

SURREALIDADE COTIDIANA: A TEATRALIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO NOS ESPETÁCULOS DOS GRUPOS DE CORDÃO DE PÁSSAROS

Daily Surrealism: The dramatization of the amazonian imagery in the spectacles of the folkloric groups "Cordão de Pássaros"

Surrealidad Cotidiana: La teatralización del imaginario amazónico en los espectáculos de los grupos folclóricos "Cordão de Pássaros"

Otacílio Amaral Filho¹

Bianca Conde Leão²

Laís Teixeira da Silva Pelaes^{3, 4}

RESUMO

O presente artigo propõe um estudo de comunicação sobre o Cordão de Pássaros Juninos, uma tradicional manifestação da cultura popular da Amazônia, caracterizada como um processo de resistência sociocultural das populações amazônicas, usando o conceito de espetáculo apresentado por Requena (1988) e o conceito de imaginário amazônico de Loureiro (1995). Os Pássaros Juninos, por vezes conhecidos como uma ópera cabocla, são assim denominados por sua estrutura, constituída por misturas de alegoria de mestiçagem, elementos da cultura indígena e da cultura europeia, com traços de cultura

¹Doutor em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido (NAEA/UFPA), Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom-UFBA). Professor do PPGCom-UFPA e da Facom-UFPA. E-mail: otacilioamaralfilho@gmail.com.

²Mestranda do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, Universidade Federal do Pará (PPGCom/UFPA), e-mail: biancacleao@gmail.com.

³ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade, Universidade Federal do Tocantins (PPGCom/UFPA), e-mail: laisteixeirapelaes@gmail.com.

⁴ Endereço de contatos do(s) autor(es) (por correspondência): Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação. Av. Augusto Correa, 01, Guamá. CEP: 66075-110. Belém, PA – Brasil.

negra (cf. LOUREIRO, 1995). As peças dos pássaros seguem as tendências dos teatros europeus e são compostas por uma dramaticidade que gira em torno da perseguição de um caçador por um pássaro: os personagens que mais costumam aparecer nas peças são membros da realeza, índios, feiticeiros e caboclos amazônicos, se concretizando em uma teatralização do imaginário amazônico. O enredo ocorre em um ambiente de surrealidade cotidiana em que nobres, indígenas e caboclos interagem como instrumentos do destino. Os conceitos-chave de Requena (1988) e Loureiro (1995) serão utilizados para a compreensão do contexto social, material, ideativo e cultural observados nos dados obtidos a partir de levantamento bibliográfico e de material jornalístico e publicitário referentes ao espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: Pássaros Juninos; Cultura, Amazônia; Espetáculo; Modelo Carnavalesco.

ABSTRACT

This paper proposes a communication study of the folkloric group “Cordão de Pássaros Juninos”, a traditional manifestation of amazonian popular culture, characterized as a process of sociocultural resistance of the amazonian populations, using the concept of spectacle presented by Requena (1988) and the concept of imagery of Paes Loureiro (1995). The group, “Pássaros Juninos”, also known as “cabocla” opera, are so named because of their structure, made up of mixtures of miscegenation allegory, elements of indigenous culture and european culture, with black culture traits (LOUREIRO, 1995). The plays of these folkloric groups follow the ancient trends of the european theaters and are composed of a drama that speaks about the pursuit of a hunter for a bird: the characters that appear most in the plays are members of the royalty, indians, sorcerers and amazonian people known as “caboclos”, concretizing in a dramatization of the amazonian imagery. The plot takes place in an environment of daily surreality in which nobles, natives and “caboclos” interact as instruments of destiny. The key concepts presented by REQUENA (1988) and LOUREIRO (1995) will be used to understand the social, material, ideological and cultural context observed in the data obtained from a bibliographical survey and journalistic and advertising material related to the spetacle.

KEYWORDS: Pássaros Juninos; Culture; Amazonia; Spectacle; Carnival Model.

RESUMEN

El presente artículo propone un estudio de comunicación sobre el "Cordão de Pássaros Juninos, una tradicional manifestación de la cultura popular de la Amazonia, caracterizada como un proceso de resistencia sociocultural de las poblaciones amazónicas, usando el concepto de espectáculo presentado por Requena (1988) y el concepto de espectáculo presentado por Requena (1988) el imaginario amazónico de Paes Loureiro (1995). Los "Pássaros Juninos", a veces conocidos como ópera cabocla, son así denominados en virtud de su estructura, constituida por mezclas de alegoría de mestizaje, elementos de la cultura indígena y de la cultura europea, con rasgos de cultura negra (cf. LOUREIRO, 1995). Las piezas de los pájaros siguen las tendencias de los teatros europeos y están compuestas por una dramaticidad que gira en torno a la persecución de un cazador por un pájaro: los personajes que más frecuentemente aparecen en las piezas son miembros de la realeza, indios, hechiceros y caboclos amazónicos, si concretizando en una teatralización del imaginario amazónico. La trama ocurre en un ambiente de surrealidad cotidiana en el que nobles, indígenas y caboclos interactúan como instrumentos del destino. Los conceptos clave presentados por REQUENA (1988) y LOUREIRO (1995) serán utilizados para la comprensión del contexto social, material, ideativo y cultural observados en los datos obtenidos a partir de levantamiento bibliográfico y de material periodístico y publicitario referentes al espectáculo.

