



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

A COMUNICAÇÃO EM MÃO ÚNICA: UM ESTUDO SOBRE A FESTA DO
MARAMBIRÉ NO QUILOMBO DO PACOVAL

Tainá Louven Alves

Rio de Janeiro / RJ
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**A COMUNICAÇÃO EM MÃO ÚNICA: UM ESTUDO SOBRE A FESTA DO
MARAMBIRÉ NO QUILOMBO DO PACOVAL**

Tainá Louven Alves

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Rádio e TV.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Capeller

Rio de Janeiro / RJ
2018

ALVES, Tainá Louven.

A comunicação em mão única: um estudo sobre a festa do Marambiré no Quilombo do Pacoval / Tainá Louven Alves – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2018.

66 f.

Monografia (graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Ivan Capeller

1. Manifestações tradicionais brasileiras. 2. Cultura popular. 3. Marambiré. I. CAPELLER, Ivan (orientador) II. ECO/UFRJ III. Rádio e TV IV. A comunicação em mão única: um estudo sobre a festa do Marambiré no Quilombo do Pacoval.

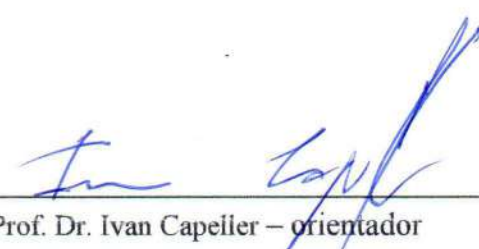
Rio de Janeiro / RJ
2018

**A COMUNICAÇÃO EM MÃO ÚNICA: UM ESTUDO SOBRE A FESTA DO
MARAMBIRÉ NO QUILOMBO DO PACOVAL**

Tainá Louven Alves

Trabalho apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Rádio e TV.

Aprovado por



Prof. Dr. Ivan Capeiler – orientador



Prof. Dr. Fernando Gerheim



Prof. Dr. Fernando Salis

Aprovado em:

28/06/2018

Grau: 10,0

DEDICATÓRIA

À minha família, que me inspira a cada dia a seguir meus sonhos com amor e determinação. Da vivência na Comunicação ao gosto pela Arte, só tenho a agradecer ao meu pai (*in memoriam*) e à minha mãe, acima de tudo.

AGRADECIMENTO

Agradeço profundamente ao meu amigo, mestre e parceiro de cantoria e batucada, Silvan Galvão. Sem ele, eu não teria conhecido o Marambiré e tampouco teria me encantado pela cultura do norte do Brasil. Agradeço também à Bubu, Gabriela Góes, pela amizade e generosidade e também pela companhia nesta jornada. Muito obrigada a todos os meus companheiros da OPÃ – Orquestra de Percussão Amazônica e do Carimbloco, sem eles esta pesquisa não teria sido vivenciada com tanta energia e cor.

Agradeço com todo o coração pela acolhida da Tia Nazita, da Dona Cruzinha e do Seu Carmito no Quilombo do Pacoval. Graças a eles, pude estar onde estive e escrever o que escrevi. Tenho uma esperança muito sincera de que esta pesquisa, com todas as suas incompletudes, possa servir para propagar um pouco da cultura tão rica do Pacoval.

Não poderia deixar de mencionar aqui quem mais me apoiou durante a escrita e muito além: os meses de escrita desta monografia foram de grandes transformações internas e externas, mas sempre ao lado do meu companheiro, Leo França, que o tempo inteiro me preenche de amor, força, calma e compreensão.

Professores e professoras fundamentais não faltaram na caminhada, mas preciso citar uma que foi de fato uma inspiração para a realização deste trabalho: a querida Filó, Filomena Varejão, para quem entreguei, durante sua matéria na ECO, um primeiro rascunho desta ideia. Seu incentivo foi tanto que resolvi embarcar na pesquisa e transformá-la em trabalho de conclusão de curso.

Agradeço também aos professores Zeca Ligiéro e Denise Zenicola, dois mestres na academia, no palco e na vida, com quem tenho o prazer de aprender e conviver há quase dez anos, desde que entrei naquela casa acolhedora que é o NEPAA – Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias.

Por fim, agradeço imensamente ao meu orientador, Ivan Capeller, com quem pude contar nestes últimos anos. Não apenas para o trabalho monográfico, já que aprendi tanto em suas matérias que escolhi fazê-las todas – obrigatórias e eletivas – pela afinidade com os assuntos abordados, o rádio, o som, a música. Obrigada pelo olhar atento e pelo carinho de quem aceitou prontamente me acompanhar nesta pesquisa.

Muito obrigada, mais uma vez, à minha mãe e ao meu pai. Muito obrigada à minha avó, ao meu irmão, aos meus tios, primos e sobrinhas. Amo tanto a minha família que nem sei agradecer à altura. Sem eles eu não seria nada.

Quem foi que fez brasileiro bater
Tambor de jongo?
De onde é que sai quem batuca com o pé
Terno-de-Congo?
Quem é, me ensina quem foi
Que fez o povo dançar
Tambor-de-Mina, Bumba-meu-boi,
Boi-bumbá,
O bambaquerê,
O samba, o ijexá,
Quando o Brasil resolveu cantar?

Quem foi que pôs o lamento na voz
Da lavadeira?
Quem fez aqui baticum, candomblé
E a capoeira?
Quem trouxe o maracatu?
Quem fez o maculelê,
Mineiro-pau, côco, caxambu,
Bangulê,
A xiba, o lundu,
O cateretê,
Quando o Brasil resolveu cantar?

Me diz quem foi que fez
A dor se transformar
Em som de carnaval,
Em batucada,
Em melodia?
Que força fez mudar
Toda tristeza
Em alegria,
Quando o Brasil resolveu cantar?

“Áfrico”, de Sergio Santos e Paulo César Pinheiro.
Composição gravada no CD homônimo de Sergio Santos pela Biscoito Fino, 2002.

Rio de Janeiro / RJ
2018

**A COMUNICAÇÃO EM MÃO ÚNICA: UM ESTUDO SOBRE A FESTA DO
MARAMBIRÉ NO QUILOMBO DO PACOVAL**

ALVES, Tainá Louven. **A comunicação em mão única: um estudo sobre a festa do Marambiré no Quilombo do Pacoval**. Orientador: Prof. Dr. Ivan Capeller. Rio de Janeiro, 2018. Monografia (graduação em Comunicação Social, habilitação em Rádio e TV) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 66 f.

RESUMO

O presente trabalho se debruça sobre a festa do Marambiré, que acontece anualmente no Quilombo do Pacoval, no município de Alenquer, Pará. O interesse da pesquisa é relacionar a prática performativa – entendida aqui como a conjunção da dança com o toque da caixa de marambiré, dos pandeirões e do canto que os acompanha neste contexto específico e ritualizado – e seus elementos cênicos, tais como os personagens e suas narrativas, figurinos, adereços e cenários da festa à realidade sócio-política do quilombo amazônico.

Palavras-chaves: manifestações tradicionais brasileiras; cultura popular; marambiré

ABSTRACT

The project aims to describe the traditional culture of the *Marambiré*, a festivity that happens once a year in the community *Quilombo do Pacoval*, in Pará, Brazil. The research relates this performative practice and its elements to the socio-political reality of the amazonic community of slaves descendants. To debate afro-brazilian culture, the prejudice of the eurocentric academy, the cultural migration and the reverberation of the oral tradition nowadays are some of the points of interest in this research.

Keywords: Brazilian culture; traditional culture; marambiré

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	
1. O PACOVAL E OS QUILOMBOS AMAZÔNICOS.....	
2. A FESTA DO MARAMBIRÉ.....	
2.1 A MÚSICA E SUA ORIGEM BANTU.....	
2.2 DANÇA E RITUAL.....	
3. TRADIÇÃO: O QUE SE RECRIA, O QUE SE MANTÉM.....	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	
BIBLIOGRAFIA.....	
APÊNDICE: ENTREVISTA COM MARIA DA CRUZ ASSIS.....	

INTRODUÇÃO

Se teu corpo se arrepiar
 Se sentires também o sangue ferver
 Se a cabeça viajar
 E mesmo assim estiveres num grande astral

Se ao pisar o solo teu coração disparar
 Se entrares em transe sem ser da religião
 Se comeres funge, kizaca e mufete de carapau
 Se Luanda te encher de emoção

Se o povo te impressionar demais
 É porque são de lá os seus ancestrais
 Podes crer no axé dos seus ancestrais¹

Em janeiro de 2016, viajei a Santarém para tocar com o artista local Silvan Galvão, que recentemente recebeu pelo estado do Pará o título de Mestre da Cultura Popular. Depois de cumprir a agenda de shows, ele nos sugeriu a ida ao Quilombo do Pacoval, já que a data em que estávamos coincidía com a festa do Marambiré, que certamente adoraríamos conhecer. Nós nunca tínhamos ouvido falar dessa festa e o próprio Silvan, mesmo sendo pesquisador da cultura amazônica, não sabia muito bem como era. Foi assim, por acaso, que começou esta pesquisa.

O Marambiré é uma performance afro-brasileira que integra o cantar-dançar-batucar, o “trio indissociável” das tradições culturais de origem africana descrito por Fu-Kiau (2001) e retomado por Ligiéro (2011). Conta com composições próprias, o toque da caixa e dos pandeirões e um modo de dançar particular que dá ênfase aos pés. Os figurinos, coloridos e brilhosos, são confeccionados pelos próprios *performers*. Os personagens são os do tradicional Reino do Congo e a cenografia da performance é itinerante, procissional. A festa vai de 14 de dezembro a 20 de janeiro, sendo preparada ao longo do ano inteiro. É, portanto, uma performance duracional, em que o tempo constrói, em parte, a materialidade do evento.

Depois de uma viagem composta por barco, ônibus e moto a partir de Santarém, atravessamos a pé a ponte do Rio Curuá e chegamos à comunidade, que fica no município de

¹ “Semba dos ancestrais”, de Martinho da Vila e Rosinha de Valença, composição gravada no disco de Martinho da Vila “Criações e Recriações” pela BMG, 1985.

Alenquer, no Pará. Logo à beira do rio estava a casa da Tia Nazita, que tão bem nos acolheu nos dias que passamos lá. Ela vivia em uma das casas mais amplas do quilombo e, logo em frente, tinha uma casa pequenina, um quarto e sala sem nenhum móvel e sem banheiro. Apenas redes, onde nós dormimos, penduradas por todo lado. Da janela vimos dois garotos dando banho em um cavalo no rio – enquanto também se banhavam nas mesmas águas. O Rio Curuá, passagem obrigatória para chegar e sair do quilombo, é também fundamental para a comunidade se banhar, lavar roupas e louças.

A grande mesa de madeira da Tia Nazita, matriarca da família, ficava do lado de fora, entre uma casa e outra. Lá, comemos junto com sua família e os amigos que chegaram para conhecer quem vinha de fora, surpresos por cariocas e paraenses estarem lá de visita, já que não há turistas no Pacoval. Durante o primeiro almoço, contamos que estávamos lá ansiosos por conhecer a festa do Marambiré, famosa na região. Nessa altura, as pessoas se impressionaram ainda mais pelo fato de jovens cariocas terem chegado de tão longe para assistir à festa em que os jovens da comunidade não têm o menor interesse. E, contrafeitos, nos disseram que naquele ano de 2016, pela primeira vez, a festa tinha sido cancelada por falta de adesão da comunidade e também pelo falecimento do Rei de Congo. Além disso, a Rainha Mestra estava com o braço quebrado. Como poucas pessoas manifestaram interesse em participar – somente os mais velhos da comunidade –, optaram por suspender a tradição. O desinteresse pelas tradições, como é sabido, é muito comum no país e isso reverbera, especialmente, nas comunidades politicamente isoladas, como é o caso do Pacoval. Ficamos nos perguntando, afinal, como seria o Marambiré e como poderíamos saber mais sobre ele.

Bastante frustrados pelo fato de a festa não acontecer, conversamos muito sobre o que significava estarmos lá naquele momento. Pensamos ter descoberto uma pedra preciosa, à qual não teríamos acesso se não tivéssemos sido levados pelo interesse e pela curiosidade. Decidimos procurar as senhoras e os senhores que sempre fizeram a performance acontecer, na intenção de manifestar nosso apoio e, principalmente, de aprender com eles. Gravamos entrevistas generosas em vídeo com Dona Cruzinha, a principal compositora do Pacoval, e Seu Carmito, músico que fabrica os instrumentos musicais do Marambiré e é também um importante curandeiro da região – cujo “contraveneno” ou “remédio dos pretos”, um soro antiofídico que só ele sabe fazer, já foi

reconhecido pelo Instituto Butantan de São Paulo² –, além da própria Tia Nazita, que nos acolheu e é, desde criança, uma dançarina da festa.

No segundo dia no quilombo, fomos acordados por um garoto que veio, a pedido dos mais velhos, nos dizer que, sim, a festa aconteceria naquela noite. Vimos a pesquisa batendo à porta. Surpresa por estarmos lá, a comunidade se reuniu e mudou de ideia em relação ao cancelamento da festa: nossa presença os impulsionou a performar sua tradição, que tanto orgulho dá ao Pacoval já há muitos anos. Explicaram que o neto do antigo Rei de Congo tinha aceitado substituir seu avô e que, com isso, a festa poderia acontecer novamente. Sem tanta pompa, isso é certo, já que não teriam tempo para organizar tão bem, como nos outros anos, os figurinos, os instrumentos, a coreografia, a procissão. De qualquer forma, estavam dispostos a superar – ainda que com a performance parcial – a crise que estavam enfrentando (TURNER, 2008). Nossa presença foi apenas uma motivação extra para que não deixassem morrer o Marambiré.

