

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS**

Jean Batista Da Cunha

**AUTO DO CARÃO: ESTUDO SOBRE AS IDENTIDADES CULTURAIS DOS POVOS
AMAZÔNIDAS ATRAVÉS DAS CIRANDAS DO AMAZONAS**

AQUIDAUANA

2023

Jean Batista Da Cunha

**AUTO DO CARÃO: ESTUDO SOBRE AS IDENTIDADES CULTURAIS DOS POVOS
AMAZÔNIDAS ATRAVÉS DAS CIRANDAS DO AMAZONAS**

Dissertação orientada pela prof^a. Dr^a. Patrícia Zaczuk Bassinello como cumprimento obrigatório para obtenção grau de mestre em Estudos Culturais da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

AQUIDAUANA

2023

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: Jean Batista da Cunha

Título: Auto do Carão: Estudos sobre identidades culturais dos povos amazônidas através das cirandas do Amazonas.

Dissertação apresentada como requisito final para obtenção do título de mestre em Estudos Culturais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Professora Doutora Patrícia Zaczuk Bassinello.

Banca Examinadora

Prof. Dra. Patrícia Zaczuk Bassinello

Prof. Dr. Fábio da Silva Sousa

Prof. Dr. Milton Augusto Pasquoto Mariani

Aquidauana – MS, 31 de março de 2023.

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado aos meus pais que sempre viram na educação o porto seguro para uma vida melhor, aos meus filhos e, principalmente ao meu saudoso irmão Genildo Batista da Cunha, eterno cirandeiro, pessoa responsável pela minha paixão de cirandeiro, a quem devo graças, pois, a partir de sua ciranda, minha vida foi transformada para sempre!

AGRADECIMENTO

À Secretaria Municipal de Educação da cidade de Manaus, por meio do Programa Qualifica, que oportunizou minha permanência no curso de mestrado, concedendo-me a licença para estudos;

À minha orientadora, professora doutora Patrícia Zaczuk Bassinello, por toda a sabedoria e discernimento nos apontamentos de nosso trabalho, e pela confiança depositada ao tema de nossa pesquisa;

À minha esposa, Ana Melina da Gama Figueiredo, por ser minha companheira e parceira nas buscas de meus sonhos;

Ao meu filho Nicolás da Gama Cunha, que foi companheiro em minhas aulas, às vezes, chorando, às vezes brincando, mas sempre presente;

À minha família, de modo particular a minha mãe Maria de Fátima Maciel Batista, que me fez acreditar que é possível alcançar nossos sonhos sempre;

Aos professores das disciplinas do curso de mestrado, que ajudaram a amadurecer as ideias e que favoreceram na consistência teórica de nossos estudos;

Às pessoas que de alguma forma contribuíram, no início, no meio e no fim, com o andamento dessa pesquisa: professor Abel Santos, professora Luciane Paes, professor José Gonçalves Nogueira, professora Maria Madalena Campelo, o senhor Gaspar Fernandes Neto, e ao secretário Alilson Pinho Portela Lima.

EPÍGRAFE

Não falei que seria fácil, mas que seria possível!

Dom Bosco

RESUMO

Este trabalho visa refletir a constituição das identidades dos povos amazônicos numa perspectiva histórica e cultural, que vai desde migração histórica europeia até a migração nordestina nos meados do século XX. Trata-se de uma pesquisa baseada na história do sujeito da Amazônia em diálogo com os Estudos Culturais, enfatizando as identidades culturais e da hibridização cultural ao longo dos tempos através das cirandas do Amazonas. Faremos um diálogo com os autores Raymond Williams, Stuart Hall e Nestor Garcia Canclini para entendermos os conceitos de cultura, de identidades culturais e o processo de hibridização cultural. Iremos destacar os principais marcos históricos de conflitos e o posicionamento dos povos habitantes da região quanto a afirmação de suas identidades diante dos europeus, assim como as principais transformações vividas pelas cirandas ao longo do tempo e o ponto de tensão entre suas narrativas. Tais fatos descrevem a postura do homem amazônida frente a uma sociedade globalizada, padronizada e em processo de homogeneização cultural e que, mesmo com a romantização de sua imagem por parte do poder público, vive ainda uma ruptura social capaz de colocá-los em condições de descaso e de subalternização. Os povos amazônidas, assim como adeptos ao processo de globalização, viram no interstício a oportunidade negociação e de relação de poder frente as transformações exigidas pela modernidade e à manutenção de tradições culturais nas suas cirandas.

Palavras-chave: identidades culturais, cirandas do Amazonas; hibridização cultural

ABSTRAT

This work aims to reflect on the constitution of the identities of the Amazonian peoples in a historical and cultural perspective, ranging from historical European migration to northeastern migration in the mid-twentieth century. It is a research based on the history of the subject of the Amazon in dialogue with Cultural Studies, emphasizing cultural identities and cultural hybridization over time through the *cirandas* of the Amazon. We will dialogue with the authors Raymond Williams, Stuart Hall and Nestor Garcia Canclini to understand the concepts of culture, cultural identities and the process of cultural hybridization. We will highlight the main historical landmarks of conflicts and the positioning of the inhabitants of the region regarding the affirmation of their identities before the Europeans, as well as the main transformations experienced by the *cirandas* over time and the point of tension between their narratives. Such facts describe the attitude of the Amazonian man in front of a globalized, standardized society and in the process of cultural homogenization and that, even with the romanticization of his image by the public power, still lives a social rupture capable of putting them in conditions of neglect and subordination. The Amazonian peoples, as well as supporters of the globalization process, saw in the interstice an opportunity for negotiation and power relations in the face of the transformations demanded by modernity and the maintenance of cultural traditions in their *cirandas*.

Keywords: cultural identities, *cirandas* of the Amazonas; cultural hybridization

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tela “Fantasia das Amazonas” de Roland Stervenson.....	28
Figura 2 - Américo Vespúcio e a América.....	29
Figura 3- Pintura “Ciranda”, de Clara Nunes.	50
Figura 4 – Carão	53
Figura 5 - Família Ribeirinha	63
Figura 6 - Representação do carão nas cirandas do Amazonas	72
Figura 7 - Concentração da ciranda de José Nogueira.	73
Figura 8 - Ciranda de José Nogueira (Entrada)	73
Figura 9 - Primeiras cirandas de José Silvestre nos anos de 1960.	87
Figura 10 - Puxador e marcador de apito da Ciranda de José Nogueira (2022).	89
Figura 11 - Oficial e o brincante cirandeiro da ciranda de José Nogueira (2022).	90
Figura 12 - Imagens da Ciranda do Colégio Nazaré (déc. 1980).....	93
Figura 13 - Parque do Ingá, Cirandódromo.....	96
Figura 14 - Itens individuais e personagens típicos da Ciranda Tradicional (2022).	101
Figura 15 - Alegoria “El Dorado” apresentado no Festival de Cirandas, 2022.	101
Figura 16 - Apresentação da Ciranda Guerreiros Mura, 2022.....	102
Figura 17 - Divulgação Nas Plataformas Digitais.	103
Figura 18 - Cirandeiros da Flor Matizada, 2019.....	104
Figura 19 - Entrada da cidade de Manacapuru no período do Festival.	106
Figura 20 - Chamada da rede de televisão local.	107
Figura 21 - Folder do Festival nos portais digitais da Prefeitura de Manacapuru, 2022.	107
Figura 22 - Ciranda Do Binha, Manaus, década de 1990.....	109
Figura 23 - Casal de cirandeiros em Manaus, década de 2000.	110
Figura 24 - Seu Honorato (de Pé) da Ciranda do Amor, Manaus.	111
Figura 25 - Mãe Benta da Ciranda do Amor, Manaus (anos 2000).	112
Figura 26 - Encenação do caçador e a morte do carão.	114
Figura 27 - Ensaio da Ciranda Força Jovem em Manaus, 2022.	115
Figura 28 - Festival Folclórico do Amazonas em Manaus, 2022.	115
Figura 29 - Ciranda do Binha dançando na rua em Manaus, 2022.	117
Figura 30 - Pierrot e Colombina, da Ciranda Brotinhos do Coroado em Manaus, 2022.....	117
Figura 31 - Casal de Puxadores da Ciranda Flor Matizada, década de 1990.	118
Figura 32 - Ciranda Tradicional em um shopping na cidade de Manaus, 2022.	121
Figura 33 - Publicação impressa de um jornal local, década de 1990.....	131
Figura 34 - Publicação em um jornal local, década de 1990.	132

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 - AMAZÔNIA: MARCOS IDENTITÁRIOS À LUZ DOS ESTUDOS CULTURAIS.....	26
1.1 A AMAZÔNIA SOB O OLHAR DO COLONIZADOR EUROPEU	26
1.1.1 Ajuricaba e a luta dos povos manaós por uma identidade indígena	31
1.1.2 Cabanagem: a luta pelo reconhecimento de uma identidade cabocla	34
1.2 IDENTIDADES AMAZÔNICAS: UM APEGO À GLOBALIZAÇÃO E À SUBALTERNIZAÇÃO CABOCLA	38
1.3 AS IDENTIDADES DOS POVOS AMAZÔNIDAS EM PAUTA	41
CAPÍTULO 2 - CIRANDAS DO AMAZONAS: DO CULTIVO DA CULTURA À MODERNIZAÇÃO DAS CIDADES	48
2.1 CIRANDAS NORDESTINAS E SUAS INFLUÊNCIAS NAS CIRANDAS AMAZÔNICAS	48
2.2 CIRANDA DO AMAZONAS E SUAS PECULIARIDADES: O AUTO DO CARÃO	51
2.2.1 Folguedo <i>Auto do Carão</i>	53
2.3 CIRANDAS NA CIDADE DE TEFÉ (1937-1942) E O PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO	57
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DAS PERSPECTIVAS DOS POVOS AMAZÔNIDAS E DAS ENTREVISTAS E AS TENSÕES ENTRE A TRADIÇÃO E AS INOVAÇÕES DAS CIRANDAS.....	65
3.1 PERCURSO METODOLÓGICO DA PESQUISA	65
3.2 CONHECENDO AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS DAS CIRANDAS AMAZONENSES	71
3.3 ENFIM, MANAUS! AS CIRANDAS MANAUARAS E OS FESTIVAIS FOLCLÓRICOS.....	86
3.4 DÉCADAS DE 1980 E 1990: A CHEGADA DA CIRANDA EM MANACAPURU	91
3.5 FESTIVAL DE CIRANDAS: UM ESPETÁCULO EM MANACAPURU.....	97
3.5.1 Novas temáticas e a invisibilidade do <i>Auto do Carão</i>	99
3.5.2 Os itens de julgamentos, as alegorias e a musicalidade na produção de “encantamento”	100
3.5.3 Dança.....	103
3.5.4 Vestimentas.....	104
3.6 O poder público e os meios de comunicação no Espetáculo	105
3.7 Os impactos do Festival de Cirandas na cidade de Manaus.....	108
3.8 As identidades culturais em jogo nas cirandas amazônicas	118
3.9 Espetacularização das cirandas pelos meios de comunicação	131
CAPÍTULO 4 – CIRANDAS AMAZÔNICAS: UM OLHAR PARA O FUTURO	137
REFERÊNCIAS	147
APÊNDICE	150

INTRODUÇÃO

O estado do Amazonas é rico em tradições e crenças que ao longo do tempo foram sendo construídas pelos povos indígenas, pelos exploradores europeus, africanos escravizados e imigrantes, em sua maioria nordestinos. Isso contribuiu profundamente na culinária, na arquitetura, nas relações sociais e nas manifestações artísticas e folclóricas do estado.

As danças de ciranda são exemplos dessas contribuições e que ganharam características específicas locais. No Amazonas, as cirandas foram criadas por imigrantes pernambucanos que trouxeram a dança nordestina. O relato da primeira ciranda no estado é do distrito de Nogueira, localizado no município de Tefé, que trazia como pano de fundo o *Auto do Carão*. Seus personagens são uma homenagem aos moradores do próprio município e traz características comuns entre as populações de vários municípios do estado.

Em Manaus, as principais cirandas foram fundadas em ambientes escolares por professores que as utilizaram como ferramenta de estudos sobre a valorização de uma identidade cultural, desenvolvendo práticas de interações sociais além da dança.

O que me levou a aprofundar as pesquisas tendo como foco as identidades culturais amazônicas através das cirandas do Amazonas foi a necessidade de entender a consolidação desta dança na memória da população amazonense, fazendo lembrar-me das experiências que tive com cirandas na adolescência e na juventude.

No ano de 2001, aos meus 14 anos integrei a ciranda Paixão de Cirandeiro, fundada pelo meu saudoso irmão, Genildo Batista da Cunha. Foi nessa época que pude conhecer as canções, a musicalidade, as coreografias e foi o pontapé inicial para que eu pudesse aprender a tocar os primeiros instrumentos musicais de percussão e de cordas populares. Esse grupo folclórico em que fiz parte trazia características das cirandas de Tefé. Nela, eu fui cirandeiro, puxador de roda, marcador com apito e compositor de algumas canções, dançando num período de quatro anos.

Durante minha participação eu já ouvia relatos da história das cirandas do Amazonas e acompanhava algumas transformações nas coreografias e no seu ritmo nas cirandas mais populares de Manaus, a Ciranda do Amor, a Ciranda do Ruy Araújo e a Ciranda do Paraíso, dentre outras. Também era possível escutar as canções pelas rádios e a difusão televisiva das cirandas da cidade de Manacapuru, localizada a 80 quilômetros da capital amazonense. Minha carreira como cirandeiro teve fim em 2004, após o falecimento de meu irmão.

Somente em 2015, enquanto cursava licenciatura em Música pela Universidade Federal do Amazonas que eu produzi um ensaio científico com a temática das cirandas conectando-a

com as danças populares portuguesas e com as cirandas nordestinas, mas não havia algum professor que se interessasse pela temática.

Em 2018, meu interesse pelas cirandas veio à tona após uma proposta vindo de uma gestora da escola pública do município em que eu era professor de Ensino Fundamental I. Ela pediu que eu preparasse uma apresentação de ciranda com meus alunos para o festival folclórico da escola a ser realizado no mês de junho. Tínhamos apenas um mês para organizar a dança.

Meus alunos, com idade de 10 anos aproximadamente, não conheciam a ciranda. Ao buscar materiais que nos ajudassem a organizar a apresentação surgiu o primeiro problema, pois o que encontrei foram exibições dos grandes espetáculos das cirandas amazonenses da capital e de outros municípios. Nada apropriado para a realidade de escola. Eram apresentações complexas, com coreografias tecnicamente difíceis e com estruturas alegóricas grandiosas.

Com ajuda de alguns professores da escola produzimos materiais fonográficos amadores e adaptamos coreografias para aquele grupo de crianças. Na apresentação do festival pôde-se observar que alguns pais recordaram de cirandas do passado e das lembranças das canções, passando a relatar algumas histórias, inclusive a própria gestora cuja relação era de quando dançou nas primeiras cirandas da cidade de Manacapuru.

No mesmo ano, o Fundo de Amparo à Pesquisa no Amazonas (FAPEAM) lançou o edital do Programa Ciência na Escola (PCE), para projetos de pesquisa a serem realizadas nas escolas públicas de todo o estado. Foi ali que vi a oportunidade de desenvolver o projeto Ciranda Viva na Escola, por entender que a ciranda, mais que uma dança, fazia parte da memória daquela comunidade escolar. A proposta do projeto encontrava um respaldo pedagógico na proposta curricular da rede pública de ensino de Manaus que contempla a identificação das manifestações culturais e folclóricas de nosso estado, seus contextos e suas contribuições à afirmação da identidade cultural amazonense.

O projeto contou com a ajuda de alunos e consistia em pesquisar a história das cirandas no Amazonas, as suas canções, conhecer o folguedo *Auto do Carão*, apreciar algumas apresentações de cirandas, e entrevistar pessoas envolvidas com a dança. O resultado do projeto foi uma peça teatral do folguedo apresentada à comunidade escolar, e o lançamento de um livreto contendo a história da ciranda no Amazonas, os relatos de experiências, as canções catalogadas em partituras e um texto adaptado para peça teatral do *Auto do Carão*. O trabalho do projeto repercutiu positivamente, sendo então divulgado no *site* oficial da Secretaria Municipal de Educação (SEMED) de Manaus naquele ano.

Em 2019, o projeto foi adaptado e ganhou novas ações pedagógicas, como construções de instrumentos com materiais recicláveis, oficinas musicais, rodas de canções de cirandas,

saraus literários e em outra apresentação da ciranda no festival folclórico da escola. Já, em 2020, após o decreto de *lockdown* pelo Governo do Estado do Amazonas em consequência do avanço da COVID-19, o projeto teve que se adequar aos ambientes virtuais. No dia em que se comemora os festejos de São João, em 24 de junho, foi lançado o *blog* Ciranda Viva na Escola. Pelo *blog*, é possível acompanhar as ações do projeto e acessar os materiais produzidos durante a pesquisa, baixar arquivos, como planos de aula e partituras das canções.

Tal iniciativa proporcionou-me uma entrevista ao programa televisivo Papo Reto na semana do Folclore pela emissora Encontro das Águas, em canal aberto para todo o estado, e a classificação do projeto como semifinalista no Prêmio Nacional Arte na Escola Cidadã, organizado pelo instituto de mesmo nome.

O leitor pode aqui se perguntar qual a necessidade de citar essas informações. Simples! Para trazer à tona o primeiro sentimento que tive ao ser procurado pelos pais dos alunos que fizeram questão de relembrar suas experiências e sentimentos, algumas histórias engraçadas de quando se escondiam do personagem do carão, cuja figura se tratava de uma pessoa caracterizada de ave preta que aterrorizava as crianças durante as apresentações das cirandas. Mesmo sentimento compartilhado por várias pessoas que gostaram de reviver as histórias com o projeto em seu início, o passado não tão distante, que fez muitos questionarem o lugar de uma possível tradição cirandeira na capital amazonense marcada pela modernização.

Quando eu tratava o tema das cirandas com os alunos era notório que não sabiam quase nada da dança, mas ao trazer as características dos personagens do *Auto do Carão*, vários deles passaram a lembrar de familiares com as mesmas feições, e até mesmo com certos costumes e hábitos de quando residiam em outros municípios amazonenses. Lembro-me de um aluno que afirmava que seu avô era *rezador* e *benzedeiro* como o personagem Seu Honorato, fato confirmado posteriormente por sua mãe na reunião de pais.

Contudo, o que mais chamou a atenção foi o fato de, ao procurar referências sobre cirandas que tive experiências na minha juventude, não encontrar subsídios suficientes em que eu pudesse trabalhar em sala de aula. Atualmente, as cirandas passam por processos de transformações, o que faz lembrar de outras manifestações folclóricas brasileiras, como o Carnaval do Rio de Janeiro e o Festival Folclórico de Parintins, com os bois Garantido e Caprichoso.

Foram essas situações que me impulsionaram a continuar a pesquisa sobre as cirandas do Amazonas no ano de 2021. Ainda em condições restritivas causadas pela pandemia da COVID-19, submeti um projeto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais (PPGCULT) da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Campus de

Aquidauana, na linha de pesquisa Linguagens e Sujeito, por notar que a história das cirandas trazia conflitos e resistências de sujeitos que precisam ser levados em consideração na sociedade. As linguagens artísticas e culturais apresentadas no folguedo *Auto do Carão* e na própria ciranda estão ligadas às identidades culturais dos povos amazônidas por fazer parte de suas vivências cotidianas e que foram pensadas e construídas conscientemente por seus idealizadores.

A proposta da pesquisa partia do seguinte problema: Como se deram as transformações ocorridas nas cirandas do Amazonas e em seu folguedo, o *Auto do Carão* ao longo dos tempos? Para esta pesquisa, estabelecemos como objetivo geral: Compreender as transformações ocorridas nas cirandas do Amazonas e em seu folguedo, o *Auto do Carão* ao longo dos tempos. Definiu-se como objetivos específicos: Conhecer o contexto histórico e social em que as cirandas foram criadas no Estado do Amazonas; entender a incorporação de novos personagens e as motivações que invisibilizaram as crenças, as tradições, costumes e o próprio imaginário de outros no *Auto do Carão*; e interpretar nas manifestações artísticas e folclóricas das cirandas atuais a visibilidade e as linguagens de resistências que geram significações das narrativas dos sujeitos diante do processo de transformação cultural das cirandas.

Por se tratar de um trabalho que envolve o estudo sobre cultura, uma análise às nuances de linguagem e de narrativas controversas dos sujeitos amazônidas, buscando o diálogo entre contextos históricos, políticos e sociais, optamos pela pesquisa qualitativa. Inicialmente, trouxemos o conceito de cultura numa perspectiva dos Estudos Culturais, com os autores Raimond Williams, Stuart Hall e Nestor Garcia Canclini.

Raimond Williams ajuda-nos com seus estudos sobre as culturas subalternas e seu posicionamento diante do privilégio cultural das classes dominantes e a negação das vivências culturais das classes operárias. Com Stuart Hall, aprofundaremos nossos estudos sobre as identidades culturais e seus jogos de negociação diante do processo de globalização econômica que interfere nas vivências cotidianas. Canclini contribui com os estudos sobre a hibridização cultural vivida na América Latina e como o Estado e os meios de comunicação consolidam com a hegemonia cultural e as negociações constantes com as classes populares.

Para conhecermos o contexto histórico e social dos povos amazônidas, o processo migratório vivido na região, optamos pela pesquisa bibliográfica utilizando autores que trabalham com temas amazônicos, como os historiadores Márcio de Souza, João de Jesus Paes Loureiro, José Ribamar dos Santos, dentre outros. Sobre as cirandas amazônicas utilizamos a obra de Wilson Nogueira. Para entendermos a história das cirandas e o processo de transformação utilizamos de pesquisa documental em *sites* jornalísticos com depoimentos de

personalidades cirandísticas e apresentações de cirandas da década de 1980 e 1990 em vídeos nas plataformas digitais.

Para ajudar na coleta de dados optamos na realização de entrevistas semiestruturadas, com quatro pessoas, sendo a primeira pessoa entrevistada o folclorista José Gomes Nogueira, professor da rede pública de ensino do Estado do Amazonas, pesquisador de cirandas, defensor do modelo de cirandas de Tefé. A segunda pessoa entrevistada é a cofundadora das principais cirandas da cidade de Manacapuru, Maria Madalena Campelo, professora da rede pública do Estado, que presenciou as mudanças ocorridas na dança nos últimos em sua cidade. A terceira pessoa trata-se de Gaspar Fernandes Neto, membro da Diretoria da Ciranda Flor Matizada, responsável pelas principais transformações das cirandas de Manacapuru. Por último, foi entrevistado o Secretário de Turismo da cidade de Manacapuru, Alilson Pontes Portela Lima. Como contribuição às análises dos dados e para chegarmos aos objetivos da pesquisa, as entrevistas foram gravadas em formato digital *mp3*.

Durante a coleta de dados foi necessário acompanhar algumas apresentações de cirandas para comparar com as entrevistas e com os vídeos mais antigos disponíveis das cirandas. A primeira ciranda assistida no mês de junho de 2022, filmada em formato *mp4*, e que segue a proposta das cirandas da cidade de Tefé, foi no festival folclórico da Escola Estadual Marquês de Santa Cruz, zona sul da cidade de Manaus. A segunda ciranda foi assistida e filmada no mesmo mês em uma quadra escolar localizado na zona centro-oeste de Manaus, quando realizava seu ensaio geral para o Festival Folclórico do Amazonas. Esta era um misto entre ciranda de Tefé e as cirandas atuais, com ritmo e coreografias acelerados e canções próprias. As demais cirandas assistidas em canal aberto de televisão foram as três agremiações da cidade de Manacapuru, responsáveis pelas maiores transformações e modernização em forma de espetáculo: Flor Matizada, Guerreiros Mura e Tradicional.

Nosso trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo apontamos o processo de colonização europeia e o choque cultural a partir da migração histórica na Amazônia, os conflitos e as resistências dos povos indígenas que habitavam o território. Destacamos também as tentativas de integração da Amazônia ao território brasileiro, nos séculos XVIII, XIX e XX, e os principais marcos identitários dos povos amazônidas frente a tentativa de domínio exploratório de recursos naturais e de mão de obra escrava, como o levante indígena coordenado pelos povos *manaós* e a revolta de Cabanagem articulado pela camada mais pobre incentivada pelos políticos e empresários da região.

O silenciamento dos povos amazônidas através do genocídio e da perseguição após essas resistências históricas citadas colocam os habitantes da Amazônia em condições

subalternas e de submissão aos padrões de vida coloniais e que serão evidenciadas nas manifestações artísticas e culturais da região.

Isso fica claro no final do século XIX e início do século XX, com o movimento migratório do ciclo da borracha, momento em que as cidades do norte do país expandem mercado para o mundo, acompanhando a tendência do sistema globalizado e moderno, fazendo com que povos em massa encurtassem a fronteira, passando a vir para a Amazônia.

No segundo capítulo, trazemos uma introdução da história das cirandas nordestinas, com sua linguagem artística e cultural proveniente da Europa. Apresentamos o contexto social em que ela foi incorporada na cidade de Tefé, no Amazonas e como se expandiu em seu entorno. É possível analisar sob o olhar dos estudos culturais as transformações ocorridas ao longo dos anos estimuladas pela transição local e pela identificação dos grupos locais retratadas nas suas coreografias, as tentativas de resistência de seu folguedo, o *Auto do Carão*, e de seus elementos artísticos e culturais, suas vestimentas, até chegar no processo de espetacularização motivada pela indústria cultural, inicialmente na cidade de Manaus até sua chegada no município de Manacapuru.

No terceiro capítulo traremos a análise das entrevistas das pessoas já citadas anteriormente que de algum modo fazem parte das danças de cirandas ou de seus contextos, para entendermos sobre o processo de identificação cultural e analisar as tensões existentes entre a tradição das cirandas de Tefé e as cirandas modernas e espetaculosas. Discutiremos a compreensão das identidades dos povos amazônidas e a estratégias de negociação nas transformações das cirandas que os levaram a se identificarem com uma manifestação artística e cultural, dando destaque ao posicionamento das cirandas na tentativa de preservação dos marcos identitários dos povos amazônidas através das cirandas vinculadas às suas histórias de suas vidas

O quarto capítulo traz nossas impressões a respeito das identidades culturais dos povos amazônidas, os interstícios no contexto das cirandas amazônicas e as novas perspectivas de pesquisa para o futuro e a importância dessa pesquisa para os Estudos Culturais e para a linha de pesquisa Linguagens e Sujeitos.

