinha, e era necessário passar o trinco para não encontrar ela misteriosamente escancarada durante a noite. Nas madrugadas, eu simplesmente evitava sair do quarto e jamais deixava louça na pia, porque como o Vigilante Que Vê me informou, os mortos vão até lá tentar comer os restos. Não ciente que são incorpóreos, passam a mão nos restos de comida da panela, e tentam, em vão, levá-los até a boca.

Como dá para perceber, eu já estudava visagens. Quando escrevia a dissertação em casa até brincava dizendo que: ‘os vultos eram os sujeitos da pesquisa, garantindo que eu não estou escrevendo nenhuma besteira sobre eles’.

A manequim pertencia ao Engenheiro Elétrico, um rapaz do Benin, que além de mestrando em engenharia elétrica, é um excelente alfaiate. Ele importava os coloridos tecidos do Benin e confeccionava blusas que vendia na feira da Praça da República. Por estar atribulado com algumas coisas, Engenheiro Elétrico ia pouco no apartamento e usava seu quarto como depósito. Nessa época tinha dado uma pausa na alfaiataria e a figura da manequim nua e sem cabeça me era um tanto perturbadora, então a vestia com blusa e cobria o toco de seu pescoço com meu chapéu de pavulagem⁴.

⁴ O Arrastão do Pavulagem é um evento cultural tradicional de Belém, que acontece todos os anos entre os meses de junho e julho. Onde uma multidão se forma em torno do bloco, que lembra um bloco de carnaval, com vários batalhões. O uso de chapéu de fitinhas é tradicional nessa celebração.



Imagem 33: Manequim de Chapéu de Pavulagem. Foto: Gabriel Rodrigues

Uma vez acordei de manhã, após uma noite particularmente assombrada, feliz que o Rapaz do Direito, outro colega que dividia o apartamento conosco, tinha chegado de viagem. Significando, que eu teria, pelo menos, mais uma companhia, dessa vez humana e viva. Saindo descabelado e sem camisa para começar o dia, troquei com ele boas-vindas e quando me virei ele me perguntou:

– Carreta, o que é isso nas suas costas?

– O que é isso, o quê? – respondi.

– Esse arranhado... você não tá sentindo não?

Fui ao banheiro ver o espelho. Minhas costas estavam arranhadas na diagonal, em três longos riscos, o do meio, mais vermelho e inchado, ia do ombro

direito até perto das costelas. Os outros dois acompanhavam este principal, mas eram mais leves e desapareciam antes. Depois disso, eu tirei o chapéu de Pavulagem da manequim, o que ajudou um pouco, mas a situação melhorou bastante, apesar de nunca ter se resolvido plenamente, quando o Engenheiro Elétrico voltou a vestir sua ‘modelo’ com os belos vestidos que costurava.

Eu nunca vi visagem... só que uma vez... ia ter um eclipse. Eu tive o privilégio de ver pelo menos dois desses raros eventos astronômicos em Belém. Um solar e um lunar. O solar é incrível, você vê as luzes diminuindo, a temperatura abaixando, as sombras se transformando

e ficando com o formato, comido, do sol em meia-lua. Mas, esse foi de dia e incompleto, então tinha-se luz o suficiente para afastar as visagens.

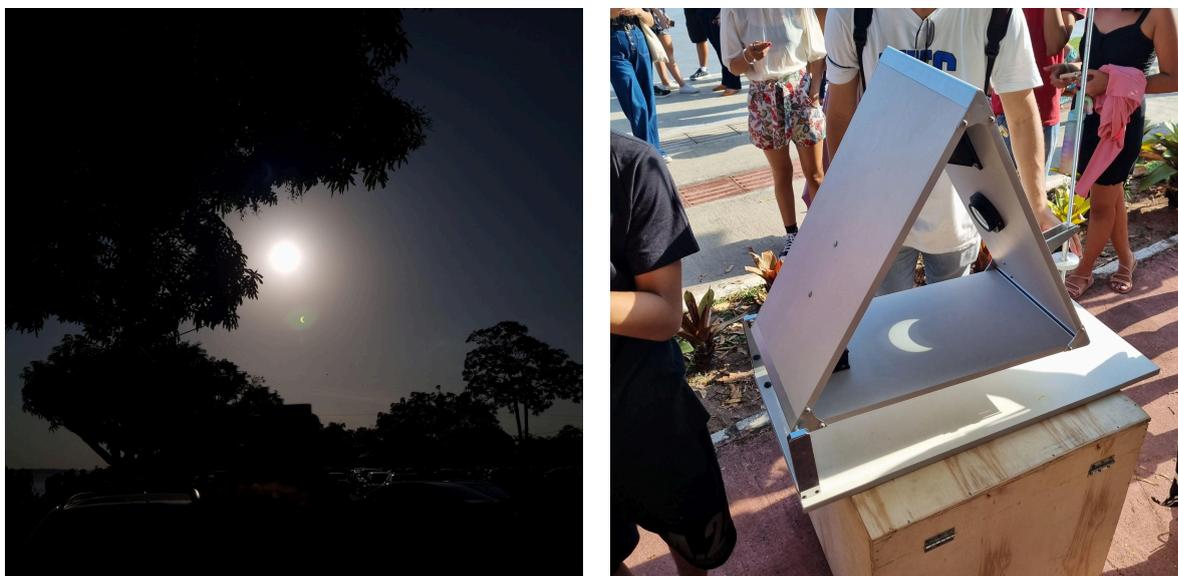


Imagem 34 e 35: Eclipse solar. Foto: Gabriel Rodrigues

O eclipse sobre o qual eu quero contar aconteceu ainda no meu primeiro ano em Belém, logo nos primeiros meses. Eu ainda planejava voltar um dia para o Peruaçu (MG), onde eu imaginava que fosse fazer minha pesquisa de campo. Ainda não sabia por quais rumos o Guamá me levaria. Mesmo não estudando visagens na época, eu já era fascinado por elas, desde a primeira história, me contada no casarão.

O Instagram inteiro fez questão de me avisar que teria um eclipse lunar. E eu, logicamente, fiquei em polvorosa. Principalmente, porque não era um eclipse convencional. Aparentemente, quando se tem um evento chamado superlua⁵, junto de um eclipse lunar, a lua não fica oculta pela sombra da terra... ela tinge-se de vermelho. O evento recebe o nome, particularmente evocativo, de Lua de Sangue.

– Se algum dia calhar de eu ver visagens na Amazônia, esse dia é hoje! – lembro de ter pensado.

O NASTRO⁶, ou como eu gosto de chamar, o ‘pessoal da física’ da UFPA, preparou um grande evento de observação. Espalharam telescópios avançadíssimos (a meu ver) pela orla da universidade. O evento era aberto ao público, mas tinha que registrar sua entrada num formulário online e havia seguranças nas portarias verificando a entrada. Não tem tanta

⁵ Quando a lua fica mais próxima da terra e parece maior aos nossos olhos.

⁶ Núcleo de Astronomia da Universidade Federal do Pará.

burocracia assim para entrar no campus normalmente, mas esse era um dia especial, porque a programação envolvia passar a noite toda acompanhando o eclipse, e, ao alvorecer, observar os planetas, antes que o sol pudesse os ofuscar. Em outras palavras, era uma chance de virar a noite na orla da UFPA.



Imagem 36 e 37: Eclipse Lunar. Foto: Gabriel Rodrigues

O evento foi um sucesso! A orla encheu de gente, mas não ao ponto de incomodar, só o suficiente para dar a sensação de que estávamos sempre em festa. Deviam ser, em sua maioria, estudantes da universidade, mas não todos.

No avançar da noite acabei fazendo algumas amizades. Havia um rapaz do teatro, super expansivo. Esbarrei de novo com ele diversas vezes em outros eventos, como o Auto do Círio, e em todos eles sua alegria era contagiante. Tinha, também, uma jovem do ensino médio, que mais tarde eu veria, com muita alegria, ser aprovada em letras espanhol na própria UFPA. Voltamos a passear na orla várias vezes, agora que éramos colegas. Um outro moço tirava fotos impressionantes de céus noturnos. Com uma câmera de smartphone comum, ele era capaz de captar a frágil luz das estrelas, contrastando-as com a negra silhueta da mata. Dos seus segredos, ele me ensinou a teoria, mas, na prática, nunca consegui resultado parecido.

Apesar do cenário festivo que se desenhou, o começo do evento foi mais tímido e durante o princípio noite eu fiquei sozinho. Acontece que a maioria das pessoas estava acompanhada, ou tinha seus grupos de conhecidos. Não havia nenhum colega do PPGA por lá

e, naquela época, eu era basicamente um recém-chegado na cidade. Por isso me chamou atenção uma moça, que, assim como eu, parecia solitária. Cheguei do lado dela e comecei a puxar algum assunto furado. Na minha cabeça era melhor uma conversa sem jeito que uma noite inteira calado.

Ela parecia se divertir, às vezes, com minhas piadas. E, acredito, era bom ter alguém com quem dividir o espaço na grama, especialmente porque ela tinha levado uma canga e eu não. Acho que ela fazia Serviço Social, cumpria estágio e era, em geral, bastante centrada e ocupada. Parecia tímida e falava pouco, então eu não sabia se quando a conversa morria era desinteresse ou só o jeitinho dela.

Em algum momento entramos no assunto das visagens. Até aquele momento eu nunca tinha visto uma, e, se não me engano, ela respondeu algo como:

– Eu também nunca vi, mas...

E me contou um caso que, infelizmente, a memória não me permite recordar. Nós rimos da ironia de estar conversando sobre viagens em plena Lua de Sangue e como isso soava imprudente, até que eventualmente o assunto se desviou.

Durante um ponto particularmente desinteressante do eclipse, uma nuvem cobriu a lua, borrando sua imagem. Isso esvaziou as filas de telescópio e libertou os olhos das pessoas, que deixaram de mirar o céu... menos duas pessoas deitadas na grama, próximas uma à outra, tendo uma conversa desajeitada. É provável que o contato olho no olho deixasse as coisas... românticas demais. Então, eu mantive o olhar fixo na imagem borrada da lua.

Ríamos de alguma coisa, quando, do nada, paramos de conversar. Não do nada, do nada, era que algo tinha entrado no meu campo de visão. Nessa hora foi como se o tempo entrasse em câmera lenta. As conversas de fundo ficaram indistintas e na minha memória é quase como se fosse silêncio. Toda minha atenção se voltou para o pequeno ponto brilhante e vermelho que pairava uns dois metros acima do chão. Era como uma brasa, mas ainda mais avermelhada, e vagava pelo céu em um movimento calmo e indistinto. Fazia curvas sutis, numa velocidade quase constante, como se dançasse com o vento.

Eu não acho que cheguei a piscar. Eu estava encantado, seguindo aquela pequena ‘fagulha’ com olhos, cogitando onde poderia haver um fogo próximo que pudesse produzir uma brasa tão incandescente. Obviamente, não havia fogueira nenhuma, nem incêndio, talvez nem mesmo um cigarro. É impossível saber de onde vinha aquela ‘brasa’ peculiar. Quando a

percebi, ela vinha da minha esquerda, da direção, onde muitos e muitos metros além se encontra o “Bosque” da UFPA.

Ninguém mais olhava para o céu. Ninguém mais via a brasa. Ela passava despercebida sobre a cabeça das pessoas em pé. E, ao chegar exatamente na beira do rio, logo no fim da margem, onde a água se mistura com as pedras do cais, a ‘brasa’ sumiu.

Dado os segundos necessários para minha cabeça voltar, eu olhei para o lado. Olhos nos olhos da minha companhia e fiz a pergunta mais importante daquela noite:

– Você viu?

– Aham! – ela respondeu com os olhos bem abertos.

Só para ter certeza, eu pedi para ela também descrever o que viu. Não foi um delírio! Nós dois vimos a mesma coisa passar flutuando sobre as pessoas e desaparecer na margem do rio. Eu fiquei em polvorosa, eufórico, agitadíssimo. Eu não conseguia acreditar que era real e muito menos que outra pessoa também tivesse visto. Foi como se a Amazônia tivesse me dado boas-vindas, me mostrando uma ‘fagulha’ dos seus mistérios.

Nos olharam estranho. Era o momento mais tranquilo da noite, então ninguém entendia nossa agitação, e muito menos minha euforia. Então, eu perguntei para as pessoas ao redor o que elas tinham visto... e nada... nenhuma delas viu nada. Por algum motivo, naquele momento, durante um eclipse, só nós olhávamos para o céu.

É, no fim, eu acho que eu vi uma visagem.

Ato III: Os Sentidos e as Coisas

3.1. Fazer Visagem

Sim, [...] **fazia muita visagem isso**, quando o teatro tava fechado pra reforma. Aí fazia mais ainda [...], era direto. Aí eu cheguei e tinha falado pro pessoal, olha, geralmente ele tá assim perturbando direto tem algum objeto pessoal dele que é usado como canal. Pra poder ele conseguir vir pra cá. (Entrevista com Vigilante Que Vê, 23 de agosto de 2022.)

O trecho acima é um corte do caso do Senhor Brand e sua carteira pela perspectiva do Vigilante Que Vê. “*Fazer visagem*” é um termo que aparece com menos frequência nas narrativas. Aparentemente, é resguardado para os objetos, ou lugares, de maior poder agentivo. O que dificulta a tarefa de abarcar o sentido da expressão em sua totalidade, como fiz com o termo ‘*Visagem*’ solto, porém eu também a escutei em outros dois casos em minha vivência no Pará.

Certa vez, entre 2022 e 2023, morei num lugar cuja havia grande presença de *assombros*: vultos, luzes que acendiam sozinhas, nomes que eram chamados. Dividia casa com dois paraenses, um moço e uma moça. O colega de apartamento, cético em relação a tudo isso, era, ironicamente, quem mais alegava ver presenças, mas poucos casos realmente o assombravam. Ele tinha, nos momentos de calma, o péssimo costume de andar muito silenciosamente pela casa, se prostrando atrás de um desavisado para assustá-lo. Ou nos surpreendia na cozinha, ‘fazendo barulhos’ súbitos pela janela que dava no corredor. Certa vez, ele mesmo, ou nossa outra colega, não me lembro bem, definiu esse tipo de comportamento como “*fazer visagem*”.

Outra vez, eu mesmo fui acusado de ficar “*fazendo visagem*”, em julho de 2022, quando fui, a convite de Carlos Moreira, pela primeira vez ao interior da Amazônia, visitar a Comunidade Ribeirinha do Rio Caripetuba. Veja bem, tendo crescido em Belo Horizonte, sempre foram raras as oportunidades que tive de ver um céu estrelado, coisa que sempre me encantou. Ao mesmo tempo, o apartamento em que morei durante infância e a adolescência era num dos andares mais altos e o prédio em si ficava na subida de um morro. Minha janela dava, portanto, para uma vista incrível e nas noites de lua cheia o quarto se iluminava em brilho azulado. Então, sempre tive uma conexão muito profunda com a lua e ao longo dos anos desenvolvi o costume, agora pouco exercido, de conversar com ela.

As experiências no interior me deixaram mesmerizado. Eu achava tudo incrível, a paisagem verde; o rio de águas mornas que corria para um lado uma hora e no sentido contrário depois; os cascos¹ que tinham nomes de pessoas; a comida fresca; as pessoas

¹ Nome local para bote.

hospitaleiras e simpáticas; e, claro, as histórias de visagem. Uma das principais que escutei naquela viagem foi da Uiara, uma presença associada aos botos e “Bichos do Fundo” (MAUÉS, 2006, p. 20; GALVÃO, 1955, p. 96) que tem muitas variações e que em Caripetuba, pelo que entendi, é uma visagem feminina que aparece nas margens dos igarapés.

Na primeira ou segunda noite dessa minha visita, voltamos para casa pelo caminho da mata, pois naquela hora o igarapé estava seco e demoraria a encher. Fui apresentado ao trajeto numa das idas e vindas que fizemos pela manhã/tarde e orgulhosamente consegui o encontrar na volta à noite, para a surpresa do tio de Carlos que nos supervisionava.

Meus companheiros foram dormir e eu, elétrico, continuei de pé, aproveitando cada momento que podia naquele lugar, para mim, fantástico. Passei um longo tempo admirando as estrelas e colocando meu papo em dia com a lua. Havia tempo que não conversávamos, pois a pandemia tinha, há muito, nos distanciando, portanto, a conversa foi longa.

Em Caripetuba, quando o bar não vira a noite em festa, as coisas tendem a ser mais silenciosas. Uma voz na noite chama, então, muito mais atenção. Certamente atrapalhei o sono de alguém que ralhava comigo e percebi que era hora de dormir. Na manhã seguinte, Mayara, namorada de Carlos, que estava conosco, me deu um longo sermão. Sobre a imprudência de ficar de pé naquelas horas, ainda mais chamando a ‘Uiara’. Tive que justificar que não a estava evocando, apenas conversando com a lua. Que, apesar de ser um pouco doido, eu não cometeria esse tipo de desrespeito. No fim, ela me advertiu que era melhor eu me deitar cedo e parar de “*fazer visagens*”.

Rudá Pinho (2019), cita dois casos de seres “*fazendo visagem*”. A primeira é a *Matinta*, que *engerada* em bicho sai por aí “assombrando ou *fazendo visagem*” (*ibid.*, p. 33, o grifo é meu). A segunda (*ibid.*, p. 132-133) é de uma situação em que crianças relataram que foram atacadas por uma mulher vestida de preto. Tendo a mulher desaparecido do nada, eles foram investigar o poste, onde encontram um ramo de flores. Atribuíram o ocorrido a uma mulher que lá pudesse ter morrido e “agora aparecia *fazendo visagem*” (*ibid.*, 2019, p. 133, o grifo é do autor). Ou seja, a própria não-viva *fazia visagem*.

Com base nesses poucos exemplos, **‘fazer visagem’ seria: usar sua agência para evocar visagens, ou causar o mesmo assombro delas.** Mais comum que essa expressão, entretanto, é o termo ‘*visagento*’. Retomo àquela experiência da primeira noite, no dia 23 de agosto de 2023, quando eu e Gabrielle fomos, pela primeira vez, colher histórias no Teatro da Paz. E a pessoa funcionária nos indagou se estávamos fazendo uma reportagem para a

mídia. Quando dissemos que não, ela ficou aliviada, afinal, era importante evitar o que o lugar ficasse com fama de ‘*visagento*’. Acredito que temia que o rótulo pudesse afastar visitantes e espectadores.

Em Galvão (1955) o termo aparece desassociado da expressão ‘*bicho visagento*’ em quatro ocasiões, as três primeiras para se referir aos inhambus (*ibid.*, p. 102), aos veados (*ibid.*, p. 104) e aos macacos (*ibid.*, p. 109). Animais que se diferenciam por terem dentro da mesma ‘espécie’ os “*comuns*” e os “*visagentos*” (*ibid.*, 102). Os inhambus e os veados são os bichos cujos anhangás mais assumem forma, direta ou indiretamente, lhes protegendo. Matar muitos desses bichos atrai anhangás (*ibid.*, p. 102, 104-105). O quarto uso é para falar de um humano que “após nascer era muito visagento” (*ibid.*, p. 126).

Eliane Silva (2019) nos conta que os cenários para a produção dos filmes de visagem em Tefé (AM) são as regiões mais afastadas: a “casa dos bichos visagentos” (*ibid.*, p. 114). E, que o diretor, Orange, faz as escolhas de cenário e iluminação natural para que o próprio filme fique mais “*visagento*” (*ibid.*, p. 115). Em Tefé, ‘*visagento*’ é uma qualidade das *coisas*².

Visagentos parecem ser, então, espaços e lugares assombrados por, além de humanos e não-humanos, que em alguma medida *fazem, visagem*. Mais que isso, também **apontam para quando visagem se torna uma qualidade do ser** (GALVÃO, 1955, p. 126), **quando visagens se tornam parte constituinte da coisa** (BEZERRA, 2018c, p. 4). O que significa que o nome mais apropriado para dissertação seria “Ecos de um Theatro Visagento”, mas eu achei “Assombrado” mais sonoro. Também, sobre a dissertação, um leitor mais atento, deve ter notado que é uma dissertação na linha da Arqueologia, e, até agora, de mais velho apareceram o Freyre, o Galvão, os presidentes provincianos e as matintas. Bom, calha dizer, que o que atraiu um arqueólogo a escrever toda uma dissertação sobre as visagens de um teatro centenário, é que sítios e ruínas tendem a ser bastante *visagentos*.

3.2. Visagens de um Passado Precioso

Diferentemente de alguns dos nossos colegas peruanos³, nós não temos o costume de encontrar ouro nos sítios arqueológicos. Isso não impede que essa fama nos preceda. Eu

² Marcia Bezerra (2011; 2017; 2018b; 2018c; 2020; SILVEIRA & BEZERRA, 2012), adota a noção de Miller (2010) para as *coisas* amazônicas, traduzindo coisa como uma categoria fluida capaz de abarcar objetos, paisagens, lugares, coisas *intangíveis* e também pessoas, na medida que “nós também somos coisas” (SILVEIRA & BEZERRA, 2012, p. 125). *Coisa*, portanto, não se dá por categorias estáticas, mas relacionais.

³ Entre os dias 11 de Outubro de 2023 e 5 de fevereiro de 2024, estive em exposição no CCBB de Belo Horizonte a exposição Tesouros Ancestrais do Peru, de curadoria de Patricia Arana e Rodolfo de Athayde. O nome tesouros ancestrais faz referência não só a riqueza do passado, como a grande quantidade de peças em ouro e prata expostas.

mesmo já tive uma longa conversa, no interior de Minas Gerais, onde tentei explicar para uma senhora, que se estivéssemos escavando ouro e o embolsando, não chegaríamos à cidade com uma kombi que se desmanchava no caminho. E, só sob esse argumento, ela pareceu convencida.

Há no imaginário uma ligação entre o passado e tesouros enterrados. Isso ressoa nas *visagens*, *encantados* e *mal-assombros*, que, vez ou outra, aparecem para informar um sujeito o local onde se esconde uma botija de ouro, quase sempre em sonho (LEITE, 2014, p. 123; FREYRE, 2015; 40.22; VASCONCELOS & SILVEIRA, 2021, p. 557; PIRES, 2007, p. 99; MONTEIRO, 2000, p. 138-148). Freyre (2015, p. 40.22, 48.11) nota dois casos de lugares visagentos, em que os fenômenos pararam uma vez que o tesouro foi desenterrado. O caso da carteira do Senhor Brand parece se relacionar com a temática. Na primeira história, tentei ser fiel à versão que primeiro escutei, mas discorro aqui uma versão mais completa com base nos depoimentos de Moldado, de Elegante⁴, do Vigilante da Missa, do Vigilante Que Vê, do Vigilante Testemunha⁵ e do Senhor dos Espelhos, que me levou a conhecer a Sala de Espelhos.

3.2.1. O Caso do Senhor Brand

Senhor Brand era inspetor de segurança do Theatro da Paz. Assim como outros, era funcionário da empresa terceirizada que presta esse serviço aos monumentos públicos e locais históricos de Belém⁶. Em sua função ele era responsável pelos vigilantes, respondia por seus trabalhos, coordenava os turnos e atuava como chefia. Parece, pelas entrevistas, que trabalhou por longos anos no Theatro, dando tempo de se tornar uma figura próxima de várias pessoas.

Analisando as entrevistas, pude reparar que há uma diferença nos casos de *visagem* experienciados pelos vigilantes e por trabalhadores de outros setores do Theatro. Moldado e Senhor dos Espelhos, que trabalham na área mais técnica, contam histórias diferentes dos funcionários do receptivo e administração, mas a área técnica, receptivo e administração contam histórias mais próximas entre si, tornando mais notável o contraste com os vigilantes. Os casos de *visagem* conhecidos e experienciados estão relacionados aos locais e horários que os trabalhadores frequentam o Theatro, mas também às pessoas com as quais têm contato. Os

⁴ Elegante é funcionário da administração do Theatro e recebe essa alcunha, porque nas vezes que o vi, estava vestido de maneira elegante, qualidade que também transmite em sua fala.

⁵ Vigilante Testemunha, que recebe essa alcunha, porque foi o primeiro a testemunhar o espanto da moça.

⁶ Vigilantes do Forte do Presépio e do Monumento da Cabanagem usam o mesmo uniforme. O Vigilante da Missa expressou que mudou seu local de trabalho, mas não de empresa.

casos dos vigilantes diferem muito de outros funcionários, porque a condição de estadia desses no Theatro se diferencia mais do que a que há entre os não-vigilantes. Trabalhadores da administração, técnica, artistas e receptivo operam em horário comercial, nos espetáculos, ou em preparação destes. Ou seja, horários de mais movimento. Os vigilantes noturnos estão no Theatro todos os dias, são quem mais o conhecem de portas fechadas e cortinas abaixadas. Isso causa uma diferença até mesmo nos sentidos que as visagens acionam para marcar sua presença.

Pode parecer excessivo o mergulho, mas o caso do senhor Brand é de grande importância. Em primeiro lugar, é a história do Theatro em que a materialidade demonstra seu maior poder agentivo, o que me despertou para essa pesquisa. Em segundo, é um caso emblemático que chama atenção para os *ecos* do Theatro e seus comportamentos. Em terceiro, mas não menos importante, acredito que o cargo de Brand, como conhecido inspetor, cria uma ponte entre as experiências dos vigilantes e a de outros funcionários. Distingue-se da Bailarina, por exemplo, que tem versões variadas, mas que contam com pouca sobreposição. O caso do senhor Brand se trata menos de versões de narrativas independentes que compartilham um protagonista sem identidade definida, e mais de pontos de vistas diferentes sobre uma mesma história:

Acho bastante poético que um caso que revolve em torno de um objeto encontrado comece com um (outro) objeto perdido. Elegante revela, dentre todas as entrevistas, que foi um ataque de ansiedade que primeiro disparou o coração do senhor Brand:

É, ele era muito apegado com as coisas do teatro, era muito... Ele tinha muita responsabilidade com o teatro... Ele gostava muito de trabalhar no teatro... Ele levava o trabalho dele muito a sério.

Então, parece que uma das chaves, uma chave de incêndio né? Que a gente usa para abrir [...] uma ferramenta que a gente usa [...] em caso de incêndio, sumiu! E ele ficou muito preocupado com isso e começou a passar mal dentro do Teatro.

Só que ele não faleceu do Theatro, ele faleceu a caminho né, mas ele também já tinha problema de saúde e tudo mais. (Entrevista com Elegante, 28 de fevereiro de 2024)

A entrevista com o Vigilante Que Vê dá mais detalhes:

V. Que Vê: Ele é hipertenso, ele sempre tomava remédio pra controlar a hipertensão dele. Aí um determinado tempo, ele, por conta própria, decidiu parar de tomar. E aí uma dessas horas... porque a gente anda pra caramba aqui dentro, cinco andares... vai embora, tudo lá pra cima é tudo de escada.

Gabriel: Ele também?

V. Que Vê: Ele também. [...] E numa dessa que ele teve que subir. [...] passou mal, um guarda que trabalhava pra ele falou pra chamar a ambulância e ele falou que não, que só precisava sentar um pouco, que era pra dar uma descansada, que ele iria melhorar, só que, passou-se 30-40 minutos e ele não melhorou, foi aí decidiram chamar a ambulância. Chegou a ir pro hospital, ficou um pouco lá, só que umas horas depois ele teve um ataque e não resistiu. (Entrevista com Vigilante Que Vê, 23 de agosto de 2022)

Omiti um detalhe em A Primeira História, a verdade é que seu Brand não voltou logo as rondas noturnas. As primeiras narrativas de *visagem* do inspetor são de histórias onde ele recepcionava pessoas que ainda não sabiam de seu falecimento:

Elegante: E, então, ficou essa coisa, porque outras pessoas no nosso receptivo e outros funcionários começaram a ver ele por aí. Quem tem um nível de mediunidade, né? Eu não tenho, eu nunca vi. Quer dizer, eu tenho um relato para passar depois.

Elegante: Mas assim, várias pessoas do receptivo já conversaram com ele. E não sabia que tinha falecido.

Gabriel [incrédulo]: Conversaram com?

Elegante: Conversaram, falaram com ele. Entendeu? A Fulana⁷, a Ciclana, já viram ele. (Entrevista com Elegante, 28 de fevereiro de 2024, nomes foram alterados)

O Brand, o pessoal dizia o que viu ele aqui, né? Muita gente [falou?]. Teve uma vez a sobrinha da Beltrana foi pegar um documento, que tinha para assinar um certificado. Aí era aqui nessa sala [...]. Aqui por trás tem uma sala com o pessoal entra aí. Como o Theatro estava em reforma na época, a administração do Theatro foi pra ali, a direção do Theatro. Aí, uma vez ela disse que foi pegar um documento, e ele levou ela. Ela não sabia que ele tinha falecido. Levou até na sala. Aí depois contaram... (Entrevista com Senhor dos Espelhos, 24 de agosto de 2022, nomes foram alterados)

Elegante: Aliás, pessoas aleatórias, assim que eu não imaginava, falam do guarda, viram o guarda, falaram com o guarda. Fulana foi assustador!

Concentrado⁸: Fulana ficou desesperada!

Elegante: Ele já tinha falecido e ela não sabia que tinha falecido, porque ela só presta serviço, ela não trabalha no teatro. Então, numa das escalas dela, ela conversou com ele, segundo ela. “E aí? Como é que vai?” Conversa corriqueira: “Tudo bem? Aquilo, lá, aquilo outro e tudo mais.” E aí, não sei quem foi que contou para ela: “Mas você conversou com quem? Ele tá já morreu há meses.” (Entrevista com Elegante e Concentrado, 28 de fevereiro de 2024, nomes foram alterados)

Por sorte, na primeira noite eu já tinha falado com o exato vigilante que participou desse caso:

⁷ Fulanas/es/os, Ciclanas/es/os e Beltranas/es/os foram utilizados para a ocultação dos nomes, mas não correspondem a alcunhas. Ou seja, não são consistentes entre trechos. Fulano pode se referir a uma pessoa num trecho de depoimento e a outra pessoa em outro trecho.

⁸ Concentrado é funcionário da administração e recebe essa alcunha, porque outras entrevistas tomaram palco na sala em que trabalhava, apesar disso conseguiu se manter focado em seu trabalho, exceto quando eu o estava entrevistando diretamente, ou rodava sua cadeira e se voltava a mim e aos outros conversantes para tecer comentários.

Existe uma moça aqui [...] que ela chegou comigo e pegou e falou: (Ah, ela não sabia que até então o falecimento dele) “seu Brand me acompanhou até lá em cima no terceiro [andar].”
 Aí eu falei: “Não existe essa possibilidade Seu Brand, faleceu já tem tempo.”
 Ela pegou um susto. Eu tava chegando [...]
 Aí ela me chamou, fui lá fazer a ronda, ela falou: “Não! Ele tava aqui!”
 Eu falei: “Não existe, ele faleceu, não tem ninguém aqui. Não tem nenhum guarda fardado, o único que está fardado agora sou eu no momento.” (Entrevista com Vigilante Testemunha, 23 de agosto de 2022)

Imagino, com base nos relatos, que foi depois dessas *visagens*, quais suspeito terem ocorrido de dia, que o senhor Brand começou a aparecer para a equipe de segurança:

Aí teve uma vez que um vigilante veio tirar serviço aqui e disse assim: “olha eu dei de cara com Brand ali!”. Aí depois foram falar que ele tinha morrido... (Entrevista com Senhor dos Espelhos, 24 de agosto de 2022)

Gabriel: A gente ouviu algumas histórias, uma das que o pessoal mais conta é a do... que era diretor de vocês o Brand.

V. Testemunha: Sim, sim.

Gabriel: E o que o senhor pode contar dela?

V. Testemunha: Algumas pessoas já viram ele por aí. Outras escutaram a voz dele. Eu pessoalmente nunca vi, nem escutei a voz dele. (Entrevista com Vigilante Testemunha, 23 de agosto de 2022)

[...] o nosso inspetor que faleceu a pouco mais de um ano, que eu já enxerguei ele por aí fazendo ronda. [...] Sempre ele aparece, principalmente dia de segunda-feira.

[...] geralmente a gente gosta de lanchar mais de madrugada, quando não tem movimento. Tem uma área nossa que fica ali atrás, que é a área de serviço. Esse nosso supervisor, o inspetor Brand, ele gostava de fazer ronda sempre assim, batendo, ele tem que conferir [inaudível]. Quando a gente tá lá, lanchando, a gente escuta, fazendo o barulho, como se ele tivesse andando e conferindo, cada um num lugar diferente. [...] todo mundo pode dizer mais ou menos a mesma coisa. [...] o pior que pode acontecer quando a gente tá merendendo, tipo ali arrasta também, do nosso lado. A gente sabe que é ele também.

[...] Eu já vi ele. [...] Andando, passando mesmo, fazendo a ronda dele. [...] Geralmente dia de segunda-feira, que é considerado o dia das almas.

(Entrevista com Vigilante Que Vê, 23 de agosto de 2022, cortes para concisão, inverti a ordem das duas últimas frases para facilitar leitura)

Conversei diretamente com quatro vigilantes que concordaram em relatar suas experiências, o Vigilante Que Vê, o Vigilante da Missa, o Vigilante Testemunha e o Vigilante da Garrafa⁹. Todos eles expressaram desconforto, em variados níveis, de trabalhar num lugar *assombrado*. E quase toda pessoa de outro setor com quem conversei, ressaltando a importância para minha pesquisa de passar uma noite no Theatro (coisa que não consegui), me disseram que seria necessária muita coragem para fazê-lo. Para os vigilantes, *assombro* é, claro, a reclamação principal, mas *visagens* também causam empecilhos e confusões, na medida que são capazes de manipular objetos. O Vigilante da Missa e o Que Vê eram quem melhor conheciam as histórias e afirmaram que essa foi a época mais sinistra para se trabalhar. Por sorte, minha e dos vigilantes, tardou um pouco, mas, um dia, finalmente a carteira foi desenterrada, digo, encontrada:

⁹ Que não permitiu gravação e cuja qual a história, que justifica a alcunha, será contada mais a frente.

Gabriel: A que o pessoal costuma contar bastante, inclusive foi a primeira que eu escutei aqui, foi a do seu Brand.

Moldado: Ah, a do Brand é. A do Brand é complicada. Do Brand [...] que era, o guarda, o inspetor do dia, e deixou até os documento. Eu achei.

Gabriel: Você que achou os documento dele?

Moldado: Os documento dele no elevador. [...] Eu peguei, achamos. O cara tava trocando o carpete na reforma, tava debaixo do carpete. Carteira de identidade, cartão de banco, cartão de saúde, crachá, tudo debaixo do coiso.

Moldado: Eu peguei, pode até ver, não sei é o Fulano, ele não tá aqui hoje, amanhã é o plantão dele de manhã. Eu disse: ‘Olha Fulano eu não sei o que é que o Brand fazia, ou esconderam da mulher dele, ou da ex mulher dele, mas tá aqui mano, cartão de banco [...], crachá e a identidade dele’. Peguei [...] dei pra ele e [ele, Fulano] levou pra casa da mulher dele [Brand]. Se amanhã ele aparecer aqui, eu falo com ele. Ele te conta a história.

Moldado: Cê acredita? E tem dele aparecendo pra galera aí, sabe? E isso aí como diz, to te falando, pessoal conta, mas eu nunca vi, mas eu achei os papel dele, lá. É, documento, porra, cartão de crédito e pô, o cara morto, ou ele deixou antes de morrer. Porque pra tá aí embaixo do coisa, no elevador, que é esse elevador aí, debaixo do carpete, pô cara.

Gabriel: [Inaudível] Como botaram debaixo do carpete?

Moldado: Eu não sei também. Porque, quer ver? Vem dar uma olhada aqui.

(Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022, nomes foram alterados)

Óbvio que eu aceitei ir ver. Entretanto, na medida que nos aproximávamos do local, a fala de Moldado adotou um tom sério e ele começou a falar mais baixo, quase sussurrando. Chegando lá vi que carpete era bastante rente ao chão e seus limites são bem delineados com a parede. Sei que esse é o estado após a reforma, mas se o carpete antigo estivesse em uma condição similar, ocultar a carteira lá seria como colocá-la atrás de um papel de parede, o volume destoaria muito.

Ora, algo que despontou no depoimento do Vigilante da Missa foi a *estranheza* de comportamento do senhor Brand em esconder seus bens. Principalmente, de fazê-lo num lugar tão pouco prático ou convencional. O entrevistado alegou que o antigo inspetor era excessivamente reservado e temeroso, por isso escondia os pertences durante o horário de trabalho. Não obstante, conjecturou se tal reserva não se dava com o objetivo de ocultar uma vida paralela.

A curiosidade foi mais forte que eu, então, indaguei Moldado sobre possíveis razões para o comportamento de Brand. Moldado confirmou que havia mesmo suspeita por parte de outras pessoas, mas, sob o tom sério e voz secretiva, fez questão de defender o antigo inspetor:

Gabriel: Pessoal contou que ele escondia as coisas aí, né?

Moldado: Uai, aí eu não sei.

Gabriel: Esconder documento assim que cê precisa carregar é complicado.

Moldado: Cartão de Crédito, principalmente, documento, identidade, crachá, ele já tinha morrido, como eu vou encontrar ele? Já tinha falecido quando trocaram o carpete.

Moldado: Deve ter escondido aí? Pode ter sido, mas... Pra quê? Por quê? Porra, se ele é só ele e a mulher dele, precisa tá escondendo nada de ninguém. Eu acho que é uma coisa complicada... e tava aí. Aí os cara trocaram o carpete tudinho e o bicho tava aí, “pô tu conhece Ciclano?”; “Eu olhei assim”; “Ciclano Brand”; “Rapaz, o cara aqui morreu mano”. Aí eu fui lá cos cara:

“Olha mano, eu acho que o Brand tava escondendo dinheiro nessas conta aqui, porque tava tudo debaixo do carpete”, os cara disseram. É cartão da caixa, banco do brasil, diz que bradesco, aí os outros documento tinha e a carteira, o crachá e uma identidade, entendeu? Porque que o cara vai deixar aí?

(Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022, o primeiro nome do senhor Brand foi substituído)

Se perde um pouco na transcrição a ênfase que os cartões de crédito têm nas narrativas. É da relação monetária, mais do que identitária, que se desprendem os maiores *afetos*. É ao falar dos cartões, sempre no plural, que mais soa na voz desconforto, suspeição ou surpresa.

Nas narrativas de botija, o ouro compartilha *afetações* com o *encanto*. Leite (2014, p. 123) conta de um homem que encontrando um tesouro foi afoito por mostrá-lo para família, mas ao fazê-lo o ouro se transformou em barro. Pires (2007, p. 99) relata que alguns desaparecimentos em Catingueira (PB) são explicados por pessoas que encontraram botijas. Assim como pessoas que se *encantam* desaparecem do convívio.

Mombelli (2009) escreve sobre visagens no Quilombo Invernada dos Negros em Santa Catarina que em muito se assemelham aos casos amazônicos. Lá, o local das botijas são indicados por “visagens” de antepassados que aparecem sobre, ou, de alguma forma, indicam a posição delas (*ibid.*, p. 97). Assemelhando-se a versão do Vigilante da Missa, em que o vulto do senhor Brand andava até a carteira, mas ninguém tinha coragem de segui-lo. Em Invernada, os lugares das botijas e visagens são conhecidos como “encantes” (*ibid.*, p.97). Na Amazônia não são chamados de *encantes* locais com botijas de ouro, entretanto *encantes* são lugares esplendorosos, suntuosos, de grandes construções, riquezas, fartura e, claro, ouro (GALVÃO, 1955, p. 197; LEITE, 2014, p. 104, 106, 122; FERRETI, 2000, p. 92; MELO, 2014¹⁰).

¹⁰ Ver Conto: *O Homem Dourado* (MELO, 2014).

Além disso, Lúcio Leite (2014, p. 122-123) compartilha uma narrativa cautelosa, que envolve o trabalho arqueológico na Amazônia. Segundo os relatos colhidos pelo autor, havia no buracão pequenas “antas de pedra”, um dia chegou um estrangeiro na região, inquirindo sobre o buracão. O senhor que melhor conhecia o caminho desconfiou do sujeito e recusou a proposta de levá-lo ao *encante*, recomendou, todavia, um outro morador. Roseno, irmão de Joana Alcântara, que cumpriu a tarefa (*ibid.*, p. 122). Chegando, o estrangeiro fez vários desenhos do local, quebrou as antas de pedra e levou o ouro que continha nelas, dividido em vários “saquinhos de sal”. Leite conta (*ibid.*, p. 123) que essa narrativa, que ecoa até hoje em Laranjal do Maracá, surgiu na mesma época em que foram realizadas pesquisas arqueológicas por uma equipe estrangeira na região. Deste modo, o desconforto ao comentar sobre os cartões de crédito do Sr. Brand, podem partir não só do caso delicado, mas também da minha posição de pesquisador. Para os trabalhadores com os quais eu não pude conviver o quanto gostaria, minhas intenções também são dúbias.

Nas narrativas de ouro *encantado* é muitas vezes recomendado que não o desenterre (MOMBELLI, 2019, p. 102), presentes de *encantados* podem ser vistos como um “agrado” (LEITE, 2014, p. 106) o que aumenta o risco das pessoas se *encantarem* (PANACHUK, 2016, p. 139). Tais histórias reforçam a ganância daqueles que se atrevem a cumprir a empreitada (LEITE, 2014, p. 123).

O ouro enterrado está associado à ganância e se constitui em um sinal de extrema cobiça, lançando sua maldição sobre quem o possui. (MOMBELLI, 2019, p. 102)

Que liga a desconfiança atribuída ao Sr. Brand as histórias presentes no imaginário. Porém, há diferenças entre o ouro *encantado* e o ouro *visagento*. As “visagens” de Mombelli (2019) não são as mesmas que as minhas. Lá as visagens têm muito mais relação com uma ligação ancestral com o passado, do que com o *assombro* (*ibid.*, p. 100-101). As *visagens* amazônicas também podem cumprir esse papel, especialmente no caso dos lugares *visagentos*. A relação é, contudo, invertida, na Amazônia as *visagens* não vistas de forma tão positiva quanto em Invernada. Por isso, as histórias de botija mais ao norte podem, algumas vezes, ter a resolução contrária a essas. Quando as *visagens* aparecem em excesso, fazendo muita *zoada*, causando grande *assombro*, os protagonistas são, na verdade, recompensados, alcançando finalmente a paz quando encontram o ouro (PIRES, 2007, p. 99; MONTEIRO, 2000, p. 138-148; FREYRE, 2015, p. 40.22, 48.11).

Nesse sentido, a carteira se torna bastante análoga às botijas. E no fim, a descoberta do ‘tesouro’ soluciona a história e parece acalmar o espírito do senhor Brand, tendo sido ele a esconder, ou não:

Gabriel: E o pessoal tinha contado pra gente que tinha o caso dos cartões dele. Como é que era isso?