O próprio Rei de Congo, o falecido Joaquim Carolino Monteiro, disse, em entrevista de 2010, que o falecimento de um deles poderia ser o suficiente para que o Marambiré parasse para sempre. Seu medo era, exatamente, morrer sem conseguir passar adiante, de forma consistente, seu conhecimento:

Antigamente era mais fácil, hoje as pessoas não querem mais saber da parte cultural. Hoje, pra pessoa tirar o seu tempo pra passar, pra ensinar pras crianças, ela vai dizer: “Não, vou me ocupar mais ali, porque eu tenho que fazer minha farinha, eu tenho que pegar meu peixe...” Você tá entendendo? A gente quer tanto ensinar pra nossa juventude, mas infelizmente, se não aparecer um substituto, na hora em que Miguel morrer pode parar, o Nelson morrer pode parar, o Bigó morrer pode parar, a Alcideia, a Maria Pimentel...³

² Informação revelada pelo próprio José do Carmo de Assis, o Seu Carmito, e confirmada por diversas fontes, entre elas o Boletim Cultural “O Marambiré”, ano 1, número 1, publicado em 10 de janeiro de 2011. Disponível em

<http://sites.siteturbo.com.br/_gerador/upload/1287/Boletim_Cultural_Digital_-_O_MARAMBIRE_-_Ano_I_-_Numero_1.pdf>. Acesso em dezembro de 2017.

³ Fala de Joaquim Carolino Monteiro no documentário “Rituais e Festas de Quilombo – Marambiré”, direção de Eduardo Souza, 2011. Disponível em <<https://vimeo.com/19491500>>. Acesso em dezembro de 2017.

Quando soubemos que a festa iria, portanto, acontecer, ficamos inteiramente dispostos a documentar o que viria à noite pelo medo de a performance não se repetir nos próximos anos. Assim fizemos: filmamos e fotografamos, mas também dançamos, cantamos, batucamos, comemos, bebemos e conversamos muito, com todas as pessoas. Já com todo esse material, físico e afetivo, decidi transformar essa vivência em algo mais concreto, que me possibilitasse estudar e aprender ainda mais – o impacto do que vivi, dessa forma, se transformou em meu objeto de pesquisa.

Acredito que o interesse desta pesquisa para o campo da Comunicação Social seja conhecer o Marambiré como um estudo de caso para o que estou chamando de “comunicação em mão única”: o isolamento digital e político que faz com que as comunidades tradicionais amazônicas, tanto os quilombos quanto as tribos indígenas, não tenham espaço para uma comunicação ativa que os possibilite a falar sobre sua cultura e, menos ainda, sobre os absurdos que passam por falta de estrutura e apoio mínimo dos governos. No Pacoval, por exemplo, não há saneamento básico, escola secundária, hospital, farmácia, caixa eletrônico, jornal diário, sinal de celular ou rede de internet. A TV Globo, porém, estava sendo transmitida em todas as casas que visitamos. A questão central deste trabalho, portanto, se transformou na reflexão acerca de um sistema de comunicação que entrega aos quilombolas a novelas das oito e o Jornal Nacional, com todas as referências do eixo Rio-São Paulo, mas não lhes dá voz para também falar sobre as questões inerentes às regiões Norte e Nordeste, onde se concentra o maior número de comunidades tradicionais no Brasil.

O Marambiré tornou-se o principal exemplo por ser a mais importante performance cultural dos quilombos da Amazônia, uma manifestação de origem afro-ameríndia e cuja porção afro provém do grupo étnico-cultural bantu. Vale ressaltar que a maioria dos escravizados que vieram para o Brasil eram bantus, majoritariamente da região Congo-Angola, e, apesar de menos conhecidos do que os yorubás, são os responsáveis por trazerem as bases de algumas das formas culturais mais expressivas do país: samba, capoeira, maracatu, coco, jongo, carimbó, entre outras.

Descobri um único trabalho acadêmico especificamente sobre a festa do Marambiré, a dissertação de mestrado da pesquisadora Lygia Teixeira intitulada “Marambiré: o negro no

folclore paraense”, aprovada pela Universidade Estadual do Pará (UEPA) em 1988 e no ano seguinte transformada em livro. Além deste trabalho acadêmico, encontrei duas referências filmicas: os documentários “Rituais e Festas de Quilombo – Marambiré”⁴, de 2011, dirigido por Eduardo Souza como parte de um projeto que engloba outras quatro manifestações culturais de quilombos, e “Marambiré – corporalidade, música e fé”⁵, dirigido por André dos Santos e vencedor do edital Rumos Itaú Cultural, que estreou em novembro de 2017 no SESC Boulevard, em Belém. Este segundo documentário foi filmado no ano de 2016, após nossa ida ao quilombo e, portanto, após a realização das entrevistas aqui apresentadas. É importante ressaltar o momento de crise em que se encontrava o Marambiré em janeiro de 2016, quando conversamos com seus realizadores; após a superação parcial dessa crise, com a performance que aconteceu de forma “improvisada”, a equipe do cineasta quilombola André dos Santos foi ao Pacoval para filmar o documentário, já com patrocínio do Itaú Cultural. Isso nos mostra que há, sim, um grande interesse na cultura do quilombo, ainda que ela seja absolutamente desconhecida para a maioria dos brasileiros e até mesmo dos paraenses. O que se espera é uma maior visibilidade para o Marambiré, fundamental para que a performance possa continuar acontecendo e, assim, transmitir toda a sabedoria que contém.

Diana Taylor (2003, p. 18) explica que “as performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas”⁶, fazendo referência ao chamado “comportamento restaurado”, defendido por Richard Schechner (2003, p. 27):

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também.

⁴ Filme completo disponível em <<https://vimeo.com/19491500>>. Acesso em dezembro de 2017.

⁵ Trailers disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=8f07_gWpdhQ> e <<http://www.itaucultural.org.br/rumos-2015-2016-marambire-e-furna-dos-negros>>. Acesso em dezembro de 2017.

⁶ Tradução nossa.

E, em diálogo, Zeca Ligiéro (2011, p. 68) complementa:

O conceito “performance” tem sido usado também para compreender o teatro feito pelo povo iletrado, seguindo a tradição oral alheia aos modelos greco-romanos. Dessa forma, performance é utilizada como sinônimo de folguedo e brinquedo, quase sempre possuindo caráter festivo e/ou religioso, mas em muitas dessas formas preservando o seu alto grau ritualístico. (...) Como o antropólogo Victor Turner argumentou, performance empresta *insights* valiosos para a formação e identidade, permitindo um espaço para entendimento intercultural, e através da performance os significados centrais, valores e objetivos da cultura são vistos em ação.

“Os ritos são, antes de tudo, os meios pelos quais o grupo social se reafirma periodicamente” (DURKHEIM, 2016, p. 59) e, se os unirmos à tradição africana do “cantar-dançar-batucar”, poderemos encontrar pistas essenciais para o estudo aprofundado das manifestações culturais brasileiras, como o Marambiré. Percebendo, desde já, que, nas performances afro-brasileiras, “o corpo é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição.” (LIGIÉRO, 2011, p. 110-111).

1 O PACOVAL E OS QUILOMBOS AMAZÔNICOS



Imagem 1: Quilombo do Pacoval durante a festa do Marambiré⁷

Terra querida, digna e bonita
 Nosso anseio é te ver crescer
 Somos unidos, somos povo sofrido
 Nossos gritos e gemidos
 Pra ver tu progredir

Pacoval, tu é remanescente
 Teus trabalhos decentes
 Pra teu povo viver
 A juventude está na liderança
 Temos esperança um dia te documentar

Teu povo está na luta para nos libertar
 Nós vamos braço a braço, ombro a ombro
 Para libertar nossa terra de quilombo⁸

Existem, atualmente, 3524 comunidades quilombolas no Brasil, de acordo com o mapeamento feito pela Fundação Cultural Palmares, do Ministério da Cultura, mas no próprio site da Fundação é explicitado que, segundo outras fontes, os quilombos brasileiros podem chegar a cinco mil.⁹ Ainda hoje, existem quilombos em todas as regiões do país, em 24 dos 26 estados – sem considerar, aqui, o Distrito Federal. Apesar de ao Maranhão pertencer o maior número de comunidades, o estado que concentra o maior número de quilombos regulamentados por titulação de posse é o Pará, como detalha Almeida (2010, p. 1):

Foi no estado do Pará, no município de Oriximiná, que pela primeira vez uma comunidade quilombola recebeu o título coletivo de suas terras, no ano de 1995. E é nesse Estado que se concentra o maior número de terras quilombolas tituladas. Desde 1998, o Pará conta com uma legislação que regulamenta o

⁷ Foto de divulgação do filme “Marambiré – corporalidade, música e fé”, dirigido por André dos Santos.

⁸ Hino do Quilombo do Pacoval, de Maria da Cruz Assis.

⁹ Informação disponível em <<http://www.palmares.gov.br/archives/3041>>. Acesso em março de 2018.

processo de titulação dessa categoria de terras. Inovadora, essa legislação garante o direito à auto-identificação das comunidades sem a necessidade do laudo antropológico – algo que o governo federal só veio a reconhecer em 2003.

Já no Rio de Janeiro, existem 29 comunidades quilombolas reconhecidas pela Fundação Palmares, mas apenas cinco têm suas terras tituladas: Campinho da Independência, em Paraty (titulada em 1999), Santana, em Quatis (em 2000), Preto Forro, em Cabo Frio (em 2011), Marambaia, em Mangaratiba (em 2015) e São José da Serra, em Valença (também em 2015).

Em todo o país, há um total de 165 terras tituladas, sendo que apenas 37 títulos de posse foram concedidos pelo governo federal; as outras receberam titulação de governos estaduais, que também têm a prerrogativa. No quadro abaixo é possível visualizar o número de titulações realizadas por cada um dos presidentes:

PRESIDENTE	TITULAÇÕES
SARNEY	0
COLLOR	0
FHC	8
LULA	12
DILMA	16
TEMER	1

Fonte: Comissão Pró-Índio de São Paulo

Como reportado em matéria de Guilherme Zocchio para a Folha de S. Paulo, “197.950 famílias ainda aguardam a titulação de suas terras. Sem a titulação, quem vive nas comunidades não pode contrair empréstimos bancários, como créditos para financiar a agricultura, regularizar atividades como turismo ou comércio ou recorrer à polícia e à Justiça em casos de invasão das terras.” É, portanto, fundamental pressionar os governos no sentido de viabilizar a documentação adequada para a plena inserção e manutenção dessas famílias no contexto social ao qual pertencem.

O Quilombo do Pacoval, regularizado pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) em 20 de novembro de 1996, possui 115 famílias vivendo em seus 7.472 hectares.¹⁰ Localizada na região do Baixo Amazonas, no Oeste do Pará, a comunidade sofre de problemas estruturais, como falta de saneamento básico, isolamento digital – não tendo rede de telefone móvel nem acesso à internet – e conflitos recorrentes com fazendeiros, o que leva também a outras questões sócio-ambientais, a exemplo do assoreamento do importante Rio Curuá devido à construção de uma barragem irregular pelo dono de terras e produtor de açaí em larga escala conhecido como Macário (CRUZ, 2013).

Pessoas escravizadas foram levadas ao Baixo Amazonas para trabalhar, principalmente, nas fazendas de gado e cacau de Óbidos e Santarém a partir da segunda metade do século XVIII (FUNES, 1995). Já nas primeiras décadas da implantação das fazendas, começaram a se formar quilombos no alto da cabeceira do Rio Amazonas, acima das cachoeiras. Os escravizados fugiam pelos rios à noite e, então vivendo nos quilombos, passavam a enfrentar a repressão dos senhores e também do governo. Mas não era só isso:

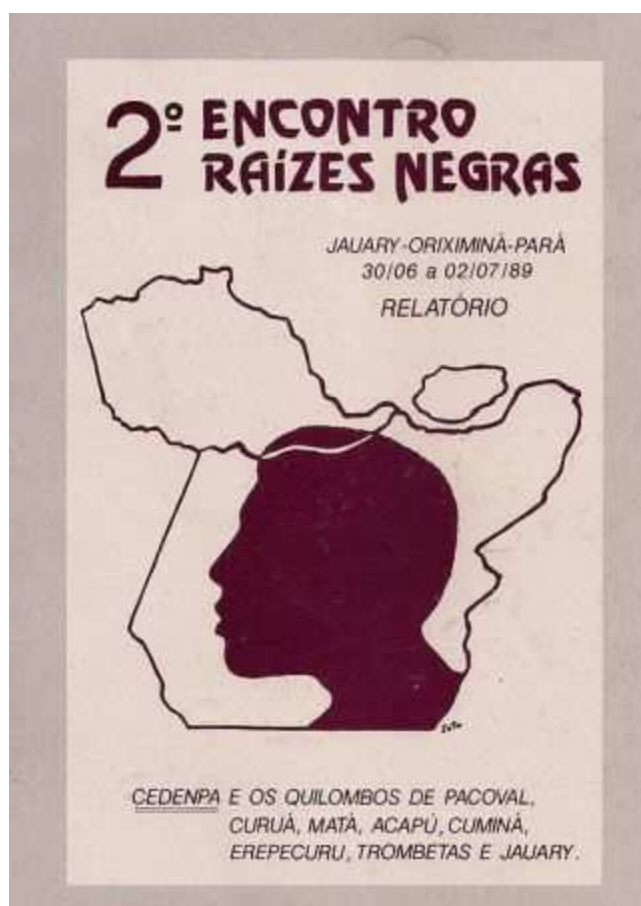
Vale destacar que o contato dos quilombolas com a sociedade não era marcado apenas pela repressão. Os quilombos eram também visitados por religiosos, por cientistas e por comerciantes. Durante todo o período da escravidão, os quilombolas comercializaram seus produtos agrícolas diretamente com os comerciantes nas cidades da região (como Óbidos) ou com os regatões que subiam os rios em direção aos quilombos. Os quilombolas produziam mercadorias importantes para o comércio local, como a mandioca, o tabaco, o cacau e algumas "drogas do sertão". Desta maneira, os quilombolas se inseriram nas sociedades locais, constituindo redes de solidariedade, conquistando sua autonomia e forjando uma cultura afro-amazônica através da reestruturação de sua vida sócio econômica. (FUNES, 1995)

Tantos anos após a abolição da escravatura, os quilombolas ainda se sentem inseguros em relação à permanência em suas terras: casos como o de Macário se espalham e se somam aos conflitos com madeireiros, que, além de desmatar as terras demarcadas, roubam materiais e

¹⁰ Informação da Comissão Pró-Índio de São Paulo, disponível em <http://www.cpis.org.br/terras/Mapa/mapa.aspx?VerTerras=t>. Acesso em março de 2018.

produtos dos quilombolas, pela força bélica que possuem. Maria da Cruz Assis, a Dona Cruzinha, compositora, 78 anos, conta sobre os conflitos no Pacoval:

Quando demos fé eles estavam entrando aqui. Foi aquela briga. E eu não tinha parado, eu andei por muitos lugares. E pra mim não tinha noite, não tinha dia. Tava tendo um conflito mesmo, quase que acontece derramamento de sangue. (...) Eles estavam devastando a mata, o pessoal entrou. Nesse tempo não tinha telefone, eu nem sabia falar no telefone. Aí eu fui ver uma colega lá na cidade e ela ligava pra São Paulo, Brasília, Fortaleza, ligava pro CEDENPA, né, em Belém, uma associação dos negros do Pará... Tudo por aí, pra onde me chamavam e eu ia lá falar sobre esse assunto, esse perigo. Por isso “braço a braço, ombro a ombro”, nós nos unimos. (...) Aí fizemos o primeiro Encontro Raízes Negras, que foi nos 100 anos de Abolição. Nós festejamos aqui, começou no Pacoval. Nesse encontro veio tudo quanto é negro da redondeza, todos estavam aqui.¹¹



¹¹ A entrevista completa com Maria da Cruz Assis segue apresentada no apêndice deste trabalho.

