



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA E ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

ÉDER ROBSON MENDES JASTES

**DANÇA DA ONÇA NA CENA AMAZÔNICA:
ESPETACULARIDADE CABOCLA NA DANÇA DO CARIMBÓ**

**Salvador
2004**

ÉDER ROBSON MENDES JASTES

**DANÇA DA ONÇA NA CENA AMAZÔNICA:
ESPETACULARIDADE CABOCLA NA DANÇA DO CARIMBÓ**

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Mestrado Interinstitucional em Artes Cênicas: Convênio firmado entre a Universidade Federal da Bahia e a Universidade Federal do Pará - como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro

**Salvador
2004**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca Central da UFPA, Belém-PA

JASTES, Éder Robson Mendes.

Dança da Onça na Cena Amazônica: Espetacularidade Cabocla na dança do carimbó/ Éder Reder Robson Mendes Jastes; orientador, João de Jesus Paes Loureiro. — 2005.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2005.

1. Danças folclóricas – Pará. 2. Folclore – Pará. 3. Artes cênicas – Pará. I. Título.

CDD - 21. ed. 793.3198115

ÉDER ROBSON MENDES JASTES

**DANÇA DA ONÇA NA CENA AMAZÔNICA:
ESPETACULARIDADE CABOCLÁ NA DANÇA DO CARIMBÓ**

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Mestrado Interinstitucional em Artes Cênicas: Convênio firmado entre a Universidade Federal da Bahia e a Universidade Federal do Pará - como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro

Data de Aprovação: 23 / 11 / 2004

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro

Dr. em Sociologia da Cultura

Universidade de Paris V, Sorbonne, França.

Orientador

Prof. Dra. Sônia Lúcia Rangel.

Dra. em Artes Cênicas

Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Prof. Dra. Josebel Akel Fares.

Dra. em Comunicação e Semiótica

PUC- São Paulo, Brasil.

Dedico esta dissertação aos homens e mulheres que instigaram e alimentaram minha fome de menino pelo conhecimento, principalmente aqueles que me ensinaram a respeitar os encantados, espíritos dos rios e florestas de minha vida; onde fui batizado em noite de luar com água de cheiro preparada com ervas preciosas; momento em que fui presenteado com tesouros que me acompanham a vida, nas estórias do imaginário amazônico, no qual me atrevi embarcar em frágeis montarias, canoas de meus ancestrais, mergulhando na magia da cultura de meu povo e ser com orgulho Caboclo Amazônico.

AGRADECIMENTOS

Nasci em Belém do Pará, na Amazônia, um mundo prenhe de conhecimento com o qual interagi desde menino, construí com a ajuda de meus pais, avós e parentes não consangüíneos a consciência de que um ser superior foi responsável por sua construção, por isso agradeço, pela vida, pelo mundo de descobertas e aventuras, aos Deuses de meus ancestrais: Ameríndios, Europeus e Africanos que comandam o panteão de Caruanas, Santos e Orixás. Em especial, à Mãe Terra, aos Espíritos da Mata e das Águas, ao Irmão Vento, à Virgem de Nazaré e Nosso Senhor do Bom Fim e a Oxossi por atenderem meus pedidos.

Orações e diálogos que aprendi fazer para as divindades através dos ensinamentos de meus Ancestrais, vó Maria Jastes, vó Laura Bahia, vô Plácido Leão, vó Rita...vivos em minha memória como as estórias ricas de imaginário e verdades dos caboclos e caboclas que me ninaram, minha mãe Maria Dalva Mendes Jastes e meu pai Raimundo de França Jastes e outros anônimos em vida que permanecem vivos em minha história e surgem nos *causos* queuento à meus filhos: Ana Carolina, Ana Maria Biatriz, Inaê Ierecê e Caê (isso me faz lembrar que devo muitas estórias a estes pelo meu tempo de afastamento para o mestrado). Dádivas que recebi de minha união com Betânia Simões, esposa, companheira e amiga de todas as horas, filha de Maria de Nazaré Simões a quem agradeço também pelo carinho e atenção de Sogra-Mãe. Obrigado pela paciência, carinho e atenção e pelo ágape a mim compartilhado, dando-me forças para trilhar caminhos, chegar onde estou e seguir adiante.

A Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará que acreditou, lutou e possibilitou a concretização deste Mestrado Interinstitucional entre a Universidade Federal do Pará com a Universidade Federal da Bahia. Agradeço ao Magnífico Reitor da UFPA, Alex Fiúza de Melo, e a todos os professores do mestrado representados aqui pelo professor Dr. Sérgio Farias da UFBA, pelo compromisso, profissionalismo, atenção e amizade, instigando minha caminhada para o encontro e o diálogo do senso comum com o bom senso.

Todo norte precisa de orientação e foi através do Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro que encontrei a liberdade para voar em busca de terreno seguro e pousar em seu ombro amigo

trocando idéias refletindo decisões, construindo conceitos e novos conhecimentos, por isso, agradeço pela atenção e voto de amizade cultivado nas orientações.

Mas minha história começa com outros mestres que me ajudaram nas primeiras descobertas: Maria de Jesus, minha primeira professora alfabetizadora; Joana D'Arc de Oliveira, professora de folclore que despertou meu olhar pedagógico à cultura popular, meu amigo, Prof. Dr. Marconi Magalhães, personalidade importante na concretização dos alicerces de minha iniciação científica e, também, deste Mestrado Interinstitucional UFBA/UFPA, profissional que vem contribuindo para a produção científica na Amazônia, orientando profissionais de diversas áreas em seu tempo mágico, no qual os ponteiros do relógio não o vencem. Ao Prof. Dr. Cícero Regis que me ajudou na configuração das fotografias e trocou idéias interessantes sobre meu trabalho. As professoras Lívia e Luizete, merci pour tout beaucoup. Muito obrigado a todos vocês pelos preciosos momentos compartilhados para minha formação profissional. Obrigado pelo carinho, pela amizade e pela confiança construída no cotidiano de professor/aluno, hoje colegas de profissão na área da educação, da arte e da ciência.

Toda caminhada precisa de companheiros para compartilhar os maus e bons momentos e eu encontrei muitos na teia da vida, destaco aqui Osmarina Gehardt companheira de risos, choros, perdas, encontros, aventuras, caminhadas, inundações, muriçocas, almoços à francesa; Fábio Araújo, Margot Videcoq, Jenifer, Carmen, Nelma, Nana, Pinzó, Pinduca e Tani que encontrei em Salvador e cultivei raízes eternas, os quais me levaram a conhecer através dos seus olhos e gestos, o verdadeiro significado de amizade. Aos colegas do curso de mestrado em Artes Cênicas da Bahia, Karine, Wlad, Olinda, Maria Ana, Mariana, Eleonora, Waldete, Ana Cristina, Flávia, Silvia, Suzane, Marton, Miguel, Jaime, Neto, que viveram juntos comigo momentos inesquecíveis no caminho da construção de novos conhecimentos e laços de amizade.

Outros laços de afeto não devem ser esquecidos. Irmãos de almas e farras que me ajudaram a caminhar em momentos difíceis entre estes amigos-irmãos tenho Paulo Henrique, Marcial Marcos, Shirley e Sheila Jastes, Manolo, Rafa, Marc, Jorge e Edel, Robson e Zaira, Luis Araújo e Celza, Edmilson e Lucília, Marinor, Eliana Miranda, Nazeth, Roseli Souza, Ceres Carvalho, Carmem Lilia Faro, Paulo Lima, Sara Beatrice, Guilherme Corrêa, Marçal Alexandre,

Lívia Araujo, Renildas Bastos, Martinha, Luciene Medeiros, Fátima Moreira, Juraci Siqueira, Selma, Margareth Gondin, Andréia e Antônio Lopes e muitos outros que incentivaram minha caminhada, compreenderam meus momentos distantes e me arrancaram da clausura para momentos inesquecíveis de lazer.

Mas este trabalho de dissertação não seria possível sem o total apoio da comunidade de Vigia de Nazaré como o Sr. Benecão e Família que me adotaram em minha estadia em Vigia, me colocando diante das primeiras pistas do rastro da Onça, como também o Sr. Nunes, a Sra. Gregória, o Sr. Alfredo, a Sra. Guilhermina, o Sr. Santana, o Sr. Lucinho, o Sr. Beto, o Sr. Fausto, Sr. Cheiro, Sr. Téo, Sr. Wilkler Almeida, o Sr. Assis e família, a Sra. Zizi e família, meu muito obrigado pelo carinho e confiança em mim depositado, confidenciando suas memórias sobre seus entes queridos e sua participação na manifestação da Dança da Onça. Também não posso esquecer das pessoas que direta ou indiretamente me ajudaram a concretizar este trabalho, entre elas: os pesquisadores que traçaram os primeiros passos no caminho do Objeto de pesquisa por mim escolhido como representante dessa constelação Vicente Salles e outros profissionais que prestaram serviço e seu tempo à minha pesquisa como as Sras. Rosa e Minô da Biblioteca do Museu da UFPA, o Sr. João do Museu da Marujada, o qual me apresentou o instrumento Onça, o Sr. João Paulo que transcreveu para a partitura os cantos caboclos de meus informantes, a Sra. Socorro Ruivo e seu filho – Edson, que fizeram a revisão de meu trabalho.

E não esquecendo de Gabriel, Candinha, Filó e Tainã, meus rebeldes e incansáveis companheiros de pesquisa que varavam madrugadas em brigas e construções de conhecimento.

SANTA MARAVILHA

Luiz Gonzaga do Nascimento Junior

Má que coisa santa maravilha esta/festa
Que em furor se lança, avança, trança e me alucina, domina
E a mulher transforma em menina (dócil e franzina)
E a bambina faz bem mais mulher
No que há de mais felina
Má que coisa santa é esta maravilha/vida
Que entra em minha vida
E traz a fêmea, a mãe, a esposa, a amante e a própria filha
Pois que me embriaga e é como eu voasse
E - vivesse estrelas, como se vagasse
E universo eu fosse como se sonhasse, como delirasse
Coisa
Que assanha, acende e encendeia, e de repente mata
Santa
Que me maltrata, trata, e traz de volta a meu renascer
Esta
Desembesta, manifesta, solta minhas feras
Maravilh'amor
Paixão, perdão por essa imensa dor
É só o turbilhão de cores e foi meu prezar
Má que maravilha esta coisa santa/que encanta
E que é tanta que me deixa tonta
E quanta que me espanta
E me faz olhar meu par buscando/querendo uma resposta, posta
E eu vejo em seus olhos
Dança a minha pergunta exposta
Diga minha saaanta
Má que santa coisa...É esta maraviiiiilhaaa...

RESUMO

Esta dissertação, resultado de observação em campo, da inter-relação de estudos bibliográficos e relatos de sujeitos históricos da cultura popular da Região Norte brasileira, tem como prioridade, trazer uma contribuição à construção do conhecimento relativo à cultura amazônica, através da etnografia crítica que permitiu descrever e analisar a manifestação cênica conhecida como Dança da Onça do Município de Vigia de Nazaré, do Estado do Pará. Além disso, detectar a contribuição da cultura indígena à tradição cênica da região, através dos gestuais de animais presentes em seus rituais tão freqüentes na cultura popular brasileira e recorrente na manifestação foco deste estudo. Desde a concepção do projeto de pesquisa, levantamento teórico, observação participante, coleta de dados, análise crítica, até às considerações finais do trabalho, os objetivos propostos, nos empenhamos para que fossem corretamente atingidos inclusive procurando abrir uma teia de possibilidades para futuros desdobramentos na discussão e preocupação com o registro sistematizado de manifestações espetaculares da região amazônica. Assim também como sobre a contribuição indígena na dança popular dessa Região e do Brasil, o que certamente trará respaldo científica para futuros estudos na Universidade Federal do Pará, em outras instituições de ensino superior e centros de pesquisa em dança no Brasil.

Palavras-chave: Teatralidade. Espetacularidade. Performance. Dança. Ritual. Caboclo. Amazônia.

RÉSUMÉ

Cette dissertation, résultat de la corrélation d'études bibliographiques et rapports de sujets historiques de la culture populaire de la région nord brésilienne, il/elle a comme priorité principale, apporter une contribution à la construction de la connaissance à la culture amazonienne, à travers l'ethnographie critique qui a aidé décrire et analyser la manifestation panoramique connu comme Danse de l'once du district Municipal de Vigia de Nazaré, de l'État du Pará, aussi bien que détecter la contribution de la culture indigène à la culture panoramique de la région, à travers les gestuels d'animaux présents dans leur rituels tels fréquents dans le la culture populaire dans sa Brésilienne et le centre de la manifestation de cette étude. De la conception de la recherche projetez, le soulèvement théorique, observation du participant, rassemble de données, analyse critique, à dernières considérations du travail, que les objectifs proposés ont été atteints entièrement, excepté ouvrir un tissu de possibilités pour les développements des futurs dans la discussion et s'inquiète de l'inscription réduite en système de manifestations spectaculaires de la région amazonienne, aussi bien qu'au sujet de la contribution indigène dans la danse populaire de la région nord et de Brésil qui apportera le dossier-lit scientifique pour les études des futurs dans l'Université Fédérale du Pará et dans les autres institutions des études supérieures et la recherche se concentre dans la danse au Brésil.

Mots de la clef: Teatralidade. Espetacularidade. Performance. Danse. Selon les rites. Mestizo. Amazonien.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	SBPC/Goiânia 2002.....	30
Figura 2 -	Sr. Benecão e Sr. Nunes	31
Figura 3 -	O Sr. Benecão e membros do grupo os Tapaioaras	32
Figura 4-	Senhor Nunes	33
Figura 5 -	As irmãs Gregória/Guilhermina de Melo e o Sr. Alfredo.....	38
Figura 6 -	O Sr. Alfredo, A Sra.Gregória e família no quintal.	44
Figura 7 -	Dança da Onça no 1º Festival de Carimbó de Vigia de Nazaré. 1974	47
Figura 8 -	Partitura da Toada da Onça.Coletada do Sr. Alfredo	48
Figura 9 -	Partitura da Música e letra da Onça. Coletada do Sr. Nunes	49
Figura 10 -	Partitura da Música e letra da Dança da Onça	50
Figura 11 -	Carimbos de Vigia	54
Figura 12 -	Modelos de Tambores de Fricção, Onça	59
Figura 13 -	Índio Maué.Seminário Cultural CENTUR/Belém/PA	60
Figura 14-	Aspectos da Indumentária feminina, Dança da Onça	64
Figura 15 -	Aspecto da indumentária masculina, Dança da Onça	65
Figura 16 -	Aspecto da indumentária do casal Dança da Onça	66
Figura 17 -	Dançarinos de Carimbó	80
Figura 18 -	Travessia do rio da história em busca da onça	83
Figura 19 -	A margem da Cidade	84
Figura 20 -	Trecho Belém Vigia no Estado do Pará	85
Figura 21 -	Carnaval da alegria	90
Figura 22 -	Apresentação da Dança do Carimbó na Escola. Bertoldo Nunes	91
Figura 23 -	Carimbó de quintal	92
Figura 24-	Dança do Carimbo no Círio de Nossa Senhora de Nazaré	93
Figura 25 -	Grupos de Carimbó Tapaioaras/Tia Pê no Círio de N. Sra. de Nazaré	94
Figura 26 -	Homenagem do artista popular à Virgem de Nazaré	95
Figura 27 -	Ritual de preparação do mastro, festa de N. Sra da Conceição	96
Figura 28 -	Dança do Carimbó/mastro da Festa de Nossa Senhora da Conceição	97

Figura 29 -	Tia Pê. Primeiro Festival de Carimbó de Vigia de Nazaré	98
Figura 30 -	Planta baixa da cidade de Vigia de Nazaré	99
Figura 31 -	Grupo Belas Artes. Vista da Onça perseguindo o caçador	101
Figura 32 -	Forma de Carimbolar	105
Figura 33 -	Vista da Dança do Carimbó.	105
Figura 34-	Cavalgando Carimbós.....	106
Figura 35 -	Performance masculina na Dança do Carimbó.....	107
Figura 36 -	Partitura da música da letra Formiga de Fogo.....	109
Figura 37 -	Vista da Dança do Peru	112
Figura 38 -	Performance dos dançarinos na Dança do Carimbó: o galo e a galinha	113
Figura 39 -	Partitura da Música e da letra do Carimbó O Galo com a Galinha	114
Figura 40 -	Representações étnicas	117
Figura 41 -	Partitura e letra do carimbó Pra Apanhar Açaí	126
Figura 42 -	Ritual Tupinambá	132
Figura 43 -	Ritual da moça nova Ticuna	133
Figura 44-	Máscara da onça Ticuna	134
Figura 45 -	Máscaras do ritual da moça nova Ticuna	135
Figura 46 -	Os Kuarup	136
Figura 47 -	Ritual Kuarup/apresentação das moças	138
Figura 48 -	Ritual Kuarup/apresentação dos guerreiros	138
Figura 49 -	Luta de guerreiros no ritual do Kuarup	139
Figura 50 -	A Onça em sua toca imaginária.Grupo de Carimbó Os Tapaioaras	144
Figura 51 -	O Caçador instiga a Onça	145
Figura 52 -	Ataque da Onça	146
Figura 53 -	A Onça e seu despojo	147
Figura 54-	O pulo da Onça	148
Figura 55 -	O Caçador foge da fera cabocla	149
Figura 56 -	A Onça volta a atacar	150
Figura 57 -	A Onça devora o Caçador	151

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO - MERGULHO PARA A CONSTRUÇÃO DA OBRA	16
2 ACUANDO A ONÇA: ENCONTRO COM GUARDIÕES E INTÉPRETES DA DANÇA DA ONÇA	25
2.1 AS MARCAS DO TEMPO, OS FRAGMENTOS DA MEMÓRIA E A CONSTRUÇÃO DE UMA METODOLOGIA ABERTA PARA O ENCONTRO COM A ONÇA E SEUS GUARDIÕES	25
2.2 DO BAÚ DA MEMÓRIA À CONFECÇÃO DA COLCHA HISTÓRICA DA MANIFESTAÇÃO	45
2.2.1 Dos Retalhos Cantados às Partituras.....	48
2.2.1.1 Toada da Onça, segundo o Sr.Alfredo	48
2.2.1.2 Começante da Onça, segundo o Sr. Nunes	49
2.2.1.3 A Onça dos TAPAIOARAS	50
2.2.1.4 A Colcha de Retalhos Musicais	51
2.3 DA SONORIDADE DA FLORESTA AOS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA CULTURA AMAZÔNICA	54
2.3.1 O Curimbó, Corimbó ou Carimbó	54
2.3.2 A Onça	58
2.3.3 O Gambá	59
2.3.4 A Flauta Jakuí	62
2.4 PARTICIPANTES E PERSONAGENS DA MANIFESTAÇÃO DANÇA DA ONÇA	62
2.5 INDUMENTÁRIA DOS PARTICIPANTES E DAS PERSONAGENS.....	64
2.5.1 Indumentária Feminina	64
2.5.2 Indumentária Masculina	65
2.5.3 Indumentária do Conjunto de Carimbó	67
2.6 AS TRAMAS DO MOVIMENTO COREOGRÁFICO	67
2.7 GRUPOS DE CARIMBÓ QUE APRESENTAM A DANÇA DA ONÇA EM VIGIA DE NAZARÉ	71
2.7.1 Os Tapaioaras	71

2.7.2 Beija-Flor	73
2.7.3 Vigilenga	74
2.7.4 Urutá	74
2.7.5 Grupo Ação Folclórica Dança Tia Pê	75
2.7.6 Belas – Artes	75
3 NO RASTRO DA ONÇA	76
3.1 DA ALDEIA URUITÁ AO MUNICÍPIO DE VIGIA DE NAZARÉ	81
3.2 O CABOCLO AMAZÔNICO E SUA ESPETACULARIDADE NO CARIMBÓ ...	102
3.3 MATRIZES ANCESTRAIS DO CARIMBÓ	116
3.3.1 Elementos da Matriz Ameríndia	117
3.3.2 Elementos da Matriz Lusitana	121
3.3.3 Elementos da Matriz Africana	122
3.4 A ESTÉTICA CABOCLANA NA CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA MATRIZ	123
4 DANÇA DA ONÇA: DA ANCESTRALIDADE INDÍGENA À CULTURA CABOCLANA NO CARIMBÓ DE VIGIA DE NAZARÉ	125
4.1 O GESTUAL DE ANIMAIS NOS RITUAIS INDÍGENAS	130
4.1.1 O Gestual Animal nos Ritos de Passagem: A Festa da Moça Nova dos Ticuna e dos Kaiapó	133
4.1.1.1 A Moça Nova e o Gestual Animal dos Ticuna	133
4.1.1.2 A Apresentação da Moça Nova no Kuarup	135
4.2 O RITUAL AOS GÊMEOS MÍTICOS DOS ÍNDIOS CARIRI	135
4.3 AS ONÇAS ANCESTRAIS EM DOIS MITOS INDÍGENAS	141
5 O SORRISO DA ONÇA: ESPETACULARIDADE FEMININA NO JOGO CAÇA CAÇADOR NA MANIFESTAÇÃO CÊNICA DANÇA DA ONÇA	143
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS - JÁ ME VU!	153
REFERÊNCIAS	158

1 INTRODUÇÃO - O MERGULHO PARA A CONSTRUÇÃO DA OBRA

Molhando os meus olhos de verde floresta,
sentindo na pele o que disse o poeta. Eu olho o
futuro e pergunto pra insônia, *Será que o Brasil
nunca viu a Amazônia (?)*

Celso Viáfora

Esta pesquisa evidencia a reflexão sobre o signo da manifestação cênica, na cena do mundo amazônico, na tentativa de nortear os rastros deixados pela matriz ameríndia formadora da cultura que instigou o imaginário nativo e estrangeiro, de mitos, de lendas e de fatos, para formar a Amazônia, amada por uns e odiada por tantos outros, chegando até a ser denominada de *inferno verde*.

A escolha da cultura indígena, nesta pesquisa não deve ser entendida como super valorização desta em detrimento da cultura ibérica, africana, ou qualquer outra que porventura tenha contribuído para a formação das manifestações populares e eruditas da cultura brasileira. Esta escolha se deu pela necessidade e compromisso de descobrir rastros deixados no curso da história local, que enriqueçam as informações até aqui sacralizadas pelos estudiosos antecedentes e para legitimar esta contribuição quase que esquecida e renegada por nossa sociedade; já que o ouro da origem do Carimbó é quase todo dos africanos, como menciona o antropólogo Salles (1969, p. 281), com o que não concorda Maciel (1983, p.28) quando aponta a possível contribuição indígena ou até mesmo a autoria desta manifestação em sua obra *Carimbó canto caboclo*.

Para iniciar o debate dessa pesquisa científica pergunta-se: existe espetacularidade indígena nas manifestações tradicionais amazônicas? Para então investigar sobre como se dá a contribuição da cultura indígena para as artes cênicas, mais precisamente, para a dança popular

amazônica, e a partir daí, seria possível formular a questão: Qual é a contribuição da teatralidade e espetacularidade cabocla e de sua ancestralidade indígena na dança do Carimbó?

A diversidade de manifestações popular e erudita de nossa brasiliade, empiricamente nos dá pistas que a teatralidade e a espetacularidade indígena existe e existiu, desde os primórdios da origem do homem nativo. E muitas manifestações ainda hoje trazem como tatuagem signos da resistência da cultura dos povos de Pindorama.

A proposta assumida nesse encalço é desnudar o pano da ribalta e apresentar mais uma contribuição para o patrimônio da identidade cultural da Amazônia brasileira e quem sabe provocar embates sobre a origem do Carimbó e das artes cênicas em território brasileiro.

O tratamento da problemática terá como critério uma análise mais cuidadosa da pequena bibliografia que se tem a respeito da manifestação, com uma ponderação melhor das descrições e referências sobre o Carimbó em seu todo, como obra plena da cultura paraense.

Não proponho, na presente pesquisa, determinar as origens do Carimbó. Esta é uma tarefa complexa e árdua para o futuro. Neste trabalho, interessa-me uma abordagem da sua temática artístico-poética que transasse o imaginário, e situar esta manifestação espetacular no tempo e no espaço da teatralidade e da espetacularidade, atentando para os aspectos: cênico, antropológico, sócio-econômico, histórico e geográfico do fenômeno, a Dança da onça.

No entanto, tratarei da problemática que revela suas origens. Minha intenção não é provocar desafios nem polêmicas de início, mas tão somente ousar abrir uma janela que permita ver o outro lado, isto é, a face oculta do fenômeno.

Procurarei desvendar no fenômeno, as características culturais indígenas que sobrevivem o processo de aculturação que permitem ser observadas hoje, apesar da escassa documentação existente. Para isso, iniciarei pelo elemento constituinte cujas referências são mais remotas, o índio e sua oralidade como registro de sua história.

Meu pai contou para mim, euuento para meu filho e quando eu morrer ele conta para o filho dele e assim ninguém esquece (ÍNDIO KELÉ MAXAKALI).

O imaginário e as imagens da Amazônia tomam aqui concretude nas linhas que procurei traçar com a suavidade que aprendi das mãos que, impulsionando as igarités¹, manuseiam remos a cortar as águas dos rios amazônicos. É por me sentir um intérprete vivencial, participante da vida cultural de minha terra, que procuro guardar ao lado da emoção o necessário distanciamento crítico dos fatos. E assim convido o leitor e a leitora a experimentar comigo as passagens sinestésicas deste trabalho, no qual, adentrar pelas matas verdejantes, é aventurar-se pelas armadilhas descobertas que guardam, ainda hoje, manifestações humanas espetaculares pouco divulgadas ao mundo.

A dimensão complementar do percurso científico para a busca de fatos e causos, guardados na memória do povo, ressignificado pelo esquecimento, traduz a minha curiosidade cabocla, própria de quem é também contador e ouvinte de estórias contadas por pescadores, compadres e comadres, manos e manas², pai e mãe, tios e tias, avôs e avôs, amigos e parentes não sanguíneos, que me mostraram o caminho cheio de diversidade, matizes e mistérios da cultura amazônica. Observação pela qual assumo o compromisso em interpretar essa realidade, sem, no entanto deixar de expor os sentimentos que instigaram minha paixão nativa.

Percebi que da experiência acumulada no decorrer do processo relacional de sobrevivência do homem amazônico nasceu seu canto, sua dança e sua arte de expressar o mundo circundante, o cotidiano de sua vida nesta gigantesca região, que lhe forneceu um rico potencial cultural, tornando-o um povo da floresta e das cidades, contido entre o rio e a floresta.

¹ Do tupi igara été que significa canoa feita de tronco escavado, canoa excelente, de verdade (BUENO, 1998: 160)

² Manos e manas - tratamento carinhoso usado no Pará, a irmãos e irmãs ou conhecidos, mesmo não sendo consangüíneos.

Assim, aos que nela vivem e aos visitantes, a região amazônica abre a cortina de sua cena verde para apresentar o espetáculo em solo fértil, de um produto fruto de suas sementes, que é de uma complexa arte, o Carimbó. É manifestação espetacular, composta de instrumento de percussão, música, letra, poesia e dança, de corpos e de cores. Teatralidade incorporada por seu povo, para expressar simbolicamente o cotidiano e o extracotidiano singular e plural, prática de linguagem cênica espontânea, que revela os comportamentos humanos espetaculares organizados no dia a dia deste homem nativo, que deflagra seus ritos e sua arte, em formas de expressão que fortalecem suas identificações. É o que chamaremos de Espetacularidade. Como por exemplo, o objeto deste estudo, que é reconhecido como a Dança da Onça.

A Dança da Onça, uma composição estético-cultural presente no Carimbó, na modalidade de dança de par que se aproxima e se afasta ao mesmo tempo de um “*pas de deux*” do balé clássico, pois é manifestação espetacular que surgiu alegoricamente pelo que observei, da parceria do caboclo com a natureza. Resultado artístico (espetacular) da interação, do ameríndio, do lusitano e do africano, essa dança é o objetivo principal desse ensaio dissertativo, que visa descrever e analisar e demonstrar essa manifestação.

Para que o leitor e a leitora possam compreender com maior clareza este trabalho, foram propostos os seguintes objetivos: a) Descrever a codificação e a expressão dos passos na evolução da coreografia da Dança da Onça integrada à estrutura geral do Carimbó; b) Identificar a teatralidade e a espetacularidade da expressão viva da cultura cabocla e sua ancestralidade indígena, na Dança da Onça, c) Identificar os elementos que caracterizam a matriz cabocla e sua ancestralidade indígena na Dança da Onça, no Carimbó; d) Analisar a contribuição cabocla e sua ancestralidade indígena na Dança da Onça, do Carimbó, como manifestação espetacular, expressão e identificação cultural do povo paraense.

No contexto dessa manifestação, a iniciativa masculina é notória. Poucas são as mulheres que constroem artesanalmente o instrumento *curimbó*³ ou o tocam. Poucas também são as poetas do Carimbó. A participação das mulheres nesse caso é quase que exclusivamente na dimensão de musas inspiradoras das letras das músicas, e também como dançarinas dessa manifestação. É nesse espaço ritualizado que ela expande seu poder de sedução e sua agilidade como dançarina popular, nos jogos de conquista, através do gestual coreográfico de signos que contém sentido e significado, típicos da cultura do norte do Brasil.

Através da pesquisa participante fundamentada na etnometodologia que pretendo fazer uma observação participativa, entrevistas semi-abertas, flexíveis, respeitando o sujeito histórico dando voz a este ator social que possui *competência única* (GARFINKELL apud MACEDO 2000, p. 113), valorizando sua história que traz em seu bojo elementos que constroem a partir da oralidade a documentação do objeto pesquisado, onde os relatos, aqui apresentados, estarão grifados de forma itálica.

A Dança do Carimbó revela-se no campo da dança como reflexo e registro da ludicidade dos fatos cotidianos, com predomínio de temáticas de sentido dúvida, nas quais a sexualidade e a luta pela sobrevivência estão sempre presentes. Seus movimentos retratam o contexto em que os intérpretes convivem e interagem com a natureza circundante a qual torna-se fonte inspiradora de sua obra artística.

É na espetacularidade apresentada ao público, que se subtrai e se soma, cada elemento formador de suas matrizes culturais. Cada gesto, cada expressão, cada postura transmite mensagens codificadas da história deste povo, que por ele é decodificado e interpretado como sua identidade.

³ Toda vez que aparecer o termo curimbó ou corimbó no trabalho estarei tratando do instrumento de percussão e quando citar Carimbó estarei me referindo ao estilo musical e a dança, ou seja, a manifestação como obra plena.

De onde vem a teatralidade e a espetacularidade das manifestações tradicionais amazônicas? Como se dá a contribuição da cultura indígena para as artes cênicas, mais precisamente para a dança popular amazônica? Quais os elementos representantes da matriz indígena na dança do Carimbó? Como se apresenta a teatralidade e a espetacularidade indígena na Dança do Carimbó, em Vigia de Nazaré?

Estas são questões iniciais que nos remetem à pesquisa com análises mais aprofundadas sobre o tema supracitado. Entretanto, na presente exploração de dados vamos nos prender a analisar com mais afinco a espetacularidade ocorrida na manifestação da Dança da Onça, do Carimbó de Vigia de Nazaré, de como esta se apresenta, na relação histórica, social, cultural e catártica entre dançarino/público.

Um aspecto interessante da espetacularidade do Carimbó é que essa dança tem várias seqüências de passos e gestos imitativos de animais, principalmente os relativos ao Jacaré, do Peru-do-ataláia, Guariba (primata amazônico), Macaco, Camaleão, Jacuraru (réptil amazônico), Onça. É importante ressaltar também que essa característica é comum aos rituais indígenas. Existirá uma relação entre estas manifestações?