V. Que Vê: **Sim, ele fazia muita visagem isso, quando o teatro tava fechado pra reforma. Aí fazia mais ainda, do que a gente tá falando, era direto.** Aí eu cheguei e tinha falado pro pessoal, olha, geralmente ele tá assim perturbando direto tem algum objeto pessoal dele que é usado como canal. Pra poder ele conseguir vir pra cá. Mas tudo que era dele diz que já mandou pra mulher dele. Não, tem alguma coisa que é dele, que tá sendo usada como canal. E o pessoal reformando tirando os carpetes, trocando o teatro, acharam uma tipo uma carteira. Quando abriram tavam todos os cartões dele lá, cartão de crédito, cartão de banco, documento, tava tudo lá. Aí pegaram as coisas dele. O bagageiro que ele tinha um bagageiro que tinha cheio de coisa dele. **E deixaram tudo na casa da mulher dele. Foi o que deu uma amenizada.** Mas de vez em quando acontece, aparece ele. (Entrevista com Vigilante Que Vê, 23 de agosto de 2022)

A defesa de Moldado, de que o senhor Brand não tinha nada a esconder, abre novas perguntas, levantando a possibilidades de outras teorias mais sinistras sobre a carteira. Será que um terceiro a ocultou enquanto ele passava mal, ou até mesmo depois que morreu? Com quais propósitos? Será que a pessoa se arrependeu depois da notícia do falecimento e abandonou seus planos iniciais? Como o assunto parecia delicado e envolve luto, também me falta outra informação: quanto tempo a carteira ficou abandonada até que Moldado pode encontrá-la e devolvê-la? O mistério fica em aberto, mas seu desenvolvimento encerrou o período mais *visagento* do Theatro da Paz.

Como indicam as narrativas, essas histórias ocorreram em um momento em que o Theatro não estava sob seu funcionamento padrão. Ele ainda era frequentado, mas não pelo público e sim por seus funcionários e trabalhadores da reforma. Execução que durou de novembro de 2020 a agosto de 2021 e custou R\$ 4,5 milhões (SIQUEIRA, 2021). Pouco antes, em março de 2019, foi anunciado que Theatro passaria por reformas para manutenção, um pouco mais tímida, com o valor de R\$ 1 milhão (G1 PA, 2019; GRAIM, 2019), que terminariam em julho. Entretanto, não há notícias da reabertura do Theatro nessa época, ou notas sobre os avanços da reforma, como há para o período seguinte (ABREU, 2021). Não me surpreenderia se a reforma de 2019 tivesse sido adiada e executada junto da de 2020.

Durante a reforma, o Theatro perde conexões, uma vez que não recebe o mesmo fluxo variado de pessoas que o *ordinário*. Além disso, um pano, como um grande véu, cobria a lateral esquerda do monumento. Elementos que colaboram para o descolamento do Theatro de

seu entorno, isolando-o. Parece que são nessas horas, em que o Theatro se torna *estranho*, a si mesmo e para os seus funcionários, que as *visagens* mais tendem a aparecer e a *assombrar*.

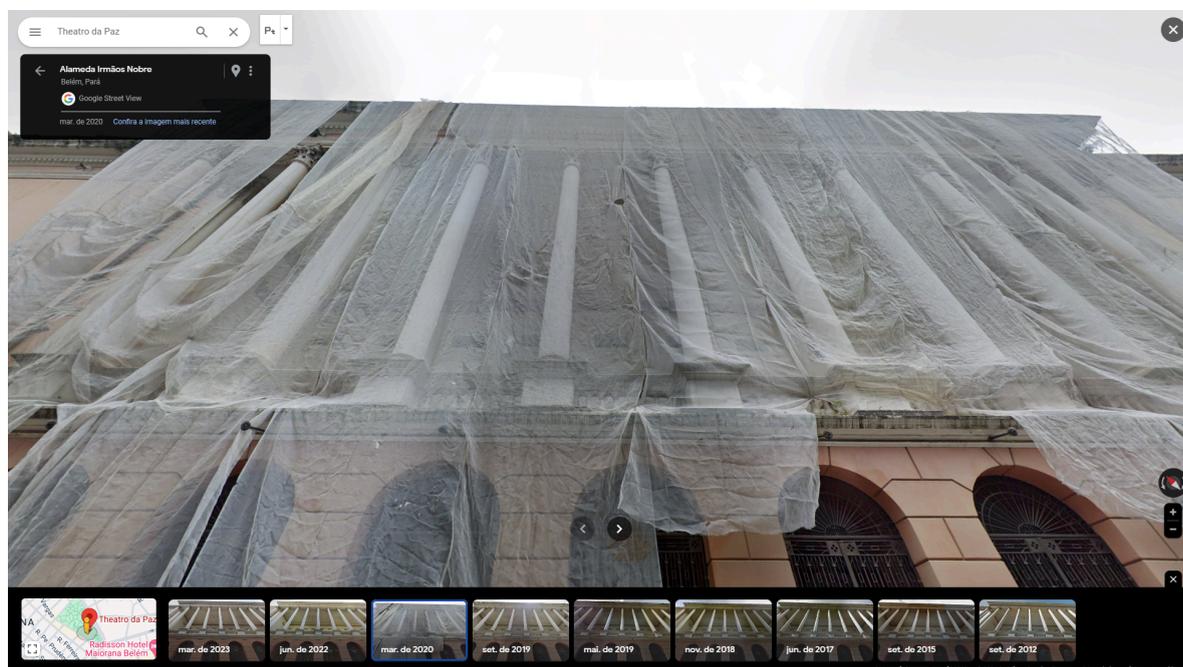


Imagem 38: O Theatro e seu Grande Véu. Fonte: Google Maps, março, 2023

Entretanto, isolamento não significa ausência de atividade. Nas imagens da reforma, disponibilizadas pela Agência Pará¹¹, fica claro que apesar de atípico, o Theatro parecia bastante movimentado. E, certamente, havia, durante o dia, bastante barulho. Algo acontece no Theatro da Paz, que faz com que alguns dos períodos mais movimentados sejam também os mais *visagentos*, como o caso que aconteceu no Círio de Nazaré, narrado por Moldado e dois outros que aconteceram com o Senhor dos Espelhos, que tratarei adiante. Me pergunto se a flutuação sensorial, entre as horas de muita atividade e os momentos vazios, de poucas pessoas e excessiva calmaria, não fornecem um ambiente propício para o aparecimento das *visagens*. Como se sentissem mais confortáveis em habitar o Theatro só depois que os humanos terminam de fazer sua *zoada* (GONÇALVES, 2019a, p. 87). Como indica essa última história do Senhor Brand, o relato que, no começo, Elegante havia me prometido contar:

¹¹ (ABREU, 2021)

<<https://agenciapara.com.br/noticia/25254/restauro-obras-no-theatro-da-paz-avancam-e-chegam-a-45-d-o-cronograma-previsto#lg=1&slide=0>>

E eu tive uma uma! Eu que não sou médium, que eu não acredito. Eu sou ateu e tudo mais. Eu não tenho essa essa crença. Uma vez eu tava no teatro, eu tava, eu fico na supervisão dos eventos aqui. E aí, a gente liberou todos os camarins, todos os artistas tinham saído e tudo mais. E, eu fui um dos últimos a ficar. E eu estou acostumado a trasladar pelo teatro mesmo com ele desligado. Vou pra lanterna e ando pelo teatro.

E aí eu vi um guarda na caixa de luz desligando o palco... todo. E aí eu vi só a roupa, porque todos eles, todos os guardas tem a mesma roupa: branca, colete azul, boné, tem um um traje padrão. E eu vi ele desligando a luz do palco inteiro. E fez 'boom', que faz um 'boom' e todo palco e tudo fica escuro. E aí, do nada o guarda que eu achei que tivesse vindo, dois minutos depois, eu ainda no andar de camarins, de repente sobe!

Ele fala: "Olha! Eu tô indo apagar as luzes do palco."

Eu falei: "Fulano as luzes do palco já estão apagadas, alguém de vocês acabou de apagar, eu acabei de ver um guarda apagando."

Ele falou: "Não Elegante, só quem desliga a luz do Theatro sou eu."

Aí eu falei: "Fulano para de graça, Fulano. Tá tirando com a minha cara."

"Não", e ele falando sério.

Eu falei: "Fulano não tem graça nenhuma isso."

Ele falou: "Elegante, eu tô subindo justamente para poder desligar a luz do teatro", porque ele é a pessoa que no turno dele desliga a luz do Theatro. Ele bate a luz, que a gente chama e desliga tudo. E aí, foi isso, foi meu único relato assim, e que eu não cheguei a ver. Eu só vi de lado. Porque, quando você abre a caixa essa caixa fica aqui em cima, você não consegue ver. Mas eu vi que era um guarda! Eu vi a roupa! E aí foi isso! O guarda da noite, vivo, foi fazer o trabalho dele, o Seu Brands provavelmente já tinha feito, já garantiu que tava tudo desligado, tudo certinho.

(Entrevista com Elegante, 28 de fevereiro de 2024, os nomes foram ocultados)

Por fim, os depoimentos não deixam dúvida, seu Brand, apesar de ter se *engerado* em *visagem*, continua sendo muito querido por seus amigos e colegas. Sua presença *assombra*, mas também enriquece o portfólio de histórias que tomam palco no Theatro da Paz. E, nessas histórias, não protagonizam atores, mas sim trabalhadores, que veem no Theatro da Paz não só seu sustento, mas sua paixão. Eu só gostaria que vocês pudessem ouvir o carinho na voz de cada pessoa com quem conversei. Agradeço profundamente ao senhor Brand por ter me guiado de volta para a Amazônia e peço licença por contar sua história.

3.2.2. Roncos Sob a Terra: *Afetações*

Assim, ousou dizer que as lâminas de machado são como entidades amazônicas com poderes de *encantamento* reconhecidos por diferentes matrizes de pensamento, por diferentes coletivos: indígenas, ribeirinhos, agricultores, religiosos e artesãos. (BEZERRA, 2018b, p. 55, os grifos são meus)

É mais difícil encontrar na bibliografia amazônica trabalhos que mencionem artefatos *visagentos*. Na maior parte das vezes objetos mesclam sua potência com a da paisagem. As botijas de ouro *fazem visagem*, mas são os lugares que são *visagentos*. Parte do trabalho da arqueologia, seria, nesse sentido, uma prática que sistematicamente transforma as relações

entre paisagem e objetos. Os objetos passam a habitar novas paisagens, sem desassociar completamente de sua localização original. Então, se a gente quer entender a potência dos objetos, deslocados de sua paisagem, nós podemos olhar para a arqueologia.

Um trabalho bastante didático para entender a potencialidade do material arqueológico é “*Sobre el ronquido del hacha y otras cosas extrañas*” de Mariana Cabral (2017). O artigo adianta parte da discussão sobre os sentidos, que será tratada mais profundamente adiante, porque Cabral (2017, p. 231-233) descreve que alguns Wajãpi são capazes de escutar o ronco dos machados e de outros artefatos arqueológicos. Que o ronco é tanto uma capacidade de agência da *coisa* (SILVEIRA & BEZERRA, 2012, p. 124-125; MILLER, 2010) quanto uma forma de *afetação* relacionada ao “*dono*” da *coisa* (CABRAL, 2017, p. 232). Machados e vasilhas cerâmicas roncam até serem encontrados, o que é interpretado como uma forma dos *donos*, nesses casos os *antigos*¹², de chamarem atenção e se relacionarem (*ibid.*, p. 234). Ao compartilharem ancestralidade, esse fenômeno se aproxima das visagens descritas por Mombelli (2019, p. 102), onde são, muitas vezes, os ancestrais escravizados da população quilombola de Invernada dos Negros que revelam a localização dos potes de ouro.

Desse modo, as narrativas sobre as visagens estariam permanecendo interligando o que estaria supostamente separado. Elas acessam e atualizam os vínculos produzidos entre um tempo passado ou o ‘tempo da escravidão’, com o tempo presente. São formas pelas quais pode-se reinterpretar eventos ocorridos no passado. (MOMBELLI, 2019, p. 100)

Em “*E se todos fossem arqueólogos?*”, Cabral (2014a, p. 122-123) relata exatamente um desses casos de interpretação do passado. A pesquisadora encontrou fragmentos de cerâmica em uma cercania próxima à aldeia, as quais a comunidade Wajãpi ainda não tinham percebido. Pela descrição, houve bastante discussão sobre o achado: se era cerâmica mesmo, que tipo de vasilha que era, etc. O debate se deu, em parte, porque não havia, na memória oral, relato de aldeias ancestrais Wajãpi naquela localização. Então, Jawapuku, um pesquisador Wajãpi, respondeu que “antes de os Wajãpi existirem, havia essas outras pessoas, mas o mundo desabou e tudo caiu, inclusive as panelas.” (CABRAL, 2014a, p. 123).

Cabral (2014a, p. 122) supõe, que um dos motivos pelos quais os cacos passaram tanto tempo despercebidos pelos moradores é exatamente porque não se esperava haver uma aldeia naquela área, porém, uma vez apontados e discutidos, todos foram capazes de identificá-los. Do mesmo jeito, a pesquisadora (*id.*, 2017, p. 233) afirma não conseguir ouvir os roncões dos machados, habilidade que sem dúvida seria muito útil a profissionais da

¹² Categoria muitas vezes utilizada para referenciar os outros, ancestrais ou não, que habitaram o mesmo território.

arqueologia. Apesar de não compartilhar da mesma capacidade sensorial de seus colaboradores de pesquisa, a autora narra que após contar a história dos machados a um agente de saúde, morador de uma das aldeias da região, este e sua esposa relataram, em visita posterior, que aprenderam com ela, Mariana, a escutar os rancos das coisas (*ibid.*, p. 233). Esses casos dialogam diretamente com a dependência das “habilidades sensório-motoras do observador, das condições oferecidas pelo ambiente e **dos condicionamentos da cultura**” (PELLINI, 2010, p. 9), colocados por José Pellini, como importantes componentes do que traduzimos como percepção.

A noção defendida por Pellini (2010, p. 9), de que humanos detêm diferentes capacidades sensoriais e que essas determinam em muito suas “interpretações de mundo” torna ainda mais radical quando elencamos os exemplos de Krenak (2019; 2022). Porque, quando capazes de perceber o humor da montanha (*id.*, 2019, 6.12), ou a voz dos rios (*id.*, 2022, 6.1-6.31), a relação com esses entes se transforma e fica muito mais próxima, íntima, muito mais *familiar*. Ter sentidos para perceber a *agência* das *coisas*, reconhecendo sua *sujeição*, potencializa o movimento de *apropriação* dessas.

Isso também se aplica às comunidades não-indígenas da Amazônia e etapas desse processo foram extensivamente documentadas na bibliografia produzida por Marcia Bezerra (2011, 2014, 2017, 2018abc, 2020, 2023, SILVEIRA & BEZERRA, 2012). Tomando como exemplo os machados, a pesquisadora nota a amplitude e similitudes de suas histórias pelo país, as resumindo em quatro componentes principais:

1. A ocorrência de um episódio envolvendo a queda/existência de um raio;
2. A queda misteriosa de um objeto;
3. O seu afundamento no corpo terrestre;
4. Uma referência numérica, neste caso evocando a mística do número sete;
5. O afloramento do objeto das entranhas da terra. (BEZERRA, 2017, p. 44-45)

Os raios denunciam, portanto, o local de futuras pedras de ‘corisco’, o nome popular pelo qual essas *coisas* são conhecidas. Entretanto, diferente do cenário de Mariana Cabral (2017), os machados não podem ser prontamente encontrados, visto que o tempo sob a terra é importante para a “produção” da *coisa*, como dona Maria de Jesus informa (BEZERRA, 2017, p. 61). E, como ‘tudo tem dono’ (FAUSTO, 2008, p. 339), os machados não podiam ser diferentes:

Bezerra aponta para alguns casos em que conexões com donos podem ser estabelecidas. Ela conta que “um grupo de amigos” a informou que quando se leva um corisco para casa, isso atrai uma visagem, que indo recuperar o objeto, assombra as pessoas

(BEZERRA, 2017, p. 60), indicando a capacidade dos machados de *fazer visagem*. Que não se dá somente porque chamam outras presenças, pois a autora registra capacidades de afetação como causar “má sorte, doenças” (*id.*, 2018b, p. 55) e fazer visagens em sonhos (*id.*, 2018a, p. 87-88). A relação com as visagens é tal, que essas se tornam constituintes do objeto (*id.*, 2018c, p. 4), ou seja, eles também são *visagentos*. Quando é assim, a coisa “não presta” e é preciso descartá-la logo (*id.*, 2017, 58-60; 2018a, p. 87-88; 2018b, p. 55).

Entretanto, essa visão não é universal. Bezerra relata que Seu Zuza e a esposa falam de um “almofariz”, que suponho ser de pedra, que chamam de “jabuti”. O casal alega que essas *coisas* são “da terra mesmo” por serem “gerados por ela”, o que, na concepção do casal, faz com que sejam “coisas de Deus” (BEZERRA, 2017, p. 61).

Para Dona Lílian e Seu Lauro (BEZERRA, 2017, p. 58, 62-63), os machados são relacionados as antigas populações indígenas da região e indicam bons lugares para plantar¹³. Os dois guardam e tratam os machados, assim como outros artefatos, com carinho e orgulho e somente o descartam quando ‘estragam’ ou não prestam mais, conservando com cuidado para as futuras gerações os mais chamativos (*ibid.*, p. 58-60, 62-63).

Bezerra (2017) ainda nota, nas falas de Seu Lauro, que somente os filhos mais velhos viram os coriscos, pois os mais novos não mais trabalhavam na roça, local que mulheres e crianças não frequentavam (*ibid.*, p. 58-60). O senhor, porém, guarda um exemplar na sua casa para um dia mostrar aos netos e para deixar de herança ao seu filho, para que mostre aos filhos dele (*ibid.*, p. 62-63), lembrando a tradição de sua juventude, de encontrar os machados na roça e levá-los para contar histórias as mulheres e crianças (*ibid.*, p. 58). Maria de Jesus, apesar de informar sobre sua gênese, nunca pegou um, apenas viu o “relâmpago” (*ibid.*, p. 61), o que a faz levantar dúvidas. Dona Lílian fala dos espaços de terra que “Era melhor. Tinha machado” (*ibid.*, p. 62).

Ver o machado, é nesse sentido, a capacidade de encontrá-lo *in situ*. Habilidade que é aprendida e, uma vez exercitada, transforma a paisagem, assim como fazem as *visagens* e *encantados*. Porque as coisas não falam somente de si, mas também de seus *donos*. A presença delas atribui biografia à paisagem e constrói relações expressas espacialmente. Assim como a Cobra Grande, essas *coisas*, que aqui incluem objetos, *santos*, *visagens* e *encantados*, conformam territórios (VIDAL, 2008, p. 30) transformando espaços em lugares, enchendo a paisagem de sujeição.

¹³ Nota-se que esses são abundantes em sítios de terra preta (BEZERRA, 2017, p. 62)

Tanto as *coisas*, quanto as histórias sobre as *coisas* estão sendo costuradas numa rede de relações, sentidos e afetos, não muito diferente do caso da Bailarina Maggie, porque em ambos há um movimento deliberado de sujeitar a partir da conferência de um marcador de identidade. Para Maggie era o nome, para as *coisas* são seus *donos*. Em alguns casos até narrativas passam pelo mesmo processo, chama atenção Mariana Cabral (2014b, p. 325) para um exemplo colhido por Dominique Gallois:

[...] os mais velhos questionaram o modo como teria sido transmitida a fonte de experiência, que é essencial para a validação de relatos a respeito da aquisição de saberes, especialmente em encontros entre humanos e não-humanos; além disso, questionaram a intenção dos donos de ceder seus conhecimentos aos humanos. [...] Quando ouviram os diálogos imaginados pelos jovens, os velhos exclamaram: ‘Errado! Esses diálogos não ocorreram, nunca ouvimos falar deles, não foram reportados pelos nossos avôs’. [...] Esses diálogos, se tivessem ocorrido, teriam sido citados em narrações dos avôs, dos pais. ‘Nunca ouvimos isso’, diziam os mais velhos. A trajetória da transmissão não podendo ser explicitada, não há convicção a respeito da experiência que o relato reporta. (GALLOIS, 2012¹⁴, p. 33-34, *apud* CABRAL, 2014b, p. 325)

Esse caso mostra, como é importante saber quem são os *donos* das histórias, para determinar o lugar delas no tecido social. É essa inserção, de entes, coisas e narrativas que é, muitas vezes, a grande responsável por frear as capacidades de *afetação* e transformar os *afetos*. Retornando para os exemplos levantados, Marcia Bezerra nota que seu Lauro, chama o corisco

[...] afetuosamente de “machadozinho dos índios”. Destaco o emprego do diminutivo que sugere a relação de proximidade, de familiaridade, de afeto. (BEZERRA, 2017, p. 63)

Nesse sentido não há dualidade, nem contradição. Ser objeto é só mais uma forma de ser sujeito e sua capacidade agentiva se dá não só pela potência própria, mas pelas potências que se mobilizam através das suas relações.

Eles [os fantasmas] estão ainda mais próximos do que foi introduzido como alternativas de transcender a oposição de sujeitos e objetos: teorias associadas a Latour e Gell, que falam em termos de agência das coisas. (MILLER, 2010, 8.36, traduzido por mim)

¹⁴ Gallois, D.T. 1994. Mairi Revisitada: A reintegração da Fortaleza de Macapá na tradição oral dos Waiãpi. São Paulo: NHII/ USP/ FAPESP.

3.2.3. Familiarizando Objetos: *Afetos*

Considero as várias artes — pintura, escultura, música, poesia, ficção, e assim por diante — componentes de um sistema técnico vasto e frequentemente não reconhecido, essencial para a reprodução das sociedades humanas, ao qual eu chamarei de *tecnologia do encanto*. [...]

O poder dos objetos de arte provém dos processos técnicos que eles personificam objetivamente: a *tecnologia do encanto* é fundada no *encanto* da tecnologia. O ***encanto da tecnologia é o poder que os processos técnicos têm de lançar uma fascinação sobre nós, de modo que vemos o mundo real de forma encantada***. (GELL, 2005, p. 45, os grifos são meus)

Gell em seus trabalhos (2005 e 2008), se concentra no que define como “objetos de arte” (*id.*, 2008, 7.16). O autor trabalha para a construção de uma definição bastante ampla e, até certo ponto, independente de vieses etnocêntricos. O faz para construir uma teoria da arte que possa abarcar obras do “mundo ocidental” e de povos outros. Essa preocupação com a materialidade do outro leva o autor a levantar discussões muito produtivas para a teoria desenvolvida aqui, porque ele concentra tanto nas características técnicas de produção (*id.*, 2005, p. 47-50) dos objetos, quanto seu ‘enredamento “no tecido das relações sociais”’ (*id.*, 2018, 8.15).

Ele discute uma tentativa de afastar a noção, a princípio radical, de que “objetos de arte equivalem a pessoas, ou, mais precisamente, a agentes sociais” (*id.*, 2018, 7.17), mas tentando se afastar, apenas reforça a tese. Os agentes sociais de Gell são, para os efeitos dessa análise, bastante equivalente à noção de *sujeitos* proposta por Viveiros de Castro (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 126). Traduzindo para os termos mais utilizados nessa dissertação, ambos encontram como fundamental para a caracterização de sujeitos/atores sociais a capacidade de *intenção* e *afetação*. Dentro do perspectivismo a regra é clara, suas *afetações* já foram largamente discutidas e uma vez que os *bichos* são *gente*, sua capacidade de intenção está dada, assim como para *Santos*, *Visagens* e *Encantados*. Na impossibilidade de interpelar objetos sobre seus objetivos, Gell se concentra nas *afetações*, buscando compreender, através delas, a extensão da *agência* das coisas. E, se tratando de *afetações*, vale dizer que a arte, através de suas técnicas, é tanto capaz de causar *assombro*, mas principalmente *encanto*:

As tábuas [de proa de canoa de Trobriand] têm sido presumivelmente usadas para fascinar quem as admira e enfraquecer o domínio de si. (GELL, 2005, p. 46)

Gell (2005) discute como é importante, para o tipo de afetação que ele trata, uma educação dos sentidos capaz de reparar a “magia” imbuída na técnica de produção do artefato (*ibid.*, p. 55), a partir dessa relação o ‘mana’ de um artesão frui no tecido social. O encontro de objetos antigos é, nesses termos, uma constante fruição do passado para o presente (BEZERRA, 2014, p. 426), colocando as redes de conhecimento e tecido social

[...] em constante processo de transformação, estão no devir. Um devir que anula passado e presente, subterrâneo e superfície, e funde a arqueologia com a vida cotidiana no presente. (BEZERRA, 2018b, p. 56)

Afetos e afetações foram usados como coisas distintas durante todo o texto e prowenho agora uma definição mais clara entre eles. Frequentemente se menciona na bibliografia que há duas perspectivas quando se trata de afeto, uma perspectiva mais corporificada, pensando nas reações e respostas do corpo a uma determinada relação; e outra, que parte de afetos emocionais (DE ANTONI & DUMOUCHEL, 2017, p. 92; PELLINI, 2018, p. 1; PELLINI & LEMOS, 2022, p. 19). É interessante como as tentativas de associar as duas perspectivas, pelos autores citados, acaba aproximando as discussões sobre emoções, sentidos e materialidade, afinal afetos, mesmo quando emocionais, são formas de sentir corporalmente, porque emoções se dão no corpo (PELLINI, 2018, p. 3; PELLINI & LEMOS, 2022, p. 8, 20). Neste trabalho, o corpo tem menos palco que os sentidos, mas por mais que eu não me aprofunde na corporalidade dos sentidos, é inegável que eles se manifestam no, e através do, corpo. É esse aspecto que traz a discussão com as *coisas*, porque essas são, em sua maioria, corporificadas, capazes de *agência* e promoção de ‘afetos’. Essas perspectivas diminuem a distância entre cheirar e o amor, por exemplo, uma vez que são duas formas de sentir.

Pensar afeto como um processo relacional nos faz pensar em agência como a eficácia que é distribuída entre assembleias de seres humanos e não humanos e não como uma ação intencional. (PELLINI & LEMOS, 2022, p. 20)

Para mim foi importante distinguir entre *afetos* e *afetações*, porque tratam de diferentes elementos da capacidade das *coisas* de *afetar*, ou seja, de sua *agência*. Nesse trabalho, *afetação* é a potência das *coisas* de causar efeitos de forma independente, por exemplo, as doenças e má sorte causadas pelo machado, a proteção/boa sorte dos Muiraquitãs¹⁵, ou o *assombro* das *visagens*. São similares à categoria “*emotion*” de Harris e Sorensen, como descritas por Pellini, que tratam de relações potencialmente recíprocas, como mover e ser movido (HARRIS & SORENSEN, 2010¹⁶, *apud* PELLINI, 2018, p. 7-8). O *afeto* é a capacidade das *coisas* de mobilizar sua rede de relações ou emoções para causar efeitos. Uma fusão das outras categorias “*affective fields, attunement e atmosphere*”, mas com um destaque na primeira, que trata de “redes de pessoas e coisas através das quais emoções são

¹⁵ Muiraquitãs são pequenos amuletos, em forma de sapos feito de toda sorte de materiais, os antigos mais comumente de material lítico e os contemporâneos de cerâmica, madeira, etc. “Segundo a lenda [...], o Muiraquitã era um presente ofertado aos homens pelas amazonas após o ritual amoroso que se realizava anualmente ao redor do lago Iaci-Uará (espelho da lua). De acordo com a tradição é considerada a pedra da felicidade, sendo trazida no pescoço como amuleto poderoso [...]” (REPLICANDO O PASSADO, papelzinho que vem com o amuleto do Muiraquitã, relacionado ao movimento ceramista ligados o MPEG, 2022) Em algumas versões as ‘amazonas’ são entendidas como Icamiabas.

¹⁶ Harris, O., and T. Sørensen. 2010. Rethinking emotion and material culture. *Archaeological Dialogues* 17 (2):145–163.

geradas” (PELLINI, 2018, p. 7, tradução minha), enquanto “*attunement e atmosphere*” podem ser resumidas em formas de sentir e se emocionar com as *coisas* e com a *paisagem*, respectivamente.

Afeto e afetação não são correlatos. Em *Milagres, Assombro e Encanto*, eu trato de como é dada pouca atenção para a *afetação* dos *santos* (os *milagres*), entretanto as festas de santo e sua relação com as pessoas são centrais na vida de comunidades católicas amazônicas. Ao mesmo tempo, algumas *afetações* de *visagens* e *encantados* são potentes e precisam ser logo resolvidas, mas a intensidade da *afetação* pode provocar a recusa de se envolver em relações com os *bichos*, uma espécie de ‘*afeto negativo*’. Ou seja, por mais que tenham *afetações* menos drásticas, comparado às *visagens*, os *santos* são capazes de mobilizar muito mais *afeto*. Ao mesmo tempo, não utilizo as separações de Harris e Sorensen, descritas acima, porque “*attunement e atmosphere*” são, nesse trabalho, indissociáveis dos “campos de afeto (*affective fields*)”. O sentir de *coisas* e paisagens reforça relações com estas, e é preciso se intimar (de intimidade) para saber senti-las.

Partindo dessa definição, a pesquisa da minha orientadora (BEZERRA, 2011, 2014, 2017, 2018abc, 2020, 2023, SILVEIRA & BEZERRA, 2012), trata exatamente dos *afetos* que se desenvolvem entre os objetos e as populações da amazônia. Bezerra afirma que a estética é um componente importante na decisão de levar os artefatos ao *convívio* doméstico (BEZERRA, 2017, p. 45; 2018a, p. 96). Ela narra que as crianças de Joanes, no Marajó, coletam cacos a partir de suas decorações (*id.*, 2018a) e reporta que Almeida e Sprandel (2006¹⁷, *apud* BEZERRA, 2017, p. 53) descreveram como moradores de Santa Cruz do Arari, no Marajó, utilizam cacos cerâmicos para decorar a fachada de suas casas. Repintando as peças para “apagar as marcas da antiguidade para conferir a eles um ‘ar recente e mais esplendoroso’ que aperfeiçoaria o trabalho dos antigos artesãos” (BEZERRA, 2017, p. 53). Na Transamazônica, Dona Lílian guardou um caquinho de cerâmica, “pedaço de pote muito antigo, já todo molinho, se desmanchando” (BEZERRA, 2017, p. 62), mas descartou depois dele “estragar.” Tal olhar, capaz de reconhecer o prestígio técnico, é o que leva muitas vezes a grande valorização das urnas Marajoaras (LINHARES, 2015, p. 15), que são elevadas ao estatuto de verdadeiros tesouros (*ibid.*, p. 33) e seus artesãos foram considerados mais graciosos e “evoluídos” (*ibid.*, p. 50), incentivando diversos saques de estrangeiros na ilha (*ibid.*, p. 46).

¹⁷ Almeida, A. W. e Sprandel, M. A. 2006 Palafitas do Jenipapo na ilha do Marajó: a construção da terra, o uso comum das águas e o conflito. Novos Cadernos NAEA, 9 (1) 25-75.

Porém, apesar de prezarem pela estética, a relação das populações amazônidas com as coisas é essencialmente diferente desses estrangeiros. Marcia Bezerra (2018a) relata como as pessoas criam coleções compostas por diferentes *coisas* (moedas, cacos de cerâmica, artefatos líticos). E, levanta um caso particular que mostra o quanto a paisagem se sobrepõe, às vezes, a outras categorias na hora de organizar os artefatos:

A professora, orgulhosa e zelosa de seus achados, mostrou, com cuidado, a sua coleção guardada em duas caixas de sapatos, pois, segundo ela, há “tipos diferentes”: uma caixa reúne a louça, a outra, a cerâmica. Em meio a esses objetos, encontra-se um botão de plástico que a deixou com dúvidas com relação à sua classificação e ao seu pertencimento àquele conjunto. Embora tenha percebido que os atributos do botão eram de natureza distinta da louça, da cerâmica e das moedas, ele foi encontrado no mesmo local, levando-a a inseri-lo na coleção, ainda que não se encaixe nos tipos pré-determinados por ela. (BEZERRA, 2017, p. 55)

Aqui a coleção de objetos implica em novas relações de significado atreladas à paisagem, e surgem mesmo quando as populações não são locais. Moraes e Bezerra (2012), destacam que na vila de Campo Verde (PA), na Transamazônica, boa parte das mulheres vêm de lugares de fora como Paraná, Maranh, Santa Catarina (*ibid.*, p. 113). Ainda assim, há na região o costume de coletar artefatos que são guardados por anos (*ibid.*, p. 113). Ao passo que essas mulheres construíram uma profunda relação com o espaço que agora habitam e, apesar das dificuldades, não querem mais retornar para seus estados natais (*ibid.*, p. 118).

Contudo, as autoras ouviram de uma voz annima o seguinte depoimento: “A nossa região é uma região sem história porque tem gente de vários lugares” (MORAES & BEZERRA, 2012, p. 116). O dito contrasta com o ato das pessoas reconhecerem, através dos cacos de cerâmica, lâminas de machado e pinturas rupestres, a antiga presença indígena na região (*ibid.*, p. 112-128), permeando a região com uma biografia, que não é delas, mas com a qual se relacionam profundamente e contam histórias. Há, inclusive, espaços de pintura rupestre cuja pertenca ainda  atribuída aos *antigos*:

“[...] tudo escrito sabe? l naquela pedra... e ai diz que passou um pessoal l falando que “UM DIA os *donos* daquela terras lá vem...
[...] um tempo desse diz que passou uma pessoa l no lote e falou pro dono do lote “que o *dono* daquela terra vai chegar” e são indio..” (Entrevista com Dona Neiva, MORAES & BEZERRA, 2012, p. 124, os grifos são meus)

Ou seja, a região tem história, s não é ainda uma história de longa duração de seus habitantes atuais. Isso nos joga de novo a questão dos *donos* e a capacidade das *coisas* de *afetar*. Apropriam-se de objetos que tem *dono* e este ato não  livre de perigo, pessoal e coletivo:

Martins, Silva e Portal (2010: 140) relatam que moradores de Santa Cruz do Arari costumavam avisá-los, durante as pesquisas de campo, sobre os cuidados com “esses lugares antigos com cacos velhos [que] fazem visagens”. Os “cacos velhos” também são responsabilizados pelos infortúnios da vida, que só se resolvem quando os cacos são descartados (Martins, Silva e Portal 2010: 141). (BEZERRA, 2017, p. 54, ref. MARTINS, SILVA & PORTAL, 2010¹⁸)

Portanto, é necessário tomar cuidado não só com as *coisas*, mas com a relação que elas possuem com seus *donos*. Por isso, artefatos pertencentes aos *antigos* e a Deus podem ser guardados por muito tempo, como em vários dos casos listados, porém quando o artefato não tem um *dono* claro, ou a pertença por outro o desagrada, pode-se *fazer visagem*. Assim como as *presenças familiares*, artefatos arqueológicos encaixam na categoria de “*Unheimliche* – o estranho familiar” (MEGESTE & AMARAL, 2024, p. 230) e ao trazê-las para o *convívio* é necessário tomar as atitudes que apazíguam suas *afetações*, isto é *domesticá-las* (BEZERRA., 2017, p. 63):

A beleza entre esses povos tem valor moral e, diante disso, Overing propõe que a organização coletiva dos povos sul-americanos está baseada no controle de suas forças. (GALVÃO, 2020, 114)

Em Joanes, Silveira e Bezerra (2012, p. 140) documentam o caso de uma imagem de Nossa Senhora do Rosário que, após o telhado da igreja ruir, começou a aparecer toda manhã no alto da torre, não importa quantas vezes a reacomodassem. Pelo comportamento atípico da santa, a igreja foi considerada “assombrada” e uma nova foi construída. Uma vez que estava sob um teto íntegro, a santa parou de subir à torre. Os autores notam este como um claro exemplo de “artifício que tira a agência das coisas e as transfere para as pessoas” (*ibid.*, p. 141).

Para além de cumprir vontades, há uma das minhas medidas favoritas que é a transformação desses objetos *extra-ordinários* em coisas *ordinárias*, as quais podem ser mais seguramente manuseadas e manipuladas. Uma forma de espelharmos a técnica, a estética, mas sermos nós os *donos*.

Por duas vezes tive de carregar, para algumas exposições do PPGA, a urna funerária marajoara proveniente do teso Casa Velha 2, escavada pela arqueóloga Denise Schaan e sua equipe (SCHAAN, 2008). Foram as vezes que pude estar mais próximo desses artefatos tão incríveis, levando-a literalmente junto ao peito. Sua forma e pintura são mesmerizantes e lembro de perder muitos minutos tentando decifrar as rotas dos traços que a embelezam. Para todos os efeitos, eu estava *encantado*. Levar consigo um objeto quase milenar (SCHAAN,

¹⁸ Martins, C. P., Silva, W. F. da V. e Portal, V. L. M. 2010 Viagens ao Passado da Ilha: vestígios arqueológicos em vozes e percepções de marajoaras. In: Schaan, D. P. e Martins, C. P. (Orgs.). Muito Além dos Campos: arqueologia e história na Amazônia Marajoara. Belém: GKNoronha, pp. 139-145.

2008, p. 21) é uma experiência fascinante, porém tensa. Então, não me surpreende que em “*A Urna Bordada*” Marcia Bezerra (2020) descreva o processo em que essas *coisas* tão belas e raras são transportadas para outros suportes mais manuseáveis, como chaveiros, imagens digitais e, a personagem principal do artigo, um porta-copos bordado numa imagem de urna marajoara.

Os estilos desenvolvidos ao reproduzir essas “coisas-estranhadas” (BEZERRA, 2017, p. 56), vazam para outras formas de artesanato. Além disso, pressões econômicas, como os gostos dos turistas, e a criatividade dos artesãos inserem elementos estéticos não encontradas no ‘original’. Ao serem *emaranhadas* nesses processos transformacionais mais “importante e potente se torna a sua matriz, que é uma fonte inesgotável de significados” (BEZERRA, 2020, p. 12). A partir dessa *familiarização*, composta pela *apropriação* e *domesticação*, as *coisas* arqueológicas vão se tornando parte da identidade das pessoas mesmo quando a ancestralidade direta não é reconhecida (BEZERRA, 2014, p. 425). A capacidade de *afetação* das coisas é reduzida, na medida em que se aumenta a capacidade de *afeto*.

Os objetos são descritos a partir de olhares atentos, concisos, sensíveis e qualificados por palavras como “machadinho”, “panelinha”, “bonitinho”, “riscadinho”, “fundim”, “caquim”, “estreitim”. O uso do diminutivo atenua a *estranheza*, a *potência* do desconhecido, do *assombro*, trazendo o objeto para perto de si e mundanizando-o numa perspectiva do afeto. (BEZERRA, 2017, p. 56, os grifos são meus)

O mesmo processo que acontece com as *karuãnas/caruanís* na pajelança, os pajés compartilham relações de *afetos* de seus *companheiros* e com isso consegue conter e influenciar suas *afetações* (GALVÃO, 1955; MAUÉS & VILLACORTA, 2001). Maggie iniciou esse processo ao receber um nome, mas ao se recusar acender velas para ela e trazê-la para o *convívio*, o Vigilante Que Vê não completa o processo de *domesticação*, diferente do que fez Ícaro, diretor do Museu Casa Maranhão, como nos conta Gabriela Gonçalves:

Ao manusear os objetos e alocá-los em um espacinho da casa, como velas, brinquedos, bacia com água ou outras coisas, as sensações corpóreas ou de susto eram amenizadas. Um bonito manejo e validação das presenças não humanas que habitam aquele casarão. (GONÇALVES, 2023, p. 5)

No fim, as *coisas* arqueológicas compartilham características com *encantes*, *visagens* e *encantados*. Ser arqueólogo é, nesse sentido, sucumbir ao *encanto* na mesma medida que somos *assombrados*.

3.2.4. Desgarrados da Paisagem: Donos

Um objeto que não pode mais ser visto, guardado ou utilizado não está propriamente perdido ou esquecido, mas retorna simbolicamente ao repertório criativo primordial, aos demiurgos, detentores de todas as matrizes e projetos, de onde pode ou não ser «recuperado» [...] Essa recuperação se produz através da memória pessoal de habilidosos artistas, [...] e, mais recentemente, de desenhos e fotografias de objetos pertencentes ao acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi em Belém, Pará. Essa verdadeira «reserva» criativa se explica porque artefatos e padrões decorativos não «pertencem» aos Wayana, mas sim aos demiurgos e sobrenaturais, como ressaltado. (VAN VELTHEM, 2003, p. 137)

Já vimos o papel das *coisas in situ* e quando integram a *memorabilia* de moradores locais, observando como elas reforçam sentimentos territorialidade com a paisagem. Mas, e quando essas coisas são levadas para longe? Bem longe! Para sepulcros isolados, inacessíveis, exceto para os cultistas mais dedicados. Bom, essa até podia ser a imagem das reservas técnicas em tempos passados, mas, hoje em dia, tem-se feito um grande esforço em garantir cada vez mais o acesso a esses verdadeiros lares de *coisas* (BEZERRA, 2023, p. 40). Entretanto, esse movimento ainda promove um certo descolamento da paisagem, permitindo que outras relações se sobressaíam.

Grande parte do que sei sobre análise lírica aprendi enquanto participava de uma iniciação científica com André Prous, no Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, entre os anos de 2019 e começo de 2020. No museu, os laboratórios são alocados em pequenas casas espalhadas, conectadas por trilhas. Nessa época, o antigo laboratório de André tinha sofrido danos irreparáveis por conta de um imenso formigueiro que havia se formado embaixo deles, ganhando o carinhoso apelido de Casa das Formigas. O professor foi então movido para dividir uma sala na Casa Amarela, o laboratório de Arqueologia Histórica da instituição, lugar onde eram realizadas análises de materiais do período escravocrata no Brasil. Eu e minha colega de projeto ficávamos constantemente assombrados pelos ventos uivantes e gelados, pelas portas que batiam mesmo quando já estavam fechadas. A passagem que levava aos fundos do laboratório, com as mesas de vidros históricos, era particularmente travessa e frequentemente abria, com ruído audível. Minha colega me proibiu de dizer “Pode entrar!”, de forma jocosa, toda vez que a porta se escancarava, afinal, eu não queria um ‘encosto’ entrando na minha vida, ela dizia.

Essas experiências de assombro em lugares de muita materialidade arqueológica parecem não ser únicas, mas não são registradas na mesma proporção em que são experienciadas. Afinal, somos pessoas cientistas, essas coisas de outros mundos não deveriam acontecer conosco, muito menos render artigos. Já ouvi de alguém em alguma das reuniões da Sociedade de Arqueologia Brasileira (SAB) sobre pegadas, de terra ou sangue, que surgiam

misteriosamente no chão de uma reserva, para desaparecerem logo em seguida. Alunos do IFCH, da UFPA, evitam ficar no LAANF¹⁹ depois de escurecer, o lugar é meio sombrio e teme-se que *faça visagem*. O prédio abriga pelo menos três reservas técnicas, ao menos duas são ligadas à arqueologia do PPGA.

Tanto que em sete de agosto de 2024, compartilhávamos no grupo de discentes do PPGA nossas insatisfações com as instalações destinadas ao programa, entre elas a dificuldade de acesso ao LAANF, que passa boa parte do tempo de portas fechadas. Muitos alunos, que lá trabalham nos laboratórios, frequentemente precisam esperar alguém com chave aparecer para destrancar as portas. Entre as reclamações, foi dito, em tom de brincadeira, que “só tem visagens e poeira lá”. Isso deu partida em uma discussão, sobre se haveria, ou não, *visagens* no laboratório, e quem as teria visto e quem nunca as testemunhou. Então Ana, uma de nossas colegas, chegou com um caso decisivo. Em nossa conversa no privado ela me contou em detalhes:

A porta do banheiro feminino sempre fica entreaberta. E quase todas as vezes que eu passava, parecia que alguém tava brechando, sabe, para o corredor. Até aí tudo bem.