Imagem 2: Capa do relatório do II Encontro Raízes Negras, sediado pelo Quilombo Jauary.

O Encontro Raízes Negras foi fundamental para que os quilombos amazônicos conseguissem, pouco a pouco, a titulação de suas terras. Em parceria com os quilombolas e com entidades como a Paróquia de Oriximiná e a Associação Cultural Obidense (ACOB), o Centro de Estudos e Defesa dos Negros do Pará (CEDENPA) promove o evento desde 1988, revezando entre os quilombos a recepção do Encontro. Dessa forma, criou-se uma estratégia de fortalecimento mútuo, uma luta conjunta pelos direitos dos quilombolas – como a efetivação do Artigo 68 das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição Federal de 1988, que garante que, “aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras, é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes títulos respectivos”.

Após sete anos de mobilizações, no dia 20 de novembro de 1995, o primeiro quilombo brasileiro a ter suas terras tituladas foi Boa Vista, em Oriximiná, Pará, o que impulsionou as outras comunidades a seguir pressionando o Estado pelo mesmo reconhecimento. “Foi um dos maiores motivos [a titulação da Boa Vista]. A gente viu essa necessidade de lutar por um direito que era nosso, e que até então a gente desconhecia”, diz Verinha Oliveira dos Santos, do Quilombo do Cuecé, professora e uma das lideranças que participaram da luta pela titulação do território.¹²

Outra questão a ser lembrada é que não basta o documento: o governo precisa dar também um suporte técnico e jurídico para que, após a titulação, os quilombolas não fiquem à mercê da sorte. Wanderley Garcia, morador do Quilombo do Silêncio, é quem explica:

A gente não tem assistência técnica, orientação, de como seria para investir esse recurso. Queríamos que o governo desse mais apoio para o agricultor, fornecendo máquina, técnico para que oriente as pessoas, porque com isso o país só tem a ganhar. Mas do jeito que tá, infelizmente não tem como progredir. Porque você pegar um dinheiro, fazer um projeto, sem saber como investir, é claro que só vai dar prejuízo.¹³

¹² A fala está disponível em <<http://www.porlatierra.org/casos/38/naturaleza>>. Acesso em março de 2018.

¹³ Idem.

“Esse rio é minha rua” – diz a música de Paulo André e Ruy Barata – e, no Quilombo do Pacoval, a avenida principal é o Rio Curuá, única porta de acesso à comunidade. Nele os moradores se banham e é dele que retiram a água para beber, através de um poço central. A falta de encanamento adequado, problema comum aos quilombos, causa doenças recorrentes, como infecções intestinais e verminoses.

Outro perigo que enfrentam é em relação aos animais peçonhentos, mas graças à tradição passada de geração a geração, o Pacoval é conhecido também por seu “contraveneno” ou “remédio dos pretos”, uma espécie de xarope de ervas medicinais que, segundo Seu Carmito, cura qualquer enfermidade – de problemas de pele a dores de estômago. Sua especialidade, porém, é, como o nome sugere, o efeito antiofídico. Pessoas picadas por cobras ou insetos venenosos buscam o curandeiro imediatamente e ele está sempre a postos para oferecer o tratamento. Segundo ele, ninguém mais sabe fabricar o remédio no quilombo, por falta de interesse dos mais jovens e por ser uma receita de tradição oral. Quando o Instituto Butantan de São Paulo – conforme comentado anteriormente – reconheceu o valor medicinal do “contraveneno” de Seu Carmito, ele passou a ser procurado por jornalistas e pesquisadores para dar entrevistas e, apesar da credibilidade que ganhou, não compartilha o modo de fabricar o “remédio dos pretos”: é uma tradição familiar e, se seus filhos e netos não se interessam em aprender, é provável que, com sua morte, os quilombolas sintam falta dessa mistura de ervas que tão bem faz à saúde.

Por sinal, o hospital mais próximo ao Pacoval fica em Alenquer, a aproximadamente três horas da comunidade. Para chegar lá, é necessário atravessar o Rio Curuá de barco, esperar por um ônibus que só sai uma vez por dia e, em aproximadamente três horas de estrada de terra, chegar ao centro da cidade. Também é preciso fazer essa viagem para encontrar uma farmácia, um supermercado ou um caixa eletrônico. Dentro do Quilombo, apenas duas ou três vendinhas e alguns bares – muito comum em tribos indígenas e quilombos, o alcoolismo não é raro no Pacoval, onde muitos homens e mulheres encontram na bebida um refúgio. A violência urbana à qual estamos acostumadas, porém, não existe da mesma forma lá. Não há assaltos no Pacoval, o perigo é outro: roubos e furtos dão lugar à invasão de terras. “Aqui nós todos somos parentes”, afirma Dona Cruzinha. O sentimento de segurança é verdadeiro inclusive para os visitantes, é

como se uma única família habitasse aquele espaço e abrisse sua casa e seu grande quintal, com suas belezas e incompletudes, a quem chegasse de fora.

2 A FESTA DO MARAMBIRÉ



Imagem 3: Festa do Marambiré¹⁴

Ê, quilombola
 Vamos juntos festejar
 Nossa história e nossa cultura
 Nós temos que valorizar
 A luta dos antepassados
 Sei que vai continuar
 Para isso eles contam comigo
 Contigo e com quem mais chegar
 Aqui nós temos Boi-Bumbá e Pastorinha
 Folia de Santa Luzia e o famoso Marambiré¹⁵

Não podemos precisar há quantas gerações acontece a festa do Marambiré no Quilombo do Pacoval: mesmo os moradores mais antigos da comunidade dizem que a performance acontece há tantos anos que já não se sabe mais. Em louvor a São Benedito, organiza-se

¹⁴ Festa do Marambiré em fotografia retirada do site Portal da Amazônia: disponível em <http://portalparamazonia.blogspot.com.br/2016/01/marambire.html>. Acesso em dezembro de 2017.

¹⁵ Samba apresentado no Encontro Raízes Negras, Quilombo do Pacoval.

anualmente uma performance duracional e procissional de 14 de dezembro a 20 de janeiro. Mas, segundo a definição de performance de Schechner, a performance acontece desde que começa a ser preparada, passando por sua vivência de fato, até o momento posterior de sua desmontagem. É, pois, uma performance que dura o ano inteiro. Dona Cruzinha conta mais sobre a festa:

[A festa] começava 14 de dezembro, vinha Natal, Dia de Ano, Dia de Reis e ficava até 20 de janeiro. Dia de Reis, como a gente chama o 6 de janeiro, era o dia mesmo. Quase todas as casas ofereciam aquele almoço e o almoço tinha toda aquela cerimônia, as pessoas faziam promessa para dar aquele almoço, se preparavam o ano todo para esperar por esse dia. Muita fartura. Aqui era ruim de outras coisas, mas para comer era ótimo.

Já o falecido Rei de Congo, Joaquim Carolino, dizia: “Tem o tarubá¹⁶, tem o mungunzá; nós não come, mas nós vai dançar.”¹⁷ Dona Cruzinha diz que este é o principal evento do Pacoval, bem como a mais importante reafirmação da identidade cultural do quilombo. É, também, “a festa que sobrou”, a resistente, já que as outras foram desaparecendo ao longo dos anos – o que esperamos que não aconteça também com o Marambiré. Paes Loureiro (1995, p. 152) dá o contexto das festas do Pacoval:

A dança é uma expressão cultural do antigo mocambo de Pacoval. Foi introduzida no município de Alenquer por pequenos grupos de negros, fugidos das fazendas de Santarém, que localizaram-se às margens do rio Curuá, onde se constituiu o mocambo que deram o nome de Pacoval. Durante muito tempo, esses negros evitaram contato direto com os brancos para preservarem suas crenças e seu sistema de vida. Mantiveram, assim, uma integridade racial. Com a catequese dos missionários eles absorveram o cristianismo, se aproximaram lentamente da cidade de Alenquer e se estabeleceram em vários aldeamentos, com nomes de comunidades africanas. Nesse Vilarejo Pacoval era festejado o São Benedito, o Santo Preto da época dos Santos Reis, durante o qual os negros promoviam o Reisado, o Congado e o Marambiré.

Dona Cruzinha, por sua vez, comenta suas primeiras memórias do Marambiré:

¹⁶ Bebida alcoólica de origem indígena, produzida a partir da fermentação natural da mandioca.

¹⁷ Fala de Joaquim Carolino Monteiro no documentário “Rituais e Festas de Quilombo – Marambiré”, direção de Eduardo Souza, 2011. Disponível em <<https://vimeo.com/19491500>>. Acesso em dezembro de 2017.

Quando eu completei onze anos de idade, minha mãe me preparou e me colocou no Marambiré. Também existia um baile aqui, no dia 31 de dezembro, o baile de São Silvestre. Era aquela noite o baile e toda a comunidade ia para lá dançar. A gente não, porque com onze anos não tinha toda aquela liberdade... Não existe mais isso. Tinha o baile e as mães iam lá entregar pro Rei de Congo pra dançar o Marambiré. (...) E tinham as festas de Ramada, de Santa Ana, de São Miguel. Era na família da tia da Alice, dos pais da tia dela, e da minha também. Porque aqui nós todos somos parentes. Dezembro era o mês da Santa Luzia. Tinha o São Sebastião também, mas ele não era tão aprofundado. Então, tinham essas três festas.

A preparação para a festa do Marambiré começava em criança, quando os mais velhos da comunidade escolhiam quais dos pequenos eles “preparariam” para ser os futuros dançarinos do Marambiré. Não havia aulas, mas vivências. Quando dona Cruzinha ainda tinha onze anos, ela nos conta, aprendiam assistindo aos que passavam em suas portas e, muitas vezes, dentro mesmo de suas casas. De acordo com a vontade e a pré-disposição das crianças, as Rainhas mais velhas se dedicavam a ensiná-las as coreografias e cantos, mas nem sempre com sucesso:

Eu crio uma menina que era doida pra dançar o Marambiré. Aí eu peguei ela, uma sobrinha da Cineia e uma neta da Maria Pimentel e preparei pra dançar nesses versos da festa:

Três pombos foram ao jardim
Escolher as nove rosas
Três brancas, três encarnadas
Três amarelas e cheirosas

Preparamos as meninas: uma turma da Rainha ficou com uma, outra turma ficou com outra, outra com a outra. Aí quando elas cresceram um pouco, não quiseram mais (risos). Já foram pro carimbó.

O Marambiré é visto pelos jovens como dança “de velho”, praticamente sem reconhecimento externo. Dona Cruzinha concorda que, possivelmente, se houvesse mais atenção de quem vem de fora, eles mesmos valorizariam mais a cultura de sua comunidade – como é comum em todo o Brasil.



Imagem 4: Rainhas de Congo dançando o Marambiré, foto de Tainá Louven, Quilombo do Pacoval, 2016.

O nome “Marambiré”, que também pode ser chamado de “Sangambira” ou “Aiuê”, foi tema de discussão em um seminário em Belém, como conta Dona Cruzinha. Para Aldo Arraes vem de “Meram do tio Biré”, um casal conhecido na região que fundou um cordão de rezadores, o “Merambiré”; outra hipótese é a de que este nome seria um título de nobreza da organização social dos negros; Dona Cruzinha, porém, acredita que a dança surgiu em louvor à “senhora dos negros”, Macambira. Já Vicente Salles (2013, p. 181-182) descarta essa possibilidade:

Embora constante de várias fontes, o termo Marambiré (ê) ou Murambiré (ê) não se encontra nos vocábulos regionais. Etimologia desconhecida. Não procede certamente do nome de Maria Macambira, senhora de escravos em Santarém, que teria promovido feroz perseguição aos mocambeiros. (...) Marambiré (ê) soa legitimamente africano, constituído do prefixo *ma*, plural no quimbundo, diante de termo de procedência provavelmente iorubá, de sentido mítico ou religioso, associado ao panteão dos voduns, tradição mina-jêje presente no baixo Amazonas.