Esta semelhança também é apontada por Moura (1997, p. 69), que sugere a aproximação formal entre as representações de animais portados por brincantes, de cordões de bichos, ao alto da cabeça e alguns grupos indígenas da Amazônia, registradas pelas expedições de Alexandre Rodrigues Ferreira e de Spix e Martius e aquelas desenhadas por Jean Baptiste Debret, que apresentam o grupo indígena dos Ticuna em 1819 e suas máscaras festivas.

Não se deve enxergar nessas danças nada além de uma evocação festiva, em que os índios viviam o papel do animal caçado, e que não encerravam qualquer conotação da zoolatria (CASCUDO, 1983, p. 61).

Moura (1997, p.84) resgata o registro de David Corrêa Sanches Frias que cita as danças miméticas de bichos em uma localidade do interior paraense. Nessas danças, forma-se um extenso cordão, que se dispõe em círculo e uma pequena orquestra, composta de violas, marimbas e Carimbós.

As danças, em que entravam personagens a representar algumas aves [...] nos saltos, lutas e vôos, que fingiam, com grande aprazimento e balburdia de todos os figurantes. Viram-se várias danças: a do passarinho amarelo, a do gavião, a da pomba, na qual dois personagens de sexos diferentes postavam-se no meio da roda, em meneios amorosos entre si e investidas belicosas contra um terceiro passarola, um urubu, que tentava roubar a pomba.

Mário de Andrade (1959, p.77) alerta que:

É possível que os ranchos com nomes de animais e plantas, derivem duma reminiscência totêmica, mas não só carece provar isso por um estudo mais aprofundado entre os nomes mais antigos dos ranchos e nações, como os totens afro-negros de escravos que nos vieram, e com prováveis totens ameríndios brasílicos, como não há dúvida que mesmo provado essa sobrevivência totêmica, ela seria apenas um confluente dum rio muito maior e geral: o princípio de morte e ressurreição.

Portanto, minha hipótese é que a Dança da Onça, no Carimbó de Vigia de Nazaré é uma manifestação em cujo contexto a expressão representativa do animal onça, enriquece sua apresentação através de gestos, expressões, posturas em que está tatuada a contribuição cabocla e a ancestralidade indígena à arte cênica do Pará.

A característica de gestual animal no carimbó seria uma forma de resistência cultural ancestral inconsciente ou consciente, como forma de resistência à cultura imposta pelo colonizador?

A importância desta pesquisa deverá ser no sentido de contribuir com os poucos estudos sobre a participação da matriz cabocla e de sua ancestralidade indígena na cultura brasileira, em especial do teatro e da dança na Amazônia, visando desvelar os elementos que levam a uma identificação e nos (re) ligar aos nossos ancestrais nativos, valorizando a sua participação na construção da história.

Elementos importantes aparecem no Carimbó, evidenciando a participação criativa do caboclo na produção cultural da Amazônia, e que muitas vezes foram encobertas pela história. Hoje começa vir à tona e ficar em evidência a contribuição da matriz indígena, sem minimizar a contribuição de outros povos formadores da cultura amazônica. Mas ainda se constitui em um desafio! Contribuir, com a produção na cultura amazônica, documentando e interpretando uma mostra dessa espetacularidade cabocla, através. Por exemplo, de manifestações como a Dança da Onça, do Carimbó do município de Vigia de Nazaré/PA. Esta nossa proposta que será desenvolvida em quatro capítulos. É o desejo norteador deste trabalho.

O primeiro capítulo, intitulado *Acuando a Onça: Encontro com Guardiões, e Intérpretes da Dança da Onça*, descreve a manifestação da dança a partir de relatos dos sujeitos históricos que moram em Vigia de Nazaré e que vivenciam essa manifestação cabocla. O capítulo apresentará uma construção metodológica aberta construída no processo de pesquisa de campo a partir do encontro com os atores sociais. (GARFINKELL apud MACEDO 2000, p.113)

O segundo capítulo, denominado *No Rastro da Onça* situa o leitor nos aspectos históricos, geográficos, econômicos, sociológicos e antropológicos do Município de Vigia de Nazaré no Estado do Pará, aspectos que colaboraram para a formação cultural, evidenciando as linhas básicas dos elementos da espetacularidade cabocla e de suas matrizes étnicas presentes no Carimbó, em cuja estrutura e seqüência coreográfica a Dança da Onça se revela.

O terceiro capítulo, dedicado a *Dança da Onça: Da Ancestralidade Indígena à Cultura Cabocla no Carimbó de Vigia de Nazaré*, apresentará um panorama que mostra os elementos da cultura indígena presentes hoje na manifestação da Dança da Onça, principalmente nessa localidade.

O capítulo quarto mostra *O Sorriso da Onça: Espetacularidade Feminina no Jogo Caçador na Dança do Carimbó*, e desenvolve uma análise contextual dessa manifestação

estudada, a partir da apresentação realizada pelo grupo Os Tapaioaras e as conclusões estruturadas a luz das fontes teóricas e dos depoimentos de campo que estruturaram uma teia de raciocínio.

Acredito que o casamento dos processos científicos de pesquisa e a sensibilidade artística do pesquisador, no intuito de desvelar pistas encobertas por tantos espetáculos históricos acontecidos a partir da interferência do colonizador e outros homens que direta ou indiretamente contribuíram para o desenvolvimento ou extermínio de muitas culturas nativas, diminua a dor do processo que o pesquisador em arte sofre pelo afastamento do objeto.

A Dança da Onça é uma performance coreográfica do Carimbó na cena amazônica, expressão da manifestação matricial espetacular do caboclo e sua ancestralidade indígena na cultura paraense.

Finalmente, através da proposta abordada, pretendo apresentar e integrar essa manifestação ao conhecimento do público acadêmico e outros interessados no estudo de expressões artísticas espetacularidade do povo amazônida, principalmente os que se sentem atraídos pela aventura de mergulhar nos rios de conhecimento sobre essa ainda pouco conhecida região lendária e mágica: a Amazônia.

2 ACUANDO A ONÇA: ENCONTRO COM GUARDIÕES E INTÉRPRETES DA DANÇA DA ONÇA

*Nasci na beira do rio
Por isso sou inconstante:
Às vezes sou arredio,
Outras vezes, cativante.*

Antônio Juraci Siqueira

A trilha percorrida atrás do rastro da Onça me levou ao encontro de sujeitos históricos do Município de Vigia de Nazaré, como pescador, tirador de caranguejo, vigias de escolas e de empreendimentos particulares, donas de casa, aposentados, trabalhadores rurais, estudantes, artistas, professores e outros membros da comunidade vigiense que, com seus relatos, foram, pouco a pouco, desvendando a estrutura complexa da Dança da Onça.

Todos, com a sua história individual e coletiva ajudaram a construir parte da colcha de retalhos, representante da memória viva e vibrante do povo amazônico.

2.1 AS MARCAS DO TEMPO, OS FRAGMENTOS DA MEMÓRIA E A CONSTRUÇÃO DE UMA METODOLOGIA ABERTA PARA O ENCONTRO COM A ONÇA E SEUS GUARDIÕES.

Acredito que a cultura, por ser dinâmica, não obedece às fronteiras impostas por quem tenta impor arbitrariamente o que é, o que não é, e o que deve ser absorvido como tal. Tudo pode ser transformado e ressignificado com criatividade desde que tenha sentido e significado local e universal para cada comunidade.

A busca desta fonte original da cultura local amazônica me levou a um mergulho em rios que acreditava conhecer ... Para meu espanto, cada mergulho é uma nova descoberta! Meu interesse de início, como um estudioso, foi realizar uma pesquisa exploratória sobre o Carimbó, para depois recortar do por quê desta manifestação ter sido eleita como símbolo da

identidade cultural paraense, já que existem tantas outras como o Siriá de Cametá, o Lundu Marajoara, a Marujada de Bragança, o Çairé de Santarém, tão ricas em elementos estéticos quanto o Carimbó.

Contudo era necessário delimitar, escolher uma manifestação. Decidi como objeto de estudo o Carimbó manifesto no Município Vigia de Nazaré, cujos habitantes alegam ter a responsabilidade pelo surgimento, que tem como matriz o Zimba, manifestação de origem negra. O fato instigou a minha curiosidade em desvelar às origens do fenômeno, e mesmo acreditando ter que percorrer um caminho com uma dimensão extensa e a dificuldade de encontrar produção sobre este assunto no campo acadêmico, desafiei-me!

Assim segui o norte para encontrar informações sobre o Carimbó de Vigia de Nazaré e me deparei com a obra *Carimbó: Trabalho e lazer do caboclo*, de Vicente Salles e Marena Isdebski Salles (1968), que o direcionam para a lúdica cabocla, deixando para pesquisadores futuros um incentivo ao aprofundamento neste campo. Estes autores citam Tia Pê como uma personalidade do Carimbó de Vigia de Nazaré. Alimentei interesse em descobrir maiores informações. De início, além das informações do trabalho Salles, foi possível resgatar da Tia Pê um registro em CD tendo, inclusive, uma faixa interpretada por ela.

Vivenciar as terras de Vigia de Nazaré resultou de um convite do Secretário de Cultura¹ do Município, em agosto de 2001. Ele propôs minha participação como pesquisador e ministrante do Curso de Danças Folclóricas Paraenses, oferecido aos produtores culturais e grupos de dança, daquele Município. Este evento foi organizado para fomentar a discussão da temática Cultura Popular durante as comemorações alusivas ao dia do folclore (22 de agosto).

No desenvolvimento das atividades, com a aproximação e envolvimento dos participantes, descobri que um dos grupos que tinha representantes no curso era o do Grupo Tia Pê. Conversei, após o término da aula, com o Sr. Fausto Junior Moreira Fernandes,

¹ Prof. Dr. Luis Marconi Fortes Magalhães, curso com carga horária 24h/a semanal.

membro representante deste grupo, que informou o motivo da homenagem e a dificuldade de encontrar registros dessa personalidade em Vigia de Nazaré. Através deste participante e de outros que se interessaram pelo diálogo, o curso foi sendo enriquecido com mais elementos culturais das manifestações na cidade. Descobri, inclusive, informações de uma manifestação típica de Vigia de Nazaré que, segundo eles, seria apresentada no curso, na festa de encerramento: a Dança da Onça.

No último dia, a programação foi concluída com uma mesa redonda sobre Cultura Popular em Vigia de Nazaré, pela manhã, e à noite, uma festa de confraternização dos grupos jovens, com um cortejo por uma das ruas principais da cidade próximas à Escola Bertoldo Nunes na qual o encerramento foi organizado.

Três grupos de dança do município se apresentaram neste evento: o Urutá, o Belas Artes e o Grupo Ação Folclórica Dança Tia Pê. Após a Dança do Carimbó do grupo Urutá, um casal se destacou para realizar a apresentação da Dança da Onça. Fiquei admirado e curioso com esta manifestação, espécie de jogo de desafio no qual, acontece uma passagem em que a dama/dançarina se transforma em fera, através de seu gestual, o que Paes Loureiro (2000:43) chama de conversão semiótica. Uma onça, em gestual coreográfico, a perseguir o cavalheiro que assume também uma atitude de um cachorro/caçador acuado que ataca, se defende e foge, até ser dominado e devorado simbolicamente pela fera.

O objetivo da onça é agarrar o par e rasgar-lhe a roupa, jogando-o ao chão, para montar sobre ele como se estivesse devorando-o simbolicamente. Nesta cena acontece uma transgressão cultural de papéis na qual a agressão, típica do sexo masculino, passa a ser da fêmea.

O estado físico do cavalheiro, após a apresentação da manifestação da Dança da Onça é impactante. Ele apresentava naquele caso, aspecto de total exaustão e estava todo arranhado

nas costas, sangrando, resultado dos ataques dado pela veracidade de interpretação da mulher-Onça, na tentativa de rasgar sua roupa para dominá-lo.

Aproximadamente dois anos depois, com o processo do Mestrado Interinstitucional UFPA/UFBA fomentado pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, inscrevi-me para a seleção a uma das vagas para Artes Cênicas, elegendo como objeto de estudo do projeto de dissertação o Carimbó. De início, estava preocupado com a identidade cultural do Carimbó. Queria ressaltar a contribuição indígena na estrutura desta manifestação, já que a maioria dos pesquisadores, como Salles e Salles (1968), encontrados nesta fase da pesquisa exploratória, deram maior ênfase à cultura negra como principal influência na origem do Carimbó. No entanto, acredito que o índio tem sua contribuição e apresenta manifestações ainda hoje que lembram elementos constituintes no objeto em estudo, como os gestos imitativos de animais presentes também na cultura negra, denominam muitas variantes do carimbó.

Vou apresentar argumentos que sustentarão este referencial de valorização da contribuição indígena à manifestação do Carimbó também citado na obra *Escola de Folclore, Brasil: Estudo e pesquisa de cultura espontânea*, Rossini Lima e Julieta de Andrade (1974:180) e em outros autores que encontrei como: *Carimbó: Um canto caboclo* de Antônio Maciel (1983), que evidenciam a cultura indígena como matriz do Carimbó.

Depois fui convidado novamente pelo Secretário de Cultura de Vigia de Nazaré, a integrar o júri do VII Concurso de Quadrilhas Juninas, em junho de 2002. Ao aceitar, tive novamente um contato com a manifestação da Dança da Onça. Cheguei à constatação que esta deveria ser o viés do Carimbó, importante para explorar como tema do meu curso de mestrado por sua originalidade e desconhecimento dos estudiosos do tema fora do âmbito do município. Assim fiz e estruturei o projeto de pesquisa para esta manifestação espetacular e

assim ficou o tema: *Dança da Onça na Cena Amazônica: Espetacularidade Cabocla na Dança do Carimbó.*

A interpretação cênica da manifestação Dança da Onça só tinha sido apresentada, e presenciados por mim, pelos grupos Uruítá, Belas Artes e Grupo Ação Folclórica Dança Tia Pê, de jovens da cidade. Por isso, me questionava. Como eles haviam aprendido a expressar tal manifestação? Eu não conhecia, então, outros grupos de Vigia de Nazaré, só vim a ter conhecimento após o regresso de Salvador², o que me levou a tomar novas decisões, beneficiado pela pesquisa exploratória na Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará, no acervo Vicente Salles. Encontrei, em artigos de jornal, referências sobre o Centro Rural Universitário de Treinamento e Ação Comunitária/ CRUTAC, que executou pesquisa, em 1973, em Vigia de Nazaré e organizou grupos que apresentavam manifestações culturais, dentre elas a Dança da Onça. Também tomei conhecimento da existência do grupo de carimbó tradicional, também da Vigia, Os Tapaioaras, que apresentou a Dança da Onça em 1974, no 1º. Festival de Carimbó de Vigia obtendo, o 1º. Lugar.

Foram essas informações que me situaram na história do Carimbó de Vigia de Nazaré e me levaram ao contato de campo com informantes importantes para o estudo. O primeiro destes foi o Sr.Benedito Monteiro da Silva, conhecido como Seu Benecão, Pai do Prof. Raniere Monteiro da Silva, que me ofereceu hospedagem e do qual me aproximei em viagens de apresentação de trabalhos, pelo Grupo de Ensino e Pesquisa em Educação Ambiental do Núcleo Pedagógico Integrado da Universidade Federal do Pará – GEPEA/NPI/UFPA.

Grupo de Pesquisa do qual faço parte, Coordenado pelo Prof. Dr. Luis Marconi Fortes Magalhães, com o qual apresentei trabalhos de pesquisa na linguagem da Arte Cênica no Congresso da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência/SBPC de Salvador em 2001 e da Dança da Onça em Goiânia em 2002 (Figura 1).

² Local onde creditei disciplinas obrigatórias do mestrado na UFBA.



Figura 1: SBPC/Goiânia 2002.
Fonte: Foto Marconi Magalhães.

No dia 07 de junho de 2003, embarquei para Vigia, em ônibus intermunicipal. Foi minha primeira aventura na busca de encontrar o rastro da Onça. Fiquei sempre atento às conversas típicas com o ingrediente familiar de todo o linguajar interiorano. Embora tão próximo de Belém, Capital do Estado, eram sotaques que me embalaram em lembranças de infância, quando eu partia de férias para casa de minha avó no Rio Itanduba, em Cametá/PA. Representam momentos que me levaram hoje a fazer o que faço, valorizar a cultura amazônica e contribuir para registrá-la e colocá-la em um lugar de maior conhecimento e respeito.

Cheguei por volta das 14:00 horas e fui direto à casa do Sr. Benecão³. Ele mora aproximadamente a uns 100 metros do terminal rodoviário do município.

O Sr. Benecão, meu anfitrião, Professor de Educação Física, aposentado, morador de Vigia de Nazaré, me deixou à vontade com seu jeito caboclo e brincalhão. Iniciamos uma conversa tranquila que permitiu o registro de muitas informações, confirmando dados recolhidos nos artigos de jornal e evidenciando outros não conhecidos por mim, sobre história da manifestação.

Este informante me levou a fazer contato com o Sr. Manoel da Conceição de Melo, conhecido como Seu Nunes⁴ do Tauapará ou simplesmente como Seu Tauá, um descendente de escravos de 76 anos, compadre de seu Benecão que mora bem em frente à sua residência, na Vigia ambos presentes na figura 02.



Figura 2: Sr. Benecão e Sr. Nunes. Vigia de Nazaré/PA, 2003.
Fonte: Foto Éder Jastes

³ Foi um dos contatos que fiz na cidade, para me levar ao encontro de personalidades e me ajudar a seguir as pistas de meu objeto de pesquisa.

⁴ Fui ao encontro do Sr. Nunes, às 16 horas do dia 07 de junho de 2003.

No primeiro contato observei a resistência que ele tinha em relatar informações sobre o Carimbó, por já ter sido enganado por pessoas que lhe usurparam letras de músicas de Carimbó de sua autoria. Seu Nunes não sabe ler nem escrever, mas possui uma memória invejável quanto a detalhes de sua história.

Fares expõem que:

A memória exerce, então, um poder sagrado, que lhe é outorgado por uma sociedade puramente oral, na qual os únicos registros são as narrativas míticas [...] Assim, a memória individual guarda bens da comunidade e a memória coletiva é mito e história. O registro dos fatos individuais e sociais, nas sociedades ágrafas ou naquelas em que a escrita é não é muito recorrida, depende exclusivamente da memória ou desmemória humana

Logo após visitar o Sr. Nunes, fui informado que poderíamos encontrar o Sr. Manoel Santana Porto de Miranda, conhecido como Seu Santana, em seu trabalho como vigia de uma das escolas do município.

Então, fui ao encontro do Sr. Santana⁵, responsável pelo grupo Os Tapaioaras (figura 3) que passou informações sobre a manifestação.

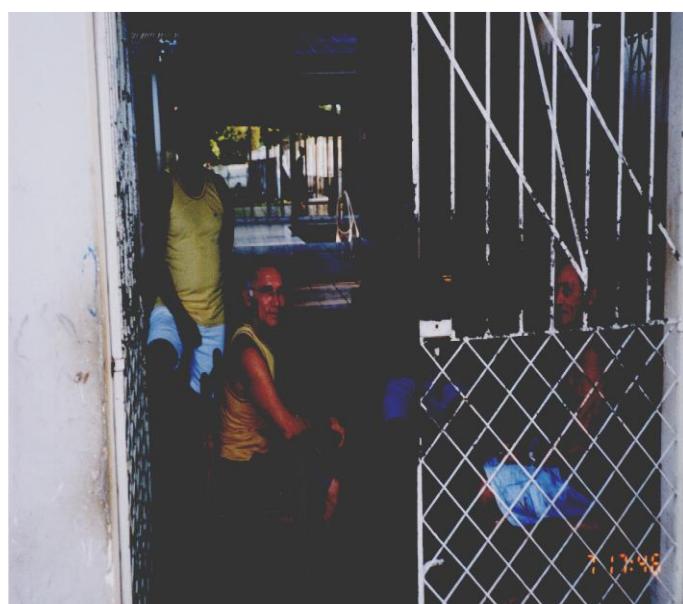


Figura 3: O Sr. Benecão e membros do grupo Os Tapaioaras.
Vigia de Nazaré/Pa, 2003.

Fonte: Foto Éder Jastes.

⁵ Estes encontros foram registrados em fitas cassetes e fotografias com a autorização dos entrevistados, e serão mais bem descrito e distribuídos nos capítulo que seguem, informações que serão mais bem analisadas no desenvolvimento da dissertação.

Ao chegar da visita ao senhor Santana o Prof. Raniere me chamou a atenção sobre a existência do Grupo Tradicional de Carimbó Beija-Flor, que tem como responsável o Sr. Lucival Martins, conhecido popularmente como Seu Lucinho. Fiquei então de procura-lo no mesmo dia.

O Sr. Manuel da Conceição de Melo (figura 4), popularmente conhecido como seu Nunes, descendente de escravos, hoje com 76 anos, filho de Teodora da Conceição Gularde e Irineu de Mello, nascido em Tauapará na Fazenda Santo Antônio das Campinas, relata que “o proprietário de lá era o Gudinho, que era o dono dessa parte lá, depois dele tinha o secretário dele, que era o Raiol,(que pode ser um membro da família do Barão de Guajará) depois dele tinha o feitor dele, que era o Manuel Grigório, que morava aqui no Cacau [...]” segundo depoimento de Sr. Nunes em entrevista no dia 07.06.2003. Neste local viveu e vivenciou as manifestações oriundas da criatividade da comunidade e que eram incentivadas por seu proprietário.



Figura 4: Senhor Nunes. Vigia de Nazaré/PA, 2003.

Fonte: Foto Eder Jastes.

O Sr. Nunes guarda hoje, em sua memória, as festas que eram organizadas em barracões e que animavam a comunidade. As festas surgiam em meio às lidas do cotidiano da comunidade, com as músicas do Carimbó de autoria de seus pais e amigos deles.

- ... a gente gustava dessas músicas de lá do Tauapará, era a dança de lá e a música de lá, porque lá todo tempo esse negócio de música de carimbó era dado só prus pretu! Num tinha diversão assim, avoluntário, num é como agora [...].

O depoimento de Nunes revela traços do trabalho escravo e dos momentos de folga permitida pelo proprietário da fazenda. Também indica o preconceito que é vivo ainda hoje sobre as manifestações do povo e que geralmente são ligadas ao batuque, à macumba, ditas como *coisas de preto*, como as *brincadeiras de Angola*, denominações que generalizavam todas as manifestações culturais do povo africano expatriado.

Manifestações que persistem registradas na memória dessas pessoas, sujeitos culturais que exprimem e constroem um percurso antropológico (DURAND, 2001, p.41) acontecem o exemplos de conversão semiótica, segundo Loureiro (2000, p.43), com autonomia e autoridade criativa de seus autores em suas manifestações. Hoje, através destes guardiões/intérpretes, poetas da cultura popular, recuperamos vínculos de um passado distante, do qual sobrevivem traços vivenciados por seus pais que, estimulando sua atividade como *tirador de versos* e compositor de músicas inéditas, e brincante assíduo das diversas folias.

Os pais do Sr. Nunes, Teodora da Conceição Gularde e Irineu de Melo, viveram o clima de exploração do trabalho escravo, mas souberam aproveitar os momentos de prazer do lazer disponíveis para extravasar a criatividade nessa arte cabocla. Estes viveram e sobreviveram devido a grande resistência física até completarem 90 e 85 anos, respectivamente.

*Nunca vi urubu fazer mingau
Macaco lava a cuia
E deixa em cima do jirau...*

Nesse trecho de Carimbó, de Vigia de Nazaré, se observa a citação de animais como o urubu e o macaco, que são usados preconceituosamente em referência aos negros que produziam músicas de Carimbó. Rivalidade entre brancos e negros, ainda presente nos grupos de Carimbó em Vigia, segundo depoimento de Nunes.

Os negros estavam concentrados na Vila de Tauapará. Ainda hoje o preconceito está presente, segundo o desabafo de seu Nunes, que muitas vezes já escutou: *carimbó é pra preto!* Discurso, segundo ele, presente na sociedade contemporânea, da qual faz parte.

Também se encontram naquela letra de Carimbó, palavras de origem indígenas como *mingau*, *girau* e *urubu* (BUENO, 1998, p.133, 221, 375) que expressam a contribuição indígena, que flui como assimilação na linguagem e hábitos presentes no cotidiano dos vigienses. O macaco também está presente no ritual da moça nova dos Ticuna⁶.

Nunes foi convidado a vir morar em Vigia de Nazaré por *conhecimento (através) de Francisco Soeiro*, que presenciou suas habilidades como compositor, tocador e dançarino da onça, como ele mesmo relata:

- *Já cantei em todos esses grupos aí...*

Junto com o Grupo de Carimbó os Tapaioaras, a convite da professora Julieta Andrade⁷, foram para uma turnê que passou por São Paulo, Brasília, da qual Nunes tem boas e más lembranças. Como por exemplo, o não reconhecimento de sua autoria nas letras de alguns carimbós, ou mesmo roubo de alguns que foram vendidos a terceiros. Essas mágoas o

⁶ Veremos a melhor explicação à frente, quando for desenvolvido o capítulo 3.

afastaram do meio artístico, levando-o à reclusão em seu mundo de memórias. É um eremita do carimbó. Desconfiado dos que se aproximam e tentam roubar seu tesouro: as músicas de seus ancestrais, negros do Tauapará.

Com a continuidade das visitas que lhe fiz, passou a ter mais confiança e prazer em cantar e relatar suas experiências como artista popular. Falou também de seu ofício como tirador de caranguejo, e das dificuldades pessoais que tem hoje por problemas de saúde.

Na visita do dia 12 de julho de 2003, ele cantou vários temas de carimbó. Entre eles soltou a letra da Onça quando menos eu esperava, pois eu perguntava apenas como se dançava a Dança da Onça.

A letra da música da Dança da Onça revelada pelo Sr. Nunes, apresenta uma introdução que é uma espécie de complemento à letra da Onça divulgada pelo grupo Tapaioaras, e que até então eu me perguntava porque a Onça ataca o cachorro/caçador, qual o motivo?

Através da contribuição de seu Nunes talvez seja melhor explicado o motivo ...

O tema apresentado por esta manifestação apresenta uma relação entre um casal no qual a mulher pede ao homem que lhe leve como esposa, daquele lugar, e ele a recusa. Então entra uma terceira pessoa como se fosse um narrador que o aconselha e narra a ação do ataque desesperado da mulher rejeitada ao homem, que seria seu amor transformado em ódio. Por isso, o ataca e o devora simbolicamente, movido por seu desejo⁸ carnal o corpo do homem por quem tem afeto.

Após esta informação, que me foi uma verdadeira dádiva, o Sr. Nunes relatou que existiam em Vigia ainda vivos, duas irmãs e um cunhado, todos mais velhos que ele. Pedi-lhe o endereço e fui atrás deles. No mesmo dia, encontrei a Sra. Guilhermina da Conceição de

⁷ Pesquisadora da Escola de folclore e da Sociedade Brasileira do Folclore.(A Província do Pará, 1978: 14, 1º caderno)

Melo, de 86 anos, dançarina da Dança da Onça, Fiz minha apresentação e expliquei o motivo dessa visita. Ela, inicialmente, desconfiada, me convidou a entrar pela cozinha. Chamou o Sr. Alfredo que estava deitado em seu quarto para comandar a conversa sobre a manifestação do Carimbó de Vigia.

Após ser apresentado, pela Sra. Guilhermina, (que se deitou na rede que estava atada em um canto da cozinha), o Sr. Alfredo ficou em pé, encostado à mesa próxima e pôs-se a falar sobre a manifestação do Carimbó, sem cerimônia ...

O Sr. Alfredo, de 98 anos, ainda constrói e toca o instrumento Carimbó. É tirador de versos desta manifestação espetacular, além de ter dançado a Dança da Onça (Figura 05).

A Sra. Gregória é a mais velha de todos. Ninguém sabe sua idade...Também dançarina da Onça em seus áureos tempos... Estava sentada em um banco na cozinha, não enxerga mais e vive em seu mundo silencioso, sempre bem arrumada com seu vestido de popeline floral preto com flores pequenas azuis, cheirando a essências da terra, cabelo bem alinhado. Sorri quando interrogada, como a se lembrar de suas peripécias.

Já a Sra. Guilhermina é ativa e parece comandar a família. Também foi uma dançarina da Dança da Onça, segundo ela, requisitada nas festas vigiense. Fazia geralmente par com o Sr. Alfredo ou outro cavalheiro que lhe tirasse para dançar.

O Sr. Alfredo diz que o Carimbó da Vigia teve início com seus ancestrais, com *as pretaria, os antigos.*

[...] no começo do carimbó, foi feito pelos pretos, num caixão, foi feito num caixão, daí, aí os pretos levavam, foi levando, um cantava dum lado o outro doutro, e foi ocorrendo...sempre...os preto. Sim sr, aí inventando, foru inventando, inventando, inventando, inventando, até que ficou o mesmo registro que eles quiriu, deste carimbó, do carimbó né.(Seu Alfredo em entrevista do dia 12 de julho de 2003)

⁸ Como podemos observar no desenvolvimento da letra da Onça que será melhor apresentada neste capítulo como a iniciante da Onça segundo seu Nunes que irá desnudar como” Esse início tem um começo, o nome dela é: *Rafael, senhor Rafael [...]* Como começa e se desenrola a Trama e o Drama da Onça Cabocla.

Mas deixa uma pista quanto a introdução do instrumento carimbó, quando cita que a manifestação era realizada em caixas grandes de madeira: - *o carimbó foi os pretos antigo, era nesses caixão...*



Figura 5: As irmãs Gregória e Guilhermina de Melo e o Sr. Alfredo, relatos sobre a Onça.
Vigia de Nazaré/Pa, 2003.

Fonte: Foto Eder Jastes.

No seu processo original, de experimentação de sons e letras, que revelavam o cotidiano, se era um instrumento de origem ancestral, por que recebeu uma outra denominação, que também denominou a dança?

O informante descreve ainda que A Dança da Onça sofreu o mesmo processo de iniciativa como a da construção das letras Carimbós oriundas da experimentação do cotidiano e apresentada ao público nas festas, “cantoria deles que eles experimentaram, foram pegando, cresceram pra todo lugar aonde tinha as pretarias, pra onde eles foram... ai ficou no sentido que era o Carimbó...” e dessa forma o Sr. Alfredo apresentou o canto de seus ancestrais denominado, pela Sra. Guilhermina, de Toada da Onça (mas a frente iremos apresentar o

desenvolvimento desta neste capítulo), que completou e deu ênfase a letra da manifestação, e um brilho as memórias da antiga dançarina que empolgada se pôs a cantar ... exclamando:

- E ai, as *pretaria* balançavam o corpo.

A minha sensação é de que penetrara no espaço etnocenográfico: Nunes, Alfredo, Guilhermina, Gregória e Bena, esposa de seu Nunes já falecida, vivenciaram a manifestação em toda a sua plenitude, canto, dança, texto, o que Zumthor (2003, p.7) denomina de obra plena. Ao perguntar como se dançava a Onça o Sr. Alfredo riu e instigou à Sra. Guilhermina...

- *dança aí ... , te requebra..*

Ela se saindo, encabulada, reinvidica:

- *Dá toada da cantiga pra ele, que é pra gente pude saber como é que dança ...*

No que foi atendida.

O Sr. Alfredo complementa a toada com um gestual representando os instrumentistas de Carimbó, intérpretes, cantores, coro e brincantes-dançarinos.

-Aí a pretada pegava daqui, tum tum , tum tum, tum tum ... Ai a negrada intravu

O interessante é que até então eu não tinha tido contato com a denominação da toada, puxada aqui por D. Guilhermina e nem com os versos cantados pelo Sr. Alfredo. Só então o tambor é introduzido no relato deles. Quando o Sr. Alfredo destaca o surgimento do Carimbó.

E o pau comia no centro, ai vinham, vinham, até que inventaram os pedaços de pau...