Assim, para que possamos conhecer um pouco de como a Amazônia passou a ser palco de disputa e de resistência e pelos povos amazônidas, iremos trazer o conceito de cultura na perspectiva da multiculturalidade de autores e pesquisadores dos estudos culturais construídos no século XXI. São eles, o galês Raimond Williams, o jamaicano Stuart Hall e o argentino Nestor Garcia Canclini.

Na história a forma em que o ser humano compreendia a cultura passou por transformações conceituais, mas comparado a concepção no meio acadêmico pode-se afirmar que é recente e que ainda hoje não se esgota. Por diversos momentos os estudos voltados à cultura estiveram concentrados a campos específicos, como a antropologia e a sociologia, cujos objetivos ajudavam a entender a maneira em que o indivíduo enxergava suas práticas sociais na história. É possível notar dois momentos temporais do debate: uma mais pautada na simbologia discursiva e subjetiva, vista do olhar do pesquisador sem o seu envolvimento direto com a ótica do grupo pesquisado; e outra com o olhar para o campo político, econômico e social, na perspectiva da materialidade (CASTRO, 2009).

O primeiro momento é observado a partir do século XVIII, com o surgimento dos estudos antropológicos, após a exploração de rotas marítimas que eram motivadas pela expansão comercial dos países europeus. A antropologia seguia as ideias do *biologismo* evolucionista, na qual os povos europeus eram postos como modelos de cultura universal existente ditas “civilizadas”, e ademais povos com a missão evolutiva a quem deveriam ser alcançados (CASTRO, 2009).

Em 1871, o antropólogo inglês Edward Burnett Tylor, membro da Escola Antropológica do Evolucionismo Social, em sua obra *A Cultura Primitiva*, seguindo a tendência da evolução darwiniana, afirmava que “cultura é o complexo no qual estão incluídos conhecimentos, crenças, artes, moral, leis, costumes e quaisquer outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (TYLOR, 2016). Segundo seus estudos antropológicos, determinadas culturas eram observadas isoladamente com o olhar exclusivo do pesquisador que era responsável em descrever sistemicamente a vida dos povos não-europeus, o que sujeitava à interpretação dele através do ser diferente.

Essa visão apresentava alguns equívocos quanto à realidade dos grupos observados. Isso não só afetava o olhar dos europeus a outros povos como também legitimava o pensamento de “superioridade” deles ao passo de colocá-los aos *status* de posse, validando assim o eurocentrismo, o racismo, a instituição do *biologismo*, e do estereótipo de domínio que estabeleciam padrões conceituais de alta cultura ligados ao pensamento colonizador, com a proposta de homogeneizar as relações a partir de suas perspectivas.

No segundo momento vivido nos meados do século XIX, o conceito de cultura teve a contribuição dos movimentos sociais perante uma sociedade europeia industrializada. Os grupos sociais ampliavam a discussão sobre constituição identitária e com a reivindicação de acesso aos meios culturais produzidos. Nesse período “o conceito de cultura pode ser feito em vários contextos, sem uma reflexão radical sobre seus sentidos e significados, tornando-o presa

fácil de discursos viciados e esvaziados de conteúdos” (BEZERRA, 2017, p. 22). Outras ciências integraram pesquisas acadêmicas que visavam compreender o conceito de cultura, apontando assim os impactos que as práticas sociais, políticas e econômicas interfeririam nas decisões de vida dos sujeitos e do coletivo.

No final do século XIX e início do XX, muitos autores passaram a colaborar com o entendimento sobre a cultura mais voltada às classes sociais menos favorecidas daquilo que a alta sociedade usufruía como produto cultural, apoiados pelas teorias do capitalismo e os impactos nas esferas sociais, econômicas e culturais discutidos por Karl Marx.

Na Inglaterra, o nome que se destacou no trabalho epistêmico de refletir a posição do indivíduo britânico diante das produções culturais, e o acesso restrito ao que se era difundido como *inglesidade* em um mundo pós-guerra foi o de Raymond Williams (1921-1988).

Williams se viu sensibilizado com a condição de subalternidade em que os operários britânicos estavam condicionados, longe daquilo que se chamava de *alta cultura* da classe dominante de seu país. Ele logo pôde contribuir oferecendo aos trabalhadores espaços educacionais e ajudou de certo modo na organização deles na busca de melhorias de políticas sociais. Suas teorias e críticas ao modo que se pensava a cultura, sempre em detrimento das classes mais pobres, fizeram surgir uma nova disciplina, os Estudos Culturais.

Sobre cultura, Williams foi enfático em dizer que esta era “algo comum a todos”. Para ele, “toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados”, e isso era expresso em suas instituições, nas suas artes e no conhecimento, e que dentro da formação dela é que estava a “descoberta de significados e direções comuns”, num debate ativo e de aperfeiçoamento “sob a pressão da experiência, do contato e das invenções” (WILLIAMS, 2015). Seu conceito de uma cultura comum ou cultura em comum vinha em contraposição à *alta cultura* dominante, da elite muito forte na Inglaterra dos anos de 1950 a 1960.

Segundo Williams (2011, p. 234)

Tratava-se de um argumento que defendia que tanto a cultura era produzida em uma esfera mais ampla do que a elite social que dela se apropriou, sendo disseminada de maneira mais ampla de que essa noção presumia, quanto que o ideal de uma educação em expansão havia sido restringido em distribuição e acesso e deveria se tornar amplamente acessível.

Williams destacava que essa visão de cultura comum a todos carrega certa ambivalência e o óbvio, uma vez que há duplo sentido: o de uma cultura mais participativa e estendida, ao contrário da cultura dominante; e da defesa de que a cultura comum não está em toda a

sociedade, não está disponível em todas as esferas sociais. Mas esse é um problema que ele afirmava estar enraizado em situações históricas.

A cultura comum que não estava nas classes populares em sua época abrangia o acesso à educação, às artes e à literatura, logo acentuavam-se seus desinteresses. Porém, Williams criticava a quem afirmasse que as classes operárias eram excluídas da cultura inglesa por ele entender que aquilo que era produzido pelos operários também fazia parte da *inglesidade*. Por isso, Raymond Williams foi um crítico de alguns teóricos marxistas ortodoxos e dos partidos comunistas que rebaixavam a cultura das classes populares como cultura “moribunda”, e por pensar que tal visão marginalizava-os como meros proletariados, sem história, sem experiências, sem práticas sociais e sem identidade a preservar.

A visão dele de uma cultura em comunidade, compartilhada, envolvia a inclusão da diversidade e não no sentido de uma homogeneização. Agora, uma vez que “a noção de comunidade é apropriada por uma versão que venha a ser dominante, e que ela subordine as outras variantes” da cultura, logo o sentido se move em direção totalmente oposta, afirma ele (WILLIAMS, 2011, p. 236). Ou seja, quando uma causa trabalhista ou a luta de um determinado grupo social incomoda um grupo da elite, o termo “comunidade” pode ser acionado por eles para invalidar o interesse coletivo da causa e reduzir a interesses meramente particulares.

Williams deu um pontapé inicial para o aprofundamento dos estudos voltados à cultura, fazendo dele uma referência aos Estudos Culturais. Seu posicionamento impulsionou outros pensadores a debaterem o assunto. Dentre vários destacaram-se Edward Palmer Thompson, Richard Hoggart e Stuart Hall. Os dois últimos foram os fundadores do *Center for Contemporary Cultural Studies* (Centro Contemporâneo de Estudos Culturais) na Universidade de Birmingham, Inglaterra, no ano de 1964.

Esses idealizadores propunham discutir a importância da cultura no contexto social, nas questões identitárias de diversos grupos invisibilizados dos países europeus, aos quais viviam nas periferias dos debates sobre o tema cultural. Como Raymond Williams, eles acreditavam que não existiam sociedades puras e sim sociedades multiculturais, formadas pelas trocas de experiências, codificadas e decodificadas, apropriadas e que uma vez assumidas traçavam um processo de identificação particular ou coletiva. Williams mesmo afirmava que a sociedade britânica era um conjunto de experiências de diversos grupos sociais que interagiram direta ou indiretamente na história.

O pesquisador dos Estudos Culturais que ajudará nas nossas discussões sobre cultura e as identidades culturais é Stuart Hall (1932-2014), sociólogo jamaicano que viveu na Inglaterra numa realidade da década de 1950. Diferentemente da visão nativa inglesa trazida por Williams,

Hall entendeu a cultura na perspectiva da diáspora pós-colonial e dedicou seus estudos para o entendimento das relações de negociações identitárias entre os países colonizados e os colonizadores.

Por isso, ele defendeu o conceito de cultura com base nas interações históricas coloniais e o posicionamento dos indivíduos, seus contextos sociais, seus costumes e tradições e seu pensamento diaspórico. De acordo com Hall (2013, p. 60) “a migração e os deslocamentos dos povos têm constituídos mais regras que a exceção, produzindo sociedades étnicas ou culturalmente *mistas*”, e como outros autores, defendia que as sociedades multiculturais vêm se constituído bem antes da expansão comercial e colonial europeia do século XV, como resultado de diversos fatores, como desastres naturais, alterações ecológicas e climáticas, guerras, conquistas, explorações do trabalho, colonização, escravidão, repressão política, e subdesenvolvimento econômico. Ele citava como exemplo de sociedades multiétnicas e multiculturais, fruto de um “hibridismo cultural”, os principais impérios europeus como o grego, romano, islâmico, otomano e europeu, e destaca que as sociedades multiculturais foram crescendo exponencialmente através colonialismo (HALL, 2013).

Hall acreditava que nas últimas décadas havia uma tentativa de superação epistêmica da binaridade entre as classes - classe dominante x dominada, cultura erudita x popular etc. - devido a sua crença na descentralidade, nos deslocamentos e na desterritorialização culturais causados pela globalização pós-moderna e suas consequências (pós-colonialidade, ambivalências fronteiriças, e o cambiamento cultural).

Para Hall (2013, p. 39)

As culturas sempre se recusaram a ser perfeitamente encurraladas dentro das fronteiras nacionais. Elas transgridem os limites políticos [...] A imposição de fronteiras nacionais dentro do sistema imperial fragmentou a região em entidades nacionais e linguísticas separadas e alheias, algo de que ela nunca mais se recuperou.

Hall defendia uma ideia de identificação do indivíduo a partir de marcadores identitários culturalmente construído e apontava a identidade cultural a partir de três concepções históricas: a do *sujeito do Iluminismo*, aquele em que o ser humano passava a adotar um pensamento mais pautado na racionalidade e no conhecimento científico, em contraponto com o pensamento medieval do homem passivo regido pelos preceitos da Igreja; a do *sujeito sociológico*, no final do século XIX, com o surgimento das ciências sociais que questionava a autossuficiência e autonomia do sujeito diante da sociedade e pautada pelo pensamento freudiano da consciência, da subconsciência e inconsciência, daquilo que a convivência era capaz de construir no pensamento; e do *sujeito da pós-modernidade*, globalizado, inteirado e inserido em um sistema

capitalista, no avanço tecnológico e midiático, com relações sociais mais complexas (HALL, 1992).

A tendência moderna de homogeneização cultural da classe dominante em detrimento de culturas consideradas subalternas no movimento econômico global levou Hall a enfatizar os esforços do sujeito pós-moderno em reivindicar a existência de sua cultura a partir da presença do “diferente”, fazendo-o assumir um papel social e coletivo em jogos de negociação em luta cultural, política e social.

Para ele, as identidades se deslocam mutuamente e suas contradições se enveredam nos grupos políticos aos quais faz parte como também o seu próprio pensamento. A identidade não é mais uma exclusividade de grupos sociais, – classe proletária - mas é negociável a partir de um interesse de classe. A identidade se desloca de acordo com a necessidades de determinados grupos identitários e fraturados levando em conta a visão de um todo, - movimentos feministas, de negros etc. Ela ganha um caráter político, ou seja, não fica restrito à uma classe, mas pode assumir interesses em pautas da diferença (HALL, 2021).

Outro autor que contribuiu com a reflexão sobre as sociedades multiculturais e o no entendimento do processo de hibridização cultural histórica é o argentino antropólogo Néstor Garcia Canclini (1939). Dedicando suas pesquisas para entender as consequências da modernidade na América Latina, Canclini enfatizou seus estudos sobre cultura latino-americana e as estratégias criadas por seus sujeitos para a manutenção de suas tradições e costumes.

Canclini expôs sua avaliação sobre a modernidade sociocultural e a modernização econômica nos países latino-americanos destacando a maneira como a tradição é preservada, mesmo com toda modernização globalizada desestruturante. Canclini reflete sobre a “hibridação” das culturas e o papel dos agentes sociais na produção dos artefatos culturais como adaptação para adentrarem na indústria cultural, na pluralidade das classes hegemônicas e subalternas, na relação da tradição e moderno, do culto (erudito), popular e do massivo.

Na introdução de sua obra *Culturas Híbridas* (2019), Canclini explica que entende “por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. O autor pensa na realidade das cidades modernas e nas dinâmicas heterogêneas constantemente interrelacionadas e na ineficiência acadêmica de conseguir alcançar as ambivalências e desconexões culturais de fronteira vivida pelos indivíduos.

Ele questiona o trabalho de certos conhecimentos científicos, como a antropologia, o populismo político e o folclore, que tentam enquadrar as manifestações culturais, o saber e as práticas tradicionais de grupos sociais subalternos como *populares*, promovendo algo já

criticado anteriormente por Raymond Williams, a dualidade entre a *cultura popular* e a *alta cultura*. Canclini vê o posicionamento do sujeito latino-americano em contraste com essas definições, visto como um indivíduo conservador em suas tradições e costumes, ao mesmo tempo que consegue se subordinar à lógica global, reivindicando seu espaço, sua existência e utilizando mecanismos da própria modernização.

Segundo Canclini (2019, p. 62)

A internacionalização do mercado artístico está cada vez mais associada à transnacionalização e concentração geral do capital. A autonomia dos campos culturais não se dissolve nas leis globais do capitalismo, mas se subordina a elas com laços inéditos.

De acordo com o autor, essa subordinação se dá pela negociação visando a existência de certas manifestações artísticas e culturais que, mesmo abandonando a estética e a vanguarda, obedecem às estratégias das indústrias culturais, reabilitando-se para a sua publicação e sua difusão. Mas mesmo com toda a pressão que o mercado cultural impõe sobre as expressões artísticas, são fortes as manifestações artísticas voltadas para a afirmação de uma identidade “nacional”, quer seja nas músicas, quer nas artes visuais, quer no teatro e na dança.

Segundo Oliveira (1998, p. 177), na obra de Canclini

As “tradições” são ritualizadas para servir à legitimação daqueles que as construíram ou se apropriaram delas: uma teatralização do patrimônio cultural que tem a escola como palco fundamental por meio dos conteúdos conceituais do ensino, assim como as celebrações, festividades, exposições e visitas a lugares míticos.

Canclini torna-se um crítico do processo de objetivação em que os artefatos culturais são classificados pela própria mentalidade dos povos latinos, cujo passado e o folclore se valoram mais que os agentes envolvidos neles. Para Canclini (2019, p. 211)

Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais a sua repetição que sua transformação.

O autor continua a pensar a cultura popular como algo excludente pelos equívocos em que está submetida por estar associada à aquilo que não tem valor, vivendo ainda ao tempo pré-moderno, não sendo digna de estar em museus e de não ocupar espaços daquilo que é “culto”. Como defesa a este olhar a cultura popular encontrou na teatralização cultural o seu espaço.

Outra afirmação de Canclini é que a expansão territorial e populacional foi um dos motivos da hibridização cultural dos povos latinos, e que é papel dos meios eletrônicos de interligar os habitantes das longínquas zonas rurais aos grandes centros urbanos. Os símbolos

nacionais e os ídolos do mercado cultural se propagam pelos meios de comunicação em massa, e a desterritorialização e reterritorialização ligados à migração é constante tornando cada vez mais dinâmica a relação com o outro.

Levando em consideração o entendimento do nosso trabalho sobre a cultura amazônica e as identidades culturais dos povos amazônidas e tendo por base as cirandas, iremos nos ater a esses teóricos dos Estudos Culturais. Ambos abordam a multiculturalidade em certo momento de suas teorias, assim como o posicionamento do sujeito contemporâneo e sua luta em meio a homogeneização proposto pela modernidade.

Com Williams e Canclini, traremos os meios de comunicação, as novas tecnologias e suas contribuições para a produção cultural. Com Hall, buscaremos compreender o *sujeito da pós-modernidade* e a lógica das identidades locais em um contexto global que vivemos nos últimos séculos. As identidades culturais locais entram em um processo de negociação de poder tanto para sua preservação quanto para sua afirmação ao mundo.

Os grupos sociais locais buscam firmar seus conhecimentos, adaptando-se às culturas mais globais, como afirmam os três autores. Contudo, esses grupos tentam manter suas tradições, suas crenças e suas manifestações artísticas e culturais. Hall afirmava que o que está em discussão na pós-modernidade, ou como ele chama de “modernidade tardia” é o “jogo de identidades” de um mesmo indivíduo que as negocia constantemente.

Para esse estudo faremos uso do debate sobre a forma em que as identidades culturais vão se configurando de acordo com a sociedade. Isso nos ajuda a conhecer o contexto histórico e social da sociedade amazônida desde os primeiros registros ocidentais, as lutas de resistências dos povos indígenas e dos cabanos, nos séculos XVI e XVII, até a migração nordestina no final do século XIX e nos meados do século XX. A migração dos nordestinos marcou a chegada das cirandas no Amazonas e foi o fio condutor para a propagação das cirandas no estado do Amazonas.

Tal proposta de pesquisa traz um significado importante para que se entenda a importância das cirandas para a região amazônica na afirmação das identidades culturais dos povos amazônidas. Quando ampliadas as discussões no âmbito cultural, que assim possamos proporcionar um diálogo entre a cultura local e a global por meio das manifestações folclóricas do estado do Amazonas, suas linguagens artísticas e culturais.

CAPÍTULO 1 - AMAZÔNIA: MARCOS IDENTITÁRIOS À LUZ DOS ESTUDOS CULTURAIS

1.1 A AMAZÔNIA SOB O OLHAR DO COLONIZADOR EUROPEU

Não temos dúvida alguma que as estruturas das sociedades amazônicas são multiculturais e que é uma consequência das interações históricas e da invasão europeia. Como dito anteriormente por Hall, as interações culturais dos povos vêm muito antes do colonialismo europeu do século XV. Nesse tópico de nosso estudo conheceremos brevemente como se deu a construção das identidades culturais dos povos amazônidas ao longo dos tempos e que contribuíram para a multiculturalidade amazônica diante da modernidade e da relação hegemônica de suas classes dominantes.

A Amazônia é um enorme território localizado no norte do continente sul-americano que se estende por diversos países. Sua maior parte está integrada ao Brasil, com cerca de 59% de toda a área, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Esta região possui a maior bacia hidrográfica e a maior floresta tropical do mundo.

Sua história é contada por relatos e pesquisas, como as do historiador e jornalista Márcio Gonçalves Bentes de Souza, José Ribamar dos Santos e João de Jesus Paes Loureiro, que tentam de alguma forma dar conta de descrever sua origem, as características identitárias de seus povos e a contribuição de cada um para a criação de sua imagem ao mundo.

Em uma das versões da chegada dos primeiros povos apontada por Souza é de que estes tenham vindo do continente asiático pelo estreito de Behring¹ há 24 mil anos aproximadamente, e se espalharam por todo o continente americano. Alguns desses povos teriam descido no sentido sul do continente e se alojaram nessa região. O autor traz outras versões, como a vinda dos povos fenícios, dos hebreus e de outros grupos do Oriente Médio por meio de navegações. O fato é que todas as especulações são partes de pesquisas antropológicas e arqueológicas ainda em andamento (SOUZA, 1994).

Mas com a presença dos exploradores europeus, nos meados do século XV, é que teremos uma narrativa da Amazônia e difundida pelo mundo à fora. Esses exploradores vindos

¹ O estreito de Bering é uma porção do Mar do Bering, responsável pela separação entre o extremo leste da Ásia e o extremo oeste da América do Norte.

em grandes navegações se enveredaram nos rios calmos da região com o objetivo de explorar novos territórios, riquezas e especiarias para o mercado europeu em expansão.

Segundo Souza (1994, p. 21-22) os espanhóis foram os primeiros europeus a chegarem na Amazônia vindos da América Central, no sentido do Oceano Atlântico, com o intuito de explorar as riquezas - ouro e pedras preciosas - e foram os responsáveis por despertar o imaginário europeu para a região. Esse encontro do europeu com culturas diferentes pôs em xeque o tratamento relacional entre eles e os nativos da Amazônia que no ponto de vista do conquistador nada mais eram que “selvagens”, pessoas “não-civilizadas”.

Souza (1994, p. 16-18) afirma que quando os europeus se depararam com os habitantes locais viram civilizações com enormes densidades demográficas, altamente hierarquizadas, ricas em habilidades na confecção de utensílios de cerâmica e de ferramentas de trabalhos para a prática agrícola. As construções habitacionais eram adaptadas à realidade da floresta, o que o autor denomina como “Cultura da Selva Tropical”. Suas culturas tinham como características comuns a vivência próxima às margens dos rios e a plantação de tubérculos, - a mandioca, por exemplo - base alimentar de seus moradores. Esses povos possuíam formas de escrita diferentes das utilizadas no ocidente europeu, mantinham a tradição dos relatos orais, o que dificulta ainda mais a possibilidade de conhecer suas histórias (SOUZA, 1994).

Porém, esse encontro não foi amistoso. De acordo com Souza (1994, p. 21-34) o que houve foi um verdadeiro derramamento de sangue e de ataques a qualquer povo nativo que cruzasse os caminhos dos exploradores europeus. Eles adentraram a floresta vindos das Cordilheiras dos Andes peruano rumo ao lado leste do continente assaltando as populações que encontravam, escravizando homens que sobreviviam aos ataques e tomando suas mulheres para fins sexuais.

Em fevereiro de 1542, conforme afirma o autor, o espanhol Francisco Orellana foi o primeiro europeu a conduzir uma expedição por meio da densa floresta, vindo das terras peruanas com o objetivo de encontrar o reino do “El Dorado”². Tal história foi tão reproduzida pelos nativos aos exploradores espanhóis para fins de ter o apoio na luta contra povos rivais que despertou o interesse de diversas expedições em terras amazônicas. Orellana contava com a companhia do escrivão, o frei Gaspar de Carvajal, a quem recaiu a responsabilidade de descrever a fauna e a flora tropical para a coroa espanhola.

Gaspar de Carvajal foi o grande responsável pela nomeação do território novo através de seus relatos. Primeiramente, ele descreveu detalhes sobre a floresta e sobre seus habitantes

² Lenda indígena da cidade de ouro relatado pelo espanhol Gonzalo Jimenez de Quesada. Ver em <https://www.360meridianos.com/especial/el-dorado-lenda>

usando linguagens pejorativas. Em uma de suas cartas, relatada por Souza, Carvajal relata a surpresa dos espanhóis ao verem em meio aos conflitos com os nativos a presença de mulheres guerreiras. Ele as descreveu como um grupo de “mulheres de alta estatura, pele branca, cabelos longos amarrados em tranças, robustas e nuas, vestidas apenas com uma tanga” (SOUZA, 1994), características físicas um tanto inusitadas às estaturas reais das indígenas da Amazônia.

Tais guerreiras avistadas eram integrantes do povo indígena *icamiaba* que, segundo Carvajal, foram avistadas montadas em cavalos à beira do rio, fazendo com que ele as associasse às guerreiras amazonas da mitologia grega. A representação das guerreiras *icamiabas* foi tão taxativa na fixação imagética dos dominadores que após a conquista do território indígena, eles nomearam grande parte da região³.

Figura 1 - Tela “Fantasia das Amazonas” de Roland Stervenson.



Fonte: <https://frankchaves-ita.blogspot.com>

Parecido com o que aconteceu na representação espanhola às guerreiras *icamiabas*, Hall (2013, p. 33) retrata semelhanças na colonização caribenha, e explica que “a via para a nossa modernidade está marcada pela conquista, expropriação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial”. Ao apresentar a imagem dos povos caribenhos construídas pelos europeus, Hall reforça que a identidade é plenamente uma questão histórica composta por diversos povos, não sendo única, mas diversas, o que não foi considerada pelos colonizadores.

Para Hall (2013, p. 33)

Não é de surpreender que na famosa gravura de *Van des Straet* que mostra o encontro da Europa com a América (c. 1600), Américo Vespúcio é uma figura masculina dominante, cercado de insígnia do poder, da ciência, do conhecimento e da religião: e a “América” é como sempre alegorizado como uma mulher, nua, numa rede, rodeada pelos emblemas de uma – ainda não violada – paisagem exótica (p. 33).

³ Rio Amazonas; Floresta Amazônica; Amazônia; povos amazônidas; estado do Amazonas.

Figura 2 - Américo Vespúcio e a América



Fonte: internet

Não foi diferente o que aconteceu na Amazônia, a maneira em que o europeu a retratou após aquele encontro nada mais foi que afirmação de sua dominação sobre a região e de seu poderio, inicialmente ao nomear lugares e de se apropriar de um espaço já ocupado. O potencial exploratório da região rapidamente despertou o interesse de outros países europeus.

Mesmo com a presença agressiva dos espanhóis na Amazônia, os que tiveram mais destaque foram os portugueses nos séculos posteriores. Eles expulsaram as demais nações e logo expuseram seus objetivos de colonização. Em 1616, liderados pelo capitão Pedro Teixeira⁴, um grupo de sertanistas portugueses partiram da cidade portuguesa de Belém, na província do Grão-Pará, exploravam os rios da Amazônia com a finalidade de coletar drogas do sertão (cacau, baunilha, canela, cravo e raízes aromáticas) e de domesticar os povos indígenas, afinal, no ponto de vista europeu, não passavam de seres selvagens.