PALABRAS CLAVE: Pájaros Juninos; Cultura; Amazonia; Espectáculo; Modelo Carnavalesco.

Recebido em: 16.11.2018. Aceito em: 19.12.2018. Publicado em: 16.01.2019.

Introdução

Queremos, neste artigo, contextualizar o conceito de cultura, a partir da abordagem de Stuart Hall (1980) ao referenciar os estudos culturais previamente estudados e formulados por Raymond Williams. Na primeira fórmula, entende-se cultura como “a soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem as suas experiências comuns”, interligando aí conceitos de ideia, socialização e democracia. Com raízes antropológicas, a segunda fórmula enfatiza a cultura como as práticas sociais, associando-na como um fazer, um modo de vida global.

Por outro lado, Benedito Nunes (1929), ao lembrar os pensamentos do poeta inglês Elliot em notas sobre a cultura, separa o conceito em três níveis de abrangência: aceção individual (relativa ao indivíduo, onde o conceito de cultura oscila entre o conjunto de ideias, crenças e de critérios de valor, com que todo indivíduo se acha munido e de que todo indivíduo faz uso); aceção social (onde a cultura se sintetiza em uma

herança transmitida de geração a geração, cujos indivíduos usufruários partilham diferentemente) e aceção histórica (onde a cultura seria a fisionomia intelectual, artística e moral de uma civilização dada ou de um povo ao longo de sua história e num momento dela SIC). Dessa forma, cultura

(...), reverteria, na junção dos dois eixos, o subjetivo e o objetivo, das aceções inicialmente analisadas, àquele sentido originário da palavra e do próprio conceito (...), significando, ao mesmo tempo, para o indivíduo e para a sociedade, - na perspectiva convergente das ciências, letras, artes e técnicas que caracteriza a cultura geral - “cultivar, habitar, tomar conta, criar e preservar (NUNES, 1929, p. 24).

Por isso mesmo, pode ser compreendida como qualquer manifestação cultural – dentre elas, a música, dança, festividades, literatura, arte – onde o povo produz e participa ao mesmo tempo, de acordo com as transformações que ocorrem no meio social, a cultura popular vai mais além do que uma herança. Ela carrega consigo apetrechos históricos, que demarcam o comportamento e justificam as ações do

homem – o qual, por sua vez, passou a depender muito mais do aprendizado conforme a cultura foi conquistando espaço em sua vida. Pode-se entender que “a cultura é um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores. Este processo limita ou estimula a ação criativa do indivíduo” (LARAIA, 2009, p. 49). Apesar desta constatação, Laraia (2009) acredita que a participação do indivíduo em sua cultura é sempre limitada, tendo em vista que nenhuma pessoa é capaz de participar de todos os elementos de sua cultura. Para o autor, afóra a idade, não há a possibilidade de um indivíduo dominar todos os aspectos de sua cultura, existindo, porém, uma mínima possibilidade em que ele possa fazer parte dela em algum momento de sua vida.

Pensando nessa dimensão contextual que a cultura se oferece e em especial no vasto campo que a cultura popular engloba, recorta-se aqui nesta pesquisa aspectos da Cultura Amazônica,

conceito trabalhado por Paes Loureiro (1995), que reconhece dois espaços sociais tradicionais dessa cultura: a cultura urbana e a cultura do mundo rural. Em se tratando de território Amazônico, a Cultura Urbana se desenvolve e acontece em cidades de médio porte e capitais de Estados. É ela quem propicia ambiente para trocas simbólicas, guiadas pela rapidez do cotidiano das cidades. Já a Cultura do Mundo Rural, cujas raízes provém, em sua grande maioria, de comunidades ribeirinhas, caracteriza-se pela preservação das experiências indígenas e caboclas que, aliadas ao imaginário de seus habitantes, ganham vida por meio da transmissão oralizada. Apesar desta última ser considerada pelo autor como sendo a mais representativa da cultura amazônica, ambas culturas podem mesclar-se – seja por meio da migração, por exemplo – independente da distinção entre suas motivações criadoras.