E esta informação é confirmada pela Sra. Guilhermina ...

- *que eram os tambor!*

O Sr. Alfredo confirma ... *que eram os tambor! E pregaram um pedaço de coro prum lado num pedaço de pau furado né, antão ai foi melhorando bastante ...*

Então, entramos em um processo de entrevistas semi-aberta, para tentar colher mais informações, já que estávamos bem evoluídos na conversa.

Pesquisador: Quem inventou esse tambor do pau furado com couro na ponta?

Alfredo: *Quem inventou? Foi os negro.*

Guilhermina: *Ah! Quem fazia os tambor?*

Alfredo: *O tambor? ...Foi os negro...*

Pesquisador: Como é o nome deste tambor?

Alfredo/Guilhermina: *Carimbó!*

Pesquisador: Quem deu o nome de carimbó para esse Tambor?

Guilhermina: Foi eles mesmos, que tiraram, foi o pai dele, que era mestre de Carimbó...

Alfredo: *Tirado e feito por eles mesmos ... e fico do jeito que ... que era...mas os chefe dos pretos mesmo do Carimbó antigo era o papai (o Sr. Fortunato), finada vovó Andresa, era a Isidora, velha Girônima, Maria Rosa, era muito preto ... Andresa ...*

Guilhermina: *Era muita gente...*

Pesquisador: Eles viviam onde?

Alfredo: *Lá na campina, no engenho. Lá que eles existiu...*

Pesquisador: Quem era o dono da campina?

Alfredo: Era o Raimundinho, morto há muitos anos. A casa era grande, barracão grande, eles brincavam, eles ficavam lá em cima e eles brincavam em baixo...

Guilhermina: Morto há muitos anos! Esse um, não tem nem um vivo, já é só nós...

Pesquisador: Quando era que tinha a festa que vocês dançavam a onça e o carimbó?

Alfredo: Dia de sábado.

Pesquisador: De sábado pra domingo, mas tinha uma data do mês assim qual era o mês?

Alfredo: Por exemplo, hoje é quando?

Guilhermina: Hoje é doze.

Pesquisador: 12 de julho, que por sinal é sábado!

Alfredo: Sábado, 12 de julho, já ia saber que o pau ia comer, e era todo tempo, tinha muito preto ...

Guilhermina: (Ri com melancolia) Tinha! Não tem mais!

Pesquisador: Quem organizava a festa, convidava pra festa?

Alfredo: Sim senhô, era isso, eles mesmo, os negros, os pretos...

Guilhermina: Por exemplo, hoje é sábado, o pai dele, o Fortunato, ia na casa de meu pai, o Irineu, aí convida: - Ô cumpadre, vamos dançá um Carimbó de noite? Ia na casa de outro, meu tio e convidavam, não tinha viola, não tinha violão, não tinha nada, só tinha aquele Carimbozão, batendo tambozão, aí nós juntava tudo, e chegava a noite, a festa pra dançá, num era assim como agora, que falha, essas coisa...

Pesquisador: E o local, onde dançavam?

Guilhermina: Era na casa, na sala...como que aí, assim pro quarto...

Alfredo: *Isso aqui era a casa grande acolá, isso aqui tudo era quarto, era barracão, vasto, todo.*

Pesquisador: E na dança da onça, o que é que a onça tem que fazer?

Alfredo: *É fazer a roda e cantar e se divertir e tem o cachorro, como tem, essa e essa outra, e essa é onça, essa é o cachorro.* (se referindo a d. Guilhermina e a outra irmã cega que não sabe a idade.). *Ela só ficava aí, pulando aí, e o cachorro acuando, ai dançando, e acuando ela a onça.*

Pesquisador: Então é como se o cachorro estivesse caçando a onça e a onça caçando o cachorro.

Alfredo: *É, a onça pulava no cachorro, e fazia careta, e batia com a mão, e tudo fazia, agora não se vê isso mais ...*

Guilhermina: *Se dança muito pouco...*

Alfredo: *Se dança muito poço, eu bati uns ... Eu bati uns zim⁹ ... me deu na cabeça, aí um tempo desse me convidaram ... Eu fui lá, aí nessa quadra grande, eu me juntei a meia dúzia dos pretos, que ainda estavam, e fomos fazê a festa, aí...*

Pesquisador: Como é então que acaba a Dança da Onça?

Alfredo: *Canta e dispôs quando vai terminando, vai se acabando a cantiga*

⁹ Parece que ia sair o zimba, mas foi suprimido não sei por quê...

Pesquisador: Guilhermina, e a senhora quando dançava a Dança da Onça, o que a senhora fazia.?

Guilhermina: (Risos). *Hã, hã eu brigava com o cachorro ...*

Pesquisador: Nessa briga o que acontecia?

Guilhermina: *Às vezes o cachorro me vencia, às vezes eu vencia o cachorro ...*

Pesquisador: E às vezes, o cachorro vencia?

Guilhermina: *Era quando ele vinha querer me morder, eu pulava nele, se ele tinha o chapéu, eu tirava o chapéu da cabeça dele, quando ele vinha de caldo, querer me pegar eu me empurrava no meio dos tocadô, ali começava me acuá, eu também.*

A Sra. Gregória, a cada relato ria suavemente, como que mergulhada em suas lembranças, não se manifestou em nenhum momento com palavras, mas seu corpo, atento à conversa, refletia a alegria de sua memória individual compartilhada na memória coletiva de seus entes queridos que ali relatavam suas aventuras, pois esta também tinha dançado a Onça, segundo relato do Sr. Alfredo.

Os informantes começaram a reclamar das deturpações ocorridas no Carimbó que os deixam muito tristes e me convidaram para um dia vivenciar um Carimbó feito por eles. Fiquei de voltar para outras visitas marcando para o mais breve possível. Despedi-me do Sr. Alfredo (Figura 6), da Sra Gregória, da filha e da neta e segui à procura de novas informações.



Figura 6: O Sr. Alfredo, A Sra.Gregória e família no quintal. Vigia de Nazaré/PA, 2003.
Fonte Foto Eder Jastes.

É interessante apresentar, como resultado da pesquisa de campo, que as coletas com o Sr. Santana, do grupo Tapaioaras, o Sr. Lucinho, do grupo Beija Flor, o Sr. Fausto e Beto, do grupo Tia Pê, os negros Guardiões da Dança da Onça¹⁰ do Tauapará, confirmam as minhas hipóteses quanto à conversão semiótica da Dama em Onça: fica apenas o Cavalheiro oscilando entre o ser humano Caçador ou o animal Cachorro, que é atacado pela Onça.

Os grupos Os Tapaioaras, Beija-Flor, Tia Pê, Uruitá e Belas Artes de Vigia de Nazaré exibem atualmente uma coreografia espetacular que segue o ritmo e a letra da Música da Onça, que já sofreu uma diferença na dinâmica desenvolvida pelos ancestrais e descendentes dos negros de Tauapará, como seu Nunes e D. Bena. Estes se apresentaram no Primeiro

¹⁰ As letras e as músicas utilizadas por esses informantes sobre a manifestação serão também melhor apresentadas no desenvolvimento deste capítulo no momento em que for abordado o tópico “dos retalhos cantados às partituras”, descrevendo as letras registradas em partituras e fazendo reflexões das conexões encontradas no contexto das memórias que constroem novas verdades na história.

Festival de Carimbó de Vigia¹¹, em 1974, com Os Tapaioaras, e foram campeões. Passaram então, a representar e interpretar muitas vezes a manifestação fora da cidade e fora do Estado do Pará.

Através dos relatos de personalidades, que percorreram o trajeto da memória de seus ancestrais, ratificando sua identidade e identificação com sua cultura cabocla, apresentarei a descrição e análise da Dança da Onça, com o compromisso de apresentar uma leitura artística. É natural que ainda fique muitos elos perdidos pela falta de registros de manifestações culturais, como esta que povoava o mundo amazônico, em Vigia de Nazaré, por exemplo. O aprofundamento do estudo sobre o Zimba é de extrema importância para o registro da cultura africana na Amazônia, como também a contribuição dos europeus, assim como a contribuição ameríndia na cultura paraense, que, ainda hoje, aparece como elementos de resistência silenciosa nas manifestações espetaculares, como a de Vigia de Nazaré, nos vocabulários, hábitos e gestuais animais apresentados, por exemplo, na Dança da Onça.

2.2 DO BAÚ DA MEMÓRIA À CONFECÇÃO DA COLCHA HISTÓRICA DA MANIFESTAÇÃO.

Memória e esquecimento são instrumentos conjuntos e indissociáveis de toda ação, pondo em obra um ou outro dos valores assim designados. (ZUMTHOR, 1997:20).

A Dança da Onça é uma manifestação espetacular da cultura amazônica apresentada por grupos populares de Carimbó no Município de Vigia de Nazaré no Estado do Pará. No século XIX, aparecia compondo o repertório do Carimbó dos negros, Zimba, da Vila de Tauapará, passando depois a ser apresentada nas festas das fazendas, de pescadores, dos

¹¹ Este festival foi fonte da pesquisa de Rossini Lima e Julieta de Andrade (1974, p.180) sobre as manifestações folclóricas da região, e levados por Julieta a São Paulo e Brasília para apresentações importantes, divulgando a cultura da Amazônia paraense, como mencionado anteriormente.

mutirões dos roçados, de caráter popular, em homenagens religiosas a santos de devoção como Nossa Senhora da Conceição e Divino Espírito Santo.

Segundo os descendentes remanescentes de escravos do Tauapará, que hoje moram no município de Vigia de Nazaré, entre eles a Sra. Gregória Melo; o Sr. Alfredo, a Sra. Guilhermina Melo, e o Sr. Manuel Melo (Nunes), da fazenda Campina, localidade da região do Tauapará, a Dança da Onça é uma manifestação executada nas festas de Carimbó dos pretos, denominada Zimba, quando estes se reuniam nos barracões construídos nos terreiros para o lazer. Os senhores ficavam olhando e se divertindo com a criatividade dos pretos.

A manifestação, muito apreciada pelos brincantes, no auge da festa popularesca em que o carimbó imperava, destacava entre os presentes os melhores dançarinos, que eram logo solicitados a fazer sua apresentação a todos, dentro do enorme barracão construído, na época, a mando do senhor da fazenda para o lazer próprio e de seus escravos. Com a abolição da escravatura, esta função ficou para os mestres de Carimbó.

As *roupas dos pretos*, também financiadas por seus senhores, geralmente eram feitas de *chitão florido e de tecido de riscado*, para que todos pudessem se apresentar bem. Quando estes se reuniam no dia previsto, no local combinado, o Barracão no terreiro já estava montado.

Segundo o Sr. Nunes, a festa era organizada pelo dono da fazenda Campinas para os pretos se divertir, geralmente iniciando no sábado e acabando no domingo à tarde, para que na segunda feira ninguém estivesse de ressaca.

A alegria era geral, regada a garapa para as mulheres e cachaça para os homens. Os tiradores de versos soltavam as novidades construídas e aperfeiçoadas no cotidiano do trabalho. Após a pausa de memorização, eram imediatamente respondidos pelo coro e pelos participantes afoitos da dança. E assim evoluía o Carimbó nas festas do Tauapará. Como a animação da festa instalada e o contágio geral dos participantes era visível, logo era

solicitada, a apresentação da preferida de todos - a Dança da Onça. Para esta manifestação logo se apresentavam os dançarinos mais aclamados, dentre eles: o Sr. Alfredo e sua esposa, a Sra. Guilhermina; o Sr. Nunes e esposa, a Sra. Bena.

Na Dança da Onça (Figura 7), o homem representava o cachorro e a mulher a onça. O objetivo da manifestação era um enfretamento pelos participantes, em uma luta na qual o cachorro enfrenta a onça que ataca, rasgando toda a roupa de seu adversário, em um pulo seguro monta sobre a vítima exausta, finalizando a apresentação, devorando por gestos a vítima, o cachorro, que é desmoralizado de baixo da saia da esperta felina, que o devora também simbolicamente com o seu sexo.



Figura 7: Dança da Onça no Primeiro Festival de Carimbó
de Vigia de Nazaré. 1974.
Fonte A Província do Pará. Belém, 1974.

E assim se abria espaço pelos brincantes nos barracões, construídos especificamente para o lazer dos convidados daquela festa de sábado, não se alongando até o fim da tarde de domingo, para que na segunda feira ninguém ficasse com desculpas de mal-estar, ressaca ou cansaço prejudicando o trabalho no *canaviá* e nas outras tarefas da fazenda.

2.2.1 Dos Retalhos Cantados às Partituras¹²

[...] a letra tem seu nascedouro na voz.
A voz é fonte, por isso, jamais será calada.
Paul Zumthor

2.2.1.1 Toada da Onça, segundo o Sr Alfredo

Até o depoimento do Sr. Alfredo à letra a música da Onça não apresentava a Toada que a inicia (figura 8) segundo a linguagem dos entrevistados:

Sr. Alfredo - *A toada da Onça é nesse sentido:*

Toada da Onça

2003.

Esta música é de domínio público

Figura 8: Letra Fon

¹² A preocupação com a descrição da manifestação Dança da Onça levou à necessidade de registrar a música e a letra dessa manifestação. Com o intuito de não se perder dados importantes resolvi, com ajuda de profissionais da área da música, transcrever o canto caboclo para partitura musical. Sistematizando estes dados, música e letra, tenho a certeza de que estarei contribuindo para a fundamentação de outros estudos no desdobramento da cultura cabocla.

2.2.1.2 Começante da Onça, segundo o Sr. Nunes

Com o depoimento do Sr. Nunes, foi acrescentado também a Onça, o introdutório (figura 9), e incluídos mais dois versos à música da onça, não encontrados, sendo cantados por outros grupos, como os Tapaioaras, por exemplo, talvez resultado da dinâmica da memória e esquecimento, essencial para a dinâmica cultural.

Onça

Se me le - ve se me le - ve senhor Ra fa el se me le - ve se me le - ve com a su-a mu - lher se-me le - ve se me
le - ve senhor Ra fa el se me le - ve se me le - ve com a su-a mu - lher Eu não que - ro seu di - nhei
nem também o seu ca - pi - tal Que - ro que vo - cê me le - ve do me
io do se - rin - gal Eu não olhe le - vo eu não pos - so le - var
mas a mi - nhã ca - noa e tu - ru - na não deu pra le - var ia ia
1. eu não olhe le - e vo eu não eu bem lhe dis - se que não fos - se
la a na bei - ra do la - go on - de a on - ça está
1. eu bem lhe dis - se o - lha a on - ça te pu - la não dei - xa pu - lar o - lha on - ça te
eu bem lhe dis - se o - lha a on - ça te arranha não dei - xa ra - nhá o - lha on - ça te
arranha não dei - xa arra - nhá o - lha a on - ça a - cuada ua ua a eu bem lhe - di
pula não dei - xa pu - lar o - lha a on - ça te come não dei - xa co - me

Esta música é de domínio Público

Figura 9: Partitura da Música e letra da Onça. Sr. Nunes. Vigia da Nazaré. 2003.
Coleta: Éder Jastes.

2.2.1.3 A Onça dos TAPAOARAS

Partitura da música e da letra da Dança da Onça (Figura 10), Grupo Os Tapaioaras, lançado no dia 23 de junho de 2003, Centro Cultural Tancredo Neves/CENTUR, Belém do Pará. A oitava faixa apresenta a música Onça, a letra é comum a todos os grupos atuais com quem tive contato em Vigia de Nazaré, como o Beija-Flor, o Tia Pê, o Uruitá e o Belas Artes.

Onça

The musical score consists of five staves of music for a single instrument. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes in Portuguese:

Eu bem que te di zí a
 que não fos - ses lá na bei - ra do la - go
 on - de on - ça ta on - de a on - ça ta O - lha on - ça te
 pe - ga não dei - xa pe - ga O - lha on - ça te pu - la não dei - xa pu - la
 co - me não dei - xa co - me O - lha on - ça te arra - nha não dei - xa arra - nha O - lha on - ça te

Refrão: Eu bem que te dizia que não fosse lá na beira do lago onde a onça ta
 Olha onça te pega! - Não deixa pegá
 Olha onça te pulá! - Não deixa pulá
 Olha onça te come! - Não deixa comê
 Olha onça te arranha! - Não deixa arranhá

Figura 10: Partitura da Música e letra da Dança da Onça. Apresentada pelos Tapaioaras. Vigia de Nazaré/PA. 2003.

Os versos abaixo, coletados de um membros da comunidade de Vigia de Nazaré, anterior à pesquisa de campo para o Mestrado, é desconhecido pelos sujeitos históricos, habitantes de Vigia de Nazaré, ou grupos como Os Tapaioaras, e pelos demais que executam a manifestação da Dança da Onça.

*Olha a onça te avança
Não deixa avançar (avançá)
Olha a onça te rasga
Não deixa rasgar (rasgá)*

2.2.1.4 A Colcha de Retalhos Musicais

Onça

(Entrada)

*Ah lá vem a onça
Ela vem aqui pra dançar (dançá)
Lá vem, lá vem a onça
Pra ela se requebrar (requebrá)*

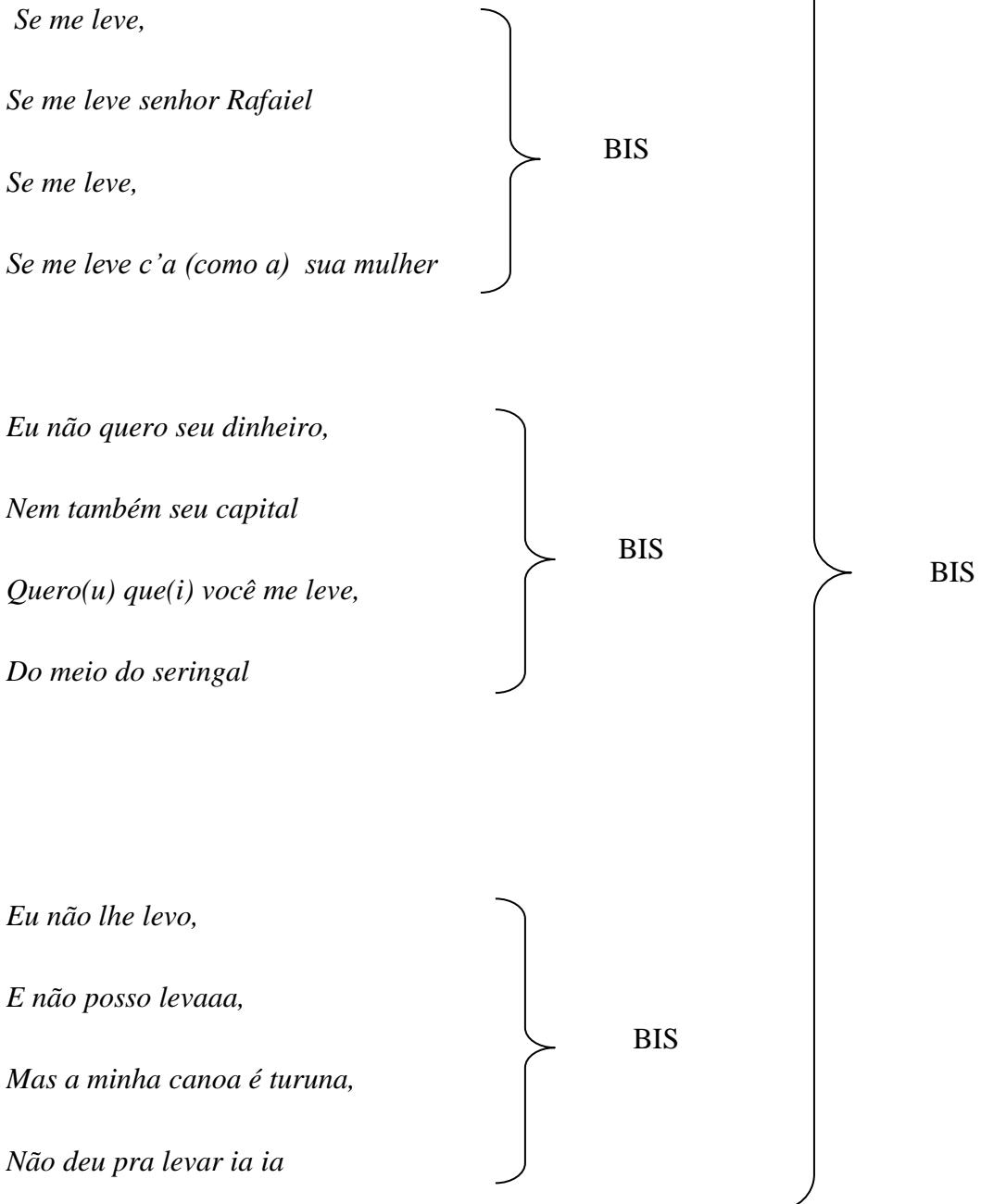
E vem e vem e vem

E vem pra se requebrar (requebrá)

Vamos fazer a roda

Que a onça vem chegar (chegá)

O encontro



A briga

Eu bem lhe diisse

Que não fosse láááá

Na beiraaa do laago

Onde a onça estááá

BIS (Refrão)

Olha a Onça te pula

Não deixa pular(pulá)

Olha a Onça te arranha

Não deixa arranhar (arranhá)

Olha a onça acuada,

ia ia ia(ua ua ua)

BIS

Refrão

Olha a Onça te pega

Não deixa pegar (pega)

Olha a Onça te agarra

Não deixa agarrar (agarrá)

Olha a Onça te come

Não deixa comer (comê)

BIS

2.3 DA SONORIDADE DA FLORESTA AOS INSTRUMENTOS MUSICAIS NA CULTURA AMAZÔNICA

No desenvolvimento da Dança da Onça, em Vigia de Nazaré, são utilizados os seguintes instrumentos musicais: três Carimbós, um Banjo, quatro Maracás, uma Flauta, que pode ser transversal ou doce.

Não foi encontrado, em nenhum grupo, o instrumento de fricção, a Cuíca, denominado de Onça, em Vigia, e revelado pelo Grupo “Os Tapaioaras”, em 1974, no Primeiro Festival de Carimbó, daquele Município paraense, quando a manifestação da Dança da Onça foi oficialmente apresentada ao público estrangeiro.

Nesta parte da dissertação, apresentarei alguns instrumentos musicais, como o Carimbó e a Onça, que acabam por denominar a manifestação que fazem parte, como o Gambá e a Flauta Jakuí de origem indígena, apresentando uma singular aproximação com os anteriores ou pela forma, ou pelo conteúdo do contexto da manifestação.

2.3.1 O Curimbó, Corimbó ou Carimbó (Figura 11)



Figura 11: Carimbós de Vigia. Vigia de Nazaré/PA, 2003.
Fonte: Foto Eder Jastes.

O Curimbó é um instrumento de percussão rusticamente construído pelos caboclos amazônicos, de um tronco maciço e denominado pelos indígenas de Curi (pau), escavado até ficar oco, recebendo uma nova denominação Mbó (pau oco), sendo que uma de suas extremidades é coberta com um couro de animal, fixado a esta. Antigamente era de um animal silvestre como veado, jibóia e outros; tornando-se instrumento musical imprescindível na marcação rítmica nos rituais e festas dos índios Tupinambás

Loureiro (2000, p.43) denomina conversão semiótica este processo artístico de transformação simbólica de um elemento em outro. A matéria prima em instrumento de percussão.

A árvore, que pelas mãos do homem foi cortada em toras, transforma –se em Kuarup, objeto ritual que simboliza os ancestrais, a partir das pinturas e adereços que recebe, podendo também conforme a necessidade ser ressignificada em outros instrumentos de uso diário, como o instrumento musical Curimbó, possuindo utilidade lúdica e mágica, por envolver a comunidade no cultos/ritual, elo ancestral que anima e aviva a memória dos integrantes de todas as comunidades participantes na festa através do ritmo dado pelo seu manipulador.

Hoje já se pode encontrar Curimbó com couro bovino, animando as festas dos caboclos da região, em especial a Zona do Salgado paraense. Este, geralmente têm a proporção de 1 metro de comprimento e 15cm a 25cm de raio da circunferência. Geralmente, o ritmo da festa é marcado por dois Curimbós, entretanto na região do salgado e em Vigia de Nazaré pode-se encontrar até três.

O Sr. Lucinho, ou Lucival, responsável pelo Grupo de Carimbó Beija-Flor, revelou em seu depoimento, que domina o processo de confecção do instrumento e aponta a influência artística dos africanos na manifestação do Zimba, como origem, que tinha uma estrutura menor na Vila de Tauapará, diferenciando-se do Curimbó. Nos excerto desta entrevista, o narrador expõe sobre o processo de confecção do tambor, das origens da dança e das festas.

Trabalho confeccionando carimbó. Faço Carimbó! Eu encomendo pau aí no mato. Derrubam pau aí no mato e vem pra mim. Assim eu tenho material pau, tem o couro, e entregar prontinho pro grupo. Foi os meus avós que me ensinaram isso. Olhe, segundo a família deles eles eram descendentes de escravos. Daí do Barão de Guajará. E eu aprendi com o meu tio, que morreu com 103 anos ai de dentro do Tauapará e um outro ainda existe aqui pro bairro novo, que é também do grupo agora não tem condições mais. Vavá também ele tá muito velho já não se alevanta. O nome do instrumento veio ai de dentro do Tauapará, lá chamavam ... Nós agora chamamos Carimbó. Lá era zimba é... Ele não era tanta coisa tão grosso assim. Lá o grupo era montado em 3 curimbó uma lata de leite ninho cheio de milho...

Chamavam e a gente ia pra beira da roça e acabava de plantar de fazer o mutirão, acabo e toca aquele pau do carimbó pela beira do roçado mesmo a gente ficava milheiro, e umas cuias que chamam Juruá, enchia de milho isso, e assim que eu vim de lá numa faixa de 15 anos mais ou menos. Aprendi um bocado. Eu canto olhe eu canto, eu bato, eu sacudo o milheiro, eu faço o instrumento quando não tem quem sacuda o milheiro eu ajudo o André que faz parte do grupo , e assim que a gente monta o grupo.

Temos uma tradição de santos, que nós somos convidado pra toda festa de santo Nossa da Conceição, que é o mastro da tia Pê, o mastro que levantavam lá então nós ficamos com essa incumbência de todos os anos a gente ta lá olha tem tradição de dançar o carimbó é dezembro no mastro da Nossa Senhora da Conceição.

E do Divino Espírito santo que os donos fazem a festa, mas não tem, mas aquela tradição não tem, mas o carimbó nem banda de música.

A festa da Conceição a gente ainda estamos a participar é o carimbó o dia todo enfeitando o mastro na rua, o carimbó taí comendo no centro quando é 4 h vai pra ser enterrado o pau lá . 4h da tarde, o carimbó vai na frente, num caminhão tocando carimbó e as banda de música vai atrás, os mastro dois mastro todo ano, dia 11. olha, dia 11 você já é um convidado já não é, já está convidado.

Esse ano vai sair dali desse canto pra lá, vão busca no mato, todo ano a gente vai buscar no mato, aqueles torozão de pau a gente vai enfeita de croto, banana , cupu , e abacaxi coco tudo vai e segue em procissão pra lá pro amparo e sai dali todo ano ele sai de uma residencia do leilão, o que dá a última machadada e o pau cai, no próximo ano sai da casa dele. Sai 4 da tarde, 5 e meia tá sendo enterrado, aí a gente ficar com o carimbó até 7 e meia da noite a 8h batendo carimbó .

O Sr. Lucinho menciona elementos que confirmam o depoimento do Sr. Nunes, do Sr. Alfredo, da Sra. Guilhermina, que alegam que a manifestação do Carimbó era realizada pelos negros desta região, mas sua origem negra entra em choque quando o Sr Nunes relata que:

Esse nome daí (referindo-se ao Carimbó) criado mesmo pelo Raiol, pelo Gudinho que trouxe esse nome lá da Martinica, que ele era de lá, o Raiol; o Gudinho era português criaram e os preto aperfeiçoaram o carimbó, um pau furado de 5 palmo 6 parmo, 2 parmo de cara tirava o gozo dois pra cá dois pra cá, [...].

Segundo o Sr. Alfredo:

- Foi feito pelos pretos, foi pelas pretaria ...os antigos ...no começo do carimbó. Foi feito pelos pretos...num *caixão*. Foi feito num *caixão*. Daí ...aí os pretos levavam...foi levando ...

Um cantava dum lado o outro dotro... E foi ocorrendo... Sempre!... Os preto sim sr... Ai inventando ... Foram inventando ... Inventando ... Inventando ... Inventando, até que ficou o mesmo registro que eles queriam deste carimbó ... do carimbó né![...] e o pau comia no centro, ai vinham, vinham ... até que inventaram os pedaços de pau ... (Carimbós) que eram os tambor e pregaram um pedaço de coro prum lado num pedaço de pau furado né! Antão, aí, foi melhorando bastante, Quem inventou? Foi os negro. O tambor? Foi os negro. O Carimbó!

O Sr. Lucival relata que “*o nome veio aí de dentro do Tauapará, lá chamavam... nós agora chamamos carimbó, lá era Zimba, e ele não era tanta coisa, tão grosso assim, lá o grupo era montado em 3 curimbó - uma lata de leite ninho cheio de milho.*”

2.3.2 A Onça

A onça, instrumento muito simples, mas de alta percussão e a dança com o mesmo nome, na qual o coreografia é uma luta entre a onça e a presa: a dama persegue, num grande gingado e dramatização, o cavalheiro, que no ultimo passo acaba sendo agarrado (A Província do Pará, 1974, p.1)

Em Vigia de Nazaré, se dá o nome de Onça ao instrumento musical, que é um tambor de fricção, de fabricação rudimentar, que produz o som semelhante aos ruídos emitidos pelo animal. Ao invés de bater neste instrumento como no de percussão, vibra-se o couro, que ao centro é furado, e tem fixo uma vareta que é flexionada por um tecido úmido. O timbre do ronco da onça por ser mais grave, faz com que elas soem parecidas com os ruídos dos sons dos animais, enquanto a cuíca é mais aguda chega a algumas vezes a se assemelhar ao timbre de vozes humanas.

É interessante registrar que se pode encontrar Onças de diversas formas e tamanhos, como caixa quadrada (Figura 12a), ou nas proporções de um Corimbó (Figura 12b)¹³, já a Onça da Zona do Salgado como a encontrada em Bragança/PA (Figura 12c) é menor, com uns 25 a 30 cm de comprimento por 10 a 15 cm de raio da circunferência, com um buraco no centro do couro que cobre uma de suas extremidades, onde há uma pequena vareta do mesmo comprimento do instrumento que é presa ao furo central do couro e vai internamente até sua base.

No Carimbó de Vigia de Nazaré, em 1974, foi registrada a presença da Onça, instrumento de fricção, cuíca, que faz parte ainda hoje de algumas manifestações da Zona do Salgado, que era comum nessa região, apesar da intervenção da igreja na tentativa de acabar com as manifestações profanas aliadas a religiosas, como a Marujada de Bragança, nas *esmolacões* e ladainhas aos santos padroeiros, estas ainda resistem na festa de São Benedito em Bragança/PA, e esse instrumento onça, que denomina a Dança em Vigia, ainda resiste e

¹³ Como a que em 2002 após a SBPS de Goiânia, o grupo da delegação GEPEA/NPI/UFPA do Pará em que eu estava presente, passou pela Chapada dos Veadeiros e lá tive a oportunidade de manusear uma Onça com a

faz parte das manifestações nessa região, mesmo não integrando hoje a Dança da Onça em Vigia.



Figura 12 – Modelos de Tambores de Fricção, Onça.