Esse processo colonizador na Amazônia nos mostra como o pensamento dominante europeu enxergava o mundo ao seu redor, colocando o colonizado no “tempo vazio” da modernidade global, ou seja, de alguém que não é civilizado, não evoluído, subalterno e que não tem o direito de reivindicações sociais e territoriais, e que por isso deveriam apenas aceitar as intervenções civilizatórias coloniais (HALL, 2013, p. 60). Como nos coloca Hall, é evidente que a relação de poder do europeu era assimétrica se compararmos aos povos indígenas.

O autor José Ribamar dos Santos (2013, p. 32) afirma que

A caça ao índio, mais lucrativa, foi, todavia, a mais custosa. Careciam dele para os trabalhos agrícolas e industriais, para o serviço público e misteres domésticos. Mas desde D. Sebastião, uma série de leis procurava protegê-lo, defendendo-lhe os direitos à liberdade como legítimo dono da terra. O cativo por essa legislação, era permitido: quando o índio fosse apresado em guerra justa, isto é, nas lutas em que ele

⁴ Capitão português responsável em liderar a soberania portuguesa pela Amazônia e expulsar os navegadores europeus, começando em Belém e terminando na cidade do Quito, Equador.

atacasse os colonos; quando, agarrado por uma tribo inimiga, estivesse aguardando o momento de ser sacrificado. Nesse último caso, o sertanista resgatava-o.

Para ele, mesmo com todo o rigor desta lei do rei português, era comum seu descumprimento por parte dos sertanistas, principalmente na tomada de escravos indígenas. Eles os levavam capturados até Belém para serem vendidos por preços estipulados pelo governador paraense e pela Câmara Municipal. De acordo com a mesma lei, após dez anos de escravidão, os indígenas poderiam retornar para suas tribos, o que nunca ocorreu.

Juntos com a comitiva sertanista vieram os missionários jesuítas e carmelitas com a missão de evangelizar os povos nativos, uma vez que suas práticas religiosas e culturais foram demonizadas aos olhos cristãos. O indivíduo nativo que não aceitasse o desmonte cultural pela *catequização* era julgado e condenado a pagar com a própria vida. Toda essa atrocidade cultural foi responsável por cerca de dois milhões de índios mortos em toda a região. Tal intervenção representou o silenciamento de civilizações inteiras que sequer tiveram o direito de compartilhar e de defender suas culturas, seus costumes e suas tradições, tampouco de mostrar a relação deles com toda a vida da floresta (BUENO, 2002).

De acordo com Hall (2013, p. 128)

A colonização reconfigurou o terreno de tal maneira que, desde então, a própria ideia de um mundo composto por identidades isoladas, por culturas e economias separadas e autossuficientes tem tido que ceder a uma variedade de paradigmas destinados a captar essas formas distintas e afins de relacionamento, interconexão e descontinuidade.

A presença portuguesa na Amazônia representou um desrespeito às vivências dos povos indígenas. A partir dos relatos dos autores acima é possível notar que os portugueses saquearam a dignidade dos nativos como sendo uma intervenção divina, profanaram os templos indígenas, suas moradas, apagaram partes de suas histórias. Eles velaram seus intuítos reais de demonstrar o pensamento de superioridade, e ao final se definiam como uma sociedade mais civilizada.

Os povos indígenas foram colocados em condições precárias dentro seu próprio território, deslocados à realidade transcultural, com um cruzamento direto entre colonizador e colonizado geográfica e historicamente. Por meio desse tipo de transculturação grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante (HALL, 2013). A cultura europeia em uma relação de dominação dos povos indígenas dentro de uma estrutura de modernidade global, desigual e assimétrico, pressionou-os a escolhas desgastantes para suas culturas, restando-lhes a aceitação da mudança, das tentativas de negociações desproporcionais de suas práticas culturais pelo diálogo com também pela resistência.

Segundo Hall (2013, p. 62)

As culturas nativas, deslocadas, senão destruídas pelo colonialismo, não são inclusivas a ponto de fornecer a base para uma nova cultura nacional ou cívica. Somam-se a essas dificuldades a pobreza generalizada e o subdesenvolvimento, num contexto de desigualdade global que se aprofunda e de uma ordem mundial econômica neoliberal não regulamentada. Cada vez mais, as crises nessas sociedades assumem um caráter multicultural ou “etnizada”.

Assim, podemos afirmar que o que houve por parte dos portugueses foi uma tentativa de homogeneizar as culturas dos povos indígenas à cultura dominante europeia. No próximo tópico veremos que eles foram surpreendidos com a “formação subalterna e as tendências emergentes” (HALL, 2013) dos povos indígenas, que saiu do controle português através das diversas resistências que tomaram conta de toda a Amazônia, dentre as quais, a revolta indígena liderada pelos povos *manaós*.

1.1.1 Ajuricaba e a luta dos povos manaós por uma identidade indígena

Em vários lugares da Amazônia, os colonizadores portugueses conseguiram estabelecer colônias sem muita resistência. Entretanto, algumas tentativas de avanço sofreram derrotas por conta de conflitos armados contra os povos indígenas dispostos a resistirem à implantação do sistema colonial europeu. O exemplo veio de dois grandes povos, os *manaós* e os *barés*. Esses dois grupos habitavam nas terras próximas à vila portuguesa de São José da Barra do Rio Negro, onde hoje está localizada a cidade de Manaus. Os *manaós* eram mais populosos, ocupavam o Alto Rio Negro e foram os que mais se armaram por não aceitarem as ações impostas pelos sertanistas que vinham subindo o *rio das Amazonas*. Os *barés* ocupavam a parte do baixo Rio Negro, no sentido leste da região.

Esses povos indígenas viam a presença dos invasores europeus e suas intervenções culturais como uma transgressão às suas identidades. A indiferença adesivada nos povos indígenas sempre era a de subalternização, que nas palavras de Hall (2020, p. 26) ao falar das culturas dominantes, era caracterizada pelas técnicas que envolviam a regulação, a vigilância de populações inteiras, do indivíduo e do corpo. Foi nesse cenário que uma suposta identidade indígena passou a ser pauta de reivindicação, naquilo que Hall chama de reivindicação da existência como um papel social de luta pela cultura. A identidade indígena foi negociada entre diversos povos nativos a partir do interesse coletivo.

A prática violenta da destribalização⁵ da *tropa de resgates* – como eram chamadas as comissões de sertanistas - se espalhava por toda a Amazônia. Vale ressaltar que os povos *manaós, barés, passés, jumas e banibas* aceitavam com desconfianças a aproximação de religiosos carmelitas em suas tribos. Os religiosos até conseguiram criar uma escola de ensino para crianças indígenas. A primeira revolta dos *manaós* contra a violência empregada pela *tropa de resgate* foi liderada pelo jovem cacique Ajuricaba.

Santos (2013, p. 43) fala um pouco de onde vinha o posicionamento de Ajuricaba

Herdando do avô a aversão ao branco conquistador, abandonara a casa paterna por discordar da aliança firmada com eles por seu pai, o tuxaua *Huiiiebeue*. Em 1723, o tuxaua *Huiiiebeue* é assassinado e regressa para casa paterna, para vingar-lhe o assassinio, praticado pelos estrangeiros cobiçosos, malvados. Ninguém com melhores títulos, pois, para dirigir a luta.

O autor fez um relato da vida do guerreiro *manaó* em seu livro “Rio Negro”. Segundo Santos, em 1727, Ajuricaba tomou a frente de centenas de guerreiros *manaós* e preparou o combate aos invasores. O conhecimento que eles tinham dos rios, dos igarapés, e dos lagos ajudou-os na conquista dos aldeamentos⁶ indígenas ao saber que esses grupos aldeados tinham os portugueses como aliados. Os *manaós* passaram a castigar os grupos de indígenas aldeados, queimavam os povoados, os tomavam como escravos. No mesmo ano, quando os sertanistas aportaram na vila de São José do Rio Negro, os *manaós* os atacaram, expulsando-os das terras e impedindo que eles prosseguissem sua viagem.

Nos escritos do autor é possível perceber que a tentativa de resistência dos povos estava ligada a uma declaração identitária, não mais como uma prática antropológica, mas por associação, uma escolha identitária tendo em vista a ameaça à vista. Levando em consideração as palavras de Hall (2020) sobre as culturas nacionais, os povos indígenas uniram àquilo que havia de comum entre elas, e que produzia sentidos de “nação”, ou seja, sentidos aos quais pudessem se identificar, construindo assim uma identidade cultural ou uma comunidade imaginada.

Por alguns anos Ajuricaba lutou e foi temido por sua garra e liderança. Só que, em 1728, ele foi traído pelos religiosos jesuítas Joseph de Souza e Aníbal Mazaleno, caindo em uma emboscada tramada pela guarda militar portuguesa. Ajuricaba conseguiu escapar e voltou ao encontro de seus guerreiros, posicionando-se para o confronto.

⁵ Prática de extrair o indígena do seu seio cultural e de inseri-lo aos hábitos portugueses.

⁶ Vilas indígenas próximas às vilas portuguesas sob administração dos missionários.

Márcio de Souza, na obra “A paixão de Ajuricaba” de 2005, conta que a infantaria passou a avançar e a combater os revoltosos. O conflito vitimou dos dois lados, levando a crer que os portugueses não seriam vitoriosos. Contudo, um grupo de soldados conseguiu montar um cerco e prender Ajuricaba, que se encontrava fragilizado pela perda de seu filho em combate, o jovem *Cucunaca*. O líder *manaó* estava sendo levado para Belém pela infantaria portuguesa. Ao se aproximar da embocadura do Rio Negro, Ajuricaba tentou libertar-se dos grilhões, avançando contra a tropa de soldados e ameaçando a segurança de seus capitães. Após ser contido e ferido, o jovem guerreiro lançou-se ao rio, mesmo preso nos grilhões, para não se submeter aos portugueses, morrendo nas águas escuras do rio.

A morte de Ajuricaba se tornou enigmática entre os povos indígenas transformando-o num símbolo de luta e de resistência fortalecendo ainda mais o movimento. Mas o que se viu na Amazônia foi uma perseguição avassaladora aos diversos povos indígenas de toda a extensão do Rio Negro sob ordem da Coroa Portuguesa. O resultado disso foi a dizimação dos povos *manaós*. Os *barés*, *mayapenas* e outros povos que ajudaram na revolta comandado por Ajuricaba foram perseguidos, torturados e mortos, sobrando até para os indígenas já aldeados.

Fazendo uma alusão ao Ajuricaba e à identidade indígena brasileira, Balduino da Costa relata que

Os índios fortes e heroicos que abrigam nossa imaginação seriam um mito, pois são, na verdade, um conjunto de populações espoliadas, necessitadas e injustiçadas. Pouco restou em nossa memória coletiva dos povos que aqui foram encontrados pelos portugueses, soberanos em sua organização social, integrados ao meio ambiente, donos de uma linguagem e de uma espiritualidade próprias, por meio das quais elaboraram mitos e rituais que respondiam às suas necessidades. É esse índio íntegro que, de acordo com a análise de Gambini, foi subtraído do processo de formação da alma do povo brasileiro, que ficou psicologicamente marcado por essa espécie de mutilação. E esse índio pode ser encontrado de forma representativa em *A Paixão de Ajuricaba*.

Ajuricaba foi um combatente que viu nos portugueses tudo de mais desprezível nas relações amistosas. A morte de seu pai confirmou as desconfianças que seu avô apontava onde a aproximação dos portugueses de seu povo traria maus presságios. Sua luta pelo respeito ao que era mais sagrado aos povos indígenas, como seus costumes, crenças e suas terras, foram vistos como um obstáculo ao pensamento avassalador e exploratório europeu. Para os portugueses, a resistência de Ajuricaba atrapalhava o mercado escravocrata adotado pelos sertanistas. E para que os planos coloniais de Portugal chegassem ao êxito, era necessário invisibilizar aquela cultura que reivindicava voz e presença.

A morte de Ajuricaba foi um dos maiores marcos de luta dos povos indígenas na história da Amazônia contra a dominação opressora e de resistência ao sistema colonizador português,

sendo reconhecido a sua importância atualmente no estado do Amazonas. Foi um marco temporal entre o posicionamento identitário dos povos indígenas por meio do conflito em toda a extensão do Rio Negro. Também marcou a reclusão dos povos indígenas como forma de preservação de suas vidas devido a repressão portuguesa.

O simbolismo das ações de Ajuricaba à frente da tribo *manaós* foi tanto que, após sua morte, o aldeamento organizado pelos jesuítas na vila de São José da Barra do Rio Negro recebeu o nome de Centro dos Manaós. Em 1856, essa vila deixou seu nome português e em homenagem aos guerreiros combatentes foi nomeada de Manaus, hoje a maior cidade em território, demografia e economia da região norte do país (SOUZA, 2005).

1.1.2 Cabanagem: a luta pelo reconhecimento de uma identidade cabocla

Após diversas tentativas de domesticação das tribos e do modelo escravocrata de mão-de-obra indígena, os portugueses passaram a desenvolver algumas cidades e vilarejos às margens dos grandes rios e afluentes, porém a fuga e resistência indígena ainda presente resultou no fracasso do modelo econômico agrícola. As características da floresta Amazônica também foi outro problema encontrado pelos colonizadores por se tratar de mata muito densa, junto com isso tinha a proliferação de doenças tropicais, a locomoção territorial que se limitava aos leitos dos rios.

Os religiosos responsáveis pela produção agrícola e pela criação de animais tentaram produzir algumas culturas, mas não obtiveram tanto êxito, fazendo com que as vilas e as cidades não crescessem como o planejado. Os moradores, pessoas de confiança da Coroa Portuguesa viviam amargas épocas de pobreza e escassez por longos anos. O censo datado de 1799 apontava o quantitativo de 15.480 mortos pelas condições precárias da região (SANTOS, 2013).

Essa realidade não tornava esses lugares atrativos para as classes mais abastardas. As relações sociais entre homens e mulheres brancos e indígenas aldeados possibilitou uma mistura racial, afinal, todos faziam parte dos mesmos ambientes: *classe dominante* formada por patrões, donos de terras; e *classe subalterna*, alguns como empregados do lar e outros como mão-de-obra das propriedades.

Assim nasceram os primeiros filhos desta mestiçagem, os *caboclos*, que em sua maioria eram frutos da violência sexual sofrida pelas mulheres indígenas. A *cabocização* era uma mestiçagem racial forçada pelo homem branco para enfraquecer questões raciais das tribos

indígenas. Com isso, os filhos dessa mistura não podiam voltar ao seu leito cultural por não ser “puro” e tampouco ganharam a concessão social de privilégios na vida da cidade (SOUZA, 1994).

Com a imposição cultural por parte dos portugueses que pormenorizava as culturas dos povos indígenas, seus integrantes inseridos nas vidas de cidades e os caboclos já não se identificavam com seus povos de origem. Havia aqueles indivíduos que para serem aceitos por seus senhores renunciavam aos seus costumes e hábitos, comportamento muito diferente dos povos africanos e afro-brasileiros que mascararam muitas vezes suas práticas para mantê-las vivas entre eles (SANTOS, 2013).

Alguns indígenas aldeados tentavam preservar artefatos e representações culturais (vestimentas, cocás, tangas etc.). Porém, a classe dominante aos poucos os fizera renunciar a seus dialetos, de suas crenças e de tudo que os faziam lembrar de suas culturas. A condição vivida pelos indígenas propiciou a adoção de “posições de identificação deslocadas múltiplas e hifenizadas” (HALL, 2013). Nos séculos XVII, a Amazônia já acolhia alguns grupos de escravos fugitivos de outras partes do continente, os remanescentes quilombolas, impactando ainda mais no processo de mestiçagem racial dos habitantes amazônidas.

De acordo com Canclini (2019, p. 27)

A mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois de ingleses, franceses, com indígenas americanos, à qual se acrescentaram escravos trasladados da África, tornou a *mestiçagem* um processo fundacional nas sociedades do chamado Novo Mundo.

Esse novo perfil populacional que transitava entre a cultura dominante portuguesa e a cultura subalterna dos povos indígenas e africanos não habitava nos centros urbanos das cidades. Para eles restava apenas as áreas mais longínquas, mata adentro ou às margens dos rios e igarapés, em condições precárias. Suas residências eram cabanas humildes, cobertas de palha das palmeiras. Algumas de suas casas eram flutuantes⁷ ou em cima de palafitas (SOUZA, 1994).

Por conta dessa condição de moradia, eles passaram a ser chamados de *cabanos ribeirinhos*. Foi esse grupo social que movido por questões políticas e econômicas se mobilizou em uma revolta popular, a *Cabanagem*. O movimento dos cabanos desafiava a força da Coroa Portuguesa, e questionava a estrutura europeia de gerir as cidades que pouco os beneficiava, principalmente na economia da região (SOUZA, 1994).

⁷ Casas de madeira construídas em cima de assoalhos e troncos de árvores, flutuando sobre o rio.

De acordo com Jorge Hurley, no livro “A cabanagem” de 1936, a revolta começou devido ao descontentamento ao abandono institucional do então império brasileiro⁸ sobre a Amazônia. A burguesia, junto com seus empregados formados pelos indígenas, negros, e os caboclos, questionava a governança brasileira, seus tributos altos, o pouco investimento em políticas desenvolvimentistas e a proibição comercial direto com a Europa.

Portugal via, como melhor alternativa para administrar a Amazônia, a separação do território de Grão-Pará e Maranhão em duas novas capitanias: a Capitania do Alto Amazonas, tendo sua sede na Comarca de Barcelos; e do Baixo Amazonas, com a Comarca de São José da Barra. O detalhe é que, mesmo com a criação das novas comarcas, estas continuariam dependentes ao governo do Grão-Pará, aumentando mais a tensão entre seus políticos e intelectuais (HURLEY, 1936).

Até que em 1835 iniciou uma revolta generalizada dos cabanos, dos políticos e dos intelectuais, resultando na morte governador da província de Grão-Pará, Lobo de Souza, em frente ao Palácio. A Cabanagem é apontado hoje como outro marco de afirmação identitária dos povos amazônidas. Portugal não levou à frente o projeto de modernização das cidades amazônicas. Souza afirma que para o sujeito amazônida restava amargar a vida longe das suas origens por não se identificar com ela e tampouco vislumbrar com a cultura europeia por não ter acesso a ela (SOUZA, 1994).

Para Hall, tal comportamento identitário reflete como uma oportunidade de firmar nova estrutura cultural (HALL, 2013). De fato, essa hibridização cultural cabocla que era resquícios da miscigenação histórica proporcionou um pensamento de afirmação identitária entre os cabanos diante de dois modelos culturais distantes de suas realidades. Santos relata que os caboclos encontravam na mata um lugar a explorar visando sua sobrevivência. Isso envolvia a prática da caça e da pesca, a extração de produtos naturais, de frutos, como também a venda destes às populações das cidades. Os produtos extraídos por eles chegavam mais rápido à Europa pelos portos do Grão-Pará (SANTOS, 2013).

Para os autores citados a Cabanagem se tornou outro momento de luta pelo reconhecimento identitário dos povos da Amazônia com a tentativa de ruptura dos padrões culturais europeus. A revolta atingiu a cidade de Belém e chegou nos vilarejos ao longo do Rio Amazonas até chegar na Comarca de São José do Rio Negro, a atual cidade de Manaus.

A revolta emanou da força dos cabanos, daqueles cuja presença opressora na colonização repudiou e fez questão de apagar suas culturas através da caboquização e que

⁸ A independência do Brasil de Portugal ocorreu em 07 de setembro de 1822.

posteriormente abandonou-os em estruturas urbanas e em instituições fracassadas. Isso nos leva a crer que os relatos oficiais da história não têm interesse algum em revelar, pois mostram o segundo marco de resistência identitária e de luta dos povos amazônidas, de uma cultura subalterna, contra a cultura dominante e homogeneizante, capaz de determinar o que é civilizado e o que não é, o que é merecedor de holofotes e o que não é.

Para o escritor João de Jesus Paes Loureiro (2015, p. 90)

A Cabanagem foi a culminância de todo o processo de aspiração nativo de autodeterminação, momento de união de classes subalternas, intelectuais, parte do clero e das elites nacionalistas, na luta por ideais concretos de libertação. Uma revolução de caboclos, índios, negros, por meio da qual o povo chegou ao poder e nele se manteve durante algum tempo. Uma revolução que envolveu o campo e a cidade, deixando as populações ribeirinhas e urbanas aterrorizadas, semeando epopeias de heroísmo, luta e morte, na realidade e no imaginário da população. História resguardada na memória do povo, basicamente, pela tradição oral.

Relata o autor que os cabanos estavam também aterrorizados porque a população já havia vivenciado a ação militar dos portugueses em ação contra os povos indígenas décadas antes. O que era de se esperar diante deste manifesto, a reação do Império brasileiro foi a ordem de executar todos os revoltosos, sem direito a anistia. A caçada não atingiu apenas os rebelados, mas a todos que estivessem pela frente. A resistência dos cabanos durou de 1835 a 1839, e o confronto com a guarda imperial vitimou todos os seus líderes, no geral homens sem *status* sociais de nobreza. Em meio a essa perseguição a guarda imperial encontrou muitos povos indígenas, dentre os quais os *mawés* e *mura*, que sofreram brutalidades sem sequer terem participado da revolta.

O resultado de toda essa repressão foi um estado de pobreza e de abandono pior do que já se vivia antes e que perdurou por décadas. Todo o aparato de tortura e de genocídio, desde a invasão europeia até as ações interventivas do imperador brasileiro, usando punhos de ferro, trouxe para os moradores da região a certeza de que a única maneira de sobrevivência dos povos amazônidas era a famosa *leseira baré*, um estado de submissão, de passividade, demonstrada no afastamento da vida das cidades, no isolamento em meio a floresta.

Ao reivindicar a existência da cultura cabocla, os povos amazônidas assumiram mais uma vez a posição de *identidade associativa*, não esquecendo a relação de poder que separava a cada um de seus indivíduos. Hall afirma que esses momentos de conflitos em busca da independência cultural são sempre momentos de luta, de revisão e de reapropriação, “contudo, essa reconfiguração não pode ser apresentada como uma ‘volta ao lugar onde estávamos antes’, já que..., sempre existe algo no meio” (HALL, 2013).

Essa luta cultural não procurava realizar algum tipo de resgate ao passado do homem amazônida, pois todos sabiam a real condição em que viviam. Eram indivíduos que transitavam entre a cultura da mata e a vida urbana das cidades. Eles não lutavam mais pela preservação da cultura nativa, como fizeram os indígenas no século XVI, mas pelo novo padrão de vida hibridizado, inseridos no modelo econômico europeu de extrativismo e comercialização daquilo que produziam em suas pequenas terras. Os caboclos não se identificavam mais com as origens indígenas e africanas e nem com a cultura dominante europeia e suas características excludentes.

1.2 IDENTIDADES AMAZÔNICAS: UM APEGO À GLOBALIZAÇÃO E À SUBALTERNIZAÇÃO CABOCLA

Até aqui, é notório perceber que a cultura dos povos amazônidas está longe de ser uma cultura homogênea, com costumes e hábitos uniformes e padronizados. Mesmo antes da chegada dos europeus, os povos indígenas entrelaçavam-se com práticas culturais diversas. A interação impositiva entre os colonizadores e colonizados proporcionou ainda mais a hibridização cultural na região. Essa hibridização cultural está relacionada ao poder do capital e da modernização da Amazônia, ora pela colonização europeia ora pelo modelo extrativista de trabalho, o que foi intensificado ainda mais por meio do plano de integração do governo federal nos meados do século XX.

Do século XVI até o início do século XX, tentou-se por parte de Portugal o desenvolvimento da agricultura e da criação de gados na Amazônia. Algumas tentativas foram até feitas por religiosos jesuítas e carmelitas, principalmente em territórios do Maranhão, Araguaia, e parte do Grão-Pará, pelas características geográficas de matas rasas (SOUZA, 1994).

O modelo econômico que melhor obteve sucesso foi a do extrativismo das drogas do sertão iniciado no século XVII. Contudo, o produto que posicionou a Amazônia à economia global foi o *látex*, seiva da seringueira. Essa árvore de grande porte comum na floresta Amazônica produz um líquido viscoso utilizado na produção da borracha. A extração do *látex* na Amazônia desencadeou a migração de milhares de pessoas do país, principalmente vindo dos estados nordestinos e impulsionou a integração das culturas migrantes com as locais. Esse

movimento migratório foi intenso em dois momentos da história: no final do século XIX, e durante a Segunda Guerra Mundial, nos meados do século XX.

De acordo com Loureiro (2015) “em fins do século XIX, inicia-se o ciclo da borracha, graças à invenção do processo de vulcanização da borracha e à enorme demanda para fins industriais disso decorrente”. Segundo o mesmo autor, durante esse período desembarcaram em toda a Amazônia cerca de 500 mil nordestinos, fugidos da escassez econômica e da crise climática de suas terras natais, para desbravarem e explorarem dentre outras matérias primas, o *látex* e a castanha-do-Pará.

A forma de trabalho dos caboclos e dos povos indígenas não era o suficiente para atender toda a demanda exigida pelo novo mercado mundial que estava aquecido com a indústria dos automóveis. As principais comarcas da Amazônia foram emancipadas à categoria de cidades e passaram por um processo de modernização em suas construções e na consolidação de suas instituições, como institutos de ensino, hospitais etc.

Era tempo de riqueza e o retorno da sonhada vida europeia almejada pelas poucas famílias ricas, proprietárias de terras, de esperança da população em geral sagada pela tortura e pela pobreza dos últimos séculos. O ciclo da borracha, assim conhecido, representou o sentimento de europeização, a mesma que o sujeitou à vida pacata e humilde cabocla, imposta pela pobreza deixada na repressão aos cabanos.

No livro “Era uma vez no seringal” (2020), Raimundo Ferreira de Souza apresenta a maneira como os seringueiros passavam dias extraíndo o produto em condições precárias, entregues muitas vezes à própria sorte. Estavam sujeitos à hostilidade da floresta, com doenças tropicais e virais. Eles construíam pequenos barracos com cobertura de palha, se alimentavam de caças e de produtos extraídos da própria floresta. Como eles passavam muitos dias longe da cidade, os donos dos seringais ofereciam pontos comerciais chamados de *taberna*, em lugares estratégicos para que quando os seringueiros precisassem de algum produto recorressem a esses comércios para “fiar”, ou seja, pegar o produto e pagar quando recebessem (FERREIRA DE SOUZA, 2020).