Tudo fica pior porque um dos boxes está com a descarga quebrada e sempre faz barulho. Então só funciona um banheiro porque o outro está interditado.

Na primeira vez que eu vi a menina, eu pensei que ela fosse real e que estava usando o banheiro quebrado. Mas depois vi que não. Quem vê visagens, quando vê, sabe que não é de carne e osso. É como se eles tivessem embrulhados em plástico filme. Alguns aparecem nítidos, outros não. No caso dela, eu vi ela de cócoras, perto da pia. Com cara de choro. Fiquei com pena, mas não fiz nada. Lavei as mãos e sai de lá. E contei pra galera que acredito, claro, porque todo mundo tem alguma experiência lá naquele prédio. (Entrevista Ana²⁰, enviada por Whatsapp, 07 de agosto de 2024)

E isso não acontece só comigo ou na Amazônia, amigos que trabalhavam num projeto de condicionamento de materiais na reserva técnica do MHNJB – UFMG tiveram experiências similares:

Tipo, sensação de alguém estar olhando. Uns calafrios do nada. Porta batendo no meio do matão. (Comentário de Amigo Um, enviado por mensagens no WhatsApp, 22 de julho de 2024)

Amigo lá todo mundo sentia isso, lembra que a gente ficava vários dias só contando caso de terror, casos de coisa esquisita, a gente fazia lá quase uma sessão espírita. Lá a gente ficava direto achando que tinha alguém escondido achando que ia dar um susto e não tinha ninguém, a gente sentia presença o tempo todo lá. Nunca parecia que a gente tava sozinho naquele lugar, nunca, nunca. É gato, ali a gente passou uns negócio, viu? (Comentário Amigue Dois, áudio encaminhado por WhatsApp transcrito, 22 de julho de 2024)

Tais fenômenos foram, contudo, registrados, discutidos e publicados nos artigos de Marília Cury (2017 e 2020) e de Claudia Garcés e Suzana Karipuna (2021), partindo de

¹⁹ Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo.

²⁰ Ana optou por deixar o nome, ao invés de um pseudônimo.

sensibilidades indígenas sobre as reservas técnicas e materialidade arqueológica. O artigo de Garcés e Karipuna destaca as partes redigidas por uma ou outra autora, em outras palavras, o texto tem mais de uma voz. Suzana Karipuna, da aldeia de Santa Isabel (AP), técnica da Coleção Etnográfica Reserva Técnica Curt Nimuendajú, revela que já ouviu “muitas histórias de aparecimentos na Reserva Técnica” (GARCÉS & KARIPUNA, 2021, p. 109) do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), onde trabalha. Por ser uma “indígena *hohô*”, que tem capacidades sensoriais ampliadas, já teve sonhos sobre essas outras presenças (*ibid.*, p. 109).

O acondicionamento não crítico das *coisas* pode ser interpretado como uma forma de cessar a *afetação* delas, sem o desenvolvimento de relações de *afeto*. Uma supressão radical dos artefatos, que os isola do *convívio* e visam interromper seus processos de vida (INGOLD, 2012, p. 33), para serem recuperados somente quando diante de um pesquisador qualificado. Num cenário ideal, os artefatos estariam em coma, congelados no tempo, até se tornarem objeto de pesquisa.

É preciso considerar as suas subjetividades e agenciamentos ativos e evitar o congelamento, a estagnação, a morte das coisas. (BEZERRA, 2023, p. 39)

É essa mesma perspectiva apontada por Bezerra, que leva pesquisadoras como Helena Lima e Cristiana Barreto (2020) a considerarem a relação dos artefatos com diversos outros atores para sua locação na reserva técnica. As autoras mencionam a preparação da estrutura para visitação, reforçando laços com as pessoas de fora da instituição que as despertaram para outros aspectos (*ibid.*, p. 47). Por exemplo, a exposição de objetos inteiros, quando as pesquisas, na verdade, se dão com “fragmentos, objetos incompletos, e amostras variadas que ficam soterradas nas caixas e prateleiras dos museus” (*ibid.*, p. 48). E, para mim, o mais sensacional, é que elas pensam a relação das *coisas* entre si:

[...] um aspecto importante que influi no silenciamento dos objetos dentro das reservas é o isolamento físico e a individualização de objetos, separados dos conjuntos maiores ou contextos dos quais eles fazem parte. (LIMA & BARRETO, 2020, p. 49)

Eu tive o privilégio de visitar a reserva técnica arqueológica do MPEG em 2022, durante o 5º Fórum de Acervos Arqueológicos, ocorrido em Belém do Pará. Lá, vi como, mediante um acondicionamento meticuloso, as urnas foram posicionadas próximas dos corpos que nelas sepultados. Atitudes que permitem a reserva nos afetar de modo distinto, evocando sensações mais agradáveis ao estar presente no lugar. Ouvir as *coisas* é uma habilidade sensorial aprendida, que instituições museais estão desenvolvendo cada vez mais. Mas, essas foram primeiro ensinadas por lideranças indígenas:

Marília Cury escreve sobre o projeto, iniciado em 2010, de desenvolver relações com populações indígenas para repensar museus e reservas, em um processo de descolonização desses espaços (CURY, 2017). Suas reflexões partem dos ensinamentos de Zeca Kaingang, que ao entrar na reserva pede licença e reconhece de forma sensível à presença de ancestrais, incluindo sua avó, que foi artífice de algumas peças do acervo (*ibid.*, p. 198).

Ao construir relações de *afeto* que valorizam as diferentes *sensorialidades* é que se cria o tipo de *sensibilidade* que pode inspirar confiança, por parte de lideranças indígenas, nas instituições museais (CURY, 2017, p. 199). Desse modo, as pessoas indígenas poderiam passar a ver os museus como verdadeiros territórios, pois, como Suzana Karipuna clarifica, os objetos lá acolhidos “revelam [...] origem, localização, linguagem, costumes e organização social” (GARCÉS & KARIPUNA, 2021, p. 108) de povos indígenas. Isso faz com que as pessoas tenham outras relações com as *coisas* acervadas nos museus, pois entendem esses espaços podem ser repositórios de memória e de conexão com práticas ancestrais:

Em 2013, no projeto de Arqueologia, os Asurini surpreenderam-se com os achados arqueológicos, guardaram as cerâmicas, uma liderança explicou: “Fabiola, a gente pode ver esse projeto como um tipo de resgate. Eu vou levar esta panela e guardar para a minha filha e, quando ela crescer, ela vai poder aprender a fazer esta panela de modo como faziam os antigos.” (SILVA, 2016: 74²¹) (CURY, 2020, p. 140)

Não se perde a relação com a paisagem, pois pessoas indígenas estão intimamente ligadas aos seus territórios (VIVEIROS DE CASTRO, 2017; KRENAK, 2019, 2022). E seus artefatos não são diferentes. Ao acolhê-los, as reservas se tornam territórios multiétnicos. As *coisas*, como *sujeitos*, fazem uma ocupação do espaço, expandindo as fronteiras intangíveis dos territórios, demarcando-os (GARCÉS & KARIPUNA, 2021, p. 110). Esse processo cria uma relação indissociável das *coisas* de seus *donos*, algo que *afeta*, ainda que inconscientemente, até os insensíveis arqueólogos, mas é latente sob olhares sensíveis:

Ao manusear, por exemplo, um maracá, uma flecha, uma cerâmica e outros objetos de grupos como Kayapó, Karipuna ou Canela estou me comunicando com aquele povo, daquele local. Quando me chamavam e eu estava trabalhando com determinada coleção de um grupo, eu respondia que estava junto com aquele grupo trabalhando, e ao mesmo tempo me sentia no local daquele povo, principalmente, quando a Reserva Técnica estava distribuída por áreas culturais. (GARCÉS & KARIPUNA, 2021, p. 110)

Dentro das reservas as *coisas* parecem perder muitas de suas capacidades individuais de *afetação*, mas em troca, mobilizam uma série de *afetos* para se fazerem ouvidas, o que faz ressaltar a relação com seus *donos*, por isso Marília Cury (2017, p. 206; 2020, p. 140) elenca

²¹ SILVA, Fabíola Andréa. “Leva para o museu e guarda”. Uma reflexão sobre a relação entre museus e povos indígenas. In: CURY, Marília Xavier. (Org.). Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate. São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: MAE/Universidade de São Paulo, 2016, p. 71-79

os *encantados* como agentes participantes do processo de curadoria dos museus. A vontade das *coisas se emaranha* (MAGESTE & AMARAL, 2024, p. 240) com as de seus *donos*:

Posso agora fazer uma distinção entre agentes “primários”, isto é, seres dotados de intenção que são categoricamente distintos de “meras” coisas ou artefatos, e agentes “secundários”, que são artefatos, bonecas, carros, obras de arte etc. por meio dos quais agentes primários distribuem sua agência no meio causal, tornando, assim, sua agência eficaz. Mas dizer que agentes artefatuais são “secundários” não é assumir que eles não são agentes, ou agentes apenas “de certa maneira”. (GELL, 2018, 8.23)

Resta, por fim, uma última ponta solta. Nos registros e casos trabalhados aqui, não se narra sobre uma perspectiva (VIVEIROS DE CASTRO, 1996) dos artefatos, muito pelo contrário, esses parecem convergir perspectivas de seus *donos* e observadores, atuando como frestas que dão visão a outros mundos. Os *antigos* feitos presentes através das *coisas* são como *encantados*, presenças invisíveis, habitantes de um outro mundo cheio de riquezas:

Os moradores antigos relataram, em suas entrevistas, o achado de moedas e miçangas na área das ruínas, durante a infância. [...] A sua descrição, [...] parece indicar que havia um volume tão significativo desses objetos, que eles eram abandonados no local. [...] essa expressiva quantidade de material indica que “devia ter muito índio porque tem muita missanga e eles gostavam de andar enfeitados”. (BEZERRA, 2011, p. 65)

A explicação dada por várias delas é que “quando eles nasceram [os índios] as moedas já existiam e aí eles puderam comprar tudo o que estava ali [na vitrine]”. (BEZERRA, 2011, p. 66)

Um estudo de caso que ajuda a entender o perigo de atribuir grandes potenciais às *coisas* é “*As flechas perigosas*” de Felipe Vander Velden. O autor descreve como as flechas Karitianas e, citando o trabalho de Barcelos Neto²², as máscaras Waujá, são fabricadas com ‘imperfeições’ propositais, para limitar suas capacidades agentivas (VANDER VELDEN, 2012, p. 233-234), assim como a mudança de suporte de uma urna bordada faz para a urna funerária (BEZERRA, 2020). Vander Velden dá destaque às grandes flechas *bokore*, que compartilham uma ancestralidade comum com as cobras²³, pois tem o próprio veneno (VANDER VELDEN, 2012, p. 241). Essas flechas são consideradas das mais perigosas, pois têm gosto pelo sangue (*ibid.*, p. 245), comem a carne de inimigos (*ibid.*, p. 242), ficam bêbadas e furiosas, se agitando para a guerra (*ibid.*, p. 248) e atraem, ao mesmo tempo, que são atraídas pela caça (*ibid.*, p. 245). Quando levadas para a floresta, podem trair quem as empunha e matar o próprio caçador, ou evocar seus “avatares”, animais com quem compartilham a característica de serem venenosos, para fazê-lo (*ibid.*, p. 246). As flechas

²² A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia, Lisboa, Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia. 2022.

²³ Vander Velden descreve como para os Karitianas, as cobras descendem de flechas envenenadas pelo sangue menstrual. (VANDER VELDEN, 2012, p. 241-243)

bokore têm uma *agência* tão potente que os artesãos se recusam a confeccioná-las sem necessidade (*ibid.*, p. 238).

Em o “*Belo é a Fera*” Lúcia van Velthem (2003, p. 124-125) descreve como os objetos cotidianos são feitos para emular os corpos das *coisas* primordiais, possuem ciclo de vida equivalente ao dos humanos e até desfrutam de sexualidade (*ibid.*, p. 133-135). Assim como nos casos acima são lhes colocados ‘imperfeições’, neste caso se recusam a conferir-lhes “detalhes de identificação” (*ibid.*, p. 124), do contrário seriam capazes metamorfosear seus corpos, adotando a forma de outros seres (*ibid.*, p. 125). Ter corpo e capacidade de transformá-lo, inclusive em animais, é ser capaz de adotar múltiplas perspectivas, habilidade geralmente atribuída a xamãs e pajés (VIVEIROS DE CASTRO, 1996; VIDAL, 2009; LIMA, 1996).

As *coisas* têm intenção, relação, capacidade de *afetação*, possuem e movimentam *afetos*, como todos sujeitos, mas o processo de sua feitura envolve uma consciente negação à concessão de perspectiva. Em outras palavras, elas são *sujeitos despotencializados*.

[...] essa ação permite ao homem atirar sua flecha, um corpo sem membros e visão, sem se debater com um intrépido guerreiro que essa arma encarnou nos tempos primordiais. (VAN VELTHEM, 2003, p. 125)

O que me permite dar uma nova definição para *coisa* compatível, em certa medida, com o que foi discutido acima e estabelecido por Bezerra (2017, p. 14) e Miller (2010): ***Coisas são os sujeitos que mantêm seus corpos quando se mudam as perspectivas.*** Tal definição faz par com a discussão promovida por Benjamin Alberti (2006), em que a metamorfose dos corpos é o comportamento padrão e o esforço está em estabilizá-los. O que me traz uma conclusão bastante análoga a de Gell:

“Posso agora fazer uma distinção entre agentes ‘primários’ [sujeitos ‘*potentes*’], isto é, seres dotados de intenção [perspectiva], que são categoricamente distintos de ‘meras’ *coisas* ou artefatos; e agentes ‘secundários’ [sujeitos ‘*despotencializados*’] que são artefatos” (paráfrase de GELL, 2018, 8.23), pedras de corisco, cacos de cerâmica, moedas, urnas, botões, etc. “por meio dos quais agentes primários [sujeitos ‘*potentes*’]” (paráfrase de GELL, 2018, 8.23) compartilham sua perspectiva no mundo humano, tornando assim, capazes de criar redes de *afeto* e fazendo ‘sua agência eficaz’ (paráfrase de GELL, 2018, 8.23). “Mas dizer que agentes artefatuais [*sujeito-coisas*] são ‘secundários’ [‘*despotencializados*’] não é assumir que não são agentes [sujeitos], ou agentes [sujeitos] apenas de ‘certa maneira.’”

(paráfrase de GELL, 2018, 8.23) Mostrando que perspectiva não é uma condição obrigatória para a plenitude dos sujeitos.

Ou seja, ao *domesticar* as *coisas* e *apropriá-las* como símbolos de identidade, mesmo sem reivindicações de ancestralidade, as pessoas estão criando redes de *afeto* e aliança com os *antigos*. Habitantes presentes de um mundo outro, passado. Se os *antigos* são *donos*, como os *encantados*, o passado é tão presente quanto os *encantes*, por isso lhe abundam tesouros.

Portanto, as *coisas* nos rememoram de seus *donos*, que nos rememoram de seus tempos e de suas paisagens, que construíram com o auxílio de suas *coisas*. Mariana Cabral (2022) conta que entre os Wajãpi se fala do pássaro Jacamim. No passado, todos os bichos eram gente e participaram de uma grande festa, cada um se decorou de um jeito, mas quando o Jacamim chegou haviam acabado as tintas mais bonitas, por isso ele ficou preto de pernas cinzas, a única tinta que sobrara (*ibid.*, p. 45). Outros detalhes, como o brilho na plumagem e forma da penugem, são resultados da briga deste com o Colibri (*ibid.*, p. 45), quando estes ainda tinham formas humanas. Ao sair da festa, as gentes se tornaram *bichos*. Os enfeites e lugares por onde saíram determinaram a forma dos seus corpos, quem saiu pela árvore se tornou pássaro, quem mergulhou no rio virou peixe (*ibid.*, p. 45), os ancestrais Wajãpi não foram convidados, por isso permaneceram humanos (*ibid.*, p. 45).

Cabral (2022) discute que esse fenômeno equipara o Jacamim, entre os Wajãpi, aos artefatos arqueológicos para os arqueólogos. Afinal, a análise de seu corpo, assim como fazemos para lítico e cerâmica, é capaz de revelar como foi o passado. É por causa dessa memória materializada no mundo, através de *bichos*, *coisas* e *afetos*, que o *passado* não se prende em outro tempo inacessível. *Coisas* fazem o *passado presente*.

Mais de uma referência conta sobre como o tempo mítico dentre os povos indígenas era o tempo das transformações (KOPENAWA & ALBERTI, 2015, p. 19.1; VAN VELTHEM, 2003, p. 125; BARCELOS NETO, 2009, p. 133-135), onde todos eram *gente*, inclusive as *coisas*, e algum evento acontece que põe fim nas incessantes metamorfoses. Será que quando as outras gentes retornam a sua aldeia e retiram sua “roupa” de bicho (VIVEIROS DE CASTRO, 1996), é como se regressassem, em outro lugar do espaço, àquele primeiro tempo? Se assim for, os tempos, assim como os *mundo-outros* e perspectivas, estão ligados as potências e formas dos corpos. O passado nunca foi embora, ele apenas se *despotencializou*.

Não podemos ir ao *passado* da mesma forma como somos levados ao *fundo*, porque somos corpóreos e não cabemos dentro de cacos de cerâmica. Já os *antigos* estão

paisagem, qual será seu poder, quando as *coisas* são paisagem? E, como *visagens* e *encantados*, as *repotencializam*, expandindo suas capacidades. É chegada a hora de arregaçar as mangas, respirar fundo, juntar coragem e explorar os lugares *visagentos*...

Eu não tenho registro, nem me lembro, de pessoas falando que o Theatro da Paz *faz visagem*, inclusive teme-se que seja considerado *visagento*. Parece haver, nos depoimentos, um pequeno descolamento da potencialidade do Theatro em abrigar presenças não-vivas. As *visagens* acontecem no Theatro, mas não parece ser o Theatro que as faz, e elas não se dão em lugares quaisquer. Um detalhe precioso que se perde nas gravações, foram os apontamentos, de dedo mesmo, para as direções gerais de onde se passam as histórias. Dentro do Theatro as histórias são localizadas, o monumento abriga dentro de si múltiplas paisagens, ao mesmo tempo que compõe uma, ocupando uma posição central na cidade. Estrutura similar às escalas das paisagens-mais-que-humanas de Anna Tsing (2019, p. 149). No Theatro da Paz uma paisagem abre portas para muitas outras, que dão a volta e se ligam a salões anteriores, todos revelando espaços distintos, quase como se *paisagens* fossem *rizomas*.

É para o terceiro andar, ou 2º pavimento (PARÁ & SECRETARIA DE CULTURA, 2013), que o Vigilante Testemunha direciona a maioria de suas reclamações. Ele conta que é atrás dos camarotes de 1ª ordem que se escuta, com mais frequência, sussurros, o forçando a ligar o rádio e colocar músicas no fone, para ignorá-los. O Vigilante da Missa e o Vigilante Que Vê contam sobre os sons da Bailarina no palco. Entrevistei²⁴ também o Baterista e seu amigo, o Caçador de Visagens, jovens rapazes que chegavam bastante cedo para seus estudos e ensaios. O Baterista reclamou enquanto me despedia de Moldado, das portas do *Paraíso*²⁵, que batiam sozinhas, mesmo quando o Theatro estava vazio. Para o Caçador de Visagens, é também lá, ao meio-dia, que surge a Bailarina. Diferentemente dos vigilantes, a entrevista com Moldado, corrobora a versão do rapaz, ao dizer que é no *Paraíso* onde mais se registram aparecimentos da dançarina. Além da Criança, que corre pelos corredores, camarins e Foyer. Mas, em relação ao *assombro*, nenhum espaço no Theatro da Paz, causa mais calafrios que a infame Sala de Espelhos...

²⁴ No dia 24 de agosto de 2022

²⁵ Último andar destinado a plateia no Theatro da Paz, onde ficam os assentos mais baratos.

3.3.1. Sala de Espelhos: A Paisagem nas Pessoas

Então, aí, quando tu anda aqui nessa área aqui. Tu sente que é uma coisa assim negativa. Olha como uma coisa assim, né? Tipo uma coisa tá te olhando aqui. É o espelho em si, né? O espelho dizem, que o espelho é uma coisa maligna, né? [...] Porque o espelho que tu fala da tua vida. O espelho que é teu confiante, né? Na linguagem [...] Então, dizem que muita história que o pessoal fala que falava com o espelho. [...] Eu tô contando tem uma coisa assim tu pode observar que tu sente que tipo assim uma coisa meio estranha aqui, né? Até quando tu olha pelo espelho tu sente que é isso que acontece. (Entrevista Senhor dos Espelhos, no dia 24 de agosto de 2022)



Imagem 39: Sala de Espelhos (Foto por: Octavio Cardoso, PARÁ, SECRETARIA DE CULTURA, 2013, p. 447)

“Então essa sala chama Sala dos Espelhos, [...] muita gente disse que já viram quando os vigilantes fazem a ronda, eles veem pessoas”²⁶, me explicou o Senhor dos Espelhos, logo que mencionou, pela primeira vez, o tenebroso salão. Depois explicou sua má fama: “porque na sala de espelho, muita gente, quando os vigilantes dizem que eles fazem ronda lá por cima, eles dizem como alguém estivesse atrás deles.”²⁷ Acredito que foi questão de (falta de) tempo que não ouvir falar que o tenebroso salão *faz visagem*, porque ele é, sem sombra de dúvidas, um lugar *visagento*:

Quando subimos até lá, fomos pela escada, praticamente invisível no fundo da imagem acima. A sala é longa, vazia e não havia piano quando visitei. Nossos passos, pelo

²⁶ (Entrevista Senhor dos Espelhos, no dia 24 de agosto de 2022)

²⁷ (Entrevista Senhor dos Espelhos, no dia 24 de agosto de 2022)

chão de madeira, produziram sons tão audíveis que foram captados pela gravação. Mais que isso, aos 04 minutos 54 segundos o microfone se perturba na medida em que adentro o local, ecos das nossas vozes ressoam como ruído, distorcendo o áudio a ponto de se tornar irreconhecível para meu *script*, que só voltou a me auxiliar com a transcrição da entrevista quando me aproximei dos banheiros no fundo do salão. Mostrando que as *afetações* da Sala de Espelhos são tão potentes que assombram até mesmo as máquinas.

É a paisagem que dá mais sentidos aos “*Ecoss* de um Theatro Assombrado”, pois lá estão presentes nos passos, nas vozes e nas imagens que se formam a nossa semelhança, afinal... “tu sente como alguém tá te seguindo, aí tu olha pro espelho, porque a primeira coisa que vem a tua cabeça é medo do espelho, né?”²⁸

Aí quando eu vinha andando pela parte dos espelhos, eu percebi que tinha alguém andando atrás de mim. Andando.

[...]

Tem uma menina, Fulana, ela tá aqui, ela disse uma vez comigo que ela fazia ginástica aqui em cima. Ela parou de fazer exercício, porque ela disse que ela tava, ela tava andando nas escadas, como se alguém tivesse vindo, vindo atrás dela. (Entrevista Senhor dos Espelhos, no dia 24 de agosto de 2022)

[...]

Uma vez até falaram pra mim que [um vigilante] subiu pra cá pra sala dos espelhos, ele disse que ele percebia gente andando atrás dele. Aqui toda noite, ou dia, né? Durante a tarde, o dia é uma coisa assim... ah, não é sinistro! Mas, à noite quando começa a escurecer, fica! Aí tu olha, vem andando. (Entrevista Senhor dos Espelhos, no dia 24 de agosto de 2022)

Uma das mais famosas é a da bailarina, que foi uma pessoa que realmente existiu. Uma bailarina que existiu aqui no Theatro que se acidentou, assim passando ali pela coxia, acabou caindo e tudo mais. Faleceu. E, tem algumas pessoas que vêem uma bailarina dançando lá na Sala de Espelhos. E, dizem que essa bailarina é realmente essa moça que existiu aqui no teatro, que era uma bailarina. E aí, há quem diga que ela aparece para as pessoas e que essas pessoas têm que assistir toda a apresentação dela. O que acontece depois eu não sei, porque eu nunca vi, né. (Entrevista Monitora de Visitação, no dia 24 de agosto de 2022)

Gabriel: Você escutou a moça me contando que chamaram ela, né? Como é que foi essa?

Caçador de Visagens: Olha, ela disse que tava no celular, lá em cima. E logo lá em cima tem uma é uma sala que é onde as bailarinas ensaiam. Né, sala de ensaio. É sala de ensaio das bailarinas, é cheia de espelho, assim. Ela tava no celular, e ela ouviu chamar o nome dela assim. Uma voz, assim, meio, assim, infantil. É criança, doce, chamando ela: “Fulaaaana!” Lenta, em câmera lenta. É assim, em câmera lenta não, né? Bem bem lento assim, suave aquela voz suave, assim. Não era ninguém, não tinha ninguém. (Entrevista Caçador de Visagens, No dia 24 de agosto de 2022, os nomes mencionados foram suprimidos)

[...] a gente vai fazer ronda perto desse horário a gente sente aquela presença. Aquela coisa pesada, andando com a gente. Principalmente na sala do espelho, onde as bailarina costumam treinar. É que a gente tá andando, aqui é tudo escuro a gente vê, a gente sente a pessoa andando atrás da gente. (Entrevista com Vigilante Que Vê, 23 de agosto de 2022)

Me surpreende nos relatos que na Sala de Espelhos, lugar reconhecidamente dedicado ao ensaio de bailarinas, sejam relatadas mais experiências, primárias ou secundárias, de

²⁸ (Entrevista Senhor dos Espelhos, no dia 24 de agosto de 2022)

assombro, do que encontros com a famosa visagem. Mas, essa é uma característica recorrente das histórias do Theatro da Paz. Quase sempre as histórias giram em torno das experiências pessoais dos contadores, suas relações com colegas trabalhadores e os afetos evocados pelas *paisagens rizomáticas* do Theatro. A capacidade de contar com detalhes preciosos sobre experiências de outras pessoas, demonstra que há grande afinidade e intimidade entre os trabalhadores do Theatro. Pelo incrível que pareça, narrativas de *assombro*, transbordam *afeto*.

Apesar do *assombro* afastar e causar sentimentos ‘negativos’ a experiência de ser *assombrado*, especialmente com frequência, fortalece nossos laços com um lugar, porque quando “um objeto ou evento impressiona nossos sentidos, maior a possibilidade de criação de memórias” (PELLINI, 2016, p. 147). Essa recorrência *emaranha* as paisagens nas biografias das pessoas, chamando atenção para *coisas* que a constituem.

Esse processo fica evidente quando, contando a história de visagem de um determinado lugar, as pessoas mencionam outro e começam a falar da sua vivência nesses espaços, criando “vínculos” ou laços entre paisagens “espalhadas mediados pelo ato de narrar, frequentar e deslocar” (GONÇALVES, 2019, p. 31). Foi exatamente porque o Theatro se *emaranhou*, através das histórias de visagem, na vida do Vigilante da Missa que agora escrevo esse texto. Assim como os machados, em *Roncos Sobre a Terra*, as *visagens* fazem parte do processo de territorialização urbano. São elas que atuam como o componente metonímico indissociável da paisagem, contribuindo para a demarcação da mesma, para a delimitação de fronteiras e diferenciação do entorno, tornando espaços em lugares:

Baterista: Sabe o que seria bom também, um lugar que aparece bastante coisa? No conservatório Carlos Gomes. O Carlos Gomes, é, eu estudava. Eu estudava... Ali na gentil com o Alcino Cancela.

Gabriel: Sei mais ou menos onde que é!

Baterista: Aí eu estudava o instrumento, aqui normal na sala, né? São três salas de percussão. Eu estudava uns instrumentos. E, aí, sempre ouvia tocar o piano. Isso, assim de volta de 11, de 11 horas da manhã, até uma hora da manhã. Oh! 11:00 da manhã até uma hora da tarde.

Baterista: Da mesma forma tocava também numa salinha eu abria porta, aqui. Não! Nem abria a porta na verdade, eu ouvia o piano tocar, credo! “Caralho, tá legal, né? Tem um alguém aí!” E, aí, quando eu ia abrir a porta ia acabando aquele som do piano, sabe? E não tinha ninguém dentro da sala. É uma sala e a porta fica bem longe se eu tivesse alguém brincando, né? Até ele correr lá dava para eu assistir, para ver! (Entrevista com Baterista, 24 de agosto de 2022)

3.3.2. A Criança: As Pessoas da Paisagem

E, normalmente, os visitantes eles relatam e vê uma criança tanto *Foyer*, ou então na... onde a gente chama de Mezanino, que é uma espécie de varanda que nós temos lá no *Foyer*.

Eles já relatam né, que: “Olha! Que veem alguém correndo.” (Entrevista com Cautelosa²⁹, 28 de fevereiro de 2024)

Mageste e Amaral (2024) ao tratar de livusias e presenças não humanas em sítios arqueológicos, dão destaque a um caso de *visagens* em engenhos no Pará, levantado por Augusto Miranda (2016³⁰ *apud* MAGESTE & AMARAL, 2024). Mesmo que as pessoas não gostem de frequentar os lugares *visagentos*, a presença de *visagens* faz com que se repare nas ruínas, que expressam através do horror a imagem da violência lá cometida. Miranda menciona a aparição de “uma mulher preta sem cabeça e com umas correntes.” (2016 *apud* MAGESTE & AMARAL, 2024) Visagem muito mais sinistra do que as que habitam no Theatro da Paz.

Vasconcelos e Silveira (2021) em “*Paisagens sensíveis, poéticas do imaginário e memórias compartilhadas pelos antigos moradores da ilha de Cotijuba, Belém, Pará*” falam de um lugar que já pude ver com meus próprios olhos: as ruínas do antigo presídio de Cotijuba. É uma das primeiras coisas que se nota ao chegar na ilha. Bastou para meu encontro com a ruína, apenas descer do barco e me afastar da margem do rio, que mais parece mar. A construção me impressionou, é bem diferente das paisagens de terra firme, porém, estávamos com pressa e prestei pouca atenção. Convivi com ela por mais tempo na minha saída. Minhas companhias e eu esperávamos o barco à medida que víamos o sol se pôr. Passei algum tempo

²⁹ Cautelosa é funcionária da administração, mas frequentemente lida também com o setor de visitação. Recebe essa alcunha porque os casos da criança que ela relata a fazem ter de tomar cuidado dobrado, para evitar que hajam crianças vivas perdidas durante as visitas.

³⁰ MIRANDA, Augusto Moutinho. Os causos, memórias e história dos engenhos do Estuário Paraense: uma interface entre arqueologia da paisagem e arqueologia sensorial. 2016. Monografia (Graduação em Arqueologia e Preservação Patrimonial) – Universidade Federal do Vale do São Francisco, São Raimundo Nonato, PI, 2016.

cogitando a possibilidade de atravessar pelo portal e me embrenhar na mata que cresce por trás das paredes. Mas, alertaram-me que o lugar era perigoso, concluí que imprudente e desrespeitoso seguir com o pensamento. Ainda bem, pois, do contrário, poderia deparar-me com uma *visagem*.

Minha comadre outro dia passou por ali e se sentiu mal, com dor de cabeça, um arrepio no corpo. Isso foi umas nove da noite. Mas não é pela frente, é por detrás do presídio, que ninguém passa. Lá é que faz *visagem* mesmo (Seu Dimas, comunicação pessoal, 2017). (VASCONCELOS & SILVEIRA, 2021, p. 554)

Quando questionados pelos autores (VASCONCELOS & SILVEIRA, 2021) sobre os fantasmas do presídio, os moradores de Cotijuba contaram trechos dos horrores lá cometidos, como prisioneiros exigindo comida, sendo torturados e permitidos a escapar apenas para que pudessem morrer no rio, tentando fugir da ilha a nado (*ibid.*, p. 555-557). *Visagens* quando contam a história de um lugar são a *memória da paisagem* manifestada. Se é a memória que as pessoas têm da paisagem, ou se a memória que a paisagem tem de si, eu deixo a preferência do leitor. Mas, talvez, os casos da Criança do Theatro da Paz possam nublar seu julgamento...

“Reza a lenda”, havia um ‘cemitério de escravos’ logo abaixo do Theatro da Paz. Bom, a história é bastante conhecida, saiu até mesmo em reportagem no O Liberal (2021), afiliado da Rede Globo e maior jornal do estado, e me foi reportada por mais de uma pessoa como justificativa para o aparecimento de *visagens*. Mas, essa não é a única versão. Em aula pública, Michel Pinho³¹ mencionou o caso e dizendo que era quase verdade.

³¹ Historiador, mestre em Comunicação, Cultura e Linguagens (Unama) e ex-secretário de cultura de Belém. <<https://br.linkedin.com/in/michel-pinho-42574614a>> Acesso em: 23/07/2024



Imagem 40: Michel Pinho em aula pública no Theatro da Paz. Marcando mais uma das formas de apropriação do Theatro. Foto por: Gabriel Rodrigues, 24 de setembro de 2023

Segundo o professor, o cemitério ficava um pouco mais adiante, embaixo do Instituto de Educação do Estado do Pará. Após a aula indaguei sobre a fonte e ele me disse para buscar a dissertação de Erika Amorim da Silva (2005). A autora aponta que se enterrava nesse cemitério, ao lado do Largo da Pólvora³², as pessoas marginalizadas, visando para elas uma débil salvação:

[...] somente os pobres, acatólicos e excomungados eram enterrados nesse cemitério. [...] o cemitério do Largo da Pólvora, apesar de ser cercado e bento, não era considerado próprio para os nobres da Província e mesmo aqueles que possuísem o menor dos recursos não desejavam ser enterrados neste local. (SILVA, 2005, p. 66)

Essa *memória da paisagem* se manifesta no Theatro através da figura da Criança, a segunda visagem *não-identificada* mais recorrente e a mais reportada por visitantes. Em diferentes momentos da conversa, o Vigilante Testemunha me contou do cemitério embaixo do Theatro e mais tarde de sua relação com a criança:

³² Antigo nome e função da Praça da República, onde se encontra o Theatro da Paz.

Não sei se já ouviu falar mas, aqui a praça era um cemitério de escravos. Era toda ela um cemitério por isso que muita pessoa escuta visagem. O dia que você puder vir aqui fazer uma visita, toda quarta-feira ela é gratuita visita. Se você vir para contar história o pessoal vai te falar. A praça se ela era um cemitério de escravo.

[...]

Um muleque que fica correndo aí. Não é como se fosse desse tempo, da nossa época. É tipo da época da escravidão, uma criança vira e mexe ela aparece aí. Às vezes de dia, fazendo dia, aí tem uma criança tal e tal camarim. O pessoal vai lá, essa criança não está lá. Algumas pessoas que vem com a visita que viram. Porque esse Theatro aqui é grande tu se perde muito fácil aqui, tu sozinho, entendeu? E essa pessoa por acaso você se separou da expedição. Aí falou: “Tem uma criança aqui.”/“Mas não tem criança” é complicado... só vocês vindo mesmo para saber. A noite tão aqui, meu Deus do céu. (Entrevista com Vigilante Testemunha, 23 de agosto de 2022)

As narrativas de Elegante e do Vigilante Que Vê descrevem as vestes da criança, compatível com a imaginação popular sobre as vestes de pessoas escravizadas:

[...] tem uma bailarina, tem uma criança. Isso eu já presenciei também, mas eu não vi a criança. Era um espetáculo que, não sei, não lembro se era de dança, eu acho que não. É... viram um menininho de branco, foi no da Clara Pinto, eu acho, não sei. Viram um menino de branco subindo do camarote de segunda ordem pro de primeira e descendo a escadaria como se ele fosse correndo. A Fulana viu isso, [...] ela tava nesse dia! E aí, uma das tias da escola, saiu correndo atrás do menino! Achando que ele tava indo pra rua! Só que o menino não existia, não existia o menino. (Entrevista com Elegante, 28 de fevereiro de 2024)

[...] eu conheço a de uma criança que aparenta ter entre 8 e 9 anos, moreno, sem camisa de calça branca, que eu particularmente já vi ele [...] (Entrevista com Vigilante Que Vê, 23 de agosto de 2022)

O Vigilante Que Vê não só a viu, como uma noite criança roubou seu “gorro”, mas, ele só descobriu o culpado mais tarde ao conversar com ela em uma sessão espírita:

O menino, é que aconteceu com meu posto foi o seguinte eu tava lá, na minha área de acesso onde a gente fica. Eu tenho o costume de deixar as minhas coisas, tirar para aliviar um pouco, para poder comer tranquilo. Deixei lá, depois merendar. Depois que eu merendei, fui no banheiro, dei um tempo, quando eu voltei meu gorro de serviço tinha sumido. Esse gorro de serviço, é esse que eu deixo até dentro do colete com medo de sumir. Caralho que eu deixei essa porra tudo junto, tá aqui o colete, tá aqui, o gorro tá faltando a porra do gorro. Só que é aquele negócio, a gente sente aquele arrepio, tudinho e tal. É sinal que eu não tô sozinho, alguém pegou essa porra. Tá, eu chequei, vai aparecer, isso era umas duas e pouco da manhã, quase cinco horas fui fazer de novo uma outra ronda, que era pra gente conferir, material tudo certinho, pra poder passar pra outra guarnição que tá assumindo. Aí numa dessas andanças, lá no quarto andar, perto da escada, eu achei o gorro. Aí eu falei, mas como que essa porra veio parar pra cá. Aí eu peguei e guardei né, ficou aqui. Aí, quando eu tô lá numa sessão de centro espírita, um dos médium veio falar comigo. “E aí moço, o senhor achou o seu gorro.”

[...]

ele que gosta de brincar comigo, quando tá aí dentro. Vira e mexe. Ele adora tá pegando, escondendo, depois a gente tem que ficar rodando pra poder achar as coisas. (Entrevista com Vigilante Que Vê, 23 de agosto de 2022)

Chama atenção o trecho final, onde o vigilante parece estabelecer uma relação afetuosa com a *visagem*. Discuti em *Presenças Familiares*, como a escolha de nomear Maggie aponta para o nascimento de um vínculo social entre ela e o vigilante, mas eles não se tornam próximos. A Criança se difere bastante das outras visagens, pois na maioria das vezes os laços

afetivos com os *ecos* são feitos quando em vida. Entretanto, o Vigilante Que Vê, não foi o único a desenvolver esse tipo de laço:

Uma menina da Fulana, uma vez, ela ficou [inaudível] que foi buscar uma malinha e tinha um grupo de criança que subiu. [...] Ela disse assim que ela achou uma menina, sabe? “Quero falar com minha amiguinha, minha amiguinha tá aí em cima.” [supostamente na Sala de Espelhos] Quando ela voltou, ela viu: não tinha ninguém aqui em cima. A meninazinha viu a outra menina, aí quando ela subiu e deu a volta não tinha ninguém. (Entrevista com Senhor dos Espelhos, 24 de agosto de 2022, nomes foram alterados)

Acredito que por suas características, visagens infantis são mais facilmente envolvidas em redes de afeto. Gonçalves (2019a, p. 46) relata um caso de dois vigilantes, que ao depararem com meninos correndo pela escada do prédio que vigiam, passam a chamar as presenças de “amiguinhos”. Esses espíritos travessos muitas vezes geram preocupação, especialmente por parte das equipes de visitação, que t em de lidar com relatos de crianças perdidas no Theatro.

Não aconteceu nada comigo, no entanto eu já... alguns visitantes já me falaram. Enquanto eu tava fazendo a visita guiada, mediando, no *Foyer*, que fica l  no segundo andar. É... o visitante... nunca fica ninguém para tr s todo mundo tem que descer. Quando o guia desce e o restante tem que descer. Aí uma senhora pegou e falou olha ficou uma criança l  *Foyer*. Aí, eu ia falar: “Tudo bem eu vou lá!”, pra ver se não é um pai que foge e tudo mais. Aí eu peguei e fui lá, observar se tinha alguma criança. Eu olhei e não tinha criança. E a gente trabalha da seguinte maneira, um monitor fica de um lado da escada e o outro monitor fica do outro. Que é justamente, n ? Para todo mundo vai descendo, ele fica atrás, para descer, n , todo mundo. Aí eu perguntei pro monitor que tava comigo, eu falei: “Gente! Cad  a criança que tava aqui, que a senhora falou?” Aí ela falou: “Olha não passou nenhuma criança aqui...” (Entrevista com Cautelosa, 28 de fevereiro de 2024)



Imagem 41: *Foyer*. Foto por: Gabriel Rodrigues, 6 de março de 2024

As pessoas se *emaranham* com a paisagem, a ponto de se tornarem indissociáveis dela. Ao fazê-lo, essas presenças, *emaranham* a paisagem atual, com aquela de seus tempos. O deslocamento narrativo que leva o “Cemitério de Escravos” a compartilhar espaço com o Theatro da Paz, ajuda a fazer a presença da Criança, ao passo que a Criança reforça a existência e localização do cemitério.

O mesmo acontece quando homenagens a importantes figuras históricas (AMARAL; ASCOM SECULT, 2024) e até velórios (NASCIMENTO, 2023) são performados no Theatro da Paz. Ainda dizem escutar o tocar de piano de Waldemar Henrique³³, um dos maiores

³³ Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022.

compositores paraenses, que chegou até mesmo a morar no Theatro (AMARAL; ASCOM SECULT, 2024).