2.3.3 O Gambá.

Esse instrumento de percussão faz parte do Gambá dos índios Maué, dança que foi registrada por José Veríssimo, em 1882, de notável semelhança com o instrumento e a dança do carimbó:

O gambá tira o nome do instrumento que nele serve: Um cilindro de 1 metro de comprimento feito de madeira oca de Molongô ou Jutaí, com uma pele de boi esticada em uma das extremidades a guisa do tambor ficando a outra aberta tocando assentados em cima, batendo com as mãos abertas sobre a pele. A orquestra compunha-se de dois destes instrumentos e mais duas caixas a que chamam tamborins, fazia um grande barulho pouco melódico que parecia ser muito apreciado por eles (VERÍSSIMO, 1882, p. 66-67)

O Sr. José Nilzomar Joaquim de Oliveira (Figura 13), índio da etnia Soterê Maué do Estado do Amazonas, Município de Barreirinhas, explica que a Dança do Gambá vem do tempo de seus ancestrais:

mesma proporção de um Curimbó, que era utilizada no Festival Folclórico dos brincantes de lá, esta se apresentava diferente por apenas possuir um furo no centro do couro, como a cuíca.

A dança do gambá é dança antiga que veio primeiro dos nossos antepassados. Então, esse se representa quando a gente faz o a festividade dum padroeiro, isso acontece no mês de junho no dia 20 a 24 de junho. Então, isso daí praticamente é uma cultura também dos nossos Seterê Maué que veio, então nós ... vem é ... e daí vem...treinando... uma coisa... de como é que se diz... louvando à Deus também né, porque é sempre dum padroeiro que a gente faz essa dança.

O Gambá é uma madeira cortada em que se coloca o rosto de couro, de qualquer caça; pode ser de veado, de porco, de anta, de cutia, de jacami, tudo isso e o tamborim também que acompanha, mais o caracaxa, aí, quando a música se inicia... o gambá a eles, começam dançar, a dança é agarrado mesmo, uns se agarram outro não, é tudo assim dançado mesmo a dança dançando essa que a gente representa lá também. Então, a música..o movimento é livre, sempre a gente faz nós faz é livre mesmo,praticamente é normal nossa dança, mesma coisa daí nunca acabo também lá né! sempre a gente faz é em versado, é tudo em versado. As músicas de gambá vou cantá um pouquinho só... Tá bom, canto sim...!

Passarinho bonitinhoooooooo/ pásaro da laranjeeiraaaa

Passarinho bonitinhoooooooo/ Beija -flor da laranjeeeeeiraaaa

Tu ainda vem de bico doce/Pensando que eu te queeeeeeroooo

Tu ainda vem de bico doce/ Pensando que eu te queeeeeeeeroooo

Quando eu quis casar contigo/ Teus parentes não quiseeeeeeeeroooo

Quando eu quis casar contigo/ Teus parentes não quiseeeeeeeeeroooo

Então, essa é a introdução de lá. É bacana. Quando tem o acompanhamento se torna melhor ainda que é o Gambá, o Tamborim e mais o Cheque-cheque. O Gambá, pra fora, significa a Mucura, mas pra área, o Gambá é o instrumento musical!



Figura 13: Índio Maué. Seminário Cultural.
CENTUR/Belém/PA, 2004.
Fonte: Foto Éder Jastes

Observa-se que na letra o pássaro é a mulher que foi pedida em casamento em uma certa ocasião e tenta ludibriar o seu pretendente que tenta rejeitá-la, pois seu pedido anterior foi negado por seus parentes. Assim, percebe-se um jogo de caça caçador, no qual os pares podem dançar juntos ou separados, conforme a intimidade. É notória a intervenção religiosa, que promoveu o hibridismo na manifestação juntando o sentido e o significado nativo aos interesses religiosos da igreja.

O instrumento Gambá também dá o nome à dança Maué, Como na manifestação do Carimbó. E *hoje, o instrumento Corimbó executa a Dança do Gambá, uma das variantes da dança do Carimbó. [...] embora as fontes mais antigas não o testemunhem, sabe-se hoje que o instrumento é que denominou a dança, música e a poesia do carimbó* (MACIEL, 1983:40)

Maciel (1983, p.42) apresenta ainda, em sua dissertação de mestrado, um Quadro Retrospectivo do Processo de Aculturação do Carimbó e Gambá no qual ratifica estes como de procedência indígena, citando em 1982 o seguinte:*CARIMBÓ: (instrumento indígena usado no CARIMBÓ - dança de caboclo) e em suas danças variantes (como o Gambá, Peru-do-Atalaia, macaco, onça, jacaré etc., todas indígenas).*

Estes nativos da terra brasis cunharam sua cultura nas relações interativas do cotidiano, no qual adquiriram autoridade para conhecer os espíritos da natureza, dos homens, dos animais, das plantas e dialogar com o supremo criador do universo, através de seus Xamãs, sonhos e orações. Neste norte de aprendizagem, de afirmação de sua alteridade e autoridade, se construiu uma consciência ambiental holística¹⁴

¹⁴ Como dá a entender Daniel Munduruku 2000 quando se expressa da seguinte maneira “Dizem os antigos que tudo é uma coisa só, tudo está em ligação com tudo e que nada escapa da trama da vida.”

2.3.4 A Flauta Jakuí¹⁵

Instrumento de sopro que denomina uma ancestral manifestação que relembra a luta masculina e feminina pelo poder da aldeia. Nesta disputa as mulheres chegaram a dominar e possuir o direito de tocar a flauta jakuí, símbolo do poder, proibindo aos homens até mesmo ver tal instrumento, e se isso ocorresse, o infrator seria molestado pelas mulheres da tribo. Hoje, a flauta é de domínio masculino.

2.4 PARTICIPANTES E PERSONAGENS DA MANIFESTAÇÃO DANÇA DA ONÇA

A Dança da Onça, manifestação espetacular da Vigia, é integrada pelos seguintes elementos:

Um conjunto musical de carimbó, que canta e toca a música da Onça

Uma dama que interpreta a Onça, que executa uma coreografia espontânea com gestual animal, seguindo para isso a letra da música apresentada pelo grupo de Carimbó que a acompanha.

Um cavalheiro que interpreta o Cachorro/Caçador, que dança instigando a Onça ao ataque e foge quando ela investe com agressividade, dando dribles de corpo próprios das brincadeiras infantis de *pira*, da região norte, que consiste em pegar um ao outro.

Houve divergência de informação, entre os informantes que denomino de “Guardiões da Onça” e os Interpretes atuais da manifestação, quanto ao terceiro elemento representado pelo cavalheiro.

¹⁵ Esse registro foi feito pelos irmãos Villas Boas (1990, p. 106-111) em “As Iamuricumá e o “jakuí” e As Iamuricumá: as mulheres sem o seio direito”, ambos mitos Kamaiurá serão tratados, no capítulo 3, sobre a resistência feminina.

Foi observado o seguinte:

Entre os Guardiões da Onça do Tauapará, o Sr.Alfredo, a Sra. Guilhermina e o Sr. Nunes, vivenciaram a manifestação do terceiro elemento representado pelo cavalheiro é o Cachorro.

Alfredo: *Tem o Cachorro, como tem essa, e essa outra, e essa é Onça, essa é o Cachorro.*
 (referindo-se a Sra. Guilhermina e a outra irmã cega a Sra. Gregória.)

Guilhermina: (Sorri) Hâ hâ, eu brigava com o Cachorro.

Nunes: *Eles se confrontavam ... a Onça com o Cachorro[...].*

Já os grupos de Intérpretes do Carimbó de Vigia de Nazaré, como o Sr Santana, responsável pelo “os Tapaioaras”, ou o Sr Lucival, responsável pelo “Beija-Flor”, além do Sr. Fausto e Beto representantes do Ação Folclórica Dança Tia Pê, e mais ainda o Sr. Téo, responsável pelo Grupo Belas Artes, e o Sr.Cheiro, responsável pelo Urutá, aparecem o Caçador e o Cachorro que assumem identidades ou sofrem hibridismo.

Segundo o sr. Lucival: *Eles saiam.Um sr e uma sra. Aí um cachorro era a embiara da onça e aí a turma aqui sai batendo carimbó. Aí saia primeiro o caçador com uma espingarda dançando e tal ... Quando ele se espantava era com a onça pulando! Aí completava o par dançando. Então, era assim que se apresentava os nossos.*

2. 5 INDUMENTÁRIA DOS PARTICIPANTES E DAS PERSONAGENS

A indumentária (Figuras 14, 15 e 16) na manifestação da Dança da Onça tem estrutura recorrente às apresentadas em muitos grupos de manifestações tradicionais, entre eles os de Carimbó. Muitas vezes, as damas são comparadas por alguns autores, com as baianas, como aparece em Cascudo (1980, p.196). Comparação resultada da falta de detalhes na informação ou pressa em registrar o fato, que omite a singularidade e autonomia da personalidade cabocla presente no cotidiano amazônico. Esse problema é ocasionado pelo descaso, pressa, informalidade dos pesquisadores que não tiveram a sensibilidade de registrar os tipos que ainda transitam nas ruas periféricas e feiras de Belém e outras localidades interioranas da região norte do Brasil, com estas indumentárias, ou parte delas já sofrendo uma ressignificação e adaptação à contemporaneidade.

2.5.1 Indumentária Feminina



Figura 14 – Aspectos da Indumentária feminina da Dança da Onça.
Centur/Belém, 2003.
Fonte: Foto Éder Jastes.

A mulher-Onça, do grupo Tapaioaras, na execução desta manifestação, lembra uma típica cabocla. Dança de pés descalços, apresenta-se com uma Blusa Branca de algodão, com decote quadrado, às vezes, deixando os ombros à mostra. As mangas surgem a partir deste e se fecham com ajuda de elástico à metade do braço dando um aspecto de um balão cheio e uma saia estampada, comprida e larga do tipo volta ao mundo, com pala e barra de cor lisa combinando e contrastado com a estampa da saia florida, não foram observados nem um tipo de adereço ou acessório na apresentação da Dança da Onça como: colares, pulseiras, brincos, tiaras e anéis. Apesar de esses elementos fazerem parte do conjunto estético da indumentária do carimbó, acredito que os brincantes privam-se destes em favor da segurança, pois haveria o risco de quebrar no momento dos movimentos bruscos da Onça em seu ataque, ou machucar o parceiro Cachorro/Caçador.

2. 5.2 Indumentária Masculina



Figura 15: Aspecto da indumentária masculina da Dança da Onça.
Centur/Belém, 2003.
Fonte: Foto Éder Jastes.

O Homem-Cachorro/Caçador, do Grupo Os Tapaioaras, na execução desta manifestação, apresenta indumentária que lembra uma personagem típica de Vigia de Nazaré: o pescador de pés descalços

Uma camisa branca de algodão, podendo também ser de meia, com pequenos cortes ou buracos nada exagerados, dando o aspecto de surrada, ou seja, gasta pelo uso, para facilitar as investidas da fera. Sendo fácil de se rasgar, não causar tantos ferimentos no dançarino, vítima das “agatanhadas” da Onça. Calça comprida branca, enrolada um pouco acima do tornozelo para facilitar a fuga. Como acessório, usa Chapéu de palha regional.



Figura 16: Aspecto da indumentária do casal na Dança da Onça.

Fonte: Trabalho artístico de Betânia Simões, 2003.

2. 5.3 Indumentária do Conjunto de Carimbó

Geralmente o conjunto tradicional de Carimbó apresenta camisa de estampa bem alegre, chapéu de palha e calça comprida de cor azul escura ou preta.

2.6 AS TRAMAS DO MOVIMENTO COREOGRÁFICO

Desde o século XIX, em Tauapará, a coreografia da Dança da Onça era realizada por um casal, em que a dama representa a Onça e o cavalheiro representa o Cachorro/Caçador, em um barracão construído no terreiro da fazenda. O casal atendia ao pedido dos brincantes que abriam espaço e puxavam a Toada da Onça.

Sr. Lucinho descreve a performance do casal:

*Aí saia primeiro o Caçador, com uma espingarda dançando e tal
 Quando ele se espantava era com a Onça pulando
 Ai completava o par dançando então
 Era assim que apresentava.*

O Sr. Alfredo descreve o que a onça tem que fazer:

- É fazer a roda e cantar. E se divertir. E tem o cachorro. Como tem essa... [e aponta para a Sra. Guilhermina que sorri e se mexe na rede com a lembrança], essa outra, e essa é Onça! [aponta para a Sra Guilhermina e depois para a Sra. Gregória que sorri também reavivando sua memória]. Essa é o cachorro, [se referindo a Sra. Guilhermina e a outra irmã cega que não sabe a idade]. Ela si ficava ai, pulando! Aí e... o Cachorro acuando... ia dançando e acuando ela, a Onça. É, a Onça pulava no Cachorro. E fazia careta. E batia com a mão. E tudo fazia! Canta e dispôs quando vai terminando vai se acabando a cantiga.

D. Guilhermina, Explique sua personagem?

Hã hã...Eu brigava com o Cachorro. Às vezes, o Cachorro me vencia, às vezes eu vencia o Cachorro [...] Era quando ele vinha querer me morder. Eu pulava nele. Se ele tinha o chapéu, eu tirava o chapéu da cabeça dele. Quando ele vinha de caldo querer me pegá. Eu me empurrava no meio dos tocado. Ali começava me acuá, eu também...

O casal acompanha os versos da letra da música puxada pelo vocalista e repetida pelo coro. Assim é travado o jogo, a luta, o desafio em que é medida a força e a esperteza dos brincantes. A Onça pode ser acuada pelo cachorro, ficando encurralada. Quando isso acontece tem que escapar para não ser desmoralizada diante do público, fazendo algumas artimanhas para enganar o seu Cachorro/Caçador. Atacando, se defendendo, rasgando, quando possível, a vestimenta de seu cachorro/caçador, que passa rapidamente a ser sua vítima, humilhado diante de todos, por seu descuido, jogado ao chão e preso pela felina, que o desvencilha do resto de sua veste e o devora simbolicamente montada sobre ele.

Nunes detalha que o movimento coreográfico feminino acompanha o descrito na letra do carimbó:

"A Onça, por exemplo, eu vou aqui dançando com ela...ela fica pra lá, naquele canto. No início, eu tô aqui do outro lado. Aí quando inicia esse Sr.Rafael... que é o começo, eu bem me disse...também é o começo..."

Agora quando é: Olha a Onça te come, não deixa comer. Olha a onça te arranha...Ela sai em cima de mim, em cima de mim, em cima de mim. Fazendo aquelas pra me agarrar. Aí ela dá aquelas urradas e as roupa vai largando os pedaços.

Quando eles diz assim: Olha a onça te come, não deixa comer... Ela pula em cima ela faz o que a música conta. Dançando aqui, e eu também...

Quando eles diz: Olha a onça te come...Ela pula em cima, cobri a gente com a saia... É pra abafar ele. E ela ali, com as unhas assim.

Então a música inicia: Eu bem lhe disse... Aí ela forma de novo que é pra pegar essa dança.

Olha a onça te pula, não deixa pular olha a onça te come não deixa come ... Ela dá uma folga ali, e paralisa nela.

É bonito!"

Sobre a dança masculina , Nunes elucida:

"Ele tem que fazer... Ele tá dançando com ela, ela vem pra agarrá ele, como ela agarra mesmo, pula em cima, ele foge dançando com ela ali, com ela ali dançando... Até quando diz: Olha a onça te pula não deixa pular... Ela vem com as unhas pra agarrar ele e cada uma rodada que ela dá é uma unhada que ela dá, até fica ali abafado debaixo dela no final."

Sr. Lucival completa a explicação: "E aí, a gente vai fazendo os movimentos, conforme eu, no caso, canto:

A Onça te pula, a gente faz o gesto,

A Onça te arranha, também faz o gesto

A cada palavra que a gente cantou é pelo gesto que a gente faz e ela termina quando a onça pula no caçador, rasga todinho ele e joga ele no chão. Aí acabou-se a dança. No fim sempre ela consegue pegar. Fica com ele agarrado, todo rasgado..."

Hoje, na Dança da Onça o casal entra em cena e se arruma para a apresentação da seguinte maneira:

A Onça fica em um espaço ritual, uma toca imaginária, se abaixa, se arruma, e se concentra, esperando o momento de entrar no jogo coreográfico. Sua atitude é de quem espera a incorporação do espírito ancestral da Onça. Esta ao entrar em cena, após as investidas do cachorro/caçador, assume uma atitude de fera, como se estivesse em processo de transe; atuada, incorporada. Uma onça cabocla.

O Cachorro/Caçador passa a dançar se aproximando da Fera, instigando-a a sair de sua toca imaginária, que passa a persegui-lo. Este dança encarando-a como que em uma luta de força. Tentando acuá-la, mas quando o Cachorro/Caçador vacila a Onça o ataca e arranca pedaços de sua roupa, parte de sua indumentária. Ele passa a fugir da fera que lhe persegue. Às vezes, a encara e volta a fugir, até findar quando a onça dá o salto de ataque final. Ficando

em cima do Cachorro/Caçador, arrancando-lhe o resto de sua veste, humilhando-o debaixo de sua saia.

Existem elementos na Dança da Onça que se aproximam dos Ranchos baianos descritos por Rodrigues apud Moura (1997, p.67) e Cordões de Bichos paraenses Moura (1997, p.68), o que Mário de Andrade chama de *Tendência Totêmicas* de animais e Nina Rodrigues e Carlos Moura chamam presença de Personagens Onça e Caçador, que lutam com a figura principal que dá nome ao Rancho.

Assim, Pio Ramos apud Moura (1997, p.68) descreve que *no Peixe um caçador* (que acredito deveria ser um pescador); *no do Cavalo um cavaleiro; no do Veadou ou da Onça um caçador*[...]. sendo que Mário de Andrade (1982, p. 39) descreve que: *Suas danças consistem num lundu sapateado, no qual a figura principal entra em luta com seu condutor que sempre vence;* (ao contrário da Dança da Onça que sempre vence seu oponente) *depois de morto o bicho, este revive por qualquer artimanha.*

Mário de Andrade ainda relata que:

[...] Esse é o fundamento do reisado que toma por nome o bicho que denomina o grupo dos bailarinos. É sempre o assunto de imemorial significação mágica em que se dá morte e ressurreição do bicho ou planta.[...] Eles persistem ainda com muita vida na Amazônia, representados pelos tempos de São João.

O povo amazônico não os denomina de Reisados, nem o folclorista se lembra de os nomear assim, mas a identidade é incontestável. (ANDRADE, 1982, p. 39).

Hurley apud Andrade (1982, p.40) cita *Um Cordão de Bicho* denominado de Onça, referindo-se, à região do Município de Curuçá que fica na Zona do Salgado, próximo à Vigia de Nazaré, relata que: *É pelo período junino que surgem na Amazônia os lá chamados Cordões de Bichos.* Destacando os seguintes: o Pinica pau, o Pavão, o da Garça, o do Araçari e o da Onça, [...]

O que não é muito comum na manifestação da dança do Carimbó, os dançarinos assumirem personagens com gestualidade animal como o da Onça e do Cachorro/Caçador, na

Dança da Onça, que lutam, mas ao contrário dos Reisados de Andrade e Rodrigues e dos Cordões de Bicho de Moura, quem vence e a Onça que devora simbolicamente o Cachorro/Caçador, e este não volta a vida, através da ressurreição, a não ser incorporado no próprio corpo da Onça como na antropofagia indígena, em que os guerreiros capturados eram devorados em um ritual de perpetuação da raça e do espírito do guerreiro.

2.7 GRUPOS DE CARIMBÓ QUE APRESENTAM A DANÇA DA ONÇA EM VIGIA DE NAZARÉ

Em Vigia de Nazaré a manifestação espetacular da Dança da Onça é interpretada pelos grupos locais sendo os representantes mais tradicionais: os Tapaioaras, o Beija-Flor e o Vigilenga e os mais atuais o Tia Pê, o Urutá e o Belas-Artes. Aqui neste espaço farei o registro resumido da história destes e seu envolvimento com a Dança da Onça.

2.7.1 Os Tapaioaras

O Grupo de Carimbó os Tapaioaras, segundo o encarte de seu CD com o mesmo nome, lançado em 2003, teve sua primeira formação em 06 de janeiro de 1888, criado pelo Sr. Manoel Azarias de Miranda, escravo na antiga fazenda de Domingos Antônio Raiol, o Barão de Guajará, na localidade de Tauapará, passando em 1935 para a responsabilidade do Sr. Joaquim Benício de Miranda, filho do Sr. Manoel, conhecido popularmente como Benzito Miranda, que ficou com o grupo até 1965, ainda na localidade de Tauapará. Registra o encarte

que esta manifestação é de origem da cultura negra e que teve também a influencia indígena no decorrer do tempo.

Benzito Miranda, então, passou a responsabilidade do grupo a seu filho, o Sr. Manoel Santana Porto de Miranda, que o mantém até hoje sem abandonar a autenticidade do folguedo. Sendo assim, o grupo possui 114 anos de existência apresentando o Carimbó.

Já no relato do Sr. Manoel Santana Porto de Miranda, o Grupo Os Tapaioaras foi fundado oficialmente em 06 de janeiro de 1974, em Vigia de Nazaré por seu Joaquim Benício de Miranda. Hoje está sob responsabilidade do Sr. Miranda. Segundo este, seu pai, o fundador, conviveu com os descendentes dos escravos da região do Tauapará, na qual existia antigamente a Fazenda do Barão do Guajará.

No ano de sua fundação, 1974, obteve o primeiro lugar no Primeiro Festival de Carimbó de Vigia. Apresentou curiosidades como a Dança da Onça e a Onça, instrumento.

Representou o Estado do Pará, em 1978, em um evento do Museu do Folclore, patrocinado pelo Estado de São Paulo. Neste mesmo ano, obteve pela terceira vez o 1º lugar no festival de carimbó de Vigia e foi fazer três apresentações em São Paulo a convite de Julieta de Andrade, da Escola de Folclore da Sociedade Brasileira de Folclore: uma no Parque Ibirapuera, em frente ao Museu do Folclore, outra no Teatro Aquários e a terceira na Associação de Epiléticos de São Paulo. Nas três apresentações, houve a demonstração da manifestação de Dança da Onça, do Carneiro, do Peru, da Matinta Pereira e a Valsa do Carimbó.

Participou ainda neste mesmo ano do Encontro de Folclore Paraense, promovido pelo Governo do Estado do Pará, em comemoração ao Centenário do Teatro da Paz. O jornal da época, A Província do Pará, faz referência ao instrumento Onça, em 23 de julho de 1974.

No dia 23 de junho de 2003, o grupo lançou seu primeiro CD, OS TAPAIOARAS, contendo 24 Faixas de músicas, que segundo os organizadores do encarte do CD, a primeira

música, de título Os Tapaioras é de autoria de Beneco, o flautista, e, as demais, de domínio público. A Onça está incluída entre estas, é a oitava faixa do CD. A Dança da Onça foi apresentada no lançamento do CD no Centro Cultural Tancredo Neves.

No feriado de comemoração adesão do Pará à Independência do Brasil, 15 de agosto de 2003, o grupo apresentou no Teatro Gasômetro a Dança da Onça. O grupo dava apoio a um trabalho social com adolescentes, em Belém, que dançava coreografias de Carimbó, incluindo a Dança da Onça, repassada por membros do grupo.

Hoje apresentam basicamente os Carimbós de domínio público e algumas composições dos membros do grupo, mas deixa de apresentar a Dança da Onça.

A Onça, espécie de Cuíca, instrumento que fez parte, como já referimos, do conjunto desde 1974 no Primeiro Festival de Carimbó de Vigia, não foi observado na apresentação do lançamento do CD, nem é citado no encarte como parte do conjunto.

2.7.2 Beija-Flor

O Grupo de carimbó Beija-Flor, no passado era chamado de Amigos da Ilha, formados por pessoas procedentes de Tauapará, que chegaram em Vigia em 1969. O atual nome é resultado da mudança da família para a sede do município, Vigia, em 03 de agosto de 1969, em Brasília, data que o grupo comemora seu aniversário oficial. Hoje, sob a responsabilidade de seu Lucival Martins, mais conhecido como Seu Lucinho. O grupo antigo era de seu avô, que conviveu com os descendentes dos escravos da região do Tauapará, na Fazenda do Barão do Guajará.

Seu Lucinho assumiu o compromisso de levar em frente a brincadeira do carimbó. Antes de seu avô morrer, que lhe pediu: “- *Olha meu filho... Vai, continua brincando com este grupo*”.

Eu venho lutando praticamente sozinho, assim, não tenho ajuda de ninguém, os meus amigos, que são os componentes do grupo. E já andamos em vários lugares aqui dentro da nossa cidade então, não tem conta, agora é um grupo que a gente não dão valor, só dão valor quando querem explorar a gente ou explorá alguma música, como nós temos agora, as músicas já colecionadas pra vê se a gente consegue gravar um CD.

A gente se apresenta ... No caso o senhor nos contratar, aí o senhor diz o que qué, dança tal, dança tal, eu tenho! O grupo que também dança carimbó, também apresenta a dança da onça sendo entregue em contrato ao grupo Tapaioaras para melhor divulgação pelas possibilidades que estes tem em relação ao Beija – flor. O acordo é de que eles ficasse mesmo com essa dança mesmo já que eles tinham mais possibilidade que a gente [...].

Temos uma tradição de santos que nós somos convidado, pra toda festa de santo. Nossa da Conceição, que é o Mastro da Tia Pê; o mastro que levantavam lá... então nós ficamos com essa incumbência de todos os anos a gente tá lá! Olha, tem tradição de dançar o carimbó: é dezembro, no mastro da Nossa Senhora da Conceição”

2.7.3 Vigilenga

O Grupo de Carimbó Vigilengo, do bairro do Ampara, ficou no lugar do grupo de carimbó que era de responsabilidade de Tia Pê. Logo depois da morte dela, mais ou menos uns cinco anos, seus parentes e amigos montaram o grupo.

2.7.4 Uruitá

Grupo de jovens que se reúnem com a intenção de apresentar coreografias representativas de sua cultura local, não apresentam conjunto musical próprio, e entre seu repertório coreográfico apresentam a Dança da Onça. Geralmente o grupo se apresenta acompanhado de conjunto musical convidado para a sua apresentação, assume a tradição

como bandeira e concorre a concursos de quadrilha juninas, utilizando-se do tema roceiro/caipira para caracterizar-se como tal. O responsável pelo grupo é o Sr. Cheiro.

2.7.5 Grupo Ação Folclórica Dança Tia Pê

O Grupo Tia Pê não é o grupo original que acompanhava esta personalidade Vigiense, que tanto fez pelo carimbó. Este surgiu com a finalidade de trabalhar com o carimbó de raiz, e homenagear esta artista popular já falecida. Seu primeiro nome foi Grupo Parafolclórico Tia Pê, passando em seguida a ser denominado de Grupo de Ação Folclórica Dança Tia Pê, fundado em 22 de agosto de 2000. Esse grupo teve em sua primeira apresentação a participação de 16 pares de dançarinos acompanhados por música mecânica. O seu Fundador foi Celso Roberto de Jesus Bentes (Beto). Seu principal objetivo permanece o de repassar a originalidade das danças e músicas através de pesquisa e apresentações.

2.7.6 Belas-Artes

Este grupo surgiu da divisão do grupo Uruitá, ocasionando a presença de mais um grupo de jovens em Vigia de Nazaré que apresentam coreografias representativas de sua cultura local, entre elas a Dança da Onça, sendo que também se denomina um grupo de dança moderna, apresentando temáticas da contemporaneidade, quadrilhas modernas, sendo hoje rival do grupo que lhe deu origem. O responsável pelo grupo é o Sr. Téo.

3 NO RASTRO DA ONÇA

Meu mano, eu vim das lonjuras Deste mundo e tenho tanto pra te contar...Minha vida, mistura de riso e pranto, Só pode ser decifrada nos acordes do meu canto.

Antônio Juraci Siqueira

A onça é um termo comum utilizado para designar todos os felídeos brasileiros de grande porte. Ela é um mamífero carnívoro e representa o maior e mais poderoso gato das Américas. Esta espécie de felino caça e ataca qualquer animal na mata, gosta de vir por detrás e cair sobre a sua presa. É predadora ancestral do homem, traiçoeiramente pula de cima das árvores sobre este e imediatamente com suas patas dianteiras arranca-lhe o couro cabeludo da nuca para a testa deixando sua vítima sem visão, deflagra golpes mortais. Depois devora as vísceras de sua vítima ainda agonizante.

A *FELIS onça*, também conhecida pelos indígenas como *yaguaraete*¹ fecundou o imaginário ameríndio, condensando em diversas etnias, uma unidade do mito cosmogônico, em um complexo mitológico, no qual são citados personagens como o do grande Pai, o criador; a primeira mulher, matriarca da humanidade; seus filhos gêmeos, que representam o sol e a lua ou ainda o dia e a noite; e a Onça, a inimiga da luz cósmica que emana de peito do Criador.

Estes personagens, no enredo mitológico dos índios Karive das Guianas e dos índios Guarani, representam a criação e o fim do mundo, segundo Parés (1995, p. 86-87), este teve início com Ñanderu, o criador, a luz, o grande Pai, e sua criação e companheira, a primeira mulher, a terra, a matriarca da qual nasceram os gêmeos que representam o dia e a noite, aquela foi morta pela família do Jaguar, seus filhos quando cresceram ficaram sabendo do mistério da morte de sua mãe, e assim, vingaram a morte da mesma, matando os assassinos.

¹ Jaguar, tigre, cão, aquele que briga, brigador, onça verdadeira (Bueno 1998, p. 183)

Esta cena também é recorrente no enredo do mito dos Kamaiurá/Kuikúru, no qual, segundo Villas-Bôas (1990, p. 57-96), Mavutisinim/ Kuatungue cria a mulher com quem povoa o mundo, quando esse, em uma tarefa do cotidiano se vê cercado pelas onças, pede ao chefe da tribo das onças que lhe deixe vivo prometendo suas filhas como esposas deste chefe. A mais nova delas engravidou de gêmeos, e é assassinada pela mãe de seu esposo, chefe das onças. Desta tribo de felinos, as crianças, *Kuát/Rit* o sol e *Iaê/Une* a lua, nascem após a morte de sua mãe, parto realizado pelas formigas a mando do chefe das onças. Crescem cuidados pela tia, acreditando que era sua verdadeira mãe. Quando ficam sabendo da verdade por um passarinho, vingam a morte da mãe, matando a avó-onça.

Esta cosmologia Karibe-Tupi-Guarani, segundo Parés (1995, p.86-87), apresenta uma unidade cultural em que os personagens não aparecem por coincidência, na qual o Jaguar azul está presente no mito da criação, dos gêmeos sol e lua, e é a imagem do inimigo da luz cósmica, sujeito que participará do extermínio da humanidade. Assim como foi o responsável pela morte da matriarca dos gêmeos, este simboliza a tensão entre a necessidade de manutenção da ordem cósmica e ao mesmo tempo de sua destruição.

Na cultura popular o termo onça aparece como um adjetivo qualificativo de uma pessoa feia, forte, valente, invencível, uma figura de mulher que se transforma, passando de uma meiga criatura a onça perigosa que sai em defesa de sua cria ou de seus entes queridos. O termo aqui utilizado pela cultura popular fortalece o vínculo com os mitos ancestrais em que a vida e a morte, o início e o fim da humanidade, surgem nos jargões do cotidiano *incorporados em todas as mulheres, a transformação de Amélias passivas em Marias ativistas*, que trazem em si a junção da bela e da fera, do médico e do monstro, tendo assim um novo posicionamento, uma transgressão social, na qual tem o poder de decisão diante de seu contexto.