O autor aponta que o problema dessa prática era que os produtos eram cobrados em valores muito altos e o preço pago nos produtos pelos seringueiros não era o suficiente para sanar tal dívida, obrigando os seringueiros a trabalharem mais, tendo a ilusão de que algum dia quitaria tal infortúnio.

Com o suor desses povos, indígenas, caboclos, remanescentes, imigrantes nordestinos, as duas maiores cidades da região amazônica, Belém, no estado do Pará, e Manaus, no estado do Amazonas foram ampliadas e modernizadas. Foi ao preço de muitas vidas perdidas que essas

idades receberam o título de “Paris dos Trópicos”, em uma era que ficou conhecida como *Belle Époque*. As duas capitais tornaram-se independentes financeiramente do restante do Brasil, tendo portos comerciais de onde transportavam a produção da borracha ao mercado global (SANTOS, 2013; SOUZA, 1994; LOUREIRO, 2015).

As famílias ricas construíram casarões utilizando a arquitetura europeia construídos com itens exportados da Itália, da França e da Inglaterra, as ruas receberam calçamentos em paralelepípedo, os portos fluviais foram modernizados. Em Manaus, foi construído o primeiro porto flutuante do Brasil e foi a primeira cidade brasileira a ter energia elétrica. Tudo que uma grande cidade possuía passava a ser realidade, como hotéis, cassinos e prostíbulos, igrejas com estruturas neoclássicas, grandes teatros com pinturas de artistas mundialmente renomados, como o Theatro da Paz e o Teatro Amazonas (LOUREIRO, 2015).

Toda essa modernização das cidades causadas pelo modelo econômico explorador da mão de obra dos mais pobres e da invisibilidade de seus esforços para a retomada de padrões de vida europeus no ciclo da borracha revelava o quão cruel era a postura dos poucos moradores das cidades que usufruíam da riqueza acumulada. As estruturas prediais, os modelos de roupas, de costumes, a vanguarda de alguns dos tempos coloniais mostravam a negação histórica da identidade cabocla que remetia a um passado de dor e de marginalização, desprezo à história de massacre e de rejeição com as descendências indígenas e caboclas ou a simples escolha de velar o desejo de se ter um requinte de nobreza e superioridade absorvida dos países europeus e de seus padrões de vida.

O fato é que a população cabocla e a população nordestina passaram a compartilhar suas experiências culturais contribuindo diretamente para amenizar as dores e o sofrimento provocado pelo descaso. Os nordestinos encontraram na Amazônia um novo lar sem renunciar a suas manifestações religiosas e culturais que já era resultado na hibridização da cultura popular europeia, dos africanos escravizados e dos diversos povos indígenas que o litoral brasileiro viveu. Sensíveis à presença de outras culturas vivido em suas histórias, os nordestinos passaram a ressignificar seus costumes à cultura cabocla.

A crise do ciclo da borracha em 1912 foi um golpe para toda a região norte do país e foi resultado a implantação do sistema moderno de *plantation* adotado pela Malásia⁹. A extração do *látex* na Amazônia não era mais atraente pela forma primitiva de obtê-lo, que contava com habilidades de seringueiros no qual tinham de andar quilômetros e dias dentro da densa floresta

⁹ Plantação de seringueiras em fileiras contrabandeadas da Amazônia que facilitava a coleta do *látex*.

para conseguir captar o produto, ficando sujeito às condições inóspitas e hostis da mata (NETO&NOGUEIRA, 2016).

Com a crise, as cidades que respiravam os ares da desejada Europa tiveram suas estruturas arquitetônicas abandonadas. A utopia de uma sociedade mergulhada em riqueza não passava de uma miragem no horizonte, difícil de manter e de viver. No Amazonas, o grandioso Teatro Amazonas, construído em 1886 e inaugurado em 1906, passou cerca de 35 anos abandonado, longe dos grandes espetáculos que um dia encantou as famílias nobres e os europeus (SANTOS, 2013; SOUZA, 1994; LOUREIRO, 2015).

Loureiro (2015, p. 47) afirma que

É preciso destacar que, em face da especificidade de sua natureza, das condições políticas, sociais e geográficas que persistiram até meados do século passado, dificultando ou desestimulando sua penetração; da dificuldade de acesso; da existência de uma economia para o mercado externo europeu e muito pouco integrada regionalmente e nacionalmente, a Amazônia se manteve isolada ou marginalizada com relação ao Brasil e à América Latina.

Foi nesse contexto social e econômico, segundo o autor, que os intelectuais da época imersos nos debates globais de fixações identitárias começaram a reivindicar uma identidade cultural dos povos amazônidas utilizando os artefatos culturais de diversos grupos sociais, tanto na elite quanto nos meios populares. A elite sempre ligada aos parâmetros de vida social dos maiores centros urbanos brasileiros - Rio de Janeiro e São Paulo - abarcaram suas músicas e suas artes para sobrepor as manifestações culturais das classes mais humildes. Enquanto a classe popular amazônica se via mais próxima das manifestações culturais nordestinas.

Dentre muitas manifestações artísticas e culturais nordestinas estão os sotaques e as expressões linguísticas, a culinária, as artes visuais, a literatura de cordel, as músicas e as danças. Algumas se mantiveram intactas, outras foram sofrendo transformações conforme sendo integradas às culturas locais. Essa hibridização cultural marcou profundamente o entendimento dos moradores daquilo que foi chamada posteriormente de identidade cultural dos povos amazônidas.

1.3 AS IDENTIDADES DOS POVOS AMAZÔNIDAS EM PAUTA

Aqui exponho outra maneira de conceituar “caboclos” já introduzido anteriormente, que diferente da primeira que provinha da estratégia do homem europeu de destribalizar a cultura

indígena tendo filhos com as mulheres indígenas. Os filhos dessa mestiçagem racial que seriam chamados de *caboclos*, eram rejeitados pela cultura indígena, assim eram forçados a viverem nos aldeamentos.

Com o movimento migratório em massa de nordestinos no ciclo da borracha colocou em *xequê* essa concepção. Para as elites, os intelectuais, e a classe política, a cultura cabocla amazônica remetia a todo e qualquer indivíduo da classe subordinada independente do grupo social a qual fazia parte. Essa concepção atualmente é romantizada pelos habitantes das grandes cidades da Amazônia, principalmente nas capitais dos estados nortistas.

Recentemente o termo “caboclo” é empregado ao sujeito que vive longe das grandes cidades e vilas, são os habitantes das zonas rurais e ribeirinhas, que vivem em meio da mata, que se alimentam do que cultivam, os que transitam entre a vida rural e urbana. Tal conceito está arraigado de estereótipos relacionados a uma pessoa retrógrada, atrasada à vida moderna, pois remete a todos aqueles que rejeitaram aos padrões globais de vida, como se a expressão *caboquice* os rebaixassem à uma classe social inferior à uma cultura global (LOUREIRO, 2015; SANTOS, 2013).

A cultura amazônica como é conhecida não está atrelada ao estilo de vida das capitais da região Norte, adaptada ao processo de globalização vivida no mundo. Ela é uma imagem clara de diversos povos construída ao longo dos tempos, no cruzamento das raças, na hibridização das culturas. Iniciada por uma agressão ensandecida de desenculturação e de destribilização dos povos indígenas com o intuito de domesticá-los para fins escravocratas e para a produção agrícola, o processo de hibridização desta cultura foi um tanto que conturbada para quem teve que aceitar a implantação sangrenta de novos costumes e crenças.

De acordo com Hall (2013, p. 62)

As culturas nativas, deslocadas, senão destruídas pelo colonialismo, não são inclusivas a ponto de fornecer a base para uma nova cultura nacional ou cívica. Somam-se a essas dificuldades a pobreza generalizada e o subdesenvolvimento, num contexto de desigualdade global que se aprofunda e de uma ordem mundial econômica neoliberal não regulamentada. Cada vez mais, as crises nessas sociedades assumem um caráter multicultural ou “etnizada”.

A meu ver, há um inevitável exercício que precisamos fazer hoje para compreender que todas as vivências historicamente construídas pelos povos nativos da região foram desprezadas intencionalmente pela ambiciosa concepção de superioridade de identidade dos europeus. Houve uma intencionalidade bárbara de “esmagar” os tipos de sociedades presentes na Amazônia, suas línguas e dialetos, costumes e valores.

Hall deixa bem claro que a identidade de um povo, como por exemplo a dos povos amazônicas, é uma questão histórica, formada por vários povos com origens e localidades diferentes. Para ele, as terras originais sofreram um tipo de violação por parte de seus colonizadores, que impediram a continuidade cultural desses povos com seus passados, marcando suas histórias pelas “rupturas mais aterrorizadoras, violentas e abruptas (HALL, 2013).

Veríssimo (1970) afirma que o Brasil é uma região onde as raças se mesclam, desaparecendo completamente os tipos puros. Para nós, a região Amazônica é um exemplo vivo dessa configuração. Para Maués (1999), a identidade regional amazônica é constituída por negros, índios, caboclos, mulatos, tapuios, mestiços, portugueses, paraoaras, amazônidas, brasileiros, católicos, protestantes, umbandistas, mineiros e uma infinidade de outras raças. (Apud Rodrigues, 2012). Portanto, essa cultura híbrida proporcionou experiência, a manutenção de práticas e costumes de cada grupo e até o surgimento de novas manifestações culturais, com subjetividades específicas da realidade amazônica.

Quando se trata da região amazônica, a europeização ficou isolada em um território muito pequeno comparado a sua extensão, concentrando-se nos centros urbanos das principais capitais. A impressão que temos é que desde a colonização as tentativas de implantação de estruturas sociais tiveram seus inícios, porém devido as circunstâncias já apontadas, foram frustradas. A *cabocquização*, uma das marcas das singularidades amazônicas no presente, serviu de apoio para as populações que habitavam a região.

E foi assim, na iniciativa de torná-la um lugar de produção agrícola e criação de gados pelos missionários, de exploração dos recursos naturais pelos desbravadores europeus, de colonização portuguesa, o massacre de tribos e de rebeldes cabanos, a falta de política desenvolvimentista da região, do extrativismo e o processo migratório vivido do século XVIII e à XX que as identidades culturais dos povos amazônidas foram se configurando.

Canclini (2019, p. 25) reforça que

As oligarquias liberais do final século XIX e início do século XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsciente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal constituíram culturas de elite, deixando de fora enormes populações indígenas e camponeses que evidenciam uma exclusão em mil revoltas e na migração que “transtorna” as cidades.

Nenhuma dessas estratégias econômicas consideravam a presença do sujeito amazônida, a não ser pela dimensão exploratória do trabalho. Utilizando a metáfora de um disco voador

que pousa em determinado lugar e diz como seus moradores devem se portar¹⁰, a Amazônia sofreu agressivamente com o pouso de culturas hegemônicas que passaram a dizer de que maneira deveriam viver. Todas suas experiências já não tinham importância e para se manterem vivas em meio as transformações estruturais deveriam abandonar tudo para se vislumbrar com o novo, ou se isolar no interior da floresta e no máximo ter a permissão de acessar as regalias das pequenas vilas às margens dos rios.

Segundo Hall (2013)

As culturas emergentes que se sentem ameaçadas pelas forças da globalização, da diversidade e da hibridização [...] podem se sentir tentadas a se fechar em torno de suas inscrições nacionalistas e construir muralhas defensivas. A alternativa não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de “pertencimento cultural”, mas de abarcar os processos mais amplos – o jogo da semelhança e da diferença que estão transformando a cultura no mundo inteiro.

A tentativa atual de fechar a identidade cultural amazônica a uma concepção de pertencimento pode trazer mais prejuízos do que benefícios. Se no período da colonização, a Amazônia já despertava o olhar do mundo para seu território e para seu potencial de extração dos recursos naturais, hoje, ganha mais evidência com as pautas ambientais e de desenvolvimento sustentável visando a preservação da floresta, e de estudos dos impactos ambientais causados pelo desmatamento acelerado. O problema se acentua mais quando a vida do sujeito amazônida é discutido mais uma vez pelo mundo sem a presença dele.

De acordo com Loureiro (2015, p. 53)

Os caboclos da Amazônia, mesmo nas cidades mantêm à medida do possível sua cultura. Esta, de um lado, é marginalizada ou ignorada pelos poderes públicos, toma sob condição de uma subcultura; de outro lado, a interdição de participação de âmbitos da cultura de origem europeia e americana – considerada superior – propiciou a expansão da cultura cabocla entre outros segmentos mais pobres da população da cidade.

Estes conservam elementos da cultura rural aos quais se identificam, mesmo se adaptando à rotina de vida das cidades com tendências modernizadoras, enfrentando diariamente aos estereótipos historicamente construídos. Nos maiores debates e até em decisões de políticas econômicas para a região Amazônica não envolve a fala do indivíduo que mora tanto nas grandes cidades quanto nos municípios mais longínquos.

Infelizmente, as políticas de preservação ambiental, conectada diretamente à criminalização das práticas de exploração da fauna e da flora historicamente construída pela

¹⁰ Essa metáfora é utilizada atualmente para situar a capital Manaus em meio à floresta Amazônica.

população amazônida, não vêm acompanhada de uma educação ambiental e de desenvolvimento de práticas econômicas sustentáveis.

Os modelos industriais implantados pela SUFRAMA¹¹ em 1967, com a criação do Pólo Industrial de Manaus (PIM), não conseguem atender aos sete estados que integram a região Norte. Sem contar que o PIM sofre ataques constantemente do governo brasileiro com a taxaço de impostos e a facilitaço de incentivos fiscais em outros estados brasileiros, o que ameaça a permanência de muitas empresas na região.

Atualmente se discute a criação de alternativas econômicas sustentáveis que está mais relacionada ao ecoturismo e à espetacularizaço das manifestações culturais, mas ainda de maneira bastante tímida. Enquanto essas saídas que melhorem a relação do sujeito amazônida com a natureza em seu entorno não se torna realidade, cabe-nos pensar em algumas alternativas no âmbito da cultura, haja vista a quantidade significativa de manifestações artísticas e culturais que preservam a história dos povos amazônidas e as identidades culturais da região que trazem o sentimento de “pertencimento cultural” ou “etnicidade” que para Hall (2013, p. 94) é algo que , em sua própria especificidade, todos partilham.

É uma particularidade universal, ou uma ‘universalidade concreta’ (HALL, 2013). A particularidade dos povos amazônidas, mais caracterizada pelos moradores dos municípios e periféricos das capitais, está mais voltada à relação de poder negociada e não em detrimento à modernizaço vivida nas capitais. Alguns teóricos contribuíram para que nós compreendêssemos a concepço das identidades dos povos amazônidas, sob o olhar do próprio sujeito local através das manifestações populares. Para ilustrar nosso debate, o autor João de Jesus Paes Loureiro trouxe suas reflexões sobre a construção de uma identidade amazônida fixada em sua obra “Cultura Amazônica” (2015).

Segundo Loureiro (2015), a cultura amazônica é formada por um sistema de vida e de trabalho ribeirinho e de extrativismo integrados, envolvendo diversos atores, “pescadores, coletadores de castanhas, mateiros, extratores de seringas, de peles, de couro, de resina de árvores, de ouro e de diamantes... lavradores, os vaqueiros e fazendeiros, os comerciantes, os biscateiros e os artesãos (LOUREIRO, 2015, p. 48)”, em relações bem intimistas com a natureza, a quem se fecundou um imaginário.

O sujeito amazônida, continua o autor, é contraditório à vida em cidade, vivendo seus mitos, suas danças, e festividades religiosas cristãs integrados às crenças herdadas dos povos indígenas, se alimentando de seus pratos típicos e se banhando nos rios e igarapés. O sujeito

¹¹ Superintendência da Zona Franca de Manaus.

amazônida apontado por Loureiro como o “caboclo”, acumula diversas culturas de povos distintos, entre nativos, dos europeus, de etnias africanas e principalmente dos já brasileiros, migrantes nordestinos. “O conceito de cultura cabocla, portanto, pode ser estendido para além das limitações que a questão étnica poderia impor” (LOUREIRO, 2015, p. 49), ou seja, independente das condições raciais ora pensado no processo de destribalização portuguesa.

Pelas pesquisas já feitas e apontadas em nosso estudo, o sujeito amazônida consegue percorrer entre as culturas mais tradicionais e as modernas e globalizadas, agregando valores, dando respostas equivalentes ao que era proposto no comportamento, no uso daquilo que lhe era oferecido. Fato que pode ser visto no trânsito dele entre a fé na ciência e nas mais variadas manifestações religiosas, na confiança na medicina, na fé cristã, nas crenças indígenas e nas religiões de matrizes africanas (LOUREIRO, 2015; SOUZA, 1999).

É muito comum ainda hoje vê-lo saindo da missa, e dependendo da necessidade de saúde (*quebranto*, *mau-olhado*, *vento-caído*, *desmentidura*¹², *feitiçaria*) visitar a casa de um *rezador*, ou um terreiro para pedir um “serviço” ou para “fechar o corpo” – um tipo de bloqueio espiritual contra energias negativas - dele ou de alguém de sua família.

A impressão que temos é que quanto mais próximo dos espaços europeizados, maior é a ruptura do presente com um passado mais tradicional. E isso vai além da visão de ritmo de vida propriamente dito, mas perpassa questões raciais. O caboclo amazônico é historicamente exposto a séries de críticas raciais como a do brasilianista Thomas Skindmore, onde ele descreve as raças “mais escuras ou climas tropicais” como incapazes de produzir civilizações evoluídas (SKINDMORE, 1989), ou a do Louis Agassiz que classifica não só o sujeito amazônida como o próprio povo brasileiros como “perniciosa mistura de raças”, que apaga que o há de melhor no branco, no negro e no índio, enfraquecendo o vigor físico e intelectual de cada grupo (AGASSIZ, 1939, apud MAUÉS, 1989).

O preconceito racial também veio de autores da própria Amazônia, como Raimundo de Moraes e José Veríssimo. O primeiro exprimiu afirmando que “a vastidão da planície (Amazônica) diminuiu a força do homem que a povoa...” e o segundo, que o homem amazônida é “inconstante, despreocupado, sedentário, desambicioso, indolente, desleixado, degradado” e que a solução seria uma “eutanasia genética” (MORAES, 1936; VERÍSSIMO, 1970).

¹² Essas expressões são muito comuns no prognóstico dos curandeiros como consequência de algum mal. Por exemplo, o *vento caído* é quando a criança tem ânsia de vômito e febre cujo motivo foi alguma corrente de vento pego por ela; o *mal-olhado* é quando o indivíduo tem mal-estar seguido de vômito e a causa foi alguém que o olhou com maldade; o *quebranto* se dá quando alguém que chega da rua com fome olha ou pega na criança, ocasionando em diarreia e vômito; a *desmentidura* é em casos físicos, de deslocamento ósseo ou luxação, em que o curandeiro, através de reza, coloca no lugar.

O fato é que a particularidade que os tornam comuns na diferença, como defendido nos estudos de Williams, tendo em vista a luta por respeito às condições reais de vida econômica, política e social em seus municípios. De acordo com Canclini (1995, p. 149) as etnias, ou grupos sociais estão desistindo de ser as principais produções de coesão social, e que o processo de globalização não apresenta risco de destruí-los, contanto que o entendimento sobre as identidades étnicas, regionais e nacionais se reconstroem em processos de hibridização intercultural.

Essa luta constante é muito comum entre a vida na capital e a vida nos municípios, podendo ser notada quando tudo aquilo que é produzido pelo caboclo repercute inicialmente fora das fronteiras do estado para depois ser consumido pelas capitais. Isso fica bem claro naquilo que se exporta como produto cultural da Amazônia. No próximo capítulo, daremos um exemplo em uma das manifestações folclóricas mais populares da região, as cirandas, que vem conquistando os olhares de toda a região norte, mas que ainda é pouco valorizada ou desconhecida pelos moradores da capital amazonense, e que vem se consolidando como espetáculo artístico e cultural.

CAPÍTULO 2 - CIRANDAS DO AMAZONAS: DO CULTIVO DA CULTURA À MODERNIZAÇÃO DAS CIDADES

2.1 CIRANDAS NORDESTINAS E SUAS INFLUÊNCIAS NAS CIRANDAS AMAZÔNICAS

Como adiantamos no final do capítulo anterior, as identidades culturais amazônidas entram no jogo de negociação de poder que envolvem diversas dimensões, dentre as quais as manifestações culturais, ora tendo seus sentidos exportados, ora desenvolvidos a partir das vivências cotidianas. Nesse capítulo apresentaremos a manifestação cultural das cirandas que ao longo das décadas se apresentou como uma estratégia de territorialidade cultural da população nordestina na Amazônia e que ganhou novos sentidos com a população amazonense, até chegarmos nas atuais estratégias de negociação com o mercado e a indústria cultural globalizada através dos espetáculos.

Sobre a territorialidade cultural nordestina na Amazônia e a apropriação feita pelos amazônidas, encontramos nas palavras de Hall (2013, p. 96) esta reflexão

Uma demanda que surge do interior de uma cultura específica se expande, e seu elo com a cultura de origem se transforma ao ser obrigada a negociar seu significado como outras tradições dentro de um “horizonte” mais amplo que agora inclui ambas.

Tratando sobre as manifestações culturais e artísticas nas artes europeias trazidas ao Brasil evidenciamos a erudição das melodias, das pinturas, das danças, que mostravam o pensamento eurocêntrico para demonstrar a sua superioridade diante dos povos indígenas. Por outro lado, os africanos escravizados de diversas nações e etnias, mesmo impedidos de expor suas manifestações culturais em território brasileiro fizeram também desse chão um pedaço de sua terra natal. Seus ritmos, seus instrumentos musicais e a alegria da música encontraram no novo continente um lugar, deixando uma contribuição forte para diversos gêneros musicais contemporâneos.

Dentre muitas manifestações oriundas da hibridização cultural vivida no país destacamos a *cantiga* ou *dança de roda*, popularmente conhecida como *ciranda* que desde o século XIX se estabeleceu com peculiaridades típicas brasileiras. As cirandas são

conglomeradas artísticas que envolvem simultaneamente a dança e a música, uma vez que uma alimenta a outra.

Oliveira (2007, p. 8) traz vários autores que trazem a etimologia da ciranda

Etimologicamente, há várias interpretações para a origem da palavra ciranda, mas segundo o Padre Jaime Diniz, um dos pioneiros a estudar o assunto, vem do vocábulo espanhol *zaranda*, que é um instrumento de peneirar farinha de Portugal e que teria evoluído da palavra árabe *çarand*, como afirma Caldas Aulete no seu dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Entretanto Leite de Vasconcelos associou a palavra ao fato de as mulheres trabalharem juntas em “serões”, e por esta razão grafou-a seranda, e não ciranda.

Para Araújo (2007, p. 2)

Cantigas de Roda são um tipo de canção popular, que está diretamente relacionada com a brincadeira de roda. A prática é comum em todo o Brasil e faz parte do folclore brasileiro. Consiste em formar um grupo com várias crianças, dar as mãos e cantar uma música com características próprias, como melodia e ritmo equivalentes à cultura local, letras de fácil compreensão, temas referentes à realidade da criança ou ao seu universo imaginário e geralmente com coreografias.

Ao longo dos tempos as cirandas fizeram parte da realidade das pessoas como brincadeira, recreação e ludicidade. Isso deve justificar o porquê que as cantigas são usadas ainda hoje nas creches e escolas infantis. Na escola é possível abordar valores éticos e morais de determinado grupo social, a motricidade, as relações sociais, dentre outras coisas, utilizando as canções de ciranda.

Uma das características musicais das cirandas eram as melodias simples de ritmos modestos, em acentuações normais e durações curtas, normalmente em compassos binários e ternários, o que facilitava sua sincronização com os dançarinos. As letras traziam aspectos socioeconômicos e culturais das regiões de onde se manifestavam. As canções eram instrumentadas normalmente por flautas campestres, cavaquinhos ou violas.

No Brasil, as cirandas surgiram na zona litorânea de Pernambuco no período colonial, em áreas mais interioranas da Zona da Mata. Para Jaime Diniz (1960, p. 15), a ciranda era “genuína dança do povo nordestino, praticada por trabalhadores rurais, pescadores de mangue e de mar, operários de construção não especializados e biscateiros”. No início, o ambiente de apresentação restringia-se aos locais bastante populares como as beiras de praia, os terreiros de bodega e as pontas de rua, e eram integradas por adultos. Isso fez com que as cirandas fossem julgadas como uma manifestação da cultura popular, em oposição àquilo que era concebido como alta cultura.

As cirandas nordestinas também receberam fortes influências das danças circulares indígenas e dos ritmos sincopados¹³ africanos. Seus brincantes ficavam em rodas, todos de mãos dadas. Era comum que, quem participasse da dança pudesse entrar e sair da roda quando bem quisesse, sem permissão prévia e não havia uma delimitação de participantes. Sobre seus aspectos musicais, as cirandas nordestinas acentuavam seus ritmos alegres, as letras marcadas pelas repetições nos refrões que empolgavam os brincantes chamados de *cirandeiros*, e ao público.

Figura 3- Pintura “Ciranda”, de Clara Nunes.



Fonte: Internet

As cantorias eram acompanhadas pelos instrumentos de percussão (zabumba, cuíca, pandeiro, caixinha, ganzá e bombo), de sopros e sanfonas. Todas as cirandas eram animadas pelo *mestre de ciranda*, cuja responsabilidade era de puxar as cantorias e os *repentes*¹⁴ para o grupo.

A dança ganhou características diferentes de acordo com os povos e os costumes locais e foi sendo nomeada e enfatizada sua característica musical de cantorias, da mesma forma que o maxixe ganhou destaque nos espaços cariocas e definido como dança e um estilo de música. Os autores Loureiro e Lima descrevem detalhadamente no artigo “As Cirandas Brasileiras e sua inserção no ensino fundamental e nos cursos de formação de docentes”, as cirandas de Embolada, das Praias, Sambas de Cirandas, Coco de Roda, em Baião, de Folia, em Cãnone, em Música Popular, e até na música erudita.