Quanto tempo até que o Senhor Brand seja conhecido somente como o Guarda? Quanto tempo até se esmaecer o vínculo empregatício do senhor Romário da Araújo Abreu? Às vezes seus nomes serão esquecidos, às vezes serão reconhecidas por alcunhas ligadas à profissão. Mas, mesmo quando a identidade estiver perdida, poder-se-á ganhar novas, como fez Maggie. Diferente de vultos, que tendem a sumir do nada, as histórias de visagem do Theatro não vão desaparecer tão cedo. O lugar movimenta *afetos* tão intensos, que mesmo o tempo apague algumas histórias da memória oral e coletiva, com o tempo passaremos a contar outras:

Tem muitos anos, 146 anos de história. Deve ter muita gente que tá apegado aqui. [...] Eu brinco, né? A Fulana, não sei se vai conseguir falar com ela. Ela, assim, ela é apaixonada pelo Theatro, ela tem o Theatro tatuado inclusive. O brasão, aqui. E eu falei: “Quando você partir dessa para melhor, ou para pior, você deve ser um fantasma!” Porque você vai sentir espírito dela! Porque ela é, ela adora o Theatro, ela vive para o Theatro. “Então, olha! Você provavelmente vai ser um fantasma do Theatro!” (Entrevista com Elegante, 28 de fevereiro de 2024)

Ao contar histórias de visagem procedemos com uma rememória, trazemos o passado, que aqui não é outro tempo, mas um mundo outro, para o presente, transformando a imagem que temos dele, assim o passado ganha novos habitantes, novas histórias, outras paisagens... Memórias são como cacos de cerâmica, fragmentos que falam tanto deste mundo, quanto de um outro, e ao mergulharmos em sua análise construímos em nosso imaginário uma paisagem cada vez mais clara dessa *alteridade*. Nesse processo os mundos se afastam, vemos que eles são mais diferentes do que primeiro imaginávamos. Ao mesmo tempo, eles parecem menos estranhos. Ao contarmos histórias sobre o passado, o transformamos, mas também nos transformamos. O passado é menos estranho a um arqueólogo, porque no processo de se *emaranhar* à arqueologia se estranha o presente. A memória “performa o passado no presente através das habilidades, conhecimento e experiências que vivenciamos. [...] media a presença viva do passado, sendo a base essencial do eu.” (PELLINI, 2016, p. 144)

3.3.3. Amor Além da Vida: Tramas de Emaranhamentos

Experiências sensoriais exclusivas, ao serem compartilhadas por um grupo reduzido, geram processos mnemônicos exclusivos e é assim que muitos rituais e cerimônias atuam na formação das identidades sociais. Ao compartilharmos experiências sensoriais, criamos memórias que são compartilhadas e, assim, criamos e sedimentamos uma identidade enquanto grupo. (PELLINI, 2016, p. 145)

Minha escolha por reproduzir as histórias ao invés de recontá-las me permite chamar atenção para uma certa característica dos meus dados que não fica clara na maior parte da

bibliografia, portanto não sei se é um efeito isolado do Theatro da Paz. De todo modo, é importante dar-lhe destaque. Não foi fácil prestar atenção para anonimizar todos os nomes mencionados nos depoimentos e espero, enquanto escrevo essas palavras, que não tenha cometido nenhum deslize.

Ao adicionar as crônicas de suporte, antes de cada ato, tive como objetivo projetar contextos e situações que colaborassem para o entendimento do que viria a seguir. *Eu Nunca Vi Visagem*, brinca com uma fala que transcrevi muitas vezes: “Eu nunca vi”, mas o tema da visão será debatido em *Aludindo aos Sentidos*. Nesse momento, gostaria de chamar atenção de como ao compartilhar minhas histórias tive de acionar uma série de personagens que davam contexto as narrativas. Aquelas são pessoas muito queridas por mim e ao rememora-las eu reforço, ainda que unilateralmente, nossos laços.

Retornando aos casos do Theatro da Paz, além dos *ecos*, são mencionados com frequência outros funcionários vivos e atividades de trabalho. Muitas vezes os contadores fazem longos parênteses, para me explicar uma atividade específica, ou se lembrar do espetáculo em cartaz, atrelando a narrativa a temporalidades específicas, sempre associadas às atividades do Theatro. Vendo como me impressionei com o que há por trás do palco, Moldado tirou um tempo para me explicar sobre as cordas que fazem descer o cenário. O Senhor dos Espelhos atrela seus casos de *visagem*, das vezes que tentou dormir a noite no Theatro, com os eventos que estavam em cartaz na época:

Aconteceu comigo, mas foi coisa, assim, mais estranha. Mas, foi em 2013, foi o Festival de Ópera que era o Santana. [...] eu tenho costume de sempre que termina o evento, olha pro meu lado e subo lá para cima. Lá tem lá tem uma área chamada [...] a sala de espelho, né? É o vestuário masculino que fica aberto, né? Aí uma vez no festival de ópera, acabei escovar o meu dente, quando eu olho assim a porta abre. Alguém pega a maçaneta, aperta, volta, aí abre a porta. Eu comecei a escovar meu dente, aí até disse para mim: “Porra! Nem para escovar o dente direito da escovar.” Eu falei assim, né? [...] aí como alguém tocasse no acendero. Aí fechou a porta de novo.

Outra vez eu tava aqui, era 2019. Então, quando tem o Círio, essa área que fica toda fechada, essa área aqui todinha, né? [...] (Entrevista Senhor dos Espelhos, no dia 24 de agosto de 2022)

As pessoas, seus trabalhos e atividades compartilham, com a espacialidade, o primeiro plano das histórias. Principalmente, quando interessadas em colaborar com a pesquisa, me indicavam pessoas para conversar:

Concentrado: A da Fulana eu não sei contar, aí esse que eu já tinha visto com a Ciclana, a monitora. [...] Foi do seu Brand também, que ela chegou a ver, mas eu não sei explicar como foi, se ela conversou, ou sei lá. Não sei explicar direitinho. Acho que algum dos outros meninos sabem, porque ela contou.

Cautelosa: Hmm... Quem deve saber é a Dona Beltrana, ou a Dona ‘Fulana de Tal’.

Concentrado: É a Dona ‘Ciclana de Tal’ também tem umas histórias bem bem bem interessantes. Que é a senhora da copa.

Cautelosa: Quem mais que sabe?... (Entrevista Funcionário e Cautelosa, 28 de fevereiro de 2024, os nomes foram suprimidos, ‘de Tal’ foi utilizado para indicar outros sujeitos, uma vez que se esgotaram as alcunhas genéricas)

Ou seja, histórias de visagem também reforçam laços entre pessoas vivas, lembradas em associação a suas atividades laborais. Grandes contadores de histórias são lembrados anos depois após terem deixado o Theatro, marcando a contação de histórias como uma atividade (em ambiente) profissional bastante significativa:

Moldado: Agora, se esses velho tivesse aqui [empolgado] eles iam te contar umas história boa. Principalmente o Ernesto, que ele é daquela pessoa meio espírita, sabe? E ele já viu muitas coisa.

Gabriel: Mas eles tão vivo ainda, né?

Moldado: Tão vivo, um mora em Catalina e o Nestor aposentou e foi embora pra Vigia, agora, onde em Vigia, mano, que é complicado. (Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022.)

Ao compartilhar nossas experiências com *visagens*, somos *emaranhados* ainda vivos as paisagens, nos tornando partes delas, de suas biografias e memórias. Mas, também, somos *emaranhados* nas biografias, nas memórias e nas redes de relações das outras pessoas *afetadas* pelas nossas narrativas. Assim como as *coisas* fazem para *Santos, Visagens e Encantados*, *visagens* são um modo a mais de atravessar perspectivas, categorias sociais e hierarquias de trabalho, para conectar *sujeitos*, criando e reforçando laços de *afeto* e memória. *Lugares visagentos* são como reservas técnicas: repositórios de vivências múltiplas, cujo acervo são narrativas na memória popular.

Estas histórias fornecem significado e contexto para sujeitos, objetos, paisagens e para a ação social. Através da narrativa permitimos que o outro compartilhe de nossas experiências e entre em nossas vidas. (PELLINI, 2014, p. 136-137)

É exatamente porque pessoas, paisagens e *visagens* “entram nas nossas vidas” que continuamos frequentando lugares *assombrados*. Na SAB Sudeste de 2024, eu assisti ao simpósio de “*Etnoarqueologia, Patrimônio e Comunidades*”, onde diferentes pesquisadoras, na sua maioria mulheres, apresentaram os resultados frutíferos de se trabalhar de modo mais próximo às comunidades. As apresentações de Thaíse Rocha, Úrsula Peixoto e Thamyres Pacheco, me ajudaram a compreender a importância da *convivência* com as *coisas*, para uma comunicação efetiva da arqueologia. Algo que minha orientadora sempre me alertou e deixou

claro nos seus textos (BEZERRA, 2011, 2014, 2017, 2018abc, 2020, 2023), mas que nunca consegui apreender. Me faltava entender melhor no que constitui a *convivência* e graças a contribuição de todas pude quebrar em quatro aspectos:

1. Compartilhamento de espaço: A ideia de que em alguma medida as pessoas precisam compartilhar o mesmo espaço da *coisa*, ou de algo que remeta a ela, como imagens, descrições, ou narrativas. Quanto mais próximo, mais recorrente são os contatos, mas, se pode *conviver* mesmo com coisas distantes.
2. Engajamento: Uma ideia que pode ser expressa como “não basta ver, tem que observar”. Ou seja, a relação não pode ser dada de forma muito passiva, são necessárias interações mesmo que intangíveis.
3. Nutrição de *afeto*: A *coisa* precisa se emaranhar nas redes de relação e *afeto* das pessoas, mesmo que o *afeto* seja negativo. Afinal, se pode *conviver* com algo, ou alguém, que você não gosta.
4. Relações diretas, ou suavemente mediadas: Algo ou alguém pode fazer parte do seu cotidiano, mas se os elementos acima se derem por coerção, a relação se torna menos entre você e a *coisa*, e mais entre você e o poder que lhe coage. Duas pessoas forçadas a cooperar, estão compartilhando espaço e se engajando, mas podem não se emaranhar muito profundamente nas redes de afeto uma da outra. Uma vez que não mais compartilham espaço, há um esmaecimento dessas figuras no imaginário. Como colegas de escola cujo nome você nunca soube.

Resgatando os trabalhos de Maués e Villacorta (2001), Galvão (1955) e Leite (2014), seria possível dizer que as pessoas *convivem* com os *encantes*. Afinal, esses lugares se encontram nas *cercanias*; as pessoas ficam sentidas quando arqueólogos levam deles os tesouros (LEITE, p. 122); e por vezes são deixadas oferendas (MAUÉS & VILLACORTA, 2001, p. 19). Ainda que o engajamento usual seja não frequentar o *encante*, para não ser *encantado* por seu *dono*, ninguém advoga pela destruição dos *encantes* pelo perigo dos *encantados*. Esses lugares são *coisas* com sujeição própria, atreladas aos seus *donos*, mas distinta deles. É saudável *conviver* com os *encantes*, *conviver* com os *encantados* é que faz mal (para quem não é pajé), mostrando que se pode ter uma relação positiva com a *coisa* e uma relação negativa com seu *dono*.

Como os *encantados* são encantadores, a advertência que não se deve *conviver* com eles é essencial, pois sua *afetação* chama para tal. Não é preciso fazer o mesmo para as

visagens, sua presença *assombrosa* é um convite para o *desconvívio*. A princípio parece que *encantados* aumentam a distância entre pessoas e *encantes*, e as *visagens* fazem o mesmo para ruínas *assombradas*, reforçando a *marginalidade* desses espaços mesmo quando estão localizados geograficamente em lugares centrais. Contudo, há casos em que as pessoas voluntariamente vão nos lugares assombrados (SILVA, 2019, p. 83-84), passam por caminhos onde não deviam (VASCONCELOS & SILVEIRA, 2021, p. 554) e frequentam ruínas (BEZERRA, 2017, p. 20), é inclusive assim que conseguimos parte das histórias de *visagem*. Por mais que sejam *assombrosos*, lugares *visagentos* são até mais seguros que *encantes*, porque o risco não é ficar preso para sempre, mas ser afastado, expulso, assombrado. Lugares *visagentos* criam *afetos* complexos, são locais de sombra, terror e, às vezes, importantes memórias. *Visagens* e *encantados*, assim como as *coisas*, ‘emprestam’ parte da sua agência ao lugar, potencializando a capacidade de *afetação* do espaço. Fazem o papel de mediadores moderados, ao mesmo tempo que reforçam a relação do espaço com seu *dono*, do espaço através do *dono* e vice-versa. Uma verdadeira teia.

Nisso a gradação entre simétrico e assimétrico parece prestar um papel interessante. *Encantados* são mais alcançáveis que o *fundo* e *visagens* mais próximas que o *passado*. Parece que independente da perspectiva da relação, há sempre um termo mediador e um termo mediado (Figura 5), algo mais simétrico do que o que está além e todos se relacionam entre e através de si, expandindo as capacidades *afetivas* dos envolvidos. Nessa perspectiva, *Santos* expandem a capacidade *afetiva* do divino e da igreja, porque são mais “próximos” (1955, p. 39), ou simétricos, que Deus ou Jesus. *Encantados* e *visagens* expandem a capacidade *afetiva* de suas moradas por deterem capacidades de *afetação* mais simétricas às humanas. Se, para os protestantes, todas *assombrações* são obras do Diabo, é uma indicação que a humanidade tem maior simetria com ele do que tem com Deus.

Portanto, contar histórias de *visagem* é um movimento de *familiarização* e *apropriação* da paisagem, quando não podemos levá-las para o *convívio* doméstico. Em oposição aos artefatos, as paisagens são *domesticadas* ao potencializar suas capacidades de *afetação*, enlaçando mais sujeitos em suas redes de *afeto*. Por serem portáteis, objetos podem ser domesticados por pessoas singulares no *convívio* doméstico, enquanto paisagens precisam ser domesticadas no coletivo, porque o *convívio* com elas se dá em comunidade. É assim que esses elementos da paisagem, *presente*³⁴ de outros *donos*, se tornam elementos identitários de populações, mesmo que não necessariamente reconheçam um vínculo ancestral direto, como

³⁴ No sentido de presentear e de tempo presente.

as *visagens* nas ruínas de Joanes ou as *livusias* do Parque Nacional da Serra da Capivara (BEZERRA, 2014, p. 425; MAGESTE & AMARAL, 2024, p. 242).

Lugares visagentos em quase tudo são como reservas arqueológicas, porém, no Theatro da Paz, ao invés do palco ser dos *antigos*, a constante lembrança e fluxo de histórias dá lugar a *contemporâneos*. Não são pais ou avós, mas colegas, chefes e amores... Os laços de *afetos* construídos e emaranhados no Theatro da Paz restauram as relações de *afinidade* que teorizei que deveríamos ver nas *visagens*, em contraste a consanguinidade virtual dos *encantados*. Nenhum caso exemplifica melhor essa restauração do que a história de amor, da funcionária que perdeu o namorado durante o Círio de Nazaré, que depois foi visto pela artista Joana. Quando narrei uma versão resumida para Elegante, ele a completou:

Eu conheço essa história dessa pessoa [...] Ela era assistente daqui do festival. Um ex-namorado dela morreu, [...] e ela sentia muita presença dele aqui no Theatro. (Entrevista com Elegante, 28 de fevereiro de 2024)

Assim como as pessoas indígenas sentem a presença de seus ancestrais nas reservas, trabalhadores do Theatro da Paz têm uma sensibilidade para perceber no Theatro a presença daqueles com quem nutrem laços profundos, dando continuidade a *convivência*. A história acima é de grande inspiração e importância para mim e fico emocionado toda vez que penso nela, pois eu também sei como é perder um grande amor para a morte. Eu peço licença por tê-la contado.

Toda esta relação sensorial não apenas permitia o contato entre vivos e mortos, mas perpetuava o nome do morto na memória e na imaginação dos vivos, o que permitia sua volta ao seio social. (PELLINI, 2016, p. 153)

3.3.4. Uma Teoria Sobre a Paisagem

É que o Rio recorre ao sobrenatural principalmente para ver o futuro; enquanto no Recife o sobrenatural é sobretudo uma perseguição do presente pelo passado. (FREYRE, 2015, 7.8)

Não tem como separar a paisagem dos sentidos, uma vez que a apreendemos através deles. Muitas vezes, ingenuamente, privilegiamos a visão, mas estamos sempre sendo *afetados* por todos os outros. *Visagens* e *encantados* se manifestam com mais frequência sob condições sensoriais específicas. Luzes, barulhos e fumaça afastam essas presenças, tão íntimas da paisagem. Temos, portanto, de considerar a paisagem em todos seus aspectos sensoriais, mesmo aqueles que, como pesquisadores, não compartilhamos. Levando a sério as pessoas que dizem sentir no espaço presenças, relações e *afetos*. Em uma pequena inversão de perspectiva, não são os objetos que estão sendo silenciados (LIMA; BARRETO, 2020, p. 49; BEZERRA, 2023, p. 37), somos nós que, em nossa insensibilidade, tapamos nossos ouvidos.

As paisagens ao nosso redor são construções, compostas pelo menos por nossos sentidos, nossos *afetos* e nossas memórias, em que todos os elementos têm grande peso em nossa experiência do espaço (TSING, 2019, p. 36; PELLINI, 2014, p. 134-135). Se nota esse evento com mais clareza nas rememórias (PELLINI, 2014, p. 134), mas ele acontece o tempo todo. Navaro-Yashin (2012) em seu livro “*The Make-Believe Space: Affective geography in a Postwar Polity*” traz o conceito de “fazer-crer (*make-believe*)” para paisagens assombradas. “Fazer-crer” trata do trabalho ativo de se imaginar conjuntamente a materialidade da paisagem e seus sujeitos fantasmagóricos (NAVARO-YASHI, 2012, p. 5-6). Mas, a autora vai além, ela traz o “fazer-crer” como uma forma de processo quase artesanal de criação (“*making-up*”) de sentido. De modo que, segundo a autora, não se aplicaria somente a coisas “fantásticas”³⁵ (*ibid.*, p. 15), mas também a “todas as paisagens, quando alinhadas às práticas estatais” (*ibid.*, p. 6, tradução minha).

Como eu o construo, o fazer-crer se refere não a singularidade do trabalho da imaginação ou a simples materialidade do fazer, mas a ambos ao mesmo tempo. (NAVARO-YASHI, 2012, p. 5, tradução minha)

Acredito num uso ainda mais amplo do termo do que a própria autora, para mim, todas as experiências são um exercício constante de ‘fazer-crer’. Ingold (2012, p. 30) fala de um arquiteto que afirma que uma casa que “nunca fica pronta”, o autor traz esse exemplo para falar dos processos de deterioração, conserto e transformações (como a chegada de novos objetos) que mantém a ‘casa’ num eterno devir. Porém, no nosso dia a dia, tratamos nossas casas como *coisas* mais ou menos ‘completas’ exercitando nosso *fazer-crer*:

Saber sem olhar, que a cadeira abaixo de você tem quatro pernas, é um exercício de imaginação, baseado na memória e sensorialidade. Ir buscar sua xícara favorita, é um exercício de imaginação espacial, memória e ligação afetiva com o objeto. Então, *paisagem* é, para fins desse trabalho, a concretização da experiência no espaço. O resultado da união de nossos sentidos, sensibilidades e afetos, transformados por nossas relações e memórias. A abordagem fenomenológica (PELLINI, 2015, p. 138) nos dá fluidez para tratar a paisagem além de sua geografia e agentes, para aproximá-la das *coisas*... sujeitos sensíveis impregnados de *afeto* (DE ANTONI; DUMOUCHEL, 2017, p. 92).

³⁵ Eu não adoto esse termo, mas a Navaro-Yashi usa “*fantasy*”, apesar de desconstruir o significado primariamente atribuído à palavra. Por isso foi mantido como referência ao original.

Sendo assim nosso encontro com uma paisagem não é o encontro com imagens fossilizadas, mas é um processo que pressupõe a incorporação de múltiplas temporalidades que têm diferentes ressonâncias no presente. (PELLINI, 2014, p. 135)

E as “múltiplas temporalidades” são mais que essenciais no entendimento das paisagens amazônidas. Jaqueline Gomes, em sua tese de doutorado (2022, p. 35), cunha o termo “lugares-tempos”, vendo nas comunidades do lago Amanã a mesma indissociação de paisagem e temporalidade. O conceito ajuda a explicar porque o passado tanto vaza para o presente (BEZERRA, 2018b), característica compartilhada entre a materialidade arqueológica e Theatro da Paz. Parece que tratar da Amazônia, é tratar de um universo radicalmente territorializado, pois este afeta o imaginário, as relações entre *sujeitos*, a relação com as *coisas* e até mesmo a temporalidade.

A paisagem presente é metonímica do passado, contendo o todo em um fragmento. Pode se ver expressa numa mesma ruína, quintal ou sítio diferentes ‘*paisagens-tempo*’, cada qual com seu *dono*. O Theatro da Paz é entrecruzado por *paisagens-tempos*, que colapsam no monumento, se fazendo presentes e manifestando através das *visagens*. As narrativas da Criança e do Cemitério de Escravos acionam uma *paisagem-tempo* nos *fazendo-criar* nas “feridas coloniais” citadas por Cláudia Garcés e Suzana Karipuna (2021, p. 106). As histórias da Bailarina nos *fazem-criar* no *encanto*, ao acionar uma *paisagem-tempo* dos espetáculos e performances. Por fim, os *ecos* e *presenças familiares* acionam a *paisagem-tempo* contemporânea, nos *fazendo-criar* na *apropriação* de um patrimônio (MORAES & BEZERRA, 2012, p. 110), ao exaltar o caráter *familiar* e *emaranhado* das relações entre funcionários de longa data.

Belém ilustra com eloquência conceitos estabelecidos por Argan. Além de seu quadro natural privilegiado, ostenta edifícios “que contam o passado ao presente”. (DE TOLEDO, 2013, p. 151)

O papel das histórias é, em parte, nos ajudar a organizar aquilo que sentimos como uma totalidade. Estão expressas entre as narrativas de visagem do Theatro da Paz uma história sobre seus *donos*. Falam de um lugar que sai das mentes e mãos da elite colonial, para se tornar cada vez mais público. Contar histórias do Theatro é fazê-lo nosso, à medida que nos tornamos dele.

3.4. Aludindo aos Sentidos

[...] o vigilante percebia a manifestação de diversos seres e agências, como os ratos que faziam ruídos em uma biblioteca, o vento que batia uma porta ou balançava os vidros da janela, uma visagem que soprava em seus ouvidos. (LAGES, 2019a, p. 123)

Embora não conheça pessoalmente, considero Gabriela Lages Gonçalves minha irmã mais velha de dissertação. Ela trabalha de forma íntima com vigilantes de lugares assombrados, os casarões do centro histórico de São Luís (MA) (GONÇALVES, 2019ab, 2022, 2023). Seu campo e etnografia me chamaram atenção, pois se aprofundam na interação entre a sensorialidade, as *coisas* e os “seres intangíveis”, termo que utiliza para se referenciar a diversidade de habitantes não-vivos dos casarões, dentre eles as *visagens* (GONÇALVES, 2019a). O trabalho dela foi essencial para me ajudar a responder à pergunta inicial: Qual o papel das *coisas* na relação das pessoas com as *visagens* no Theatro da Paz?

3.4.1. Paisagens Rizomáticas e Variações Sensoriais

No caso-limite – ou seja, na ausência de qualquer objeto – um ambiente como esse seria percebido como um deserto perfeitamente plano, com um céu completamente limpo por cima e terra sólida por baixo, se estendendo em todas as direções até o grande círculo do horizonte. Que lugar desolado seria! (INGOLD, 2012, p. 28)

Bom, se estamos falando de *coisas* e *sentidos*, a primeira coisa que dá sentido ao Theatro da Paz, é o próprio teatro. Mas o Theatro em si é povoado de outras *coisas*, suas decorações, mesmo quando atreladas ao chão e ao teto, são *coisas* em si, assim como é cada ladrilho que compõe o chão. O Theatro é uma *coisa-paisagem-rizomática*, que se estende muito amplamente.

Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. (INGOLD, 2012, p. 29)

O excesso de decorações torna um desafio descrever em palavras os caminhos que levam ao Hall de Entrada ao Foyer. A cada espaço que adentramos, novos lugares se revelam. Entretanto, a tentativa que realizei agora, pode ajudar a compreender a agitação sensorial e experiência sublime que é para um estrangeiro, de terras de arquitetura modernista³⁶, sem uma educação sensorial adequada, adentrar esse monumento:

Fecho meus olhos e tento repetir os caminhos que fiz nos dias de espetáculo, na vez que me apresentei no sarau de poesia e nas visitas guiadas. Em frente ao monumento resplandece nos ladrilhos no chão da Praça da República o brasão do Theatro, leem-se as letras T e P em branco, estilizadas e sobrescritas, dentro de um círculo escuro. Nos dias de

³⁶ Estilo predominante de arquitetura em Belo Horizonte, menos suntuosa.

espetáculo, a fila se forma da esquerda para a direita, atravessando a fachada, onde vemos o Átrio, a esbelta entrada: cinco arcos se projetam abaixo da varanda, cada vão fechado por uma porta de grade. Nos espetáculos entramos pela lateral direita deste setor. Nas visitas guiadas, é a grande porta de madeira, na lateral direita do Theatro, que leva ao Hall Principal.



Imagem 42: Fachada do Theatro da Paz. Foto: Gabriel Rodrigues, 22 de abril de 2023

O Hall Principal, por sua vez, tem quatro portas laterais. As da esquerda levam ao café do Theatro. As da direita levam a Bilheteria, por onde entramos nas visitas. O chão é decorado com um padrão difícil de descrever, há três grandes polígonos espalhados pelo chão e centralizados na porção horizontal, são formados de quadrados, que juntos compõe uma forma circular com seis quadrados de diâmetro. No centro dessa formação se espelham vertical e horizontalmente, uma figura que remete ao design quatro muiraquitãs, mesclados com tangas marajoaras (Imagens 27, 28 e 29, em *Encantos de uma Nova Era*).

Uma escada suntuosa leva ao primeiro pavimento. Ela é ornada por três tapetes vermelhos, cada um apontando para uma entrada: duas laterais, em forma de arco; e uma maior quadrada no centro. No topo da escadaria se vê o magnífico espelho de cristal com moldura dourada. Entre as passagens há dois bustos e na beira das escadas duas estátuas.

Entre o limite da escada e a parede há, no térreo, duas passagens em arco que levam aos corredores laterais do Theatro. O teto é decorado com padrões retangulares e um luxuoso lustre, com várias lâmpadas.

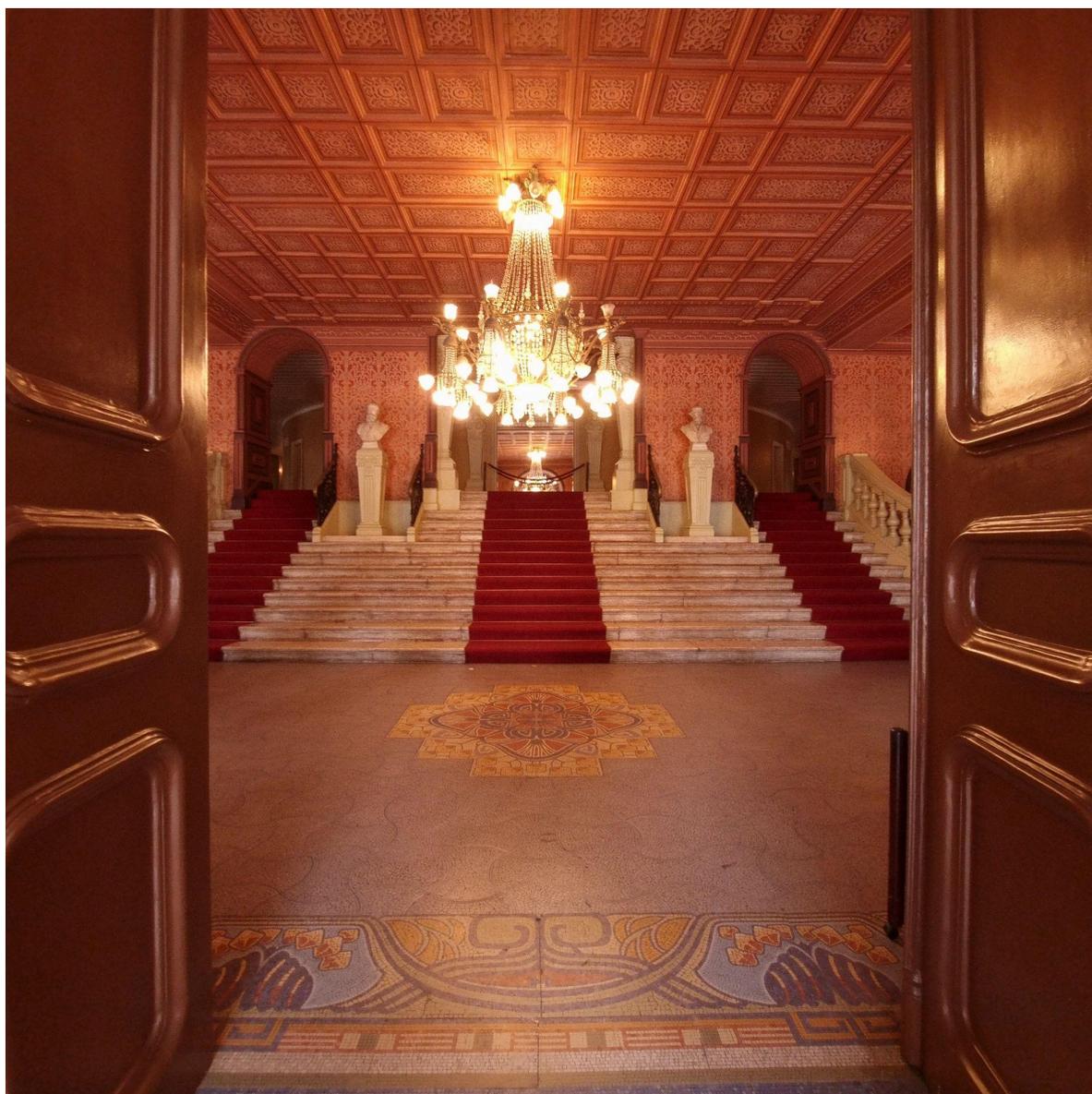


Imagem 43: Hall do Theatro da Paz. Foto: Gabriel Rodrigues, 6 de março de 2024

Em contrapartida, os corredores dos pavimentos, chamados de Circulação (PARÁ, SECRETARIA DE CULTURA, 2013), são menos decorados. Os dos primeiros andares possuem um padrão de duas cores nos tacos de madeira no chão, há, também, espaços retangulares recortados na parede, decorados com borda, que dão lugar as janelas. Porém, na Circulação Paraíso se vê apenas longas tábuas de madeira no piso e nas paredes são recortados arcos simples, onde pequenas janelas se abrem. Em todos os andares a pintura é amarelada homogênea e o teto de um forro branco.



Imagem 44 e 45: Corredores dos pavimentos, Paraíso e andares inferiores, respectivamente. Foto: Gabriel Rodrigues

O acesso ao *Foyer* se localiza no segundo pavimento e é dividido em dois andares, sendo o segundo apenas uma varanda. Nunca o vi de cima, e nunca soube como acessá-lo, mas as plantas do Teatro indicam que é pelo quarto pavimento. O chão tem uma decoração parecida com os dos corredores, mas mais intrincada. Há mais de um padrão no chão, um central composto de vários triângulos de madeira, compondo quadrados multicolores, tapetes vermelhos que levam a varanda (Imagem 41). Os padrões mais distantes, para um lado e para o outro, são grandes quadrados, rajados de triângulos espelhados aquém dos muiquitãs do Hall de Entrada (Imagem 27). As margens entre as decorações do piso lembram motivos marajoara. No teto se vê três pinturas, dos quais só pude ver duas mais de perto. Uma imagem de seis musas nuas com liras e acompanhantes mirins, enredadas em tecidos rosa; e uma paisagem de um céu, com garças através de uma densa mata.



Imagem 45 e 46: Pinturas do Foyer. Fotos: Gabriel Rodrigues, 17 de outubro de 2023

O *Foyer* nos leva para a varanda, que pode ser vista de fora. Um lugar limpo, plano, de piso branco, as únicas decorações sendo o guarda corpo e as estátuas de um lado e de outro que carregam luzes. Mas, esse lugar ‘vazio’ é o que mais rouba a visão, pois nas costas do observador está o magnânimo Teatro da Paz e suas seis enormes colunas (Imagem 42) e, na frente, resplandece a Praça da República.



Imagem 47: Estátua da Varanda. Foto: Gabriel Rodrigues, 17 de outubro de 2023



Imagem 48: Praça da República no cair da noite, vista da Varanda do Theatro da Paz. Foto: Gabriel Rodrigues, 17 de outubro de 2023

Essas descrições ‘frias’ consomem muitas páginas e mal cobrem uma pequena parcela de todas as paisagens do Theatro. Acredito, também, que *Noite de Espetáculos* é, em comparação, menos descritiva e mais fiel à experiência de estar no Theatro. Mesmo assim, para esses poucos espaços faltou falar das paredes, dos corrimões, dos cheiros, dos sons, das vozes, da temperatura ambiente... detalhes sensoriais que os descrever tornaria o texto infinito. O exercício não é, entretanto, um longo floreio, ele remete ao que mencionei ao contar o último caso do Senhor Brand. O período mais *visagento* do Theatro da Paz e outros casos de *visagem* coincidem com momentos de mudanças rápidas e notáveis na atividade do

Theatro. Visagens se dão à noite depois de um dia de obras, após espetáculos cheios, em meio ao Círio de Nazaré, nas manhãs e tardes entre ensaios.

Gonçalves (2019b, p. 124) descreve que o prédio do Arquivo Público do Maranhão é, também, um lugar bastante *visagento* que causa grandes incômodos nos trabalhadores e está, assim como o Theatro, está rodeado por uma paisagem agitada durante o dia. É possível argumentar que é a solidude desses momentos, mais que as variações sensoriais que provoca o aparecimento de *visagens*, mas nem solidude, nem desejo resultam na detecção das presenças, como nos conta o Caçador de Visagens:

Eu gosto de [ouvir a] pessoa falar: “Eu vi!” [...] Eu quero ver também! Eu gosto de ir lá mexer, eu já tentei... eu já fui meio-dia lá em cima [no Paraíso], assim, para ver se eu vejo algum: “A bailarina, né? Ainda não vi, né?” Deixa eu ver se eu ouço, aí fiquei lá um tempinho, uns 15 minutos, mas comigo não deu certo ainda. (Entrevista com Caçador de Visagens, 24 de agosto de 2022)

Na verdade, nem precisa estar sozinho, muitas experiências de *visagem* são compartilhadas, trago como exemplo mais abaixo, em *Eu Nunca Vi*, a mulher de vermelho, vista por Moldado e companheiros. Em *Visagens, Sentidos e Coisas*, trarei o caso de Concentrado, que viu, com a amiga, um homem atravessar a parede. Várias pessoas reportaram sentir presenças ou ver a Criança no *Foyer* durante visitas guiadas, que são feitas em grupo. Por fim, a Moça da Sala Conquista dá mais um argumento em prol das flutuações sensoriais, ao contar uma história em que emaranha pessoas, *coisas*, lugares distantes e as paisagens do Theatro da Paz:

Uma vez eu trouxe meu tio aqui, eu sou daqui de Belém, mas meu tio é de Fortaleza. Uma vez eu trouxe ele aqui e na sala aqui ao lado, se não me engano se chama A Conquista tinha só nós dois e a gente tava observando o quadro que tem aqui. Eu ouvi, eu senti uma presença atrás de mim e a gente ouvia passos de tanto que meu tio também ouviu. Como se alguém tivesse apertando o piso, mas não tinha ninguém. E, quando a gente olhou, não tinha ninguém. Aí deu logo um arrepio na espinha! E fora que tem histórias não minhas [...] que pessoas vinham aqui sentiam a presença. Sempre nessa sala aqui eu não sei porque. Não sei o nome dessa palavra, acho que é a Conquista. (Entrevista com Moça da Sala Conquista, 24 de agosto de 2022)

Bustos e estátuas são habitantes antropomorfos do Theatro, mas pouca atenção é dada a eles nas histórias de visagem. Porém, aparecem com frequência nas narrativas *visagentas* lugares com pinturas, como a da Sala de Espetáculos, o Foyer e a sala Conquista. Precisamente quando um salão abriga múltiplas paisagens dentro de si.

Hamilakis aponta que “o fluxo dos sentidos são arriscados e imprevisíveis” (2013, p. 117, traduzido por mim) e controlá-los é uma tarefa árdua, uma vez que *emaranham* “matéria, experiência sensorial e memória” (*ibid.*). Sendo assim, os ‘sensações’ cruas de nossos sentidos precisam passar pelo *fazer-crer* para se *emaranhar* no que reconhecemos como

nossas experiências. Se flutuações na sensorialidade estão associadas a presença de *visagens*, o exercício descritivo mostra que caminhar pelas múltiplas paisagens pelo Theatro já aciona tal efeito, significando que essas presenças outras estão nos ajudando a construir o *sentido* simbólico, sensorial e sensível de nossas experiências.

3.4.2. Eu Nunca Vi

E como eu tava te falando, quem vem de fora fala comigo, quando eu falo: “Ah, eu trabalho no Theatro da Paz” “Elegante, tem muita visagem lá? Tem muito fantasma?” “**Olha, eu nunca vi, quer dizer, não vi com certeza, mas assim deve ter**”. (Entrevista com Elegante, 28 de fevereiro de 2024)

Há um estranho ‘paradoxo’ no Theatro da Paz, existem muitas mais histórias de visagem do que testemunhas. “Eu nunca vi” e suas variações são expressões frequentes nas narrativas que coletei. Elegante, o Vigilante Testemunha e Moldado todos me relataram casos de visagem testemunhados em primeira mão, ao mesmo que me disseram “Eu nunca vi”. Parece que quando se trata de visagens a visão não é o sentido mais favorecido. Pelo contrário, testemunhas de experiências oculares são as que mais tendem a dizer:

[...] eu não sei se eu vi. Assim, trabalhando no palco, já tarde da noite, era uma dez e meia, onze horas, por aí [...] E a gente tava montando cenário, né, no palco. E, era pra um espetáculo do outro dia. E aí, [...] eram os técnicos da casa: eu, o Fulano, o Ciclano, nesse tempo, tinha [também] o ‘Beltrano’ e o ‘Beltrano de Tal’.

Então, lá em cima, a gente olhando do palco assim... tu olha pra cima assim, tu vê! Tem uma escadaria aqui, que vai pro urdimento³⁷. E aí, a gente: “Porra negão, tem alguém lá em cima!”. E a gente montando aqui. E ele disse: “Porra negão, tem alguém lá em cima, subindo que vai por urdimento.”/“Oh, mas só tá nós aqui.”/“Não cara, vai lá, vai lá, que tem uma pessoa lá!”. E aí a gente foi, quer dizer, chegou lá, a gente não viu ninguém, né.

[...] voltamos pra trabalhar: “Pá, pá, pá, pá”, trabalhando e aí ele viu de novo, só que... Ele viu uma mulher de vermelho, cara! Subindo porra! Pra tu vê só... Subindo na direção da maquinária, que vai já pro telhado. Sabe por quê? A nossa, a escada é assim, né, no segundo andar [...], que é onde ficam os motores, das [inaudível] motorizada. E tem uma escada que ela vai assim, né? Ela vai pra cima da ferradura, onde fica a pintura, entendeu? A gente tem um coisa lá, que a gente passa pra frente do telhado, pra dar em cima do telhado, então tem uma portinha lá. E essa pessoa foi: “Bora, bora que tem alguém lá”; “Não tem, não tem cara, eu não to vendo ninguém.”; “Não eu vi, bora lá!”. ‘Fomo’ lá, não vimos nada. Quer dizer, eu vi o vulto. Mas, num vi se era de vermelho, se era de branco, se era sabe, e isso é, e isso foi... (Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022.)

Posso ter deixado passar, mas explorando a dissertação de Gabriela Gonçalves (2019), existem poucos casos primeira mão, coletados por ela, sobre alguém que viu uma visagem. Muitas vezes as pessoas as detectam através da audição ao interagir com objetos, ou a partir de outros sentidos além dos clássicos cinco. Dos casos oculares, o mais marcante foi de Beto, vigilante do “Prédio de História da Universidade Federal do Maranhão”. O relato aparece

³⁷ “O conjunto de cordas, panos, telões, etc. que, suspenso da teia, não está à vista do público. Zona do palco entre a boca de cena e a teia.” (ESCOLA DE TEATRO JULIANA LEITE, 2019)

bastante claro na voz da autora: Beto ouviu uma cadeira sendo arrastada, desviou a atenção para fechar a porta e barrar os ventos, que imaginava serem responsáveis pelo movimento. Quando voltou seu olhar para cadeira, deparou-se com “um homem, negro, trajando camisa roxa e calça social preta” (*ibid.*, p. 47).

Os casos oculares, frequentemente, estão ligados a cores muito saturadas frequentemente associadas as roupas trajadas pelas *visagens*: a Criança veste branco; a Mulher aparece de vermelho; os cabelos da Bailarina são ruivos e contrastam com a pele clara; na versão de Joana (FUXICO, 2003) o rapaz de lenço/turbante veste azul, contrastando com os tons quentes da Sala de Espetáculos; seu Brand usa o uniforme branco e azul-escuro da segurança; Rudá Pinho (2019, p. 132) conta de uma mulher vestida de preto que atacou, provavelmente de dia, crianças no Guamá; e agora o homem de roxo. Existem poucos casos de *visagens* marrons, bejes, ou vestindo preto a noite. As cores fortes e contrastes parecem ajudar a distinguir as presenças dos espaços.

Entretanto, mais importante que as cores é saber ver... Beto parece ser um grande conhecedor de histórias de visagem e sabe bem como lidar com elas, então, assim que li o caso reportado por Gonçalves, busquei saber qual era a religião do vigilante. Para minha felicidade a autora conta que Beto é espírita (GONÇALVES, 2019, p. 50). Grande sorte, porque no Theatro da Paz é dito que a capacidade de sentir presenças está diretamente associada a religiosidade e ancestralidade, onde devotos de religiões de matrizes espíritas e afrodiaspóricas são os que mais sabem ver *visagens corporificadas*.

Ele tava na Varanda e atravessou a parede e ela viu. Eu não sei se ela é espírita, não sei se não é. (Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022.)

[...] outros funcionários começaram a ver ele por aí. Quem tem um nível de mediunidade, né. Eu não tenho, eu nunca vi. (Entrevista com Elegante, 28 de fevereiro de 2024)

Deixo eu falar porque eu vejo, já frequento centro espírita e sou umbandista. (Entrevista com Vigilante Que Vê, 23 de agosto de 2022.)

Mas o moleque disse “não cara, eu vi” [a mulher de vermelho], que era o Fulano. É, tipo assim, é. E é negão mesmo, porque a família dele é, tipo assim, decendente de escravo, então como o pessoal diz que essa pessoa tem coisa, tem coisa c’os antigo, tem mediunidade, essas coisa aí. Não acredito, também não desacredito. Porque, eu vi lá o vulto, e fui lá constar e me arrepiei, cara. Então, quer dizer que, que pode ter visto, pode não ter visto. Não vi com tanta visão quanto ele viu. Mas eu vi! (Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022.)

Porque por mais soe estranho, trato *descorporado* e *incorpóreo* como coisas diferentes. Incorpóreo é aquilo que não tem corpo, *descorporado* são aqueles que perderam o seu, ou podem abandoná-lo. Nas narrativas *visagens* não parecem ser seres incorpóreos, afinal, as pessoas são capazes de descrever os seus corpos, que detêm, às vezes, detalhes

assombrosos como o pescoço torcido da Bailarina, segundo o Vigilante Que Vê. Além disso, a interação delas com a materialidade não se dá através do pensamento, como poderes psíquicos, pelo contrário a relação delas com as coisas parece ser bastante *tangível*:

O Vigilante da Garrafa não me autorizou gravar entrevista, mas me mostrou algo que jamais vou esquecer. Ele contou poucas histórias de visagem e falou mais do desconforto de trabalhar num lugar assombrado, porém quando contei para ele que eu queria entender o papel dos objetos cotidianos nas histórias de visagem ele sacou o celular. ‘Espera que eu vou te mostrar uma coisa’, lembro dele dizer. Passou um tempo na galeria e depois de encontrar o que queria virou o celular para mim e Gabrielle. Era um vídeo capturado por um *smartphone* moderno, ou seja, a imagem era clara e distinta, ou assim me lembro dela. Uma garrafa prateada estava sobre a mesa de lancha dos vigilantes. Devia estar gelada, pois a água se condensava na superfície. Mas, o que me assombrou foi tampa... Ela movia sozinha, da direita para esquerda, tamborilando, como se alguém a estivesse tentando abrir. As visagens são muitas vezes intangíveis para nós, para si mesmas elas podem muito bem tocar o mundo.