Como encontramos nos jargões, de domínio popular, coletados em pesquisa de campo em Belém, Vigia e Salvador (2002-2003): - *Se a dona encrenca deixar eu vou...!*, - *A dona onça é quem manda...!*, - *Parece até uma onça...!*, - *Olha a onça caboca...!*, - *Êta a mulhé tá uma fera!* – *Credo, té parece bicho do mato...!*

Estes jargões se apresentam com uma força lúdica, no jogo do poder, querendo mostrar a verdade de quem domina ou tenta dominar o relacionamento de casais na sociedade, no qual o homem aparentemente rege as normas. Eles são repetidos pelos irmãos, amigos e companheiros dessas “Marias do povo”, aos quatro ventos, em todos os lugares, como uma auto-afirmação cínica e irônica da “dinastia macho”, repelindo a tentativa de golpe do status social: - a rebeldia da mulher.

Essas “Marias do Povo”, “Amélias” rebeldes, mulheres, filhas, esposas, companheiras são sujeitos desta resistência contra o poder dominador masculino no jogo social, nos relacionamentos conjugais. Na vida, não disfarçam mais a tensão dos relacionamentos. Elas se rebelam, se aborrecem, se desleixam, se envaidecem, partem para a agressão verbal e física, enfrentando assim os problemas do cotidiano e extracotidiano. Tensão em que Turner (GEERTZ, 1997, p.45), descreve como dramas sociais, sendo que estes “têm lugar em todos os níveis da organização social, do Estado à família” [...].

Geertz (1997, p. 45-46) ainda completa o entendimento de dramas sociais ao acrescentar que:

Estes dramas surgem como resultado de situações conflitivas [...], um marido que espanca a esposa, [...] e se desenrola até o desfecho final, graças a um comportamento convencionalizado e atuado em público, à medida em que o conflito torna-se uma crise, e em um rápido fluir de emoções intensificadas, onde indivíduos sentem-se envolvidos por um sentimento comum e livre de suas amarras sociais, formas rituais de autoridade- [...] São invocados para conter a crise e transformá-la novamente em ordem.

Essa tensão, que leva à disputa de poder, consequentemente resulta em brigas, retrato do jogo social. É a teatralidade cotidiana, ressignificada para o outro ver, se tornando em

espetáculo popular nas ruas. Ou seja, é a espetacularidade dos cantos e esquinas, bairros e cidades, segundo Bião (1990, p. 23-24).

Esta espetacularidade em que aparece a tensão entre os casais na cena amazônica é representada pelo homem e pela mulher de Vigia de Nazaré, no Estado do Pará, na manifestação conhecida como Carimbó, que apresenta entre tantas particularidades. A Dança da Onça, que acuamos (cercamos); separamos para ver, descrever e analisar, como forma de contribuição à produção acadêmica na Amazônia, analisando a arte cabocla, tendo sentido de *obra plena* de Zumthor (2000, p.88), em que os elementos, a dança, o texto e a música estão intrinsecamente ligados ao enredo, arte que Maffesoli (1996, p. 26-27) enxerga na vida cotidiana e extracotidiana, sendo ...

considerada uma obra de arte. Por causa da massificação da cultura, com certeza, mas também porque todas as situações e práticas minúsculas constituem o terreno sobre o qual se elevam cultura e civilização. [...] o fato culinário, o jogo das aparências, os pequenos momentos festivos, as deambulações diárias, os lazeres, etc. não podem mais ser considerados como elementos sem importância ou frivolidades da vida social. Enquanto exprimem as emoções coletivas, eles constituem uma verdadeira “centralidade subterrânea”, um irreprimível querer viver, que convém analisar. Há autonomia das “formas” banais da existência que, numa perspectiva utilitária ou racionalista, não têm finalidade, mas que não deixam de ser plenas de sentido, mesmo se esse se esgota *in actu*.

Comecemos, então, o itinerário seguindo o rastro da onça! Com todos os perigos e prazeres do caminho, como na dança do Carimbó que, em sua espontaneidade, constrói do seu início ao seu fim um espetacular traçado de figuras e desenhos difíceis de seguir no chão de terra batida, asfalto ou outro terreno da contemporaneidade (figura 17), mas sempre há um rastro que pode ser seguido por bons caçadores-intérpretes, e este é apenas um pretexto para iniciar a caminhada até novas descobertas.



Figura 17 - Dançarinos de Carimbó. Vigia de Nazaré/PA. .2001.
Fonte: Foto Marconi Magalhães.

Como dois animais, assim como na música de *Alceu Valença*, que se encontram em um envolvimento total; na Dança da Onça acontece um ritual de sedução e conquista simbolicamente manifestado no desfecho desta dissertação.

*Uma moça bonita de olhar agateado
Deixou em pedaços meu coração*

*Uma onça pintada e seu tiro certeiro
Deixou os meus nervos de aço no chão*

*Foi mistério e segredo e muito mais
Foi divino brinquedo e muito mais...*

Se amar como dois animais.

Sigamos com a “disciplina e a astúcia” de um caçador-intérprete, no qual o instinto e a sensibilidade estão à flor da pele, mesmo assim, procurando não se deixar enganar, qualquer

vacilo pode acarretar a morte da verdade e provocar equívocos no início de novos conhecimentos.

3.1 DA ALDEIA URUITÁ AO MUNICÍPIO DE VIGIA DE NAZARÉ

Depois de 18 dias de viagem, transposta a barra do Seperará, ancorava a frota portuguesa na baía chamada pelos naturais de Paraná-Guaçu. Todo o litoral era habitado pelos índios tupinambás, que não se mostraram hostis, nesse primeiro encontro, com os invasores.

Ernesto Cruz

Pindorama¹, o país das Palmeiras, habitado por nativos de diversas etnias e línguas antes do ano de 1500, foi palco da criação e do desenvolvimento de um elenco de manifestações culturais, que legaram, aos dias atuais, ricos costumes de uma civilização que cresceu em harmonia com o ambiente. A arte e a história dessa gente ultrapassou as barreiras do tempo, através de seus rituais, artesanatos, cantos, mitos, lendas e costumes.

Na região Norte de Pindorama, existia uma aldeia habitada pelos índios tupinambá, conhecida como Uruitá².

O processo de extermínio de valores culturais e humanos, ocorridos desde a descoberta da terra continental de Pindorama ao hoje Brasil, levou seu povo à beira do esquecimento de sua cultura e do seu imaginário, forçado pela brutalidade, que vivenciaram no tempo do colonizador, o qual construiu a história oficial opressora na tentativa de apagar da memória os rastros da cultura do povo nativo.

¹ Pindorama, o país das palmeiras segundo Aurélio (1986, p. 1330), era como se conhecia esta terra por Etnias/Nações como a Asteca, a Inca, a Maia, a *Karive, e as de tronco lingüístico Tupi - Guarani*, entre outras, que dominavam o continente antes do histórico desembarque dos colonizadores.

² Uruitá, união das palavras *urú* e *itá* do tupi guarani que equivalem, respectivamente, a cesto e pedra da língua portuguesa, segundo Bueno (1998, p. 375, 167), forma, assim, Cesto de Pedra.

A resistência apresentada pelo povo nativo, graças a sua deslumbrante natureza guerreira, levou ao que se pode hoje chamar de vitória Pindorama, pois a nação indígena ainda resiste e persiste, manifestando em sua terra a cultura primeira. A Amazônia é o grande símbolo dessa história.

A história do povo indígena deve ser recontada, por sua importante contribuição à cultura brasileira³, deve ser lembrada e valorizada por seus descendentes, urbanos ou não, para desconstruir o preconceito, a vergonha e, até mesmo, a ignorância que tentam impor sobre esta contribuição para denegrir a imagem do povo herdeiro desse País (e explorar sem resistência as riquezas de sua terra) sem subtrair as contribuições até hoje já incorporadas de outras nações, mas construir e ressignificar conceitos, estando conscientes de nossa história.

A união das matrizes culturais do povo indígena com as matrizes do europeu e do africano deu origem à miscigenação cultural do brasileiro. Como exemplo dessa contribuição pode-se listar no Nordeste o *Maracatu*; no Norte, os folguedos do *Boi Bumbá* e dos *Pássaros Juninos*; assim como o *Çairé* e as danças: *Lundu* e *Chula Marajoara*, *Marujada* de Bragança, *Siriá* de Cametá e o *Carimbó* de Vigia de Nazaré, em especial a *Dança da Onça*, foco de nosso estudo.

Assim, se faz necessário um mergulho no rio da história, no rastro da Dança da Onça, começando pelos registros oficiais do primeiro contato dos atores sociais, civilizados e não civilizados, nas terras onde se localiza o Município de Vigia de Nazaré (figura 18).

Em 1616, os jesuítas encontraram um grupo de índios da nação Tupinambá, na aldeia que os nativos denominaram Uruitá. Contato acontecido seis dias antes da fundação da capital

³ No vídeo *Aula-espetáculo de Ariano Suassuna*, Carvalho (1997), o depoimento desse escritor ratifica a importância da cultura popular brasileira em todas as formas artísticas, desde as primeiras representações rupestres, como é o caso do baixo relevo da pedra do ingá, na Paraíba; as pinturas rupestres da Serra da Capivara, no Piauí; e também, o teatro e a dança e sua origem brasileira a partir das representações míticas com máscaras de índios, tal qual as apresentadas no ritual da Moça Nova, pelos índios Ticuna, registradas por Debret e nas litografias de Schmid também citadas por Moura (1997, p. 71-75).

do Estado do Pará, Santa Maria de Belém do Grão Pará, pois o índio Tupinambá dominava o território, na época conhecido como Capitania do Maranhão e Grão Pará cuja capital era São Luís.



Figura 18: Travessia do rio da história em busca da onça. Rio Guajará-Mirim. Vigia de Nazaré/PA. 2001. Fonte: Foto Marconi Magalhães.

Em 1693, a aldeia Urutá passou à categoria de vila. Essa denominação não demorou muito tempo e a Vila Urutá passou a ser conhecida por um nome cristão, o qual dedicou a cidade à Nossa Senhora de Nazaré, assim como também fazia alusão pela localidade ser um ponto estratégico de vigilância contra a invasão estrangeira, motivando a construção de um pequeno Farol, forte responsável pela vigilância constante no rio Guajará-mirim, que dava acesso à entrada mais tranquila para a região, passa assim a ser denominada de Vila de Nossa Senhora de Nazaré de Vigia, um dos Municípios mais antigos do Estado do Pará.

Mário de Andrade (1982), em, *Danças Dramáticas*, refere que o homem brasileiro, em geral, é formado da miscigenação étnica do ameríndio do europeu e do negro africano, mistura que na Amazônia originou o Caboclo, entendido como *homem amazônico, o nativo da terra*, segundo a denominação de Loureiro (2000, p. 37-38), não se restringindo só à mistura do índio com o europeu. Esse caboclo busca seu sustento ora como pescador, ora como agricultor, concentrando-se ora na região de água doce, ora na região praieira, à beira

do rio-mar como no caso do homem de Vigia. Hoje, a base econômica principal de Vigia de Nazaré é a pesca, sua orla vive repleta de barcos pesqueiros a repousar as margens do rio Guajará-Mirim. (Figura 19)



Figura 19: A margem da Cidade. Vigia de Nazaré/PA. 2003.

Fonte: Foto Eder Jastes.

Até o início do século XX, o acesso à Belém só era possível por via fluvial, o que fazia o navegante passar obrigatoriamente por Vigia. É interessante observar o mapa do Estado do Pará (Figura 20), em que aparece o Município de Vigia e a vila de Tauapará, que já não faz parte do município. Atualmente, ela compõe o espaço territorial do Município de Colares do Estado do Pará. Mas ainda hoje, as pessoas que moram naquela vila, onde surgiu a manifestação da Dança da Onça, se consideram vigienses, e, muitos dos antigos moradores dessa vila, se transferiram para Vigia de Nazaré.

O Rio Guajará – Mirim, apesar de não estar denominado no mapa, banha a frente do município e dá, ao navegante, até hoje, passagem mais tranqüila a Belém, ao contrário da passagem pela Baía do Marajó que apresenta águas bastante agitadas.

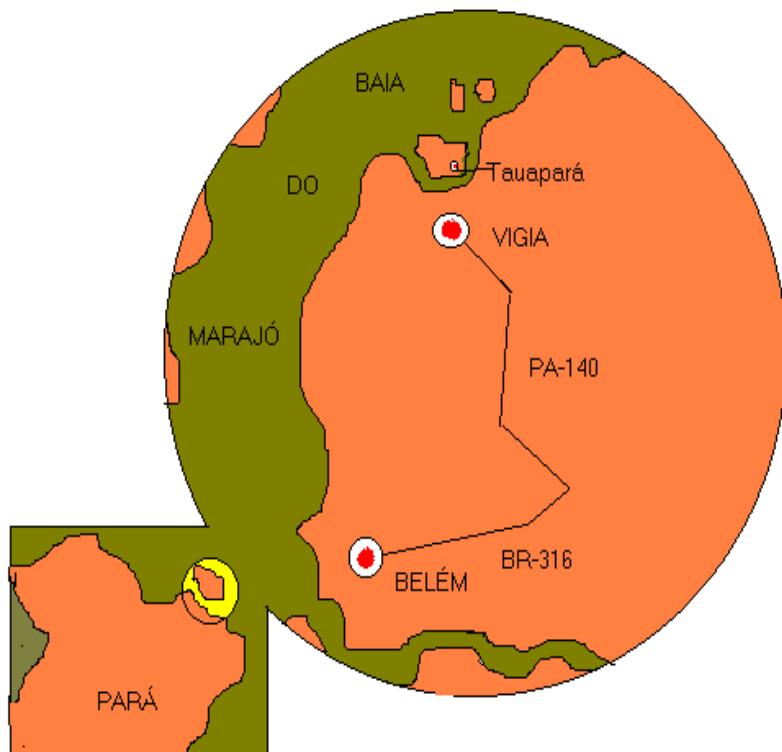


Figura 20: Trecho Belém Vigia no Estado do Pará.
Fonte: Éder Jastes

O município de Vigia de Nazaré está localizada na microrregião do salgado no nordeste paraense ($00^{\circ} 04' 18''$; $46^{\circ} 53' 48''$ W), distante 79 km de Belém, a capital do estado do Pará, o percurso Vigia - Belém se faz em 2 horas por rodovia. A cidade de Vigia de Nazaré é banhada pelo Rio Guajará-Mirim e ladeada pelos Rios Tujal e Açaí, possui extensão territorial de 559,60 km², ocupada por aproximadamente 45.000 habitantes.

Vigia de Nazaré constitui hoje um nicho especial para pesquisa de campo, de coleta, de registro e produção científica em temas pouco explorados em estudos de cultura

amazônica. Muitos fatos ocorreram e construíram a história de Vigia de Nazaré, entre eles a passagem dos revolucionários Cabanos, gente do povo, índios, caboclos e negros, que lutaram contra as injustiças sociais, reivindicando seus direitos à cidadania negada pelas autoridades da época. Os cabanos conseguiram assumir o poder na província do Pará, no período de maio a julho de 1835, enfrentaram resistência dos representantes do poder em Vigia, deixando na memória do povo a lembrança de uma violenta luta.

Numa análise objetiva dos acontecimentos, está claro que o massacre da Vigia não foi a causa, mas serviu de ocasião, macabramente desejada pelo grupo dominante português, para intervir decisivamente no movimento cabano e liquidá-lo com os instrumentos legais e policiais que eram usados arbitrariamente: era a velha aplicação da “lei do império” apresentada sob a máscara do “império da lei” (DI PAOLO, 1985, p. 244-250).

Outro fato histórico interessante para esse estudo é que os produtores culturais da localidade reivindicam Tauapará como o berço do surgimento do Carimbó, manifestação que traz em seu seio nutritivas contribuições e construções culturais espetaculares, comuns à zona do salgado, como a Dança da Onça, uma das formas singulares da dança em Vigia de Nazaré. Essa modalidade cênica será descrita e analisada à luz da etnografia crítica, sob uma perspectiva artística, fazendo um percurso panorâmico pela antropologia interpretativa, sociologia e o imaginário caboclo.

O Carimbó é citado no Código de Postura, da cidade de Vigia, em 1883, Lei nº 1.162, de abril do mesmo ano, Art. 48, Parágrafo 2º. Proibia “tocar tambor carimbó”, ou outro instrumento que perturbasse o sossego público durante a noite. Assim, como já tinha sido feito na capital paraense, em 1880, pelo Código de Postura da cidade: já se observa aí, o preconceito da época quanto a essa manifestação.

Encontramos na legislação paraense, inicialmente, a Lei nº 1.028 de 5 de maio de 1880, do “código de postura de Belém”(Coleção de Leis da Província do Grão Pará, Tomo XLII. Parte I), que dispõe no capítulo XIX, sob o título “Das Bulhas e Vozerias”:

Artigo 107. É proibido, sob pena de 30.000 réis de multa.

Parágrafo 1º. Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade.

Parágrafo 2º. Fazer batuques ou samba.

Parágrafo 3º. Tocar tambor, carimbó ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc.

Também o “Código de postura da Câmara Municipal de Vigia (Lei nº 1.162, de 12 de abril de 1883, C.L.P.G.P., Tomo XL, Parte I, pp. 148/178), baixado pelo general Barão do Maracujá, presidente e comandante das Armas da Província do Pará, rezava sob o título 10 –“Vozerias nas ruas, injúrias e obscenidades, contra a moral pública” (sic) – o seguinte no artigo 48, parágrafo 2º, proibindo:

“Tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento de percussão que perturbe o sossego público durante a noite. A contravenção será punida com a multa de 15\$000, ou 5 dias de prisão, em qualquer dos casos. (SALLES, 1969, p.260)

O instrumento Carimbó, citado no código de postura da cidade de Vigia, denominava também a manifestação que inclui o instrumento musical, a dança e o ritmo, que Ararê (1974, p.15), escritor e artista plástico, nascido na zona do salgado, define ser de origem indígena. Entretanto, o antropólogo Salles (1968, p.278) menciona que o Carimbó é de origem africana, recebendo a denominação de Zimba⁴, em Vigia; denominação que Ararê (1974, p.15) diz ter sido trazida da Ilha do Marajó pelos pescadores de Vigia, que visitavam a ilha em suas excursões para a pesca. Os estudos feitos sobre Manifestações Folclóricas, pelo Programa de Desenvolvimento de Arte-Educação/ PRODIARTE (1982:45-46), conclui que o Carimbó é contribuição indígena, dando a autoria aos Tupinambás, sendo depois modificado pelos europeus e negros.

Estudos realizados sobre Danças Folclóricas, pelo Núcleo de Documentação da Empresa de Assistência Técnica e Extensa Rural do Estado do Pará/ EMATER/Pa (1985, p.5-8), trazem uma clara distinção sobre o Carimbó e o Zimba, e dá a autoria de ambas às manifestações aos negros africanos.

Um relato mais aprofundado sobre a investigação, a origem da manifestação do Carimbó, não será objeto deste estudo, entretanto o povo de Vigia aponta a fazenda do Barão do Guajará como o berço originário do Carimbó, todavia meu estudo exploratório sobre o

assunto revela que o Carimbó manifestou-se na fazenda Campina, organizado por escravos. Eles apresentavam também uma outra curiosa manifestação que denomina concomitantemente, o instrumento e a dança, chamada de Onça.

O compositor popular Verequete, considerado o Rei do Carimbó, em seu depoimento no curta-metragem *Chama Verequete*⁵, afirma que o carimbó é de origem indígena da ilha do Marajó, local onde os negros tiveram contato com esta manifestação, na festa de comemoração à abolição da escravatura no Brasil.

O cantor Pinduca, que é conhecido, nacional e internacionalmente, como o **Rei do Carimbó**, também afirma em sua entrevista ao Programa Academia Amazônia, da UFPA (1994), que a origem do Carimbó é indígena.

O Carimbó de Vigia de Nazaré começa a ser divulgado nos estudos realizados pelo Centro Rural Universitário de Treinamento e Ação Comunitária/CRUTAC/UFPA, em 1974 na 1^a Feira Cultural Popular de Vigia, na qual eram feitas apresentações pelo Grupo Folclórico em seu repertório manifestações culturais da comunidade Vigiense, incluindo a Dança da Onça. A apresentação foi presenciada por Paes Loureiro⁶ em 1974, que destacou os detalhes da Onça.

Me chamou atenção o caráter artístico e não apenas lúdico da dupla dançando. A tensão emocional que acompanhava toda evolução da coreografia e o caráter de suspense que ela tem na medida em que fica se esperando um desfecho resultante da disputa macho x fêmea. Como a possibilidade do macho se esquivar, embora o sucesso extracoreográfico esteja na vitória das investidas da mulher. O que se espera é que a onça consiga o seu intento, ou seja, dar os botes, rasgar a roupa do “Caçador”, rasgar-lhe também a pele através de gatanhadas e celebrar a sua vitória exibindo seu domínio sobre o parceiro.

⁴ Denominação característica de Vigia para se referir a manifestação do carimbó, Salles(1968: 278) Carimbó: trabalho e lazer do caboclo.

⁵ Curta metragem Chama verequete, Produção paraense de 35mm, 18', roteiro e direção de Luiz Campos, Rogério Pereira e Luiz Negrão, no ano de 2000.

Também me chamou atenção a beleza plástica da dançarina que representava o elemento positivo, seja nas iniciativas, seja liderança coreográfica. Ela é que dava as cartas no momento da Dança da Onça, onde a própria denominação privilegia o elemento feminino. Todos os outros componentes gerais do Carimbó em exibição se transformaram de dançarinos em espectadores abrindo espaço para a dupla dançar, passando a olhar, aplaudir e a torcer, ora pelas esquivanças do Caçador, ora pelos botes da dançarina.

Mas no final, identificados com o público, conjuntamente aplaudiam a gloriosa exibição de vitória conduzida pela “Onça –Mulher”.

Essa manifestação foi apresentada com mais veemência na explosão dos festivais folclóricos, que passaram a acontecer em quase todo o território paraense na década de 1970, estes tinham o intuito de registrar tais manifestações. Em Vigia, o primeiro festival de Carimbó realizou-se na primeira feira de cultura popular de Vigia, de 7 a 14 de julho de 1974, tendo o apoio do Centro Comunitário de Vigia e da Universidade Federal do Pará, através do CRUTAC, segundo os artigos do jornal O Liberal, de 4 e 5 de julho de 1974.

A Província do Pará, de 8 e 23 de julho de 1974, destaca a repercussão da 1^a Feira de Cultura Popular de Vigia e também a apresentação do grupo “Os Tapaioaras” que obteve o 1º lugar, ressaltando ainda a Dança da Onça no artigo que diz:

Os Tapaioaras (classificados em 1º lugar) apresentou outras atrações e detalhes totalmente desconhecidos, como: a “onça”, instrumento muito simples, mas de alta percussão e a dança com o mesmo nome, na qual a coreografia é uma luta entre a “onça” e a “presa”: a dama persegue, num grande gingado e dramatização, o cavalheiro, que no último passo acaba sendo agarrado.(A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1974, p.1)

As práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados⁷ surgem em manifestações prestigiadas na cultura paraense como o Carnaval da Alegria, representado pelas escolas de samba e blocos carnavalescos. As Virgienses e os Cabras Surdos organizados

⁶ Entrevista com o Prof Dr. Paes Loureiro aconteceu no dia 8 de junho de 2004 em sua residência:

⁷ Etnocenologia textos selecionados Bião (1998:15-19).

por homens e mulheres saem a brincar a céu aberto, vestidos de fêmeas e machos, respectivamente. (conforme mostram as figuras 21a, 21b, 21c e 21d.).

No Carnaval da Alegria, o desfile das Virgienses e dos Cabras Surdos segue pelas estreitas ruas da cidade, contagiando o povo culminando com uma exacerba animação característica do carnaval de seus personagens e de todos aqueles envolvidos que participam da festa do momo vigiense.

Durante o cortejo nenhum homem (membro ou não das Virgienses) pode invadir o espaço dos Cabras Surdos. Quando isto ocorre o atrevido perde parte de sua roupa ou mesmo pode ficar completamente desrido. Esta cena é particularmente retratada em um ato observado na Dança da Onça, quando a dama rasga a roupa de seu par.

Estes blocos só se encontram em frente à Igreja de Pedras para, então, pular juntos a animada folia do Rei Momo, ao som das famosas bandas da Vigia, que tocam de marchas carnavalescas ao ritmo do carimbó.



a)



b)



c)



d)

Figuras 21:Carnaval da Alegria. Vigia de Nazaré/PA. 2001.

Fonte: Fotos Marconi Magalhães.

As festas populares como as Juninas homenageiam e festejam os santos da época; como Santo Antônio, São João, São Pedro, e São Marçal e consomem-se iguarias típicas da época como a maniçoba, o tacacá, o vatapá regional, o caruru, o mingau de arroz doce, o munguzá ou mingau de milho branco, a tapioca ou beijú, o mingau de banana verde, o bolo de milho, o bolo podre (de farinha de tapioca) e o tradicional bolo de macaxeira.

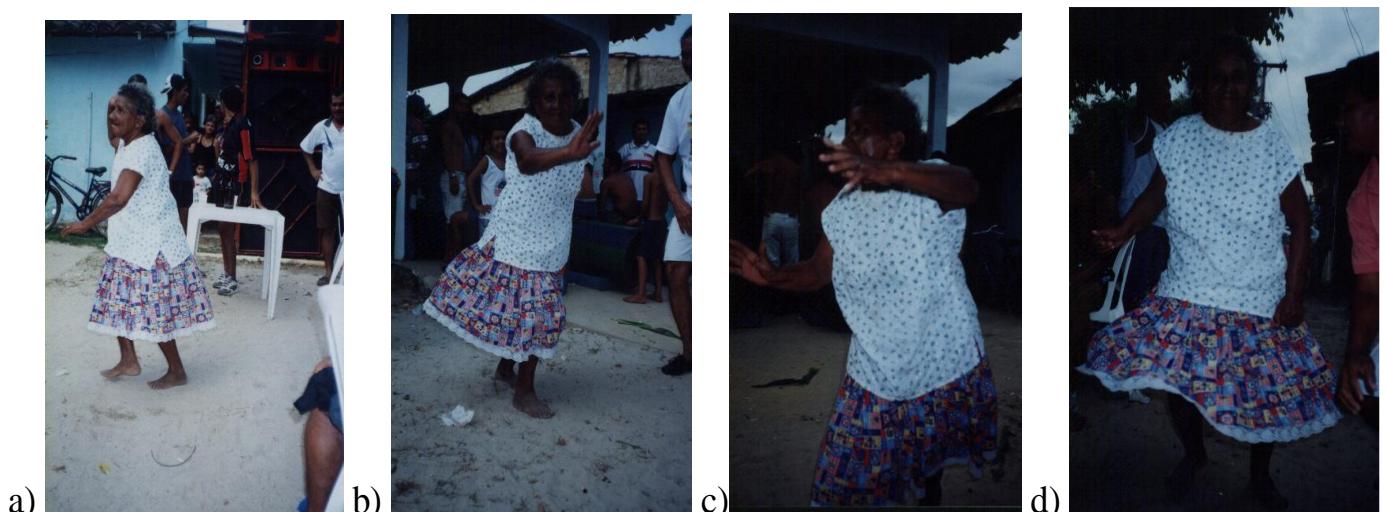
Neste espaço da festa popular, o Carimbó surge com determinado vigor, geralmente em apresentações de grupos de Carimbó tradicionais, e também de alunos das escolas do município (Figura 22) ou da lúdica pública no auge das festas dos clubes da cidade.



Figura 22: Apresentação da Dança do Carimbó Escola Bertoldo Nunes.
Vigia de Nazaré/PA. 2001.
Fonte: Foto Marconi Magalhães.

Nesta manifestação tradicional o revelar dos primeiros passos, isto é, o passo básico, é feito às crianças por seus avós e pais que participam ativamente dessa folia ancestral nas reuniões familiares que comumente acontecem nos quintais das residências (figuras 23a, 23b, 23c e 23d).

Como tradição, as crianças são embaladas ao som das músicas do Carimbó de domínio público. Bagagem cultural que evidencia a identidade cabocla geralmente as escolas se apropriam dessa de forma didática. Nesses espaços ocorrem apresentações de seus alunos, na quadra junina, em festas que reúnem a comunidade escolar e convidados, como autoridades e os grupos tradicionais de carimbó vigienses presenças necessárias para abrilhantar a festa.



Figuras 23: Carimbó de quintal. Vigia de Nazaré. 2001.

Fonte: Foto Marconi Magalhães.

No Círio de Nossa Senhora de Nazaré do Município, os grupos de Carimbó Tia Pê e Tapaioaras, há três anos, homenageiam à Virgem com o que melhor sabem fazer, tocar, cantar e dançar o Carimbó, isso acontece em frente à histórica igreja de pedras, durante a passagem da imagem da santa, em sua berlinda. Esses aquecem seus instrumentos e sua voz, animando os promesseiros com músicas do repertório popular do Carimbó, puxando cantos de letras conhecidas pelos romeiros que arriscam uns passos de Carimbó, antes da berlinda passar,

misturando o religioso ao profano. Isso é ratificado através do canto à Virgem, de músicas religiosas em ritmo de carimbó, compondo um inesperado e rico sincretismo (figura 24).



Figura 24: Dança do Carimbo Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Vigia de Nazaré 2003.
Fonte: Foto Eder Jastes.

A homenagem dos grupos acontece no momento em que a berlinda está em frente da antiga igreja de pedras, a procissão pára e recebe a manifestação de seus artistas devotos. O canto caboclo, tirado de suas experiências com o cotidiano, a manifestação religiosa à Maria é apresentada com arranjo, no ritmo do carimbó, desligando temporariamente os promesseiros que se submetem ao sacrifício da corda. (figuras 25a e 25b)



Figuras 25: Grupos de Carimbó Tapiaoaras e Tia Pê no Círio de Nossa Senhora de Nazaré.
Vigia de Nazaré/PA. 2003.

Fonte: Foto Eder Jastes.

Logo cedo antes do início da procissão começa a disputa por um espaço que causa agonia oriunda dos corpos que tomam lugar em sua extensão e também pelo calor natural da região que aumenta com o transcorrer do cortejo, a massa se une quase que osmoticamente em um objetivo pagar sua promessa através do sacrifício. A corda é a cobra grande que sai do imaginário caboclo e se materializa na união dos corpos promesseiros a segurar sua extensão. Esses deságumam de todas as direções em pororoca humana convergindo em um mar de gente à igreja Matriz, ela é o elemento que separa e aproxima os devotos da imagem da Santa, e liga o homem à berlinda que carrega a Virgem.

Na figura 26, podemos observar o pescador da sensibilidade amazônica, o artista popular, olha e vê como se fosse um rio a passar. Um “Rio Humano” diferente daquele de onde tira o peixe que alimenta a família no dia-a-dia. A força amazônica imaginária une estes rios e dão à sua vida fé e esperança, inspirando as composições das letras, da arte, e do Carimbó ...



Figura 26: Homenagem do artista popular à Virgem de Nazaré,
Vigia de Nazaré/PA. 2003.

Fonte: Foto Eder Jastes.

No cotidiano vigiense o trabalho do pescador, ou de outro profissional, a fé e a arte se encontram, mostrando, a emoção, a força, a sensibilidade e a religiosidade que alimentam a alma cabocla na esperança de que dias melhores virão. No silêncio e nos gestos o caboclo implora por bênçãos e agradece as graças alcançadas.

*E eu tão só, Maria
E eu tão só,
Tomara que tu me venhas
Em um canto de carimbó.*

Virgem Maria rogaí por nós, pescadores de esperança!

Outra santa homenageada pelos vigilengos com o canto e a dança do carimbó é Nossa Senhora da Conceição, no dia 8 de dezembro. O religioso e profano é organizado com a

procissão do mastro e todo o ritual de preparação, típica da herança legada dos indígenas (figura 27). Em Vigia de Nazaré esta manifestação é animada com canto e Dança do Carimbo (figura 28 a, 28 b e 28 c).



Figura 27: Ritual de preparação do mastro, festa de N.Sra da Conceição.

Vigia de Nazaré, 2001.

Fonte: Foto Marconi Magalhães.