É muito provável, de qualquer forma, que este nome tenha se modificado através dos anos – uma das músicas mais conhecidas do Marambiré, inclusive, se refere à manifestação como “Marambirá”:

Ambirá, ambirá
 Ambirá, bambá uarirê
 Ê, urupemba axi
 Olha o marambirá
 Bambá ô arirê
 Olha o marambirá
 Ambirá, ambirá
 Bambá ô arirê

É bastante comum encontrarmos palavras de origem africana nas letras das músicas do Marambiré, sendo essas do tronco linguístico bantu (TEIXEIRA, 1988). De significado desconhecido para os quilombolas, muitas delas são temas de especulações, como a canção abaixo:

Mutuca Angolê
 Paz, paz
 Ai, mutuca Angolê
 Paz, paz

Em gravação feita em visita ao quilombo, um dos moradores propõe que esta letra seja sobre um inseto, mutuca de Angola. Na música de abertura da festa há a repetição, a cada verso, do termo “aiué”, de origem africana e significado por nós desconhecido. Como descrito acima, “Auiê” é outra forma de se referir à própria performance do Marambiré:

Deus te salve, casa santa, aiué
 Onde Deus fez a morada, aiué
 E aiué, aiué
 Onde Deus fez a morada
 Aonde mora o cálix bento, aiué
 Mais a hóstia consagrada, aiué

Esta, a primeira música do roteiro, abre a festa quando todos – o Rei de Congo, a Rainha Mestra com suas Rainhas Auxiliares, o Contramestre e, idealmente, doze Valsares, além do Caixeiro – chegam à igreja para começarem os festejos. Todos os personagens têm grande

importância narrativa, sendo também responsáveis por partes distintas da preparação e condução da performance. O termo “Valsares” vem de outro, “Vassalos”: são súditos do Rei, mas súditos que dançam. Eles se dispõem em duas fileiras, com seis homens em cada, e seguem as coreografias sempre em relação. Muitos também tocam pandeirões enquanto dançam – hoje em dia, em grande parte substituídos por pandeiros de nylon. O Contramestre é quem auxilia o Rei na condução da festa, ajudando a organizar os brincantes que estão “em cena” ou fora dela. As Rainhas Auxiliares, como comentado por Dona Cruzinha, são as responsáveis pela preparação da crianças, o que, de maneira geral, leva anos até que elas se vistam e saiam oficialmente fazendo parte do cortejo. O Rei de Congo carrega consigo uma “vara” ou “varinha de condão”, feita de madeira e com aproximadamente um metro de comprimento, como símbolo de seu poder de transformação mágico e imediato. Sobre o contexto histórico em que surgiu essa figura tradicional da cultura brasileira, explica José Ramos Tinhorão (2012, p. 108-113):

As coroações dos reis do Congo constituíram, em verdade, uma projeção simbólica da política missionária desenvolvida em comum pelo poder real e a Igreja portugueses na África. (...) Desde que Lisboa e Sevilha se tornaram, pela segunda metade do século XV, os maiores entrepostos de escravos da Europa, surgiu para as autoridades o problema da contenção de tais comunidades. E como a repressão meramente policial se revelou ineficiente, a saída encontrada pelo poder real foi a de conferir um certo poder de polícia aos próprios escravos. E isso era feito através da nomeação de chefes ou governadores subordinados à autoridade moral dos reis do Congo. (...) Os portugueses procuravam sempre modificar as instituições tradicionais africanas, no sentido de amoldá-las ao sistema político-administrativo das monarquias europeias.

A história dos reis de Congo, porém, data de muito antes da chegada dos portugueses à costa do Congo. Lá já havia um poderoso reino que era liderado por Muemba Nzinga no ano de 1481, quando o navegador português Diogo Cão aportou nas margens do rio Zâmbia. Em troca de ser considerado “irmão do rei de Portugal”, o rei do Congo converteu a si mesmo e ao seu povo à religião católica e foi batizado com o nome de Afonso I. A ideia era usar a conversão dos congoleses como arma política e instrumento de poder junto ao papa – foi inclusive projetado, em 1512, pelo rei Dom Manuel, de Portugal, o envio de uma embaixada do Reino do Congo ao papa Júlio II, o que não aconteceu porque o papa faleceu no ano seguinte.

Devido ao reconhecimento da importância de seu povo pelos portugueses, os escravizados congolezes levados para Portugal começaram a encenar o símbolo maior desse reconhecimento: a coroação dos Reis de Congo. E foi assim que a tradição chegou ao Brasil e se espalhou por quase todo o território nacional:

Certas características decorrentes dessa tradição das festas de coroação de reis do Congo em Lisboa do século XVI iam passar ao Brasil a partir dos anos seiscentos (quando surgem notícias sobre tais coroações em Pernambuco), para ganhar sua feição de auto popular definitivamente integrado à tradição nos séculos XVIII e XIX. (TINHORÃO, 2012, p. 110)



Imagem 5: Rei de Congo, Rainhas e Valsares em fotografia retirada do encarte do CD “Cancioneiro Paraense volume 3 – Marambiré”, de 2001.

Dado o contexto histórico, o que se revela hoje, tanto no Quilombo do Pacoval como em tantas outras comunidades afro-brasileiras, é uma encenação festiva que relembra e recria a grandiosidade do antigo Reino do Congo e, ao mesmo tempo, celebra o seu reconhecimento. Para além disso, hoje podemos contar inúmeras performances brasileiras que têm em sua origem esta “mentira histórica que virou folclore” – como diz Tinhorão. O Marambiré é uma delas, mas também podemos citar como exemplo o Maracatu, como o faz Nei Lopes (2006, p. 180):

Estudando, então, os “Bailes de Congos” em suas diversas formas, vamos ver que, apesar de sua inserção no contexto segregacionista, controlador e reacionário das Irmandades católicas, a instituição da “Coroação dos reis do Congo” teve o grande mérito não só de manter viva na alma dos Bantos brasileiros, quinhentos anos depois, a reminiscência de um passado outrora glorioso como o de se constituírem no impulso inicial de várias manifestações artísticas como, por exemplo, o Maracatu, folguedo que, na sua origem, ao que consta, era conhecido pelo gentílico africano “Cambinda”.

O Marambiré se inicia na igreja para, depois, seguir o trajeto de sua cenografia itinerante por todas as casas da comunidade, convidando os que não estão no cortejo a também integrá-lo. Típica das manifestações religiosas afro-brasileiras, o formato de procissão também aparece em tantas outras manifestações populares, incluindo o próprio Maracatu. Zeca Ligiéro (2003, p. 84) é quem explica as “performances que se movem através do espaço” como sendo realizadas em todos os continentes, constituindo um ponto em comum entre os rituais africanos e os católicos.

O deslocamento pelo espaço pode se dar por uma utilidade, ou seja, deslocar as pessoas de um lugar a outro – em funerais e casamentos, por exemplo – ou ser uma alusão a eventos anteriores – sejam guerras ou milagres. É possível encontrar exemplos de performances procissionais que honram mártires nacionais recentes ou santos, inquices¹⁸ e antepassados de tempos longínquos. Na ilustração abaixo, vemos uma procissão fúnebre em homenagem a um filho de um rei negro: enquanto um participante toca um tambor, outro faz um “aú”, movimento que, no Brasil, é diretamente associado à capoeira. Ao fundo, as pessoas se deslocam dançando.

¹⁸ Inquices ou nkisis são divindades dos povos bantus da região Congo-Angola. “No panteão dos povos de língua quimbunda originários do norte de Angola, o deus supremo e criador é Nzambi; abaixo dele, estão os *nkisis*, divindades da mitologia banta.” Informação retirada do portal Educalingo, disponível em <<https://educalingo.com/pt/dic-pt/inquice>>. Acesso em maio de 2018.



Imagem 6: Ilustração de Jean-Baptiste Debret intitulada “Cortejo fúnebre do filho de um rei negro”, em tradução livre.

O figurino do Marambiré lembra o da Congada, com chapéus de fitas coloridas, trajes que remetem à realeza, costurados em tecidos brilhosos, vestidos bufantes para as mulheres, coroas para o Rei de Congo, a Rainha Mestra e as Rainhas Auxiliares. O Caixeiro vai à frente tocando a caixa de Marambiré, um tambor que se toca com baquetas, com um tamanho entre a caixa do divino (utilizada no cacuriá) e a alfaia (tocada no maracatu). Os Valsares, por sua vez, são os responsáveis por tocar os pandeirões. Tradicionalmente, eles usam roupas iguais e sempre fazem juntos as coreografias, em geral em dois grupos espelhados. As mulheres da performance, por sinal, são todas Rainhas.

2.1 A música e sua origem bantu

Meu avô lá no Congo foi Rei Bantu

E aqui eu sou rei do maracatu¹⁹

¹⁹ “Rei Bantu”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, composição gravada no disco de Luiz Gonzaga “Despedida” pela RCA Victor, 1950.

Na maioria das sociedades africanas, entre as quais podemos mencionar rwanda, gana, luba e kuba, por exemplo, os instrumentos musicais, particularmente os tambores, são considerados símbolos da supremacia do rei na corte. E estes instrumentos são sempre tocados, nestes contextos, por pessoas iniciadas e ligadas à corte, o que confere aos tocadores um status privilegiado. Além disso, o próprio instrumento, seu toque ou a dança que o acompanha passa a ter também um destaque na sociedade:

Verifica-se frequentemente que, a partir do momento em que um instrumento musical, um passo de dança ou um padrão rítmico foram atribuídos a uma dada cerimônia ou a um dignatário particular, eles tornam-se parte integrante do ritual, de modo algum são usados para outro evento ou propósito. (MUKUNA, 2016, p. 202)

Mukuna defende que os elementos musicais bantus se mantiveram presentes no Brasil também porque, apesar de suas formas (os instrumentos em si) terem permanecido como os africanos os conheciam, suas funções (ou usos) passaram a cada vez mais se identificar com as europeias. Ele segue argumentando:

O conceito de organização rítmica é baseado sobre a crença dos africanos que cada padrão rítmico tem buracos, que são preenchidos por outros padrões que também têm buracos. O resultado final é o entrelaçamento dos ritmos numa tapeçaria rítmica.²⁰

Já Peter Fryer (2000, p. 2) defende que, graças à influência árabe, desde antes da chegada ao Brasil os portugueses davam valor à percussão, utilizando tambores, pandeiros e triângulos, entre outros instrumentos bastante comuns na música popular brasileira da atualidade. O elemento percussivo teria feito uma aproximação entre a música dos colonizadores portugueses e dos escravizados africanos, existindo entre elas certa compatibilidade. Além disso, como é perceptível ainda hoje, “a influência africana na música portuguesa foi mediada pelo Brasil” (FRYER, 2000, p. 4)²¹.

²⁰ Em entrevista ao portal Overmundo, disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/kazadi-wa-mukuna>. Acesso em dezembro de 2017.

²¹ Tradução nossa.

Retomando Mukuna (2006, p. 205):

Observando atentamente a predominância das divisões de tempo no samba, quando se tratava dos padrões rítmicos que não são de maneira nenhuma encontrados no corpo dos elementos musicais que podem ser encontrados como denominadores comuns entre os membros das tribos transplantadas, pode-se tomar como ponto pacífico que pode ter sido por simples imposição, particularmente quando é visível que a forma do samba foi criada nas regiões onde, historicamente, houve uma forte concentração de escravos bantos.

O Marambiré é grafado, assim como o samba, em compasso simples. Os compassos tradicionalmente africanos, por sua vez, são identificados como compostos, como o alujá em 6/8 (seis por oito), por exemplo. A própria escrita musical, com sua escala “afinada” nos padrões europeus, talvez tenha feito tais “adaptações” nas músicas criadas pelos bantus já no Brasil. A partir do momento em que grafamos uma música utilizando as notações musicais propostas pelo monge italiano Guido d’Arezzo no século IX – tido como o criador da partitura – sabemos que tais notações também influenciam na posterior leitura e reprodução de seu ritmo, harmonia e melodia.

A música de tradição bantu é noticiada no Brasil desde o século XVII e dela derivam o Marambiré e também o samba, o maracatu, o carimbó, o cacuriá, o maculelê, o jongo, o coco, entre outros ritmos brasileiros. Havia, nas notícias de cronistas e viajantes, dois tipos de fazer musical bantu: um noturno, feito às escondidas nas senzalas, visto como atentatório e pecaminoso, e outro, diurno, aceito e influenciado pelo catolicismo, a chamada “diversão honesta” dos negros àquela época. O primeiro tipo de música era chamado genericamente de “batuque” e o segundo, de “congada”. Descreve Paulo Dias:

Os batuques eram vistos como atentatórios à moral, à religião e principalmente à segurança pública, pois congregavam grande número de negros nas fazendas, o que assustava a minoria branca. Essas celebrações se firmaram como importantes espaços de resistência para as comunidades afrodescendentes, e foram vãs as sucessivas tentativas dos patrões de proibi-las. Já as congadas, que abriam para o negro a possibilidade de ter certa inclusão e visibilidade social, por intermédio dos desfiles das Irmandades em ocasiões festivas, eram vistas pelos proprietários

de escravos como uma atividade benéfica, de cristianização de seus cativos e de dissipação de disposições revoltosas.²²

Do ponto de vista dos instrumentos musicais, estes claramente têm ascendência africana, mas também sofreram alterações desde que passaram a se relacionar com os europeus. Diferente dos tambores de mão, como as congas, atabaques e barricas, as caixas de marambiré, caixas de marabaixo, caixas do divino e alfaias, entre outras, são adaptações de caixas portáteis já confeccionadas na Europa antes da colonização. Os pandeiros e triângulos, por sua vez, como comentamos acima, têm provável origem árabe. Mas são muitos os instrumentos que utilizamos na música popular brasileira e que praticamente não se modificaram desde que os africanos aportaram no Brasil: cuíca, agogô, gonguê, xequerê, afoxé, reco-reco, berimbau, caxixi, entre outros. Ainda de Paulo Dias:

Notemos, também, a prática coral polifônica (a várias vozes) em muitas manifestações banto-descendentes, contrariando o rótulo de que o africano contribuiu para a música brasileira unicamente com seus tambores e ritmos. A forma responsorial africana, em que um solista alterna seu canto com o coro dos participantes, marca de maneira indelével a música afro-brasileira, seja ela de raiz banto ou sudanesa.²³



²² Artigo publicado em 2016 e disponível em <http://moozyca.com/artigo/diasporas-musicais-africanas-no-brasil>>. Acesso em dezembro de 2017.

²³ Idem.

Imagem 7: Caixeiro, Rei de Congo e Rainhas²⁴

No Marambiré, especificamente, os cantos são entoados ora pelo Rei de Congo, ora pelas Rainhas ou somente pelos Valsares, tendo, cada indivíduo ou grupo, seus momentos já determinados de solo e de coro. Um exemplo é a música a seguir, cantada quando o grupo sai da igreja e vai dançando de casa em casa, percorrendo o quilombo. Começa somente nas vozes dos Valsares:

A marcha, marcha
A marcha andei
A marcha, marcha
Com alegria

E, então, as Rainhas cantam:

No rosário de Maria
No rosário de Maria

Caso entrem em alguma casa, pedem licença:

Dá-me licença
Que eu quero entrar
Quero ver a encarnação
É que está no altar

De volta aos Valsares, para se despedirem e seguirem para a casa seguinte:

Minha senhora eu não posso ficar
Minha senhora eu não posso ficar

Uma característica do Marambiré, descrita por Dona Cruzinha, é sempre terminar as músicas quando alguém grita: “Ê, sová!” Este ponto é parecido com o jongo, quando, para pedir que terminem a música, se diz “Machado” ou, em algumas comunidades, “Cachoeira”. A palavra

²⁴ Fotografia retirada do Boletim Cultural “O Marambiré”, ano 1, número 1, publicado em 10 de janeiro de 2011. Disponível em http://sites.siteturbo.com.br/_gerador/upload/1287/Boletim_Cultural_Digital_-_O_MARAMBIRE_-_Ano_I_-_Numero_1.pdf. Acesso em dezembro de 2017.

de ordem do Marambiré, porém, tem sentido somente suposto: Dona Cruzinha acredita que esse “sová” venha de “salvar”, provavelmente uma saudação ao Rei de Congo.