Assim como os pajés são humanos extra-ordinários que precisam endireitar o corpo para consistentemente ver os *encantados*, espíritas e umbandistas, através da religião, ‘endireitam sua visão’ e os médiuns se tornam capazes de ver e muitas vezes também de ‘receber’ não-vivos. Porém, a religião também pode ser utilizada como modo de negar a relação com as visagens e não são poucos os casos:

Em Tefé, à medida que as pessoas se apegam a fé evangélica elas param de ter visagens, em um entrevista Silva registra: “Depois que me tornei evangélico nunca mais vi visagens, era o Satanás mesmo que eu via na mata” (SILVA, 2019, p. 82)³⁸. Moldado diz algo parecido: “A gente reza, eu rezo sou católico, rezo todo dia, mas mesmo assim. Tem dia que, não é dia é noite, né?”³⁹. A cruz de cera benta impede o Currupira de se aproximar (GALVÃO, 1955, p. 108). Rezar na frente do oratório e encomendar uma missa pela alma afasta a assombração (FREYRE, 2015, 48.8). A missa encomendada para os documentos faz o Seu Brand não incomodar mais o grupo de guarda do Vigilante da Missa. E quem me ajudou a perceber essa relação foi, ela, Gonçalves, que no seu artigo de 2019(b), que dá grande destaque a vigilante Joana e seu escapulário...

³⁸ (entrevista com Joaquim Silva, 30/11/2018, *apud* SILVA, 2019, p. 82).

³⁹ (Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022.)

A pesquisadora (2019a, p. 63-66; 2019b, p. 125) narra sobre os primeiros dias da vigilante na antiga Pensão Chicó, um grande casarão no centro de São Luís que hoje cedia o Arquivo Público local. Gonçalves conta que Joana não anda armada para que não seja alvo de criminosos, que poderiam assaltá-la exatamente para roubar uma arma (*id.*, 2019a p. 64). Ainda assim, a vigilante se sente mais confortável nas partes do turno que passa na rua do que quando precisa rondar o casarão (*ibid.*, p. 74).

A Pensão Chicó já foi um prostíbulo (*ibid.*, p. 61) e Joana se dizia assombrada pelas presenças das mulheres (*id.*, 2019b, p. 124), associadas as antigas trabalhadoras do lugar. Logo após a primeira semana de trabalho passou a sentir presenças, ver vultos, ouvir as não-vivas manipulando a máquina de cortar papel (*id.*, 2019a, p. 63-64). Quando isso acontece é frequente que as pessoas tentem se utilizar de outras distrações sensoriais para não se *assombrar*, que ressalta um importante uso das *coisas* ordinárias. Gonçalves narra que Joana ligava seu rádio no volume alto, e também o faz o Vigilante Testemunha:

V. Testemunha: [inaudível] quando eu vou fazer ronda e quando tá escutando muito eu pego meu celular e deixa ficar rolando uma música, entendeu? (Entrevista com Vigilante Testemunha, 23 de agosto de 2022)

Entretanto, não era o suficiente e Joana começou a dispor de outras estratégias para evitar o *assombro*. Mudou os andares que frequentava, mirava com mais frequência as paisagens além do prédio que guardava (GONÇALVES, 2019a, p. 65). Gonçalves conta que ela mais se acostumava do que vencida a batalha com as presenças, que lutavam para serem percebidas... (*ibid.*, p. 65) Até que um dia, recebeu um objeto sagrado imbuído de *afeto*. Um escapulário.

É comum a ‘regra’ entre os católicos de que não se deve comprar um escapulário para si mesmo – ele é um objeto para presentear alguém que esteja precisando de proteção e conforto espiritual. (GONÇALVES, 2019b, p. 127)

Somente depois de portar o objeto no pescoço Joana teve sossego.

As relações religiosas assimétricas são evocadas quando se precisa findar as relações mais ou menos simétricas das visagens. Apelar para o divino é uma forma de negar uma reciprocidade com os não-vivos, o que resolve o problema findando a relação. Porque Ícaro, outro interlocutor de Gonçalves (2023, p. 4-5), mostra que é possível diminuir o *assombro* deixando oferendas. O uso da religião para negar a relação com as *visagens* é o oposto da *domesticação*, ela torna as presenças ainda mais *assombrosas* (PIRES, 2007., p. 121), o que movimentava grandes *afetos negativos* e rompe o *convívio*. Só é interessante como tanto na *domesticação* e quanto na *recusa* as *coisas* cumprem papel fundamental.

3.4.3. Coisas e Sentidos

“Será que a gente vê mesmo, com exatidão, as pessoas e as coisas?” (GUIMARÃES ROSA, 1967)

Quem, como eu, tem miopia sabe como a experiência do mundo diverge do *ordinário* quando estamos sem óculos. Se você nunca teve o prazer de ver um mundo embaçado, sempre que a luz não é atravessada por duas lentes de vidro, talvez você se lembre do desespero de Velma sempre que perdia seus óculos em Scooby-Doo⁴⁰. Meu caso não é tão desesperador, mas não consigo pegar ônibus sem ajuda se não estiver usando minhas armações de grau. Nós, humanos, criamos artefatos de acessibilidade que aprimoram nossos sentidos, como aparelhos auditivos, estetoscópios, microscópios, leitores de temperatura e os óculos, pelos quais consigo distinguir as letras que eu próprio ‘bato’ no teclado, para aparecerem nessa folha de papel virtual, me permitindo comunicar, através do tempo e espaço, com você, que me lê. Humanos são verdadeiros ciborgues (HARAWAY, 2013) e nem sempre precisamos de nosso aparato mecânico atrelado ao corpo para que esses componham nossos sentidos, afinal “a fronteira entre o físico e o não físico é muito imprecisa para nós” (HARAWAY, 2013, p. 43).

Você já teve a sensação de estar sendo observado? Já notou como é difícil explicar por que essa sensação ocorre? Já sentiu um ‘troço esquisito’? Muitas vezes não conseguimos explicar o porquê certos *afetos* estão sendo gerados a partir dos *sentidos*. Hamilakis (2013, p. 113) afirma que nossos sentidos são “infinitos” e que o foco nos cinco principais (olfato, audição, visão, tato e paladar) é um viés ‘ocidental’. Além disso, aponta que diversos fenômenos criam ‘modalidades sensoriais’, como um ouvido pro ritmo e gingado para dança (*ibid.*, p. 114), de modo que existem experiências que não podem ser desemaranhadas das múltiplas sensações que as compõem. Concluindo que os sentidos existem no fluxo e movimento do corpo (*ibid.*, p. 114), que, como Haraway (2013) aponta, inclui as *coisas*, especialmente no caso dos humanos.

Visagens como fenômenos multissensoriais tomam proveito dessas duas discussões. Comentei, por exemplo, como os laços de *afetos emaranhados* aos lugares conferem a capacidade de sentir presenças de pessoas específicas. Mas, há alguns humanos ainda mais sensíveis, como devotos de religiões espíritas ou de matriz africana, capazes de sentir presenças através de sentidos que não são descritos como sons, cheiros, gosto, toque ou olhar:

⁴⁰ Desenho sobre um cachorro falante e sua equipe, que resolviam vários mistérios, muitas vezes associados a assombrações.

Outras histórias, deixa eu ver, sobre visagem. Ah! Já aconteceu comigo de eu estar fazendo uma visita e uma moça, na visita, ela era sensitiva [...] E aí ela, viu, contando histórias de visagem, aí ela falou: ‘que ela era sensitiva e quando chegou lá no Foyer ela tava sentindo um fluxo muito grande de pessoas passando para o lado e para o outro’. (Entrevista Monitora de Visitação, no dia 24 de agosto de 2022)

Como narrei em *Paisagens Rizomáticas*, experiências desse tipo, por mais que possam ocorrer em qualquer lugar, tendem a acontecer em lugares de mais estímulo sensorial, que contém dentro de si múltiplas *coisas* ou *paisagens*, como é o Foyer do Teatro. Como se as *coisas*, quase que imperceptivelmente, estivessem atuando para promover sensações (MILLER, 2005, p. 5) que revelam presenças outras.

Isso parece mais potente no imaginário amazônida. Fiquei eufórico quando encontrei a reportagem da cantora Joana ainda disponível na internet. Fiquei ainda mais encantado ao contrastar as versões registradas na web com as de Moldado, que me permitiu tirar duas ricas reflexões. Segundo a data que estava atrelada a reportagem, o caso tem uma temporalidade mínima de 2003, tendo podido ocorrer ainda antes⁴¹. Com isso chamo atenção para uma das falas de Moldado: “Aí ela [funcionária] pegou e puxou o celular, e aí ela mostrou [a foto] para ela [Joana]”.

Em 2003 era lançado o Nokia 1100 (REDIFF.COM, 2003), um celular de tela LCD, monocromática, muito popular no Brasil (quando já não era mais novidade minha mãe chegou ter um desse, que depois foi passado para mim). Sua memória e função limitadas não podiam armazenar ou reproduzir fotografias. O primeiro iPhone só seria lançado anos depois, em 2007 e demoraria muito mais a se popularizar e se tornar acessível no Brasil.

É lindo, para mim, que durante anos estudei computação, perceber o efeito da memória, que atualiza as tecnologias nas narrativas para uma audiência (que inclui o próprio contador de histórias) contemporânea. Esse exercício não pretende desmerecer a versão de Moldado, muito pelo contrário. Nas histórias de *visagem* não tem ‘versão correta’, cada perspectiva ajuda a enriquecer o caso. E é exatamente isso que a versão me contada por Moldado faz.

Na ‘versão original’ poderia ter sido uma foto na carteira, ou a moça poderia ter uma câmera digital, que já eram suficientemente popularizadas em 2003. A funcionária pode só ter batido a descrição e depois encaminhado, com a foto, o pai do rapaz de lenço ao hotel de Joana, como conta a versão da web⁴². Inclusive, a versão web pode até ser fidedigna do relato

⁴¹ Uma vez que suponho que o site onde encontrei pode ter copiado e colado a matéria original, que já não está mais no ar.

⁴² Site: Perfil News (O FUXICO, 2003)

que Joana passou aos repórteres, mas ao recontar a experiência a própria Joana, em maior ou menor grau, a transformou. Ou seja, a ‘versão original’ da história nunca foi posta em narrativa, porque a ‘versão original’ foi a experiência vivida, não a experiência descrita.

Feito as devidas ponderações, é importante dizer que as tecnologias desempenham um papel interessante na transformação da história. A versão web não menciona a namorada, mas sim o pai, que teria de ter levado a foto ao hotel, solucionando, por fim, o caso da identidade do rapaz (FUXICO, 2003). O celular permitiu que a situação fosse resolvida ainda dentro do Teatro da Paz. A história passou a ser contada no espaço, tornando-se uma história do e no Teatro.

E mais, ter a foto de alguém salva no celular é um grande sinal de *afeto* e intimidade, especialmente para alguém que acabou de perder o parceiro que ama. A descoberta ser promovida pelo pai ou namorada transforma a *afetação* da história e também os *afetos* que desenvolvemos através dela. Se a versão de Moldado tivesse foco no pai, a história jamais teria ressoado tanto comigo, que naquela época eu ainda não havia reencontrado o meu⁴³. Independentemente da versão, o caso é tocante, mas quem e como toca é diferente. Ressalto ainda que os laços *afetivos* que *identificam* o rapaz (FERREIRA, 2009, p. 138) são *consanguíneos* na versão web e de *afinidade* na versão de Moldado, referenciando novamente essa possível diferença no trato de *visagens* e *encantados*⁴⁴.

Outra transformação que não pode deixar de prestar atenção é que na versão de Moldado, Joana percebe que o rapaz é uma *visagem* quando ele atravessa uma parede. A versão web diz que: “Assim, que terminei de cantar a canção, ele sumiu!”⁴⁵ Ou seja, na versão amazônica da história é uma *coisa* que alerta o sentido e faz notar a *alteridade* da *visagem*. A versão web não tem tais intermediários. Notar que *sujeitos* são, na verdade, *visagens* através de sua interação com a materialidade é um fenômeno comum nas narrativas dos funcionários do Teatro:

⁴³ Eu perdi contato com meu pai aos 10 anos de idade. Mas, graças ao Auto do Círio e uma muito longa e cômica história (que um dos meus melhores amigos achou até que fosse morrer), eu pude reencontrá-lo, depois de 17 anos, assim como o resto da minha família. Além de descobrir que eu tenho 7 outros irmãos. Mas isso se deu em março de 2024, quase um ano e meio depois que entrevistei Moldado.

⁴⁴ Adiciono em nota uma teoria ainda muito vaga para ser posta em texto. *Visagens* parecem ser uma categoria exclusivamente não-indígena e são encaradas como mais negativas que entes similares em ontologias indígenas. Será que algo nos processos de colonização faz com que a reciprocidade das afinidades virtuais com os *bichos da mata* e com os *mortos* se rompa os tornando *visagens*?

⁴⁵ Site: Perfil News (O FUXICO, 2003)

Concentrado: Não cheguei a ver nada, só um vulto passando na sala de espetáculos entre os camarotes é tudo fechado. Mas, foi só isso aí mesmo.

Gabriel: Mas foi que dia isso? Foi de dia, de noite?

Concentrado: De dia, de dia.

Gabriel: Então pera aí. Você chegou para trabalhar como que foi isso?

Concentrado: A gente estava numa visita guiada. E passou o vulto, a gente olhou. Eu e minha amiga e a Fulana que é da visita. Aí, eu olhei pra ela e disse: “Tu viu?”, “Eu vi!”.

Gabriel: Tipo você falou que foi de um camarim para o outro?

Concentrado: Camarote!

Concentrado: [inaudível] espetáculos, assim passando tava tudo fechado.

Gabriel: Ah pera aí, calma aí, então passou de um camarote para o outro? Tipo atravessou o palco?

Concentrado: Temos os andares, passou de um camarote pro outro.

Elegante: Os camarotes tem uma divisão.

Concentrado: Tem uma divisórinha.

Gabriel: Jesus! (Entrevista com Concentrado e Elegante, 28 de fevereiro de 2024)

O Concentrado diz “Não cheguei a ver nada”, para logo em seguida contar um caso ocular, com uma série de detalhes. Como disse em *Eu Nunca Vi* para perceber as visagens a visão não é um sentido privilegiado, nos fazendo questionar, sempre que se repete, o significado de ‘ver’. *Visagens* são muito mais claras através dos outros sentidos, como aqueles que não se pode descrever. Ou quando, mesmo invisíveis, mexem em objetos, como as garrafas, os fazendo, de certo modo, nossos óculos com os quais vemos outras agências. Todavia, acredito que o sentido que mais certamente revela presenças outras é a audição.

Em suas narrativas os vigilantes dão muita ênfase nos “barulhos”. Afinal, são quem mais conhecem o Teatro à noite, nas situações de baixa visibilidade, quando a luz provém mais das lanternas, que do sol ou das lâmpadas, tornando a audição mais preciosa. Quando as portas estão fechadas, o melhor jeito de saber o que há do outro lado é escutando. Na primeira história, o Vigilante da Missa dá uma grande ênfase nas batidas de ‘metal contra metal’ feitas pelo Senhor Brand e, em sua versão, o Vigilante Que Vê confirma:

Esse nosso supervisor, o inspetor Brand, ele gostava de fazer ronda sempre assim, batendo, ele tem que conferir [...] quando a gente tá lá, lanchando, a gente escuta, fazendo o barulho, como se ele tivesse andando e conferindo, cada um num lugar diferente. (Entrevista com Vigilante Que Vê, 23 de agosto de 2022.)

Nas versões de Bailarina contada pelos dois, Maggie faz sua presença conhecida através de baques no palco. Geralmente, não se figura os sons como materialidade, mas eles

parecem intrinsecamente ligados as *coisas* que ressoam os barulhos. Nesse sentido, dentre as *coisas ordinárias*, nada é mais vilanesco que as portas.

Eu nem tinha acabado minha entrevista com Moldado, quando o Baterista começou a me contar sobre seu primeiro dia no Theatro da Paz:

Baterista: [Quatro?] horas da manhã. Aí a porta lá em cima. Aberta lá. E tudo escuro, no escuro. E aí o Fulano, não tinha chegado. Então, fui o primeiro chegar.

Moldado: Eu, o Ciclano, somos os primeiros.

Baterista: [...] Aí eu fiquei sentado aqui, no escuro, quando foi bateu uma porta. E fechou [...] lá em cima. Aí o Fulano chegou. [...] Aí ele falou comigo primeiro [...] que eu sou convidado da orquestra. Primeira vez!

Moldado [como se completasse a fala do rapaz]: “[E já] Não quero mais.”

Gabriel: Primeira vez na orquestra e já começou. (Entrevista com Baterista e Moldado, 24 de agosto de 2022)

Houve uma importante discussão sobre quem havia chegado primeiro. Moldado alegava que teria sido ele e um outro funcionário, mas o Baterista discordou, afirmando que chegou mais cedo ainda. Tal discussão era da mais alta relevância para o caso, porque era necessário saber se não tinha um funcionário, que, chegando mais cedo, podia ser culpado pelo bater de portas. E parece que só depois de resolvido esse dilema que veio o *assombro*.

Baterista [emulando um outro participante no diálogo]: “Não, já tem gente aqui também [no Theatro]!”

Baterista [respondendo como ele mesmo]: “Não! Eu sou o primeiro a chegar.”

Moldado: Iiish porra.

Gabriel: Gelou! (Entrevista com Baterista e Moldado, 24 de agosto de 2022)

Por vezes, as portas mesclam visão e audição, gerando casos cujos quais as pessoas tem poucas dúvidas se viram ou não, como me conta o Caçador de Visagens:

Caçador de Visagens: **No teatro, que eu vi!** Da última vez eu cheguei 7 horas da manhã aqui, para estudar. Lá no terceiro andar, subi aqui no segundo andar tem a nossa coordenadora. Ela sempre chega cedo também 6 horas. Ela chega 6 horas 6:30 da manhã para tomar banho aqui em cima. E aí eu vi a porta abriu. Quando ela abriu faz um barulhinho, né? E ela fechou e trancou! E eu vi a chave. Tirou a chave! Aí eu fui lá na porta e bati, né?

Caçador de Visagens: Eu chamei o nome da... da nossa coordenadora: “Ei Fulana!” Bati na porta bati, ninguém respondeu. Aí, eu fui lá em cima eu estudei 10 minutos. Aí eu descí, voltei, nem perguntei nada. Aí, eu falei com o guarda ali na frente, aí eu falei: “Olha! Eu falei, eu vi ela subir agora. Eu vi a Fulana, chamei, ela e nem me respondeu.” Ele disse: “Não, não tem ninguém aqui! Ainda não entrou, só você que chegou aqui.” E os guarda tudo lá fora: “Não, os guarda não, não entra aí não”. Incrível!

Gabriel: Quando ela chegou, a porta tava, ela teve que destrancar a porta? Como é que foi?

Caçador de Visagens: Ela abriu a porta e fechou assim um pouquinho. E quando abriu que eu vi a porta, veio aquela claridade do sol, assim sabe de manhã? Aí eu olhei na hora só. Deu logo aquele reflexo, assim, pra porta! Bacana né? (Entrevista com Caçador de Visagens, 24 de agosto de 2022)

Aos poucos, as portas, e outros elementos, que chamam atenção para as *visagens*, vão conferindo identidades a vários setores do Teatro, que, de outro modo, poderiam passar despercebidos. Como no processo de territorialização que descrevi em *A Sala de Espelhos*, mas aplicada a áreas menos *extra-ordinárias*.

V. Testemunha: Vê, eu nunca vi entendeu, mas fazendo ronda, aí por cima a gente escuta passos, vozes, barulho de porta abrindo e fechando, isso acontece direto aí!

Gabriel: Onde mais ou menos isso acontece especificamente?

V. Testemunha: No terceiro andar.

Gabriel: No terceiro andar costuma acontecer mais que os outros?

V. Testemunha: É.

Gabriel: Tá, mas é porque eu nunca entrei no teatro, como que é mais ou menos o terceiro andar?

V. Testemunha: Terceiro andar são as [inaudível] que estão lá, Fulana?

Fulana: Na sala de espetáculos, ou aqui atrás do palco?

V. Testemunha: Aqui por aqui, por dentro aqui né?

Fulana: Não, é camarote de primeira ordem.

V. Testemunha: Camarote de primeira ordem.

Gabriel: Camarote de primeira ordem...

Gabriel: Então é perto do camarote que se costuma escutar mais?

V. Testemunha: Isso. (Entrevista com Vigilante Testemunha, 23 de agosto de 2022)

É ao atravessar paredes, bater portas, jogar seus corpos contra o palco, que as *visagens* alertam de suas presenças. Quando as histórias são rememoradas por pessoas da amazônia, as *coisas* aparecem, ganham destaque. São elas que em grande parte das vezes alertam os sentidos para a presença de *visagens*. É através de sua relação com as *coisas*, que elas se fazem presentes... que elas causam *assombro*.

Baterista: Aí assim, tava tendo ensaio da orquestra, do FTP, e eu tava com minha companheira, que trabalha, a Fulana. Aí, a gente tava conversando, era alguma coisa que eu ia fazer lá para baixo, lá, com o pessoal da direção. Aí, eu olho assim diretamente para o camarim vip. E entre o camarim vip e a porta. Aí, eu vejo uma coisa sai assim, era como se fosse uma sombra preta. Ela sai da porta e entra... no camarim.

[...]

Gabriel: [...] E isso era cedo né?

Baterista: Sim, isso era cedo. Era por volta de onze e meia.

Gabriel: E aí passou pela porta, ou abriu a porta?

Baterista: Não, passou pela porta.

Gabriel: Passou direto?

Baterista: Sim, atravessou a porta. Aí, eu falei para Fulana: “Olha Fulana!” Na hora assim, instante, sabe? Eu fiquei bastante assustado, aí eu falei para ela, ela falou: “Ai Baterista, não sei o quê, para com isso aí!”

Baterista: Ela não acredita, não acreditou, né? Aí depois, eu falei: “Olha como eu tô todo arrepiado” [...] Aí, ela já ficou mais... porque assim... é uma coisa constante né? Que a gente tá trabalhando, né? A gente trabalha aqui há pouco tempo, mas tem pessoas que trabalha aqui há mais de anos, né? Mais de 15 anos! E assim é constante tu ver, sabe? **É uma coisa, assim, acho que é inevitável. Uma hora ou outra tu vai ver! Porta batendo, pessoa chamando... E é uma coisa que tu sente, pô!** (Entrevista com Baterista, 24 de agosto de 2022)

Essa relação de *visagens*, *coisas* e ‘barulhos’ não se dá só no Teatro da Paz. Por exemplo: Lúcio Leite registra visagens que “começava a fazer batucada em balde, a gente gemia e se tremia de medo lá dentro do quarto, só era um quarto fechado. Fazia zoadas na parede e nós lá caladinhas.” (Dona Santinha apud LEITE, 2014, p. 113). Gonçalves fala da vigilante Joana que ouvia a máquina de cortar papel (GONÇALVES, 2019a, p. 64). O livro de Panachuk *et. al.* (2016, p. 66, 115, 122) transborda de exemplos. E, até mesmo Freyre nos fornece um caso elucidativo, que estabelece uma relação direta entre o *assombro* e as *coisas*:

Os vultos não foram mais vistos por ninguém. Nem nenhum barulho de louça quebrada ou móvel espatifado foi ouvido na casa. As visagens tinham desaparecido. (FREYRE, 2015, 48.10)

As *coisas ordinárias*, tão despercebidas, *potencializam* os nossos sentidos, mas também conferem maiores capacidades as *visagens*, que veem nos objetos uma das formas preferenciais de manifestar suas *afetações*. Se nós somos ciborgues porque utilizamos largamente de *coisas* para afetar o mundo, as *visagens* também o são. Lidamos com entes que não começam e terminam em pontos específicos, mas que *vazam* por toda sua rede de relações.

Dar contornos aos vultos, é um grande exercício de *fazer-crer*. Como os corpos das *visagens* se mesclam as coisas, de modos que corpos humanos não conseguem, é um desafio

fazer sentido no que estamos vendo. Vultos raramente são coisas opacas, portanto, faz-se difícil entender se estamos mesmo vendo *visagens* ou se vemos as *coisas* através *delas*.

[...] uma mudança ligeiramente perversa de perspectiva pode nos capacitar, de uma forma melhor, para a luta por outros significados, bem como para outras formas de poder e prazer em sociedades tecnologicamente mediadas. (HARAWAY, 2013, p. 45)

3.5. Visagens, Sentidos e Coisas

Sem mais delongas, depois de tantas páginas eu posso finalmente contar o papel das coisas nas histórias de visagem do Theatro da Paz. ***Coisas atuam como sujeitos em relações assimétricas de reciprocidade indireta que reforçam os laços entre todos os entes emaranhados, incluindo elas mesmas.*** Parece complicado? Então vamos com calma. Essa afirmação se baseia em dois fenômenos: O primeiro é que, como vimos, as coisas têm um papel central em alertar os sentidos para a presença de visagens. O segundo é porque é a partir da capacidade de interagir com as *coisas* que as *visagens* são vistas como sujeitos *potentes*. Um assunto de cada vez, mas primeiro uma figura que ilustra essa relação e pode auxiliar no entendimento:

Não obstante, visagens de não-vivos podem muito bem afetar humanos *tangivelmente*: Moldado conta de uma história de um guarda que, armado, pegou no sono na “ruazinha” que fica ao lado do Theatro da Paz, uma visagem o acordou com um tapa na cara, o que, segundo Moldado, fez ele jurar: “Cara eu não sento mais naquela rua, eu prefiro entregar arma, ficar sem arma ali na frente, do que ficar na ruazinha”⁴⁶. O que muito remete muito ao caso de Joana (GONÇALVES, 2019ab), onde a maior insegurança não é dos criminosos, mas sim das *visagens*, que se tornam ainda mais *assombrosas* quando podem nos tocar.

O Senhor dos Espelhos conta que uma vez, durante um Círio de Nazaré, deram-lhe a permissão de pernoitar no Theatro, mas uma presença o impediu de descansar. Com exceção dos vigilantes, o Theatro estava vazio, então ele pegou a chave do banheiro feminino da Sala de Espelhos, que parecia um bom lugar para se recolher, daí conta que:

[...] nesse dia eu senti quando alguém puxou a minha perna e enfiou a mão na minha cara. Essa mão na minha cara assim. Eles puxaram a minha perna e enfiaram a mão na minha cara! Aí eu disse: “Égua, vou sair!”. Só que eu não consegui dormir. Eu saí, fui lá para o vestuário masculino de novo. Aí eu peguei e deixei a luz ligada. [...] Aí passaram a mão de novo na minha cara. Eu falei: “Pô! Eu não vou conseguir dormir”. Eu peguei, me levantei, saí! (Entrevista com Senhor dos Espelhos, 24 de agosto de 2022)

Ele atravessou a Sala de Espelhos, saindo do lugar, mas as presenças assombrosas o seguiram sem descanso...

Mas nesse dia, eu andei, filho. Eu andei de lá, no vestuário no dia do Círio, de 2019, aí vim embora, e quando eu cheguei lá eu fiquei olhando assim pra trás, como alguém [...] tivesse vindo atrás de mim. Eu também sou uma pessoa que não me dou pra isso.

Aqui é o vestuário masculino, aqui ele fica aberto. Aí eu levantei, vim pra cá. Aí eu me deitei aqui no chão, tem um papelão e deitei aqui no chão. [...] Já eram assim umas três, quatro horas da madrugada, né? Aí alguém pegou me puxou a mão na minha cara de novo. Aí eu peguei, eu não vou dormir hoje. (Entrevista com Senhor dos Espelhos, 24 de agosto de 2022)

Assim como seu Brand voltava pela sua carteira, as visagens do Theatro parecem ter bastante ciúmes do lugar. Exageradamente apegadas, provocam todos que tentam usar o espaço como ‘habitação’, especialmente se lá tentam dormir ou pernoitar. Esse é um tema que aparece desde as primeiras histórias de *visagem* documentadas no lugar (COELHO & MORAES, 2013, p. 89)⁴⁷ e abundam nos relatos de hoje.

⁴⁶ (Entrevista com Moldado, 24 de agosto de 2022.)

⁴⁷ Ver subcapítulo: *O Theatro da Paz: um ser às margens do tempo*

Senhor dos Espelhos: Tinha um vigilante, eu não sei se ele é vivo até hoje, chamavam de Marituba para ele. Lá onde fica aquela sala, não tinha aquela sala ali. Era um salão assim aberto. E tinha um divão, o que é o divão? Divão é tipo uma poltrona. Poltrona-cama.

Gabriel: Aqueles de psicólogo?

Senhor dos Espelhos: Tipo aquele que psicólogo fala, chama aquele de divã [...] é outra coisa. [...] Ele disse que ele tava lá embaixo, ele disse que tá sendo muito mal. Era tempo daquela empresa Security, que não existe mais. Era serviços gerais e limpeza. Não existe mais nem serviço gerais, nem limpeza. Tem as pessoas aqui que tá, continua aqui. Ele [Marituba] falou que quando [...] ele ficou do lado, com costas para lá e com as pernas pro lado daqui. [...] alguém senta do lado dele, na costas dele. Eu disse: “Tu não tomou o teu medicamento? Foi por causa que cê tava sentindo muita febre, não sei o quê mais...”

“Não, Senhor dos Espelhos eu senti!” Aí ele diz que olha trás a pessoa senta. Aí ele olha assim, ele toca assim do lado e vê aquela costas, aquela coisa assim. Ele disse alevantou. Ele disse que nem pegou a arma, foi caminhando, engatinhando com a arma. Quando ele desceu a escada, ele olha, tinha um homem sentado de costas olhando para janela do outro lado de lá. (Entrevista com Senhor dos Espelhos, 24 de agosto de 2022)

A melhor parte de atrelar o *extra-ordinário* como oposição as experiências ‘banais’ é que encaixa não só aquilo que seria ‘sobrenatural’. *Bichos da mata* são *extra-ordinários*, assim como não-vivos e pedras de corisco, mas sabe o que também seria *extra-ordinário*? O próprio Theatro da Paz. Afinal, nem todo lugar é tão suntuoso, magnífico, monumental. Ele não deixa de ser marcante, mesmo fazendo parte do cotidiano de muitas pessoas, inclusive do meu, que apesar de não o frequentar, penso nele todos os dias e faço de sua imagem meu fundo de tela.

Como *coisa extra-ordinária* o Theatro compartilha propriedades com os objetos manuseáveis. Suas capacidades são expandidas, não minimizadas. Ele não *faz visagem*, mas promove uma série de outras *afetações* e *afeto*. As *visagens* lhe emprestam sua *afetação* e o fazem *assombrado*. Mas, por si só, o Theatro provoca *encanto*, através das formas, *coisas* e paisagens que compõem o seu corpo.

A verdade é que ele existe para *encantar*. Podemos traduzir que a principal função de um teatro é mobilizar redes de relações, especialmente nas noites de espetáculo, para transpor espectadores para um *outro mundo*. Frequentemente deixando a plateia agitada, eufórica e, especialmente no passado, disposta a burlar muitas regras sociais⁴⁸, exatamente como o *encanto*. Portanto, não me é estranho que muitas pessoas, assim como Waldemar Henrique, desejem ‘habitá-lo’, ainda que temporariamente. Porém, assim como os *encantes*, o lugar tem presenças, mas, estranhamente, essas não parecem ser seus *donos*. Para habitar continuamente o Theatro é necessário se engessar em *visagem*. Isso acontece na medida que o Theatro enlaça *sujeitos* em suas redes de *afeto*, os deixando tão apegados que não vão mais embora, mesmo

⁴⁸ Ver: Ato II: *Theatros. Providência e Rebeldia*.

após a morte. Essa é a grande potência das *paisagens-coisas extra-ordinárias*. Através de seus *afetos e afetações intangíveis*, elas geram relações de maestria (FAUSTO, 2008) com os humanos, sem que esses tomem consciência plena de que isso está ocorrendo. As visagens são como *caruanís* do Theatro, que, como um pajé, é *sujeito pleno, potente e extra-ordinário*.

O fim do período mais visagento coincide com a reforma, mas essa não é característica exclusiva do Theatro. Gonçalves (2009b, p. 130) registra o caso de um vigilante que afirma que “melhorias” diminuem a aparição de “presenças intangíveis”, apesar delas nunca irem embora de verdade. Nessa perspectiva, as reformas são o modo do Theatro ‘endireitar o corpo’, moderar a *afetação* indesejada de seus “espíritos auxiliares” (FAUSTO, 2008), na medida que os usa para fortalecer sentimentos de companheirismo, familiaridade e união entre trabalhadores. Se eu tivesse mais tempo e *convívio*, talvez pudesse ter traçado que o Theatro, através de suas *visagens*, opera na ‘cura’ de relações sociais, desfazendo tensões, horizontalizando hierarquias, promovendo outros focos, para que o trabalho de guarda dos vigilantes não seja marcado pelo tédio.

Retornando à figura 4, muito foi discutido sobre as *afetações tangíveis* que provocamos nas *coisas extra-ordinárias* ao *domesticá-las*: podemos as manusear, tocar, guardar, cobrir, reorganizar, quebrar, jogar fora. *Afetações intangíveis* são mais limitadas. Não registrei ou reparei receitas *intangíveis*, como bater a ponta da faca no casco para ferir botos a distância, para evitar *afetações* de *coisas extra-ordinárias*. Mesmo evocando a religião para *recusarmos* a relação, somos eternos reféns de suas capacidades agentivas.

Não obstante, podemos falar mal das *coisas* e por isso provocar-lhes mudança, como já fizeram com o Theatro da Paz uma vez⁴⁹. Mobilizamos nossas redes de relações, geralmente políticas, para provocar de forma *tangível* transformações nas *coisas extra-ordinárias*.

Um exemplo recente é a restauração do Cemitério da Soledade em Belém, que apagou antigas marcas, de uso e de tempo, de seus diversos monumentos, tumbas e lápides e o transformou em parque público (DPHAC; SECULT, 2022). A reforma ocasionou algumas mudanças nos cultos aos Santos de Cemitério, como a presença de novos suportes onde se deve acender as velas, que antes eram postas sobre as lápides⁵⁰. A reforma deu uma aparência

⁴⁹ Ver: *Ato II: Theatros*.

⁵⁰ Comunicação pessoal em passeio guiado. Agosto de 2023, em um dos eventos de re-abertura do Soledade, no “Uma Noite no Museu” evento cultural que promove a visitação noturna em museus de Belém, promovido pela SECULT.

mais ‘limpa’ ao cemitério, que agora é local de visitação turística, quando antes parecia ser considerado um lugar perigoso. Limitando a capacidade de *afetação* (perigo) do local, para enlaçar-lhe em redes mais amplas de *afeto* (turistas e visitantes), infelizmente esmaecendo parte das outras relações, mais antigas, que o cemitério detinha com outros *sujeitos*.

Mas, nem todas as *coisas* são tão potentes assim. Talvez você tenha se perguntado, não é um pouco radical dizer que todas as *coisas* são sujeitos? Como disse, *sujeitos* são caracterizados por terem capacidades de *intenção* e *afetação* e determinamos como isso cabe as *coisas extra-ordinárias*. Entretanto, mesmo *coisas ordinárias* estão ligadas a imensas redes de relações com outros não-humanos (INGOLD, 2009). O vento, as baratas, a temperatura são algumas dessas *coisas*. Se as *coisas* não tivessem sua própria vida, independente das forç as *extra-ordinárias*, não seria necessário reformar o Theatro a cada tantos anos. Mas, somente isso não confere *sujeição* a elas. As pessoas não costumam atribuir às paredes a *intenção* de descascar. Contudo, ao determinar que objetos são *agentes sociais*, Gell (2018) não trata s  de *coisas extra-ordinárias*. Há muita intenção em “*agentes sociais secundários*”, todavia dizer isso não é negar que há uma diferenç a.

Em “*Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer*”, Johnson e Latour (1988) discutem como as intenções imaginadas por humanos para os fechadores de porta ao desenhá-las   um grande exercício de *fazer-crer*. As intenções de um arquiteto *vazam* (INGOLD, 2012, p. 32) de maneira transformada através da porta. Dotando-as de uma sujeição própria descolada do artesão ou das intenções humanas (JOHNSON & LATOUR, 1988, p. 303). Considerar as *coisas ordinárias* ‘objetos inanimados’ (INGOLD, 2012)   um *fazer-crer*. Entretanto, é um exercício socialmente compartilhado e amplamente performado pelos trabalhadores do Theatro da Paz.

Objetos são vistos como *coisas* muito *despotencializadas* com capacidades de *afetação*, a princípio, mínimas, por isso são alvos preferenciais de visagens que fazem *zoada*. Por serem considerados incapazes, na maioria das vezes, de agir por si, somente a ação de um *sujeito potente* pode afetá-los. Nesses momentos a sujeição das visagens *vaza* para as *coisas*, as tornando *sujeito* pela duração da experiência ou narrativa. Findando o caso *visagento* a sujeição das *coisas* se esmaece do imaginário, as retornando para sua *ordinariedade*. Do contrário, se transforma a percepção que se tem em relação a elas, as aproximando da *extra-ordinariedade*.

Inclusive, você conversou com o Vigilante Que Vê, né? Plantão passado eu fui fazer uma ronda, eu passei pela porta, a porta assim fechou, eu não consegui voltar. Tive que chamar o Vigilante Que Vê, pro Vigilante Que Vê abrir a porta para mim. Você pode perguntar para ele que ele vai confirmar! (Entrevista com Vigilante Testemunha, 23 de agosto de 2022)

Portanto, como não andam sozinhas, na maioria das vezes não se considera que as coisas causem *afetação tangível* em humanos e visagens. Quando movidas, como no caso da Criança e do gorro, a *afetação* é diretamente atribuída a quem teve a *intenção* da agência. Entretanto, as *coisas ordinárias* detêm uma capacidade muito potente de *afetação intangível*. Ao sumir, a chave Stoltz, ferramenta necessária em caso de incêndio, causou tanta ansiedade no Senhor Brand que levou ao seu falecimento. As batidas súbitas de porta são capazes de *assombrar* Bateristas e Vigilantes. Os espelhos são capazes de guardar segredos, fazer mal e chamar presenças.

Na verdade eu não gosto de espelho. Eu já tive, eu tinha 14 não, tinha 12 anos de idade lá em casa tinha um espelho. Eu quebrei o espelho, porque quando uma manhã, uma noite dessa, quando eu tava dormindo, quando eu fui olhar para o espelho tinha um homem atrás de mim. Um homem negro. Aí, desde esse dia eu não quis, eu não gosto de espelho. Já quebrei lá em casa uns quatro espelho. Minha mãe ficava invocada com isso. (Entrevista com Senhor dos Espelhos, 24 de agosto de 2022)

Por fim, chegamos nas relações com as visagens. *Coisas extra-ordinárias* afetam as *visagens* de forma *intangível* ao, literalmente, fazê-las. As *coisas fazem visagem* ao utilizar suas capacidades *extra-ordinárias intangíveis* para trazer presenças outras. Mas, chamo atenção para um dos elementos mais importantes desse trabalho, que é a capacidade das *visagens* afetarem as coisas de forma *tangível*.

Paul Dumouchel (2017) faz uma análise muito interessante dos afetos que permeiam um cachorrinho-robô em um hospital infantil. Na nossa linguagem, Paro, o cachorrinho-robô, seria uma *coisa extra-ordinária* em todos seus aspectos, tem intenção de agradar e está envolvido em uma rede de *afetos* super fofa. Assim como a Criança, Paro é capaz de evocar logo uma afeição nas pessoas, inclusive neste que o escreve, apesar de eu nunca ter visto um (*ibid.*, p. 101). Paro tem, como as *coisas domesticadas*, uma *afetação* limitada. Pode se comunicar através de diferentes sons, piscar, abanar o rabo e mover a cabeça, mas não pode se locomover sozinho, é preciso ser carregado (*ibid.*, 100-101). O autor afirma que essa característica é tanto uma segurança, para que o robô não machuque alguém em suas andanças, quanto uma forma de deixá-lo sempre disponível, afinal ele sempre está na última posição em que foi deixado (*ibid.*, p. 101). Esse estado ainda mais *domesticado* do que de um cachorro real traz vários benefícios: não é alergênico, não faz necessidades, não se estressa (*ibid.*, p. 102). O cão-robô sucede em agir como bichinho de terapia, ajudando as pessoas a desenvolver respostas emocionais mais positivas ao ambiente do hospital, colaborando, por

exemplo, para evitar que crianças pequenas tenham depressão por passarem muito tempo internadas (*ibid.*, p. 103).

Entretanto, diferente de um bichinho real, a vida social de Paro com as pessoas se dá de forma muito assimétrica. Como a maioria das suas capacidades agentivas só se manifestam em resposta ao toque e voz das pessoas, Paro fica inerte quando ‘abandonado’ (*ibid.*, p. 103), assim como as portas no imaginário dos funcionários do Teatro da Paz. O autor chega a conclusão que Paro só é agente quando ativamente envolvido em relações sociais (*ibid.*, p. 104). Concluindo de forma muito interessante que isso se dá, porque:

Nenhum objeto pode mediar suas relações sociais; nenhuma interação social é mediada por sua relação com objetos. O robô só interage com agentes humanos, na maioria das vezes diretamente, no próprio sentido da palavra, imediatamente – sem nenhuma mediação, sem haver nada entre eles. (DUMOUCHEL, 2017, p. 104, traduzido por mim)

Faz parte de ser um *sujeito potente e extra-ordinário*, cuja presença ecoa por muito tempo na memória e no imaginário, a capacidade de *afetar tangivelmente as coisas*. Desfazendo-se de sua *potência*, as *coisas* a emprestam para *sujeitos descorporados*, fazendo sentir suas presenças, reforçando os elos que sustentam o *fazer-crer*. Em outras palavras, é porque suas interações são mediadas por *coisas ordinárias* que as *visagens* se fazem tão presentes no cotidiano. Sem a presença dessa relação tão íntima das *visagens* com as *coisas*, elas poderiam aos poucos... se esmaecer.

Portanto, é ao ceder à *agência* que as *coisas, ordinárias e extra-ordinárias*, ‘fazem’ as *visagens* no Teatro da Paz, em detrimento da capacidade do próprio Teatro de fazê-las. Mesmo quando as coloco no *centro*, a “humildade das coisas” (MILLER, 2005, p. 5) as leva de volta para a *margem*. Abdicando de sua *afetação*, para serem poderosas ferramentas na criação de *afetos*, como se silenciosamente *domesticassem* a si e a nós.