Por fim, inserimos a cultura na relação dominante da colonialidade caracterizada pela resistência das

populações tradicionais à violência sistêmica marca dos processos de colonização, na sua feição mais direta, isto é, nos processos de sociação que institui os indivíduos como sujeitos sociais. Daqui as populações contemporâneas emergem num rico processo de recriação social que deságua nas manifestações da cultura popular próprias de mundo coletivo que se movimenta pela ação dos grupos de resistência que precisavam mostrar e esconder a sua compreensão de mundo recusando uma identidade que lhes era atribuída como “popular”. Castro (2005) nos fala de “formas sociais de identidade” que emergem nos “elementos cronótipos e epistêmicos percebidos na sua experiência de consecução, ou seja, na maneira como se produzem, dizem, redizem e controlam”. Para além disto, completa “uma «identidade amazônica» constitui-se, historicamente, no próprio conjunto de fatores que a intersubjetividade local definiu como a sua experiência social dita «cultural»”. Estas formas primordiais da cultura, sem

dúvida, nos movimentam na perspectiva de buscar explicações nas manifestações da cultura popular com o afã de entender como estas subjetividades evidenciadas pelos processos de sociação nos oferecem estas manifestações da cultura popular e em especial, para este artigo, os cordões de pássaros.

Imaginário

O nativo da Amazônia que foi criado e reside fora do eixo de grandes cidades como Belém e Manaus e que é, por vezes, chamado de Caboclo⁵, mune-se da floresta e dos rios para abastecer parte de suas necessidades diárias, segundo Loureiro (1995). E é por meio desse contato cotidiano e extenso com fauna e flora pouco povoadas que lhe rodeia que lhe permite viver e construir o imaginário, sob a liberdade do devaneio, diante de curvas de rios, florestas com imensas árvores. Constitui-se, assim:

⁵ Caa-boc significa “o que vem da floresta; “filho do homem branco” – ou seja, do que dormiu com a mulher indígena, termo depreciativo usado para indicar pessoas que não se sabiam com a mesma identidade e que pertenciam à escala mais baixa da sociedade colonial amazônica (CASTRO, 2013).

[...] o modo da percepção, do reconhecimento e da criação pela via do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica. Modo singular de criação e recriação da vida cultural que se foi desenvolvendo emoldurado por uma espécie de sfumato que se instaura como uma zona indistinta entre o real e o surreal (LOUREIRO, 1995, p. 58).

Partindo disto, quando o nativo migra para cidades de portes maiores, ele carrega consigo parte dos traços de sua cultura original, gerada dos imaginários coletivos das comunidades onde residiu. Ainda de acordo com o autor, esse Nativo da Amazônia mune-se do ato de contemplar e acaba integrando sua existência, consolidando-se como uma extensão de sua humanidade e geradora de humanismo, oriundos de uma relação de equilíbrio de limite e grandeza do homem com a natureza.

Numa outra dimensão, Castro (2013) nos mostra que os caboclos amazônicos são representados de forma ambivalente pela etnografia, pela história, pela literatura e pelo senso comum da região estruturada no padrão narrativo que a sociedade amazônica usa quando se refere a eles. Afirma o autor, "como uma categoria social de representação ou tipo

ideal constituído na história amazônica, os caboclos seriam uma anti-identidade, ou melhor, uma identidade paradoxal, denegativa" (CASTRO, 2013, p.1), cujo sentido só pode ser explicado pelo processo de violência simbólica que os instituiu como sujeitos sociais.

É nessa relação com a natureza que o nativo percebe uma dimensão espiritual, repleta de mitos, superstições, emotividade, sensibilidade, agentes ativadores de suas criatividade – as formas sensíveis, aliadas às formas de aparência, são frutos das reflexões produzidas pelo próprio nativo.

A paisagem amazônica, composta de rios, floresta e devaneio, é contemplada pelo caboclo como uma dupla realidade: imediata e mediata. A imediata, de função material, lógica e objetiva. A mediata, de função mágica, encantatória, estética. A superposição dessas duas realidades se dá à semelhança do que acontece com um vitral atravessado pela luz: ora o olhar se fixa nas cores e formas; ora, na própria luz que os atravessa; ora, simultaneamente, nos dois (LOUREIRO, 1995, p. 118).

Ele não só se reconhece nessa natureza e expande sua realidade, como também adentra, isento de qualquer limite, ao mundo do imaginário. Para

adentrarmos neste universo do imaginário do amazônico, faz-se necessário, então, discorrer sobre o conceito de imaginário, discutido por Maffesoli (2001). Tomando como base outros autores como Durand e Lacan, Maffesoli explica que o imaginário consiste, em primeira instância, a algo que se opõe à realidade, no sentido palpável e alcançável, noção que atravessou séculos, mas que, porém, permanece como uma discussão ambiental. Não há como, segundo o autor, como desprender o imaginário de uma ordem espiritual e mental de um grupo ou sociedade, já que ambos constituem o mesmo âmbito no mundo social.

O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. [...] O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo [...] O imaginário é um estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social (MAFFESOLI, 2001, p. 75-76).