Os autores destacam que a circularidade nas melodias das cirandas sugere o movimento da dança que, ao dar as mãos, socializa e traz congraçamento. As canções quase sempre adotam um sistema musical modal¹⁵ justamente por melhor conduzir à noção de circularidade das

¹³ Síncope é uma característica métrica do ritmo de um tempo (*semicolcheia+colcheia+semicolcheia*).

¹⁴ Os *repentes* são versos em estrofes improvisados pelos cantadores repentistas, comum no nordeste brasileiro.

¹⁵ Padrão de cadência musical em que se utilizam dois ou mais tons dissonantes com a escala tonal natural.

cirandas. Mesmo quando é empregado o sistema tonal, ainda conserva a métrica e a circularidade da ciranda (LOUREIRO & LIMA, 2007).

2.2 CIRANDA DO AMAZONAS E SUAS PECULIARIDADES: O AUTO DO CARÃO

Na Amazônia, as cirandas ganharam características bastante peculiares, principalmente no estado do Amazonas, onde essa manifestação da cultura popular encontrou um terreno fértil motivado pelas tradições nordestinas, que conforme Hall (2013, p. 73) “assim como ocorre na maioria das diásporas, as tradições variam de acordo com a pessoa, e constantemente são revisadas e transformadas em resposta às experiências migratórias”. Como já citamos, no final do século XIX, a região Amazônica tornou-se em centro mundial de exportação através da extração do *látex* na produção da borracha e viveu um processo de migração nordestina.

A bibliografia sobre as cirandas do Amazonas é muito limitada, como afirma Rodrigues (2021, p 21) que escreve

A ciranda como festa popular brasileira é caracterizada pela *pouca bibliografia existente*, e uma fartura de material jornalístico e informativo sobre festivais que ocorrem por todo Brasil. A história e evolução da ciranda no Amazonas pode ser conhecida em algumas pesquisas acadêmicas, livros, revistas, materiais jornalísticos e materiais coletados da internet (*grifo nosso*).

A história da ciranda é decifrada pelos relatos orais de pessoas que tiveram contato direto ou indireto com os fundadores dos primeiros grupos. O relato mais difundido é o do professor e historiador tefeense José Silvestre do Nascimento e Souza em cinco artigos publicados no informativo Notícias da Corte do Solimões em 1998 e resgatado na obra “Festas Folclóricas”, de Wilson Nogueira, em 2008. Essa obra decifra a origem da ciranda no estado do Amazonas.

Wilson Nogueira (2008), apoiado nas palavras de José Silvestre, descreve que em 1898 a dança foi criada em um distrito da cidade de Tefé chamado Nogueira, localizado a 522 quilômetros da capital Manaus. Tefé sempre foi uma cidade estratégica, palco de grandes conflitos entre lusitanos e espanhóis nos séculos XVII e XVIII por estar localizada no centro do Rio Solimões, fazendo parte da rota da Amazônia com a Colômbia. Ela teve sua fundação datada no ano de 1759, e sua elevação à categoria de cidade em 15 de junho de 1855. Seu nome tem origem na língua indígena *nheengatu* e significa “profundo”.

Por se tratar de uma cidade central, Tefé recebia forasteiros e empresários da borracha. Os poucos cidadãos tefeenses não se identificavam com a vida rural. Eles ostentavam as riquezas provenientes da exploração e do comércio da borracha, em contraponto à realidade dos vários distritos, que incluía o distrito de Nogueira. Os moradores de Nogueira, que em sua maioria eram seringueiros, tinham como marca a simplicidade, a tranquilidade da vida rural, centrados na prática extrativista, na agricultura familiar e na pesca artesanal.

Para Hall, (2013, p. 81) esse modelo de grupo social

Trata-se das culturas distintas, homogêneas, autossuficientes, fortemente aglutinadas das chamadas sociedades tradicionais. Nessa definição antropológica, a tradição comunal satura as comunidades inteiras, subordinando os indivíduos a formas de vida sancionadas comunalmente. Isto é contraposto à “cultura da modernidade” – aberta, racional, universalista e individualista.

A primeira ciranda surgiu nesse distrito pelas mãos de um seringueiro e descendente de escravo, o pernambucano Antônio Felício, cantador de *coco de emboladas* – uma variação de ciranda nordestina. A dança se caracterizava pelo humor e pela sátira como instrumento de crítica aos padrões europeus dos cidadãos tefeenses. Felício é referendado por diversos autores com criador da ciranda amazônica, contudo, nada se sabe sobre sua história, a não ser que era casado com uma senhora chamada Sebastiana.

Foi nesse contexto que a ciranda logo caiu no gosto de outros nordestinos residentes e dos ribeirinhos do distrito por se tratar de uma brincadeira que misturava a tradição dos folguedos e cordéis nordestinos com a realidade da floresta e mais o discurso inquietante perante a exploração sofrida por eles no ciclo da borracha. Nogueira (2021, p. 20) afirma que era muito comum que as apresentações nordestinas viessem acompanhadas com um enredo dramático e exemplifica o folguedo do *auto do bumba-meu-boi*¹⁶ do Maranhão.

Os primeiros idealizadores das cirandas faziam suas apresentações em todo o mês de junho pelas ruas e terreiros do distrito de Nogueira, em comemoração aos santos católicos juninos. Eles traziam como enredo o folguedo *auto do Carão* em homenagem a uma garça preta muito comum nos lagos e rios amazônicos, da espécie *aramus guaraúna*. No último dia do referido mês ocorria a encenação da morte da ave, causando melancolia por parte dos participantes que demonstravam sentimentos de tristeza, pois era o sinal de que o período festivo estava terminando (ANDRADE, 1976).

¹⁶ Mesmo folguedo utilizado pelos bois Garantido e Caprichoso na cidade de Parintins – AM.

Figura 4 – Carão



Fonte: www.saudeanimal.com.br

2.2.1 Folguedo *Auto do Carão*

Na criação da ciranda de Antônio Felício, o folguedo *Auto do Carão* era apresentado dentro da própria dança como uma peça teatral, onde os brincantes se caracterizavam de acordo os personagens representados. Era um dos momentos mais aguardados pelo tom humorado de seus intérpretes e suas caricaturas satirizadas.

No folguedo, o carão vivia às margens dos rios e dos lagos comendo caramujo uruá. A ave era admirada pelos moradores de uma vila de pescadores. A vila tinha entre seus habitantes um padre e um sacristão, um oficial de ronda e um soldado, e um casal de “velhos”. Na vila apareceu um caçador forasteiro que passou a perseguir a ave com o intuito de sacrificá-la. Em um certo dia, o caçador conseguiu desferir um tiro de espingarda no carão que se alimentava distraído na beira do rio.

O casal de velhos, que estimava a ave, presenciou o crime e foi logo contar às autoridades policiais para denunciar tal caçador. O oficial mandou imediatamente o soldado prendê-lo. Preso, o suspeito do crime pediu a presença do sacerdote e do sacristão da vila para confessar o crime esperando também que o ajudasse ressuscitando o carão. Depois do incômodo, o padre foi atrás do corpo da ave e estendeu sua estola sobre a desfalecida. Ao final do folguedo, a ave reage “milagrosamente”, ou melhor, acorda, já que ela estava apenas ferida e encontrava-se desacordada.

Na ciranda, antes da encenação do folguedo, os personagens eram apresentados em atos, que nada mais era que a dança de uma cantoria com seus nomes e coreografias ensaiadas. O

folclorista e poeta Mário de Andrade¹⁷, autor da obra *Macunaíma* e representante do movimento nacionalista, em visita à região Amazônica na década de 1920, fez um relato detalhado da apresentação de uma ciranda que viu durante uma visita à vila de Caiçara, também distrito de Tefé na época, dando detalhes importantes a respeito da dança, desvendando características que nos ajudam a entender um pouco a maneira que o *Auto do Carão* era apresentado pelos cirandeiros.

Andrade (1976, p. 44) conta

Houve uma parte da representação em prosa que não descrevi no meu Canhedo, a não ser nisso de ter se dado como personagem cômico de um padre a toda imitação dos sacramentos da confissão, comunhão e casamento. O padre falava em sítio macarrônico, não sei bem se dando, se imaginando que macarronizava imitativamente o latim. Ao dar a hóstia na comunhão, fazia gracejos: – esta menina me mordeu. Pensava que era um pedaço de peixe-boi. Depois de realizado o casório dos figurantes do cordão, todos fizeram um círculo outra vez, e foi então que entrou na roda o “bicho”, que nessa altura do Solimões era o carão. Lenta e tristemente entoaram esta melodia: - A ciranda vem chegando, por morte do carão (...). Só pude pegar o refrão. Assim mesmo, não pude garantir se cantavam “por morte do” e não “por morte de” (“por amor de”, “por morte de”), tanto mais que qualquer dessas lições quer como deploração profética do corpo (pois o carão vai morrer), quer como indicado que a ciranda vai partir, vai embora (“bem, vou chegando”, diz frequentemente o nosso homem do povo para significar “bem, vou partir”). Com efeito, surgiu o caçador na parte externa da roda, e pretendeu com seus gestos, matar o carão fechado no círculo. Da mesma forma que o carão tentava fugir do caçador, como coreograficamente a roda se esforçava para impedir, que o caçador, com sua espingarda., matasse o carão. Mas este é atingido ao final, e morre. Vem o padre outra vez e faz a encomenda do defunto, mas põe a estola na cabeça do bicho. Não me arrisco a interpretar se em ato mágico voluntário, pretendendo fazer com que o carão renasça. O fato é que se deu a ressurreição. O carão revivido dança com todos e o cordão parte, entoando a melodia tradicional da “Ciranda, Cirandinha”. Minha paixão folclorista já nos fizera ultrapassar a hora que o comandante de nosso barco determinara para estarmos de volta a bordo. Partimos com pressa sem que eu pudesse tomar outras informações do que vi, mais que estas magras notas.

Em outro relato, agora para o Diário Nacional de São Paulo, em 08 de dezembro de 1927, Mário de Andrade detalha esse seu encontro e faz uma análise do ocorrido. Segundo o autor, o padre se tratava de uma sátira, interpretado por indígena tapuío. Os brincantes trajavam roupas bem coloridas, enfeitados de penas de aves que o faziam lembrar as pinturas da artista brasileira Tarsila do Amaral. A ciranda era animada por uma orquestra de violões e cavaquinhos, acompanhada com as palmas dos brincantes e com o canto de um ou dois coristas. Na roda, intercalavam os personagens conforme a história narrada e cantada.

Andrade continua, “O padre, que é a figura principal, faz de elemento cômico da dança. Indaga dos amores das coristas, casa os enamorados, distribui comunhão numa paródia regional

¹⁷ Mário de Andrade, junto com outros poetas se dedicaram a viajar pelo norte e nordeste brasileiro com o objetivo de catalogarem as manifestações da cultura popular e criarem uma espécie de catálogo cultural.

curiosíssima em que se queixa da fome dos comungantes imaginando que a hóstia é pedaço de pirarucu” (ANDRADE, 1927). Ele conclui que a dança mais parecia uma roda *tapuia*, monótona e sem originalidade, mas o que o atraía a continuar a entender que o enredo era a semelhança melódica das canções com os cantos populares escandinavos, suecos e russos.

As palavras de Mário de Andrade somam a missão dos intelectuais brasileiros de catalogar as manifestações artísticas e culturais em todas as partes do país no início do século XX. Contudo, ao comentar sobre as cirandas amazônicas trouxe uma visão arraigada de um posicionamento estereotipado que mostra a visão hegemônica de cultura dominante. Eles classificavam as manifestações provindo povo, os bens populares como *folclore*, que de acordo com Canclini (2019), dava indicação das suas diferenças com relação à arte e seu olhar culto, capaz de classificar os objetos dos “outros” o valor genericamente humano.

Para Canclini os indivíduos da alta cultura tinha inspiração nos conceitos franceses e italianos como uma disciplina de folclore especializada no saber e nas expressões subalternas (CANCLINI, 2019, p. 209). Nas palavras de Andrade é notório o tratamento desigual e preconceituoso típico de sua época, ao expor que o principal personagem não se passava de um “tapuio” satirizando uma figura respeitável para a sua cultura, a do padre, e opina como “monótona” e “sem originalidade” a dança e os ritmos das canções.

Sobre o assunto trago o autor Durval Muniz de Albuquerque Júnior que, na introdução de sua obra “A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920-1950)”, apresenta o conceito de folclore e cultura popular. O autor traz o debate sobre o marcador histórico e os personagens que estabeleceram aquilo que seriam chamados de cultura regional nordestina e que pode nos ajudar a entender no contexto amazônico. Durval faz uma reflexão inicial de folclore que corrobora para compreendermos o olhar do cidadão tefeense à nova dança.

De acordo com Durval Muniz (2013, p. 23) o folclore, a cultura popular é

Aquilo que são, ou seja, conceitos, categorias, instrumentos para nomear, classificar, ordenar, distinguir, identificar, se apropriar de dadas formas e matérias de expressão, que são comumente retiradas de seus contextos de produção, que são isoladas de sua historicidade, que são neutralizadas politicamente ou censuradas, para serem colocadas a funcionar em novos contextos, para ocuparem novos lugares, para se constituírem em formas de uma dada identidade regional, em ícones, em manifestações típicas de uma regionalidade que se propõe como sendo a verdade e a essência destas manifestações.

Para Durval Muniz, o papel desses folcloristas que viajaram pelo norte e nordeste brasileiro não era apenas o de conhecer e de catalogar as manifestações folclóricas do país, mas reforçava um conceito muito comum da Europa antes das navegações, o de categorizar a alta

cultura mantida pelas elites instruídas e cosmopolitas e os da cultura popular preservada pela tradição, pela humildade e simplicidade das classes mais pobres. Ele se apoia em autores como Saussure e Bakhtin, com os estudos das linguagens, enunciações, na criação dos mitos, nos estudos sobre signos, significados e significações.

Segundo Durval Muniz, tal maneira de enxergar as manifestações populares trazia um certo controle e até de censura, já que suas descrições produziam descrições, curiosidades, comparações, classificações e até policiamento (MUNIZ, 2013). Para ele (2013, p. 42) “não se trata, apenas, de visitar ou revisitar, mas de revistar também. Na mesma década em que se emerge a ideia de Nordeste, parece estar nascendo o interesse pelo popular, tanto por registrá-lo, por preservá-lo, quanto por discipliná-lo e controlá-lo”. Durval Muniz reforça que as características dos estudiosos do folclore e da cultura popular era a etnografia, que para ele era um distanciamento entre o modo de organizar a vida, de ordenar o cotidiano, de realizar as tarefas diárias, mas também de ocupar os espaços de “não-trabalho”, como a realização de rituais e atividades lúdicas, sagradas e profanas.

O conceito de Nordeste brasileiro e aquilo que se entende como folclore, e seus artefatos culturais serão apresentados nesse contexto, a partir das perspectivas dos folcloristas que tinham a missão de definir características peculiares de cada região – no caso do Nordeste, o sertão, o mandacaru, as feiras, os cangaceiros, os retirantes, Padre Cícero (MUNIZ, 2013, p. 54).

Não obstante, a discussão sobre o folclore amazônico seguia as tendências nacionais de leitura e descrição do Norte e Nordeste, pelo fato da presença de nordestinos pelas cidades nortista e pela relação de suas tradições e manifestações culturais. Isso fica evidente nas cirandas do Amazonas, quando trazem a sátira e o humor que era marca típica das festividades dos povos nordestinos, como apresentado nas danças de quadrilha e nos grupos folclóricos de cangaço.

Da mesma maneira em que os brincantes do distrito de Caiçara satirizam as autoridades religiosas, a população em geral zombava das autoridades de Tefé, pois ao que parece é que os personagens do folguedo eram exageradamente apresentados em tom humorado e de críticas. Suponho até que as cirandas não utilizavam de idosos para representarem o casal de “velhos”, mas de jovens que imitavam as limitações motoras e características físicas desse grupo, como cabelos brancos, as roupas típicas, e a postura corporal.

Arriscamos afirmar que há ironias ao fato de o padre ser satirizada por um indígena tapuio, membro nativo da Amazônia que sofreu diretamente intervenções culturais e religiosas na colonização. Seria essa uma crítica do indígena a um passado desrespeitoso imposto pela destribalização e demonização de suas práticas religiosas e sociais?

Para Canclini (2019, p. 222), a tática de parodiar é uma prática comum em diversos povos, contudo a interpretação dessas festas “costuma destacar apenas aquilo que no humor ritual serve para ridicularizar as autoridades e caricaturizar os estranhos”. Nesse caso específico, creio que vai além da ridicularização, mas a autoafirmação identitária e que não se intimida com a presença do outro, do estranho.

E mais, nas palavras de Mário de Andrade é possível notar o processo de hibridização cultural em que a ciranda passou, não sendo uma dança para nordestinos em situações de deslocamento apenas, mas também para homens amazônidas, que viram nela a possibilidade de manifestar suas críticas e angústias às classes dominantes através do humor.

Essa hibridização cultural vai ser uma marca da musicalidade cirandeira, afinal seus idealizadores usavam as canções das cirandas nordestinas e criavam canções com letras pautadas na nova realidade. Exemplo disso são as canções “Viola Encantada”, “Cabeça de Bagre” e a tradicional “Ciranda, Cirandinha”, que foram preservadas. Algumas canções foram compostas na realidade de suas vilas, como o “Assai” ou “Puxa-roda”, a “Mãe Benta”, a “Ronda” e o “Carão”.

Infelizmente, não há registros de letra, de melodia e muito menos da coreografia de três dessas canções, apenas suas menções - *Viola Encantada, Cabeça de Bagre e Ronda*. A própria rítmica das canções marcadas pelas percussões pode ser referendada dos toques dos atabaques das religiões de matrizes africanas muito forte nas músicas nordestinas. Vale ressaltar que mesmo com as adaptações e mudanças que o folguedo *Auto do Carão* passou com o passar dos anos, este resistiu em sua estrutura e em sua maneira de ser representado pelas cidades em que foi incorporado dentro das manifestações culturais locais.

2.3 CIRANDAS NA CIDADE DE TEFÉ (1937-1942) E O PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO

Antes de falarmos de como se deu a chegada da ciranda na cidade de Tefé, faz-se necessário compreender, ou pelo menos analisar a posição dos idealizadores e o envolvimento deles com a fonte cultural na qual a dança havia sido fundada, ou seja, da tradição trazida do povo nordestino. E para que a ciranda pudesse romper a fronteira moral do distrito de Nogueira e continuar a existir em uma cidade como Tefé, de hábitos e costumes mais aberta à modernidade, diferente das populações interioranas, o folguedo precisou ganhar novos sentidos.

Nesse caso é possível perceber os jogos de identidades, cabocla com a moderna, diante daquela cultura diferente da qual nasceram as primeiras cirandas. Aquela manifestação que fazia parte da cultura nordestina foi absorvida pelos povos indígenas, caboclos e remanescentes quilombolas, e passa a ser vista como manifestação folclórica típica pelos habitantes da cidade.

Afinal, não eram mais os fundadores da dança que difundiriam aquela manifestação cultural, e sim pessoas dentro de uma realidade colonial de cidade que em parte se identificaram com as características ou de algum modo foram estimulados por uma memória do passado.

Para Hall (2013, p. 46) “as identidades formadas no interior da matriz dos significados coloniais”, no nosso caso, a política de identidade portuguesa vivida em Tefé, “foram construídas de forma a barrar e rejeitar o engajamento com as histórias reais [...] ou de suas ‘rotas’ culturais”, ou seja, a chegada da ciranda representava uma ruptura cultural, uma indução à ambivalência identitária, por não ser mais uma dança genuinamente nordestina e tampouco da cultura da cidade do Tefé.

Ressaltamos que, como apontava Raymond Williams com a população proletária inglesa do início do século XX, mesmo com todo requinte vivido nas cidades do Amazonas proveniente do extrativismo do *látex*, a maioria da população amazonense não tinha acesso ao que era produzido pela alta cultura, nem sequer a políticas públicas, como educação e serviços de saúde.

Diante dessa realidade muitas culturas herdadas dos povos indígenas e caboclos passavam a se unir sincreticamente em diversas modalidades de cultura urbana e massiva, estabelecendo formas híbridas de existência do popular (CANCLINI, 2019). Não diferente, a ciranda amazônica era uma manifestação cultural híbrida criada em um meio popular, de um distrito de caboclos ribeirinhos e migrantes nordestinos. Ao mesmo tempo que a ciranda chegou como uma dança festiva, ela também teve um papel importante para a afirmação de uma determinada identidade, no caso de uma identidade cultural cabocla.

De sua fundação em 1898, a ciranda só chegou à cidade de Tefé em 1937, pelas mãos de um ex-morador do distrito de Nogueira, o professor Isidoro Gonçalves de Souza. Ele foi o responsável pela maior transformação do folguedo *Auto do Carão*, a que conhecemos atualmente. Sua história foi contada por seu filho, o historiador já citado, José Silvestre do Nascimento e Souza, publicada pelo jornalista Simão Pessoa em seu *blog* em 2016.

Na entrevista à Pessoa, José Silvestre relata um pouco da vida de seu pai como cirandeiro do grupo de Antônio Felício. Segundo ele, Isidoro nasceu no dia 06 de dezembro de 1884, filho de Theodolindo Gonçalves e Theodolinda Araújo e Souza. Quando adulto foi morar

na cidade de Tefé, onde tornou-se professor e posteriormente diretor do Seminário São José, que era a residência de padres e a sede das missões religiosas da região.

No Amazonas, é comum que os jovens de pequenas vilas procurem melhores condições de trabalho e de vida nos centros urbanos, passando a abandonar suas origens culturais e tudo que os aproximam de seus grupos sociais para assumirem papéis sociais novos, mesmo que se sintam em alguns momentos deslocados. De acordo com Hall (2020, p. 84) “em condições diaspóricas, as pessoas geralmente são obrigadas a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas”. Isidoro estava naquela condição de ter de assumir novas posturas sociais, o que não era de se estranhar, afinal eram dois padrões de vida totalmente diferentes e desiguais.

Acreditamos que nesse contexto a ciranda passou a ser para Isidoro o elo de sua história com os grupos de cirandeiros de Nogueira. Nem que para isso, ele traduzisse aquela manifestação cultural para algo mais folclórico. Essa tradução cultural é um processo agonizante pelo fato de não poder ser completa, na sua essência, nem tampouco ser transformada completamente, permanecendo a indecidibilidade e ambivalência do indivíduo (HALL, 2020, p.82).

De acordo com Canclini (2019, p. 205) a cultura popular é a história do indivíduo excluído, que é todo aquele que “não tem patrimônio” ou que não consegue que ele seja reconhecido e conservado. Diante da nova realidade, a ciranda de Isidoro pode ser classificada como parte da cultura cabocla, popular, de interiorano, independentemente de estar sendo fundada no perímetro urbano, em um contexto de cidade.

Isidoro construiu uma narrativa identitária que posteriormente foi assumida como um bem simbólico legítimo do que viria a ser conhecida como *ciranda de Tefé*. Ele transformou radicalmente a maneira em que as cirandas se apresentavam, criando um desfecho ao folguedo e inserindo novos personagens, sendo essa a versão mais popular da dança em todo o estado do Amazonas.

A fixação de uma identidade cultural cabocla como algo popular, ou folclórica, potencializou ainda mais a condição de subalternidade dos moradores das pequenas vilas diante do padrão de vida dos moradores urbanos imersos ao sistema globalizado e modernizador. Tal posicionamento reforça ainda mais o preconceito vivido historicamente pelo sujeito amazônida, uma vez que será repetida como espinha dorsal de toda ciranda no Amazonas por aproximadamente cinquenta anos.

Silva (2014) afirma que no folguedo de Isidoro, alguns personagens de Antônio Felício saíram de cena para a entrada de outros, como por exemplo, o casal de “velhos”, o padre e o

sacristão, que foram excluídos. Isidoro introduziu o Seu Honorato, criou o Galo Bonito, o Cupido e Seu Manelinho. Essas mudanças foram pensadas com o intuito de dar novos sentidos e para homenagear alguns moradores do distrito de Nogueira e da cidade de Tefé.

Não podemos afirmar que Isidoro já tivesse a intencionalidade de estabelecer uma tradição cirandeira, ou seja, a fixação de identidades culturais amazônidas através de sua ciranda, porém a maneira em que ele abordaria os novos personagens logo foi passiva de identificação pela população amazonense ao longo dos anos.

Canclini (1995, p. 56) acredita que nas artes e nas festas locais

Cujo sentido mítico é propriedade dos que pertencem à etnia que os gerou – se tornam elementos de distinção ou discriminação na medida que outros setores da mesma sociedade se interessam por elas e entendem em algum nível seu significado. Logo devemos admitir que no consumo se constrói parte da racionalidade integrativa e comunicativa de uma sociedade.

José Silvestre explica em seus relatos as inspirações de Isidoro para cada novo personagem, sendo alguns deles mais enigmáticos que outros. A primeira personagem, Mãe Benta, era uma homenagem à senhora Sebastiana, baiana e esposa de Antônio Felício. Suas habilidades eram marcadas pelos dotes como cozinheira, sendo considerada a melhor doceira da cidade.

Em homenagem a Antônio Felício, surgiu o personagem Seu Manelinho, um pescador pernambucano, contador de história que sempre relatava suas experiências com um toque de exagero e humor. Outro personagem era o Galo Bonito, um pseudônimo dado ao jovem Valentim, sobrinho de Isidoro, cuja fama era de um jovem galanteador que costumava seduzir as “franguinhas” – moças - da cidade.

Constância ganhou um novo sentido pois antigamente essa personagem era uma sátira aos padrões de vida das mulheres tefeenses e suas roupas europeias. Na ciranda de Isidoro, Constância foi readaptada para homenagear as debutantes de Tefé, que geralmente eram filhas dos grandes empresários.

Seu Honorato foi uma das mudanças com o maior significado por levantar questões de negociações de poder no *Auto do Carão*. No novo enredo ele era um caboclo *curandeiro*. Ele era uma homenagem aos *rezadores* – espécie de curandeiro - do distrito de Nogueira. É importante lembrarmos que Isidoro era diretor do Seminário Religioso de São José. Portanto, a troca das figuras do padre e do sacristão pelo rezador poderia, quem sabe, ser justificada por sua posição administrativa na instituição.