Então como se observa a partir dos dois exemplos o Carimbó é uma manifestação espetacular presente nas manifestações religiosas e profanas em Vigia de Nazaré. Neste contexto, o Seu Lucinho, membro do Grupo de Carimbó Beija flor, relata que tradicionalmente homenageia Nossa Senhora da Conceição. Antes, em época passada, a manifestação era de responsabilidade da falecida Tia Pê. Essa ilustre representante popular era responsável pela organização do Carimbó de Vigia, que de acordo com Salles (1968, p. 259, 263), conforme já se mencionou era denominado de Zimba.

O Sr. Lucinho relata que: -“A festa da Conceição a gente ainda estamos a participa. É o carimbó o dia todo enfeitando o mastro. Na rua o carimbó taí comendo no centro, quando é 4h vai pra ser enterrado o pau lá, 4h da tarde, o carimbó vai na frente num caminhão tocando carimbó e as banda de música vai atrás os mastro dois mastro todo ano.

Esse ano vai saí dali desse canto pra lá, vão busca no mato, todo ano a gente vai buscar no mato, aqueles torozão de pau a gente vai enfeita de croto, banana, cupú, abacaxi, coco, tudo vai e segue em procissão pra lá pro Amparo e sai dali todo ano ele sai de uma residência do leilão o que dá a última machadada e o pau cai. No próximo ano sai da casa dele. Sai quatro horas da tarde cinco e meia tá sendo enterrado ai a gente fica com o carimbó até sete horas e meio da noite a oito horas batendo carimbó (figuras 28a, 28b e 28c).



Figuras 28: Dança do Carimbó na preparação do mastro da Festa de Nossa Senhora da Conceição. Vigia de Nazaré/PA. 2001.
Fonte: Foto Marconi Magalhães.

Outra contribuição indígena é o mutirão, no qual o Carimbó aparece. Não muito diferente do tempo em que os Vigienses se reuniam para organizar seu roçado, na primeira metade do século XX, ao término do trabalho a festa acontecia. Era motivo para reunir os amigos, após o trabalho, em lazer saudável, segundo Salles (1968, p. 267). O relato do Sr. Lucinho do grupo de Carimbó Beija-flor (Vigia de Nazaré, junho/2003), confirma: “... a gente ia pra beira da roça e acabava de plantar, de fazer o mutirão, acabô, toca aquele pau, do Carimbó, pela beira do roçado mesmo, a gente ficava ...”.

Estas festas, como se vê, eram organizadas pelos pescadores, outras personalidades e grupos festivos saídos do povo. Entre estas personalidades do povo, Tia Pê se destacou como

divulgadora do Carimbó de Vigia de Nazaré (Figura 29). Ela construiu um barracão longe do centro da cidade, onde organizava as festas de carimbó muito prestigiada pela comunidade próxima e pelos “senhores” da alta sociedade, que queriam divertir-se com os amigos longe de suas mulheres, senhoras da elite social de Vigia de Nazaré. A animadora, também, homenageava seus santos devotos.

O Carimbó não satisfazia o gosto da sociedade da época, pois, não era um fazer das organizações, clubes, associações de Vigia, como: A União Vigiense, a 31 de agosto, a Artística Vigiense, a São Sebastião, a Urutá e a Luzeiro e, segundo o depoimento de seu Benecão, de início os grupos de Carimbó sofriam discriminação por ser uma manifestação do povo.



Figura 29: Tia Pê. Primeiro Festival de Carimbó
Vigia de Nazaré. 1974.
Fonte: A Província do Pará.

“Coisa de preto!⁸”

Este fato de discriminação da manifestação é fortalecido pelo depoimento da esposa de seu Benecão, Dona Maria Dolores da Silva Monteiro (D. Dolores) e também pela Senhora Francisca Cardoso Freire (D. Zizi) e por D. Joana que eram proibidas de participar dessa manifestação já que esta se apresentava em uma zona periférica da cidade como mostra a planta baixa de Vigia de Nazaré (Figura. 30) Mas, no ímpeto da juventude, fugiam para matar a curiosidade e sentir o prazer e o medo de se envolver nas aventuras caboclas. Eram *cunhãs* desavisadas aos encantos dos Botos caboclos, ou mesmo das possíveis surras aplicadas por sua desobediência paterna.

VIGIA DE NAZARÉ



Figura 30: Planta baixa da cidade de Vigia de Nazaré. 2003.
Fonte: Desenho de Wilkler Almeida.

⁸ Como referem-se o Sr. Nunes, 76 anos, suas irmãs, D. Gregória, que não sabe sua idade, e D. Guilhermina de 86 anos e esposo, Laércio, de 98 anos..

Já nas classes populares envolvidas com a manifestação, avós, pais e filhos participavam conjuntamente das festas carimboescas desde os tempos dos ancestrais nativos, índios e negros, cujas tradições eram passadas aos mais novos pela vivência cotidiana.

A organização de momentos de lazer através do Carimbó resultou na formação de grupos tradicionais, como o Tia Pê, os Tapaioaras, o Beija Flor e o Vigilenga, e outros mais recentes, como o atual Grupo de Ação Folclórica de Dança Tia Pê e o Grupo Uruitá, que sofreu uma divisão dando origem a outro grupo denominado Belas Artes.

São grupos da cultura popular que ainda hoje sobrevivem com dificuldade, divulgando o Carimbó e apresentam em seu contexto informações importantes à pesquisa das manifestações espetaculares do mundo amazônico. Eles serão de extrema importância no registro e divulgação dessa arte cabocla e na contribuição das culturas de seus ancestrais para a cultura brasileira.

As informações ainda são muito escassas para se discutir profundamente a civilização cabocla, como expressa Maciel (1983, p.XIV): “mas nos deixar abatidos e passivos pela falta de produção de conhecimento sobre esta não nos ajuda a compreender melhor a sua arte, o seu canto, a sua dança” sua cena. Para desconstruirmos o isolamento histórico do homem amazônico, temos que ter outro posicionamento, como aponta Loureiro (2000, p. 33-34):

O isolamento que recobria a Amazônia com um manto de mistério, distância e intemporalidade, que a impedia de intercambiar seus bens culturais para que se acentuasse sobre ela uma visão folclorizante e primitiva. Sendo assim, contra essa corrente de pensamento, ao tratar –se de uma cultura amazônica do caboclo, ela será entendida como expressão da sociedade que constrói a Amazônia contemporânea a do ocidental. Uma cultura dinâmica, original e criativa, que revela, interpreta e cria sua realidade. Uma cultura que, por meio do imaginário, situa o homem numa grandeza proporcional e ultrapassadora da natureza que o circunda.

Encontrar, desvendar e sistematizar algumas das trilhas desta cultura, na qual a onça deixa suas pegadas encobertas pelo curupira, leva a duas situações: dois olhares diferenciados, o estrangeiro e o nativo.

Uma é a fuga do testemunho ou negação do sujeito histórico que culturalmente vem construindo o seu percurso, dando ênfase a descrever e interpretar esta cena apenas aos teóricos alienígenas estudiosos desta região que usam fundamentações alheias a realidade nativa, sem compreender realmente seu caráter singular e plural.

A outra é a de permitir que caboclos pesquisadores, filhos da terra, se expressem com sua alteridade e autoridade de sujeito cultural, que trilhou e construiu o percurso de sua história, reescrevendo-a segundo a sua experiência e de seus pares nativos, indo ao embate crítico ou confirmado os episódios da história oficial.

A Dança da Onça (Figura 31) é apenas um desses passos que pretendo perseguir, como a estratégia nativa da onça em sua perseguição à presa. Esse é o compromisso assumido pelo pesquisador caboclo.



Figura 31: Grupo Belas Artes. Vista da Onça perseguinto o caçador.

Vigia de Nazaré/PA. 2001.

Fonte: Foto Marconi Magalhães.

A Dança da Onça, objeto principal deste estudo, é apresentada conforme o pedido do público de Vigia de Nazaré, entusiasmado com a manifestação espetacular do Carimbó, no meio ou no fim de uma festa popular, sendo diferenciada de outras apresentações que citam outros animais como o peru, a formiga, o carneiro, o galo e a galinha, por ser uma luta entre o casal, em que a dama representa a onça e o cavalheiro o cachorro/caçador. A onça vai rasgando coreograficamente a indumentária do caçador com as unhas até dominá-lo e jogá-lo ao chão, montando em cima dele, devorando-o simbolicamente.

3.2 O CABOCLO AMAZÔNICO E SUA ESPETACULARIDADE NO CARIMBÓ

A cena amazônica apresenta manifestações artísticas ímpares, resultado de diversas leituras e releituras de relações que afloram do imaginário nativo conhecido por seus sujeitos culturais, atores que, culturalmente, fizeram e fazem o percurso antropológico nestas terras em que o texto é interminável, com total liberdade à improvisação.

Poucos filhos da floresta têm explorado essa riqueza de produção secular em nível científico, analisando criticamente sua *poésis* artística. Coloco-me aqui como um estudioso caboclo, sujeito histórico acumulando experiências cotidianas, na convivência com as entranhas dos rios e das matas. Creio que são vivências capazes de validar, além da autoridade empírica de sua gente, a auto-estima de quem construiu com suor e sangue a história de sua terra, delineando trilhas, sistematizando conhecimentos diante da espetacularidade do cenário, onde o caboclo amazônico constrói o seu percurso pela existência.

Na Amazônia, a floresta de complexa biodiversidade forma, através da trama de folhas e rios, uma renda viva que se espalha pelos espaços, emaranhando simbolicamente os seres vivos e os encantados em seus plurais ambientes: aéreo, terrestre, aquático e etéreo.

O som que sai desta floresta constitui uma orquestra-matriz, que transmite uma sinfonia dinâmica e mutável, apreendida pela sensibilidade dos ancestrais do povo que interage com este ambiente. Quantas vezes o caboclo já não ouviu o Uirapuru⁹, assim como o canto e o som de outros animais, vegetais, ou do vento. Quantas vezes já tiveram notícia de seres mitológicos e encantados, como o canto e o encanto da Iara¹⁰ ou as batidas do Curupira¹¹ a utilizar os troncos centenários para lhes ensinar a tirar o básico som *tum, tá, tá...*

Desta imensa floresta, o seu povo tira além do alimento, do remédio, das canoas que servem de transporte, da madeira que utiliza para construir sua casa, dos instrumentos de trabalho e lazer como o Carimbó, instrumento de percussão imprescindível nas festas caboclas.

O Carimbó, curimbó ou corimbó é uma palavra de terminologia indígena *curi + mbó* do tupi-guarani que significa: respectivamente *curi* = madeira e *mbó* = oca, pau oco que produz som. (CASCUDO apud MACIEL, 1977: 23).

É pelas mágicas mãos do caboclo que acontece, a transmutação de um tronco de árvore maciço em arte. Escavado até ficar oco, o tronco é coberto em uma das extremidades com couro de veado, cobra ou de outro animal disponível que possa dar uma boa sonoridade ao instrumento musical, surge o tambor do Carimbó. O instrumento lança ao vento melodias percutidas pelas mesmas mãos arteiras.

⁹ Pássaro que ao cantar faz parar toda a mata para ouvir como que hipnotizados o seu belo canto, Cascudo (1980, p.770).

¹⁰ Mesmo que Mãe d'água, protetora das águas na Amazônia, encanta os homens e os leva para as profundezas do rio. (Cascudo, 1980, p. 453).

¹¹ Na Amazônia é um ser mitológico protetor da floresta contra as maldades do homem. (Cascudo, 1980, p.273).

Nas apresentações dos grupos, geralmente são dois Carimbós, sendo em média de um metro de comprimento, por 30 a 50 centímetros de largura. Mas, em Vigia de Nazaré, podem ser encontrados até três (página 51, capítulo 2), fazendo parte do conjunto, de tamanho e largura diferentes, característica da herança africana ligada ao Zimba (citado anteriormente na página 34), já que na manifestação negra, candoblé, recebe as seguintes denominações: Rum, o de tamanho maior, Rumpi, o de tamanho médio e Lê, o de menor tamanho. Sendo estes últimos tocados em pé e os corimbós tocados deitados.

As ágeis mãos do caboclo padronizam e perpetuam o carimbolar (figura 32) , isto é, o ritmo e a harmonia do tocar o Curimbó desenvolvendo um processo dinâmico de batidas no couro do instrumento de percussão, que é cavalgado literalmente pelo nativo, quando sentado sobre ele, segurando dessa forma a animação do Carimbó, que embala e mundia¹² o público presente nesta manifestação espetacular, arrastando-os para a dança.

A coreografia dos adeptos da manifestação é singular, em gestos aprendidos no observar do movimento do trabalho cotidiano na floresta, desenha no espaço elementos mágicos com as saias coloridas, longas e rodadas; gestos imitativos de ações do cotidiano ou de animais, que seguem também as “dicas” da letra da música do Carimbó, daí, surgem figurações improvisadas, resultado da espontaneidade, sempre presente no caboclo.

¹² Mesmo que hipnotizar, encantar típico da linguagem cabocla, efeito que a cobra e os encantados fazem a sua vítima, que a deixa em estado de estupor.



Figura 32: Forma de Carimbolar, Vigia de Nazaré/PA.2003.

Fonte: Foto Eder Jastes.

No entanto quando realizada por grupos de carimbós tradicionais ou escolares, recebe pré-marcção, de figuração, passos e gestual, efeitos didático para melhor acompanhamento do ensino-aprendizagem da manifestação pelos professores e alunos deixando de ser tão espontâneas. Sendo que todos se envolvem com o ritmo e a letra, desenvolvendo uma interpretação singular, assumindo as atitudes e gestos que são transmitidas pelo canto caboclo (Figura 33).



Figura 33 – Vista da Dança do Carimbó. Vigia de Nazaré/PA. 2001.

Fonte: Foto Marconi Magalhães.

O caboclo cavalga, literalmente, o instrumento musical (Figura 34), passando a tocar horas, até ser substituído por outra pessoa com a mesma habilidade de criação sonora, percutindo o couro do instrumento com as batidas fortes e precisas, tirando sons, da madeira e do couro que criam vida, conjuntamente, com o canto lamento e com o humorismo típico do caboclo, transmitindo animação aos presentes, que se põem a dançar. e a interpretar à letra do Carimbó.



Figura 34: Cavalgando Carimbós. Vigia de Nazaré/PA. 2003.
Foto: Eder Jastes.

O Carimbó surge da natureza, com cenas compostas, que interpretam o cotidiano amazônico, a labuta do dia a dia e os acontecimentos significativos de suas comunidades, traduzindo o jogo social, a ludicidade característica da cultura cabocla. O ritmo ancestral desta manifestação envolve em sua singularidade; seu canto, quem o ouve, tem o encanto do Uirapuru, levando a dançar nos ritmos da sensual música(Figura 35).



Figura 35: Performance masculina na Dança do Carimbó. Vigia de Nazaré/PA. 2001.
Fonte: Foto Marconi Magalhães

Como na descrição encontrada na letra do *Carimbó da Formiga de Fogo* (Figura 36) de domínio público, em Vigia de Nazaré, que descreve as aventuras do caboclo interpretada pelos dançarinos na execução da manifestação.

*Fui na roça
Arrancá mandioca
Formiga de fogo
Já me mordeu,*

*Já me mordeu,
Já me mordeu
Formiga de fogo
Já me mordeu...*

Em *Poetas do carimbó: vozes da tradição paraense¹³*, Bastos (2001, p. 213) expõe que: *O carimbó é puro prazer manifestado no corpo de quem dança e revelado na voz do poeta – cantador.*

A poesia no Carimbó surge do talento do poeta caboclo, e do encantamento de seu singular contexto social e da percepção dos detalhes que passam despercebidos aos nossos olhos, mas sempre é novidade aos olhos sensíveis daqueles que experimentam esse mundo em mutação, a labuta do dia-a-dia na terra ou nas águas do rio-mar, tirando do ventre da terra e do rio o alimento em forma de semente, fruto, raiz, crustáceo e peixe, fontes de nutrientes necessários à vida.

O som e a letra do Carimbó instigam movimentos de sensualidade discreta, num ritual tribal de arrastar os pés, numa coreografia circular, em sentido anti-horário, um brincante atrás do outro, como que tentando fazer a ligação entre o presente e o passado e fossem quebrando as amarras do tempo. Simbolicamente, um diálogo com os ancestrais, numa ludicidade que envolve todos os sentidos de quem dança e de quem é apenas observador.

¹³ Comunicação apresentada pela Professora Renilda Bastos no IV encontro IFINOPAP, cultura e biodiversidade: entre o rio e a floresta Belém: UFPA, 2001(livro de resumo, 213).

Formiga de Fogo

The musical score consists of five staves of music for a single instrument, likely a guitar or ukulele, in common time (indicated by '4'). The key signature is one flat. The lyrics are in Portuguese and are repeated three times. The first two repetitions are in common time, and the third repetition begins with a change to 6/8 time, indicated by a '6' above the staff.

Lyrics:

Fui na ro-ça apa-nhar ma-di-o - ca - for-mi-ga de fo-go já me mordeu - Fui na
 ro-ça apa-nhar ma-di-o - ca - for-mi-ga de fo-go já me mordeu - Fui na
 ro-ça apa-nhar ma-di-o - ca - for-mi-ga de fo-go já me mordeu - Fui na
 ro-ça apanha-ma-di-o - ca - for-mi-ga de fo-go já me mordeu - já me mor-deu já me mor-deu
 - for-mi-ga de fo-go já me mor-deu - já me mor-deu já me mor-deu
 - for-mi-ga de fo-go já me mor-deu - já me mor-deu - Fui na

1. 2.

Figura 36: Partitura da música da letra Formiga de Fogo. Vigia de Nazaré/PA. 2003.
Fonte: Domínio público.

Um pé se arrasta atrás do outro, os braços dos homens para cima como se estivessem fazendo louvação a Deus. As mulheres vestem saias largas, floridas e compridas, blusas brancas rendadas, de vez em quando usam a ponta dos dedos para fazerem com as saias desenhos encantadores enquanto volteiam no espaço. Em outros momentos, dependendo da letra da música, tocam a cintura ou levantam os braços para o céu enquanto rodopiam. [...].(Bastos 2001, p. 213).

Os pares também podem desenvolver a dança de forma dispersa pelo salão, na qual o homem persegue sua dama como hipnotizado, como que encantado por uma *Iara*, e ela também o leva mundiado aonde lhe convir, ou vice-versa, a dama passa a seguir o cavalheiro como mundiada pelo boto galante.

O carimbó é puro prazer!

[...] Prazer desabrochando o “erotismo latente” de quem dança o carimbó. [...] Os corpos se mexem no espaço carregando indumentária e acessórios próprios que dão a dança um tom todo especial de ser.[...] (BASTOS, 2001, p. 213).

As temáticas das letras da música do Carimbó são variadas, mas uma é recorrente no Carimbó de Vigia, em especial, na manifestação da Dança da Onça: é aquela que busca a inspiração na humanização de tudo que respira no mundo da natureza amazônica:

A HUMANIZAÇÃO DE TUDO O QUE RESPIRA no mundo maravilhoso da natureza é outra característica marcante na poesia do carimbó, decorrente da característica anterior: através de toda uma simbologia e da HUMANIZAÇÃO DOS SENTIDOS, o poeta relata os conflitos humanos, denuncia os abusos ecológicos, conta histórias de amor, enlace e desenlaces, revela o “modus vivendi” do caboclo, suas manhas e artimanhas; e do DIÁLOGO CONSTANTE COM A NATUREZA extrai lições de vida para os homens, alertando, principalmente o homem do seu meio, contra os perigos que o cercam nas lides diárias (MARCIEL, 1983, p.119).

O ritmo atrai, envolve e encanta pela alegria, que explode em um gestual simbolizando o cotidiano ancestral ou o moderno, ressignificado por quem vive e interage nesse mundo de rios e florestas, no qual a fauna e a flora influenciam a vida e o imaginário caboclo, além de

provocar uma tensão constante, pela sobrevivência, tema que não é esquecido, por exemplo, pelo poeta caboclo, mestre Nunes que descreve a abundância dos peixes na região¹⁴:

*Oh! depois da semana santa
A fartura já se encostô
O rabo está no correio
A cabeça na praia grande*

Esta tensão é observada em cenas rituais, apontada por Bião (1996, p.13), que se repete na manifestação do Carimbó e que caracteriza todas as práticas espetaculares.

*Arriba o remo
Que nós somos pescadores
Acenda nosso farol
Acenda o seu porronga*

O “Peru do Atalaia”, de Mestre Lucindo (MACIEL, 1983, p. 187), é apresentado um desafio pela dama ao seu par: pegar um lenço estendido ao chão com a boca, estando as pernas afastadas e estendidas para os lados e os braços para trás. Caso este não consiga, deixa o círculo acompanhado de vaias, mas se consegue desenvolver com sucesso a façanha da prova, este é ovacionado e volta ao círculo, acompanhado de sua dama orgulhosa de seu par. Retornando a dinâmica da dança, a dama faz sua apresentação demonstrando toda a sua faceirice cabocla. (Figuras 37a e 37b).

Os casais ao dançar estão sempre a se olhar, expressam carinho, cumplicidade e desejo mútuo, sujeitando - se a jogos (Huizinga), desafios, através dos quais testam suas agilidades corporais se submetendo aos obstáculos propostos, que na floresta amazônica, na vida do

¹⁴ Letra de Carimbó coletada em entrevista julho/2003.

caboclo, no seu cotidiano e extracotidiano são muitos para provar sua resistência ou o seu querer bem.

a)



b)



Figura 37: Vista da Dança do Peru. Oficina de Dança em Bragança/PA.
Região do Salgado, 2004.
Fonte: Foto Éder Jastes.

La spectacularité serait donc ce qui dépasse dans la vie quotidienne: l'ampleur du jeu social y est plus grande que celle de la théâtralité répétitive du tour les jour. (BIÃO, 1990, p. 23)

Os casais se revezam neste jogo, que retrata muitas vezes o cotidiano das relações afetivas, transformada em espetáculo transferido do cotidiano, no jogo social ao extracotidiano espetacular do carimbó.

Esta ação é observada também no carimbó de o galo e a galinha (Figuras 38,38b, 38c e 39) com letra de mestre Lucindo (MACIEL 1983, p.185), que instiga uma ação de luta entre um triangulo amoroso, que pode ser dois homens lutando por uma mulher ou duas mulheres lutando por um homem.



Figuras 38: Performance dos dançarinos na Dança do Carimbó: o galo e a galinha. Oficina de Dança em Bragança/PA. Região do Salgado, 2004.

Fonte: Foto Éder Jastes.

*O galo com a galinha
Saíram pra passear
Quando chegaram em casa ,
o galo só queria brigar.*

"GALO COM A GALINHA"

Mestre Lucindo.

The musical score is handwritten in black ink on a white background. It features ten staves of music, each consisting of five horizontal lines. The music is written in common time. Chords are indicated by letters above the staff, specifically 'E7' and 'A'. The score is organized into sections by vertical bar lines. Some sections have additional markings: 'Cont.' (Continuation) appears above the fourth staff; 'Ad Lib.' (Ad libitum) appears above the eighth staff; and 'E7' appears above the ninth staff. The handwriting is cursive and expressive, typical of a personal manuscript.

Figura 39: Partitura da Música da letra do Carimbó O Galo com a Galinha.

Mestre Lucindo. Marapanim/PA.

Fonte: MACIEL, 1983, p.185.

Existe também a disputa entre o casal para demonstrar o domínio corporal de um sobre o outro. A dama com sua faceirice e esperteza, flui a dançar distraindo o cavalheiro, e quando

este menos espera, abaixando-se mais do que deveria em um giro ou gesto cortês é surpreendido por sua dama, que girando, o cobre com um giro de saia de forma sensual e desdenhosa. O prazer dado ao homem pela atitude audaciosa de sua dama, demonstra ao mesmo tempo um símbolo de dominação da fêmea sobre o macho.

A letra da Toada da Onça¹⁵ recolhida do relato da memória do Sr. Alfredo, faz referência à Onça: se animal, é a fera mais temida do mundo amazônico, uma predadora; se mulher, é a adversária ou companheira de luta do caboclo pela sobrevivência em seu cotidiano ritualizado. A dança da onça surge também como manifestação artística típica desta localidade, que integra as inúmeras práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados nestas regiões pouco exploradas.

Outro aspecto que chama a atenção no desenvolvimento da coreografia do Carimbó é quando os dançarinos interpretam animais como o peru, o macaco, o jacuraru, o gambá, a formiga, e outros incorporados nos gestos dos casais. Os dançarinos que apresentam traços gestuais de animais, citados nas letras, jogam e brincam com seus corpos sensuais, cheirando as ervas aromáticas nativas da Amazônia, em um ritual¹⁶ de acasalamento ou disputa por parceiros; pouco se tocam, a não ser quando há conflito, uma tensão por espaço, domínio de um sobre o outro.

Entre essas modalidades, enquadra-se, portanto, a manifestação da Onça, objeto deste estudo, em que a dama interpreta a Onça e o cavalheiro o Cachorro/Caçador. Neste caso em especial, é travada uma luta, na qual o perdedor, geralmente o cavalheiro, sai seminu e desmoralizado, pela Onça. O bom dançarino é aquele que não se deixa enganar pela malícia de seu par, para não ser desmoralizado frente aos outros. A bela dama, faceira, cheirando a

¹⁵ coletada em pesquisa de campo, em junho de 2003, no Município de Vigia de Nazaré.

¹⁶Ritual deve ser entendido segundo a concepção de Vitor Tuner apud Bião (1996, p. 13) em “Estética performática e cotidiano”, é também citado em Versényi (1996, p. 11) em “El teatro en la América Latina”, é essencialmente representação e atuação.

patchouli e outras ervas aromáticas, embriaga seu par com todos os seus artifícios de mulher, que guarda em si os desejos de uma fera. Uma Onça Cabocla, a ser dominada, ou não, pelo seu par, que corre o perigo de ser publicamente desmoralizado caso perca a disputa.

3.3 MATRIZES ANCESTRAIS DO CARIMBÓ

O Carimbó é uma manifestação espetacular que apresenta em seu contexto uma ética da estética do cotidiano, (MAFFESOLI 1999, p.32) de herança universal da humanidade, resultada das contribuições que apresentam sua representatividade, tanto a nível local como global. Os elementos comuns às primeiras manifestações de caráter cênico do homem são recorrentes, como a figuração em círculo, gestual do cotidiano, nos quais através da observação da sua teatralidade cotidiana e extracotidiana sistematizava suas experiências, transformando-as em espetacularidade para o outro ver seus desejos mágicos, míticos, religiosos, comemorativos, lúdicos e militares, manifestações que apresentam sentidos e significados próprios de cada grupo ou cultura.

A roda ritual passou das cavernas e terreiros para os salões, e está sempre presente quando uma ou mais pessoas se destacam na exibição de sua arte individual, em par ou em grupo.

O gestual representa o cotidiano, aparece sistematizado e retratando o quadro cênico expresso pelas letras das músicas, nos quais o imaginário do artista flui e influi no comportamento da comunidade por fazer parte do imaginário coletivo. Assim para Loureiro (1973, p.6)., *o carimbó nasce como espécie de preamar rítmica da Amazônia, fruto do*

contato de etnias e culturas (figura 40), num processo de sincretismo, exigindo uma certa devoção, para ser bem sentido e dançado



Figura 40: Representações étnicas que contribuíram para a formação da cultura cabocla na Amazônia.

Fonte: Trabalho artístico Betânia Simões.

3.3.1 Elementos da Matriz Ameríndia

Os matizes predominantes das pinturas corporais, como vermelho, preto, branco, amarelo, azul e outras cores e as tramas dos adereços indígenas, lembram a flora e a fauna do caleidoscópio amazônico, e estas são encontradas nos cantos, nos contos e nos encantos tupi – guarani, nos convidando a mergulhar no mundo de cores, cheiros e gostos. Uma viagem sensorial ao ambiente encantado de rios e florestas.

Este embrenhar nas trilhas amazônicas revela tesouros, na poesia embalada pela música nativa, na qual curimbós, maracás e flauta, reco-reco e outros instrumentos levam a ação ritual quase compulsiva, transmutada em coreografia que interpretam o cotidiano e extracotidiano, com gestual imitativo de tarefas do dia a dia e gestuais de animais.

A figuração em círculo, fileiras e colunas completadas pela adesão dos participantes podem variar para formação de pares que realizam solos dentro de círculos ou dispersos, aquecidos pelo “cauim” que faz a alegria geral. Estes seguem o passo básico com o pé direito

a marcar forte e com o esquerdo a arrastar seguindo o anterior (ou vice versa) sem ultrapassar o primeiro, em sentido anti-horário, fluindo o ritual com cada adesão de indivíduo, que fortalece o sentido de união do grupo.

A composição deste encontro ritual de instrumento, música, canto, dança e indumentárias aproximam estes aos ancestrais e seu panteão mítico indígena, humanizando os seres de seu contexto e do seu imaginário, como na dança do Gambá (Maué) ou rituais de iniciação como o Ritual do Kuarup (Kaiapó), o da Moça Nova (Kaiapó e Ticuna) e aos gêmeos míticos dos índios Cariris. Como ainda acontece hoje no Carimbó, em seus momentos festivos.

Pinturas corporais, arranjos de cabeça como cocares e tiaras, colares, pulseiras e brincos de penas, sementes, ossos e dentes de animais e espinhos, são indispensáveis para o ornamento corporal destas manifestações. Além de perfumes de ervas aromáticas para purificar o ambiente e o corpo dos iniciados no ritual, são os preparativos obrigatórios à festa que principia e estes apresentam seus significados. Cada cor, estilo de ornamento ou forma de uso representa o sexo, função ou a hierarquia no grupo.

Os homens começam a dançar ao som da música, levados pelo canto em tupi guarani, tirado pelo puxador, geralmente ancião, e respondidos pelo coro de homens, mulheres e crianças. O convite é feito pelos homens às mulheres que saem a dançar com seu par seguindo-o aonde este for, repetindo seus passos ou interagindo com o gestual animal do contexto amazônico, como é apresentado por Nery (1992, p.218) que observou nos índios Pareci:

[...] os índios Pariquis (Parecis) executam a mais original de suas danças, a dança dos animais, os dançarinos devem reproduzir em seus cantos os gritos das feras e representar ao mesmo tempo pelos seus gestos os modos de andar dos animais. Ora arremedam o sururiu - cobra d'água -, imitando as evoluções confusas desse ofídio, ora celebram os costumes do tamaquaré, pequeno camaleão, que vive nos pântanos sobre as largas folhas das quais os índios produzem certos filtros misteriosos.

Isso ainda acontece no Carimbó nos dias hoje!

Os Caruanas, espíritos do mato e da água, se manifestam nos corpos dos guerreiros ou no representante legal desta função, o pajé, trazendo energia vital, saúde para a comunidade tribal.

Para melhor entender a contribuição indígena, sem cometer maiores deslizes em sua história é necessário mergulhar nos registros oficiais e não oficiais feitos por curiosos e autoridades que passaram por estas terras chamadas pelos índios de Pindorama, que presenciaram o encontro das nações no mundo novo, não esquecendo do depoimento de representantes das nações que aqui construíram sua história.

Etnias e Nações como a Asteca, a Inca, a Maia, a *Karive, a Tupí e a Guaraní*, dentre outras, dominavam o continente antes do histórico desembarque do colonizador europeu. Fato histórico que ficou conhecido como *A descoberta da América ... (que ainda não houve)*¹⁷ e aqui realizavam seus cultos/rituais e manifestações artísticas.