Porém, devemos lembrar que o imaginário não é apenas gerado por um indivíduo somente: seu conceito pode

abranger ainda uma pluralidade de indivíduos, por meio do inconsciente coletivo que, de acordo com Jung (2000), vai muito além do que o simples inconsciente pessoal – este que, constituído de conteúdos agregados ao longo da vida, é suscetível ao esquecimento – ou seja, sua existência não se limita à experiência e aquisição pessoal. O inconsciente coletivo é, portanto, uma parte da psique⁶, formado por arquétipos, que constituem “um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e todo lugar” (JUNG, 2000, p. 53). Pode-se, então, assumir a ideia do autor de que o inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente: ele é herdado. Portanto, adota-se nesta pesquisa o conceito de cultura como também se constituindo em processo comunicacional, tendo em vista

⁶ Psique é a palavra com origem no grego *psykhé* e que é usada, principalmente na psicologia, para descrever a alma ou espírito. De acordo com Carl Jung (2000), a psique humana consiste nos processos psíquicos que podem ser conscientes ou inconscientes.

que ela se transforma em uma ação que se revela como socialidade (SIMMEL, 2006). Na Amazônia da qual fala-se aqui, esta socialidade dá sentido aos imaginários à medida que se representa como processos de sociação – e a cultura vivida e socializada neste território caracteriza-se como uma resistência à violência sistêmica da colonização e como pós-resistência, que Walter Mignolo define quando trata da colonialidade⁷ do poder no imaginário moderno-colonial.

Estes imaginários podem, portanto, ser caracterizados como produtos simbólicos com origem nas manifestações da cultura popular, frutos da experiência tradicional de transmissão oral, representada na ação social e memória de uma comunidade ou grupos sociais e embora remonte a diferentes origens podem-se destacar as comemorações religiosas, o teatro e a música populares, as festas agrícolas e

agropecuárias e o carnaval. Bakhtin (1987, p. 7), diz que “as festividades sempre tiveram um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção de mundo.” São também formas do rito e do espetáculo representando a vida e o povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente pela sua vida corporal e material como um corpo popular, coletivo e genérico. Ainda segundo o autor, os espetáculos culturais, do modo como estamos categorizando, atravessam a experiência tradicional para se consolidarem em um pós-tradicional - “como um espaço de intervenção no aqui e no agora”, como práticas resultantes, mas que se estabelecem como uma ideia do novo como um trabalho da cultura.

Cenário Socioeconômico

As origens destes grupos folclóricos constam nos autos jesuíticos, com a colonização portuguesa no Pará no século XVII e nas óperas que marcaram o período de grande desenvolvimento cultural advindo da riqueza gerada pela

⁷ Conceito utilizado pelo autor para se referir à lógica subjacente da origem e do prosseguimento da civilização ocidental – da Era Renascentista até os dias atuais, emergido juntamente com a história das invasões europeias. (MIGNOLO, 2017)

exploração do látex no final do século XIX. (LOUREIRO, 1995). Ao final do século XIX, período conhecido como Belle-Époque⁸, Belém teve um fluente processo de urbanização, o que acarretou em modificações em se tratando de arquitetura e padrões comportamentais e artísticos, que refletiam os moldes europeus, principalmente os moldes parisienses. Na capital paraense, um dos principais legados arquitetônicos é o Teatro da Paz, inaugurado em 1878, que exibiu uma variada gama de modalidades de espetáculo, dentre eles o estilo trágico-operístico, que influenciou consideravelmente no estilo das peças dos Pássaros Juninos.

O que se comenta sobre sua origem e criação é, até então, dividida entre: a história, de acordo com a visão do diretor Vladimir Cunha (IAP, 2014), de funcionários do Teatro da Paz que, ao mesmo tempo em que prestavam serviços, conseguiam absorver parte dos

espetáculos ali encenados e, logo depois, começavam a escrever suas próprias histórias musicadas, e a encená-las nos bairros da periferia onde moravam; outra teoria é de que, segundo Refkalefsky (2001), em detrimento da crise ocorrida pelo cenário econômico internacional que consequentemente repercutiu em consequências na economia de Belém, os espetáculos europeus foram cancelados do panorama cultural da cidade – por conseguinte, os colaboradores das óperas importadas começaram então a participar de manifestações artísticas regionais.

Por um lado, os artistas populares da região, que no auge do período da borracha, se encontravam relegados a um segundo plano, encontraram com a crise, um público e um espaço para se manifestarem. Por outro, os artistas, músicos e escritores desempregados passam a aplicar seus conhecimentos junto ao povo e à elite, alternadamente (REFKALEFSKY, 2001, p. 40).

De acordo com o levantamento apresentado por Carlos Eugênio Marcondes de Moura, no livro “O Teatro que o Povo Cria”, há registros de cordões de pássaros e pássaros juninos em Belém e em grande parte do interior do Estado que datam de 1901. “Os bumbas, os

⁸ Período caracterizado pela intensa atividade industrial e de exploração e exportação da matéria-prima borracha na fauna e flora amazônicas, Novos hábitos de consumo, valores e sociabilidades se desenvolveram nas sociedades locais, processo que pode ser também conhecido como “europeização” (DAOU, 2000).

cordões de pássaros e os pássaros juninos, como expressão do mais autêntico teatro popular, mantiveram-se em grande atividade em Belém entre 1910 e 1950” (MOURA, 1997, p 109).