Imagem 8: Capa do CD “Cancioneiro Paraense volume 3 – Marambiré”, de 2001.

A ordem das músicas do Marambiré foi documentada no disco “Cancioneiro Paraense volume 3 – Marambiré”²⁵, um registro riquíssimo realizado em dezembro de 2001. As músicas foram cantadas e tocadas pelos moradores do Pacoval e transcritas para partituras por Príamo Brandão. Nele, é possível observar a dramaturgia da performance do Marambiré, que abre com a música “Forma, forma”, o canto de chamada:

Forma, forma seu pelotão
 Essa batalha merece um barão
 Em forma para marchar
 Vamos depressa, queremos chegar

²⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bpjeP0eMilo>>. Acesso em dezembro de 2017.

Passando pelas canções entoadas na praça, dentro da igreja, depois de volta às ruas e entrando nas casas das pessoas, o repertório se encerra com uma música em louvor a São Benedito:

Vamos embora, a festa acabou
 São Benedito na casa ficou
 Aiuê, tecundê
 Congo real não é como eu

Em 2016, a performance contou com uma única caixa de Marambiré, também chamada de bombo e tocada pelo Caixeiro, que vai à frente de todos, e poucos pandeiros de nylon tocados por alguns dos Valsares, enquanto cantavam, entre outras músicas, o “Lundum” em forma de pergunta e resposta:

– Maninha, cadê o pandeiro? Ô, maninha!
 – Pandeiro o rato roeu.
 – Valei-me, Nossa Senhora! Ô, maninha! Valei-me, Nossa Senhora! Pandeiro não era meu!

Todos cantam:

Eira, eira!
 Ara tira lundum pelo chão
 Olha, rapariga! Olha, rapagão!
 Dançando na sala de pé no chão

Eira, eira!
 Mineiro que vem das minas, maninha
 Arrotando fidalguia
 Dormindo em couro de vaca
 Em cima de terra fria

Tradicionalmente, no Marambiré, eram utilizados pandeirões de couro, como os de boi-bumbá (região Norte) ou bumba-meu-boi (Nordeste), além de percussões leves, como

maracas, ganzás, caxixis, reco-recos e claves e também instrumentos harmônicos e melódicos, como violões, violas, rabecas, banjos e cavaquinhos.

Apesar do nome da música acima ser “Lundum”, o ritmo é também o do Marambiré. O lundum (ou lundu), porém, teve grande influência nas músicas afro-brasileiras, sendo considerado o pai do maxixe e, portanto, avô do samba. Sua dança chegou a ser proibida no Brasil por ser muito lasciva, sensual. O maxixe, da mesma forma, foi censurado e se tornou “a dança excomungada” pelo Papa (EFEGÊ, 2009); já o samba, foi duramente reprimido pela força policial, que prendia qualquer um que carregasse um pandeiro nas ruas do Rio de Janeiro (MOURA, 2004).



Imagem 9: Partitura da música “Lundum”, publicada no encarte do CD “Cancioneiro Paraense volume 3 – Marambiré”, de 2001.

2.2 Dança e ritual

Jêje, bantu, yorubá

Miscigenou com Tupi, Marabá e Xangô

Se viu ressuscitar em boi-bumbá

Do carnaval ao Círio de Nazaré, penitência na palma do pé
Quem não dança não reza o çairé

Festejo e fé
Fitas, bandeiras, tambores e cordões
Pra cultivo dessas orações
Da calmaria nasce a maré

Festejo e fé
Povo que clama seus deuses ao cantar
Festa não tem hora pra acabar
Reza pra vida durar o que puder²⁶

A dança do Marambiré é precedida por um ato litúrgico sem comunhão, uma espécie de missa sem padre, onde os próprios participantes fazem preces e dedicam a festa ao Santo Preto, São Benedito (OHTAKE, 1989). Os instrumentos e adereços, em especial as coroas, são dispostos sobre o altar da igreja, ao lado da imagem do santo.



²⁶ “Festejo e fé”, de Frederico Demarca e Marcelo Fedrá, composição gravada no disco “Leve o que quiser”, da banda Pietá, pela Tratore, 2015.

Imagem 10: Altar com os adereços do Marambiré ao lado da imagem de São Benedito, foto de Tainá Louven, Quilombo do Pacoval, 2016.

A primeira música, “Forma, forma”, convida o grupo a se organizar e, quando todos estão a postos, cantam “Deus te salve”, ainda sem dançar. A dança começa em seguida, quando então formam-se duas rodas, uma com o Rei de Congo e as Rainhas e a outra com os Valsares e o Contramestre. Quando as rodas se desfazem, Rei e Rainhas dançam de frente para as duas alas formadas pelos Valsares, em geral com seis dançarinos em cada fileira. Orientados pelo Contramestre, os Valsares aproximam-se e afastam-se lateralmente. Depois, cada ala passa a seguir um dos soberanos: a fileira da direita segue o Rei e a da esquerda, a Rainha Mestreira. As Rainhas Auxiliares permanecem em seus lugares, dançando com o ritmo bem marcado do Caixeiro. As duas fileiras que se formaram, guiadas pelo Rei e pela Rainha, invertem a organização original, deslocando-se em pequenos saltos. Passam por trás do Contramestre e voltam à formação do início da dança. Neste momento, o Rei de Congo ergue sua vara de condão e grita para todos, finalizando a coreografia: “Ê, sová!”

Essa é a primeira coreografia da festa do Marambiré, que tem uma ordem de músicas já definida, um roteiro feito há várias gerações. Dona Cruzinha nos conta que, atualmente, tentam ensinar o Marambiré em forma de aula, para tentar conseguir a adesão dos mais novos, o que tem sido cada vez mais difícil. No tempo dela, porém, era assim que aprendiam:

Nós nunca ensaiamos, nunca estudamos o Marambiré. Nossa aprendizagem era assistindo quando ele passava aqui em casa dançando, porque ele passava de casa em casa. Aí nós estávamos aqui com aquela turma de crianças. E nós fazíamos o material de palha de curuá, do babaqueiro, da palha do babaçu, fazíamos a coroa e o capacete. Eles estavam dançando no terreiro e nós na sombra deles. E agora eles têm aula de Marambiré, mas não pegaram ainda. Eu conto pra eles: “Olha, se vocês vissem o Marambiré como eu ainda vi...” Aquela coisa era muito linda, eles levitavam, minha irmã. Assim se você ver você vai gostar também, mas como eu vi não existe mais.

Denise Zenicola (2014, p. 93-94) explica a forma de aprendizado da dança nos rituais:

O conhecimento e controle do uso do corpo no ritual se farão através da observação, da imitação consciente e da prática; os conhecimentos serão

assimilados no fazer cotidiano e apreendidos por meio de experiências vividas, e sem perguntas. (...) O saber virá com a convivência, incorporando-se em sua personalidade, metamorfoseando-a, desenvolvendo-se aos poucos, nunca de forma sistemática.

No Marambiré, tem espaço para todos. Quando estávamos na festa, nos incentivaram a dançar, seguindo os passos dos dançarinos à nossa frente, em um movimento muito generoso de integração. O Marambiré é, por natureza, uma festa inclusiva: busca agregar as crianças e os idosos, os homens e as mulheres, os negros e os brancos, quem dança há décadas e quem acabou de chegar. Dona Cruzinha diz que, alguns anos atrás, “o Marambiré era coisa séria, não tinha que faltar”. Conta que Seu Carmito – que também entrevistamos para este trabalho –, por exemplo, “é homem de palavra, é homem sério. No tempo que ele bebia cachaça, ele ia pro balatal. Mas se era tempo do Marambiré, ele vinha (risos).” E ela, mesmo quando esteve doente, dançou o Marambiré:

Em um tempo eu estava muito mal mesmo, doente. Na ressaca da doença, como a gente diz. Aí eu botava uma cadeira ali, dançava, dançava e sentava. Mas fiz, graças a Deus. Não tem quem não fique alegre. Mesmo aquelas pessoas que vivem dentro de casa, que não saem... Todo mundo saía e já vinha dançando. E todo mundo vinha dançar, era na rua mesmo, era muito animado. E é. Você está vendo eles assim, mas se reunissem pra dançar acabava toda a tristeza.



Imagem 11: Rainhas de Congo com imagem de São Benedito, foto de Déa Melo durante os III Jogos Quilombolas do Pará, Cametá, novembro de 2005.²⁷

3 TRADIÇÃO: O QUE SE RECRIA, O QUE SE MANTÉM

Em toda cultura nacional
 Na arte, até mesmo na ciência
 O modo africano de viver
 Exerceu grande influência

O negro brasileiro
 Apesar de tempos infelizes
 Lutou, viveu, morreu e se integrou
 Sem abandonar suas raízes

Por isso o quilombo desfila
 Devolvendo em seu estandarte
 As histórias de suas origens
 Ao povo em forma de arte²⁸

Para Heidegger, “a arte é nosso órgão para sorver a realidade” (*apud* FLUSSER, 2015, p. 44). E Flusser (2015, p. 43) é quem diz:

Todos os nossos prazeres e tristezas, todas as experiências das cores, dos sons, das formas, das tessituras, dos perfumes que nós temos, todo sentimento de amor e de raiva têm um modelo artístico. Nosso mundo é estruturado não somente pela nossa informação genética, mas também por nossa informação estética. (...) Nós dependemos da arte para poder perceber o mundo. A arte é nossa maneira de viver no real.

²⁷ Fotografia disponível em <https://blogmanamani.wordpress.com/2015/07/29/marambire-de-alenquer-para/>. Acesso em dezembro de 2017.

²⁸ “Ao povo em forma de arte”, de Wilson Moreira e Nei Lopes, composição gravada no disco “A arte negra de Wilson Moreira e Nei Lopes” pela EMI-Odeon, 1980.

Esta maneira de viver no real é também fundada na sociedade a qual pertencemos. É o “corpo social” ao qual nosso “corpo individual” se integra. No caso específico do Marambiré, sabemos que só existe um Rei que se move daquela maneira porque há também um Contramestre. Existem Rainhas porque estas têm relação direta com os Valsares. Entender, pois, como funciona a dinâmica coletiva – na arte e na sociedade – torna-se fundamental para a compreensão de sua performance. Escreve Denise Zenicola (2014, p. 96):

As formas comportamentais remetidas ao corpo têm referências tanto do plano espiritual quanto do social; um corpo ritual constrói-se em paralelo a um corpo coletivo. (...) Na contínua criação do corpo coletivo, e entendemos a expressão “criação do corpo coletivo” como as formas com as quais um corpo individual se relaciona com o grupo social, o processo de aprendizado da tradição, trajetória e técnica tem no mecanismo disciplinar sua eficiência e é atravessado por procedimentos de acompanhamento e vigilância dos mais antigos.

Ramon Santana de Aguiar (*in* LIMA, 2008, p. 225-226) se detém sobre o espaço da memória nas artes cênicas, entrando em diálogo com os demais autores:

O espaço mnemônico, como aqui proposto, está compreendido na perspectiva da memória em sua relação temporal e espacial e é estabelecido não somente no plano individual, mas, sobretudo, na esfera do coletivo: a dimensão da memória social que é deflagrada nos espectadores durante a assistência da encenação e depois dela, nos desdobramentos possíveis. (...) É a percepção da coletividade e do pertencimento no qual todos os envolvidos – palco e plateia – estão inseridos. (...) É nele – espaço mnemônico – que se dá a tonalidade de coletivo, de social e de político no fazer teatral.

O Marambiré, como tantas outras performances brasileiras, acontece no espaço mais inclusivo de todos: a rua. O caráter procissional não apenas permite que as pessoas assistam à manifestação, mas as convida a fazer parte dela. E, assim, a performance religiosa ganha forte função artística e social, de festa e de espetáculo: “A igreja oferecia a ideia de enredo e a forma do desfile e o povo miúdo entrava com o carnaval” (TINHORÃO, 2006, p. 22).

Nas performances afro-brasileiras, como é sabido, a reinvenção é fundamental – seja por uma repressão externa, seja pela chegada de novas gerações e, com elas, novas formas de se relacionar com a sociedade. É possível observar, no Marambiré, a marca histórica dos atravessamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos em uma relação dialógica aparente na performance. Ao mesmo tempo, mudanças estruturais vêm ocorrendo como forma de “atualização” do ritual, com a chegada dos mais jovens e também graças ao acesso – ainda muito precário no Pacoval – às tecnologias de difusão de informação.

As performances rituais afro-brasileiras, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimento e de fruição. Por meio delas podemos vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventam, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e sua perda. (...) Transportam valores estéticos e cognitivos, transcritos por meio de estratégias de ocultamento e visibilidade, procedimentos e técnicas de expressão que, cinética e dinamicamente, modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance e âmbito do rito, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-social. (MARTINS, 2003, p. 71-72)

Por tal poder de transformação da realidade cotidiana é que se deve dedicar atenção às manifestações culturais tradicionais. Para Câmara Cascudo, a tradição é a ciência do povo²⁹; ciência impregnada na memória do corpo e da voz. Nas línguas bantu, o verbo *tanga* designa, ao mesmo tempo, escrever e dançar. E dele deriva o substantivo *ntangu*, uma forma de se referir ao tempo. Podemos deduzir que, aqui, não há hierarquia entre a memória do texto e a do corpo, estando a letra caligrafada em papel bem próxima ao corpo em performance (MARTINS, 2003, p. 81).

²⁹ Como diz o título de sua obra *Tradição, ciência do povo – pesquisas na cultura popular do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.