Na América estes “cultos/rituais” são apresentados na obra de Versényi (1996, p.6-9, 13) e eles fazem referências à atividade Asteca, Maia e Inca que muito se assemelha aos dos Katugua (*Karive, Tupí e Guaraní*) citados por Pares (1995, 23-24, 111, 118-119, 123, 126-127, 193-195) e dos rituais de passagem dos grupos Amazônicos como os Maué, citado por José Veríssimo (1882, p.66-67), os Kaiapó (*Kamaiurá*) citado por Villas- Bôas (1990, p. 55-57, 106-111), os Ticuna apud Moura (1997, p. 70-80), os Parecis citado por Nery (1992, p.218), os Cariri apud Assumpção (2003, p.2), quanto à interpretação de animais do cotidiano, o que geralmente denominava estas manifestações. Cito alguns exemplos destes registros:

¹⁷ Título do livro de Eduardo Galeano (1999), que faz um discurso engajado em favor dos cidadãos da América Latina, assim como em “As veias abertas da América Latina”.

A carta da Caminha (1500, p.f 7 v), documento inaugural da história do Brasil que cita:

Além do rio andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomar pelas mãos. Faziam-no bem. Passou-se então além do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomndo-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com eles muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com aquilo muito os segurou e afagou, tomaram logo uma esqueveza como de animais monteses, e foram-se para cima. (CORTESÃO, 2002, p. 106).

Versényi (1996, p.18-19) ao fazer a análise das descrições de Dúran¹⁸, cita que:

Tal como hemos visto em las descripciones que hace Durán de diversos espetáculos religiosos aztecas, la Naturaleza desenpeñaba un importante papel en los elementos escénicos, dramáticos y temáticos de la práctica ritual. También en la actividad indígena se ponía de manifiesto el hincapé que se hacia en la Naturaleza. Tanto en la cultura maya como en la inca tenían una presencia constante las danzas mímicas que mostraban una facinación por el mundo animal circundante, por los milagros del cultivo y por el lugar que ocupa la humanidad en este sistema aparentemente maravilloso. “De mirar los animales, surgen los festivales zoológicos; de la práctica del cultivo, surgen los festivales agrícolas mezclados con los mitos fálicos; el retorno al pasado los lleva a la leyenda y la historia, y el deseo de invocar a los seres superiores, los lleva al liturgia.” (VERSÉNYE, 1996, p.18-19).

Léry apud Pares (1995, p. 61)cita que:

[...]Unidos unos aos otros con las manos sueltas pero fijos en el lugar, formando una rueda, cada cual com la mano direcha en la cintura y el brazo y la mano izquierda pendientes, levantando un tanto el cuerpo, cantando y dançando. Como eran numerosos formaban tres ruedas, en el medio de las cuales se mantenían tres o cuatro caraiba ricamente adornados de plumas, colares, máscaras y brazeletes de diversos colores , cada uno con uma maraca en la mano.[...].

Pares (1995, p.22)cita que:

El sistema de idéias Ka-Tu-Gua parte de la circularidad. Por ello, el hombre no inicia su vida al nacer y la concluye con la muerte. Todos los animales han sido o habrán de ser, alguna vez hombres o viceversa.

¹⁸ Diego Duran(c.1537-1538) chegou no México com a idade de 5 ou 6 anos, cresceu no novo mundo e testemunhou e registrou rituais do povo nativo, em historia de las Índias.

Estes exemplos, além dos outros que serão apresentados no desenvolvimento da obra, mostram elementos que confirmam a forte relação do nativo com a natureza e a utilização de gestual animal em seus rituais, o que Nina Rodrigues denomina de personagens e Mário de Andrade denomina de tendências possivelmente totêmicas (MOURA, 1997, p.67).

3.3.2 Elementos da Matriz Lusitana

O homem português trazido pelas águas oceânicas traduz nas cores vermelho, verde, preto, amarelo e branco a sua bandeira ao vento, que também traz nas saias, anáguas, blusas, calças compridas, camisas, brincos de argola, lenços, chapéus, pulseiras, anéis, sapatos e meias, a representação das formas de sentir e lembrar a sua ancestralidade e seu imaginário distante, mais perto do coração, participando ativamente da construção do novo mundo.

Estes criavam vida e energia nos corpos a dançar nos bailes nos quais violão, castanholas, banjo e tambor e outros instrumentos típicos eram guias das canções que animavam o grupo afoito através das músicas que se revelava na língua portuguesa em prosa e versos, construindo a poesia cantada pelo puxador e respondida pelo coro, animando os passos, giros, sapateados, castanholações e palmas de casais unidos ou soltos em figurações de círculo, colunas e outras figuras geométricas em que o gestual representava seu cotidiano e extracotidiano de sua terra natal agora sendo ressignificado em nova terra na interação com os povos nativos.

3.3.3 Elementos da Matriz Africana

O homem africano trazido à força pelo processo escravocrata originário de diversas etnias e costumes singulares em sua terra natal, aprendeu no novo mundo a viver em união com seus irmãos para poderem sobreviver às mazelas da escravidão.

Para isso fortaleceram os laços com sua cultura, seus ancestrais e sua religião estruturando uma resistência que até os dias de hoje é lembrada por seus descendentes através da música e da dança, tendo como principal instrumento de percussão o atabaque, geralmente de tamanhos diferentes recebendo denominações particulares como já foi descrito anteriormente (p. 48), que anima o batuque.

Os atabaques ou tambores afros são a chave mestra de suas manifestações e hoje integram um grande número das manifestações brasileiras (SALLES, 1969, p.278) e (CASCUDO, 1980, p 114).

No Brasil os africanos criaram letras dolentes que retratavam seu cotidiano sofrido, e esse logo era esquecido, passando a ter duplo sentido em uma jocosidade desdenhosa com seus algozes.

Assim levavam e levam a alegria coletiva com movimentações vivas que envolvem e seduzem a dançar os casais que são levados a quebrar e requebrar o corpo inteiro em um gestual de sensualidade convidativa, num ritual de amor e resistência à sobrevivência de grupo. O gestual de animais também era tempero de suas manifestações. Repito aqui a referência de Nina Rodrigues e Mário de Andrade, que evidenciam a aparição desses nas manifestações por eles.

Corpos delgados e seminus cobertos com peles e colares de ossos e dentes de animais, tranças, tatuagens e outros adereços que identificam sua etnia, que carrega seu rico imaginário

e alimenta seus mitos transladados de seu mundo distante, a África, se tornou tão próximo, o Brasil, no qual a força da natureza está sempre presente na força dos caruanas indígenas ou de seus Orixás, ambos os panteões de pura energia presentes na natureza que se unem e se aproximam através da Umbanda.

3.4 A ESTÉTICA CABOCLIA NA CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA MATRIZ

O caboclo, híbrido dos matizes étnicas que construíram a história do povo brasileiro, digeriu pela antropofagia cultural e elaborou uma cultura forte, construindo uma leitura que se alimenta da memória de seus ancestrais e enriquecida por suas vivências, fruto de seu empirismo, ratificado por sua análise crítica diante de sua contemporaneidade que devaneia em seu imaginário, que o liga às ciências do espírito, construindo e constituindo um novo posicionamento em sua realidade local e global.

Índios e negros recebem as indumentárias lusitanas para cobrir, na concepção europeia, a nudez selvagem. Contudo, os signos das pinturas corporais foram ressignificados por estes descendentes híbridos, pelas estampas coloridas, temas florais que reatavam a ligação forte com a mãe natureza, seus mitos e divindades num sincretismo cultural.

A quantidade e a densidade dos tecidos diminuem devido o calor dos trópicos, deixando os contornos do corpo bronzeado do Apolo amazônico à mostra como o da Vênus cabocla, nas transparências e nos decotes dos vestidos. Moços e moças tebudas¹⁹ de corpos bem formados, de cabelos lisos ou ondulados, geralmente curtos para os caboclos e longos para as caboclas.

¹⁹Tebudo ou tebuda derivado de teba adjetivo comum na cultura popular paraense, que significa grande, forte, avantajado (ASSIS, 1992, p.185).

A mística mistura ressalta uma e outra característica ancestral na qual as matizes de pele, cabelos e olhos amendoados compõem uma obra prima. Em cada indivíduo está emoldurado o contorno de corpos sedutores de machos e fêmeas expostos em uma sensualidade inocente, lapidados pelo labor cotidiano. Cada um, ressaltando detalhes de sua beleza através do meticuloso ritual de preparação para a folia de fim de semana ou festas comemorativas da comunidade. É a beleza nortista que se expande e explode em alegria e desembaraço nas festas populares.

Estas divindades amazônicas que se manifestam diante dos olhos mortais, alimentam os desejos a escorrer da boca dos varões observadores das filhas das Iaras, que sonham serem levados ao seu mundo encantado submerso nas águas, mesmo se arriscando em nunca mais voltar aos seus entes queridos, para ficar no colo da mãe d'água, e provar de seus prazeres e encantos, embriagados pelas águas de cheiro cheiroso que exala de seus corpos.

A mulher amazônica descendente da Icamiaba, da Iamuricumá, esconde atrás de sua faceirice a onça cabocla, a guerreira, a fera astuta, cheia de encantos, pronta a se defender dos ataques não sedutores, como no Lundu em que a dama só se entrega depois de comprovado o poder de sensualidade de seu parceiro.

E é no Carimbó, foco deste estudo, que o embate de forças sedutoras acontece, através de jogos que desafiam o parceiro ou a ambos. Em especial, na Dança da Onça, em que a mulher transgride as regras sociais e toma a iniciativa, se defende, ataca, domina e vence o poder masculino desmoralizando-o diante de todos.

4 DANÇA DA ONÇA: DA ANCESTRALIDADE INDÍGENA À CULTURA CABOCLÁ NO CARIMBÓ DE VIGIA DE NAZARÉ

*...E deixo meu canto seguir de bubuia
Sem nunca negar minha origem tapuia,
Levando esta vida no peito e na raça,
Amando, lutando, tomando cachaça*

Antônio Juraci Siqueira

O reino amazônico vive em constante tensão. Todo caçador pode virar caça nas armadilhas da floresta. O pequeno pode ganhar a luta contra o grande, desde que unido a seus semelhantes na luta pela sobrevivência.

E é da experiência acumulada no processo de sobrevivência do homem amazônico que se construiu o potencial cultural do povo da floresta: seu canto, sua dança e sua arte expressam o mundo circundante, seu cotidiano, sua vida. Um ritual cotidiano de interação com a natureza que segundo Versényi (1996, p.19), apresenta um importante papel na vida ritual dos povos ancestrais, rituais ainda presentes e reexistentes na vida cabocla.

Assim, a região amazônica abre a cena com suas cortinas verdes para apresentar o nascimento, em solo fértil, do fruto de suas sementes, de uma arte em instrumento de percussão, música, letra, poesia e dança de cores e corpos. Uma composição estética cultural que surge da parceria do caboclo com a natureza: o Carimbó, resultado espetacular da interação do ameríndio, do lusitano e do africano. É manifestação que entra em cena interpretada por seu povo, para expressar seu cotidiano e extracotidiano singular e plural.

No contexto geral desta manifestação cultural amazônica, o domínio masculino é notório. Poucas são as mulheres que constroem artesanalmente o instrumento *curimbó* ou o tocam, poucas são as poetas do carimbó. A participação das mulheres é quase que exclusivamente como musa inspiradora das letras das músicas do carimbó, e também como dançarinas desta arte.

E é neste espaço ritualístico que ela mostra o poder de sua sedução e sua agilidade como dançarina popular, nos jogos de conquista, nos quais humilha, sempre que possível, um parceiro desavisado, através do gestual coreográfico que contém signos, sentidos e significados, típicos do povo do norte. Como aparece na letra desse carimbó coletado por Vicente Salles (1968, p. 270-271) em sua pesquisa em Vigia de Nazaré com tia Pê (figura 41).

The musical score consists of two staves of 4/4 time, common notation. The first staff shows a melodic line with lyrics in Portuguese. The second staff shows a harmonic progression with a section labeled 'Cadência final' (Final cadence). The lyrics describe a playful interaction between a woman named Mariquinha and a man, involving an açaí fruit and a band. The score includes a section titled '* Variantes da cadência final:' (Variants of the final cadence) with four examples of different melodic endings.

a-ça-i — Pra-pa-nhá a-ça-i Me le-va pra u-tra ban-da

Cadência final

pra-pa-nhá seu a-ça-i 2-Mari-quinhá tua māete chama lá no fundo do

qui-ntal Que ve-lha abor-re-ci-da não me dei-xa na-mo-rá Ai!

*** Variantes da cadência final:**

Mariquinha foi ao baile
eu também queria ir
me leva pra utra banda
pr'apanhá seu açaí; ai!

P'rapanhá'cái, pr'apanhá'cái,
me leva pra utra banda
pr'apanhá seu açaí.

Mariquinha tua māe te chama
Lá no fundo do quintal

que velha'borrecida
não me deixa namorá; ai! *

Pr'apanhá'cái, pr'apanhá'cái... etc.

Mariquinha, meu amor,
coração de jabuti,
me leva pra utra banda
pr'apanhá seu açaí; ai!

Pr'apanhá'cái...

Figura 41 – Partitura e letra do carimbó *Pra Apanhar Açaí*.

A letra faz referência ao mundo amazônico e à luta do caboclo pela sobrevivência em seu cotidiano ritualizado, mostrando o momento em que ele tira da floresta seu trabalho, seu lazer e seu prazer.

A inspiração para as letras do carimbó surge da natureza, como se observa em muitas composições do gênero, em que o poeta se inspira no cotidiano e na teatralidade cabocla transformando e ressignificando esta em espetacularidade através da poesia e do ritmo, que envolve, embriaga, *mundia*¹ e leva a quem ouve a dançar, ainda que só.

A poesia surge do encantamento deste caboclo com o cotidiano e extracotidiano singular de seu ambiente e do estranhamento em detalhes que passam despercebidos aos nossos olhos. E que sempre são novidades aos olhos sensíveis que percebem o mundo em mutação, na labuta do seu dia a dia, trabalhando na terra ou pescando nas águas do rio-mar, para tirar de seu ventre o alimento em forma de raiz ou peixe.

O ritmo atrai, envolve, encanta pela alegria que deságua em gestual, que simboliza o cotidiano ancestral ou moderno, ressignificado por quem vive e interage no mundo Amazônico de rios e florestas, no qual a fauna e a flora influenciam a vida e o imaginário caboclo.

O som movimenta os pés, num arrastar coreografado, um atrás do outro, em um movimento circular, em sentido anti-horário, característica da herança indígena, podendo também os pares desenvolver a dança de forma dispersa pelo salão, no qual o homem persegue sua dama aonde ela o quiser levar, começando aí o poder da dama sobre seu parceiro.

A roda ritual se completa ou se desfaz, momentaneamente, seguindo a dinâmica coreográfica improvisada pelos casais que seguem com seu gestual a proposta da temática da letra da música do carimbó, podendo ser: *Um canto...de trabalho; sem preocupação*

¹ Mundiar que significa magnetizar, poder de entorpecer o ânimo, do tupi mundiá, (MIRANDA, 1968: 59).

religiosa; de luta de classes; da terra; ecológico; machista; erótico e lírico (o amor e a vida), (MACIEL, 1983, p. 126-127).

Em quase todas estas temáticas acontece a humanização dos seres e elementos da natureza, que são personificados pelos dançarinos.

Os casais sempre a se olhar, expressam carinho, cumplicidade e desejo mútuo, sujeitando - se a desafios, a um jogo (HUIZINGA, 1990, p. 12), para provar seu querer bem através de suas agilidades corporais que tentam vencer os obstáculos que na floresta, na vida, no cotidiano e extracotidiano são muitos. Jogo social do cotidiano, teatralidade de todos os dias trabalhada para o outro vê, tornando-se espetáculo. Como já citamos anteriormente em Bião (1990, p. 23).

Em certas cenas do cotidiano, no qual a teatralidade do conviver social é ressignificada e mostrada de forma espetacular aos olhos de quem observa, a manifestação é apresentada com tensões (BIÃO, 1996, p. 13).

Essas tensões essenciais entre cenas rituais e rotina diária são as condições liminais, que caracterizam todas as práticas espetaculares, constituindo-se terreno próprio para conflitos que promovem e provocam a ação.

Esta ação é observada, por exemplo, na letra da música do carimbó de *O Galo e a Galinha*, de mestre Lucindo, que instiga uma tensão, de luta entre os casais, como já foi descrito no capítulo 2.

Nesta categoria de carimbó, os casais entram no círculo para disputar os parceiros, sempre um cavalheiro e duas damas ou uma dama e dois cavalheiros, que teatralizam a briga dançando e tentando expulsar o (a) rival com *umbigadas, bundadas, peitadas* e outros golpes sutis sem perder a majestade coreográfica improvisada da dança.

Os casais se revezam neste jogo que retrata, muitas vezes, o dia a dia das relações afetivas, que é a teatralidade transformada em espetáculo no jogo social do cotidiano aceito e

no qual a ludicidade é disfarce do fato corriqueiro, a briga, e esta é projetada no extracotidiano do Carimbó, tornando-se espetacularidade aos olhos do público que ri das cenas que, muitas vezes, fazem parte de sua vida.

Existe também a disputa entre o casal para demonstrar o domínio corporal de um sobre o outro.

A dama, com sua faceirice e esperteza, flui a dançar distraindo o cavalheiro. Quando este menos espera, descuidando-se, abaixando-se mais do que deveria em um giro ou cortesia, é surpreendido por sua dama, que girando, o cobre com sua saia de forma sensual e desdenhosa *e este fica marcado pelo seu cheiro, seu pixé* (MIRANDA, 1968, p.69). O prazer dado ao homem pela atitude audaciosa de sua dama de cobrir seu par com a saia, demonstra ao mesmo tempo um símbolo de dominação da fêmea sobre o macho, ou como se diz no popular, é um homem *panema*, (MIRANDA, 1968,p. 63). Infeliz na caça ou na pesca. A explicação lógica é que o cheiro do sexo feminino, após o ato sexual, é sentido pelos animais que se afastam do caçador ou do pescador. O índio quando faz amor e sai para caçar ou pescar, passa folhas no corpo para tirar o cheiro de sexo, que poderá afastar sua caça, se não for assim esse fica *Che côo panema*, infeliz na caça, ou *Che pirá panema*, infeliz na pesca. E aqui o dançarino ficaria no meu entender *Che carimbó panema*.

A dança do Carimbó aparece como reflexo e registro da ludicidade dos fatos cotidianos, com temáticas de sentido dúvida nas quais a sexualidade e a luta pela sobrevivência estão sempre presentes. Seus movimentos retratam o contexto em que seus intérpretes convivem e interagem.

Coreografias surgem da criatividade cabocla, como formações simples de círculos, fileiras, colunas, podendo ser em pares, em grupos, dispersos ou com solistas. Quanto ao gênero, só de mulheres, só de homens ou mistas; com sentidos e significados próprios de cada grupo.

Essa prática da linguagem cênica encontrar-se-á nos comportamentos humanos espetaculares organizados pelo homem amazônico, apresentados em seus ritos, em sua arte, e em formas de expressão do seu cotidiano ímpar.

Elementos importantes aparecem no carimbó que evidenciam a participação criativa do caboclo na produção cultural da Amazônia, resultante de sua herança genética e cultural, que muitas vezes foi encoberta pela história. Hoje, poderão vir à tona e colocar em evidência a contribuição da matriz cabocla, indígena, sem querer desvalorizar a contribuição dos outros povos que ajudaram a construir nossa cultura.

O bom dançarino do Carimbó é aquele que não se deixa enganar pela malícia de seu par, para não ser desmoralizado frente aos outros. A bela dama, faceira, cheirando a patchouli e outras ervas aromáticas, embriaga seu par com todos os seus artifícios de mulher, que guarda em si os desejos de uma fera, uma *onça caboca*, a ser dominada (ou não) pelo seu par, este correndo o perigo de ser publicamente desmoralizado, como ocorre no carimbó de Vigia de Nazaré.

Em Vigia de Nazaré a dança do Carimbó possui uma modalidade que é manifestada ao final da apresentação dos grupos de Carimbó: todos os integrantes se retiram, deixando o espaço de apresentação livre para a apresentação desse *pas du deux* amazônico, a Dança da Onça, interpretada por um casal, em que a dama representa a Onça e o cavalheiro cachorro, como já descrevemos nos capítulos anteriores.

4.1 O GESTUAL DE ANIMAIS NOS RITUAIS INDÍGENAS

A ligação entre os seres humanos e os animais é representada em muitas civilizações por pinturas que representam cerimônias de caça ou rituais de passagem em que existe a

incorporação do espírito ancestral, cuja força dos animais é sempre presente, representando características peculiares a cada ser.

A representação de elementos da natureza era constante nos rituais Astecas presenciado e descritos por Durán² (apud VERSÉNYI 1996, p. 12), entre eles os dedicados ao Deus Huitzilopochtli e Quetzalcoátl, onde aparecem jovens com indumentária e gestual de animais,[...] bailaban, descendían unos muchachos, vestidos todos como pájaros y otros, como mariposas, muy bien aderezados de plumas ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas.[...]. Acrescenta ainda que esta descrição apresenta uma dança ritual de índole teatral na qual aparecia música, diálogos e dança.

Em nível nacional, desde o primeiro encontro dos nativos com os europeus, que chegaram a esta terra denominada Pindorama, no ano de 1500, e durante o processo de convivência dos atores sociais envolvidos nesse momento histórico, foram feitos os registros da beleza e da alegria dos nativos, o gosto pela música e pela dança, documentados nos relatos da carta de Caminha (2002, p.73).

Em 1557, Jean de Léry presenciou a manifestação de comunidades tupi-guarani quando recebeu um grupo de nativos que se denominavam Caraibe, responsáveis em transmitir a história de seus antepassados através de ritos. Parés (1995, p.83) apresenta o depoimento de Léry que diz: “[...] Esto lo hicieron varias veces estos señores caraibes y las ceremonias durabam casi dos horas sin que estos quinhentos o seiscentos selvajes cesaram de bailar y cantar. [...]”.

As Cerimônias Caraibe, entre os tupinambás, apresentavam forte relação com os animais interpretados pelos guerreiros como seus espíritos guardiões, que lhes transmitiam a força necessária para a luta (figura 42).

² Durán (c.1537-1588) viveu no México desde os 5 anos de idade, cresceu no novo mundo tornando-se frei.

Espíritos guias, entre eles os pássaros, representados através de arte plumária, organizando ornamentos em plumas multicoloridas, que os acompanhavam nas danças rituais e nas guerras como aréolas ou coroas do ser humano, que os elevavam mais rápido ao criador, na ocasião da passagem da vida terrestre à vida ao lado de seus ancestrais lá em cima com as estrelas.



Figura 42: Ritual Tupinambá.

Nota-se nessa figura a semelhança do passo básico do Carimbó, pé direito a frente sendo o esquerdo arrastado, e a postura típica dos dançarinos de Carimbó que curvam o corpo a frente com um braço a frente e o outro atrás.

4.1.1 O Gestual Animal nos Ritos de Passagem: A Festa da Moça Nova dos Ticuna e dos Kaiapó.

Este ritual de passagem está presente em quase todas as nações indígenas do Brasil modificando-se apenas alguns elementos que são singulares a cada grupo, como nos Ticuna, o uso das máscaras, os Kaiapó, pintura corporal forte e colorida com outros adereços, colares e plumárias.

4.1.1.1 A Moça Nova e o Gestual Animal dos Ticuna³

A cerimônia da moça nova é um rito que a tribo Ticuna realiza anualmente em comemoração à menina que se torna mulher (figura 43)



Figura 43 – Ritual da moça nova Ticuna.
Fonte: Desenho de Debret.

³ Texto baseado em descrições de Alceu Maynard Araújo (2000: 246) e gravuras de Debret (1972, p.107-109) e desenhos de Lanzellotti

Os preparativos para a festa demoram vários dias, incluindo o preparo das trombetas, de tambores, enfeites para a virgem (figura 44)



Figura 44 – Máscara da onça Ticuna.

Várias máscaras representativas também são confeccionadas como as do tapir, peixe, veado, pássaro, esquilo, gato do mato, jaguar e, em especial, as que representam macacos. (figuras 45 a e 45b).

Preparam também um compartimento, no qual a virgem ficará reclusa. Os convidados ajudam na construção do cubículo, com folhagem e madeira.

Um dos personagens principais da festa é um monstro que vive na água. É representado por uma máscara que tem a cara de serpente e a boca sem dentes, com mais de dois metros de altura.

Em noite de lua cheia, a virgem entra no cubículo e fica guardada por duas tias maternas, responsáveis pela festa. São suas conselheiras. Lá, é depilada e pintada de azul, permanecendo em jejum durante a festa. Os pais da virgem oferecem comida e bebida aos convidados.

Os tambores tocam sem parar...

Alguém anuncia que da mata vem um demônio. Este, um mascarado de macaco, salta no meio dos presentes, fazendo gestos obscenos. Os índios riem muito. Comem e bebem. Aparece outro macaco, que ronda o cubículo da virgem, batendo o bastão no chão. Mas a virgem é defendida pelos vigias

Após três dias e três noites de festa, dança, bebedeiras, os pais da moça nova retiram-na da reclusão. Um velho, com um tição na mão, aproxima-se informando que o perigo passou, o demônio foi embora.

A virgem, pintada de azul, com saiote vermelho, cocar de penas coloridas, começa a dançar junto com os outros índios.

As tias dão conselhos. Que a moça nova deve ser ativa. Trabalhadeira. Uma boa mulher e que deve respeitar o seu marido. (ARAÚJO, 2000: 246)



Figuras 45: Máscaras do ritual da moça nova Ticuna.

Fonte: Desenhos de José Lanzellotti.

4.1.1.2 A Apresentação da Moça Nova no Kuarup⁴

Desde tempos ancestrais, os índios do Xingu realizam o Kuarüp, um ritual para chamar à vida, os espíritos dos que já se foram, em troncos ornamentados (figura 46) denominados de Kuarup.

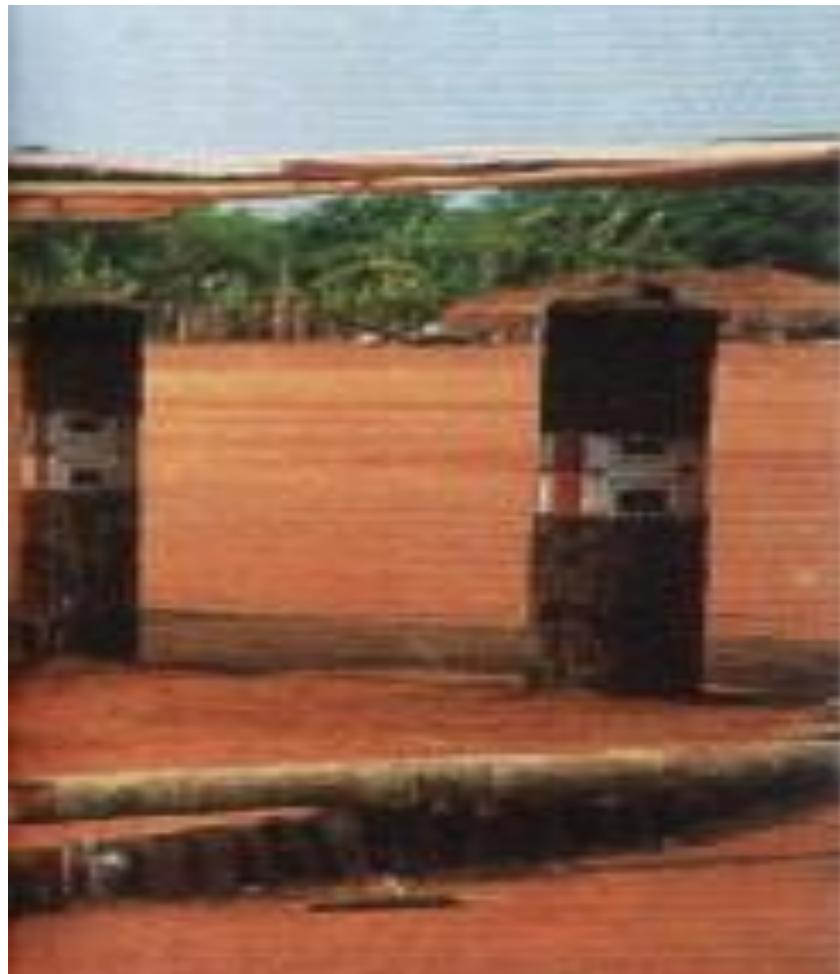


Figura 46: Os Kuarup.
Fonte: Fotos David A. Perfetti

As tribos cantam, dançam, lutam e se alegram para que estes espíritos permanecem no ambiente da aldeia, voltem a viver ou libertem-se para sempre, refugiando-se nos campos sagrados.

Hoje, o objetivo da dança-ritual é a apresentação das jovens recém-iniciadas (figuras 49 a/b), e a convocação dos espíritos de seus mortos para que encarnem nos troncos de madeira (os Kuarüp). Reúnem no parque do Xingu, Mato Grosso e Sudeste do Pará, na Bacia do Rio Xingu, quatorze aldeias. Seu ano inicia quando as noites claras permitem ver os milhares de outros Kaiapó acendendo suas fogueirinhas no firmamento, as estrelas.

⁴ Texto baseado no registro de Peret, (1995:20-31), Villas Boas (1990,p. 55-57)

Mantendo o espírito das lendas, os pajés de hoje entram em transe e incorporam os seres mitológicos: um par de pajés encarna a gente-sapo, outro a gente-cutia, e o terceiro permanece humano. Uma dupla canta e toca os maracás junto ao cemitério, na praça.

As moças-novas passam meses em reclusão, assim como as dos Ticunas recebem orientações para sua vida adulta sobre sexo e alimentos e remédios que provocam a esterilidade. A dama na Dança da Onça ao se afastar para interpretá-la, assume uma atitude de clausura em uma toca imaginária, tal qual as moças enclausuradas no ritual da moça nova, sendo que na manifestação da Onça esta se apresenta como incorporando o espírito da gente-onça como os pajés que incorporaram a gente-sapo, a gente-cutia. Ela assume o gestual do animal, como os pajés incorporados no Kuarup, em uma conversão semiótica, conceito tratado por Loureiro, já citado anteriormente.

É interessante salientar que em 1889, (Nery, 1992, p.221) registra que os índios civilizados têm uma dança do sapo cururu: os dançarinos, saltitantes, agachados, formam círculo, e cantam em coro [...] uma cantiga que muitos de nós ouvimos para ninar como reexistência indígena passadas de mãe a filhos para que não esqueçam sua origem étnica:

Sapo cururu, da beira do rio, quando o sapo canta, maninha, Cururu tem frio.

E, assim, os outros pares tocam as longas flautas uruá, enquanto caminham pela aldeia, entram de maloca em maloca atraindo os espíritos para a festa. As novas mulheres (iniciadas) dançam colocando a mão esquerda sobre o ombro dos músicos que tocam flautas uruá (figuras 47a e 47b).



Figuras 47: Ritual Kuarup/apresentação das moças.