Os pássaros possuem atuação em Belém e em cerca de 40 municípios do Estado do Pará (MOURA, 1997. p. 139-144), e somente neste Estado. Ainda de acordo com Moura (1997), os espetáculos ocorrem em teatros, praças, comunidades e casas residenciais. Atualmente na capital – de acordo com dados expostos pela FUMBEL (Fundação Cultural do Município de Belém), há registros de apresentações de pássaros nos teatros Waldemar Henrique e Margarida Schivasappa, além daquelas encenadas nos próprios bairros de origem dos grupos.

Iracema Oliveira é profissionalmente conhecida como produtora cultural em Belém, mas afetivamente citada e lembrada como Dona Iracema, a matriarca. Aos 81 anos, é uma figura respeitada no circuito dos grupos de pássaros, sendo também a

guardiã do Pássaro Tucano. Em “Pássaros”, uma publicação realizada pelo Sesc (Serviço Social do Comércio), dona Iracema relata memórias de sua infância, regada pela herança cultural ensinada pelo seu pai, onde prevalecem alguns lugares que eram palco para apresentações da quadra junina da cidade: “Novo Prado” (uma espécie de parque de diversões) e “Belúcio” (uma casa de espetáculos), ambos no bairro do Telégrafo; “Brasilândia” (cinema) no bairro da Sacramento; “Estrela Dalva” (parque de diversão) e “Cine Paraíso”, ambos no bairro da Pedreira; “Onze Bandeirinhas” (arraial), no bairro do Guamá; “Sociedade Esportiva e Beneficente Imperial” e “Sociedade Beneficente União e Firmeza”, ambos no bairro do Jurunas; “Teatro Variedades”, no bairro de Nazaré; “Teatro São Cristóvão”, em São Brás – este último, em especial, firma-se como um lugar afetivo para ela:

[Dona Iracema]: Ah, eu sinto muita saudade desse tempo! Mas de repente, foram fechando os locais nos bairros, vendendo... Ainda assim, houve um tempo em que o São Cristóvão, que era o teatro dos Pássaros, continuava ali. Mas então ele foi fechado e foi a coisa que mais me

magooou, pois, no meu entender, sempre haveria um espaço permanente para a brincadeira. Alegrias, como se vê, tive muitas. Tristeza, só pelos espaços que fecharam. No fundo mesmo, eu ainda carrego uma esperança... (SILVA, 2017, p. 81)

Contrastando com os números de espaços para apresentação que existiam ao final dos anos 40 e início dos 50 na capital do Estado, hoje os pássaros contam com menos da metade destes espaços. Os mais comuns são o Teatro Waldemar Henrique (situado na Praça da República) e o Teatro Margarida Schiwasappa, no Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves. Desde 2002, os grupos de Pássaros remanescentes realizam o fenômeno chamado "A Revoada dos Pássaros", que se constitui em um cortejo por algum bairro da cidade, sendo mais comumente executado em Nazaré, saindo do Instituto das Artes do Pará (IAP). O cortejo é o marco inicial da temporada de apresentação dos festejos juninos da Fundação Cultural do Pará (FCP) e conta com cerca de 500 membros brincantes por ano.

O ritual de Encantamento

Tal como a própria cultura, espetáculo é um termo difícil de definir em uma única frase ou tensionamento de ideias. Porém, seguimos aqui os pressupostos de Requena (1999), que se atendo a um sentido clássico, caracteriza o espetáculo como sendo algo que se oferece a alguém que contempla (p. 55). Para que isto aconteça, o indivíduo contemplador mune-se de seus sentidos humanos que transformam a experiência em um ritual de encantamento.

Os sentidos envolvidos são, majoritariamente, a visão e audição, responsáveis por provocar o distanciamento. A intimidade decorrente do olfato, tato e paladar é excluída em benefício do estranhamento que o espetáculo deve provocar. No caso do estímulo à audição, a voz e som sem a presença de um corpo provocam um distanciamento excessivo que descaracteriza um espetáculo. A visão, portanto, assume papel de sentido rei: é sobre ela que o sujeito se constitui um espectador.

Mais do que ser visto, o corpo, não necessariamente humano, precisa atuar. A relação espetacular comporta um olhar e um corpo separados por uma distância, traçada por um olhar proveniente de um corpo negado que tem por objeto outro corpo, esse plenamente afirmado. A distância, elemento constitutivo do espetáculo, se revela como uma carência do corpo reduzido ao olhar. O corpo em exibição, em contrapartida, se revela necessariamente como fascinante.

O espetáculo traz características que o torna diferente de rituais e cerimônias religiosas, por exemplo. Nos ritos, o sacerdote não costuma ser objeto do olhar, mas mediador entre o humano e o divino (ele se anula para que ocorra uma intimidade sagrada). Quando há uma relação espetacular nessas cerimônias, ela se apresenta como a emergência de um olhar profano. A oposição entre sagrado e profano é importante para refletir o funcionamento ambíguo de determinados eventos. Na Arte, entendida a partir de conceitos platônicos, a relação estética se constitui

uma manifestação moderna do sagrado. Ao mesmo tempo em que pode ser objeto de um consumo espetacularizado, ela convida a uma relação em que o atuante se converte em mediador de uma relação com o sagrado.