Imagem 12: Cortejo do Marambiré no Quilombo do Pacoval³⁰

O banto, quando encontra um estrangeiro, não lhe pergunta “Quem és?”, mas “O que danças?” Para um africano, o que um homem dança é sua tribo, seus costumes, sua religião, os grandes ritmos humanos de sua comunidade. (Roger Garaudy *apud* SANTOS, 2007, p. 128)

Apesar de a história efetiva não temer ser um saber perspectivo (FOUCAULT, 2014), é necessário refletir, sobretudo, sobre “perigos de uma única história”³¹: aquela contada por quem vence as guerras, pelos que têm poder político e bélico. Antes da Lei 10.639, de 2003, não havia, nas escolas públicas brasileiras, obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira³², o que contribuía para a exclusão social de 54% da população nacional, porcentagem que se autointitulou preta ou parda no censo do IBGE em 2017. Para incluir todas as histórias, é necessário, portanto, ler as palavras, observar os corpos, ouvir as vozes faladas e cantadas, dos

³⁰ Foto de divulgação do filme “Marambiré – corporalidade, música e fé”, dirigido por André dos Santos.

³¹ “O perigo de uma única história”, palestra de Chimamanda Ngozi Adichie no TED Talks, 2009.

Disponível em

<https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br>.

Acesso em abril de 2018.

³² Texto da lei disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em abril de 2018.

jovens e dos idosos. Afinal, como diz o provérbio africano, “cada velho que morre é uma biblioteca que se incendeia”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui vive um povo que merece mais respeito
 Sabe, belo é o povo como é belo todo amor
 Aqui vive um povo que é mar e que é rio
 Seu destino é um dia se juntar

O canto mais belo será sempre mais sincero
 Sabe, tudo quanto é belo será sempre de espantar
 Aqui vive um povo que cultiva a qualidade
 ser mais sábio que quem o quer governar

A novidade é que o Brasil não é só litoral
 É muito mais, é muito mais que qualquer zona sul
 Tem gente boa espalhada por esse Brasil
 que vai fazer desse lugar um bom país

Uma notícia está chegando lá do interior
 Não deu no rádio, no jornal ou na televisão
 Ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil
 não vai fazer desse lugar um bom país³³

Ainda é difícil dar lugar (e preferência) às vozes não-hegemônicas porque há, de fato, menos informação em circulação a respeito delas. Mas quando elas estiverem mais presentes nas bibliografias das escolas e universidades e, assim, conduzirem os debates em pé de igualdade com os franceses, ingleses e alemães, teremos acesso a uma discussão intercultural – que não apenas justapõe culturas distintas, mas torna-as porosas para que se influenciem com respeito e

³³ “Notícias do Brasil (Os Pássaros Trazem)”, de Milton Nascimento, composição gravada no disco “Caçador de mim” pela BMG, 1981.

autonomia, como diz o relatório da UNESCO sobre a diversidade cultural, publicado em 2009³⁴. O relatório explica que a interculturalidade – termo que passou a substituir a palavra “aculturação”, utilizada pela Antropologia a partir dos anos 40 – é a relação simétrica entre, por exemplo, a cultura indígena e a cultura ocidental, que visa à devolução da dignidade pisoteada dos indígenas em diversos campos, das artes às religiões. Não se trata de integrar as culturas, mas de conviver na diversidade, reforçando a autonomia cultural, combatendo preconceitos e modificando atitudes em um diálogo respeitoso entre culturas. Isso ainda é uma tarefa a ser realizada, um projeto democratizador que busca aproveitar as contribuições das outras culturas sem renunciar às próprias tradições. “Manter a tradição não é guardar as cinzas, mas soprar a brasa”, como define Jean Jaurès.

Graças, em parte, à internet – que, apesar de espalhar notícias falsas e polarizar opiniões, tem papel importante na tomada de consciência dos mais jovens –, muitos já não escutam passivamente que alguém “descobriu” uma terra onde viviam tantas pessoas, mais tarde dizimadas pelo tal “descobridor”, quando, nas escolas, se fala sobre a Descoberta das Américas. Todorov, que escreveu sobre isso em “A conquista da América: a questão do outro” (2010), resume:

Pode-se medir nosso grau de barbárie ou civilização por como percebemos e acolhemos os outros, os diferentes. Os bárbaros são os que consideram que os outros, porque não se parecem com eles, pertencem a uma humanidade inferior e merecem ser tratados com desprezo ou condescendência. Ser civilizado não significa haver cursado estudo superior ou ter lido muitos livros (...): todos sabemos que certos indivíduos com essas características foram capazes de cometer atos de absoluta barbárie. Ser civilizado significa ser capaz de reconhecer plenamente a humanidade dos outros, ainda que tenham rostos e hábitos diferentes dos nossos.³⁵

³⁴ Relatório disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184755por.pdf>>. Acesso em abril de 2018.

³⁵ TODOROV, Tzvetan. Trecho de seu discurso ao receber o Prêmio Príncipe de Astúrias (hoje Princesa de Astúrias), por sua contribuição às ciências sociais, em 2008. Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/02/08/As-ideias-de-Tzvetan-Todorov-em-7-reflex%C3%B5es>>. Acesso em abril de 2018.

Apesar das dificuldades de inserção e adesão ao academicismo eurocêntrico, de maneira geral, existem diversos grupos de resistência cultural dentro do ambiente universitário, como é o caso do Núcleo de Estudos das Performance Afro-Ameríndia – NEPAA³⁶ e do Laboratório de Pesquisas em Oralidade – LABORAL (UNIRIO), da Companhia Folclórica do Rio³⁷ e do Laboratório de Estudos Africanos – LeÁfrica³⁸ (UFRJ), do Laboratório de Estudos das Diferenças e Desigualdades – LEDDES³⁹ (UERJ), do Núcleo de Estudos Africanos – NEAF⁴⁰ e do Laboratório de História Oral e Imagem – LABHOI⁴¹ (UFF). Coordenados por professores dos programas de pós-graduação em Memória Social e Artes Cênicas da UNIRIO, o NEPAA e o LABORAL propuseram, em 2016, cursos de guarani e yorubá. As turmas ficaram cheias e isso nos levou à reflexão de que há, sim, interesse no aprendizado de línguas não-hegemônicas e, sobretudo, brasileiras. O yorubá foi incorporado à cultura brasileira através das pessoas que vieram escravizadas do oeste africano – em especial da região que vai da Nigéria à Costa do Marfim⁴² – e o guarani surgiu no sul da América Latina, mais especificamente onde hoje se localizam a Argentina, o Paraguai, a Bolívia e o Brasil⁴³. Ambas as línguas encharcaram o português de termos e expressões bastante utilizadas pelos brasileiros e mesmo pelos portugueses. Apesar de a língua guarani ser falada em 100 municípios brasileiros e em diversos países latino-americanos, nenhuma universidade brasileira oferece curso regular de guarani.

O professor de yorubá Aboubakar Tratore, da Escola de Ciências Políticas da UNIRIO, contou, na aula inaugural do curso, que é natural da Nigéria, país com maior número de falantes da língua yorubana, e disse não entender porque a maioria das pessoas se refere às mais de quinhentas línguas faladas em seu país como “dialetos”. Não são línguas menos complexas, mas,

³⁶ Mais informações em <<http://nepaa.unirio.br>>. Acesso em abril de 2018.

³⁷ Mais informações em <<https://www.ciafolcloricadorioufrj.com/historia>>. Acesso em abril de 2018.

³⁸ Mais informações em <<http://leafrica.blogspot.com.br/p/historia.html>>. Acesso em abril de 2018.

³⁹ Mais informações em <http://www.leddes.uerj.br/?page_id=102>. Acesso em abril de 2018.

⁴⁰ Mais informações em <<http://www.historia.uff.br/neaf>>. Acesso em abril de 2018.

⁴¹ Mais informações em <<http://www.labhoi.uff.br/node/29>>. Acesso em abril de 2018.

⁴² Informação retirada do site da Fundação Palmares, disponível em <<http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/A-Linguagem-no-Candombl%C3%A9.pdf>>. Acesso em abril de 2018.

⁴³ Informação retirada do site da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), disponível em <<http://www.funai.gov.br/index.php/ascom/1947-historia-e-cultura-guarani>>. Acesso em abril de 2018.

segundo ele, os ocidentais tendem a reproduzir, em suas palavras, termos que diminuem a cultura que não conhecem. Sem contar as inúmeras vezes que ele diz ter ouvido de brasileiros que a capital de seu país, Abuja, é um “povoado”, uma “aldeia”, um lugar “menos civilizado”. O que chamamos de “línguas minoritárias” talvez tenham sido, justamente, as línguas que foram, ao longo dos anos, minorizadas.

Outro bom exemplo deste preconceito que habita a linguagem cotidiana é o que se refere a todos os 54 países do continente africano como simplesmente África. Essa generalização atropela as formações culturais tão distintas dos povos bantu, jêje, ewé, fanti, ashanti, mina, yorubá, entre tantos outros. De maneira geral, chamamos Deleuze de francês, Goethe de alemão, Grotowski de polonês. Mas quando falamos sobre Sotigui Kouyaté ou Angélique Kidjo dizemos que são africanos, sem especificar que nasceram no Mali e no Benin, respectivamente.

A raiz bantu, comum a grande parte das performances afro-brasileiras, vem sendo destrinchada e festejada há relativamente pouco tempo, em um importante movimento de reafirmação cultural e consequente empoderamento social, em especial da população negra. E também é possível observar que tal mudança caminha mais lentamente pelos diversos interiores do Brasil, onde não há tanta adesão aos debates e à própria participação nas performances tradicionais. Vem surgindo no Rio de Janeiro, porém, há alguns anos, um forte engajamento de jovens aos grupos de cultura popular, que ocupam, em geral, os espaços públicos e se mantêm abertos tanto aos que chegam pela curiosidade quanto àqueles que dançam/tocam/performam profissionalmente. Podemos citar como exemplos grupos de maracatu – Rio Maracatu e Maracatumba, coco – Coconomã e Zanzar, jongo – Jongo da Lapa e Jongo na Telha, carimbó – Carimbloco e Noites do Norte, cacuriá – As Três Marias e Mariocas, entre outras manifestações culturais, como o frevo, o tambor de crioula e a ciranda. Esses grupos são, em parte, compostos por nortistas e nordestinos que moram no Rio e, aqui, ensinam seus diferentes “sotaques” no toque dos tambores e nos passos das danças, mas há, é claro, muitos cariocas que entram na roda. O também carioca Viveiros de Castro sugere que, quando entramos em contato com culturas que não são as nossas próprias, não devemos ver o mundo sob outro ponto de vista, mas ver outro mundo (CASTRO, 2015). E foi exatamente isso que tentamos fazer durante a visita ao Quilombo do Pacoval – retomar essa sensação de abertura para um mundo novo, que já havia tomado

minha atenção alguns anos atrás, quando comecei a estudar e a participar ativamente de grupos de música e performance afro-brasileira.

Enquanto conversávamos com Tia Nazita, que nos recebeu em sua casa quando estivemos no Pacoval, perguntamos se havia Marambiré fora de época, mas ela nos disse que era raro, já que os quilombolas têm, segundo ela, cada vez menos interesse na performance tradicional. Completou, porém: só faziam se houvesse um bom motivo. E foi o que aconteceu em seu aniversário de 70 anos. Como Rainha de Congo há décadas, Tia Nazita pediu aos seus companheiros que dançassem o Marambiré em sua comemoração e registrou em fotografias que nos mostrou em um dos dias que passamos em sua casa.



Imagem 13: Marambiré no aniversário de 70 anos da Tia Nazita. Fotografia mostrada por ela em janeiro de 2016.

Tia Nazita passou toda a tarde nos mostrando suas fotos antigas, preciosidades que contam a história dos grandes Rei e Rainhas de Congo, como o Joaquim Carolino, tido como o melhor Rei de todos os tempos. Os pés dele flutuavam, segundo ela, e, para os fotógrafos, o melhor registro do Rei é justamente o de seus pés. Em determinado momento, um casal se juntou

a nós, convidado por Tia Nazita. Ele, cantor, plugou um microfone e nos emprestou seus instrumentos para que o acompanhássemos. Ela, dançarina, pegou um cabo de vassoura para representar a varinha de condão, fez o papel do Rei de Congo e convidou Tia Nazita para assumir o de Rainha. Foi assim que pudemos presenciar, antes mesmo de saber que haveria a festa naquele ano, uma pequena – mas maravilhosa – amostra da generosidade, disponibilidade e irreverência do Marambiré do Pacoval.



Imagem 14: Marambiré improvisado na casa de Tia Nazita, Quilombo do Pacoval, janeiro de 2016.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Martha. *Festas e cultura popular na formação do povo brasileiro*. XIX Simpósio Nacional de História da ANPUH. São Paulo, 1998.

ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: UNESP, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.

_____. *O artista e o artesão*. Disponível em <<http://docslide.com.br/documents/mario-de-andrade-o-artista-e-o-artesao.html>>. Acesso em janeiro de 2017.

ALVES, Iulo Almeida; ALVES, Tainá Almeida. *O perigo da história única: diálogos com Chimamanda Adichie*. Disponível em <<http://bocc.unisinis.br/pag/alves-alves-o-perigo-da-historia-unica.pdf>>. Acesso em abril de 2017.

ARRIBAS, Ricardo. “La Herencia Africana”. In: *Revista Jazzitis*, texto publicado em 14 de novembro de 2011. Disponível em <<http://www.jazzitis.com/articulos/la-herencia-africana-18-de-africa-a-america/>>. Acesso em dezembro de 2017.

AZEVEDO, Idaliana Martinho (org). *Puxirum: memória dos negros do oeste paraense*. Belém: IAP, 2002.

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 1999.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2010.

BARROSO, Oswald. *Reis de Congo*. Fortaleza: MINC/FLACSO/MIS, 1997.

BORNHEIM, Gerd. *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

CÂMARA, Andréa Albuquerque Adour da. *Vissungo: o cantar bantu nas Américas*. Tese de Doutorado da Faculdade de Educação de Minas Gerais – FAE/UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CAMPOS, Andreilino. *Do quilombo à favela*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2010.

CARNEIRO, Edison. *Antologia do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Folgedos Tradicionais*. Rio de Janeiro, Conquista, 1974.

CARVALHO, Ernesto Ignacio de. *Diálogos de negros, monólogos de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*. Disponível em

<http://repositorio.ufpe.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/782/arquivo4340_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em julho de 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2002.
 _____. *Tradição, ciência do povo – pesquisas na cultura popular do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais – Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Os sentidos no espetáculo”. In: *Revista de Antropologia*, vol. 45, n. 1, p. 37-89. São Paulo: USP, 2002.