No relato de Mário de Andrade na vila de Caiçara, os religiosos eram satirizados por um indígena tapuio. Com certeza, a sátira aos padres traria alguns desconfortos a Isidoro não só com os religiosos, mas com a própria população, haja vista que a religiosidade cristã era muito presente nas cidades interioranas. No novo folguedo, o carão seria “ressuscitado”, através das rezas¹⁸ de Seu Honorato e do consumo de uma bebida produzida com ervas medicinais, popularmente conhecida como *garrafada*.

Refletindo as condições de Isidoro no novo enredo do *Auto do Carão* e à realidade imposta a ele na cidade de Tefé, trazemos as palavras de Canclini (2019, p. 36) que nos diz que “quando nas sociedades modernas algum poder estranho ao campo – a igreja ou o governo – que intervir na dinâmica interna do trabalho artístico mediante a censura, os artistas suspendem seus confrontos para aliar-se em defesa da liberdade de expressão”. Nesse ponto, entendemos por sociedade moderna a cidade de Tefé. Lógico, nos relatos de Silvestre não fica evidente qualquer tipo de censura por parte dos religiosos.

O apontamento feito por Durval Muniz sobre a forma de “neutralizar” ou “censurar formas ou matérias” também nos ajuda a entender do porquê houve a preocupação de Isidoro em “adaptar” o *Auto do carão*. Outra observação é que, conforme veremos, a ciranda também mudou outros elementos artísticos como as canções, a sua estética, sua performance, e o seu território de exibição.

É possível imaginarmos que a nova versão do *Auto do Carão* fazia Isidoro se identificar com sua cultura de origem e trazia o sentimento de pertença à história da ciranda de Antônio Felício. A ciranda para ele não deixa de ser uma comunidade imaginada cujo intuito constrói uma identificação pelas diferenças de classe, gênero e de localidade como nos fala Hall (2020). A ciranda viveu momentos fronteirços e ambivalentes entre os hábitos de vida da pequena vila de seringueiros e pescadores e a vida da cidade e suas tendências à modernidade global.

Segundo Canclini (2019, p. 279) “as interações entre o hegemônico e subalterno são palcos de luta, mas também onde uns e outros dramatizam as experiências da alteridade e do reconhecimento”. Para ele, a identidade cultural é uma construção, aquilo que ele chama de “relato artístico, folclórico e comunicacional” que se transforma em relação a condições sócio-históricas não redutíveis à encenação não proveniente da natureza humana, ou seja, “a identidade é teatro e é política, é representação e ação” (CANCLINI, 1995, p. 152).

¹⁸ Rituais específicos dos rezadores, onde estes utilizam atos sincréticos entre as orações cristãs, a invocação espiritual das entidades de matrizes africanas e indígenas. Nas rezas, eles costumam usar nas mãos ramos de ervas, como arruda ou pião roxo para passar pelo corpo de seus pacientes.

Essa dramatização do *Auto do Carão* coloca as identidades dos povos amazônidas em seus personagens, de acordo com os principais marcos identitários apontados no capítulo anterior: o desejo pela erudição das vidas nas cidades europeizadas, o processo de *caboquização* dos filhos dos homens europeus com as mulheres indígenas, o estilo de vida dos cabanos, dos remanescentes quilombolas e dos migrantes nordestinos, e o sincretismo religioso em consequência da herança dos povos indígenas com a tradição cristã europeia.

Canclini (2019, p. 347) ainda afirma

Hegemônicos, subalternos: palavras pesadas, que nos ajudaram a nomear as divisões entre os homens, mas não incluir os movimentos do afeto, a participação em atividades solidárias ou cúmplices, em que hegemônicos e subalternos precisam um do outro.

Na ciranda de Tefé é possível notar as características de uma sociedade multicultural. Por exemplo, um dos novos passos e mais populares, o Cupido, foi inserido na cultura amazônica pela experiência literária colonial europeia, da mesma forma que se inseriu a mitologia das *deusas amazonas* pelo frei Gaspar de Carvajal na chegada dos exploradores espanhóis. Na ciranda, o Cupido não era uma referência ao deus romano, e sim a uma localidade específica da cidade. Diversos casais escolhiam a principal praça da cidade de Tefé para namorarem. Os cirandeiros acreditavam que o romance nada mais era que a ação do deus romano naquele local.

É perceptível que a vida nas cidades sofra influência direta do processo de modernização na economia, na indústria e na forma das relações sociais. São constantemente estimuladas a acompanharem os avanços impostos por uma cultura globalizada, cada vez mais integrada e provocada a viver uma homogeneização dos padrões sociais no que tange ao comportamento. Como sabemos, as cidades são espaços na qual as mais variadas culturas estão expostas umas às outras, interagindo constantemente (CANCLINI, 1995).

Óbvio que para as culturas locais haverá um estranhamento por tudo o que é novo, como relatado na chegada dos europeus à Amazônia. E era evidente que a identidade amazônica estava passando por um processo de deslocamento de seus indivíduos no que tange as suas identificações. Anthony Giddens explica a diferença entre as sociedades modernas e as tradicionais, sendo as primeiras aquelas cujas mudanças acontecem constantemente, em um curto prazo, e as segundas aonde o passado e seus símbolos são venerados, numa espécie de tradição preservada no presente e futuro com certa recorrência (GIDDENS, 1991).

A ciranda de Tefé deixa nítido que há um jogo de identidades às claras, que suas representações são afirmações de identidades psíquicas e coletivas, e em constante

transformação. Enquanto na vila de Nogueira, lugar das primeiras cirandas, se vivia a herança e a tradição dos habitantes nordestinos e dos seus primeiros moradores amazônidas, - suas danças, suas músicas, comidas típicas etc. - a ciranda de Tefé estava em negociação identitária na busca por um espaço naquela sociedade mais desprendidas de costumes tradicionais.

Como afirma Canclini (2019, p. 164), “todo grupo que quer diferenciar e afirmar sua identidade faz uso tácito ou hermético de códigos de identificação fundamentais para a coesão interna e para proteger-se frente a estranho”. O pensamento de consolidação identitária por meio do novo desfecho no *Auto do Carão* teve como resultado a construção de uma tradição na dança de ciranda em todo o estado do Amazonas vivida por pessoas que sequer conviveram diretamente com a essência da dança e sua historicidade e que mesmo assim passaram a usar seus de códigos de identificação com a cultura amazônica.

De acordo com Hall (2020, p. 24)

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre sendo formada.

Portanto, podemos afirmar que a identidade amazônica faz parte de uma identidade imaginada e idealizada, uma soma de vários “eus” sendo chocados aos “outros”. E apresentar uma identidade cabocla na estrutura das cirandas pode ser justificada pela necessidade de se reconhecer dentro dela em um estado de distância da cultura madre, pela diáspora da vida na cidade, como também assumida por outros, que negociam junto de suas histórias outras identidades.

Figura 5 - Família Ribeirinha



Fonte: www.ecobrasil.com.br

Edward Said irá chamar esse reconhecimento ou localização no espaço das identidades de “geografias imaginadas”, no qual as paisagens, as características, o senso de lugar, de localização no tempo, nas tradições inventadas que ligam o passado e presente, mitos e de origem (cultura madre) que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação -

no nosso caso, cultura amazônica - que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais amplos, mais importantes (SAID, 1990 apud HALL, 2020), como as revoltas indígenas do século XVI e XVII , a Cabanagem, no século XIX e as lutas pelo reconhecimento identitário.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DAS PERSPECTIVAS DOS POVOS AMAZÔNIDAS E DAS ENTREVISTAS E AS TENSÕES ENTRE A TRADIÇÃO E AS INOVAÇÕES DAS CIRANDAS

3.1 PERCURSO METODOLÓGICO DA PESQUISA

Antes de traçarmos o percurso metodológico, acreditamos que é necessário retornarmos em nosso objetivo geral esse trabalho que é de: compreender as transformações ocorridas nas cirandas do Amazonas e em seu folguedo, o *Auto do Carão* ao longo dos tempos. Como objetivos específicos temos: conhecer o contexto histórico e social em que as cirandas foram criadas no Estado do Amazonas; entender a incorporação de novos personagens e as motivações que invisibilizaram as crenças, as tradições, costumes e o próprio imaginário no *Auto do Carão*; e interpretar nas manifestações artísticas e folclóricas das cirandas atuais a visibilidade e as linguagens de resistências que geram significações das narrativas dos sujeitos diante do processo de transformação cultural das cirandas.

Por se tratar da compreensão de fenômenos envolvendo a subjetividade de grupos sociais e de estudos relacionados à história e à reflexão das identidades culturais dos povos amazônidas, optou-se pela pesquisa qualitativa, por permitir uma análise global como também específica, a interpretação por parte de nós, pesquisadores, como também favorece responder nossas questões norteadoras.

De acordo com Silva & Menezes (2000, p. 20),

A pesquisa qualitativa considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e atribuição de significados são básicos no processo qualitativo. Não requer o uso de métodos e técnicas estatísticas. O ambiente natural é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem.

E essa interpretação dos fenômenos favorecem na observação de nuances que geralmente não são possíveis analisar apenas com dados numéricos. Para Minayo (2010, p. 57), o método qualitativo dentro da pesquisa

É o que se aplica ao estudo da história, das relações, das representações, das crenças, das percepções e das opiniões, produtos das interpretações que os humanos fazem a respeito

de como vivem, constroem seus artefatos e a si mesmos, sentem e pensam. Embora já tenham sido usadas para estudos de aglomerados de grandes dimensões (IBGE, 1976; Parga Nina et al 1985), as abordagens qualitativas se conformam melhor a investigações de grupos e segmentos delimitados e focalizados, de histórias sociais sob a ótica dos atores, de relações e para análises de discursos e de documentos.

Para isso, faz-se necessário termos algumas informações prévias para serem utilizadas. Portanto, usaremos da pesquisa bibliográfica, afinal, esse tipo de pesquisa nos situa ao campo, aos sujeitos e aos objetos em que iremos trabalhar. Conforme Cervo (1983, p.55) a pesquisa bibliográfica “busca conhecer e analisar as contribuições culturais ou científicas do passado existentes sobre um determinado, tema ou problema”. Da mesma maneira, Severino (2007, p. 122) afirma que a pesquisa bibliográfica “utiliza-se de dados ou de categorias já trabalhados por outros pesquisadores e devidamente registrados”. A cultura amazônica vem sendo tratada com certo afinco e vem se intensificando nos últimos anos.

Encontramos em alguns autores amazônidas contribuições importantes sobre o contexto amazônico, com relatos históricos e reflexões sobre o sujeito local frente aos desafios da modernidade global. Dentre muitos, utilizamos algumas obras dos historiadores amazonenses Márcio Souza e José Ribamar dos Santos, que trazem estudos voltados à história da Amazônia e do Estado do Amazonas, como apresentam acontecimentos que impactaram na concepção da identidade cultural dos povos amazônidas, a exemplo da revolta dos povos indígenas e a Cabanagem.

Já, João de Jesus Paes Loureiro dedica sua obra sobre a Cultura Amazônica para traçar um perfil mais detalhado sobre a construção do conceito caboclo sob um olhar poético do imaginário da floresta Amazônica. Ele ajuda-nos a compreender a relação do sujeito amazônida e sua vida pacata, e o interstício com a estrutura da cidade grande, e de como ele convive com a cultura moderna, a forma em que se adapta, não deixando de lado suas raízes identitárias (costumes, hábitos, suas festas, crenças etc.).

Quanto à história das cirandas, nos apropriamos da pesquisa de Wilson Nogueira, na obra “Festas Amazônicas: boi bumbá, cirandas e sairé”, onde ele traz a fala de um dos principais porta-vozes da ciranda no estado do Amazonas, o professor José Silvestre, e os escritos do poeta e folclorista brasileiro Mário de Andrade sobre a dança.

Como afirmamos acima, existem poucos registros bibliográficos referentes às cirandas. Por isso, usamos algumas pesquisas atuais que nos ajudam a compreender o contexto histórico e social em que as cirandas foram criadas, principalmente em Tefé, Manaus e Manacapuru, como as dissertações de Adan Renê Pereira da Silva (2014), intitulada “A construção identitária

dos cirandeiros do Festival de Cirandas de Manacapuru”, e Robson França Francisco Rodrigues (2021), com o título “Festival de Cirandas de Manacapuru: do sociocultural ao educacional”.

Buscamos alguns artigos jornalísticos em *sites* e *blogs* especializados em folclore amazônico e que acompanham a dança de ciranda no período dos principais festivais folclóricos. Neles, foi possível encontrar as histórias de algumas cirandas e relatos sobre o *Auto do Carão* e o processo de transformação histórica, acompanhados de imagens antigas. Destacamos aqui o trabalho de Simão Pessoa, do Portal Amazônia e do Portal das Cirandas Manaus.

Para o diálogo com os estudos culturais, trouxemos alguns autores que nos ajudam a refletir as concepções de cultura e de folclore sob olhar do processo de hibridização cultural proveniente da colonização europeia, das identidades culturais, das lutas de resistências, do posicionamento do sujeito e de suas linguagens diante do processo de modernização das sociedades atuais. São eles: Raymond Williams, Stuart Hall, Nestor Garcia Canclini, Durval Muniz Albuquerque Junior, dentre outros.

Seguindo a proposta de coleta de informações, escolhemos a pesquisa documental, para a busca de documentos que nos ajudem a conhecer um pouco mais sobre as cirandas, haja vista a carência de dados oficiais sobre elas.

Pádua (1997, p.62) afirma que a

Pesquisa documental é aquela realizada a partir de documentos, contemporâneos ou retrospectivos, considerados cientificamente autênticos (não fraudados); tem sido largamente utilizada nas ciências sociais, na investigação histórica, a fim de descrever/comparar fatos sociais, estabelecendo suas características ou tendências.

Tivemos que buscar gravações de canções e de vídeos de apresentações de cirandas tanto da cidade de Manaus e da cidade de Manacapuru. Para prosseguir os estudos sobre o processo de espetacularização das apresentações da cidade de Manacapuru, acompanhamos pelo canal aberto de televisão as três agremiações: Flor Matizada, Guerreiros Mura e Tradicional. Também tivemos acesso ao histórico e às canções datilografadas pelo próprio criador das cirandas de Manaus, o professor José Silvestre que nos ajudaram na transcrição das canções e na consolidação da história das cirandas amazônicas.

Vimos a necessidade de acompanhar as apresentações dos grupos folclóricos na cidade de Manaus para uma análise comparativa com relação às estéticas das cirandas de Tefé e às cirandas atuais. Nesse quesito a pesquisa de campo ajuda nas observações de nuances que somente através de vídeos não é possível ver.

Para Lakatos (2010, p. 169)

Pesquisa de campo é aquela utilizada com o objetivo de conseguir informações e/ou conhecimentos acerca de um problema, para a qual se procura uma resposta, ou de uma hipótese, que se queira comprovar, ou ainda, de descobrir novos fenômenos ou as relações entre eles.

A primeira ciranda assistida no mês de junho de 2022, filmada em formato *mp4* foi no festival folclórico da Escola Estadual Marquês de Santa Cruz, zona sul da cidade de Manaus. O grupo folclórico é coordenado pelo professor José Gomes Nogueira e afirma seguir o modelo antigo de ciranda da cidade de Tefé. O grupo era formado por 25 casais, com idade acima de 50 anos, em sua maioria, ex-alunos da própria escola. O segundo grupo foi ciranda Força Jovem, em uma quadra escolar localizada no bairro Vila da Prata, zona centro-oeste de Manaus, enquanto realizava seu ensaio geral para o Festival Folclórico do Amazonas. A ciranda um misto entre ciranda de Tefé e as cirandas atuais, com ritmo e coreografias acelerados e algumas canções próprias.

Para que conseguíssemos relatos sobre o *Auto do Carão*, sua origem, as mudanças ocorridas ao longo dos tempos, e o impacto para a visibilidade ou invisibilidade das identidades culturais dos sujeitos amazônidas, e para conhecer um pouco mais sobre a história das cirandas, utilizamos de entrevistas semiestruturadas com quatro pessoas envolvidas de alguma forma com a dança.

De acordo com Minayo (2010, pág. 261) a entrevista

É acima de tudo uma conversa a dois, ou entre vários interlocutores, realizada por iniciativa do entrevistador, destinada a construir informações pertinentes para um objeto de pesquisa, e abordagem pelo entrevistador, de temas igualmente pertinentes tendo em vista este objetivo.

Buscando conhecer a história das primeiras cirandas da capital amazonense, entrevistamos o professor aposentado José Gomes Nogueira, 74 anos, folclorista manauara, e fundador da ciranda de Tefé da Escola Estadual Marquês de Santa Cruz, localizado na zona sul da cidade de Manaus. Nogueira, como é chamado, é um grande defensor do modelo da ciranda de Tefé trazida por seu amigo, o saudoso professor José Silvestre. José Nogueira foi entrevistado em sua residência, munido de diversos materiais fonográficos (fitas LP's e CD's), audiovisuais (fitas cassetes e DVD's), acompanhados de equipamentos antigos (rádios, toca-discos, e televisão de tubo) e de instrumentos musicais (tan-tan, xeco-xeco). Na entrevista, José Nogueira disponibilizou alguns materiais para apreciação (fotos antigas, históricos da ciranda de José Silvestre, revistas sobre o Festival Folclórico do Amazonas, produzido pelo professor e político Mário Ypiranga, a quem também descreveu sobre as cirandas de Tefé).

Outra pessoa entrevistada foi a professora aposentada Maria Madalena Campelo, 72 anos, que também conviveu com professor Silvestre, que fundou a primeira ciranda de Manacapuru. Ela foi a responsável em dar continuidade dos trabalhos de Silvestre e ajudou na criação das duas outras agremiações. Foi coordenadora da ciranda Flor Matizada entre os anos de 1980 e 1994, quando se mudou de residência por conta de trabalho, e retornou ao cargo na diretoria da agremiação em 1997, permanecendo até anos os anos de 2007. Hoje reside na cidade de Manaus por motivos de tratamentos médicos, mas ainda faz parte do Conselho da agremiação. A entrevista aconteceu em sua casa, onde foi possível acessar documentos oficiais da ciranda Flor Matizada que estão em sua posse, como também fotos antigas da ciranda e artigos de jornais.

Entrevistamos também o diretor artístico da ciranda Flor Matizada de Manacapuru, o senhor Gaspar Fernandes Neto, 57 anos. A ele é reivindicada a criação dos personagens das cirandas da forma alegórica, como é conhecida hoje, e o processo de modernização das apresentações das cirandas de Manacapuru. Sua mãe foi a fundadora da ciranda Tradicional, na Escola Estadual José Seffair 1985, grupo ao qual fez parte como cirandeiro. Após a criação da ciranda, Gaspar foi para a capital amazonense para começar os estudos universitários na área de ciências contábeis, retornando apenas em 1991 para sua cidade natal. A partir deste ano ele passou a integrar a ciranda de Nazaré, atual Flor Matizada. A entrevista ocorreu nas dependências do condomínio onde mora, no bairro do Aleixo, cidade de Manaus.

E por fim, nosso último entrevistado foi o secretário de Turismo da cidade de Manacapuru, o senhor Alilson de Pinho Portela Lima, 49 anos. Natural da capital amazonense, o secretário reside no município de Manacapuru desde 2013, e integra a pasta pública a partir de 2019. Coincidentemente, sua experiência com danças folclóricas está relacionada ao outro entrevistado, o professor José Nogueira, com quem trabalhou diretamente em uma dança internacional coordenada pelo professor nas décadas de 90, participando assim de diversos festivais folclóricos em Manaus. Com ele buscamos conhecer como é estruturado o Festival de Cirandas de Manacapuru, o papel do poder público no evento e a relação da prefeitura da cidade com as agremiações de cirandas. A entrevista foi feita nas dependências do Centro de Atendimento ao Turista (CAT), na cidade de Manacapuru, onde fica localizado também o escritório da pasta de Turismo do município.

As entrevistas ocorreram no mês de novembro do ano de 2022. As questões foram categorizadas em territorialidades, hibridização cultural e o processo de espetacularização. Tiveram a duração de duas horas aproximadamente, sendo estas gravadas em formato mp3,

com registros fotográficos, e posteriormente transcritas pelo próprio entrevistador no período de um mês, realizado em dezembro de 2022.

Após as entrevistas, os estudos prévios sobre o objeto pesquisado e a coleta das informações fizemos as análises necessárias com as ponderações das informações mais relevantes ao trabalho. Optamos por uma abordagem dialógica que contribuísse com a análise dos discursos dos nossos entrevistados e das teorias já criadas sobre as cirandas e suas contribuições com a reflexão sobre as identidades culturais.

Por fim, depois da análise dos dados coletados, propomos uma reflexão sobre o posicionamento dos sujeitos amazônidas e as lutas de resistências que afirmam a existência de uma tradição cirandeira e os de grupos que vivem atualmente o processo de modernização das cirandas através da espetacularização motivadas pela indústria cultural.

Um dos grandes desafios em estudar as cirandas amazônicas é falta de uma bibliografia mais descritiva de suas linguagens artísticas, com os critérios científicos. E isso se agrava mais quando começamos a descrever sua chegada da ciranda na cidade de Manaus e em Manacapuru, duas cidades que expandiram a concepção da dança em um patamar incomparável à outras cirandas da região Norte.

Os registros encontrados sobre as cirandas nessas duas cidades foram de relatos do próprio fundador, o professor e historiador José Silvestre, ao jornalista Simão Pessoa, e em entrevistas com dois professores que trabalharam diretamente com ele. Primeiramente, com a professora Maria Madalena Campelo, cofundadora da ciranda Flor Matizada, em Manacapuru, e segundo, com o professor José Nogueira.

No primeiro momento iremos nos ater em apresentar as linguagens artísticas e culturais das cirandas amazônicas, suas canções transcritas e em partituras, as características das coreografias, acompanhadas de uma análise crítica das enunciações expostas no texto das músicas. No segundo momento verificaremos como se deu a chegada das cirandas na cidade de Manaus, o processo de incorporação da dança na década de 1960 até a década de 1980. Em seguida falaremos do surgimento das cirandas na cidade de Manacapuru, como esta influenciou nas mudanças dos últimos anos com a espetacularização, e olhar de grupos de cirandas tradicionais frente a esse desafio da modernização por meio dos grandes espetáculos.

3.2 CONHECENDO AS LINGUAGENS ARTÍSTICAS DAS CIRANDAS AMAZONENSES

Neste tópico trouxemos as principais linguagens artísticas das cirandas que contribuirão com as análises para os estudos sobre as identidades culturais dos povos amazônidas. Usei da minha experiência de cirandeiro para descrever algumas observações, somadas aos materiais captados no projeto em que eu coordeno na rede pública de ensino da cidade de Manaus, o “Ciranda Viva na Escola”.

Em seu início, a ciranda criada no estado do Amazonas era um apanhado da dança nordestina com alguns elementos do cotidiano amazônico. Suas canções juntavam a instrumentação trazida pelos migrantes nordestinos, os ritmos e os passos, assim como as letras das cirandas do coco e das emboladas, como a canção “Viola Encantada” e o “Cabeça de Bagre”. Num histórico¹⁹ escrito por José Silvestre, é afirmado que a dança era formada apenas por homens. Pela comicidade inicial as damas eram homens vestidos de mulheres, fato esse que não é tratado em outro escrito ou documento sobre a história da dança.

O que se sabe é que a grande roda era composta por casais de cirandeiros. Esta, por sinal, era coordenada por um *mestre* de cirandas, a quem ficava a responsabilidade de cantar e anunciar as canções, de puxar a roda, de marcar o ritmo junto à orquestra e de conduzir as mudanças de passos dentro da coreografia marcando o tempo com um apito. Ele também fazia os *repentes* entre uma canção e outra. Algumas pessoas que conviveram diretamente com José Silvestre, e que foram entrevistadas por nós, afirmam que as duas canções da ciranda de Felício - *Viola Encantada* e *Cabeça de Bagre* - deixaram de ser utilizadas em Tefé por conta de não ter quem dominasse a arte do *repente*.

Outro elemento da dança são as vestimentas dos cirandeiros. De acordo com o jornalista²⁰ Simão Pessoa, nas cirandas de Tefé as mulheres usavam vestidos de saias rodadas com estampas floridas – tecido de chita - à altura do joelho, chapéu de palha e descalças. Os homens se vestiam com camisas de mangas compridas contendo as mesmas estampas dos vestidos das mulheres, usavam chapéu de palhas, calças compridas enroladas à *meia canela*, e descalços, fazendo lembrar a maneira dos ribeirinhos de se vestirem.

Alguns integrantes usavam roupas diferentes, como a Constância, que usava trajes que imitavam as roupas de luxo das mulheres de Tefé. O outro era o pássaro carão, que se tratava

¹⁹ Documento utilizado no início das apresentações de cirandas nos festivais.

²⁰ Artigo disponível em <https://simaopessoa.blogspot.com/2016/07/da-ciranda-nordestina-ciranda-de-tefe.html>

de uma pessoa vestida com um pano preto até os pés e segurando a cabeça da ave pendurada em uma vareta.

Figura 6 - Representação do carão nas cirandas do Amazonas



Fonte: Projeto Ciranda Viva Na Escola

As coreografias que acompanhavam as canções eram sincronizadas conforme o ritmo de cada música e a *performance* era ligada à proposta de suas letras. Logo na entrada da ciranda, os casais entravam perfilados, entre palmas e acenos, formando uma roda. Os principais passos anunciados nas cirandas e que acompanhava a maioria das canções eram: o *gingado*, o *marca-passo*, *dois-pra-lá e dois-pra-cá*, e *meia-lua*.

O *gingado* consiste em posicionar a perna esquerda um pouco atrás da direita, ficando o pé esquerdo de ponta de dedos. Seguindo a rítmica de *colcheia* - figura musical de meio tempo - os brincantes giram sutilmente o tornozelo esquerdo e intercalando com o direito no sentido de dentro.