O corpo que se exhibe pretende atrair um olhar (seduzir). É por meio dessa sedução que o corpo adquire sua dimensão econômica. O desejo de ver alcança o corpo-mercadoria, intermediado pelo dinheiro. Assim, o espetáculo é a realização da operação de sedução e a sedução é o poder sobre o desejo do outro. Ora, todo poder deve espetacularizar-se, num jogo de sobrevivências de se fazer desejar. Vale ressaltar também que todo espetáculo se constitui em uma relação de poder e o poder é, em sua grande maioria, essencialmente gerador de espetáculo. Há também, além do envolvimento permeado pelos sentidos humanos, três fatores que introduzem a topologia do espetáculo:

Los tres factores que hemos identificado como los constituyentes de la relación espectacular permiten ser considerados en términos topológicos: dos lugares, el del

espectador y el del evento-espetáculo, separados por una distancia que actúa a modo de frontera – o de barrera que separa e impide al sujeto que mira introducir su cuerpo en el lugar del espectáculo. (REQUENA, 1999, p. 66).

Tendo tais fatores em vista, a relação espetacular pode ser melhor compreendida ao analisar a posição do espectador em relação ao espetáculo, ou seja, de onde é que ele olha aquilo que o seduz, de acordo com a ótica apresentada pelas seguintes topologias:

Modelo Carnavalesco: a cena é aberta, indefinida, tende a se estender pela cidade. O espectador e corpo em cena definem dois tópicos constantes, mas intercambiais, acessíveis a todos. A distância entre o que olha e o que exhibe existe, mas um pode ocupar o lugar do outro a qualquer momento. É característica da manifestação popular, uma vez em que há reivindicação total da rua como lugar de interação.

Modelo Circense: a cena é fechada. O evento-espetáculo ocupa um determinado centro em torno do qual, em disposição circular e elíptica, se dispunham os espectadores de forma

arbitrária.

Cena Italiana: Nova configuração do espaço espetacular: antiga disposição geométrica é substituída pela revisão posicional entre olhar e corpo. A partir da configuração antropocêntrica da sociedade perspectivas, o espaço é ordenado em função do sujeito e o espectador passa a ocupar um lugar privilegiado. O conjunto cenográfico (atores + decoração) se dispõe em termos de perspectivas. Ocorre a separação entre espetáculo e a rua, em congruência com modelo de ordenação burguesa da cidade.

Cena Fantasma: Os novos espetáculos cinematográficos e eletrônicos modificaram novamente a configuração dos espetáculos. Nesse momento, o reinado absoluto é o da configuração concêntrica do espaço espetacular. Não só por salas em modelo de teatro italiano, mas principalmente pelas características tecnológicas desses novos meios de comunicação com o ordenamento perspectivista do espaço inscrito no procedimento de produção de

imagens. As diferentes posições da câmera ocupam um único lugar virtual (essencialmente concêntrico) que será adotado pelo espectador.

Os cordões de pássaros, embora na origem primassem pela cena italiana, alternam a cena no modelo carnavalesco, com a cena no modelo circense uma vez que, o cortejo se exibia nos terraços das casas e nas praças públicas. A cena desenvolvida pelos Pássaros Juninos costuma ser aberta, indefinida, bem como reivindicar o espaço público, se estender pela cidade. O espectador e corpo em cena podem trocar de posição. Na contemporaneidade o espetáculo busca enquadrar-se na cena italiana em função das exposições nos teatros públicos e pela cena fantasma com a transmissão das apresentações na televisão e nas reportagens dos telejornais.

A Narrativa Espetacular de uma cultura de resistência

Os Pássaros Juninos possuem dois grupos de atuação: os cordões de pássaros e os melodrama-fantasia. Em

suas apresentações, os integrantes dos cordões de pássaro se organizam em um formato de meia-lua, de forma que todos os integrantes permanecem no palco, sem sair de cena – apenas quando é a vez de certo personagem, aí sim ele se dirige ao centro do palco e depois retorna ao seu lugar na formação original da meia-lua. (CHARONE, 2009).

O pássaro melodrama-fantasia tem a ave como tema central – que raramente é ferida ou morta, mas é perseguida – cuja narrativa é composta por dramas envolvendo morte, suicídio, vingança, traição. Esta ópera cabocla é assim denominada em virtude de sua estrutura, constituída por misturas de alegoria de mestiçagem, elementos da cultura indígena e da cultura europeia, com traços de cultura negra (LOUREIRO, 1995).

As peças dos pássaros seguem as tendências dos teatros europeus e são compostas por uma dramaticidade que gira em torno da perseguição de um caçador por um pássaro. Os personagens que mais costumam aparecer nas peças –

além do pássaro, que é sempre interpretado por uma criança – são membros da realeza, coronéis, caçador, índios, feiticeiros e caboclos amazônicos (por vezes chamados de “matutagem”).