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

CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility – Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAWSEY, John. *Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas*. Disponível em <<http://revistas.ufpr.br/campos/article/viewFile/7322/5249>>. Acesso em junho de 2016.

DIAS, Paulo. “A outra festa negra”. In: *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, Hucitec, 2001.

_____. *Dísporas musicais africanas no Brasil*. Disponível em <<http://moozyca.com/artigo/diasporas-musicais-africanas-no-brasil>>. Acesso em dezembro de 2017.

DURKHEIM, Émile. “Os ritos representativos ou comemorativos”. In: *Textos básicos de antropologia*, p. 45-60. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

FERREIRA: Paulo Jorge de Moraes. *Bruno de Menezes: os tambores continuam rufando*. Recife: UFPE, 2016.

FERRETTI, Sérgio. *Tambor de Crioula, Ritual e Espetáculo*. São Luís, 1995.

FLUSSER, Vilém. “A arte: o belo e o agradável”. In: *Artefilosofia – antologia de textos estéticos*, p. 42-46. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Editora Global, 2004.
- FRYER, Peter. *Rhythms of Resistance – African Musical Heritage in Brazil*. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *African Cosmology of the Bântu-Kôngo*. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.
- FUNES, Eurípedes. “O Pacoval do Marambiré, do contraveneno, Pacoval dos mocambeiros”. In: *Nasci nas Matas, Nunca tive senhor – História e Memória dos Mocambos do Baixo Amazonas*. São Paulo: USP, 1995.
- FURTADO, Georgina. *A antropologia da experiência na dramaturgia do ritmo*. Disponível em <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/performance/article/view/12303/12612>>. Acesso em junho de 2016.
- GATES, Henry Louis. *En busca de nuestras raíces*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 2012.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- HELLER, Alberto Andrés. *Fenomenologia da expressão musical*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção da tradição*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1971.
- LEHMANN, Hans-Thies. “A presença da performance”. In: *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e História*. Lisboa: Editorial Presença, 1975.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- _____ (org). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

_____. “Performances procissionais afro-brasileiras”. In: *O Percevejo*, n. 12, p. 84-98. Rio de Janeiro, 2003.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org). *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LOPES, Nei. *Bantos, Malês e Identidade Negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. *O racismo explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica, uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

MARTINS, Leda. “Performances do tempo e da memória: os congados”. In: *O Percevejo*, n. 12, p. 68-83. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

_____. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MATTOS, Regiane. *História e cultura afro-brasileira*. São Paulo: Contexto, 2007.

MONTEIRO, Lais Bernardes. *Diálogos entre tradição, memórias e contemporaneidade: um estudo sobre o Jongo da Lapa*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2015.

MOURA, Roberto. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUKUNA, Kasadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

_____. “Sobre a busca da verdade na etnomusicologia”. In: *Revista USP*, n. 77, p. 12-23. São Paulo: USP, 2008.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *Origens africanas do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Global, 2009.

NOGUEIRA, Wilson. *Festas Amazônicas: boi-bumbá, ciranda, sairé*. Manaus: Valer Editora, 2009.

OHTAKE, Ricardo (org). *Danças Populares Brasileiras*. Porto Alegre: Rhodia, 1989.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: Cultura Popular*. São Paulo: Olho d’Água, 1992.

PARDO, Ana Lúcia (org). *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESCSP, 2011.

PELBART, Peter Pál. “Biopolítica”. In: *Revista Sala Preta*, n. 7, p. 57-65. São Paulo: USP, 2007.

- PEREIRA, Nunes. *O Sahiré e o Marabaixo: tradições da Amazônia*. Recife: Editora Massangana, 1942.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RUFINO, Luiz. *Histórias e saberes dos jongueiros*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- SALLES, Vicente. *Os Mocambeiros e outros ensaios*. Belém: Instituto de Artes do Pará (IAP), 2013.
_____. *Vocabulário Crioulo – contribuição do negro ao falar regional amazônico*. Belém: Instituto de Artes do Pará (IAP), 2003.
- SANDRONI, Carlos. “Propriedade intelectual e música de tradição oral”. In: *Revista Cultura e Pensamento*, n. 3, p. 64-79. SESC SP, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.
- SANTOS, Cláudio Alberto dos. *Tambores incandescentes, corpos em êxtase – técnicas e princípios bantus na performance ritual do Moçambique de Belém*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO. Rio de Janeiro, 2007.
- SCHECHNER Richard. “O que é performance?”. In: *O Percevejo*, n. 12, p. 25-50. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.
- SILVA, Alissan Maria da. *A performance do jongo: experiência estético-corporal da diáspora*. III Encontro Baiano de Estudos em Cultura.
- SILVA, Andréia Vicente da. *A crise do pertencimento: ritual e drama social na obra e na vida de Victor Turner*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPCIS/UERJ. Rio de Janeiro.
- SILVA, Givanilda Gomes da. *A importância do coco de roda na história de um povo*. II Congresso Nacional de Educação (CONEDU). Campina Grande, 2015.
- SILVA, Renata de Lima. “Sambas de umbigada: considerações sobre jongo, performance, ritual e cultura”. In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, v. 7, n. 1, pág. 147-163. Rio de Janeiro, 2010.
- SILVA, Renata Lopes da. *Milton Santos: pensamento global e educação*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGE/UEPG. Ponta Grossa, 2009.
- SOUZA, Débora Simões. “Jongo: patrimônio imaterial do Brasil e a Comunidade São José da Serra”. In: *CAOS, Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 16, pág. 301314. João Pessoa: UFPB, 2010.
- TAYLOR, Diana. “Hacia una definición de performance”. In: *O Percevejo*, n. 12, p. 17-24. Rio de Janeiro, 2003.

_____. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

TEIXEIRA, Lygia Conceição Leitão. *Marambiré: o negro no folclore paraense*. Belém: SECULT/FCPTN, 1989.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit*. Nova Iorque: Vintage Editions, 1984.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Rei do Congo – a mentira histórica que virou folclore*. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Os Sons dos Negros no Brasil – cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2012.

TROTTA, Felipe. *No Ceará não tem disso não – nordestinidade e macheza no forró contemporâneo*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2010.

TURNER, Victor. *Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: UFF, 2008.

_____. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

_____. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VANSINA, J. *A tradição oral e sua metodologia*. Disponível em <<http://beta.casadasafricas.org.br/img/upload/492979.pdf>>. Acesso em outubro de 2016.

VEIGA JÚNIOR, Maurício Hoelz. “Na pancada do ganzá e a racionalização da música ocidental”. In: *Brasiliiana – Journal for Brazilian Studies*, vol. 4, n. 1. Londres: King’s College London, 2015.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: EDUSC, 2003.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZENICOLA, Denise. *Performance e Ritual: a dança das Iabás no Xirê*. Rio de Janeiro: Mauad X / FAPERJ, 2014.

APÊNDICE

Entrevista com Maria da Cruz Assis, Dona Cruzinha, 78 anos, compositora

Por Tainá Louven, Silvan Galvão e Gabriela Góes

Quilombo do Pacoval, janeiro de 2016



Imagem 15: Dona Cruzinha durante a entrevista que nos concedeu, foto de Tainá Louven, Quilombo do Pacoval, 2016.

Dona Cruzinha - O Marambiré é um folclore religioso, então no tempo da fé faziam promessa. A gente diz naquele tempo mais antigo... E os jovens dizem: “Não tem mais aquele tempo”, mas no evangelho tem. Quando eu completei onze anos de idade, minha mãe me preparou e me colocou no Marambiré. Também existia um baile aqui, no dia 31 de dezembro, o baile de São Silvestre. Era aquela noite o baile e toda a comunidade ia para lá dançar. A gente não, porque com onze anos não tinha toda aquela liberdade... Não existe mais isso. Tinha o baile e as mães iam lá entregar pro Rei de Congo pra dançar o Marambiré. Dançavam duas ou três partes, porque o Marambiré é solto. E tinham as festas de Ramada, de Santa Ana, de São Miguel. Era na família da tia da Alice, dos pais da tia dela, e da minha também. Porque aqui nós todos somos parentes. Dezembro era o mês da Santa Luzia. Tinha o São Sebastião também, mas ele não era tão aprofundado. Então, tinham essas três festas. Quando terminou a festa eu fui falar pra eles: “Tá vendo, agora só existe essa festa!” Eram várias. E essa só está porque quando foi na véspera da festa de Santa Luzia ela disse que um membro da festa podia morrer, mas tinham que festejar e

não era pra terminar. E aí lá está: ainda tem a neta, a tataraneta... Que ainda faz. Só essa que ficou de Ramada. Outro dia veio um pessoal de Santarém que está estudando, veio saber sobre a Festa de Ramada, o modelo, como era. E o Marambiré começava dia 14 de dezembro, o pessoal ensaiava e ia dançar o Marambiré. Isso era sempre. Aí morreu o último Rei de Congo e não tem mais... E não existe a coreografia que ele tinha. Até agora... Se já nasceu, ainda não apareceu. Ou ainda tá pra nascer. E agora colocaram outro que não sabe mesmo é nada. O neto dele.

Silvan Galvão - E como é essa transição de reinado, passa de um pro outro? Ele se prepara, convive...?

C - Passa, é. E é preparado. No nosso tempo, nós nunca ensaiamos, nunca estudamos o Marambiré. Nossa aprendizagem era assistindo quando ele passava aqui em casa dançando, porque ele passava de casa em casa. Aí nós estávamos aqui com aquela turma de crianças. E nós fazíamos o material de palha de curuá, do babaqueiro, da palha do babaçu, fazíamos a coroa e o capacete. Eles estavam dançando no terreiro e nós na sombra deles. E agora eles têm aula de Marambiré, mas não pegaram ainda. Eu conto pra eles: “Olha, se vocês vissem o Marambiré como eu ainda vi...” Aquela coisa era muito linda, eles levitavam, minha irmã. Assim se você ver você vai gostar também, mas como eu vi não existe mais. Quando a gente ia pra Belém, os fotógrafos iam nos pés deles para ver eles fazendo assim. Não tem esses sambistas do Rio de Janeiro? Mas o Marambiré não tem igual. E ele aprendeu arremedando.

S - E o Marambiré sai de casa em casa de dezembro até que dia?

C - 20 de janeiro. Começava 14 de dezembro, vinha Natal, Dia de Ano, Dia de Reis e ficava até 20 de janeiro. Dia de Reis, como a gente chama o 6 de janeiro, era o dia mesmo. Quase todas as casas ofereciam aquele almoço e o almoço tinha toda aquela cerimônia, as pessoas faziam promessa para dar aquele almoço, se preparavam o ano todo para esperar por esse dia. Muita fartura. Aqui era ruim de outras coisas, mas para comer era ótimo. Tinha peixe, agora é só fiado.

S - E a senhora se lembra de alguma música?

C - Ah, tem. Tem aquela de quando a gente chega na igreja. Porque primeiro vai pra igreja, né, aí depois sai pras casas. Pra ir pra igreja a gente canta saudando a casa santa:

Deus te salve, casa santa, aiuê

Porque aiuê é alguma coisa na língua deles, pra lá, sei lá o que é.

Deus te salve, casa santa, aiuê
 Onde Deus fez a morada, auiê

Isso são as rainha que cantam. Aí os vassalos cantam:

E auiê, aiuê
 Onde Deus fez a morada
 Aonde mora o cálix bento, aiuê
 Mais a hóstia consagrada, auiê

E assim vai por vários versos, sempre terminando em auiê, vai findando.

S - Parece canto de folia, né?

C - É, parece canto de folia. Isso aí termina na igreja. Aí quando é pra sair da igreja tem mais duas músicas, cantando pra Deus... Vocês querem que eu cante, né? (risos) Vem a marcha e sempre que é pra parar a música a gente diz: “Ê, sová!” Nesses tempos eu tava refletindo o que é esse sová. Eu entendia que era como “salvar”. Ainda tem aquele “Quem faltou?”; “Fulano que faltou”; “Especial de Maria”... Todo esse linguajar tem. Aí saia na “Marcha, marcha”:

A marcha, marcha
 A marcha andei
 A marcha, marcha
 Com alegria

No rosário de Maria
 No rosário de Maria

Aí você chegava numa casa, né, e vai cantando. Aí se fosse entrar na casa pedia licença:

Dá-me licença
 Que eu quero entrar
 Quero ver a encarnação
 É que está no altar

Minha senhora eu não posso ficar
 Minha senhora eu não posso ficar

Aí vai. Aí para e canta outra música pro pessoal se desenvolver. Quem quiser emagrecer vai emagrecer. Quando eu danço eu me sinto bem mesmo. Aí começa:

Ambirá, ambirá
 Ambirá, bambá uarirê
 Ê, urupemba axi
 Olha o marambirá
 Bambá ô arirê
 Olha o marambirá
 Ambirá, ambirá
 Bambá ô arirê

Aí vai até as outras... E, olha, esse “marambirá”... Nós já fomos a um seminário em Belém pra descobrir essa palavra “marambiré”. Aí nós fomos. Aqui de Alenquer fomos eu, a professora Ilka, o doutor Monteiro e Aldo Arraes, um poeta que tinha aqui, já falecido. Nós fomos pra descobrir o que quer dizer a palavra “marambiré”. Lá em Belém botaram esse anúncio em todos os cantos, com o Joaquim Carolino, que era o Rei de Congo, eles colocaram com a varinha de condão, nesse seminário lá. Aldo Arraes disse que era porque aqui tinha Tia Meram e Tio Biré, mas não era aqui, não, era lá em Paricá. Agora eu disse que achava que era porque a senhora dos negros era Macambira. Quem sabe se essa dança não foi em louvor, quando eles vieram do mocambo e se viram livres, né? E teve a abolição, aí eles dançaram, fizeram essa dança. Eles dançaram e de lá eles já trouxeram. A gente acha que foi pra dar louvor, pra agradecer.

S - Aqui na região todo mundo chama de quilombo, quilombola... Mas chamavam aqui de mocambo, é isso?