A surpreendente conclusão é que os objetos são importantes, não porque eles são evidentes e constroem ou permitem fisicalidade, mas frequentemente precisamente porque nós não “vemos” eles. Quanto menos cientes estamos deles, mais poderosamente eles podem determinar nossas expectativas, ao montar o cenário e garantir um comportamento normativo, sem nos abriremos para o desafio. Eles determinam o que ‘toma lugar’ numa extensão que nós não temos consciência da sua capacidade de fazê-lo. (MILLER, 2005, p. 5)

3.6. Vão-se os Encantados, Ficam-se as Visagens

A minha avó contava várias histórias antes da gente dormir, e as histórias que ela contava eram sempre relacionadas com algo que **ela e seus parentes e vizinhos viveram**. Eram **histórias de bichos da mata que assombravam** as pessoas da comunidade. [...] Quando chegou a eletricidade na comunidade, a princípio era apenas um motor de luz, a gente passou a ouvir menos histórias de minha avó. [...] Com a chegada da televisão, o hábito de contar histórias se enfraqueceu na comunidade toda. [...] Minha avó me ensinou a respeitar os seres da natureza, e eu ainda tenho impregnado na minha mente a voz da minha avó contando história. **Hoje muitas pessoas evangélicas dizem que essas histórias são demoníacas**, mas, particularmente, fico dividido se é ou não é. Mas seja lá o que for, temos que respeitar. Quando o grupo vai acampar no Meneruá e começa a gritar, fazer fogo e pular na água, os seres acabam se irritando e é por isso que aparecem. Eles têm razão, pois estamos perturbando na própria casa deles [...] . **Às vezes fico pensando que aquele lugar tão belo não pode ser um lar de demônios. Eu me incomodo com essa tentativa de demonizar esses seres** (entrevista com Orange Cavalcante, 24/01/2019 *apud* SILVA, 2019, p. 87)

Kauã Vasconcelos (2022) faz um trabalho lindo sobre a fuga dos *encantados* e desaparecimento de *visagens* no Marajó, que com a chegada de luz elétrica e carros, pararam de aparecer nas *margens* e nos rios. Nesse movimento a ausência dos encantados não é encarada como uma morte, mas como uma “migração” (*ibid.*, p. 259). Como desprezam esse excesso de carga sensorial, se afastam, recolhendo-se de modo cada vez mais profundamente em seus *encantes*, que vão ficando mais e mais distantes (*ibid.*, p. 259).

Não só esses sujeitos-outros se perturbam com os gatilhos sensoriais desenvolvidos pela humanidade, como também se afastam de áreas muito ocupadas, como traz Jaqueline Gomes, em entrevista com o Seu Manuel e Seu Dico:

[...] “quando não tinha tanta gente, tinha muita caça, muita mata bruta, esses bichos apareciam mais”, enquanto Dico compartilha dessa mesma opinião: “E de primeiro tudo era assim desabitado. Não existia quase gente assim. Hoje já desapareceu tudo essas coisas porque está habitado”. (GOMES, 2022, p. 229)

Portanto, a ocupação do espaço pela humanidade diminui em quantidade e tamanho os territórios dos *encantados*, a urbanização apenas agrava, ou acelera o processo.

Existe um acervo precioso no livro de Lílian Panachuk, João Melo e Jânua Munhoz (2016), que trabalharam durante anos na cidade de Juruti, no Oeste do Pará, divisa com o Amazonas e na beira do rio homônimo. As arqueólogas e arqueólogos viram de perto as transformações e expansão da malha urbana da cidade (*ibid.*, p. 23), que causaram o afastamento de lugares de mata e não habitados, deixando as *margens* mais distantes (*ibid.*, p. 25). Os efeitos colaterais dessa maior ocupação e investimento local resultam em mais áreas iluminadas, mais carros e mais lixo (*ibid.*, p. 39), *afetações tangíveis* de humanos na paisagem que transformam a relação de *visagens* e *encantados* com ela.

Isso não é um argumento contra o desenvolvimento de áreas rurais na Amazônia, tem de ser garantido o direito dessas populações aos bens de consumo que desejem, serviços públicos, saneamento e saúde. Panachuk *et. al.* (2019, p. 39) estão cientes disso e fazem essa ponderação sobre os benefícios que a chegada de grandes empreendimentos traz as comunidades, como acesso a serviços públicos e redução da mortalidade infantil. Mas, as benesses são acompanhadas de transformações no modo de vida, relação com a paisagem e imaginário.

No livro, a estratégia das autoras e autores é contar rua a rua as histórias de *assombro* e *encantamento*, atreladas às modificações na paisagem. Em *Centro, Margem e Fundo*, teorizei sobre como o afastamento dos espaços de mata colaborava para a transformação dos *bichos visagentos* em *encantados*, uma vez que as categorias estão muito fortemente atreladas a espacialidade e territorialização de humanos e outros seres. O alinhamento que foi encontrado é muito condizente com a percepção de Rudá Pinho para Belém do Pará (2019, p. 20), apontando que, nas periferias, *visagem* é um termo muito mais rico de significado que nos *centros*, onde só surgem fantasmas.

Nas ruas que eram mais próximas a espaços de mata, as visagens eram muitas vezes pessoas que se *engeravam* em bichos domésticos, como cães (PANACHUK, *et. al.*, 2019, p. 62) e cavalos (*ibid.*, p. 73). No Lago Jará tem uma *encantada* loira que seduz os jovens e os leva para o *fundo*, os adoecendo e os fazendo agir de um jeito que não faz “coisa com coisa” (*ibid.*, p. 73), enquanto não vão com ela habitar. E nas ruas com cemitérios são os não-vivos que marcam presença (*ibid.*, p. 66). Na medida que a urbanização avança, as ruas do centro parecem ser as primeiras a se *desencantar* (VASCONCELOS, 2022, p. 259). Panachuk, Melo e Munhoz (2019, p. 69), relatam o caso da rua Belém, que ao perder seus moradores mais velhos, pela morte e mudanças de casa, perderam também seu acervo de histórias. Reproduzem, com detalhes, apenas a “lenda” do “caixão branco”, relacionada a não-vivos. Nesse lugar as pessoas deixaram de experienciar encontros com *encantados* e *visagens*, dando um outro significado a “eu nunca vi”...

“No toco dessa mangueira aqui enxergavam um caixão. O seu Zé Caiana uma vez... Uma vez ele contou que ele passou aí e tinha um “caixãozão branco”, disse que bem aí no toco dessa mangueira. **Mas eu, eu nunca vi**”. (Maria de Lima Silva) (PANACHUK, *et. al.*, 2019, p. 69)

O senhor Fernando Luiz, morador da Rua Belém há mais de 70 anos, contou sobre os bailes na rua e a existência de lendas, como nas demais ruas, principalmente as antigas. São histórias interessantes de serem conhecidas.

“**Olha, eu nunca vi**. Mas certas pessoas viram e falavam que existia uma Matinta Pereira. **Não sei se existe mais.**” (PANACHUK, *et. al.*, 2019, p. 67)

O afastamento é um processo sistemático de transformação de *bichos visagentos* (*margem*) em *encantados* (*fundo*), para depois desaparecer com eles, modificando aquilo que é considerado *visagem*.

Isso nos leva novamente ao trabalho de Pires (2007), que descreve como o processo de se tornar adulto em Catingueira (PB) passa pela catequização, tornar-se adulto é sinônimo de abraçar a religiosidade e seu modelo interpretativo para o mundo (*ibid.*, 109-110). Para as crianças o significado de mal-assombro é muito distinto e muito mais rico do que debati em *Uma Teoria sobre o Assombro*, onde me concentrei na noção adulta.

Para as crianças, o Vampiro, a Bruxa, o Homem do Saco, o Papa-Figo, a Rasga-mortalha, a Maria Fulozinha e outros seres são mal-assombros (PIRES, 2007, p. 107)

E elas detêm uma relação muito mais ricas com esses seres, elas os inventam, ‘desinventam’, criam histórias onde se protegem, fogem e são mais espertas que esses ‘bichos’ (PIRES, 2007, p. 117-118). Contudo, na medida em que se catequizam, dois movimentos ocorrem:

1. Mal-assombros vão deixando de ser *bichos* com capacidades *tangíveis* e *intangíveis*, se tornando almas *intangíveis*, associadas a Deus ou ao Demônio (*ibid.*, p. 110-111), num processo de *descorporificação* do imaginário. Como discutido acima, a *tangibilidade* dos entes é uma das coisas que mais lhe conferem uma potência própria.
2. Os adultos vão se sentindo mais vulneráveis a essas presenças, pois as encaram como obras de um ser muito mais poderoso, afinal ser *assombrado*, para um adulto em Catingueira, significa “Estar submetida ao Demônio sugere estar em apuros, à mercê de ajuda” (*ibid.*, p. 113), provavelmente divina.

O ocorre na vida de uma pessoa em Catingueira, graças a catequização, é o processo social que estamos assistindo ocorrer na Amazônia através da transformação das paisagens.

“No passado”, disse um organizador do Boi-Bumbá de Belém, que também é um chefe de culto afro-brasileiro, “os encantados costumavam sair do rio e andar por ai de noite. Eu mesmo costumava vê-los nas ruas. Mas, com a passagem do tempo, as luzes e o tráfego estavam deixando-os malucos. Sim, pensando bem no assunto, **há pelo menos dez anos que não vejo um encantado em Belém**” (SLATER, 2001, p. 213 apud VASCONCELOS, 2022, p. 259)



Imagem 49: Encantados no Auto do Círio. Belém. Foto: Gabriel Rodrigues, 6 de outubro de 2023

Tirando no Auto do Círio, quando os *encantados* pulam do rio para as ruas da cidade, se manifestando no corpo e nas vestes daqueles que seguem a procissão (Imagem 49), parece realmente que há uma escassez dessas histórias na cidade. Mas, não faltam em Belém casos de *visagem* (MONTEIRO, 2000; SILVEIRA & SOARES, 2008; SILVEIRA & SOARES, 2012; SILVEIRA, 2012, p. 114; PINHO, 2019).

Entretanto, o movimento é duplo, a cristianização, começada há tanto tempo na região⁵¹, continua; e não tendo transformado todas as presenças em imagens do demônio no passado, algumas denominações evangélicas as fazem agora, que se tornaram mais raras (SILVA, 2019, p. 87).

Trabalhando em Belém, Rudá Pinho (2019) chega a conclusões assustadoramente próximas das minhas. Sua dissertação sobre Matintas, no bairro do Guamá, começa concluindo que *visagem* “acaba por abarcar qualquer movimento ou manifestação sobrenatural com exceção ao diabo propriamente dito” (PINHO, 2019, p. 131). Porém, ao considerar as transformações no espaço e a versão interpretação evangélica de encontros com o extra-ordinário, conclui que:

[...] o espaço, em especial o que concerne sobre a paisagem, está intrinsecamente relacionada às formas de aparição dessas visagens – apesar de aparecerem em pequena escala na cidade grande, aparentemente a preferência está nos municípios menores, nos bosques, nas áreas de mata, nos rios, nos igarapés e, principalmente, à noite. (PINHO, 2019, p. 133)

Como as tradições, medos e sensações não são estáticos, a ordem de significação do medo também se transforma e, o que antes era temido por ser de origem encantada ou visagente, se transforma em problemas voltados ao cristianismo – a visagem, por vezes, não mais é visagem, mas um demônio: isso não é coisa de Deus. (PINHO, 2019, p. 139)

A Amazônia resistiu à primeira batalha contra a extinção no imaginário: a cristianização. Rejeitou a dualidade maniqueísta entre Deus e Diabo e manteve firme suas relações com os *bichos*, ao invés de convertê-los em almas, ou imagens do demônio. Porém, estamos perdendo a segunda batalha. O avanço do capitalismo. Somos retirados dos espaços de convivência com os seres da floresta; nos distanciamos dos rios e igarapés; fazemos *zoada* com buzinas, motores, caixas de som, fones de ouvido e paramos de escutar o mundo. As pressões capitalistas não transformam, mas roubam os holofotes dessas presenças e apontam as luzes para o mais novo produto, notificação, oferta de trabalho. Compre, produza, cresça, deixe de ser *dono* e torne-se um *consumidor* você também! Esvaziamos o mundo na medida que enchemos nossa casa, não de *coisas*, mas de produtos. Aliado a uma cristianização avessa a tudo que não lhe pertence, certas versões do cristianismo e o ‘Mercado’ avançam a passos largos em sua luta contra o *extra-ordinário*.

Iluminamos tanto a paisagem que acabamos com as sombras, nos assombrando no antigo sentido documentado por Galvão (1955, p. 102). Nos tornamos estranhos a nós mesmos e a todas as outras *coisas* vivas, defendendo que isso é uma característica inerente da

⁵¹ Ver: *Ato II: Theatros*

humanidade. *Fazermos-criar* num mundo que é exclusivamente espelho de nossas agências. *Fazemos visagens* à nossa imagem.

Na medida que os *encantados* vão se refugiando em seus reinos, torna-se cada vez mais necessário se *engerar* para poder vê-los.

Entretanto, o imaginário resiste. Essa dissertação abarrotada de histórias é uma prova disso. Elas estão se transformando e os significados dos conceitos minguando. As bibliografias mais antigas ou interioranas (GALVÃO, 1955; SILVA, 2019; PANACHUK, 2016) contrastam com uso recente, urbano e às vezes ribeirinho, de *visagem* (MAUÉS & VILLACORTA, 2001; WAWZYNIAK, 2004; LEITE, 2014, p. 98; GOMES, 2022; PINHO, 2019), que vão deixando para trás a variedade de *bichos da mata*, emaranhando-se cada vez mais apenas com os não-vivos. As comunidades ribeirinhas ainda têm, próximas de si, o *fundo* e seus mistérios. O que temos nós, nas selvas de concreto?

Mas esse não é o fim, com a passagem dos nossos velhos as histórias mínguem, mas haveremos de crescer. E é nossa responsabilidade, como jovens, “reflorestar o imaginário” (KRENAK, 2022, 13.26)

[...] e, assim, quem sabe, a gente consiga se reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida, em vez de ficarmos repetindo os gregos e os romanos. Vamos erguer um bosque, jardins suspensos de urbanidade, onde possa existir um pouco mais de desejo, alegria, vida e prazer, ao invés de lajotas tapando córregos e ribeirões. Afinal, a vida é selvagem e também eclode nas cidades. (KRENAK, 2022, 13.26)

O Theatro da Paz não é um acervo. As histórias não estão lá para serem arquivadas. Ele não é guardião, é guerreiro! E avança com toda sua potência, com todo seu *encanto* e *assombro*, povoando o *centro* de Belém com novas presenças. Ele nos *emaranha*, nos engera em *visagem*, para sustentar o motivo mais nobre para qual foi construído, *encantar...* deixando as paisagens-muito-mais-que-humanas (TSING, 2019) de Belém *extra-ordinariamente* vivas (INGOLD, 2012).

Vão-se os *encantados*, mas ficam-se as *visagens*.

3.7. Agências Sem Dono

É porque a gente escuta. Mas que caralho, como é que fica correndo aí de madrugada, se não tem ninguém? É só a segurança. Aí ele foi falar é porque tinha uma bailarina que morreu aqui, a muito tempo, assim. (Entrevista com Vigilante Que Vê, 23 de agosto de 2022)

“Não tinha ninguém”; “Não tem como”; “Tava tudo vazio”; “Eu estava sozinho”. Todas essas são expressões que, de um jeito ou de outro, se fazem presente em muitas das narrativas *visagentas*. A solidude e a noite não são obrigatórias, mas elas favorecem em muito

o aparecimento de *visagens*. Para além de condições sensoriais específicas que nublam os sentidos, como a baixa luz ou o excesso de decorações, as *visagens* e *encantados* dependem de momentos/espacos de tranquilidade. É por isso que as presenças têm mais de um horário preferencial para aparecer no Theatro da Paz. Elas ocorrem com mais frequência na manhã, ao meio-dia (horário de almoço) e à noite, horários de esvaziamento do lugar.

Povoar e iluminar o mundo excessivamente o *desencanta*, mas explicá-lo também. Como discutido, as *coisas ordinárias* não são tidas o tempo todo como agentivas. Portanto, surge a necessidade de se explicar quando batem, voam, fazem barulho, ou, de todo modo, atuam. Nesses casos os humanos são *agentes preferenciais*, quando se atribui a ação a alguém resolve-se a situação. Mas, muitas vezes, não temos em quem colocar a culpa por nosso *assombro*, então se começa um interessante jogo de *fazer-crer*.

Gonçalves (2019a) conta de maneira sensacional o caso de Seu José, um vigilante experiente, que trabalhou em muitos lugares no Centro Histórico de São Luís e sobre todos sabia muito (*ibid.*, p. 57). Gabriela Gonçalves revela que ele lhe passou com “exatidão de datas” (*ibid.*, p. 57) várias informações sobre a História dos casarões. É um dos que mais observa as *afetações intangíveis* que acontecem por lá, mas, ao mesmo tempo, é o menos *assombrado*. Praticamente não teme os barulhos da noite (*ibid.*, p. 58 e 75). Isso acontece porque é “cético” (*ibid.*, p. 75), não acredita em nada disso de visagem, assombração ou fantasma e tem uma explicação para cada história da “imaginação” (*ibid.*, p. 58) de seus colegas:

Vozes no poço? Uma mistura dos piados de pombos com o vento batendo nas janelas. Passos e baques no chão? Apenas a velha madeira dos casarões que fazem isso mesmo. Perfume da baronesa? Que isso minha filha! Isso é produto de limpeza que eles passam no chão e deixam esse cheirinho. Imagens na janela? Vultos no casarão? “Tu olha o reflexo da luz e parece que tem uma pessoa andando. Isso é tudo fruto da imaginação” (SEU JOSÉ, *apud* GONÇALVES, 2019a, p. 58).

A pesquisadora (GONÇALVES, 2019b) também fala de Daniel, que trabalha no Arquivo Público e mais do que visagens e assombrações se preocupa com uma multitude de outros seres. Ratos, baratas, cupins que fazem barulho e danificam documentos (*ibid.*, p. 128-129). Mas entram nessas redes de relações outras *coisas*, como telhas quebradas, rachaduras, infiltrações, água, vento, madeira velha, portas e luzes queimadas (*ibid.*, p. 129-130). Daniel advoga pela boa manutenção de seu espaço de trabalho, frequentemente

alertando a administração dos reparos que eram necessários. Alegando, até, que ajuda a afastar as visagens (*ibid.*, p. 129-130).

Então, temos três casos, dos funcionários do Theatro da Paz, de Seu José e de Daniel, cada um demonstrando um exercício distinto de *fazer-criar* que os enlaça em redes de relações com diferentes entes. Ao não acreditar em visagens, Seu José se relaciona de forma mais aprofundada com uma miríade de seres não-humanos, atribuindo uma série de características a eles. Por exemplo, uma janela cujo “vidro dela é folgado, o vento bate e faz aquela zuada que a gente pensa que tem alguma pessoa que tá batendo!” (SEU JOSÉ, *apud* GONÇALVES, 2019a, p. 58).

Seu José é o orgulho de Tim Ingold (2012), Jhonson e Latour (1988), na medida em que realmente reconhece a vida dos objetos. Mas, como isso se traduz na relação com os lugares com os quais trabalha?

Gonçalves (2019a) trata, também, de outros vigilantes. Ela conta que D30, um vigilante católico, do Prédio de História da UEMA. O lugar é lar dos “*amiguinhos*” (*ibid.*, p. 41-43), que incluem presenças infantis com quem o vigilante tem certa afeição. D30 não parece temer a *zoada* feita pelos “meninos” alegando que: “eles nunca me fizeram nenhum mal, isso é só uma forma de dizer que estão presentes...” (*ibid.*, p. 46). E até mesmo chegou a acender velas no dia de finados, quando os espíritos vão ao lugar fazer festa e dançar (*ibid.*, p. 48). D30 teve de deixar o seu posto porque a empresa terceirizada que realizava a vigilância do casarão mudou e não aceitaram sua transferência para que ele se mantivesse trabalhando com seus *amiguinhos* (*ibid.*, p. 77).

Dona Joana do Escapulário, que abordei em *Eu Nunca Vi*, ‘a sujeita’ mais assombrada pelas presenças dos velhos casarões de São Luís, trocou de empresa para manter seu posto na Pensão Chic, que há mais de dez anos vigia (GONÇALVES, 2019a, p. 77). O campeão de permanência, contudo, parece ser Daniel, que, quando entrevistado por Gonçalves, trabalhava no arquivo público há trinta e dois anos (*ibid.*, p. 61). Seu José, por outro lado, “trocou de posto por mais de dezoito vezes em seus quase trinta anos de exercício na vigilância” (*ibid.*, p. 77).

Esses são apenas alguns casos, mas indicam uma tendência bastante clara. Não se relaciona com o vento do mesmo jeito que se faz com o Sr. Brand. Seu José tem uma relação intelectual com os casarões, sabe muito sobre eles, mas não parece que desenvolve relações de afeto muito profundas com o lugar em que trabalha. Daniel, o campeão, faz o melhor dos

dois mundos: se relaciona tanto com o casarão e seu *rizoma* de *coisas*, quanto com as presenças *extra-ordinárias*. E, com isso, aprendeu a lidar com os *bichos*, tanto que sabe que “as baratas daqui gostam de uma cachaça!” (DANIEL, *apud* GONÇALVES, 2019b, p. 128). Aprendeu a lidar com as *coisas* e humanos, requerendo a administração os reparos que esses prédios antigos com tanta frequência clamam (*ibid.*, p. 129). E, também, com as *visagens*, sabendo até de pessoas que queriam namorar a “mulher da rua Portugal”, uma das clássicas presenças que se manifestam vestidas de noiva (*id.*, 2019a, p. 61).

Agências, assim como as *coisas*, precisam de *dono*. *Coisas ordinárias* não podem se tornar *donas*, nem de pessoas, nem de *agências*. Simplesmente não é o lugar delas. Ao se tornarem *donas*, como faz a carteira ou o Teatro, elas passam para a categoria de *extra-ordinárias*, se distinguindo de suas colegas menos *potentes*.

Esse pensamento me remete novamente ao caso dos machados e casas abandonadas, no relato em que não se tem uma maestria clara sobre a *coisa* Bezerra conta que “apareceria uma visagem para buscá-lo de volta” (BEZERRA, 2017, p. 60). *Visagens* se manifestam para dar *donos* às *coisas* e às *agências* quando não se conhece outro possível. Em *Roncos Sob a Terra* eu disse que as narrativas só fazem sentido quando tem *dono* (GALLOIS, 2012, p. 33-34, *apud* CABRAL, 2014b, p. 325), porque assim são enroladas na teia social. Não poderia partes da experiência sofrerem do mesmo processo? Experienciar o momento na Amazônia parece ser um ato intrinsecamente social, que envolve constantemente a relação com diversos entes com quem se compartilha o espaço.

Portanto, *visagens* são, muitas vezes, resultados de agência sem *dono*.

Tudo tem *dono* e não sem razão. As relações suavemente mediadas, através de *coisas*, *visagens*, *encantados*, *paisagens* e outros humanos, criam possibilidades, formas não obrigatórias de relação que resultam em mais interações de reciprocidade. Porque, ao que tudo indica, na Amazônia, a relação preferencial se dá entre dois *sujeitos potentes*.

As *coisas* têm uma ação meio *despotencializada*, os *donos* dela não. São agentes plenos, com os quais se pode construir profundas relações de *afetação* e *afeto*. As *coisas* são mediadores privilegiados de relações, porque são capazes de mostrar que tanto humanos, quanto não-humanos, causam efeitos e afetos no mundo ao redor e não só ‘coisas’ “puramente sociais” (DUMOUCHEL, 2017).

Através desse fenômeno são formadas redes com elos que *potencializam* determinados *sujeitos*, lhes concedendo maior *simetria* em relação os humanos. Porque, assim como humanos, esses *sujeitos extra-ordinários* detêm relações *assimétricas* com as *coisas*.

A figura 3 é uma tentativa imagética de representar uma rede de *afetações* com alguns de seus nós mais importantes. Por isso ela se forma num quadrado. Mas, podemos o dividir nas metades horizontais e criar um triângulo para revelar o essencial, assim como fez Lévi-Strauss (1982, p. 476, fig. 83) para o parentesco. Teorizando uma espécie de ‘átomo’ das relações entre pessoas e *coisas* na Amazônia.

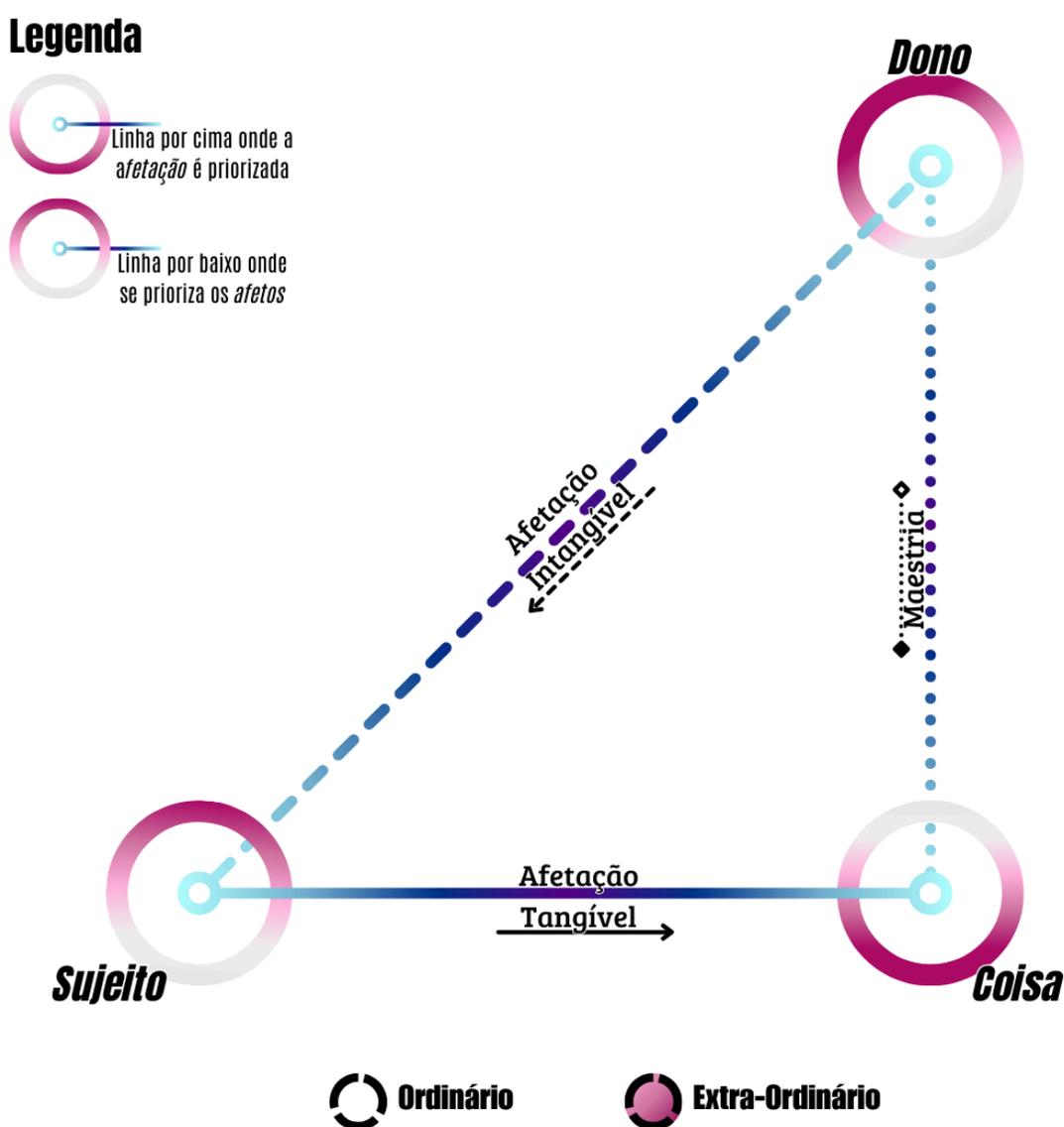


Figura 5: O átomo da relação sujeitos e coisas no imaginário.

Sujeitos causam afetação tangível em coisas. Coisas têm relação de maestria com seus donos. Que retribuem a afetação tangível que suas coisas sofrem, em uma afetação intangível no sujeito, fermentando a reciprocidade. Quem recebe essa afetação a desenvolve em um afeto. Por exemplo, o assombro é uma afetação, ser assombrado é um afeto. Ligações que como os santos e seu José mostram não são diretamente proporcionais. Tal fenômeno, quando efetivo, cria elos emaranhados em todos envolvidos.

Os círculos coloridos representam a ‘face’ no gradiente *ordinário:extra-ordinário* em que as relações se dão. Tomemos a representação acima como referente as relações entre humanos, *encantes* e *encantados*. Poderíamos descrever a *afetação* humana com *coisas* que tem *donos* como algo entre o *ordinário* e *extra-ordinário*. Isso seria, por exemplo, frequentar um determinado espaço de mata na caça, entrar numa ruína, ou levar uma pedra de corisco para casa. *Afetações tangíveis em coisas extra-ordinárias* que até podem ser cotidianas, mas não são totalmente *ordinárias*.

Do ponto de vista das *coisas*, é *ordinário* para elas terem *donos*. E *ordinário* para os *donos* terem *coisas*. Esse elo se dá através de laços de *afeto*. A *afetação* exercida pelos *donos* aos humanos é, também, algo entre o *ordinário* e o *extra-ordinário*. As capacidades de ação *intangível* dos *donos*, são, para os *donos*, *ordinárias*, mas lidar com os humanos não é. Ou seja, na perspectiva dos *donos*, eles interagem com os humanos, numa lógica similar a como os humanos interagem com as *coisas* deles.

Por fim, os humanos recebem a *afetação* dos *donos* como uma manifestação do *extra-ordinário* e, como dito, as desenvolvem como um *afeto*.

Podemos, então, dividir a imagem e compreender essa reciprocidade a partir do ponto de vista dos humanos (que é como descrito acima) quanto das visagens.

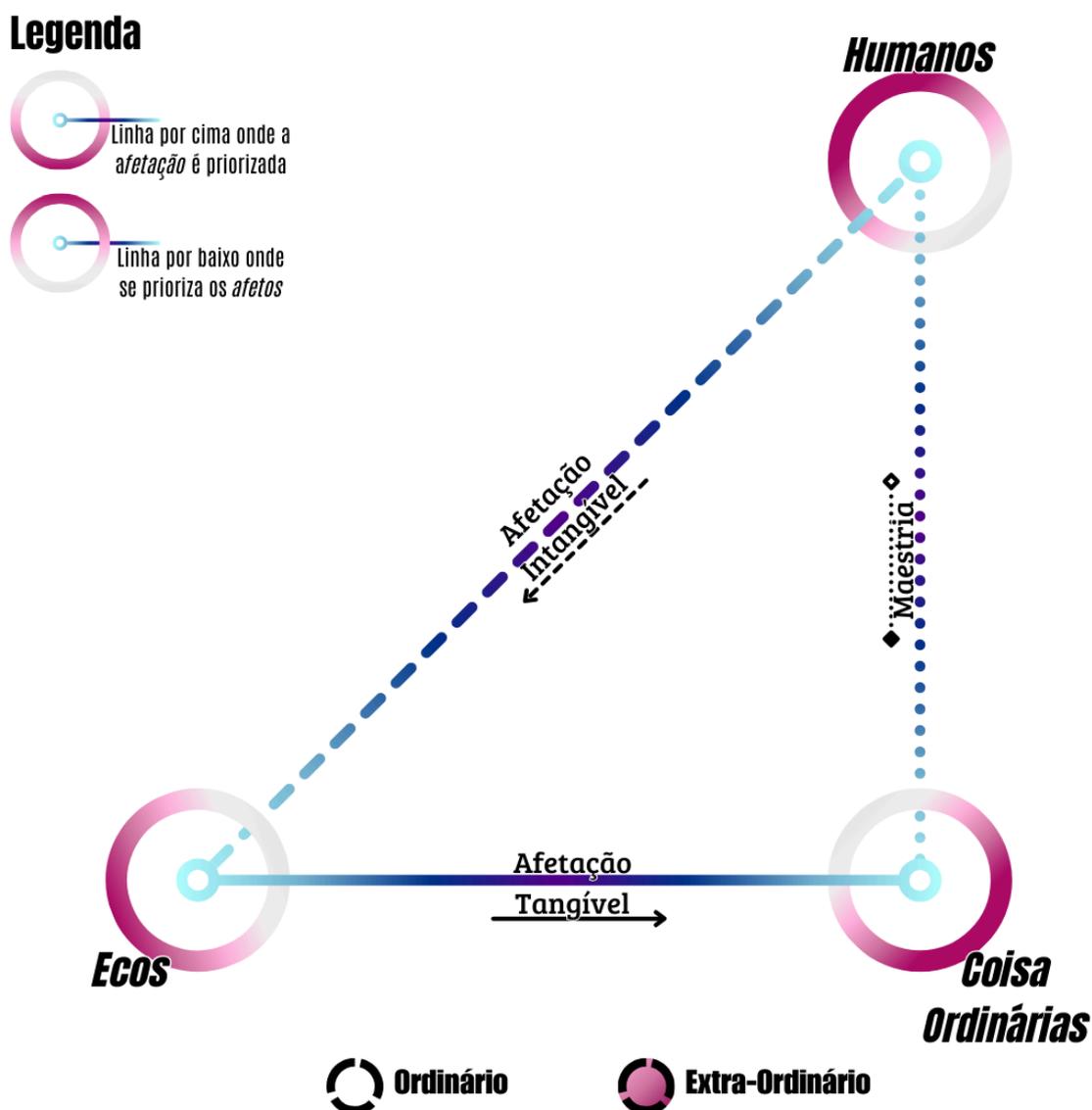


Figura 6: Afetações Visagentas para os *ecos* do Theatro da Paz

Tomemos, por exemplo, os *ecos* do Theatro da Paz. Eles continuam em sua pós-vida *afetando tangivelmente* as *coisas ordinárias*, assim como faziam em vida. Nada fora do *ordinário*. Humanos se reconhecem como *donos* das *coisas ordinárias*, são os agentes preferenciais em imputar ação sobre elas. Mas, para os humanos, as *afetações* que as *coisas ordinárias* causam são muito mais relevantes do que os *afetos*, porque, como *ordinárias*, não são dignas de muita atenção até que se façam notadas por um motivo ou por outro.

Na perspectiva, digamos, de uma porta, faz pouca diferença ser aberta por um humano ou uma visagem, portanto, ela se relaciona com ambos através de sua face *ordinária*. *Afetação* das *coisas ordinárias* sob os humanos beira o *extra-ordinário*. É *ordinário* para uma porta bater, *extra-ordinário* pode ser quem a bateu. E quando o é, humanos se fiam em ações não

muito fora da *ordinariedade*, mas que se não fossem provocadas talvez não executassem. Como colocar o rádio num volume mais alto, acender velas, rezar, ou adquirir um escapulário. Tais ações visam uma *afetação intangível* nas visagens. Que, como colocado por Pires (2007, p. 105), se veem como ‘iguais’ dos vivos, portanto a relação é de face *ordinária*. Pode ser encarada como uma tentativa de *agrado* ou *recusa*, mas que, de todo modo, quando efetiva, resulta numa transformação da relação das *visagens* com as *coisas*. Portanto, as visagens encaram as *afetações intangíveis* dos humanos, sob elas, como um *afeto*.

As distintas visões sobre o que é *ordinário* e *extra-ordinário* para humanos, *encantados*, *visagens* e *coisas* nos leva, mais uma vez, a adereçar que essas são discussões de perspectiva. Dessa vez bastante atrelada aos corpos e não só ao espaço, dando vazão à *multinatureza*. A versão não indígena do perspectivismo não é tão radical ao determinar as diferenças na percepção das naturezas pelos sujeitos, quanto o que é descrito por Viveiros de Castro (1996) para populações indígenas. Digo isso, pois, como comentado em *Triades do Imaginário*, as diferenças mais drásticas estão separadas espacialmente, ‘contidas’ em mundos outros, que exigem passagem para serem experienciados. Mas, é interessante que mesmo quando trocamos de lentes, ou talvez especialmente porque trocamos de lentes, chegamos no mesmo paradigma, referendando mais uma vez a Maués (2012).

Escritas todas essas ‘coisas’, eu acho que é possível resumir muito do que foi discutido aqui em uma curta passagem:

Na igreja moram os *santos*. Na casa do lado, um ser humano. Os lugares outros, da *mata* ou do *fundo*, tem seus *donos* e são lares de *encantados*. Na ‘casa’ onde não mora ninguém *faz-se* uma *visagem*.

Encerramento

Onde começa e onde termina?

Acredito que um dos temas que permeiam esta dissertação sejam as demarcações. Onde começam, onde terminam e onde traçamos as linhas que contornam *sujeitos*, *coisas*, corpos, tempos, espaços, seres, lugares, categorias e *paisagens*. Sempre que variamos as perspectivas essas ‘coisas’ parecem se diluir em suas relações sociais.

Quais são os limites do Theatro da Paz? Suas paredes? Não, porque ele *afeta* toda Praça da República e *encanta* tudo que lhe alcança à vista. Seria então a praça? Mas, no *Ato II* não vimos que ele detém tal influência no espaço ao longo do tempo, que os efeitos de sua presença podem ser sentidos, em maior ou menor grau, por toda Belém? E o que dizer do impacto dele e do Teatro Amazonas na história e concepção da Amazônia? “Theatro da Paz e Teatro Amazonas poderão se tornar Patrimônios Mundiais nos próximos anos” (ROCHA, 2023) e não é à toa. A suntuosidade de seus corpos está ligada à história da borracha, que compõe também os corpos de quase todos os automóveis, que fazem parte dessas *coisas* que, junto a outras, construíram o mundo como o conhecemos hoje.

Os mesmos questionamentos valem para as *visagens*, seus corpos e as *coisas*. Ou para as categorias de *Centro*, *Margem* e *Fundo*. E até mesmo para os humanos e suas religiões, sentidos, *afetos* e *afetações*. Parece que tudo existe dentro de esferas de influência que são, sem dúvidas, mais intensas quando estamos próximos; quando de uma forma, ou de outra, *convivemos* com aquilo. Mas, em momento algum elas deixam de ser sentidas, como se realmente pudessemos sentir “o bater de asas de uma borboleta no Brasil, causa[r] um tornado no Texas[...]” (LORENZ, 1972). O conceito de *emaranhamento* (INGOLD, 2012) nos serve muito bem, porque nessa visão holística sobre o mundo, puxar um fio é mover, também, todos os outros. Como se fossem sons, *sujeitos ecoam* uns nos outros, compondo corpos e histórias outras.

Qual o papel das *coisas* nas histórias de *visagem* do Theatro da Paz? Fazer *ecoar* essas presenças outras, *potencializar* os *afetos* que temos com elas, fluindo, através de sua *humildade* (MILLER, 2005, p. 5), as *afetações* que elas buscam nos proporcionar.

E então temos o conceito de *maestria* (FAUSTO, 2008), tão importante para esse trabalho. É curioso que uma vez que se nota a presença desse tipo de relação, ela começa a aparecer em vários outros lugares na bibliografia e histórias amazônicas. Realmente há “donos demais” (FAUSTO, 2008)! E isso não só é bom, é vital! A existência de *donos* permite

mais uma forma de reciprocidade indireta, espaçada no tempo e no espaço. Isso nos ajuda a perceber respostas não imediatas e não provenientes de *agências* humanas, nos tornando mais sensíveis às presenças não-humanas no mundo. E, eu digo resposta e não consequência, porque um mundo *encantado* não é espelho da *afetação* humana. Em Belo Horizonte, de onde eu escrevo estas palavras, eu vejo um mundo cheio de coisas-objetos, de *agências impotentes*, projetado por e para humanos, incluindo no máximo os seus *pets*. Em Belém, pelo contrário, eu vejo uma cidade que parece que foi construída de forma conjunta, mediada e negociada, através de uma política *extra-que-humana* (TSING, 2019). Belo Horizonte transborda de ‘coisas’¹ humanas, mas é a Amazônia que transpira humanidade.

Maestrias são mais capazes de enlaçar *sujeitos potentes* em redes de relações, do que formas de relacionar que conferem menos *sujeição* aos entes. Perceber os *donos* não só *refloresta* nosso imaginário (KRENAK, 2022, 13.26), mas nos faz retornar ao movimento originário que primeiro o *florestou*, povoando o mundo. Esses olhos nos fazem perceber que as *coisas* não existem “à toa” (KOPENAWA & ALBERT, 2015, 17.27), que o que tomamos como natural, na verdade são labores de outros muito não-humanos (KOPENAWA & ALBERT, 2015, 19.2), que os cedem, como dádiva, para nós.

Sendo arqueólogos, muitas vezes temos de lidar com indagações de pessoas que atribuem obras antigas a entes extraterrestres. A Terra nesse imaginário é tão despovoada de *alteridade*, de *agência*, que eles não reconhecem nem mesmo a *potência* dos *antigos*. Precisam procurar *sujeito-outros* fora da Terra porque não conseguem, ou no pior dos casos, não querem, reconhecer suas presenças aqui.

Destruir, afastar (VASCONCELOS, 2022), ou pior, acusar de falsidade, de lenda, de ficção esses *mundos-outros* é um atentado às multiplicidades de relações que os humanos podem estabelecer com os mundos, seus seres e suas paisagens. É negar elementos que enriquecem o pensamento. Um imaginário povoado por inflação, dólar, capitalismo e inteligências artificiais, não é mais rico do que um que contempla Juruparis, Botos, Mapinguaris, Curupiras, Matintas, Anhangás, Visagens, Santos de Cemitério, etc. etc. etc... Só é, na minha opinião, mais deprimente, porque nos dá menos *coisas* com as quais podemos nos relacionar de maneira significativa. O ‘*imaginário da mercadoria*’ (KOPENAWA & ALBERT, 2015, 6.11) tem muitas coisas que *aterrorizam*, fome, guerra, miséria, mas poucas que causam o mesmo *encanto e assombro* dos *bichos do fundo e da mata*.

¹ Nota-se o não uso do itálico, para diferenciar das *coisas* que são *sujeitos*.

Uma (T)terra sem *visagens* ou *encantados* é uma (T)terra mais fácil de ser transformada em produto, porque passamos a medir a *afetação* de empreendimentos destrutivos nos impactos causados à fauna, flora e humanos, como se esses últimos vivessem numa bolha desconectado dos outros dois. Os reguladores, então, se contentam com a mera sobrevivência parcial dos seres para autorizar a destruição, sem considerar a qualidade da vivência.

Eu tenho insistido com as pessoas, seja na minha aldeia, seja em qualquer lugar, que sobreviver já é uma negociação em torno da vida, que é um dom maravilhoso e não pode ser reduzido. (KRENAK, 2020, 23.14)

Como Krenak (2020, 7.32) levanta, para a Vale parece justo destruir uma montanha e envenenar o rio, porque: As árvores? Se plantam novas. Os animais? Somem dali, então não precisamos lidar com eles. As vidas humanas? A gente ‘indeniza’. Dinheiro, esse é o equivalente da vida no *imaginário da mercadoria*.