Fonte: Fotos David A. Perfétti

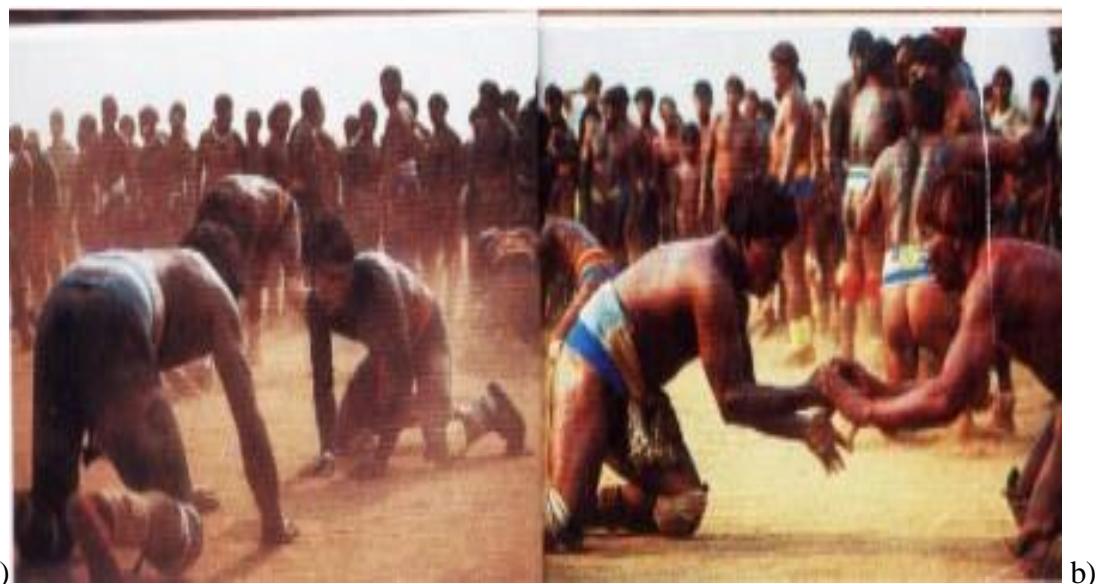
Muitos reproduzem gestual animal em suas performances como os guerreiros que formam uma fila india, cantam, dançam, marcham na cadência das batidas dos pés no chão imitando o vôo dos pássaros, seus ancestrais mitológicos (figura 48).



Figura 48: Ritual Kuarup/apresentação dos guerreiros.

Fonte: Fotos: David A. Perfétti.

Também formam um grande círculo, onde guerreiros vão competir no huka-huka, a luta dos campeões intertribais. Como em jogos de acasalamento demonstram sua força aos homens e mulheres para serem respeitados e aceitos pela sociedade e em especial pelas mulheres dos grupos participantes, formando laços que produzirão bons guerreiros (figuras 49a e 49b).



Figuras 49: Luta de guerreiros no ritual do Kuarup.
Fonte: Fotos David A. Perfetti.

4.2 O RITUAL AOS GÊMEOS MÍTICOS DOS ÍNDIOS CARIRI.

É como complemento demonstrativo destas manifestações exemplificadas até aqui, que achei interessante citar um fato ao tema desta dissertação, apresentada pelos Cariri do nordeste brasileiro, mesmo estando fora do contexto amazônico, mas ligados pela unidade cultural dos nativos da América. Concordo com Pares. Compreendendo-se, ao mesmo tempo, que é na mistura de raças e características que constitui o Brasil.

Brasil, civilização barroca. É berço esplendido em terra batida. É frondosa cabeleira verde, amazônica, sobre corpo Raquítico, branco, preto e amarelo. Brasil moreno, cor de cabaça de Poditã, poderosa deusa da caça e das florestas, e portanto da vida, da grande Nação Cariri. (ASSUMPCÃO, 2003, p.1)

Do gestual animal apresentado pelos nativos brasileiros aqui citados, é importante ratificar que esses atores sociais desempenham uma performance única, e que mescla o passo matreiro e intuitivo de cada um com modos ancestrais de dançar e imitar animais aprendidos com as gerações mais velhas da família. Uma espécie de ritual secular que, vista hoje, apresenta a força das coisas inéditas, como legítima expressão artística que é.

Para os Cariri muitos eram os rituais ao deus *Poditã* e a seu irmão *Warakidzã*; os gêmeos míticas indígenas, filhos de *Badzé*, Deus supremo do fumo, a eles era atribuída a fartura de alimentos e as chuvas. A maioria dos rituais depositava no canto sagrado, na dança e na imitação de animais, como pedidos de proteção, as forças dos sacramentos.

O canto (*Waiuaca*) tinha poderes medicinais no rito do Soponiu, quando, em regozijo, inebriavam-se com bebidas fermentadas e dançavam para os animais. Resquícios destas manifestações é apresentado pela banda cabaçal dos irmãos Anicetes entre as manifestações apresentadas, é importante reforço para este estudo à Dança da Onça.

Os Anicetes, caboclos descendentes dos índios Cariri, que viviam no nordeste brasileiro, Tapuios espalhados por quase todo o interior da terra nordestina, apresentam entre suas manifestações, que me chamou a atenção no artigo de Pablo Assumpção, da revista Ângulo, não pelo nome ser analogia à manifestação aqui estudada, mas por apresentar elementos que não fornecem ser mera coincidência.

Assim :

Em o cachorro, o caçador e a onça, outro número tradicional, os Anicetes passeiam pelo universo da caça, costume de sobrevivência para os índios que hoje perdura nos sertões e como forma também de lazer. A história, segundo contam, é a de um cachorro que é “acuado” na mata pela onça, num dia em que acompanha seu dono na caçada. Os elementos da luta entre o cachorro e a onça são fornecidos ao espectador através da dança, dos pulos, e dos gestos dos músicos. Um animal rosna, ataca, enquanto o outro se defende, agride. A luta é literalmente, cantada pelos instrumentos: em certos momentos o pífano reproduz um gemido de dor, o ritmo

cansado da respiração, a perseguição, a fuga e novamente o ataque. [...] Nesse número mais do que em qualquer outro, o ritmo está intrinsecamente ligado ao enredo. E a dança: a perseguição, luta e a morte do cachorro (o animal rosna, ataca, geme de dor e volta a atacar, como numa sequência fixa). (ASSUMPÇÃO 2003, p.7)

Aqui os Anicetes são responsáveis, mesmo que inconscientemente, em perpetuar a tradição dos Cariri pela memória e esquecimento elementos conjuntos e indissociáveis de toda a ação segundo Zumthor (1997, p. 20). Eles transformam as experiências individuais e familiares em herança cultural e tradição, através de “um processo de formalização e ritualização”, caracterizado por referir-se ao passado dos índios em geral também herdado, numa evolução permeada de latente criatividade, constante transformação, dado o dinamismo próprio de cada cultura. Não repetem o que aprenderam infinitamente, mas seguem recriando nos mesmos moldes, assim como em Vigia de Nazaré acontece com os grupos populares que apresentam a Dança da Onça, contextualizada na Amazônia.

A Dança da Onça também faz parte do repertório de rituais de algumas tribos indígenas entre estas a dos Juruna que apresentam também outras danças com gestual animal presente como a Dança do Tamanduá.

4.3 AS ONÇAS ANCESTRAIS EM DOIS MITOS

Relatos de mulheres guerreiras são presentes na história da humanidade entre elas as Amazonas gregas que extirpavam um lado dos seios para poderem manipular melhor o arco e flecha nas suas batalhas.

As Amazonas, nome com que Francisco de Orellana batizou o grande rio - mar ao se deparar com tais índias guerreiras, pois não soube que estas se chamavam Icamiaba, e assim foram esquecidas no processo da história, tornaram-se mito nas terras brasileiras, por muito

tempo procurado, sem serem encontradas, como muitas tribos, ainda sem contato com a cultura ocidental.

Contudo, podemos observar o referencial de mulheres guerreiras em alguns mitos como, por exemplo: As Iamuricumá e o Jakuí, no qual mulheres e homens disputam a posse da flauta Jakuí e as Iamuricumá, mulheres sem o seio direito, ambos mitos dos Kamaiurá coletados pelos irmãos Villas Boas (1990, p.106-109)

As Iamuricumá tocavam uma flauta chamada Jakuí. Tocavam, dançavam e cantavam todos os dias de noite, a dança era executada dentro do tapãim [casa das flautas], para que os homens não vissem. As flautas eram vedadas a eles. Quando a cerimônia era realizada durante o dia, fora do tapãim, os homens tinham que se fechar dentro de casa. Só as mulheres se conservavam de fora, tocando e cantando e dançando, e sempre enfeitadas com colares, penachos, braçadeiras e outros adornos, hoje próprios dos homens quando acontecia um homem, por descuido, ver o jakuí, as mulheres imediatamente o agarravam e o violavam todas.[...]

Trata-se do processo de conversão semiótica de índios em animais, o que também é encontrado nas coreografias de carimbó em especial na manifestação da Dança da Onça de Vigia de Nazaré. Já demonstramos que nela a dama se transforma em onça e cavalheiro cachorro/caçador, e lutam pela sobrevivência, no espaço cênico de apresentação. Exatamente como um casal refletindo sua teatralidade do relacionamento afetivo ou do jogo social no cotidiano que se torna espetacularidade (BIÃO, 1990, p. 21-25).

5 O SORRISO DA ONÇA: ESPETACULARIDADE FEMININA NO JOGO CAÇA CAÇADOR NA MANIFESTAÇÃO CÊNICA DANÇA DA ONÇA.

*Sou filho da luta, não fujo da raia!
Sou luz de poronga sou remo de faia,
Banzeiro de sonhos quebrando na praia!*

Antônio Juraci Siqueira

Conforme já expliquei em capítulos anteriores a Dança da Onça expressa o encontro de um homem com uma onça. Na dança, o casal entra em cena e toma sua posição. A dama se agacha, ou se ajoelha, ou se senta em um lugar estratégico, com a saia aberta ao chão dando a impressão de uma enorme flor, pelo contraste colorido de sua indumentária: Uma saia estampada, geralmente com flores ou cores fortes e quentes, tendo na barra e na pala um tecido de cor lisa realçando o alegre colorido. No centro uma blusa branca, os cabelos negros da dançarina que cobrem o rosto e a máscara¹ - maquilagem de onça: focinho e bigodes.

O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularizarão, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos (BAKHTIN 1999, p.35).

Neste forte ritual, a dançarina se concentra em sua toca imaginária (figura 50), para incorporar o espírito ancestral da onça, uma tomada de energia necessária na dinâmica da dança, para poder atacar, agarrar, devorar simbolicamente o homem, desmoralizando-o e mostrando o seu lugar como animal integrante da cadeia de uma vida, na qual ela é a rainha da floresta.

¹ Essa máscara maquilagem de onça foi observada nos grupos Tapaioaras e tia Pê



Figura 50: A Onça em sua toca imaginária. Grupo de Carimbó Os Tapaioaras²:CENTUR/PA. 2003.

Foto Eder Jastes.

O cavalheiro em outra extremidade (figura 51), ao som da música começa a dançar, seguindo a letra do Carimbó da Dança da Onça³, de domínio popular, instigando a fera, que está tranqüila na toca imaginária, a sair em sua perseguição, demonstrando sua coragem ao enfrentar, desarmado, aquela fera.

*Eu bem que dizia
Que não fosses lá
Na beira do lago
Onde a onça está*

² Fotos do Grupo de Carimbó os Tapaioaras originário de Vigia de Nazaré em apresentação no dia 21/06/03 no lançamento de seu novo cd, CENTUR/Belém/Pará.



Figura 51:O Caçador instiga a Onça. CENTUR/PA. 2003.
Fonte: Foto Eder Jastes.

Perturbada até o fim de sua paciência, a onça, de imóvel, passa a atacar e a perseguir o homem que se esquiva da perseguição (figura 52). Cada vacilo acarreta-lhe perda na indumentária, chapéu, colar, pedaços de sua roupa que são rasgadas pelas garras da felina que às vezes causa ferimentos reais no cavalheiro.

³ Segundo Vicente Salles, Variante da dança do carimbó em Vigia de Nazaré, sua origem é do tempo dos escravos no engenho do Barão do Guajará no qual o carimbó era conhecido como Zimba.



Figura 52: Ataque da Onça. CENTUR/PA. 2003.

Fonte: Foto Eder Jastes.

*Olha a onça te pega
Não deixa pegar
Olha a onça te avança
Não deixa avançar*

A onça se exibe ao público, com os pedaços da indumentária arrancados de sua vítima (figura 53). Estes trapos na boca e nas garras servem de troféus e aviso aos próximos aventureiros que invadirem seus domínios. Ela investe novamente em perseguição ao homem que lhe cerca, enfrenta, dribla e foge quando esta lhe ataca e arranca pedaços de sua roupa ou pele.



Figura 53: A Onça e seu despojo. CENTUR/PA. 2003.
Fonte: Foto Eder Jastes.

O público vivencia este episódio, ora torcendo pela fera, ora torcendo para que o homem saia intacto da perseguição da felina. Estímulos valiosos, que energizam ambos, no desenvolvimento de sua disputa (figuras 54 e 55).

Muitas das ações de ambos levam o público ao delírio, soltando gargalhadas das situações ocorridas, que lembram, muitas vezes, o Coliseu romano, no qual os cristãos eram jogados aos leões, ou mesmo o cotidiano conjugal, no qual os conflitos são às vezes comuns,

e o público ri em cumplicidade, pois *nossa riso é sempre riso de um grupo (Cleise Mendes, insensível... a quê?, p.5)*.



Figura 54: O pulo da Onça. CENTUR/PA. 2003.
Fonte: Foto Eder Jastes.

*Olha a onça te pula
Não deixa pula*



Figura 55: O Caçador foge da fera cabocla. CENTUR/PA. 2003.

Fonte: Foto Eder Jastes.

*Olha a onça te rasga
Não deixa rasgar
Olha a onça te arranha
Não deixa arranhar*

Se a onça desiste por cansaço, a vitória é do homem. Se for o contrário, o homem desiste, tropeça, a onça é vitoriosa, aproveitando-se do incidente para arrancar-lhe com as “garras” o resto de sua indumentária. Ele foge, seminu ou nu, desmoralizado, tomando consciência de sua fragilidade (figura 58).



Figura 56: A Onça volta a atacar.CENTUR/PA. 2003.

Fonte: Foto Eder Jastes.

E assim, perseguição e fuga se tornam uma tragicomédia no espetáculo caboclo do carimbó, no qual um encontro dançado entre a *mujer e o homem*; a *Onça e o Cachorro*; a *caça e o caçador*; o *caboclo e a cabocla* se transformam em espetacularidade (figura 57).



Figura 57 – A Onça devora o Caçador. CENTUR/PA. 2003.
Fonte: Foto Eder Jastes.

*Olha a onça te come
não deixa comer*

E a onça sorri!

Sua presa está imobilizada e humilhada debaixo de sua saia!

Ela degusta satisfeita sua vitória, apesar de cansada com a perseguição.

Pois as índias guerreiras⁴, ancestrais destas caboclas de luta no cotidiano e no extracotidiano da floresta, vêm à tona nas mulheres do povo que não temem o trabalho pesado e a luta pela sobrevivência de seus filhos e parceiros amados.

Terminar é o mais difícil de tudo... Então o fim torna-se mais uma vez um começo, e a vida tem a última palavra. Oportuno e pertinente dizer que a experiência se enriquece com mais uma lição de cultura que irá me acompanha por toda existência, como tantos outros finais de história que deixam pistas para uma nova ligação a outra estória [...] *entrou por uma porta e saiu por outra quem quiser que conte outra [...]* Como a de um contador de histórias africano.

Quando um contador de histórias chega ao fim de sua fábula, ele toca a palma de sua mão no chão e diz: Eu coloco a minha história aqui.
Então acrescenta: “Para que uma outra pessoa possa continuá-la em um outro dia.

Só um mestre poderia compreender e ensinar a profundidade de um gesto como esse, ratificado pela oralidade e aguçado pelo imaginário dos povos da terra, representando como se estrutura a teia da vida e o registro de sua história.

⁴ Tribo das Icamiaba, denominadas por Francisco de Orellana de as Amazonas, pelo seu espírito guerreiro, como as gregas, quando este adentrou pelo rio-mar (Amazonas) e seus tripulantes tentaram capturar algumas delas, (Cascudo,1980, p.45).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

JÁ ME VU!

Começam a dançar uma ciranda
Baila neles a pele dos animais
Kaiku – si ma gelê tapé – wai
Eu dizia que este era um jagua
Que sai da roda
Kaiku – si ma gelê tapé – wai
Eu dizia que este era um jagua...

Márcia Theóphilo

Trilhar caminhos amazônicos e ir ao encontro da original Dança da Onça foi descobrir um caso expressivo do mundo da teatralidade do Município de Vigia, além das características de seu povo, de suas manifestações, fatos que trazem elementos simbólicos dos ancestrais indígenas, dos europeus e dos negros.

Desenvolver esta Dissertação sobre a *Dança da Onça na Cena Amazônica: Espetacularidade Cabocla na Dança do Carimbó* deu-me a consciência da relevância de registrar e compreender a cultura popular e a importância da produção acadêmica sobre o processo cênico na cultura amazônica. Poucos são os trabalhos destinados a registrar sistematicamente essas manifestações espetaculares desse espaço geográfico e disponibilizá-las à apreciação de estudiosos da cultura, especialmente a cabocla, e à produção local.

Outro foco desta dissertação é apresentar a contribuição indígena, ressaltada nos gestuais imitativos de animais, e presentes em suas ritualizações. Um exemplo da amplitude e complexidade dessa contribuição pode ser encontrada nas personagens Onça, Cachorro/Caçador, recorrentes em outras manifestações espetaculares, até fora da região amazônica, como a dos Anicetes no sertão do Ceará, originária dos índios Cariri; que apresentam elementos caracterizadores desta manifestação e ratificam a contribuição desses ancestrais na cultura de Vigia de Nazaré.

O comportamento feminino apresentado e personificado na manifestação da Dança da Onça, a fêmea que sobrepuja o homem, está presente, por exemplo, nos mitos indígenas da

posse da flauta jakuí dos Kamaiurá e no das índias Amazonas, conhecidas aqui como as Icamia ou as Iamuricumá, as quais lutam pelo poder e liberdade de manifestação feminina. Este comportamento reincide em Vigia de Nazaré nas tradições observadas durante a pesquisa de campo, quando, por exemplo, o homem invade o espaço ritual das mulheres no carnaval das cabras surdas, ocasião em que acaba sendo atacado por elas, perdendo suas vestes, exatamente como ocorre coreograficamente na Dança da Onça.

A espetacularidade cabocla se deflagra no contexto amazônico, creio que resultante do longo percurso antropológico percorrido por seus ancestrais e seus descendentes; sua teatralidade cultivada no cotidiano e aprimorada no extracotidiano e na comunhão com as forças da natureza que ensinaram as técnicas de cultivo e colheita dos víveres para uma singular sobrevivência harmoniosa e conflitante derivada da relação entre os homens e a natureza.

Desse convívio homem-natureza, surge rituais de agradecimento e festejo que ratificam a relação com a mãe-terra, o mítico útero fértil e seus elementos: flora e fauna, água e terra, visível e invisível, homens e encantados.

É nesse amplo contexto, que se pode compreender a original Dança da Onça, em sua estruturada manifestação, claramente espetacular cabocla, e expressiva do Município de Vigia de Nazaré, onde se configura o espaço de sua estruturação sistemática, conforme os relatos feitos pelos fiéis Guardiões da Onça.

É destacada e fundamental a presença do instrumento Onça, que assim como o Carimbó, o Gambá e a Flauta Jakuí, orienta e denomina ritmicamente a manifestação que lhe é peculiar. Assim como, também, se destaca a transgressão que a mulher/onça em sua conversão semiótica - mulher/dançarina - executa ao dominar seu parceiro no espaço ritual de sua performance, pela música, cuja letra é uma espécie de desvelado e desvelador. Tudo se completa com a coreografia e indumentária que executa desenhos e cenas aos olhos do

público, que é espectador e participante, pois se identifica com o contexto da manifestação e torce e incentiva os dribles e fugas da vítima o Cachorro/Caçador, assumindo esse papel também nos conflitos conjugais que vem à tona através da arte, da Dança da Onça, no Carimbó de Vigia de Nazaré.

A Dança da Onça é, portanto, um resultado artístico do cotidiano caboclo e de sua ancestralidade indígena, revelando também elementos das outras culturas que contribuíram na elaboração e evolução da cultura amazônica, na qual é cativante a espontaneidade nela revelada e sempre presente.

O caboclo interpreta o cotidiano e o extracotidiano em sua ótica refletindo e reelaborando os fatos de seu contexto, os quais se transformam em temas de suas letras e retratam simbolicamente a luta e a sobrevivência de seu povo. Neste estudo, relativo à Dança da Onça, também aparece essa relação e os conflitos dos casais. Fatos que se transformam em apresentações cênicas nas quais o público se reconhece, se identifica e participa interagindo, dando apoio ou não ao casal, deflagrando a luta cênica simbólica e ao mesmo tempo realista nesse delirante surrealismo da cultura amazônica.

Acredito ter contribuído à socialização, cognitiva e interpretativa da Dança da Onça, essa importante manifestação espetacular da cultura amazônica, mesmo a partir das etapas de pesquisa deste estudo. Esta manifestação já começou a ser divulgada em outros espaços além dos limites do Município de Vigia de Nazaré, revelando fatos ainda não conhecidos, mesmo pelos grupos do local, que ainda hoje conservam a manifestação e também a outros sujeitos históricos de Vigia de Nazaré. Além disso, a descrição do processo coreográfico da manifestação poderá ser útil a novas montagens por grupos da localidade da manifestação ou interessados pela divulgação da cultura popular, assim como, por companhias ou escolas de dança que a pretendam recriar coreograficamente.

Hoje essa manifestação já foi conhecida em encontros como, por exemplo: a SBPC/Goiânia /2002, apresentei o trabalho sobre a Dança da Onça, Manifestação Espetacular do Município de Vigia de Nazaré-Pa, e que serviu de fundamento para o anteprojeto de mestrado de Salvador/ 2002-2003, onde fiz disciplinas teóricas do mestrado, concluído através desta dissertação, produto de todo um processo de pesquisa em Vigia/Belém/2003. Também foi apresentado no Fórum de Artes Cênicas UFPA/2003, em forma de Painel, além de debatido em conversas com amigos, artistas, professores e membros de grupos da cultura popular sediados em Vigia e na capital do Estado do Pará.

Acredito, portanto, que esta dissertação estimule futuras pesquisas em arte cabocla e na cultura amazônica. Os caminhos descobertos são cativantes. Tanto que me instigaram a novas investigações, que darei continuação e desdobramento no doutorado e em minhas atividades como coreógrafo e professor.

E como fato antropofágico na cultura indígena, que só os valentes e fortes eram sacrificados para que o grupo devorador absorvesse suas forças e virtudes, lembro que eu, enquanto homem/cachorro/caçador/pesquisador, dancei e fui devorado simbolicamente pela Mulher/Onça, tornando-me cativo de sua essência guerreira.

Ao renascer como Homem-Onça, do espírito Mãe-Terra-Floresta-Amazônia, de ponta a ponta da América; dos Andes ao Marajó chego à conclusão de fazer parte da teia da vida, fluxo da magia dos rituais de meus ancestrais e ratifico minha descoberta dizendo:

*Sim eu tenho a cara do saci
O sabor do tucumã
Tenho as asas do curiô
E namoro cunhatã
Tenho o cheiro do patchouli
E o gosto do taperebá
Eu sou açaí e cobra grande
O curupira sim, saiu de mim,
Saiu de mim, saiu de mim ...*

*Sei cantar o tar do carimbó
Do siriá e do lundu
Um caboclo de lá de Cametá*

*E um índio do Xingu
 Tenho a força do muiraquitã
 Sou pipira das manhãs
 Sou um boto, igarapé
 Sou Rio Negro e Tocantins.
 Samaúma da floresta
 Peixe-boi e jabutí
 Mururé, filho da selva
 A boiuna está em mim
 Sou curumim, sou Guajará
 O Waldemar, o Marajó, cunhã
 A pororoca sim, nasceu em mim
 Nasceu em mim, nasceu em mim.*

*Sim, eu tenho a cara do Pará
 O calor do tarubá
 Um uirapuru que sonha
 Sou muito mais, eu sou...
 AMAZÔNIA!*

Nilson Chaves(1993)

Agora faço parte dela, da manifestação Dança da Onça.
 Hoje tenho em mim acordado o Espírito guerreiro!
 Tornei-me fera nesta circularidade amazônica...
 Também sou Onça!

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Julieta de; LIMA Rossini Tavares de. Escola de folclore. **BRASIL:** Estudo e pesquisa de cultura espontânea. São Paulo: Museu do Folclore, 1979.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil.** In: ALVARENGA, Oneida. (Org.). Danças dramáticas do Brasil. 2 ed. Belo Horizonte- Brasília : Fundação Nacional Pró-Memória 1982. Primeiro Tomo.

A PROVÍNCIA DO PARÁ. **O Carimbó depois do festival,** 2º Caderno, 23.06.1974.

ARAÚJO, Alceu Maynard. A Festa da Moça. **BRASIL:** Histórias, costumes e lendas, Rio de Janeiro, n. 2, 2000.

Ararê. **Aspectos culturais de Curuça**, Belém: [s. ed.] 1974, p.15.

ASSIS, Rosa Maria Coelho de. **O Vocabulário popular em Dalcídio Jurandir.** Belém: UFPA, 1992.

ASSUMPÇÃO, Pablo. **Irmãos Anicete:** Poesia oral Cariri em som e performance. **Revista Ângulo-Fatea**, Disponível em:
http://www.fatea.br/angulo/angulo_angulo_88/angulo87/angulo87_artigo08.htm. Acesso em: 24.11.2003.

BASTOS, Renilda. **Poetas do carimbó:** Vozes da tradição paraense, In: SIMOES. Maria do Socorro (Org.). Cultura e biodiversidade: entre o rio e a floresta – Belém: UFPA, 2001. Cadernos de resumo do IV IFNOPAP.

BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovitch. **A Cultura popular na idade média e no renascimento:** O contexto de François Rabelais. Brasília, EDUNB, 1999.

BIÃO, A. **Le Jouir du jouer**, in Societés. Paris: Dunod, 1990. p 21-25.

_____. **Estética performática e cotidiano.** In: _____. PERFORMANCE, PERFORMÁTICOS E SOCIEDADE. Brasília: UNB, 1996. p.12-20.

BUENO, Francisco da Silveira. **Vocabulário Tupi-Guarani-Português**. 6 ed. São Paulo: Éfeta 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

CORTESÃO, Jaime. **Carta de pero Vaz de Caminha**: Ao El-Rei de Portugal. 2002 p.106.

CRUZ, Ernesto. 12 de janeiro de 1616. In: **Pará capital**: Belém, memória e pessoas e coisas e loisas da cidade, Haroldo Maranhão, FUMBEL/PMB, Belém: Super-cores, 2000.

DI PAOLO, Pasquale. **Cabanagem**: A Revolução popular na Amazônia. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1985, p. 244-250.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1330.

FURTADO, Lurdes. **Curralista e redeiros de Marudá**: Pescadores do litoral do Pará. São Paulo: [s.n], 1980.

GALEANO, Eduardo. **A descoberta da América** : Que ainda não houve. Porto Alegre: Editora Da Universidade/UFRGS, 1999.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: Novos ensaios em antropologia interpretativa. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. **Etnocenologia**: Textos selecionados, Salvador: GIPI-CIT/ PPGAC, ANNA BLUME, 1998.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: O Jogo como elemento da cultura. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

O LIBERAL. **1º festival de Carimbó em Vigia de Nazaré**. Belém, 4 jul. 1974.

O LIBERAL. **1º festival de Carimbó em Vigia de Nazaré**. Belém, 5 jul. 1974.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras Reunidas**, São Paulo: Escrituras, 2000. v. 4.

_____. A Questão Cultural Amazônica. Mímeo. **Estudos e problemas amazônicos: História social e econômica e temas especiais**. Belém: CEJUP, 1992.

_____. Artes: Movimento Algumas notas sobre o carimbó. **A FOLHA DO NORTE**, Belém, p. 6, 1973. 3 caderno

_____, et. al. **Inventário cultural e turístico do salgado**, 2 ed. Belém: Governo do Estado do Pará. 1987.

MACIEL, Antonio Francisco de A. **Carimbó – Um canto caboclo**. 1983. (falta o número de folhas). Dissertação(Mestrado em Letras)- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 1983.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Uma outra invenção da Amazônia**: Religião, história, identidades, Belém: Cejup, 1999.

MENDES, Cleise Furtado. **Insensível ... a quê?**, Salvador, 2003. Apostila. seminários Avançados I, Mestrado em Artes Cênicas.

MENEZES, Bruno de. **Bruno de Menezes:** Obras completas. Edição especial, Belém: Secretaria do Estado da Cultura, 1993. V. 2 (Lendo o Pará,14)

MIRANDA, Vicente Chermont de. **Glossário paraense.** Coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente a Ilha do Marajó. Belém, : UFPA, 1968.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. **O Teatro que o povo cria:** Cordão de pássaros cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo. Belém : SECULT, 1997.

NERY, Frederico José de Santa-Anna. **Folclore Brasileiro:** Poesia popular – contos e lendas – fabulas e mitos – poesia, música, dança e crenças dos índios, prefácio do príncipe Roland Bonapart; tradução, apresentação, cronologia e notas adicionais de Vicente Salles, 2^a. ed , Recife: FUNDAJ: Massangana, 1992.

NOSSO PARÁ. **O homem e a natureza.** Belém, n. 2, 1998.

PARÉS, Carmen Helena. **Huellas KA-TU-GUA: Ensayos.** Universidade Central da Venezuela: Cosejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Caracas,1995.

PERET,. João Américo. **A Festa mágica do Kuarüp.** In. REVISTA GEOGRAFICA UNIVERSAL, São Paulo, n. 251, dez. 1995.

PRODIARTE. **Programa de Desenvolvimento de Arte-Educação,** Belém, 1982. p. 45-46.

SALLES,Vicente. **Carimbó:** trabalho e lazer do caboclo. In: Revista Brasileira de Cultura. Rio de Janeiro, 1968-69.

SIQUEIRA, Antônio Juraci. Canto Caboclo. In: _____.**Piracema de Sonhos.** 2^a ed. Belém: SECDET, 2003. p. 34.

THEÓPHILO, Márcia. Os meninos Jaguar. In: _____.**Amazônia canta.** São Paulo: ABOOKS, 1994. p. 108.

TURNER, Victor W. **O Processo ritual:** estrutura e anti-estrutura, tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1977.

VERÍSSIMO, José. **Estudos brasileiros.** 1882, p. 66-67

VERSÉNYI, Adam. **El Teatro en América Latina**, edición española, Cambridge University Press, Gran Bretaña 1996.

VILLAS-BÔAS, Orlando. **Xingu:** os índios, seus mitos. 8. ed. Porto Alegre: Kuarup, 1990.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz**, São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Tradição e esquecimento.** São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1997.

CDS:

“OS TAPAOARAS”, **Onça.** In: Os Tapaoaras: Carimbó da Vigia, 8^a faixa, CD com 24 faixas, GOVERNO DO PARÁ, RÁDIO CULTURA e SEDUC FUNTELPA: Belém, 2003.

VIÁFORA, Celso, **Olhando Belém.** In Nilson Chaves : em dez anos, 6^a faixa, CD Outros Brasis, Manaus, 1993.

GONZAGA JÚNIOR, Luiz. **Santa Maravilha.** In Coisa mais maior de grande (Pessoa), 2^a faixa, CD EMI, Manaus, s.a.

VÍDEOS:

ACADEMIA AMAZÔNIA, **Pinduca**, vídeo. UFPA: Belém, 1993.

ASSIS, Nascimento et MELO, Marilene . **Danças do Pará II: Dança do Carimbó**, Instituto de Arte do Pará/ Secretaria Especial de Promoção Social/Governo do estado do Pará, Belém, 2002.

CAMPOS, Luiz; PEREIRA, Rogério; NEGRÃO, Luiz. **Chama Verequete**. Vídeo Curta – metragem. Belém : FUNBEL/Prefeitura Municipal de Belém, 2000.

CARVALHO, Vladimir. **Ariano Suassuna: aula-espetáculo**. Vídeo. Brasília : UnB: Ministério da Cultura, 1997.

FUNTELPA. **Os Tapaioaras**. Vídeo. Belém: Tv Cultura, 2003.

PARÁ. GOVERNO DO ESTADO. **Os Tapaioaras: Carimbó da Vigia**, vídeo, Belém FUNTELPA ; RÁDIO CULTURA ; SEDUC, 2003.