O *marca-passo* segue a marcação em um tempo rítmico de *mínima*, aonde a cada tempo os brincantes conduzem o pé esquerdo para frente e para trás. O marcador acentua o sopro do apito no contratempo de *mínima* como um aviso à marcação certa.

O *dois-pra-lá e dois-pra-cá*, como o nome sugere, os brincantes dão dois passos para a esquerda e passos para a direita em marcação de colcheia. Com esses passos os pés já fazem os movimentos de gíngados com o corpo todo espontaneamente. A marcação do apito é executada em uma colcheia anterior do compasso binário da canção. As coreografias são todas sincronizadas com o toque das percussões e dos instrumentos de corda seguindo as melodias das canções. Esse é um dos passos que remete a dança portuguesa, o “bate o pé”.

O terceiro elemento são as canções de cirandas, cuja execução era feita em atos. Nesse quesito fizemos a transcrição melódica em partituras, suas descrições e uma análise de seus contextos para ajudar-nos a compreender como suas letras contribuíram para a afirmação de uma identidade amazônica e da hibridização cultural historicamente construída e que está

presente em sua linguagem poética. É possível perceber que as canções são puxadas por um mestre de cirandas, na primeira pessoa do discurso cantando sempre dentro do cenário imaginado.

No final do mês de junho eu tive a oportunidade de assistir a uma apresentação de ciranda de Tefé no festival folclórico da Escola Estadual Marquês de Santa Cruz, localizada na zona centro-sul da cidade de Manaus. O grupo era formado por ex-alunos da escola, com idades acima de 50 anos (figura 06), onde afirmavam preservar a tradição das cirandas da cidade de Tefé, nas coreografias, no andamento e nas frases melódicas das canções, na instrumentação e até nas vestimentas, o que não era muito diferente da que eu dançava na juventude. Eles eram coordenados pelo folclorista e professor José Gomes Nogueira, a quem posteriormente tive a oportunidade de entrevistar.

Figura 7 - Concentração da ciranda de José Nogueira.



Fonte: Arquivo pessoal

Notei que naquela apresentação a forma em que algumas canções e coreografias eram apresentadas traziam de fato características de danças portuguesas. Uma das canções herdadas das cirandas nordestinas foi a clássica “Ciranda, cirandinha”, que anunciava o início da apresentação e a entrada dos cirandeiros no tablado de madeira.

Figura 8 - Ciranda de José Nogueira (Entrada)



Fonte: Arquivo pessoal

Enfileirados, os casais eram conduzidos não mais pelo mestre, mas pelo chefe e puxador, a quem competia formar a grande roda. Essa figura ficava em destaque por trajar uma roupa diferente, como de um *granfino* do início do século XX, vestindo um fraque e cartola.

Em7 B7 Em7 B7
 Ci - ran - da, ô, ci - ran - da! Va - mos to - dos ci - ran - dar Ci - ran - da, ô, ci - ran - da! Va - mos
 7 Em7 B7 Em7
 to - dos ci - ran - dar Va - mos dar a me - ia vol - ta, vol - ta me - ia va - mos dar Va - mos
 13 B7 Em7
 dar a mais e me - ia, ca - da qual pe - gue seu par

*“Ciranda, ô, cirandinha! Vamos todos cirandar(bis)/
 Vamos dar a meia volta, volta e meia vamos dar/
 vamos dar a mais e meia, cada qual **largue** seu par!*

*Boa noite, meus senhores! Boa noite autoridades! (bis)/
 Todos nós vos desejamos saúde e felicidade! (bis)
 Quem quer ficar sempre moço e nunca mais se acabar, (bis)/
 manda palmas a seus povos, vem conosco cirandar!” (bis)*

*“Ciranda, ô, cirandinha! Vamos todos cirandar(bis)/
 Vamos dar a meia volta, volta e meia vamos dar/
 vamos dar a mais e meia, cada qual **pegue** seu par!*

Cada verso é repetido na dinâmica de pergunta e resposta. Ao mesmo tempo em que os brincantes cumprimentam o público acenando com o chapéu na mão, fazem o convite com o teor de vaidade para que todos viessem dançar ciranda, sempre acompanhados de muitas palmas e cantoria.

O segundo ato era o “Puxa-roda” ou “Assaí”, cuja canção apresentava os personagens do *Auto do Carão*. Sua letra traz a clássica frase das canções infantis “Fui no Tororó”, no trecho “se não for dormir agora, dormirás de madrugada”.

♩ = 90

Puxa ro - da mi nha gen - te, que uma noi - te não é na - da! Puxa ro - da mi - nha gen - te, que uma noi - te não é na - da! Se não dor - mireis a - go - ra, dor mi - rás de ma - dru - ga - da! Se não dor - mireis a - go - ra, dor mi - rás de ma - dru - ga - da! Ô, vi - ra - in - da e tor - na vi - rar, re - vi - ra co - migo Ai, que sou seu a - mor! Ai, que sou, ai que sou seu a - mor, re - vi - ra co - migo, Ai, que sou seu a - mor! O - lha cu - pi - do que na ro - da en - trou e no me io da ro da e já pa - re - ceu, já pa - re - ceu, já pa - re - ceu! No me - io da ro - da que - re - mos ver

*Puxa a roda, minha gente, que uma noite não é nada (bis)/
se não dormireis agora, dormirás de madrugada (bis)/
ô, vira ainda e torna a virar, revira comigo, ai que sou seu amor.*

*Olha o cupido, que na roda entrou, no meio da roda já apareceu/
no meio da roda, queremos ver... ô, vira ainda...
Oficial, que na roda... galo bonito que na roda...
Seu Manelinho, que na... Seu Honorato...*

Na coreografia, os brincantes ficam todos na roda, em sentido único como que em fila indiana, e com palmas anunciam os personagens da ciranda. Ao serem anunciados na canção, os personagens adentram à roda para suas respectivas *performances*. Enquanto se canta o trecho “ô vira ainda...” a cirandeira fica no meio da roda e perto o seu parceiro a rodeia, ficando um momento de frente e outro de costas, com o passo da *meia lua*. Acabando a participação, estes voltam para seus lugares entre o passo *dois pra lá* e batendo palmas. Cabe aqui uma observação, que a canção “Puxa Roda” e a sua coreografia evidenciam ainda mais a influência lusitana, por assemelhar-se à canção portuguesa “O vira”, desde o ritmo, a estrutura dos compassos nas estrofes, até a linha melódica do refrão.

Apresentados os personagens, cada um terá seu ato específico e sua canção. Começando com o passo do “Cupido”. Observamos que, além do personagem trazer uma linguagem figurativa, com teor mitológico, e como já exposto anteriormente nas cirandas de Isidoro como referência à praça da cidade de Tefé, sua letra mostra que ele podia se tratar de qualquer pessoa que faça essa função de mediador do amor: um proprietário de bazar, um negociador, conselheiro etc.

Cu - pi-do quan-do nas - ceu, cu - pi-do quan-do nas - ceu, leite do-cea per-te -
 ceu lei-te do-cea per te ceu Por is-so a-moré tão do-ce Por is-so a-moré tão
 do - ce No co - ra - ção que nas - ceu, No co - ra - ção que nas - ceu

*Cupido quando nasceu (bis)/ leite doce apeteceu (bis)/
 por isso o amor é tão doce (bis)/ no coração que nasceu (bis).*

*Cupido montou um bazar (bis)/ com ares de mercador (bis)/
 vendia mentiras e intrigas (bis)/ em troca de beijos de amor (bis).*

*Fui ao bazar de Cupido (bis)/ encostei-me no balcão (bis)/
 para ver se me vendia (bis)/ um mil réis de paixão (bis).*

*Cupido subiu a serra (bis)/ com arco e flecha na mão (bis)/
 Cupido se divertia (bis)/ flechando nos corações (bis).*

*Cupido foi o meu mestre (bis)/ ensinou-me a ser ladrão (bis)./
 Para roubar as moreninhas (bis)/ da casa de seu patrão (bis).*

Na última estrofe fica claro a função de conselheiro do *cupido*, quando o narrador afirma que “roubava as moreninhas” da casa do patrão, num cenário típico da realidade social vivida na Amazônia no período do ciclo da borracha. No final do século XIX, o Brasil ainda vivia a transição de uma sociedade escravista para uma sociedade livre. Era comum presenciar nas casas dos seringalistas, de políticos, e das famílias burguesas e de comerciantes, pessoas alforriadas como empregadas domésticas que moravam nas casas de seus patrões. No final da canção usa-se o verbo *roubar* no sentido figurado de traquinagem e de fuga rápida dos afazeres para simplesmente “namorar”.

Na dança do “Cupido” os cirandeiros ficam de frente um para outro. No intervalo de cada estrofe que eu tratarei como *bloco*, os cirandeiros voltam ao movimento do *marca-passo* em oito compassos. Enquanto o homem entra para a roda, a mulher sai, acompanhando a marcação do apito por dois compassos, sendo um para marcação e o outro para palmas (em *colcheia* e *síncope*). Depois, o movimento de entrada e saída de homem e mulher se inverte, seguindo o mesmo comando do apito. No quinto compasso juntos batem palmas acompanhando o ritmo *sincopado* até o oitavo compasso.

Acabando esse *bloco*, ainda de frente, eles posicionam uma mão no ombro esquerdo de seu par e a outra mão na cintura, e giram à 360° e vão trocando de parceiros, cada um para um sentido. No quinto parceiro, voltam ao *marca-passo* para o início da próxima estrofe. A

coreografia do “Cupido” vai se repetir no ato do Seu Manelinho, do Seu Honorato e Mãe Benta, inclusive esse *bloco* coreográfico entre as estrofes.

O próximo ato, “Seu Manelinho”, que é uma alusão ao caboclo ribeirinho amazônida, demonstra as experiências do pescador em viagens por alguns estados e cidades do norte do país. É importante destacar a maneira em que o personagem é retratado na canção, na qual mostra bem a realidade de pobreza e vulnerabilidade das comunidades rurais e ribeirinhas do estado do Amazonas.

Seu Ma-ne - li-nho quan-do ve- io do Pa - rá! Seu Ma-ne - li-nho quan-do ve- io do Pa -
 rá! Car-re-ga - di-nho de pei-xi-nho ma-pa - rá, car-re-ga - di-nho de pei-xi-nho ma-pa - rá! Ele
 be-be, ele fi - ca chir - ra - do, cai em - bai - xo, meu bem, bem em - bai - xo! Car-re-ga em
 ci - ma, meu bem, bem em ci - ma! Ai, don - don! Ai, don - don! Seu Ma-ne - li-nho já che-
 go - u, já che - go - u do Pa - rá - rá - rá!

*Seu Manelinho, quando veio do Pará (bis)/ carregadinho de peixinho mapará (bis)/
 Ele bebe, ele fica chirrado/ cai embaixo, meu bem, bem embaixo/
 carrega em cima, meu bem, bem em cima/
 Ai, don, don! (bis)/ Seu Manelinho já chegou, já chegou do Pará.*

*Seu Manelinho, quando veio de Tefé(bis)/ carregadinho de farinha e café(bis)/ Ele bebe...
 Seu Manelinho, quando veio de Maceió(bis)/ carregadinho de muito mocotó (bis)/ Ele bebe...
 Seu Manelinho, quando veio de Coari (bis)/ carregadinho de pimenta murupi (bis)/ Ele bebe...
 Seu Manelinho quando veio de Alagoas (bis)/ carregadinho de farinha e coisas boas (bis)/ Ele bebe...*

A letra da canção mostra a fartura na pesca e na relação do homem ribeirinho com a prática da barganha, muito comum entre os comerciantes fluviais da Amazônia pela extensão do grande rio, os chamados *regatões*. Também revela a exposição de pescadores e homens da mata com certas drogas, sendo mais comum a bebida alcoólica. No período do ciclo da borracha, o álcool era muito utilizado pelos seringueiros para aliviar o cansaço, e dar uma sensação de conforto no corpo perante a quantidade de insetos, como formiga, mosquitos e moscas. Nas festas das cidades e em comunidades ribeirinhas é uma bebida bastante consumida.

Sabemos que o consumo excessivo de bebida alcoólica é um problema social não só das dos moradores do campo e ribeirinhos, mas das grandes cidades também e que é responsável por um número elevadíssimo de violência e de causas de acidentes. A crise se acentua nas comunidades ribeirinhas e nos povos indígenas pela escassez do serviço de saúde pública.

Uma reportagem do portal de notícias *Amazônia Real*, em 21 de fevereiro de 2014, revela que o juiz Leoney Figliuolo Harraquian, da Comarca de Eirunepé, cidade localizada a aproximadamente 1.100 quilômetros da cidade de Manaus, proibiu os indígenas de consumirem bebidas alcólicas na cidade, o que foi repudiado pela própria FUNAI (Fundação Nacional do Índio) e pelos principais líderes indígenas, pois para eles é um ato de discriminação com seus povos.

Tal situação está presente em outras cidades do Amazonas em que a venda de bebida alcóolica já está proibida há algum tempo, a exemplo da cidade de São Gabriel da Cachoeira, situada na fronteira do estado com a Colômbia. O consumo exacerbado do álcool é apontado como o principal motivo de suicídio de jovens indígenas, e o potencial causador do aumento da violência e de homicídio nessas cidades.

Em entrevista ao *site G1.globo.com*, em 11 de novembro de 2012, a então coordenadora de pesquisa da Secretaria de Estado para os Povos Indígenas, Chris Lopes, afirmava não ter distinção das bebidas ingeridas pelos indígenas e ribeirinhos, porém as mais comuns são a cerveja, a cachaça, o álcool etílico e até gasolina. Para ela, a preferida deles é a cachaça pelo simples fato de ter o custo mais baixo e de não precisar de refrigeração, afinal, é comum em algumas localidades não possuírem energia elétrica disponível para seus moradores.

Mesmo sendo um problema social e de saúde pública, tanto das capitais quanto dos diversos municípios do estado, é encarado em tom de humor nas cirandas amazônicas, principalmente pelas cirandas da cidade de Manaus, o que leva a fixação de estereótipos e de preconceito com o morador das áreas rurais e ribeirinhas. Fica em mais evidência no estribilho “*ele bebe, ele fica chirrado, cai embaixo, meu bem, bem embaixo/ carrega em cima, meu bem, bem em cima*”, por remeter ao estado alto de embriaguez de Seu Manelinho ao passo dele precisar ser carregado.

No ato de “Seu Honorato” as cirandas colocam o papel de curandeiro do personagem. Nos municípios do estado do Amazonas²¹ é mais comum se ter a presença de *rezador* do que de médicos em unidades de saúde e de religiosos. O rezador tem um papel fundamental tanto no que tange à saúde dos habitantes quanto à religião local e revela-nos um problema social e de políticas públicas nessas localidades. Em alguns lugares da Amazônia, só quem tem acesso ao serviço de médico de qualidade é quem tem poder aquisitivo.

O Seu Honorato, juntamente com Seu Manelinho, são os personagens que melhor remetem ao imaginário amazônico daquilo que se pensa sobre uma possível identidade cultural

²¹ <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2023/03/03/amazonas-e-o-terceiro-estado-do-pais-com-menos-medicos-por-habitantes.ghtml>

fixada pelo sujeito amazônida. Ele representa o sincretismo entre a ciência, a religiosidade cristã, a mescla das crenças afro-indígenas num único personagem, com o uso daquilo que a própria natureza oferece, as ervas medicinais. Na canção, é possível observar o clamor de um paciente que busca nele a solução de suas dores.

♩ = 90

Minha ca-be-ça me dói Minha ca-be-ça me dói Meu cor-po do-en-ça
 tem Meu cor-po do-en-ça tem Mandei cha-mar SeuHono-ra-to
 Mandei cha-mar SeuHono-ra-to pa-ra ver onde é que dói Pa-ra ver onde é que
 dói A-qui é que me dói A-qui é que me dói A-qui é que me dói - i

*Minha cabeça me dói (bis)/ meu corpo doença tem (bis)/
 Mandei chamar Seu Honorato (bis)/ para ver onde é que dói/
 Aqui é que me dói!*

*Minha garganta me dói... Meu braço me dói...
 Minha barriga me dói... Minha perna me dói...*

Em “Seu Honorato”, os brincantes põem uma das mãos em cada parte do corpo anunciado, e expressam o sentimento de dor. Vale frisar que a frase “aqui é que me dói” é repetida por quatro vezes. Na última vez, o coro dos cirandeiros alonga o tempo, enquanto a banda dá uma pausa, aumentando ainda mais o drama da cena. Esse trecho fez-nos lembrar do refrão de uma canção infantil chamada “Boneca de lata” na rítmica e na linha melódica, que diz “*desamassa aqui, desamassa ali, para ficar bom!*”. Seria apenas uma coincidência? Bom, importante lembrarmos que estamos tratando de manifestação cultural com raízes nordestinas de características de brincadeiras infantis e de uma canção de ciranda criada nas décadas de 1930.

O próximo ato, “Mãe Benta”, tem um ponto importante a ser destacado. As referências que temos é que se tratava de uma homenagem à esposa de Antônio Felício, e que ela era uma boa cozinheira. Mas a única menção ao seu nome é feita no primeiro verso da canção. Suas principais características estão na estrutura musical, possuindo as mesmas dinâmicas das ladainhas das lavadeiras nordestinas. A coreografia do *dois-pra-lá* é substituída pelo passo *meia lua* durante os versos da canção, o mesmo que os personagens fazem na canção Puxa-roda, dentro da roda. A única coisa que diferencia é que ao fazer o passo de *meia lua*, ficam de frente com outro parceiro, tanto o homem quanto a mulher.

J = 90

Mãe Ben-ta, fi-ai-meum bo-lo! Mãe Ben-ta, fi-ai-meum bo-lo! Não pos-
 5 so, se-nhor te-nen-te! Não pos-so, se-nhor te-nen-te! Os bolos são de Iá-iá, os bo-
 11 los são de Iá-iá! Não foram feitas pa-ra mui-ta gen-te, não foram fei-tas pa-ra mui-ta
 16 gen-te!

*Mãe Benta, fia-me um bolo (bis)/ Não posso, senhor tenente! (bis)/
 Os bolos são de Iá-iá (bis)/ Não foram feitos para muita gente! (bis)*

*Ananás nasceu na serra (bis)/ Bananeira de pendão (bis)/
 Do homem nasce a firmeza (bis)/ Da mulher a ingratidão! (bis)*

*Quem tiver o seu amor (bis)/ Durma na porta da rua (bis)/
 da pedra faz travesseiro (bis)/ do sereno cobertor! (bis)*

*Ninguém se 'fia' em mulher (bis)/ mesmo estando ela dormindo (bis)/
 seus olhos estão fechados (bis)/ as pestanas estão bulindo. (bis)*

*Quem matou Jesus Cristo (bis)/ Foi um homem, e não mulher (bis)/
 Tudo isso está escrito/ Acredite, se quiser. (bis)*

Procurando conhecer um pouco mais a respeito dos nomes citados na primeira estrofe, há uma rápida menção à uma autoridade policial com patente de *tenente*, quem propõe comprar o bolo *fiado*, que é uma espécie de compra do produto para se pagar posteriormente. Na negação de Mãe Benta do segundo verso surge a figura de Iaiá como dona da guloseima. Para tentarmos entender a relação da letra da canção com aquilo que conhecemos da pessoa homenageada, a dona Sebastiana, baiana, esposa de Antônio Felício, que era pernambucano, fomos buscar em fontes nordestinas os principais nomes de afro-brasileiros com representatividade no Nordeste.

Encontramos o nome de Iaiá de Ouro, descendente africana residente de Recife, Pernambuco. Ela era negra alforriada que viveu no final do século XIX, adepta às mandingas e feitiçarias. Iaiá conseguia burlar a perseguição cristã e civil da cidade imposta pela lei local que restringia matrizes religiosas africanas. Iaiá tinha forte influência entre as autoridades políticas, policiais e civis. Seu nome era Feliciano Maria Olímpia. Seu nome foi ligado a diversos crimes em Recife, dentre os quais assassinato de escravas e à rede de prostituição.

Contudo, Iaiá foi considerada pela comunidade afro-brasileira na história como sinal de resistência e de luta contra as instâncias do Estado, que por muito tempo criminalizou as ações e a cultura africana em território nacional (COSTA, 2019). Daí, vem nossa pergunta: Seria a

Iaiá da canção a mesma Iaiá de Ouro, a mulher que encontrou um jeito de driblar as leis pernambucanas como forma de sobrevivência?

Outra hipótese é a descrita pelo Dermilson Andrade (2012), na obra literária “Paixão de um pescador: uma história de ciranda”. Na história, Dermilson apresenta Mãe Benta como criada do seringalista, o Coronel Silvestre, que tem como sua filha a Constância. O nome “Iaiá” é referido por Mãe Benta à jovem Constância, a quem tem um apreço que se assemelha ao sentimento materno. Esse tratamento também é citado pelo professor José Gomes Nogueira em entrevista, que afirma ser comum entre as *mães-de-santo* candomblecistas, pelas rezadeiras e parteiras antigas.

Outra análise que fazemos é que nessa canção há uma tensão envolvendo questões de gêneros, entre a figura masculina e feminina. Traçando um paralelo em relação à forma que o homem europeu viu a mulher amazônida com exponencial acentuado, e que no decorrer do tempo mapeou a imagem da população amazonense na história por meio das *icamiabas*, a letra acima carrega estereótipos que inferiorizam as mulheres, comparados aos homens. Fica claro nos versos, com o teor de desconfiança - ‘ninguém se fia em mulher’-, de infidelidade - ‘quem tiver o seu amor, durma na porta da rua’-, e de ingratidão - ‘do homem nasce a firmeza, da mulher a ingratidão’.

No contraditório da enunciação, após discursar pormenorizações contra a mulher, a canção conclui como uma resposta afirmando que o discurso contra elas é jogado por terra pois que vitimou Jesus Cristo não foram elas. Cabe futuramente uma análise minuciosa sobre a questão apontada.

No ato “Galo Bonito”, a canção traz uma representação figurada de ave, ao invés do jovem Valentim que é a inspiração inicial. Na letra, todas as características são de um galo belo e suas qualidades estéticas. Sua beleza o coloca em comparativo a um Dom Juan, sedutor das moças tefeenses.

A 7 $\text{♩} = 90$ D G D Bm7 Em7
 Meu ga-lo bo - ni - to, pe - na de a - ra - ra, Tu que ri - as rou - bar, ô, ladrão,
 7 A 7 D D Bm G A
 a me - ni - na Sa - ra! Sa - ra! Va - len - tim, tim - tim! Va - len - tim, meu bem!
 11 D Bm G A D Bm Em A
 Quem ca - sou, ca - sou quem não ca - sou, fi - cou Quem tí - ver in - ve - já faz as - sim tam - bém
 5 D Bm A A7 D
 Fa - ças sim, fa - ças sim, fa - ças sim, meu bem!

*Meu Galo Bonito, pena de Arara/ Tu querias roubar, ô ladrão, a menina Sara (bis)/
Valentim, tim, tin! Valentim, meu bem/ Quem casou, casou, quem não casou, ficou/
Quem tiver inveja, faça assim também, faça assim, meu bem!*

*Meu Galo Bonito, Cristama celeste/
Tu querias roubar, ô ladrão, a bela Lizete (bis)/ Valentim...*

*Meu Galo Bonito/ Cantador do morro/
Tu querias roubar, ô ladrão, a bela Socorro (bis)/ Valentim...*

*Meu Galo Bonito/ canta na varanda/
Tu querias roubar, ô ladrão, a nossa ciranda (bis)/ Valentim...*

Nesta canção, a sedução do jovem galanteador é retratada pelo verbo “roubar”, que como na canção do cupido, tem o sentido de paquerar, de enamorar às escondidas. Isso também é reforçado quando a canção afirma que “*quem casou*” conseguiu escapar das “cantadas” de Valentim e que quem tiver invejas dele, que faça o mesmo. Na Amazônia é muito comum a utilização de animais para alimentar o imaginário caboclo, através das lendas contadas pelos indígenas e pelos moradores ribeirinhos (uirapuru, boto cor-de-rosa, cobra-grande etc.), que faz alusão à figura animal com comportamentos de seres humanos.

Essa representação comportamental em animais está bem viva nos festivais folclóricos da região Norte, como por exemplo os bois Garantido e Caprichoso do Festival de Parintins, dos botos Cor-de-rosa e Tucuxi no Festival Sairé em Alter do Chão, que contam com o *tripa*, que é a pessoa por debaixo da alegoria de animal e responsável pela transição dos movimentos animais aos de seres humanos.

A coreografia do ato é um entrelaçado entre os brincantes em forma de *zigue-zague*, em que os homens vão para um sentido e as mulheres para outro, um pegando na mão do outro. Ao chegar no trecho “Valentim, tim, tim!”, os cirandeiros deixam de pegar nas mãos e passam a bater palmas no tempo rítmico final do nome Valentim (tim, tim, tim).

No penúltimo ato, “Constância”, os brincantes seguem no ritmo da canção “Ciranda, cirandinha”, seguindo a marcação do apito em um acorde de tom maior, até os brincantes se posicionarem para a coreografia. O ajuste acontece da seguinte forma: de frente, o casal pega a mão direita um do outro, e no ritmo da canção a mulher vai no sentido de dentro da roda.

O homem conduz sua parceira de um lado para o outro por quatro compassos quaternários. A música dá uma pausa para entrar em compassos ternários de uma valsa na primeira estrofe que muito lembra a canção infantil “O cravo e a rosa”. Nesse momento os brincantes caminham fazendo movimentos em *zigue zague*, as mulheres para um lado, os homens para o outro. Ao reencontrar seu par começa-se a segunda estrofe em compasso binário, os brincantes formam uma grande roda, como um passeio dos namorados.

J = 90

DM7 Em7 A7 DM7
 Cons - tân - cia, tu me ju - ras - te! Cons - tân - cia, eu te ju - re - ei! No
 A - mor de to - do meu gos - to, só por mor - te dei - xa - re - ei! A -

5 Bm7 Em7 A7 DM7^{1,2} A9 E7
 jar - dím das be - las ro - sas, Cons - tân - cia, te ma - go - e - ei Pre -
 mor de to - do meu gos - to, só por mor - te dei - xa - re - ei

11 A9 E7 A9 F#m7 Bm7 E7 A9
 ten - do es - co - lher noi - i - va por - que que - ro, por - que que - ro me ca - sar! En - trar na

18 F#m7 Bm7 E7 A9 F#m7 Bm7 E7 A9
 ro - das - co - lher noi - va por - que que - ro me ca - sar, por - que que - ro me ca - sar!