Visagens e *encantados* não se adaptam tão facilmente, muito pelo contrário, eles não gostam dessas mudanças. O que nos obriga a tratar bem seus lugares e *coisas*, se quisermos estar em bons termos com eles. São presenças tão potentes que sua existência já é capaz de proteger matas, rios, ruínas e lugares ancestrais. Não obstante, eles não as preservam colocando em caixas, cercando-as ou guardando-as em locais onde podem ser seguramente esquecidas. Não! Eles preservam lugares, *coisas* e *paisagens* junto e através de suas relações. Reconhecem a vida das *coisas*, reconhecem que nós humanos também somos parte do mundo e precisamos, assim como eles, desses espaços. Esse parece ser o *imaginário dos encantados* sobre o mundo, um imaginário capaz de reconhecer a humanidade que há em tudo (VIVEIROS DE CASTRO, 1996). Por isso, não devemos, em nossa ganância, tentar tomar as *coisas* para nosso usufruto exclusivo, porque elas já têm *dono*. Se quisermos algo ‘só pra gente’, temos o dom de fazer *coisas* novas, que serão nossas. Nossas roças, nossos potes, nossas casas. Com esses seres detemos *maestria*.

Não dá para dizer que o *imaginário da mercadoria* é antropocêntrico, ele não vê humanidade nas *coisas*. Na verdade, ele é egocêntrico, vive numa redoma de espelho e ao olhar para o mundo só vê a si. Por isso tenta transformar tudo em mercadoria.

Eu comecei essa dissertação sem acreditar, de verdade, em *Santos, Visagens e Encantados*. Eu sempre busquei ter respeito pelo tema, mas, para mim, eram construções de outros. Mas, ao longo dessas páginas, eu percebi que não é questão de acreditar, afinal:

“Não temos crença; não explicamos nada”. “Não cremos: temos medo!” (Knud Rasmussen, apud. LÉVY-BRUHL, 1931, XX-XXII², apud LIMA, 1996, p. 26)

É questão de compreender e internalizar o sentido. Eu brinco dizendo que ninguém acredita em árvores, elas estão lá, podem ser vistas, tocadas, suas raízes afundam no solo e sua respiração afeta o mundo. Esse trabalho trata dos impactos de *visagens* e *encantados*, como suas presenças podem ser sentidas; como respondem às *afetações* humanas; quais suas reações às mudanças na *paisagem*. O sentido que eu encontrei nessas ‘*coisas*’ criou raízes tão profundas em mim que hoje eu estranho muito Belo Horizonte. Eu estranho um imaginário menos efervescente, com menos destaque para *sujeitos-outros-que-humanos*. Eu sei que há *encantados* por aqui, Krenak (2022, 7.16) conta que o corpo do rio Watu (Rio Doce) hoje se encontra doente, então

[...] o rio mergulhou fundo. Ele continua seguindo para o oceano Atlântico, mas não quer mais se expor ao abuso constante desse pensamento absurdo que acha que os corpos existem para serem explorados. Ele se nega a sofrer esse tipo de bullying e, diante da ofensa, desaparece. (KRENAK, 2022, 7.16)

Watu é tão *potente* quanto os *encantados* da Amazônia e aguarda o dia em que uma outra humanidade vai permitir que ele exista, sem extrair dele mais do que pode dar, sem querer envenená-lo. Ele aguarda uma humanidade que cante para lhe chamar, que queira enchê-lo de dádivas (MAUSS, 2017, 12.2), para que ele possa as retribuir. Que o deseje bem. Tente observar, entre os dois prédios azul e branco, as curvas da Avenida Cristiano Machado³, que serpenteiam pelos morros, seguindo seu destino que leva aos distantes vales lá embaixo... (imagem 50)

² LÉVY-BRUHL, Lucien. 1931. *Le Surnaturel et la Nature dans la Mentalité Primitive*. Paris: Félix Alcan.

³ Uma grande avenida, que sai do centro de BH, e vai até quase a região de Venda Nova, próxima ao limite norte da cidade. Ela é significativa, porque é a avenida que margeia o bairro Ipiranga, onde nasci.



Imagem 50: Aqui havia um rio. Foto: Gabriel Rodrigues, Av. Cristiano Machado, Belo Horizonte, 28 de agosto de 2024

Elas assim o são, porque num passado, agora mítico, ali havia um rio⁴. Que hoje vive no mundo do *fundo*, soterrado de asfalto. Assim como os rios, “estamos vivendo num mundo onde somos obrigados a mergulhar profundamente na terra para sermos capazes de recriar mundos possíveis.” (KRENAK, 2022, 10.6)

⁴ (SECRETARIA MUNICIPAL DE OBRAS E INFRAESTRUTURA, 2022)

Desde muito moço, eu sempre quis ver os *encantados* da minha capital. Durante um tempo eu até cheguei a imaginá-los⁵, mas existe um limite do quanto é possível ser *afetado* pelas coisas que você próprio criou.

Isso não quer dizer que Belo Horizonte esteja ausente de fantasmas e encantarias. Pelo contrário! Temos até uma exposição de uma sala assombrada no memorial Minas Vale para lembrar e homenagear as assombrações mais famosas da cidade. Ainda assim, as assombrações daqui não são tão efervescentes quanto as *visagens* de Belém. O cheiro de diesel, de fumaça, de gás, o som dos carros, as luzes, os fones, as telas são tão onipresentes na minha cidade natal que os *encantados* devem ter se escondido bem, bem, no *fundo* dos rios subterrâneos, cujo asfalto cobre às águas e bloqueia a passagem para o *mundo-outro*. Ou então, se aldearam no coração das montanhas, nas raízes do mundo, nas ‘funduras’ onde as escavadeiras da Vale não chegam.

“Há pelo menos dez anos que não vejo um encantado em Belém” (SLATER, 2001, p. 213 apud. VASCONCELOS, 2022, p. 259) e ainda assim em todo Auto do Círio, em todo Cortejo Visagento, em todo Pavulagem, eles fazem uma visita. Momentos em que abrimos às *margens* e permitimos o *fundo* fluir para o *centro*. Eu não quero questionar meu conterrâneo⁶ de Cordisburgo, mas se aqui “o mundo é mágico” (GUIMARÃES ROSA, 1967), então, Belém é uma terra *encantada*. Tanto que hoje eu tenho dificuldade de viver aqui, porque apesar de estar com o corpo em Belo Horizonte, meu coração se *encantou*.

Tive de subir a montanha, no morro atrás da minha casa, levando papel e caneta para escrever o rascunho dessa conclusão, porque é muito difícil terminar esse trabalho longe do Guamá⁷. É muito difícil dizer algo sobre a Amazônia que eu já não tenha dito nestas outras tantas páginas. Esta conclusão fala muito mais da estranheza de um mundo desencantado, longe dos rios e da floresta. “O homem deste mundo foi conhecer o outro mundo e se transformou em uma história” (Manuel Labonté, Palikur da aldeia Kumenê apud. VIDAL, 2009, p. 28), talvez esse seja o verdadeiro significado do “*ser afetado*” (FAVRET-SAADA, 2005).

⁵ Ver: *A Tecelã dos Destinos*, um texto de minha autoria, que eu publiquei na internet. Hoje eu já deletei a conta do site, mas o texto continua lá. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/BeloHorizonte/comments/s1vdv7/a_tecel%C3%A3_dos_destinos_lenda_urbana/> Acessado em: 28 ago. 2024

⁶ No sentido de mesmo estado.

⁷ Rio Guamá, que banha a orla da UFPA.

Eu gosto muito de *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande* de Evans-Pritchard (2015), não é à toa que uma frase dele é minha epígrafe. Lá está registrado a primeira vez em que um antropólogo teve a coragem e a humildade de descrever que foi *afetado* ao ponto de partilhar, ainda que de forma limitada, os *sentidos* de seus interlocutores. “Apenas uma vez pude ver a bruxaria [...]” (EVANS-PRITCHARD, 2005, 6.37). Mas, me identifico também com o *Apêndice IV*, porque nele Evans-Pritchard, ainda que brevemente, contempla o estranho movimento de voltar ao seu mundo de origem.

Ele [o antropólogo] se torna, ao menos temporariamente, uma espécie de indivíduo duplamente marginal, alienado de dois mundos. (EVANS-PRITCHARD, 2005, 22.14)

[...] transformados pelo povo que estão estudando, que de uma forma sutil e inconsciente eles “viraram nativos”, como se costumava dizer. Ora, se o antropólogo é uma pessoa sensível, não poderia ser de outro jeito. [...] (EVANS-PRITCHARD, 2005, 22.17)

De tal modo que vestir a capa de etnólogo é aprender a realizar uma dupla tarefa que pode ser grosseiramente contida nas seguintes fórmulas: (a) transformar o exótico no familiar e/ou (b) transformar o familiar em exótico. (DA MATTA, 1978, p. 4)

Eu voltei (um tanto à contragosto) para Belo Horizonte, mas meu coração se *encantou* em Belém e aguarda por um futuro em que homem e coração se encontrarão novamente, às *margens* do Guamá.

Onde traçar o limite das *coisas*? Onde melhor nos ajudar a contar a história. Assim, o Teatro da Paz chega até essas páginas e às *margens* de Belém chegam aonde eu estiver. Porque hoje elas vivem em mim. E eu desejo que um dia, espero que logo, eu possa voltar a viver entre elas.



Imagem 51: Às margens daqui. Foto: Gabriel Rodrigues, Belo Horizonte, Avenida Cristiano Machado, 14 de agosto de 2024

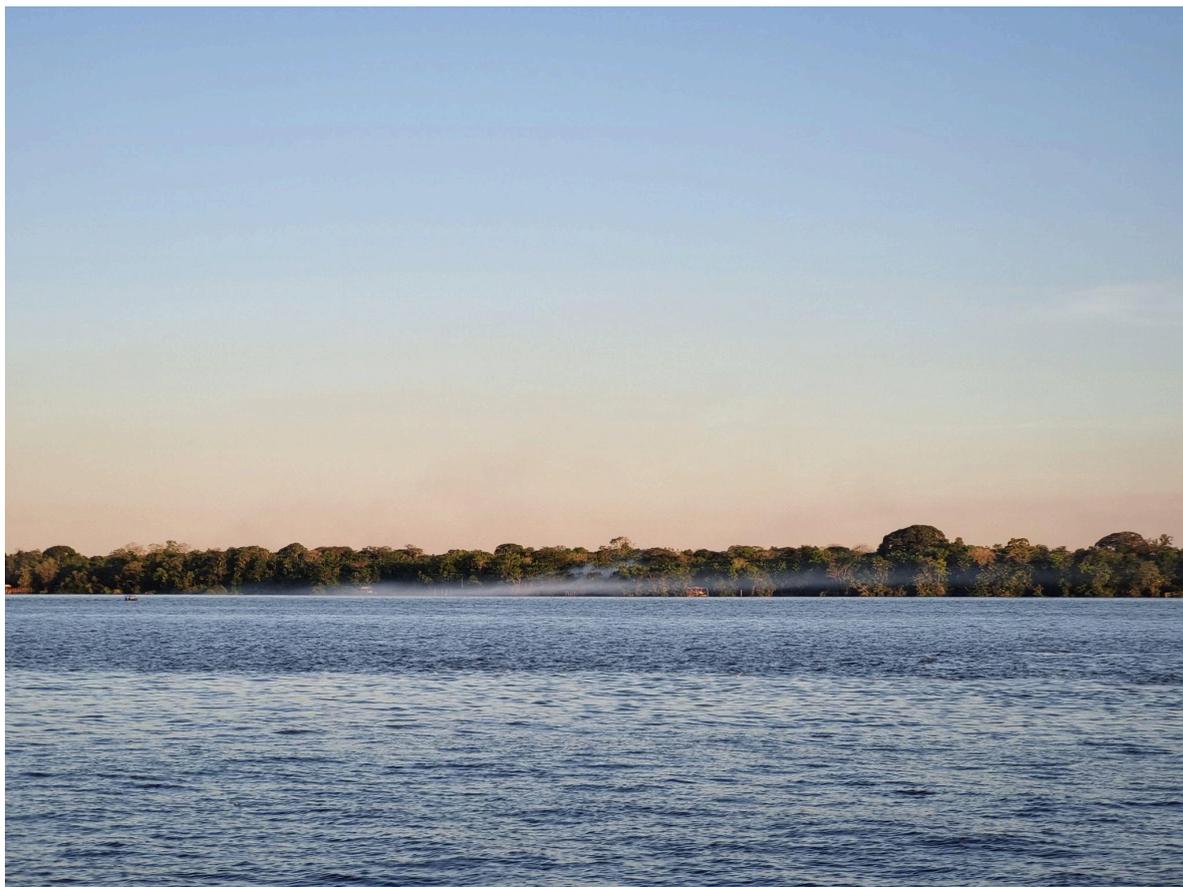


Imagem 52: Às margens de lá. Foto: Gabriel Rodrigues, Belém, Orla da UFPA, vista do Guamá e Ilha do Combú, 26 de junho de 2023

No mais, obrigado pela atenção!

Epílogo: Poemas Sobre a Amazônia e suas Gentes

Mil Anos em Amazônia

Hoje vivi mil anos.
 Pedi licença a todos eles.
 Aqui na Amazônia,
 Onde os rios correm ao contrário,
 Onde os pés nus tocam o barro molhado,
 A vida passa devagar,
 Sem pressa.
 E é contrastante, corada, iluminada,
 Saborosa.
 Recheada desses cheiros e sabores,
 Que não existem em outros mundos.

Neste lugar,
 Onde a Lua e as estrelas,
 Não são as únicas companhias da noite,
 Nem o brilhante Sol,
 O único guia do dia.
 Há mais presenças entre rio e mata,
 Do que sonha a nossa vã filosofia.

E passei foi muito bem,
 Comendo açaí a cada refeição,
 Conversando com o povo, que agora,
 Mora no coração,
 Ensinando dever de casa,
 E aprendendo lição.

Ficando na praia,
 Até o sol se pôr.
 Voltando pra jantar,
 Que já estava esquentando.
 Prosear na varanda,
 Aprender os mistérios.
 Pegar caminho a noite,
 Com a Lua brilhando.

E de tanto me banhar,
 Virei peixe,
 Não saia mais do rio,
 Tive de ser pescado.
 Estranhei meu peso em terra,
 Tendo de ser sustentado.
 E vindo embora,
 Estranhei a cidade,
 E estranhei meu estranhamento,
 Sentindo na rima,
 Uma saudade danada
 De todo esse encantamento.

*Gabriel Rodrigues, Belém, Curió-Utinga, 17 de Julho de 2024,
 após a visita a Comunidade Ribeirinha do rio Caripetuba*

Um Círio de Nazaré

Passei a noite na Sé.
Curioso para ver tanta fé.
Era tempo do Círio de Nazaré.
Virei tantas noites, que mal me aguentei em pé.

Estive mais de uma vez com a multidão.
Dia sim, dia também, teve celebração.
Fui nas manhãs, nas noites, só nas tardes que não.
Afinal, tinha de descansar o coração.

De Belém, Nazaré é Rainha.
E que Aparecida não fique com raiva minha,
Só porque vim rezar pra vizinha.
Afinal, Santa Ciumenta é coisa de ladainha.

O Círio, também, tem mais de um sagrado.
Do Auto, vi São Jorge e Ogum lado a lado.
Vi fada, bruxa, onça e até encantado.
Mas, foi na roda de samba que eu havia me encontrado.

O Círio, entretanto, tem uma parte profana.
Das águas surgiu a besta milicianiana.
Discursando o ódio que seu bafo inflama.
O Falso Messias, que o Inferno aclama.

Mas, não deixei me abalar.
Gritei esconjuro para exorcizar.
Voltei pra Sé, pra a fé me levar.
Acompanhando o Pavulagem tocar.

Nessa tarde, pra casa voltei.
Depois, no translado, a Santa esperei.
Quando vi, até chorei.
Deus assustou com quanto eu rezei.

Logo em seguida teve Chiquita.
E dá-lhe festa com gente bonita.
Quando Drag performa o mundo agita.
Para o tempo que cê não acredita.

Sozinho peregrinei, na madrugada o morro subindo.

A Sé de branco, tinindo.
Meu rosto cansado, sorrindo.
E o povo na praça dormindo.

Nos bancos eu fui me aninhando.
Aos sonhos eu fui me entregando.
Mas a banda continuava tocando.
Barulho demais, acabei não aguentando.

Lua Cheia brilhava no Céu.
Resolvi caminhar ao léu.
Do tempo, eu era réu.
Fui ver a corda, conhecer o seu véu.

Na ida não tinha nada daquilo.
Caminho vazio, tranquilo.
Foi só tirar um cochilo,
Que o Exército fez da rua um trilho.

Custei encontrar passagem aberta.
Daí toquei na corda que não era a certa.
Moça me mandou ficar esperta.
Que a corda de verdade já tava coberta.

Nunca vi coisa parecida.
A corda parecia escondida.
Em uma multidão tava envolvida.
Toquei rapidinho, antes da partida.

Voltei pra praça, tentei dormir.
Precisava estar bem pra ver a Santa partir.
Dar meu Adeus e me Despedir.
Porque na procissão, não dava conta de ir.

Um corpo só não aguentou.
Foi muita festa que Belém planejou.
E a semana corrida não ajudou.
Eu fui embora... quando o Círio começou.

*Gabriel Rodrigues, Belém, São Brás, 27 de Outubro de 2022,
após a primeira participação no Círio de Nazaré,
que contou com a infeliz presença do ex-presidente Bolsonaro*

Aqui Também Mora um Deus

Eu nasci num território de dois deuses:
 Entre verdejante casa da Mãe Mata e os secos campos do Pai Cerrado.
 No templo de concreto, em que me encontro, pouco pude louvar os dois, por que, aqui, o deus é outro.

Dizem ser, o deus daqui,
 Deus de tudo, que tudo é.
 Mas de tudo, tudo mesmo,
 Nenhum deus há de querê.

Pois se fosse Deus de tudo,
 E se tudo fosse Deus,
 De Deus de si seria.
 E se tudo que conheço,
 Já deus é de si mesmo,
 Então de Deus de si,
 De Deus, nada teria.

Talvez por ter essa fé.
 É que nunca me encontrei.
 Por isso quis fugir,
 E pelo mundo viajei.

Cheguei até o mar, e tinha um deus lá,
 Mas, com ele eu não sabia conversar.
 Era um deus de muitas vozes,
 Fortes como o trovão.
 E eu cria da Mãe Mata,
 Não aceitava esse sermão.

Da Mãe Mata mesmo,
 Que do Cerrado, eu vi foi pouco,
 O convite era raro e muito espinhoso.
 Quase sempre me espetava.
 De logo o sangue corria.
 E eu ainda me pergunto,
 Se vou ver o DNA um dia.

Bem lá no sul, já no fim do Brasil,
 Há outro deus de muitas línguas,
 Que no fundo do rio habita.
 Observando o dividido estranho mundo,
 Que impuseram sobre ele.
 E, de raiva, o cobre todo dia.
 Pra mostrar que mais que autoridade,
 Esse deus tem autoria.

Minha mãe tem uma irmã,
 Porém, não são aparentada.
 Mas, foi indo morar com a tia,
 Que eu tive a graça alcançada.
 Porque o verde em que me encontrei,
 É bem maior que o da minha casa.
 Era a Dona Floresta,
 Que pra mim se apresentava.

Dona Floresta não é só mãe de gente,
 Porque lá, cada coisa tem seu deus.
 E foi nessa festa divina,
 Que meu coração se ascendeu.

Admirei o deus Rio, engolindo o Sol.
 Para, à noite, me embriagar com a sua irmã,
 Uma tal de Lua, malandrinha,
 Que aguardava comigo,
 O alvorecer da manhã.

É forte como uma emoção.
 É transcendente como atravessar.
 Visitar os deuses vivos, todos os dias,
 É mais bonito que rezar.

Bibliografia

ABREU, Giovanna. Restauro: obras no Theatro da Paz avançam e chegam a 45% do cronograma previsto. **Agência Pará de Notícias**, [S. l.], 2021. Disponível em: <https://agenciapara.com.br/noticia/25254/restauro-obras-no-theatro-da-paz-avancam-e-chegam-a-45-do-cronograma-previsto>. Acesso em: 10 jul. 2024.

ALBERTI, Benjamin. Destabilizing meaning in anthropomorphic forms from Northwest Argentina. **Journal of iberian archaeology**, [S. l.], n. 9, p. 209–230, 2006. Disponível em: <https://cdn.cocodoc.com/cocodoc-form-pdf/pdf/270566-balberti-destabilizing-meaning-DESTABILIZING-MEANING-IN-ANTHROPOMORPHIC-FORMS-FROM-Variou-Fillable-Forms.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2024.

ALEXANDRIA, Lissa De. Lenda da cobra grande ressurge na memória popular durante festividades do Círio de Nazaré. **G1**, [S. l.], 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/cirio-de-nazare/2021/noticia/2021/09/30/lenda-da-cobra-grande-ressurge-na-memoria-popular-durante-festividades-do-cirio-de-nazare.ghtml>. Acesso em: 1 mar. 2024.

ALMEIDA, Mauro De. Caipora e outros conflitos ontológicos. **Revista de Antropologia da UFSCar**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 7–28, 2013. DOI: <https://doi.org/10.52426/rau.v5i1.85>. Disponível em: <https://www.rau2.ufscar.br/index.php/rau/article/view/85>. Acesso em: 29 ago. 2024.

ALMEIDA, Saulo Vinícius; HADERCHPEK, Robson Carlos. O Axis Mundi e o Jogo Ritual: Deslocamento da realidade imanente para se alcançar a Hierofania. **Urdimento**, [S. l.], v. 2, n. 38, p. 1–25, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5965/14145731023820200017>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17729>. Acesso em: 22 jul. 2024.

AMARAL, Juliana; ASCOM SECULT. Theatro da Paz faz 146 anos e homenageia Carlos Gomes e Waldemar Henrique. **Theatro da Paz**, [S. l.], 2024. Disponível em: <https://www.theatrodapaz.com.br/noticias/theatro-da-paz-faz-146-anos-e-homenageia-carlos-gomes-e-waldemar-henrique>. Acesso em: 30 jul. 2024.

ANDRELLO, Geraldo (ORG.). **Rotas de criação e transformação: narrativas de origem dos povos indígenas do Rio Negro**. São Paulo: Instituto Socioambiental; São Gabriel da Cachoeira, AM: FOIRN - Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, 2012. p. 263 Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/publicacoes-isa/rotas-de-criacao-e-transformacao-na-narrativas-de-origem-dos-povos-indigenas-do>. Acesso em: 1 mar. 2024.

ARDAIA, Leonardo. **Entre-mundos: os seres que transitam entre o visível e o invisível na ficção rondoniense**. 2022. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários, Universidade Federal de Rondônia, 2022. Disponível em: <https://www.ri.unir.br/jspui/handle/123456789/3697>. Acesso em: 26 set. 2023.

ARINI, Juliana. Último ato de Bolsonaro para a ciência é dar calote em bolsas de pesquisa. **((o))eco**, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://oeco.org.br/salada-verde/ultimo-ato-de-bolsonaro-para-a-ciencia-e-dar-calote-em-bolsa-s-de-pesquisa/>. Acesso em: 2 set. 2024.

AUGUSTO, Antonio J. Das delícias de uma paz honrosa: o Theatro da Paz e seus congêneres no Império brasileiro, 1817-1878. **Revista Estudos Amazônicos**, [S. l.], v. IV, n. 1, p. 117–142, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/2628735/Das_del%C3%ADcias_de_uma_paz_honrosa_o_Theatro_da_Paz_e_seus_cong%C3%AAneres_no_Imp%C3%A9rio_brasileiro_1817_1878. Acesso em: 30 maio. 2023.

BALEIXE, Haroldo. **Belém antiga — fotos do acervo digital de Antônio Sales**: 2017. Disponível em: <https://haroldobaleixe.blogspot.com/2010/04/belem-antiga-fotos-do-acervo-digital-de.html>. Acesso em: 25 ago. 2024.

BARCELOS NETO, Aristóteles. The (De)animalization of Objects: Food Offerings and Subjectivization of Masks and Flutes among the Wauja of Southern Amazonia . *In*: SANTOS-GRANERO, Fernando (org.). **The Occult Life of Things: Native Amazonian Theories of Materiality and Personhood**. Tucson: The University of Arizona Press, 2009. p. 128–151.

BATES, Henry Walter. **The naturalist on the River Amazons, a record of adventures, habits of animals, sketches of Brazilian and Indian life, and aspects of nature under the Equator, during eleven years of travel**. London: John Murray, 1892. p. 395 DOI: <http://hdl.handle.net/bbm/683>. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/683>. Acesso em: 13 ago. 2024.

BATES, Henry Walter. **O Naturalista no Rio Amazonas**. São Paulo - Rio de Janeiro - Recife - Bahia - Pará - Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1944. v. 2p. 420 Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/323>. Acesso em: 20 ago. 2024.

BAUER, Pat. Adolphe d'Ennery | French playwright | Britannica. *In*: **Encyclopædia Britannica**., 2024.

BEZERRA, Marcia. “As moedas dos índios”: um estudo de caso sobre os significados do patrimônio arqueológico para os moradores da Vila de Joanes, ilha de Marajó, Brasil. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 57–70, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/s1981-81222011000100005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/TsLR7ycP66RwpVhRbHbzcwL/?format=pdf>. Acesso em: 20 jul. 2024.

BEZERRA, Marcia. As Cores do Passado na Amazônia: O Patrimônio Arqueológico no Artesanato da Vila de Joanes, Ilha do Marajó, Brasil. **Amazônica - Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 418–441, 2014. DOI: <https://doi.org/10.18542/amazonica.v6i2.1875>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/1875>. Acesso em: 1 dez. 2023.

BEZERRA, Marcia. **Teto e Afeto**. 1. ed. Belém/PA: GKNoronha, 2017. p. 99 Disponível em: https://www.academia.edu/34462550/Bezerra_M_Teto_e_Afeto_sobre_as_pessoas_as_coisas_e_a_arqueologia_na_Amaz%C3%B4nia_Bel%C3%A9m_GK_Noronha_2017. Acesso em: 16 jul. 2024.

BEZERRA, Marcia. Com os Cacos no Bolso: o colecionamento de artefatos arqueológicos na Amazônia brasileira. **Revista Patrimônio**, [S. l.], n. 38, p. 85–99, 2018a. Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revista_patrimonio38.pdf. Acesso em: 25 set. 2023.

BEZERRA, Marcia. O machado que vaza ou algumas notas sobre as pessoas e as superfícies do passado presente na Amazônia. **Vestígios - Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 51–58, 2018b. DOI: <https://doi.org/10.31239/vtg.v12i2.12198>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/vestigios/article/view/12198>. Acesso em: 25 set. 2023.

BEZERRA, Marcia. When the ruins are gone: The sensible dimension of the heritage reconstructions. **ICOMOS University Forum**, [S. l.], v. 1, p. 1–12, 2018c. Disponível em: <http://openarchive.icomos.org/id/eprint/2040/>. Acesso em: 25 set. 2023.

BEZERRA, Marcia. **Por Uma Arqueologia do Extraordinário**. , 2019. Apresentação Oral. Pelotas: Reunião Nacional da Sociedade de Arqueologia Brasileira

BEZERRA, Marcia. A urna bordada: artesanato e arqueologia na Amazônia contemporânea. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas**, [S. l.], v. 15, n. 3, p. e20190124, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2019-0124>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/VjcZFnQdfVP4qMDYh4nL3bH/?lang=pt>. Acesso em: 24 set. 2023.

BEZERRA, Marcia. Acervos-povoados: apontamentos a partir da arqueologia amazônica. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 12, n. 24, p. 32–46, 2023. DOI: <https://doi.org/10.26512/museologia.v12i24.49720>.

BNDES. **Museu Paraense Emílio Goeldi – Pavilhão Domingos Soares Ferreira Penna**. 2024. Disponível em: <https://www.bndes.gov.br/wps/portal/site/home/onde-atuamos/cultura-e-economia-criativa/patrimonio-cultural-brasileiro/projetos-apoiados/museu-pr-emilio-goeldi/museu-pr-emilio-goeldi>. Acesso em: 13 ago. 2024.

BOI DE ORQUESTRA CHAMEGOSO. **A Matinta**. YouTube - (4m e 2s), 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8sNnmOHR788>. Acesso em: 4 jul. 2024.

BOURDIEU, Pierre. Participant Objectivation. **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 281–294, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3134650>. Acesso em: 7 maio. 2024.

CABRAL, Mariana. Sobre el ronquido del hacha y otras cosas extrañas: Reflexiones sobre la arqueología y otros modos de conocimiento. In: PELLINI, José; ZARANKIN, Andrés; SARLENO, Melisa (org.). **Sentidos Indisciplinados Arqueología, Sensorialidad y Narrativas Alternativas, 1ª edição**. Madrid: JAS Arqueología S.L.U., 2017. p. 221–259.

CABRAL, Mariana Petry. “E se todos fossem arqueólogos?”: experiências na Terra Indígena Wajãpi. **Anuário Antropológico**, [S. l.], v. 39, n. 2, p. 115–132, 2014a. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6821>. Acesso em: 18 jul. 2024.

CABRAL, Mariana Petry. De Cacos, Pedras Moles E Outras Marcas: Percursos De Uma Arqueologia Não-qualificada. **Amazônica - Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 6, n. 2, p.

314–314, 2014b. DOI: <https://doi.org/10.18542/amazonica.v6i2.1871>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/1871>. Acesso em: 18 jul. 2024.

CABRAL, Mariana Petry. Quando un pájaro viviente es un vestigio arqueológico: considerando la arqueologia desde una perspectiva de conocimiento diferente . *In*: ROJAS, Felipe; HAMANN, Byron Ellsworth; ANDERSON, Benjamin (org.). **Otros pasados: ontologias alternativas y el estudio de lo que ha sido**. Bogotá: Musa, 2022. p. 25–52. Disponível em: https://www.academia.edu/93361409/Quando_Un_Pajaro_Viviente_Es_Un_Vestigio_Arqueologico_considerando_la_arqueolog%C3%ADa_desde_una_perspectiva_de_conocimiento_diferente. Acesso em: 5 ago. 2024.

CARIMBÓ OS MANOS. **MATINTA PERERA - Carimbó Os Manos | Vídeo Oficial. YouTube - (3m e 6s)**, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xSkP-rUPrFg>. Acesso em: 4 jul. 2024.

CARNAVAL E PARINTINS. **Garantido 2018 - 08. Matinta. Youtube - (4m e 5s)**, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gPa03w6ltC4>. Acesso em: 22 abr. 2024.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 932

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 3. ed. São Paulo: Global, 2012. p. E-book

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da Violência**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CLIFFORD, James. On Ethnographic Authority. **Representations**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 118–146, 1983. DOI: <https://doi.org/10.2307/2928386>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2928386>. Acesso em: 7 maio. 2024.

Código de Posturas Municipais de 1848. *In*: **Collecção das Leis da Provincia do Gram-Pará**. Pará: Typ. de Santos & Filho, 1853. p. 133–274. Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/legislacoes/collecao-das-leis-da-provincia-do-gram-para/>. Acesso em: 9 ago. 2024.

Código de Posturas Municipais de 1880. *In*: **Colecção das Leis da Provincia do Gram-Pará Tomo XLII**. Pará: Diário de Notícias, 1880. Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/legislacoes/coleccaodasleisdaprovinciadogramparatomoXLII/>. Acesso em: 26 ago. 2024.

COELHO, Alan Watrin; MORAES, Fabiano Bastos. O Palco por Excelência: O Theatro da Paz. *In*: LIMA, Rosário; FERNANDES, Paulo Chaves (org.). **Theatro da Paz**. Belém: Secult, 2013. p. 11–122.

COELHO, Alexandre Eduardo Fraga. **História da Cidade Ozanam - Assistência e Liberdade**. 2012. Disponível em: <https://cidadeozanam.wordpress.com/2012/04/23/historia-da-cidade-ozanam/>. Acesso em: 2 set. 2024.

COELHO, Geraldo Mártires. Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares. **Revista Escritos**, [S. l.], v. 5, n. 5, p. 141–168, 2011. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero05/artigo08.php>. Acesso em: 13 ago. 2024.

Collecção das Leis da Província do Gram-Pará Tomo XXV 1863. Pará: Jornal do Amazonas, 1866. p. 175 Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/legislacoes/coleccaodasleisdaprovinciadogramparatomoXXV1863/24/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

Collecção das leis da Província do Gram-Pará: Tomo XXX, Anno 1868. Pará: Diário do Gram-Pará, 1869. Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/legislacoes/collecaodasleisdaprovinciadogrampara1868/>. Acesso em: 22 ago. 2024.

COREA, Silvia Margarita Reyes. **A Serviço da Santa: Uma Etnografia dos Guardas de Nossa Senhora de Nazaré**. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará, 2016. Disponível em: <https://www.ppga.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Silvia%20Margarita%20Reyes%20Corea.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2024.

CORRÊA, Denise Avelino. **Alegoria da República : O pano de boca da sala de espetáculos do Theatro da Paz (1890) e a representação da nação paraense republicana**. 2017. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/jspui/handle/11600/49921>. Acesso em: 30 maio. 2023.

CORRÊA, Dinalva da Silva; RODRIGUES, Denise Simões Simões. Memória política do Pará na voz poética de Abguar Bastos: romance Safra, um eco da resistência na Amazônia. **Boitatá**, [S. l.], v. 14, n. 27, p. 145, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5433/boitata.2019v14.e37997>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/37997/27137>. Acesso em: 20 maio. 2024.

COSTA, Diogo Menezes. Arqueologia urbana em Belém do Pará: o estudo de um antroma terrestre entre águas amazônicas. **Revista Arqueologia Pública**, [S. l.], v. 18, 2023. DOI: <https://doi.org/10.20396/rap.v18i00.8672929>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8672929/32425>. Acesso em: 23 ago. 2024.

COSTA, Eraldo Medeiros; SANTOS-FITA, Dídac; AGUIAR, Leonardo Matheus Pereira. Curupira e Caipora: o papel dos seres elementais como guardiões da natureza. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 1–22, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/2178-2547-BGOELDI-2021-0095>. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3940/394075122006/html/#B16>. Acesso em: 27 jun. 2024.

COSTA, Luiz. Alimentação e comensalidade entre os Kanamari da Amazônia Ocidental. **Mana**, [S. l.], v. 19, n. 3, p. 473–504, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0104-93132013000300003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/D9JCwjS4Pfb6DcCGJZnfKtz/>. Acesso em: 30 jul. 2024.

CRUZ, Ernesto. **As Edificações de Belém, 1783-1911**. Belém, PA: Grafisa, 1971. p. 301

CRUZ, Ernesto. **As Ruas de Belém: Significado Histórico de Suas Denominações**. 2ª. ed. Belém, PA: CEJUP, 1992. p. 142

CUNHA JUNIOR, Henrique. Críticas ao pensamento das senzalas e casa grande. **Revista Espaço Acadêmico**, [S. l.], v. 13, n. 150, p. 84–100, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/21122>. Acesso em: 16 fev. 2024.

CURY, Marília Xavier. Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão / Indigenous people's lessons for decolonizing museums: communication processes under discussion. **Cadernos CIMEAC**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 184–211, 2017. DOI: <https://doi.org/10.18554/cimeac.v7i1.2199>. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/cimeac/article/view/2199>. Acesso em: 18 jul. 2024.

CURY, Marília Xavier. Metamuseologia. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 9, n. 17, p. 129–146, 2020. DOI: <https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.29480>. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/003068184>. Acesso em: 3 out. 2023.

DA MATTA, Roberto. O Ofício do Etnólogo, ou Como ter o Anthropological Blues. **Boletim do Museu Nacional**, [S. l.], n. 7, p. 1–12, 1978. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3270609&forceview=1>. Acesso em: 29 ago. 2024.

DA MATTA, Roberto; SOÁREZ, Elena. **Águias, Burros e Borboletas: um estudo antropológico do jogo do bicho**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 199

DAMASCENO, Rafaela. **Conheça a cantora Joanna, grande nome da MPB dos anos 80**. 2022. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/blog/cantora-joanna/>. Acesso em: 21 maio. 2024.

DAOU, Ana Maria. **A Belle Époque Amazônica**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. e-book

DE ANTONI, Andrea; DUMOUCHEL, Paul. The Practices of Feeling with the World: Towards an Anthropology of Affect, the Senses and Materiality - Introduction . **Japanese Review of Cultural Anthropology**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 91–98, 2017. DOI: https://doi.org/10.14890/jrca.18.1_91. Disponível em: https://www.jstage.jst.go.jp/article/jrca/18/1/18_91/_article/-char/en. Acesso em: 28 jul. 2024.

DE AZEVEDO, Pedro Vicente. **Relatório apresentado a Assembléia Legislativa Provincial na primeira sessão da 19º legislatura pelo Presidente da Provincia do Pará, o Excellentíssimo Senhor Doutor Pedro Vicente de Azevedo em 15 de fevereiro de 1874**. Pará: Diário do Gram-Pará, 1874. Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/relatorios/relatorioapresentadoporpedrovicente deazevedoem15defevereiro1874>. Acesso em: 24 ago. 2024.

DE LAMARE, Joaquim Raymundo. **Relatorio com que o excellentissimo senhor vice - almirante e conselheiro de guerra Joaquim Raymundo de Lamare passou a administração da Provincia do Gram - Pará ao excellentissimo senho Visconde de Array 1º vice presidente em 6 de agosto de 1868**. Pará: Typographia do Diario do Gram Para, 1868. 50 p. Pará: Diário do Gram-Pará, 1868. p. 47 Disponível em:

<https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/file/relatorios/relatoriodejoaquimraymundolamare6agosto1868/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

DE TOLEDO, Benedito Lima. Teatro: Cultura e Civilização. *In*: LIMA, Rosário; FERNANDES, Paulo Chaves (org.). **Theatro da Paz**. Belém: Secult, 2013. p. 123–164.

DERENJI, Jussara Silveira. Os Teatros do Norte: A entrada triunfal das musas no Equador. **Revista do Patrimônio**, [S. l.], n. 37, p. 285–306, 2018. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revista_patrimonio37.pdf. Acesso em: 7 jun. 2023.

DESROCHES-VALNAY, Jacques; MOLLER, F. (18-18 ; lithographe) Graveur. **Théâtre. Les deux orphelines. Drame de MM. d’Ennery et Cormon, représenté à la Porte Saint Martin : [estampe] / Dessin de M. Deroches Valnay ; Moller sc. [sig.]**. 1874. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8437284f/fl.item.r=Les%20deux%20orphelines.zoom>. Acesso em: 3 nov. 2023.

DI PAOLO, Pasquale. **Cabanagem: A Revolução Popular da Amazônia**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1985. p. 415

DIAS, Carmélio. Um Rio de assustar: veja o roteiro das belezas “sobrenaturais” que assombram os cariocas. **O Globo**, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/noticia/2022/09/um-rio-de-assustar-veja-o-roteiro-das-belezas-so-brenaturais-que-assombram-os-cariocas.ghtml>. Acesso em: 24 ago. 2024.

DOL - DIÁRIO ONLINE. Visita guiada comemora aniversário do Theatro da Paz revelando detalhes. **DOL - Diário Online**, [S. l.], 2018. Disponível em: https://dol.com.br/_/noticia-488992-visita-guiada-comemora-aniversario-do-theatro-da-paz-revelando-detalhes.html?d=1. Acesso em: 6 jun. 2024.

DOS SANTOS, Sandra Costa. **Cabanagem : crise politica e situação revolucionaria**. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/300770>. Acesso em: 9 ago. 2024.

DPHAC; SECULT. **Cartilha: Parque Cemitério Soledade**. Belém: Governo do Pará, 2022. p. 52 Disponível em: https://secult.pa.gov.br/midias/anexos/51_cartilha_parque_cemiterio_soledade.pdf. Acesso em: 2 ago. 2024.

DUMOUCHEL, Paul. Of Objects and Affect. **Japanese Review of Cultural Anthropology**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 99–113, 2017. DOI: https://doi.org/10.14890/jrca.18.1_99. Disponível em: https://www.jstage.jst.go.jp/article/jrca/18/1/18_99/_article/-char/en. Acesso em: 29 jul. 2024.

DUTRA, Olavo. “Cobra Grande” sacoleja pontos fracos de Abaetetuba e agoniza o comércio; cidade vive estado de paralisia. **Coluna Olavo Dutra**, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://colunaolavodutra.com.br/cobra-grande-sacoleja-pontos-fracos-de-abaetetuba-e-agoniza-o-comercio-cidade-vive-estado-de-paralisia/>. Acesso em: 1 mar. 2024.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 109
Disponível em:
<https://gepai.yolasite.com/resources/O%20Sagrado%20E%20O%20Profano%20-%20Mircea%20Eliade.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2024.

ENDE, Michael. **A Historia Sem Fim**. 11. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2020. p. e-book

ESCOLA DE TEATRO JULIANA LEITE. **Termos Técnicos de Teatro**. 2019. Disponível em: <https://teatrolimeira.com.br/2019/12/11/termos-tecnicos-de-teatro/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

ESPAÇO CULTURAL NOSSA BIBLIOTECA. **Espaço Cultural Nossa Biblioteca – ECNB – RNBC – Rede Nacional de Bibliotecas Comunitárias**. 2020. Disponível em: <https://mnc.org.br/biblioteca/espaco-cultural-nossa-biblioteca/>. Acesso em: 6 maio. 2024.

ESTORNILO, Milena. A Cobra Grande: uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque - Amapá. **Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)**, [S. l.], n. 18, p. 333–337, 2009. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v18i18p333-337>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/45749/49341>. Acesso em: 1 mar. 2024.

EVANDER, Paulo; TORII, Leonardo. **Memórias da Cabanagem**. Belém: SECULT, 2021. p. 40
Disponível em:
https://www.secult.pa.gov.br/downloads/LIVRO_CABANAGEM_DIGITAL_01.PDF. Acesso em: 9 ago. 2024.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio De Janeiro: Zahar, 2015. p. e-book

FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os Impérios Tecem: Textos Anticoloniais, Contextos Pós-Coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 273–286.
Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7660203/mod_resource/content/1/As-malhas-que-os-imperios-tecem%20%28texto%20de%20Du%20Bois%29.pdf. Acesso em: 25 jun. 2023.

FAUSTO, Carlos. Donos demais: maestria e domínio na Amazônia. **Mana**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 329–366, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0104-93132008000200003>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/tNKpjsQPtdrQbRhbztkD3P/?lang=pt>. Acesso em: 21 fev. 2024.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. **Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)**, [S. l.], v. 13, n. 13, p. 155, 2005. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>. Acesso em: 7 maio. 2024.

FERREIRA, Leticia Carvalho de Mesquita. **Dos autos da cova rasa : a identificação de corpos não-identificados no Instituto Médico-Legal do Rio de Janeiro, 1942-1960**. Rio De Janeiro: E-Papers: Lanced/Museu Nacional, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/42034007/Dos_autos_da_cova_rasa_a_identifica%C3%A7%C3%A3o_de_corpos_n%C3%A3o_identificados_no_IML_RJ_1942_1960. Acesso em: 21 jun. 2024.

FERREIRA, Luciane. Jurupari ou “visagens”: reflexões sobre os descompassos interpretativos existentes entre os pontos de vista psiquiátrico e indígenas. **Mediações: Revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 249–265, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2011v16n2p249>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/8674/9899>. Acesso em: 5 set. 2023.