C - Era mocambo, mas era no Rio Cuminá o mocambo. Eram os negros tanto de Óbidos, de Santarém, da Ilha do Marajó, da capital, de Belém, de Oriximiná... Aqui só existe um no município de Alenquer porque nossa cidade é racista. Porque aqui tem vários lugares de negros, né, mas eles não quiseram ser. Tem gente daqui de dentro, sangue do meu sangue, que não quer reconhecer que é negro. E aí quem sai perdendo é Alenquer. Porque Santarém começou por último. O primeiro congresso em Santarém nós fizemos na Saracura. E quando tinha a palestra lá eu acompanhei com um advogado, o Jerônimo, advogado italiano. Aí então eles queriam formar o quilombo deles, mas lá é várzea, né. Aí o advogado disse: “Vocês não podem ter essa terra pra vocês porque lá é várzea e terra de várzea não tem dono”; “E por que que tem esse grandes fazendeiros de Santarém aqui?”; aí ele falou assim: “Vocês já ouviram falar que o dinheiro compra tudo? Pois é.” Ele falou até como eles compram o documento, como eles preparam, guardam... Tudo pra ficar parecendo documento antigo, né. Ele falou isso lá: “Mas pra vocês vai ter jeito, pra vocês terem o quilombo de vocês.” Aí foi o primeiro quilombo, parece que tá com quinze já. Quando eu vim de Belém eu até parei numa casa do quilombo lá.

S - Tem vários lá. Mas os quilombos que tem em Santarém são muito para confecção de matéria-prima... O que tem a tradição cultural mais forte é o Pacoval, sem dúvida. Mesmo o de

Oriximiná, que tem a questão da mineração, eles são mais organizados politicamente, mas culturalmente não têm uma identidade como vocês. Eles têm o Lundu, mas já distorcido...

C - Ah, mas muita coisa lá, como o São Benedito, eles já pegaram daqui. Agora eu passei uma temporada lá em Manaus, por causa de uma filha minha, e eu vi lá a Marujada. Pois é. Mas quando nós fomos pra Belém, a Marujada era simples: chapéu, aquelas blusas e aqueles saiões e tal. Depois que eles viram o preparo do Marambiré, aí se prepararam mais. Igual ao Gurupá. O Gurupá tem o Gambá. Quando nós fomos nos primeiros Jogos Quilombolas, em Óbidos, eles só tinham o shortão daqui até aqui. E quando nós apresentamos, no outro dia o Curro Velho tava lá, né. Aí o Curro Velho já foi preparar uma roupa pra eles. E ficou tão bonito. Aí nós já nos encontramos com o Gambá em Cametá. Já estávamos preparados. E essa Marujada de Bragança não tem música assim, cantada, é só a dobradinha da rabeca com a viola... E aqui nós temos muitas músicas e muitos compositores. O que não tem aqui, meu amigo, é quem dê atenção. Negócio de poder público, essas coisas que faltam. Se você vê o tamanho dessa comunidade, se ela fosse em outro estado, ela era uma cidade. Aqui só falta a infraestrutura, emprego pro pessoal... Essas coisas.

S - Ah, é. Só pela tradição que vocês têm, tinham que ser muito mais valorizados...

C - Amanhã nós vamos queimar a palhinha da Pastorinha. Nós dançamos, nós fizemos a celebração do Natal com a Pastorinha... No passado, nós éramos professoras pra tudo: era Ramada, recepção, tudo. A Ramada já terminou, não se faz mais. Outro dia vieram os estudantes aqui justamente para saber como era a Ramada. A Folia de Santa Luzia é que ainda fazem, mas já mudou muito.

S - E os tocadores do Marambiré, os músicos?

C - Nem isso, não tem mais. Só o bombo, o caixeiro. Ele tá até doente, o Nécio... Mas tem quem toque.

S - Será que a gente consegue conversar com ele? A gente queria conversar com ele, saber como se toca o ritmo...

C - Ah, eu te informo: o Carmito. Se eu soubesse tinha falado pra ele vir aqui e a gente contava.

S - Imagina, a gente procura ele. A senhora já contou tanta coisa bacana, com uma propriedade, uma magia...

C - Eu não sei se eu conto história ou estória (risos). Mas o que eu vi é história. Agora, do que eu tenho notícia... Eu não sei. Mas isso aí eu vi.

S - A época do Marambiré... Esse ano vai ter?

C - Esse ano não teve. Estão falando de fazer dia 20, mas nem sei se vão fazer... Naqueles tempos a coisa era séria. Não tinha que faltar. Esse Carmito, eu sempre digo, ele é homem de palavra, é homem sério. No tempo que ele bebia cachaça ele ia pro balatal. Mas se era tempo do Marambiré, ele vinha. Se era tempo de eleição, ele tava aqui (risos).

S - E os jovens não têm essa mesma atenção, né?

C - Não, não têm. Os rapazes até dançam o Marambiré, mas as moças, não. Elas gostam mais do Carimbó do que do Marambiré. Eu crio uma menina que era doida pra dançar o Marambiré. Aí eu peguei ela, uma sobrinha da Cineia e uma neta da Maria Pimentel e preparei pra dançar nesses versos da festa:

Três pombos foram ao jardim
Escolher as nove rosas
Três brancas, três encarnadas
Três amarelas e cheirosas

Preparamos as meninas: uma turma da Rainha ficou com uma, outra turma ficou com outra, outra com a outra. Aí quando elas cresceram um pouco, não quiseram mais (risos). Já foram pro Carimbó.

S - E a coreografia tem muito a ver com a letra de cada música, né?

C - Tem. E a gente faz tudo bem acelerado. Em um tempo eu estava muito mal mesmo, doente. Na ressaca da doença, como a gente diz. Aí eu botava uma cadeira ali, dançava, dançava e sentava. Mas fiz, graças a Deus. Não tem quem não fique alegre. Mesmo aquelas pessoas que vivem dentro de casa, que não saem... Todo mundo saía e já vinha dançando:

Mutuca Angolê
Paz, paz
Ai, mutuca Angolê
Paz, paz

E todo mundo vinha dançar, era na rua mesmo, era muito animado. E é. Você está vendo eles assim, mas se reunissem pra dançar acabava toda a tristeza.

S - E quando tem essas festas, que nem a formatura que vai ter hoje, de vez em quando alguém coloca um fogo na palha e não sai um...

C - Que nada. Sabe onde é que a gente bota agora? Só na Consciência. No tempo da Consciência Negra. Nós temos a celebração, aí nós fazemos com o Marambiré e a Pastorinha. Nós já falamos com esses padres.

S - E os padres ajudam?

C - Eles aceitam. A gente faz tudo organizado: a parte que é deles, a parte que é nossa. Eles gostam. Agora eu fiz duas músicas pra Consciência, mas tem uma que não saiu. Fiz uma pra Abolição que nem deu pra ensaiar ainda com o pessoal, talvez dê. Eu cantei pro Doutor Monteiro lá no hospital (risos). Mas ele tá vindo aqui, ele vem organizar o Marambiré das crianças pra levar em junho lá pra cidade.

S - E a senhora pode cantar essas músicas pra gente?

C - Eu não to muito preparada não (risos). Mas aqui nós temos vários compositores, tem o Roberto... Mas nós não somos... As pessoas não ligam, né, e nós também não.

S - Eu queria ouvir uma sua.

C - O Hino do Quilombo fui eu que fiz:

Terra querida, digna e bonita
 Nossos anseios é te ver crescer
 Somos unidos, somos povo sofrido
 Nossos gritos e gemidos
 Pra ver tu progredir

Somos unidos, somos povo sofrido
 Nossos gritos e gemidos
 Pra ver tu progredir

ACONQUIPAL, ACONQUIPAL
 Era no passado chamado de mocambo
 ACONQUIPAL, AQUINQUIPAL
 Hoje, no presente, chamado de quilombo
 ACONQUIPAL, AQUINQUIPAL

Teu povo está na luta para nos libertar
 Nós vamos braço a braço, ombro a ombro
 Para libertar nossa terra de quilombo

Pacoval, tu é remanescente
 Teus trabalhos decentes
 Pra teu povo viver
 A juventude está na liderança
 Temos esperança um dia te documentar

Nossas crianças são crianças alegres
 Porque elas vivem a nossa ecologia
 Por elas que vivemos batalhando
 É delas que tiramos nosso pão de cada dia

Por elas que vivemos batalhando
 É delas que tiramos nosso pão de cada dia

ACONQUIPAL, ACONQUIPAL
 Era no passado chamado de mocambo
 ACONQUIPAL, AQUINQUIPAL
 Hoje, no presente, chamado de quilombo
 ACONQUIPAL, AQUINQUIPAL
 Teu povo está na luta para nos libertar
 Nós vamos braço a braço, ombro a ombro
 Para libertar nossa terra de quilombo

ACONQUIPAL é o nome da Associação [Associação Comunitária de Negros do Quilombo do Pacoval]. Em Óbidos é ARQUI [Associação dos Remanescentes de Quilombo do Município de Óbidos], não sei as de Santarém.

S - Então esse ano ainda tem chance de ter, no dia 20?

C - Sim... E quem faz aniversário que quer que o Marambiré vá dançar também pode. Agora eles virem é que é difícil.

S - Às vezes o que os jovens precisam é um incentivo do pessoal de fora, né? Eu tava pensando nisso, em trazer uma galera do Rio e de Belém para cá.

C - Sim, é porque não tem gente pra trabalhar com esses jovens. Eu tenho aí uma turma de crianças que eu trabalho com elas. E aí olha como eles estão sentindo falta. Agora já foram pra

paróquia e eu peguei a pré-catequese. Agora eu não sei quem vai tomar conta deles. Eu fiz um barracão pra pegar essas crianças. Porque eles saem da aula e ficam aí pelo rio, coitados, não tem uma coisa que venha para tomar conta dessas crianças. Porque se viesse, vou lhe dizer... É muito gratificante. Eu gosto demais de trabalhar com criança.

S - Pois é, a gente podia tentar organizar, quando fosse melhor pra vocês, de trazer cinco do rio, dez de belém, trinta de santarém... Quantos pudessem vir pra dar essa força e conhecer o Marambiré.

C - Eu assisti um grupo que foi de São Paulo para Belém. E levou esse grupo... Acho que era do Çairé, mas era de Belém. E eles foram pra São Paulo, já estão dando atenção pra esse grupo.

S - Acho que é o grupo do mestre Chico Malta, a gente esteve com eles e eles foram agora pra São Paulo. De Alter-do-Chão, né?

C - Não, acho que era de Belém.

S - Ah... Porque esse grupo de Alter também foi agora pra São Paulo.

C - É, de Santarém já foi, de Manaus... E tem esse de Belém, que eu não to lembrando o nome.

S - Sim... Uma visão de quem tá de fora: eu acho que a gente tinha que trazer o pessoal de fora pra assistir e assim os jovens daqui vão ver que isso chama atenção. Assim que eles perceberem que têm força, vai ficar mais fácil de levar pra fora também, fazer projeto...

C - Vai falar com o chefe da Associação, quem sabe reúne, né. A gente ia bastante em Belém quando Paes Loureiro era secretário. Mas eu sempre falo pras pessoas daqui: "Pessoal, vamos nos unir pra levar em frente essa comunidade." Porque os políticos não ajudam. E ainda dizem que não ajudam porque aqui é federal, mas como? É federal, mas o município é Alenquer e se é pra votar pra vereador é do município, se é pra votar pra prefeito é do município, se é pra votar pra governador... eu queria que Santarém passasse a ser capital. Aqui é outro estado, e é abandonado. O homem não dá conta nem de lá. O pessoal ainda não entendeu isso, não pode. E só colocam aqui na secretaria de Alenquer gente que não sabe nem o que quer dizer.

S - Ontem nós conversamos com o Lauro Maleal e ele falou uma coisa muito sábia, que é uma questão do Brasil. As pessoas valorizam muito o que vem de fora.

C - É. Quando eu era da direção da Associação, vinham muitas pessoas aqui. Até de outros países. To com uma tese aí de um colega meu lá da Espanha. Não sei se vocês conhecem... Ah,

não, vocês são do Rio... Porque podiam ter conhecido no Fórum de Belém. Ele veio até aqui, é historiador. E nós temos um grande amigo que já foi professor universitário em Santarém e agora é professor universitário federal em Fortaleza. Professor Antônio Eurípedes. Então, esse meu canto do quilombo é porque nós estamos em grande sofrimento, em grande conflito aqui. Pessoas carentes. Então eles vieram da várzea, se colocaram aí atrás e falaram em maçaranduba. E pra nós, nós conhecemos maçaranduba pelo Mamiá, que é outro rio que passa. Bom, aí quando demos fé eles estavam entrando aqui. Foi aquela briga. E eu não tinha parado, eu andei por muitos lugares. E pra mim não tinha noite, não tinha dia. Tava tendo um conflito mesmo, quase que acontece derramamento de sangue. Aí encontrei uma beleza lá de São Paulo, não sei se você conhecem a Lúcia Andrade, do Pro-Índio. Ela assessora os negros lá de Oriximiná. E aí tem a Lúcia Melo, que era do de Santarém, ela mandou um engenheiro pra demarcar, só que eles apoiavam os sindicatos... Nesse tempo nós éramos contra o PT e o governador era do PT, era do lado deles. Eles tinham uma documentação, chamava NO. Eles pagavam e davam o direito pra eles, o sindicato era contra nós, foi tudo a favor deles. Aí eles estavam devastando a mata, o pessoal entrou. Nesse tempo não tinha telefone, eu nem sabia falar no telefone. Aí eu fui ver uma colega lá na cidade e ela ligava pra São Paulo, Brasília, Fortaleza, ligava pro CEDENPA, né, em Belém, uma associação dos negros do Pará... Tudo por aí, pra onde me chamavam e eu ia lá falar sobre esse assunto, esse perigo. Por isso “braço a braço, ombro a ombro”, nós nos unimos. Primeiro aqui nós fizemos o Raízes Negras, o primeiro congresso começou no Pacoval. Quem deu apoio? O município de Óbidos. Através da professora Idalina, da Lygia, que fez o livro do Marambiré, que a menina tá procurando... Aí levou pra Secretaria de Estado de Cultura, que era o Paes Loureiro. Aí fizemos o primeiro Encontro Raízes Negras, que foi nos 100 anos de Abolição. Nós festejamos aqui, começou no Pacoval. Nesse encontro veio tudo quanto é negro da redondeza, todos estavam aqui. Depois disso o secretário veio de Óbidos e mandou chamar alguém daqui. Aí foi pra lá.