A cena carnavalesca e cena circense – de acordo com a topologia de Requena (1995), a cena de rua que o caracteriza, o rico vestuário dos personagens, a cena dramática teatral que é encenada e as canções. São espetáculos com origem na experiência tradicional da oralidade que atravessam o tempo como uma memória cultural recuperada pelos textos de estudiosos e pesquisadores na contemporaneidade.

A essência dos Pássaros Juninos ultrapassa o pré-fabricado conceito de cultura popular: eles constituem a pura teatralização do imaginário amazônico, como já observava Loureiro (1995). Em um ambiente “maravilhoso realista”, personagens humanos de diferentes origens e classes sociais interagem entre si e com seres míticos como instrumentos do destino, guiados por uma mesma linha dramática condutora: a morte e

ressurreição do pássaro. Carregado de uma rica simbologia em diversas culturas, o pássaro amazônico desponta como um exemplo do maravilhoso subjetivado, que é uma das marcas distintivas da arte produzida na região. Ele é o elemento que causa e que soluciona o conflito. A densa carga dramática que caracteriza o melodrama é amenizada pelas cenas cômicas e obscenas da matutagem, bem como pelos ritmos animados do “bailé”. O enredo ocorre em um ambiente de surrealidade cotidiana em que nobres, indígenas e caboclos interagem como instrumentos do destino. O Pássaro desponta em todas as narrativas como o elemento ora causador da discórdia entre os personagens, ora responsável pela resolução dos conflitos entre eles.

Tradicionalmente, os Pássaros são acompanhados por orquestras. Hoje, no entanto, é possível encontrar apresentações com trilha sonora gravada. Os ritmos musicais se adequam ao momento dramático da encenação e aos personagens. Dentre os principais ritmos catalogados estão: cateretê

(maloca); baião, forró e toada (matutagem); valsa (fadas, feitiçeras e caçador); fox, boleiro e músicas de cancioneros populares (caçador); merengue, mambo, samba, rumba e lambada (baile), além das marchinhas de rua cantadas por todo o elenco na apresentação e na despedida.

De acordo com a pesquisa apresentada por Moura (1997), a visão dos integrantes dos Pássaros sobre seu público é marcada, muitas vezes, pelo saudosismo e idealização do passado. Conforme o autor, os pássaros tiveram seu auge entre 1910 e 1950 (MOURA, 1997, p 109).

Considerações finais

A participação popular de forma ativa e crítica, segundo alguns organizadores de espetáculo, cedeu lugar a um público menor e mais apático. Para outros, a reação do público na época em que o livro foi publicado (1997) é mais respeitosa do que nas primeiras apresentações dos pássaros, uma vez que as vaias quando o elenco erra não são

comuns. A pesquisa do autor indica ainda que o público que assiste tem a mesma condição social do público que participa, ou seja, predominantemente popular. Na década de 1960, o fechamento de cinemas de bairros e parques de diversões (onde funcionavam também cassinos), bem como a chegada da televisão a Belém, reduziram a popularidade do cordão de pássaros. (MOURA, 1997. P 110-111).

Atualmente, alguns Pássaros romperam suas atividades, tornando-se tão obsoletos quanto os espaços aos quais se apresentavam. Por isso, há incertezas entre os integrantes dos grupos e as próprias organizações culturais do Estado sobre quais pássaros mais antigos ainda estão em cena. Dentre os ativos, há os que possuem destaque na cena até hoje, como o Pássaro Tem-Tem, que foi originalmente fundado no distrito de Icoaracy, em 30 de maio de 1930 (CHARONE, 2010). Ao longo dos anos que se sucederam, a guarda do pássaro foi repassada para as gerações seguintes, tal como prega a tradição,

com uma exceção à regra: ele não mais pertencia apenas ao então bairro de Icoaracy, e perpassou por outros bairros da cidade.

Atualmente, o Pássaro Tem-Tem tem sede no Bairro do Guamá, e tem Antônio Ferreira e Marilza Amaral como guardiões. Em uma entrevista concedida ao programa Circuito, da TV Cultura, os guardiões frisam o fato de que o Pássaro é uma resistência cultural no Estado. Com 60 brincantes – dentre eles, atores, bailarinos e músicos – os membros “não-oficiais” são agregados à causa por meio de laços afetivos. Segundo Marilza, são pessoas “que a gente pode contar para toda hora” (TV CULTURA, 2016). O Pássaro Tem-Tem não conta com o apoio financeiro de nenhum órgão governamental ou patrocínio de empresas privadas: toda a verba investida nos espetáculos provém de recursos próprios.

Em 17 de junho de 2018, o Pássaro Tem-Tem se apresentou, bem como os outros grupos de pássaros escalados para o dia, no Teatro Waldemar Henrique.