FERREIRA, Silva; NASCIMENTO, Cleide Furtado. O mito da matinta perera e suas formas variantes em Curuçamba, Bujaru (Pará, Brasil). **Boitató**, [S. l.], v. 13, n. 25, p. 242–242, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5433/boitata.2018v13.e35139>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/35139>. Acesso em: 4 jul. 2024.

FERRETTI, Mundicarmo. **Maranhão Encantado: Encantaria maranhense e outras histórias**. São Luís: UEMA, 2000. p. 146 Disponível em: <https://www.gpmina.ufma.br/wp-content/uploads/2017/03/Livro-ilustrado.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2024.

FIGUEIREDO, Conselheiro José Bento da Cunha. **Relatório com que o Excellentíssimo Senhor Presidente da Província Conselheiro José Bento da Cunha Figueiredo entregou a administração da Província do Gram – Pará ao Excellentíssimo Senhor 2º Vice – Presidente Coronel Miguel Antonio Pinto Guimarães em 16 de maio de 1869 – Obras Raras Acervo Digital**. Pará: Diário do Gram-Pará, 1869. p. 60 Disponível em: <https://obrasraras.fcp.pa.gov.br/publication/relatorio-com-que-o-excellentissimo-senhor-presidente-da-provincia-conselheiro-jose-bento-da-cunha-figueiredo-entregou-a-administracao-da-provincia-do-gram-para-ao-excellentissimo-senhor-2/>. Acesso em: 21 ago. 2024.

FLORENCE, Hercules. **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas : 1825 a 1829**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007. p. 327 DOI: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/188906>. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/188906>. Acesso em: 6 ago. 2024.

FREIRE, Joaquim José; BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA. **Plano geral da cidade do Pará em 1791 tirado por ordem do Ilmº e Exmº Snr. D. Francisco de Sousa Coutinho Governador e capitão general do estado do Grão-Pará e Rio Negro: levantado pelo tenente coronel de Artilharia com exercício de engenheiro Teodósio Constantino de Chermont**. 1791. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/19315>. Acesso em: 20 ago. 2024.

FREYRE, Gilberto. **Assombrações do Recife Velho**. Rio de Janeiro: Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

FUINI, Pedro. Guerra do Paraguai. **FFLCH - USP**, [S. l.], 2022a. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/43329>. Acesso em: 21 ago. 2024.

FUINI, Pedro. Proclamação da República. **FFLCH - USP**, [S. l.], 2022b. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/40805>. Acesso em: 26 ago. 2024.

G1 PA. Theatro da Paz recebe cerca de R\$ 1 milhão para reformas. **G1**, [S. l.], 2019a. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/03/12/theatro-da-paz-recebe-cerca-de-r-1-milhao-para-reformas.ghtml>. Acesso em: 10 jul. 2024.

G1 PA. Memorial da Cabanagem é reinaugurado após anos de descaso e abandono. **G1**, [S. l.], 2019b. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/12/30/memorial-da-cabanagem-e-reinaugurado-apos-anos-de-descaso-e-abandono.ghtml>. Acesso em: 30 jul. 2024.

GALVÃO, Eduardo. **The Religion Of An Amazon Community: A Study In Culture Change**. 1952. Tese (Doutorado em Filosofia) - Columbia University - Faculty of Political Science, 1952. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/8a11b1aac9ff4796efffa34e48f4e7e7/>. Acesso em: 16 fev. 2024.

GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Amazonas**. 1. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1955. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/56>. Acesso em: 25 set. 2023.

GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Amazonas**. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/56>. Acesso em: 25 set. 2023.

GALVÃO, Sofia De Carvalho. A corporalidade dos povos indígenas na construção de sua organização social e cosmologia com relação à interação entre o mundo físico e espiritual. **Revista Averso: Pensamento, Memória e Sociedade**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 110–124, 2020. DOI: <https://doi.org/10.23925/2675-8253.2020v1iia6>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/avesso/article/view/51472>. Acesso em: 6 ago. 2024.

GARCÉS, Claudia Leonor López; KARIPUNA, Suzana Primo dos Santos. “Curadorias do invisível”: conhecimentos indígenas e o acervo etnográfico do Museu Paraense Emílio Goeldi. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 101–114, 2021. DOI: <https://doi.org/10.26512/museologia.v10i19.35492>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/35492/29975>. Acesso em: 15 jul. 2024.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Revista Concinnitas**, [S. l.], v. 2, n. 8, p. 40–63, 2005. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55318>. Acesso em: 21 jul. 2024.

GELL, Alfred. **Arte e agência**. São Paulo: Ubu Editora LTDA - ME, 2018.

GENT, Alan N. Rubber | chemical compound. In: **Encyclopædia Britannica.**, 2020.

GEROLDI, Josiane. Personagens recorrentes nas narrativas de tradição oral dos caboclos do oeste catarinense. **Revista Grifos**, [S. l.], v. 18, n. 27, p. 57–88, 2009. DOI: <https://doi.org/10.22295/grifos.v18i27.854>. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/grifos/article/view/854>. Acesso em: 27 set. 2023.

GOMES, Jaqueline. Desvios e encantados: Uma outra arqueologia da paisagem na Amazônia. **Revista de Arqueologia**, [S. l.], v. 34, n. 2, p. 61–73, 2021. Disponível em: <https://revista.sabnet.org/ojs/index.php/sab/article/view/826>. Acesso em: 3 jul. 2024.

GOMES, Jaqueline. **Lugares-tempos no Lago Amanã : paisagens arqueológicas e habitabilidades ribeirinhas**. 2022. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Programa de

Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/50246>. Acesso em: 30 jul. 2024.

GOMES, Rodrigo Carneiro. O controle e a repressão da biopirataria no Brasil. **Revista de Doutrina da 4ª Região**, [S. l.], n. 23, 2008. Disponível em: <http://bdjur.stj.jus.br/dspace/handle/2011/62506>. Acesso em: 25 ago. 2024.

GONÇALVES, Gabriela Lages. **Quem vigia o casarão?: uma análise sobre a convivência entre vigilantes e seres intangíveis no Centro Histórico de São Luís**. 2019a. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/CCH, Universidade Federal do Maranhão, 2019. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/2644>. Acesso em: 29 set. 2023.

GONÇALVES, Gabriela Lages. Entre Visagens e Casarões: Considerações sobre formas de vulnerabilidade a partir dos vigilantes do Centro Histórico de São Luís. **Campos - Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 122–133, 2019b. DOI: <https://doi.org/10.5380/cra.v20i1.65030>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/65030>. Acesso em: 21 fev. 2024.

GONÇALVES, Gabriela Lages. Sobre as formas de sentir o vento ou ficções criativas: notas sobre relações entre vigilantes, casarões e seres intangíveis em São Luís. In: 33ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA 2022, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Associação Brasileira de Antropologia, 2022.

GONÇALVES, Gabriela Lages. Sobre as formas de sentir o vento ou ficções criativas: notas sobre relações entre vigilantes, casarões e seres intangíveis em São Luís. **Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, [S. l.], v. 1, n. 31, p. 1–10, 2023. DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.14778>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/14778>. Acesso em: 26 set. 2023.

GONGORA, Majoi Favero. **No rastro da cobra-grande - variações míticas e sociocsmológicas: a questão da diferença na região das Guianas**. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de São Paulo - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-05122007-151505/en.php>. Acesso em: 1 mar. 2024.

GOOGLE. **Perguntas frequentes sobre uso de dados | Documentação do Cloud Speech-to-Text**. 2021. Disponível em: <https://cloud.google.com/speech-to-text/docs/data-usage-faq?hl=pt-br>. Acesso em: 23 jul. 2024.

GRAHAM, Laura. **Xavante - Povos Indígenas no Brasil**. 2021. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xavante>. Acesso em: 8 maio. 2024.

GRAIM, Raphael. Teatro da Paz receberá investimento de R\$ 1 milhão. **REDEPARÁ**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://redepara.com.br/Noticia/188840/theatro-da-paz-recebera-investimento-de-r-1-milhao>. Acesso em: 10 jul. 2024.

GUIMARÃES ROSA, João. **Discurso de Posse**. 1967. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>. Acesso em: 25 jun. 2024.

HAMILAKIS, Yannis. **Archaeology and the Senses: human experience, memory, and affect**. New York: Cambridge University Press, 2013. p. 235

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In*: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari (org.). **Antropologia do Ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 33–118. Disponível em: https://cochabambahotel.noblogs.org/files/2017/03/Manifesto_Ciborgue.pdf. Acesso em: 4 ago. 2024.

IBGE. IBGE - Detalhes - [Theatro] da Paz: Belém (PA). **ibge.gov.br**, 19??. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=443415>. Acesso em: 26 ago. 2024. Foto: 1 cartão postal

ICMBIO. **ICMBio - Floresta Nacional do Tapajós - Mapas e Limites**. 2004. Disponível em: <https://www.icmbio.gov.br/flonatapajos/mapas-e-limites.html>. Acesso em: 16 fev. 2024.

INGOLD, Tim. Humanidade e Animalidade. *In*: **Companion Encyclopedia of Anthropology**. Tradução: USP - PEREIRA, Vera de Londres: Routledge, 1994. p. 14–32. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/eventos/destaques/ingold-humanidade>. Acesso em: 6 maio. 2024.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, [S. l.], v. 18, n. 37, p. 25–44, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/?lang=pt>. Acesso em: 22 jul. 2024.

JOHNSON, Jim; LATOUR, Bruno. Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer. **Social Problems**, [S. l.], v. 35, n. 3, p. 298–310, 1988. DOI: <https://doi.org/10.2307/800624>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/800624>. Acesso em: 2 ago. 2024.

JÚNIOR, Carlos Sérgio de Brito Moreira; BARBOSA, Gabriel Rodrigues. Círios comparados:: Uma análise estruturalista dos Círios de Nossa Senhora de Nazaré da cidade de Belém e da comunidade ribeirinha do Rio Caripetuba. *In*: ANAIS DOS SIMPÓSIOS DA ABHR 2022, **Anais** [...]. *In*: XVIII SIMPÓSIO NACIONAL DA ABHR. : UERN e ABHR, 2022. p. 1–9. Disponível em: <https://revistaplura.emnuvens.com.br/anais/article/view/2335>. Acesso em: 3 jul. 2024.

KATO, Gabriel; FAGUNDES, Guilherme; BALANCO, João; ALMEIDA, João. Eduardo Galvão. *In*: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2020.

KETTLE, Wesley Oliveira. Espaço São José Liberto como “patrimônio difícil”: desafio para o ensino de História. **Revista História Hoje**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 77–101, 2021. DOI: <https://doi.org/10.20949/rhhj.v10i19.734>. Disponível em: <https://rhhj.anpuh.org/RHHJ/article/view/734>. Acesso em: 2 set. 2024.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 729

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2019. p. 64

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2020. p. e-book

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LAYNE, Linda. “Your Child Deserves a Name”: Possessive Individualism and the Politics of Memory in Pregnancy Loss . *In*: VOM BRUCK, Gabriele; BODENHORN, Barbara (org.). **The Anthropology of Names and Naming**. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 31–50.

LEITE, Lúcio Flávio Siqueira Costa. **“Pedaços de pote”, “bonecos de barro” e “encantados” em Laranjal do Maracá, Mazagão - Amapá: Perspectivas para uma Arqueologia Pública na Amazônia**. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia - Universidade Federal do Pará, 2014. Disponível em: [https://ppga.proesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/LucioCostaLeite%20\(Dissertacao_de_Mestrado\)%20revisada.PDF](https://ppga.proesp.ufpa.br/ARQUIVOS/dissertacoes/LucioCostaLeite%20(Dissertacao_de_Mestrado)%20revisada.PDF). Acesso em: 2 mar. 2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Estruturas Elementares do Parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 537

LÉVI-STRAUSS, Claude. Capítulo 1: Ciência do Concreto, Capítulo 8: O Tempo Reencontrado e Capítulo 9: História e Dialética. *In*: **O Pensamento Selvagem**. 8ª. ed. São Paulo: Papirus Editora, 1989. p. 320.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 445

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz S.A., 2021. v. Mitológicas I

LIMA, Helena Pinto; BARRETO, Cristiana. Uma nova política para um antigo acervo. **Revista de Arqueologia**, [S. l.], v. 33, n. 3, p. 43–62, 2020. DOI: <https://doi.org/10.24885/sab.v33i3.824>. Disponível em: <https://revista.sabnet.org/ojs/index.php/sab/article/view/824>. Acesso em: 22 jul. 2024.

LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. **Mana**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 21–47, 1996. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0104-93131996000200002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/fDCDWH4MXjq7QVntQRfLv5N/?lang=pt>. Acesso em: 3 jul. 2024.

LINHARES, Ana Maria Alves. **Um Grego Agora Nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira**. 2015. Tese (Doutorado em História Social da Amazônia) - Programa De Pós-graduação Em História Social Da Amazônia - Universidade Federal do Pará, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7014>. Acesso em: 21 jul. 2024.

LOADMAN, M. J. R. The Exploitation of Natural Rubber. *In: Ulrich Giersch and Ulrich Kubisch*. Nicolai & Malaysian Rubber Producer's Research Association (trad.): Berlin & Hertford, 1995. p. 11–22. Disponível em: <https://holdenslatex.com/content/pdf/history.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2024.

LORENZ, Edward. **Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas?** Egmont: L&R Uddannelse, 1972. Disponível em: https://mathsciencehistory.com/wp-content/uploads/2020/03/132_kap6_lorenz_artikel_the_butterfly_effect.pdf. Acesso em: 28 ago. 2024.

MAGALHÃES, Tibúrcio Pereira. Theatro da Paz. **Acervo “Barroco Memória Viva”**, [S. l.], 2009. DOI: <http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252290>. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252290?locale=pt_BR&contrast=. Acesso em: 26 ago. 2024.

MAGESTE, Leandro; AMARAL, Miranda. Caminhando no pluriverso: coisas, livusias e assombrações na perspectiva das arqueologias afetivas. **Revista de Arqueologia**, [S. l.], v. 37, n. 1, p. 227–258, 2024. DOI: <https://doi.org/10.24885/sab.v37i1.1109>. Disponível em: <https://revista.sabnet.org/ojs/index.php/sab/article/view/1109/939>. Acesso em: 18 jul. 2024.

MAGNO, Cintia; DIÁRIO DO PARÁ. Santos populares atraem devotos em Belém. **Veja! DOL - Diário Online**, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://dol.com.br/noticias/para/834018/santos-populares-atraem-devotos-em-belem-veja?d=1>. Acesso em: 24 jun. 2024.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 19, n. 53, p. 259–274, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0103-40142005000100016>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/WNMqZ8vbRk3khRh5nRsTtQz/#:~:text=As%20popula%C3%A7%C3%B5es%20caboclas%20da%20Amaz%C3%B4nia,dos%20%22esp%C3%ADritos%20de%20luz%22..> Acesso em: 11 jul. 2024.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. O simbolismo e o boto na Amazônia: religiosidade, religião, identidade. **História Oral**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 11–28, 2006. DOI: <https://doi.org/10.51880/ho.v9i1.187>. Disponível em: <https://www.revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/187/191>. Acesso em: 13 maio. 2024.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. O Perspectivismo indígena é somente indígena? cosmologia, religião, medicina e populações rurais na Amazônia. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 33–61, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2012v17n1p33>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/2012.v17n1p33>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MAUÉS, Raymundo Heraldo; VILLACORTA, Gisela Macambira. Pajelança e Encantaria Amazônica. *In: PRANDI, Reginaldo (org.). Encantaria Brasileira: O livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 11–58.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia (Coleção Argonautas)**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. e-book

MEDEIROS, Thiago Gomes. **Entre cartas e escritos: a trajetória do Padre Gabriel Malagrida e o Seminário Jesuíta da Parahyba (Séculos XVII e XVIII)**. 2017. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós Graduação em História - Universidade Federal da Paraíba, 2017. Disponível em:

https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11881?locale=pt_BR. Acesso em: 27 jun. 2023.

MELO, Alda. **Memórias de Benevides, Marituba e Mosqueiro**. 2014. Disponível em: <https://contosparaenses.tumblr.com/>. Acesso em: 4 jul. 2024.

MELO, Patrícia Raiol Castro De. Mão-de-obra indígena em corpos de trabalhadores. *In*: ANAIS DO XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – HISTÓRIA E ÉTICA 2019, Fortaleza. **Anais** [...]. Fortaleza: ANPUH, 2019. p. 1–9. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772192_39a28c0f4a900c035d7fa950fc664cbd.pdf. Acesso em: 9 ago. 2024.

MILLER, Daniel. Materiality: An Introduction. *In*: MILLER, Daniel (org.). **Materiality**. Durham and London: Duke Univ. Press, 2005. p. 1–50.

MILLER, Daniel. **Stuff**. Cambridge: Cambridge Polity Press, 2010.

MILLION, Tara. Developing an Aboriginal archaeology: receiving gifts from White Buffalo Calf Woman. *In*: SMITH, Claire; WOBST, H. Martin (org.). **Indigenous Archaeologies: Decolonizing Theory and Practice**. New York: Routledge, 2005.

MOARES, Irislane; BEZERRA, Márcia. Na Beira da Faixa: um Estudo de Caso sobre o Patrimônio Arqueológico, as Mulheres e as Paisagens na Transamazônica. *In*: SCHAAN, Denise (org.). **Arqueologia, Patrimônio e Multiculturalismo na Beira da Estrada**. Belém: GKNoronha, 2012. p. 109–394. Disponível em: https://www.academia.edu/35256222/Moraes_I_P_de_and_Bezerra_M_Na_Beira_da_Faixa_um_estudo_de_caso_sobre_o_patrim%C3%B4nio_arqueol%C3%B3gico_as_mulheres_e_as_paisagens_na_Transamaz%C3%B4nica_In_Schaan_D_P_Org_Arqueologia_Patrim%C3%B4nio_e_Multiculturalismo_na_Beira_da_Estrada_Bel%C3%A9m_GK_Noronha_2012_p_109_134. Acesso em: 4 jul. 2024.

MOMBELLI, Raquel. **Visagens e profecias: ecos da territorialidade quilombola**. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade Federal de Santa Catarina - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/93386>. Acesso em: 25 set. 2023.

MONTEIRO, Walcyr. **Visagens, assombrações e encantamentos da Amazônia**. 3ª. ed. Belém: Banco da Amazônia S.A. -- Basa, 2000. p. 308

MOURA, Raron. Visagens Nordestinas: aspectos intertextuais nas artes integradas. *In*: 10º INTERPROGRAMAS DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO 2014, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade Cásper Líbero, 2014. Disponível em: <https://static.casperlibero.edu.br/uploads/2015/01/Raron-Moura-USCS.pdf>. Acesso em: 25 set. 2023.

NAKABASHI, Luciano; GREMAUD, Amaury; MENEGATTI, André; SCARABOTO, Nicolas. **Boletim Segurança Pública**. Ribeirão Preto: USP Municípios, CEPER, 2020. Disponível em:

https://www.fearp.usp.br/images/Boletim_Criminalidade_Usp_Munic%C3%ADpios_3.pdf. Acesso em: 24 ago. 2024.

NASCIMENTO, Luiz Augusto Sousa. No rastro da cobra-grande: cosmologias e territorialidades no Médio Rio Negro. **ACENO - Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, [S. l.], v. 5, n. 10, p. 207 a 222–207 a 222, 2018. DOI: <https://doi.org/10.48074/aceno.v5i10.6609>. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/6609>. Acesso em: 1 mar. 2024.

NASCIMENTO, Valéria. **Corpo de Paulo André Barata é velado no Theatro da Paz, em Belém**. 2023. Disponível em: <https://www.oliberal.com/belem/corpo-depaulo-andre-baratae-velado-no-theatro-da-paz-em-belem-1.730182>. Acesso em: 30 jul. 2024.

NAVARO-YASHIN, Yael. **The make-believe space : affective geography in a postwar polity**. Durham; London: Duke University Press, 2012. p. 270

NETO, Geraldo Magella de Menezes. As contribuições de Vicente Salles (1931-2013) para os estudos da literatura de cordel na Amazônia. **Nova Revista Amazônica**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 9–26, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/view/6281/5038>. Acesso em: 4 jun. 2023.

NÓBREGA, Irlaine; DIÁRIO DO PARÁ. Devotos homenageiam santos populares em cemitério. **DOL - Diário Online**, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://dol.com.br/noticias/para/779244/devotos-homenageiam-santos-populares-em-cemiterio?d=1>. Acesso em: 24 jun. 2024.

O FUXICO. Joanna vê espírito de jovem fã na platéia de show em Belém - Perfil News. **PerfilNews**, [S. l.], 2003. Disponível em: <https://www.perfilnews.com.br/2003/10/15/joanna-ve-espírito-de-jovem-fa-na-plataea-de-show-em-belem/>. Acesso em: 14 maio. 2024.

O LIBERAL. Conheça quatro pontos turísticos do Pará que possuem histórias “macabras” e são assombrados. **O Liberal**, [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.oliberal.com/para/conheca-quatro-pontos-turisticos-do-para-que-possuem-historias-macabras-e-sao-assombrados-1.427139>. Acesso em: 13 ago. 2024.

OLIVEIRA, Maria do Socorro de Jesus. **O Imaginário Artístico-Cultural nas Lendas Tocantinenses**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Departamento de Ciências Humanas - Programa de Literatura e Crítica Literária, 2013. Disponível em: <https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/3181#preview-link0>. Acesso em: 1 mar. 2024.

ORIÁ, Ricardo; VIANNA, Thiago. **Catálogo da Mostra: Nas Trilhas da Cabanagem (1835 - 1840)**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2015. p. 56 Disponível em: https://issuu.com/centroculturalcamaradosdeputados/docs/nas_trilhas_da_cabanagem_web_issuu. Acesso em: 21 ago. 2024.

PANACHUK, Lilian; MELO, João Carlos; MUNHOZ, Jânua (ORG.). **Memórias de Rua: As vivências e as visagens históricas de Juruti**. São Paulo: Wallace Felix, 2016. p. 159 Disponível em:

https://www.academia.edu/35098093/Memorias_de_Rua_As_viv%C3%A4ncias_e_as_visagens_hist%C3%B3ricas_de_Juruti_pdf. Acesso em: 5 abr. 2024.

PANTOJA, Sílvia Raquel de Souza. **Mulheres negras visualizadas e ignoradas: uma análise de narrativas expográficas no Museu de Arte de Belém (MABE)**. 2022. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade Federal da Bahia - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36463/1/disserta%C3%A7%C3%A3o%20SilviaPantoja.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2024.

PARÁ; SECRETARIA DE CULTURA. Projeto de Restauração. *In*: LIMA, Rosário; FERNANDES, Paulo Chaves (org.). **Theatro da Paz**. Belém: Secult, 2013a. p. 291–447.

PARÁ; SECRETARIA DE CULTURA. Glossário. *In*: LIMA, Rosário; FERNANDES, Paulo Chaves (org.). **Theatro da Paz**. Belém: Secult, 2013b. p. 291–447.

PARDINI, Patrick. Amazônia indígena: a floresta como sujeito. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. e20190009, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/2178-2547-bgoeldi-2019-0009>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/hjXGBwPTD6Fnh7vKDRWvnPN>. Acesso em: 25 jul. 2022.

PASSOS, Lara. **Arqueopoesia: uma proposta feminista afrocentrada para o universo arqueológico**. 2019. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/42186008/ARQUEOPOESIA_uma_proposta_feminista_afrocentrada_para_o_universo_arqueol%C3%B3gico. Acesso em: 9 ago. 2024.

PASSOS, Lara. Prospectando a ciência, sondando arqueopoéticas: a linguagem como campo de disputa política em arqueologia. **Vestígios - Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 193–218, 2023. DOI: <https://doi.org/10.31239/vtg.v17i2.41602>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/vestigios/article/view/41602>. Acesso em: 9 ago. 2024.

PEIXOTO, Lanna Beatriz Lima. A mulher e seu quintal, caminhadas por um universo mágico-místico-transformacional. **Campos**, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 101–121, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5380/cra.v20i1.70019>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/download/70019/pdf>. Acesso em: 22 abr. 2024.

PELLINI, José Roberto. Mudando o coração, a mente e as calças. A arqueologia sensorial. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, [S. l.], n. 20, p. 3, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.2010.89907>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revmae/article/view/89907>. Acesso em: 30 maio. 2023.

PELLINI, José Roberto. Paisagens: práticas, memórias e narrativas. **Habitus**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 125, 2015. DOI: <https://doi.org/10.18224/hab.v12.1.2014.125-142>. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/3929/2264>. Acesso em: 29 jul. 2024.

PELLINI, José Roberto. Rituais: afetos, sentidos e memórias. Uma proposta. **Habitus**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 141, 2016. DOI: <https://doi.org/10.18224/hab.v14.1.2016.141-156>. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/5080/2810>. Acesso em: 29 jul. 2024.

PELLINI, José Roberto. Archaeology of Affection. *In: Encyclopedia of Global Archaeology*. Cham: Springer, 2018.

PELLINI, José Roberto; LEMOS, Caroline Murta. A materialização do medo: afetos e práticas material-discursivas em tempos de pandemia. *Revista de Arqueologia*, [S. l.], v. 35, n. 1, p. 06-24, 2022. DOI: <https://doi.org/10.24885/sab.v35i1.963>. Disponível em: <https://revista.sabnet.org/ojs/index.php/sab/article/view/963>. Acesso em: 29 jul. 2024.

PEREGRINO, Umberto. Vista do Apontamentos de uma visita a Marajó. *Revista do Instituto de Geografia e História Militar do Brasil*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 175–187, 1942. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.marinha.mil.br/index.php/ighmb/article/view/5392/5190>. Acesso em: 20 maio. 2024.

PINHEIRO, Karina. Você conhece a lenda do boto? Confira os causos que envolvem esse animal amazônico misterioso. *Portal Amazônia*, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonia/voce-conhece-a-lenda-do-boto-confira-os-causos-que-envolvem-esse-animal-amazonico-misterioso/>. Acesso em: 2 jul. 2024.

PINHEIRO, Karina. Após repercussão, obra que cortaria parque municipal em Belém é suspensa - ((o))eco. **((o))eco**, [S. l.], 2024. Disponível em: <https://oeco.org.br/noticias/apos-repercussao-obra-que-cortaria-parque-municipal-em-belem-e-suspensa/>. Acesso em: 23 ago. 2024.

PINHO, Rudá Silva De. “**É assobio de Matinta**”, é presságio de visagem: notas sobre memórias e mitos em um estudo etnográfico no bairro do Guamá - Belém/PA. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/28156>. Acesso em: 4 jul. 2024.

PIRES, Flávia Ferreira. **Quem tem medo de mal-assombro?: religião e infância no semi-árido nordestino**. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro - Museu Nacional - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2007. Disponível em: <https://buscaintegrada.ufrj.br/Record/aleph-UFR01-000676484>. Acesso em: 1 dez. 2023.

PLETCHER, Kenneth. Charles-Marie de La Condamine | French naturalist and mathematician. *In: Encyclopædia Britannica.*, 2024.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. **Palácio Antônio Lemos**. 2024. Disponível em: <http://www.belem.pa.gov.br/ver-belem/detalhe.php?p=338&i=1>. Acesso em: 12 ago. 2024.

PROJETO TRANSCODIFICAÇÕES URBANAS. **Memorial da Cabanagem**. 2023. Disponível em: <https://www.monumentosdebelem.ufpa.br/index.php/monumento/cabanagem>. Acesso em: 22 set. 2023.

RASKOLNIKOV, Jorge. **Assombrações do Ceará velho e novo: Assombros e mistérios cearenses**. Fortaleza: [s.E], 2019. p. 93

REDAÇÃO AGENDA BAFAFÁ. Os fantasmas do Theatro Municipal do Rio. **Agenda Bafafá**, [S. l.], 2021. Disponível em:

<https://bafafa.com.br/turismo/historias-do-rio/os-fantasmas-do-theatro-municipal-do-rio>. Acesso em: 24 ago. 2024.

REDAÇÃO DOL. Projeto Casarões resgata valor de patrimônios históricos de Belém. **DOL - Diário Online**, [S. l.], 2018. Disponível em: <https://dol.com.br/noticias/para/noticia-483854-projeto-casaroos-resgata-valor-de-patrimonios-historicos-de-belem.html?d=1>. Acesso em: 23 ago. 2024.

REDIFF.COM. **Nokia launches 2 low-cost handsets for India**. 2003. Disponível em: <https://www.rediff.com/money/2003/aug/28nokia.htm>. Acesso em: 19 ago. 2024.

REIS, Marcos Valério. TERRA DE ICAMIABA DE ABGUAR BASTOS E A FUNDAÇÃO DO ROMANCE AMAZÔNICO. **Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 73, p. 128–153, 2022. DOI: <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2022v73p128-153>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/55362/39519>. Acesso em: 20 maio. 2024.

RICCI, Magda. Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840. **Tempo**, [S. l.], v. 11, n. 22, p. 5–30, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/s1413-77042007000100002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/ZX5z5skg9g7YyC47qtn533N/>. Acesso em: 9 ago. 2024.

ROCHA, Iego. Theatro da Paz e Teatro Amazonas poderão se tornar Patrimônios Mundiais nos próximos anos. **Theatro da Paz**, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://www.theatrodapaz.com.br/noticias/theatro-da-paz-e-teatro-amazonas-poder%C3%A3o-se-tornar-patrim%C3%B4nios-mundiais-nos-pr%C3%B3ximos-anos#:~:text=O%20Teatro%20Amazonas%20e%20o>. Acesso em: 23 ago. 2024.

RODRIGUES, Elisa Gonçalves. Cortejo Visagento:: Imaginário e memória do Bairro do Guamá e da capital Belenense (PA). **Pós - Revista Brasileira de Pós-Graduação em Ciências Sociais**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 61–72, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistapos/article/view/46187/36224>. Acesso em: 24 jun. 2024.

RODRIGUES, Elisa Gonçalves. **Espaços da morte na vida vivida e suas sociabilidades no cemitério Santa Izabel em Belém-Pa: etnografia urbana e das emoções numa cidade cemiterial**. 2023. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Pará, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/handle/2011/15525>. Acesso em: 24 jun. 2024.

SALES, Mábia Aline Freitas; FARIAS, William Gaia. Da civilização aos trópicos (1840-1870). **Revista Veredas da História**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 21–40, 2012. DOI: <https://doi.org/10.9771/rvh.v5i1.48745>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/48745>. Acesso em: 12 ago. 2024.

SALLES, Vicente. **A Música e o Tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. p. 424. Disponível em: http://issuu.com/ufpadoispontozero/docs/__m_sica_e_o_tempo_no_gr_o-par__vicente_salles. Acesso em: 21 ago. 2024.

SALLES, Vicente. **Memorial da Cabanagem: eboço do pensamento político-revolucionário no Grão-Pará**. Belém: CEJUB, 1992. p. 319

SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará, ou, apresentação do teatro de época**. Belém: UFPA, 1994. v. 1 e 2p. 531 Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/45>. Acesso em: 7 jun. 2023.

SALLES, Vicente. *Theatro da Paz: Crônica no Tempo*. In: LIMA, Rosário; FERNANDES, Paulo Chaves (org.). **Theatro da Paz**. Belém: Secult, 2013. p. 165–290.

SANCHES, Romário; PEREIRA, Andreina. Entre visagens e misuras:: denominações para “fantasma” no falar do Amapá. **Revista Científica Sigma**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 25–42, 2022. Disponível em: <https://iesap.edu.br/ojs/index.php/sigma/article/view/13>. Acesso em: 25 set. 2023.

SANTOS, Fabricio Lyrio. A “civilização dos índios” no século XVIII: da legislação pombalina ao “Plano” de Domingos Barreto. **Revista de História (São Paulo)**, [S. l.], n. 170, p. 233–260, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i170p233-260>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rh/a/GPxB5Cs699BhzPvzMxNgH4H/?lang=pt>. Acesso em: 2 ago. 2023.

SANTOS, Uwet Manuel Antônio Dos; GREEN, David; GREEN, Lesley. **Waramwi: A Cobra Grande**. São Paulo: Iepé, 2013. p. 92 Disponível em: https://institutoiepe.org.br/wp-content/uploads/2020/07/livro_waramwi-cobra-grande.pdf. Acesso em: 1 mar. 2024.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel. Os antropólogos e a domesticação: derivações e ressurgências de um conceito. In: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos (org.). **Políticas etnográficas no campo da ciência e das tecnologias da vida**. Porto Alegre: UFRGS, 2018. p. 85–108. Disponível em: https://www.academia.edu/37068586/Os_antrop%C3%B3logos_e_a_domestica%C3%A7%C3%A3o_deriva%C3%A7%C3%B5es_e_ressurg%C3%Aancias_de_um_conceito_In_Pol%C3%ADticas_Etnogr%C3%A1ficas_. Acesso em: 25 jun. 2023.

SCHAAN, Denise Pahl. **Transformações Antrópicas E Manejo Econômico De Ecossistemas Pré-coloniais: Lições Para O Desenvolvimento Sustentável Na Ilha De Marajó**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará: Laboratório de Antropologia Arthur Napoleão Figueiredo, 2008.

SECRETARIA MUNICIPAL DE OBRAS E INFRAESTRUTURA. **Bacias e Sub-bacias Hidrográficas do Município de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 2022. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/obras-e-infraestrutura/anexo-1_1degedicao-pdf.pdf. Acesso em: 28 ago. 2024.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras (Seeger, Matta e Castro 1979) - Biblioteca Digital Curt Nimuendajú. **Boletim do Museu Nacional**, [S. l.], n. 32, p. 2–19, 1979. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/pessoa:abertura>. Acesso em: 6 ago. 2024.

SENADO FEDERAL. Lei nº 40 - de 3 de outubro de 1834 **Senado.leg.br**, 1834. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/540900/publicacao/15772936>. Acesso em: 23 ago. 2024.

SÉRGIO, Lucélia. O fantasma ronda onde o tempo está suspenso. **MITsp - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo**, [S. l.], 2024. Disponível em: <https://mitsp.org/2024/o-fantasma-ronda-onde-o-tempo-esta-suspenso/>. Acesso em: 26 ago. 2024.

PAVULAGEM, T1. EP. 4 - INGERADA, A MULHER QUE VIRA ONÇA. Direção: Maickson Serrão. [s.l.] : Spotify, 2022.Podcast Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2EXnzCqGxBXerHDokkukvO?si=25290bafb3dd4136>. Acesso em: 27 set. 2023.

SILVA, Eliane. **A tela encantada: filmes de visagens e a reinvenção das narrativas orais no cinema popular de Tefé**. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade do Estado do Amazonas, 2019. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/2170>. Acesso em: 26 set. 2023.

SILVA, Erika Amorim Da. **O cotidiano da morte e a secularização dos cemitérios em Belém da segunda metade do século XIX (1850/1891)**. 2005. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História - PUC-SP, 2005. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/13175?mode=full>. Acesso em: 23 jul. 2024.

SILVEIRA, Flávio Da. Etnografia no Mundo Urbano De Belém (PA): as transformações das paisagens a partir das memórias dos antigos moradores do Distrito de Icoaraci | Revista Pós Ciências Sociais. **Revista Pós Ciências Sociais**, [S. l.], v. 5, n. 9, p. 153–257, 2012. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/775>. Acesso em: 25 set. 2023.

SILVEIRA, Flávio Da; SOARES, Pedro. NARRATIVAS SOBRE BELÉM (PA): PAISAGENS URBANAS, MEMÓRIAS E VISAGENS NO DISTRITO DE ICOARACI. **Revista Humanitas**, [S. l.], v. 24, n. 1/2, p. 97–136, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/rhumanitas/article/view/14430/10093>. Acesso em: 25 set. 2023.

SILVEIRA, Flávio Da; SOARES, Pedro. As paisagens fantásticas numa cidade amazônica sob o olhar dos taxistas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 27, n. 80, p. 153–167, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0102-69092012000300009>. Acesso em: 25 set. 2023.

SILVEIRA, Flávio; BEZERRA, Marcia. Paisagens Fantásticas na Amazônia: entre as ruínas, as coisas e as memórias na Vila de Joanes, Ilha do Marajó. In: MAUÉS, Raymundo; MACIEL, Maria (org.).) **Diálogos Antropológicos: diversidades, patrimônios, memórias**. Belém: L&A, 2012. p. 119–150. Disponível em: https://www.academia.edu/3312946/Silveira_F_L_and_Bezerra_M_Paisagens_fant%C3%A1sticas_na_Amaz%C3%B4nia_entre_as_ru%C3%ADnas_as_coisas_e_as_mem%C3%B3rias_na_Vila_de_Joanes_Ilha_do_Maraj%C3%B3_In_Mau%C3%A9s_H_R_Maciell_M_E_Orgs_Di%C3%A1logos_Antropol%C3%B3gicos_diversidades_patrim%C3%B4nios_mem%C3%B3rias_Bel%C3%A9m_L_and_A_Editora_2012_p_119_150. Acesso em: 10 jul. 2024.

SIQUEIRA, Thaís. Teatro da Paz reabre após restauro com ampla programação cultural gratuita. **Portal da Secretaria de Cultura do Pará**, [S. l.], 2021. Disponível em: <https://secult.pa.gov.br/noticia/1356/theatro-da-paz-reabre-apos-restauro-com-ampla-programacao-cultural-gratuita>. Acesso em: 10 jul. 2024.

SOUZA JUNIOR, José Alves De. **Cabanagem : revolução amazônica : 1835-1840**. [s.l.] : Fundação Lauro Campos, 2022. p. 128 Disponível em: <https://flcmf.org.br/wp-content/uploads/2022/06/Rebelioes-Populares-Cabanagem-revolucao-amazonica-1835-1840.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2023.

SOUZA, Maximiliano Loiola Ponte De; FERREIRA, Luciane Ouriques. Jurupari se suicidou?: notas para investigação do suicídio no contexto indígena. **Saúde e Sociedade**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 1064–1076, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0104-12902014000300026>. Disponível em: <https://ds.saudeindigena.icict.fiocruz.br/bitstream/bvs/1119/2/947655658.pdf>. Acesso em: 4 out. 2021.

SOUZA, Roseane. **Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma - Belém do Grão-Pará (1869-1890)**. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/13139>. Acesso em: 30 maio. 2023.

SOUZA, Roseane. Teatro da Paz: histórias invisíveis em Belém do grão-Pará. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 93–121, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142010000200003>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5534>. Acesso em: 30 maio. 2023.

TEATRO ALLA SCALA. **The Theatre - History**. 2024. Disponível em: <https://www.teatroallascala.org/en/the-theater/history.html>. Acesso em: 25 ago. 2024.

THIAGO A. **Maps - Contributions by Thiago A**. 2019. Disponível em: <https://www.google.com/maps/contrib/102958676489744478107/photos/@-1.452909>. Acesso em: 25 ago. 2024.

TSING, Anna. **Viver nas Ruínas: Paisagens Multiespécie do Antropoceno**. Brasília: Devos, 2019. p. 284

VACHONFRANCE-LEVET, Bérengère. **Les deux orphelines d’Adolphe d’Ennery et Eugène Cormon (1874) ; “Oculaire”, larmes et cécité : le mélodrame achevé**. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Francesa) - Faculté des arts et des sciences – Université de Montreal, 2017. Disponível em: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/20130>. Acesso em: 28 nov. 2023.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. **O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia: Assírio & Alvim, 2003. p. 446

VANDER VELDEN, Felipe Ferreira. As flechas perigosas: notas sobre uma perspectiva indígena da circulação mercantil de artefatos. **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 54, n. 1, p. 231–267, 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2011.38593>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/38593>. Acesso em: 22 jul. 2024.

VARGAS, Herom; MOURA, Raron. Os hibridismos estético-culturais na caixa visagens nordestinas, do grupo paraibano Cabruêra. **Cultura Midiática**, [S. l.], v. Ano VIII, n. 15, p. 266–282, 2015. Disponível em: https://core.ac.uk/display/267968509?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1. Acesso em: 26 set. 2023.

VASCONCELOS, Carla; SILVEIRA, Flávio Da. Paisagens sensíveis, poéticas do imaginário e memórias compartilhadas pelos antigos moradores da ilha de Cotijuba, Belém, Pará. **Amazônica - Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 535, 2021. DOI: <https://doi.org/10.18542/amazonica.v12i2.7198>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/7198>. Acesso em: 25 set. 2023.

VASCONCELOS, Kauã. Fuga das Linhas: extinção e afastamento no convívio com os encantados na Ilha de Marajó. **Amazônica - Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 254–268, 2022. DOI: <https://doi.org/10.18542/amazonica.v14i2.11905>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/11905>. Acesso em: 14 maio. 2024.

VIDAL, Lux Boelitz. **A Cobra Grande: uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque, Amapá**. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009. p. 67. Disponível em: https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mi_bibliografico&id=1933502325251&pagfis=147670. Acesso em: 27 fev. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Introdução: Parte 1 - Os Deuses Canibais. *In*: **Araweté: Os Deuses Canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. p. 22–32.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 115–144, 1996. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs/?lang=pt>. Acesso em: 21 fev. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os Involuntários da Pátria. **Caderno de Leituras**, Reprodução de Aula pública realizada durante o ato Abril Indígena, Cinelândia, Rio de Janeiro, 20/04/2016., n. 65, p. 1–9, 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno65/>. Acesso em: 6 ago. 2024.

VOM BRUCK, Gabriele; BODENHORN, Barbara. “Entangled in Histories”: An Introduction to the Anthropology of Names and Naming. *In*: VOM BRUCK, Gabriele; BODENHORN, Barbara (org.). **The Anthropology of Names and Naming**. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 1–30.

WAWZYNIAK, João Valentin. “Engerar”: uma categoria cosmológica sobre pessoa, saúde e corpo. **Ilha Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 033–055, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15357/15348>. Acesso em: 21 abr. 2024.

WAWZYNIAK, João Valentin. Curupira “Engerado” Em Ibama: Apreensão de um Órgão Público Federal em Termos Cosmológicos. **Teoria & Pesquisa Revista de Ciência Política**, [S. l.], v. 1, n. 44, 2004. DOI: <https://doi.org/10.4322/tp.v1i44.70>. Disponível em:

<https://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/view/70/60>. Acesso em: 16 fev. 2024.

WAWZYNIAK, João Valentin. **Assombro de olhada de bicho: uma etnografia das concepções e ações em saúde entre ribeirinhos do baixo rio Tapajós, Pará - Brasil**. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal de São Carlos - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/1411>. Acesso em: 16 fev. 2024.

WEINSTEIN, Barbara. **A borracha na Amazônia : expansão e decadência 1850-1920**. São Paulo: Hucitec: Editora da USP, 1993. v. (Estudos Históricos; 20)

WIKIPÉDIA. **Les Deux Orphelines (pièce de théâtre)**. 2021. Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Deux_Orphelines_\(pi%C3%A8ce_de_th%C3%A9%C3%A2tre\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Deux_Orphelines_(pi%C3%A8ce_de_th%C3%A9%C3%A2tre)). Acesso em: 28 nov. 2023.

WIKIPÉDIA. **Adolphe d'Ennery**. 2023a. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Adolphe_d%27Ennery. Acesso em: 28 nov. 2023.

WIKIPÉDIA. **Théâtre de la Porte-Saint-Martin**. 2023b. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_de_la_Porte-Saint-Martin#1970-1979. Acesso em: 28 nov. 2023.