Apesar de ser um teatro de porte pequeno, é situado na Praça da República, poucos metros de distância da suntuosidade do Theatro da Paz. O público que assistia as apresentações era composto, em sua minoria, por curiosos passageiros, que não se demoravam no local, e, em sua maioria, por pessoas já conhecidas e envolvidas com as particularidades dos Pássaros – amigos e familiares dos integrantes – e os membros dos outros grupos, que ao término das apresentações, tomavam seus lugares na plateia e aguardavam o próximo grupo a subir no palco.

Vale ressaltar aqui também sobre os laços existentes e mantidos pelos brincantes sob a justificativa da manutenção dos Pássaros como uma cultura de resistência transforma as relações sociais dos indivíduos que deles fazem parte. Como indivíduos pertencentes a um grande grupo, a sociabilidade por eles criada ganha dimensões que ultrapassam a barreira da simples convivência comum: as dificuldades (financeiras e a relação com

os órgãos governamentais) são precursores na criação do vínculo afetivo, onde a regra é nunca ficar sozinho – regra esta estendida para os demais grupos de Pássaros, realçada na presença dos mesmos durante as apresentações dos brincantes de outros grupos. A rivalidade, caso exista, é ofuscada pelo prazer e satisfação de fazer aquilo que se gosta. Os espaços aos quais pertencem e se apresentam são cenários onde seus antepassados colegas provaram de uma mesma cultura de resistência, dando continuidade ao ciclo.

O movimento de exclusão que a sociedade engendra ao longo do tempo, como uma forma sistêmica de violência, atinge as manifestações culturais populares pela interdição, pela proibição das apresentações, pela destruição dos lugares de apresentação, empurrando para os bairros afastados e posteriormente para as periferias, invertendo, desta forma, o sentido de ocupação urbana das cidades. Uma divisão entre o centro e a periferia caracterizado pelo determinismo das

classes sociais. No contemporâneo, constatamos um movimento de pós-resistência que não só reivindica a cidade para todos como direito, mas que luta por uma cidade coletiva, como ela é, mais humana e mais igualitária para todos.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Waldemar Henrique: folclore, texto e música num único Projeto – a canção**. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

CASTRO, Fábio. **A identidade denegada**. Revista de antropologia, são paulo, usp, 2013, v. 56 nº 2.

CHARONE, Olinda. **O teatro dos pássaros como forma de espetáculo pós-moderno**. Revista Ensaio Geral, Belém, 2009, v. 1, n. 1, jan-jun,. Disponível em:

<http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/100/30>. Acesso em: 15 set. 2017.

CHARONE, Olinda. **Uma escuta sobre as canções do espetáculo: o sofrimento de Camila, do grupo melodrama fantasia Tem-Tem de Belém do Pará**.

Revista Ensaio Geral, Belém, 2010, v. 2, n. 3, jan-jul.

DAOU, Ana Maria. **A Belle Époque Amazônica. (Descobrimo o Brasil)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

INSTITUTO DE ARTES DO PARÁ – IAP. **Os pássaros: A música e o teatro popular do Pará**. Filme-Documentário. Direção: Vladimir Cunha. DVD, 24 min, 2014.

HALL, S. **Cultural Studies: Two Paradigms. Media, Culture and Society**, n. 2, p. 57-72, 1980. Tradução de Ana Carolina Escosteguy, Francisco Rüdiger, Adelaine La Guardia Resendel.

HORÁCIO-CASTRO, Fábio. **As encenações da identidade na Amazônia contemporânea**. Paper do Laboratório de Sociomorfologia Série "Identificações Amazônicas", nº 1. Belém: 2005.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

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

MAFFESOLI, Michel. **O Imaginário é uma Realidade**. Revista Famecos, Porto Alegre, n. 15, p. 74-82, ago. 2001. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123/2395>>. Acesso em: 15 set. 2017.

MATTOS, CLG. **A abordagem etnográfica na investigação científica**. In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. Etnografia e educação: conceitos e usos [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 49-83.

MIGNOLO, Walter D. **O lado mais escuro da modernidade**. Revista Brasileira de Ciências Sociais – Vol. 32, n. 94, jun. 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2018.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O teatro que o povo cria: Cordão de Pássaros, Cordão de Bichos, Pássaros Juninos do Pará**. Belém: Secult, 1997.

NUNES, Benedicto. **Um conceito de cultura**. Revista da Universidade Federal do Pará, Belém do Pará: Imprensa Universitária, 1973.

PORTAL CULTURA. **Reportagem Circuito "Pássaro Tem Tem"**. 16 de Junho de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sfK WkPHvjcU>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

REFKALEFSKY, M. **Pássaros... Bordando Sonho: função dramática do figurino no Teatro dos Pássaros em Belém do Pará**. Belém: IAP, 2001.



ISSN Nº 2526-8031

Vol. 3, n. 1, Jan-Abr. 2019

REQUENA, Jesús González. **El Discurso Televisivo: Espectáculo de la Posmodernidad.** Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

SILVA, Eliane Suelen. **Pássaros.** Belém: Sesc Boulevard, 2017.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade.** Trad. Pedro Caldas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 2006.