26 E7 A9 F#m7 Bm7 E7 A9
 Eu não te que - ro, e tu nem me - re - ce! Só a ti, só a ti ei de que - rer!

34 F#m7 Bm7 E7
 Só a ti ei de que - rer!

*Constância, tu me juraste! Constância, eu te jurei/
 No jardim das belas rosas, Constância, te namorei/
 Amor de todo meu gosto, só por morte deixarei.*

*Pretendo escolher noiva, por quem quero, por quem quero me casar/
 Entrar na roda, escolher noiva, por quem quero me casar!
 Eu, não te quero, e tu nem mereces/ Só a ti, só a ti ei de querer!*

Enquanto os cirandeiros dançam na roda, o casal formado pela Constância e seu parceiro entram na roda e encenam uma espécie de conquista. Ele tem a missão de escolher dentre as diversas brincantes com quem irá se casar. Mas pelo que parece seu coração já possui uma escolhida, a jovem Constância. No verso da canção “*Eu não te quero, e tu nem mereces*”, ele despreza duas moças, uma em cada frase, se volta à jovem Constância e se declara em “Só a ti ei de querer!”

Buscando assim o sentido dado por Isidoro à Constância, fomos atrás de entender como se dava as festas de debutantes, afinal, na dança a Constância é apresentada e logo cortejada. A palavra debutante vem do francês “*debutant*” que significa estreante ou iniciante. Era um rito de passagem da vida infantil para a vida adulta, como uma maneira de apresentar as filhas dos ricos à alta sociedade quando estas completavam seus 15 anos. A cerimônia marcava a mudança de hábitos da debutante, pois a partir daí, a jovem passava a usar roupas de adultas e recebiam a permissão para participar das reuniões das damas.

A tradição foi criada na Europa Antiga no século XVI e tinha por objetivo a chamada de pretendentes para um futuro casamento, uma vez que era comum que os casamentos da época fossem arranjados, como um contrato de manutenção do *status quo* dos títulos de nobreza²². E

²² Artigo “Consumo ritualístico do baile de debutantes” de Stéban, S. D., & Pépece, O. M. C, de 2015.

como na cidade de Tefé e em outras cidades amazonenses, que possuía moradores europeus ou amazonenses admiradores dos costumes da cultura europeia, os bailes de debutantes também faziam parte das festas da alta sociedade amazonense durante os séculos XIX e início do século XX.

Feitas as performances e a apresentação dos personagens, é chegada a vez de concluir o folguedo da ciranda com o *Auto do Carão*. Na canção do “Carão” é possível observar que a história vai se construindo de acordo com a dramatização do caçador e do carão. Como citado acima, o pássaro era representado por um integrante da ciranda, vestido com um manto preto e uma cabeça de ave. Ele e o caçador entram e encenam uma caçada pelo espaço onde a ciranda se apresenta. O caçador porta um simulacro de espingarda, enquanto o carão foge dele e interage com o público presente. Isso acontece até as duas últimas estrofes.

Há algumas características musicais da canção que nos chamam a atenção: é usado um tom menor em escala harmônica (tônica menor e quinta maior com sétima, terça maior e segunda maior com sétima); o ritmo escolhido é a valsa europeia, o que aumenta a melancolia da história; a ciranda é dividida em um grupo de homens e outro de mulheres; em cada estrofe vai se construindo a narrativa do folguedo, enquanto os cirandeiros vão sendo puxados pelo chefe que os comandam, ora enfileirados, ora em roda; quando a formação dos cirandeiros está em roda, a coreografia lembra muito as danças indígenas, com um passo para frente e outro para trás, os homens se abraçam pelos ombros, enquanto as mulheres pela cintura.

*Já vem chegando o verão (bis), para a morte do carão (bis)/
Ai, ai, ai! Para a morte do carão!*

*O carão é um pássaro preto (bis), comedor de uruá (bis)/
Ai, ai, ai! Comedor de uruá.*

*Dona senhora, me diga (bis) como se engorda o carão? (bis)/
Ai, ai, ai! Como se engorda o carão?*

*Azeite de coco verde(bis)/ Gordura de camarão (bis)/
Ai, ai, ai! Gordura de camarão!*

*Cadê meu atirador/ Pra atirar nesse carão/
Ai, ai, ai! Pra atirar nesse carão!*

*Cadê meu atirador (bis)/ Pra atirar nesse carão (bis)/
Ai, ai, ai! Já morreu nosso carão!*

Na terceira estrofe é possível perceber uma pergunta à “Dona Senhora”, o que aparenta ter sido feita pelo caçador, onde ele desperta curiosidade pela engorda da ave. A resposta vem na outra estrofe. Não é possível afirmar se a Dona Senhora questionada é Mãe Benta por sua fama de boa cozinheira, mas que temos um cenário imaginado de um diálogo de estranhos, entre um forasteiro curioso e uma pessoa que conhece bem o carão e seus hábitos alimentares.

Na penúltima estrofe, os cirandeiros formam duas rodas, a das mulheres por dentro da roda dos homens. Na ciranda de Isidoro a roda impedia que o caçador, posicionado do lado de fora, matasse o carão que se encontrava adentro. Na última estrofe, o tempo da canção vai se alongando, em andamento *moderado a largo*, até que o coro de cirandeiros canta a última frase, encerrando a canção.

Antigamente, as cirandas de Tefé exibiam a conclusão do *Auto do Carão* com a encenação de Seu Honorato atendendo a ave, e com os poderes confiados a ele, a “ressuscita”. O detalhe observado e que iremos discorrer no próximo capítulo é que o desfecho citado não foi exibido na apresentação da ciranda de José Nogueira, que se tem uma justificativa para tal e que está relacionado mais uma vez a mudança de seus sentidos.

Na ciranda de José Nogueira, a morte do carão ocasiona a alegria dos brincantes que retomam a canção “Ciranda, Cirandinha” e tom de despedida, seguindo a coreografia do início para depois acenarem seus chapéus ao público presente. Cada cirandeira pega o par, enfileirados, formam uma grande roda para o passo final. Assim, a ciranda se despede, um casal atrás do outro dando adeus ao público.

A ci - ran-da se des - pe - de com to - da sa-tis-fa - ção! A ci - ran-da se des - pe - de com to -
da sa-tis-fa - ção! Dan-do vi - vaa San-toAn - tô - nio, a São Pe-droe São Jo - ão! Dan-do
vi - vaa San - toAn - tô nio, a São Pe - droe São Jo - ão!

Ciranda, ô, ciranda, vamos todos cirandar! (bis)...
Adeus, padre! Adeus, bosques! Adeus, povo sonhador! (bis)
Adeus, povos da cidade e também do interior! (bis)

A ciranda se despede com toda satisfação/ (bis)
Dando viva a Santo Antônio, a São Pedro e São João/ (bis)

O cômico da apresentação que pude assistir é que quando anunciam o fim, tanto o caçador quanto o carão voltam à cena e passam a se despedir também do público, um “arengando” com o outro, até o último brincante sair da área de apresentação.

3.3 ENFIM, MANAUS! AS CIRANDAS MANAUARAS E OS FESTIVAIS FOLCLÓRICOS

Importante destacarmos que as cidades de Tefé, Manaus e Manacapuru, têm algo em comum no tange à maneira em que foi levada a relação de poder e de negociação com os novos espaços culturais. Nas três cidades as cirandas foram criadas dentro de espaços escolares. Imaginemos a dificuldade que seus fundadores tiveram em posicionar as identidades culturais dos moradores do distrito de Nogueira e da cidade de Tefé apresentadas nas cirandas em realidades desterritorializadas.

A estrutura de ciranda desenvolvida por Isidoro foi a que mais se popularizou em todo o Amazonas. Como o estado recebeu um número massivo de migrantes provenientes dos estados nordestinos, logo, algumas práticas festivas passaram a ser comuns nas cidades e nas vilas. Foi assim com as festas religiosas da igreja católica, principalmente no mês junino, dedicado aos santos católicos: Santo Antônio, São João e São Pedro. Para animar essas festas e para fortalecer a devoção popular, eram criadas diversas danças folclóricas.

O interessante disso é que toda essa mobilização não se dava apenas nas igrejas, mas dentro das escolas que tinham o papel de reforçar as tradições locais, sendo assim organizadas por professores e gestores. Essa é uma das características das cirandas de Manaus e de Manacapuru, onde suas principais cirandas tiveram suas raízes fincadas nos interiores das escolas públicas e coordenadas por professores como marcadores identitários por identificação e representatividade. Muito diferente da realidade das origens das cirandas do distrito de Nogueira que fazia parte da manifestação cultural do povo nordestino.

Logo, as cirandas foram ao encontro de ambientes diferentes das quais foram fundadas, estando agora mais expostas às modernidades cosmopolitas das cidades. Para Canclini (2019, p. 239), “a reprodução das tradições não exige fechar-se à modernidade [...] nem a modernidade exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar de fora da modernidade”, é estar junto na diferença, numa relação complexa e ambivalente. Foi o que aconteceu com a chegada da ciranda na cidade de Manaus.

Professor José Silvestre do Nascimento e Souza, tefeense e filho de Isidoro Gonçalves de Souza, foi o fundador das primeiras cirandas de Manaus. Em entrevista ao *blog* do jornalista Simão Pessoa em publicado em 2016, Silvestre contou que em 1963 foi chamado por seu diretor, da Escola Estadual Sólon de Lucena, localizado na região central da capital amazonense. Segundo ele, o diretor pediu para que organizasse a apresentação de uma dança folclórica que remetesse a sua terra natal para animação da festa junina. Dentre muitas danças sugeridas ele decidiu apresentar a ciranda de Tefé com seus alunos e com ajuda de seus conterrâneos Ambrósio Correa e Gaudêncio Gil. Diferentemente das cirandas tefeenses que contava com brincantes adultos, seus cirandeiros eram em sua maioria adolescentes.

Figura 9 - Primeiras cirandas de José Silvestre nos anos de 1960.



Fonte: Acervo da Ciranda Maravilha (Manaus).

Em Manaus era muito comum a realização de festivais folclóricos com o cunho competitivo tanto em escolas quanto em espaços públicos. Isso impactou profundamente no processo de espetacularização das cirandas como vemos hoje. Ao final da festa nas dependências da escola, a ciranda de Silvestre foi convidada a participar do 7º Festival Folclórico do Amazonas, uma competição de danças folclóricas da capital e dos municípios, realizado no antigo Estádio General Osório²³, onde hoje é localizado o Colégio Militar de Manaus (CMM), tornando-se campeã de primeira. Para a sua felicidade, a ciranda ganhou seu primeiro festival.

Descreve Pessoa (2016), que em 1965, Silvestre passou a trabalhar na Escola Estadual Senador Gonçalves Dias, criando ali a segunda ciranda. Já na década de 70, ele ajudou a criar a Ciranda do Ruy Araújo, na escola estadual com o mesmo nome, sob a presidência de Adelson Gonçalves. Assim, foram surgindo os primeiros grupos folclóricos de ciranda em Manaus, por diversas escolas e espaços comunitários, a exemplo da Ciranda do Amor, e posteriormente a Ciranda do Binha (PESSOA, 2016).

²³ Atualmente é o Colégio Militar de Manaus, localizado no centro histórico da cidade.

Pessoa (2016) ainda afirma que a difusão da dança pela cidade se deu ao fato de as escolas estarem localizadas na parte central da cidade. Elas recebiam alunos dos bairros mais longínquos. À medida que os estudantes concluía seus estudos, estes eram impedidos de continuar a frequentar as cirandas. Isso fazia com que eles levassem suas experiências de cirandeiros aos seus bairros.

Não podemos negar que essa aceitação da dança estava intimamente relacionada à realidade dessa mescla social e da transição demográfica vivida na cidade. Semelhante ao que aconteceu em Tefé, os brincantes se identificavam com a musicalidade e com a cultura interiorana apresentada nas cirandas. O movimento migratório dos habitantes das áreas distantes do eixo central de Manaus também era formado por moradores dos diversos municípios do estado do Amazonas. Na década de 1960 a 1980, a cidade de Manaus teve seu território expandido significativamente. E essa realidade deve ser levada em consideração para percebermos suas contribuições à difusão das cirandas na capital.

Afirma Canclini (2019, p. 166) que a comemoração, - no caso das cirandas em Manaus - se torna uma prática compensatória, e diante de uma suposta inutilidade dos paradigmas ideológicos modernos cabe reconsagrar “os dogmas religiosos” que fundamentaram a vida antes da modernidade. As cirandas tornaram assim a comemoração de uma realidade experimentada num determinado tempo por alguns e uma realidade de identificação por outros, consagrada como parte de uma cultura local. Da mesma maneira em que os povos tefeenses oriundos da vida ribeirinha ou do campo habitaram as periferias da cidade, na cidade de Manaus não foi muito diferente.

Conforme as cirandas foram se distanciando dos seus fundadores começaram a perder características de suas origens, justificada pelo “jogo do poder”. De acordo com Hall (2013, p. 264) “as práticas culturais não se situam fora do jogo do poder”. Para ele, uma das formas pelas quais o poder atua descentrada da cultura é através da luta por seu aproveitamento com a ideia de sobrepô-la. Os festivais folclóricos com caráter competitivo atuaram como esse poder capaz de descentralizar questões de âmbitos culturais na medida que expunha como critérios para julgamento das danças pontos dúbios como criatividade e originalidade, tradição e inovação.

Por muitos anos a estrutura de ciranda em Manaus se manteve resistente às transformações. Mas com as forças impostas pelos festivais e com a quantidade de grupos de cirandas aumentando exponencialmente, foi se criando uma espécie de rivalidade, potencializando a diversificação em seus principais elementos artísticos. Essa fala é reforçada pelo secretário de Turismo, Alilson Pontes Portela de Lima, que vivenciou tempos auges das danças folclóricas em Manaus. Ele afirma que os coordenadores das danças não se

preocupavam em trabalhar os elementos de origem das manifestações, mas atiçavam a rivalidade entre um grupo folclórico em outro. Isso potencializou o distanciamento com as estruturas antigas das danças.

A nossa primeira observação de mudanças da ciranda de Manaus é a figura de *mestre* de cirandeiros que não aparece na capital. Isso fica em evidência na entrevista com o folclorista José Nogueira ao falar dos dois atos não utilizados na capital, a “Viola encantada” que, segundo o entrevistado “ele (Silvestre) tentou fazer aqui em Manaus, no Marquês de Santa Cruz, mas não deu certo! Os meninos não levaram a sério, porque aquilo (coreografia) era cheio de ‘gracinhas’, e os meninos não tiveram condição de fazer isso”. No ato “Cabeça de bagre”, Nogueira afirma que Silvestre ‘executou’ em Tefé, mas na capital, não. Só não soube informar do porquê.

A professora Maria Madalena afirma que a negação da utilização dos atos citados se deu pela ausência do *mestre cirandeiro* “que era uma figura nordestina muito comum nos interiores, e que era herança nordestina”. Ele, o mestre cirandeiro, era quem ‘puxava’ os versos e os *repentes*”, fato esse que não ocorreu com Silvestre, pois ele não era mestre de cirandas. Esse deve ser um dos motivos pelos quais não há um registro de letra e melodia dessas duas canções.

Na ausência dos *mestres cirandeiros*, suas atribuições foram distribuídas em outras figuras, como os coordenadores, cuja função era de organizar os ensaios, os horários, os modelos de roupas e figurinos, de orientar a banda e articular os trabalhos de rotina (agendamento das apresentações, semelhante a uma função corporativa). Viu-se também a necessidade de o chefe (puxador) ser o marcador de apito. As canções passaram a ser de responsabilidade exclusiva da banda musical.

Figura 10 - Puxador e marcador de apito da Ciranda de José Nogueira (2022).



Fonte: Arquivo pessoal

A nossa segunda observação é que foram criados os *brincantes destaques* e houve um apagamento dos personagens do *Auto do Carão*. José Nogueira conta que no início das cirandas de Manaus não existiam os personagens do folguedo de Isidoro, com exceção do casal da Constância, do caçador e do carão. Os *brincantes destaques* tinham a função de ajudar a organizar a grande roda. Esses sim, vestiam roupas diferentes dos demais cirandeiros.

Eram eles: o *chefe* e *subchefe* (puxadores), trajados de fraque; o *cupido*, que diferente da representação de anjo como deus romano, vestia roupas semelhante ao de cirandeiro, com detalhes em formato de corações; o *bonito*, que não soubemos informar se fazia alusão ao Galo Bonito; o *engraçado*, que não há uma indicação de seu sentido na ciranda, porém algumas cirandas o representa como uma espécie de *bobo da corte*; o *oficial*, caracterizado como um oficial da Marinha, e o *pé-de-valsas*, que costumava a dançar valsa no Puxa-roda.

Figura 11 - Oficial e o brincante cirandeiro da ciranda de José Nogueira (2022).



Fonte: Arquivo pessoal

A terceira observação está relacionada à musicalidade das cirandas. As canções eram tocadas por pequenas orquestras que utilizavam instrumentos trazidos de outros estados brasileiros e da Europa. José Nogueira relembra que em Tefé as orquestras eram formadas por viola, violão, tambor e a rebeca. Ele fala que a rebeca foi substituída pelo cavaquinho ainda em Tefé e lá mesmo caiu em desuso, e justifica

Esse pessoal que aprendia esses instrumentos vai morrendo praticamente e não tem quem aprenda. Mamãe falava que no interior tinha o 'assustado'. Os 'assustados' eram acompanhados de instrumentos de sopro e outros mais, mas por aquelas pessoas que

não entendiam de música, só são entendidos de música por ‘ouvido’²⁴.

Isso reforça que não existia uma política de desenvolvimento artístico e cultural nos estados, e muito menos conservatórios voltados ao ensino da música para as classes mais pobres. Se levarmos em consideração as cidades interioranas, o problema se acentua ainda mais. É nesse quesito que Raymond Williams preconizava em uma expansão da educação e da cultura para todas as classes sociais, e não restrita a um determinado grupo, que de modo geral se tratava das classes dominantes (WILLIAMS, 2011, p. 234).

Na década de 1980, A ciranda de Tefé foi tão difundida na capital ao ponto de ser conhecida como ciranda de Manaus, fato que até hoje é lembrada²⁵ numa tentativa de se estabelecer uma tradição cirandeira na capital, que iremos aprofundar em seguida.

3.4 DÉCADAS DE 1980 E 1990: A CHEGADA DA CIRANDA EM MANACAPURU

Enquanto em Manaus, os coordenadores dos grupos de cirandas tiveram de adaptar alguns elementos no enredo e na musicalidade, tentando preservar ainda a estrutura trazida de Tefé, a cidade de Manacapuru se envolveu bem mais rápido nas transformações mais radicais, impactando a concepção de ciranda na própria capital amazonense nas décadas de 1980 e 1990.

Manacapuru está localizada a 78 quilômetros de Manaus e faz parte de sua região metropolitana. Sua ligação territorial à capital se dá através da Ponte Rio Negro Jornalista Phelipe Daou que está integrada à Estrada Manoel Urbano (AM-070). É o quarto município mais populoso do estado do Amazonas, com aproximadamente 100 mil habitantes, de acordo com o Censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Estatística e Geografia (IBGE).

Sua história está ligada o povo da etnia *mura*. Seu nome vem de origem da língua tupi-guarani e é a soma de duas palavras: *Manacá*, é uma planta brasileira das dicotiledôneas, da família *solanaceae* que significa “Flor”; e *Puru*, que significa “Matizada” ou “Enfeitada”. Sua economia gira em torno da agricultura, da pecuária, do comércio, serviços e, principalmente, do extrativismo vegetal.

Antes da inauguração da Ponte Rio Negro fazia-se a travessia do Rio Negro em balsas pelo porto de Cacau Pirera, distrito do município de Iranduba, a cerca de 5 quilômetros, onde

²⁴ Prática musical através da memória auditiva.

²⁵ Esse fato é citado na minha experiência com o projeto Ciranda Viva na Escola. Acesse www.cirandavivanaescola.wordpress.com.br e confira.

se inicia a Rodovia AM-070, ou fazia a viagem por barcos via Rio Solimões. A construção da Ponte Rio Negro facilitou o traslado entre as cidades e vem trazendo desenvolvimento econômico em toda a região.

Mesmo com as dificuldades de acesso entre as cidades, era comum se ter a interação entre seus habitantes. Contudo, a estrutura física de Manacapuru ainda é vista como de cidade pequena e pacata, comparada à Manaus. A vida rural e ribeirinha está muito presente em sua população, ao contrário da capital e sua tendência de metrópole cosmopolita. Essa realidade é que dará outro sentido às cirandas amazônicas. Manacapuru conta atualmente com três cirandas: A Flor Matizada, a Tradicional e a Guerreiros Mura.

Da mesma maneira em que a ciranda chegou em Manaus como entretenimento da festa junina de escola, em Manacapuru ela foi levada pela professora Maria do Perpétuo Socorro da Silveira à Escola Estadual Nossa Senhora de Nazaré, a convite da gestão da escola. Quem relata o fato é a professora Maria Madalena Campelo

Nós íamos, em 80, fazer um festival junino na nossa escola, ela (gestora Celene) se sentava com todos os professores e dizia: - O que vocês querem apresentar? - E todo mundo dizia o que queria, que roupa queria usar, aquela coisa toda e ela aceitava tudo! - Nisso, tava uma professora que tinha ido daqui de Manaus, a professora Perpétuo Socorro de Oliveira, que ela tinha visto no festival aqui (Manaus) a ciranda. Ela ela foi falar que era uma dança regional chamada 'ciranda' e que era proveniente de Tefé e tudo mais e que o Silvestre sabia muito bem disso porque foi o irmão dele que apresentou em Tefé e passou tudo para ele. Daí ele veio trabalhar em Manaus e aí ele trouxe o cacetinho e a ciranda. Resolvemos aceitar e ver como era e ensaiar, e foi feita com as crianças de quinta série, quarto ano naquela época. Eu que datilografava todos os cantos e aprendi com eles (Silvestre e Perpétuo Socorro). Ele (Silvestre) trouxe o rapaz da Cachoeirinha, o Binha, que me ensinou as músicas. Por isso eu comecei a ensaiar com eles (CAMPELO, 2020, informação verbal²⁶).

Em entrevista, a professora nos fala que sua colega Perpétuo Socorro não deu continuidade aos trabalhos de ensaio, sobrando a ela a responsabilidade de coordenar da ciranda ao longo de 14 anos, que foi de 1980 até 1994. A Ciranda do Colégio Nazaré começou a se apresentar em diversos festejos, inclusive no festival folclórico da cidade realizado junto com a festa de aniversário de Manacapuru no mês de julho. Nesse festival, a ciranda passou a ganhar a primeira colocação.

Vale ressaltar que a Ciranda competia com outras danças folclóricas (xote, cangaço, quadrilha, dentre outras) e ganhou o título de campeã aos longos dos 05 anos. Isso sem alterar a estrutura das cirandas de Manaus.

²⁶ Informação concedida pela cofundadora da ciranda de Nazaré, Maria Madalena Campelo em 27/10/2022.

Figura 12 - Imagens da Ciranda do Colégio Nazaré (déc. 1980).



Fonte: Acervo de Maria Madalena Campelo

O diretor artístico da Ciranda Flor Matizada, o senhor Gaspar Fernandes Neto nos conta que a invencibilidade da ciranda no festival durou um tempo e explica como se deu a criação da segunda ciranda no município, a Tradicional.

Isso aconteceu em 1985. Nesse ano as cirandas de Manacapuru estavam ainda no âmbito das escolas. Eu comecei na Escola José Seffair a convite da minha mãe (professora Terezinha, amiga de Madalena) quando surgiu a segunda ciranda... nesse ano, a minha mãe era nova nessa escola, ela tava perdendo (o festival), só dava ciranda. Então, ela fez em 1984 pra disputar o Festival de lá uma dança muito bonita, muito bem elaborada envolvendo a religiosidade africana, o candomblé. Rapaz, como resultado, eu acho que a gente ficou em nono lugar... porque só deu no primeiro lugar a ciranda do Nazaré, segundo lugar dança portuguesa do Nazaré, aí vieram as outras. Daí, ela se revoltou com isso... e decidiu que iria **enfrentar** ciranda com ciranda. Como o festival folclórico acontecia em julho, em junho as escolas tinham suas festas juninas, e a primeira apresentação das danças era nas festas das escolas. Ela apresentou a primeira ciranda. Tinha muitos cirandeiros lá do Nazaré ainda, parentes nossos dela também que dançavam lá e que ela trouxe os puxadores pra organizar os cabeças e treinar os alunos que não sabiam... E aí na festa junina da Escola José Seffair a gente viu que o faltava em comparação com a do Nazaré (NETO, 2022, informação verbal²⁷).

É notório que a característica competitiva dos festivais folclóricos tanto em Manaus quanto em Manacapuru, fruto do jogo de poder provocado pelos festivais, era muito forte, e foi responsável pela aceleração da espetacularização das cirandas do Amazonas.

De acordo com Hall (2013), as relações entre uma formação cultural subordinada - a exemplo das cirandas manacapuruenses - e a formação dominante são intensamente ativas e opostas em suas estruturas, cuja classe subordinada utiliza-se de estratégias e respostas para esse “teatro de lutas”. Para isso, ela mobiliza alguns elementos materiais, sociais e simbólicos, os constrói como suportes para as diversas formas de vida das classes, negocia e resiste à contínua subordinação das mesmas (HALL, 2013).

²⁷ Informação concedida pelo diretor artístico da Ciranda Flor Matizada, Gaspar Gonçalves Neto, em 03/11/2022.

Tanto é que as iniciativas de espetacularização não era uma resposta apenas à necessidade de se colocar em parâmetros igualitários como dança, e sim a necessidade de superar a situação de autoafirmação diante da outra ciranda como também a de convencimento às instituições julgadoras dos festivais que pesavam a decisão de apontar quem era o melhor, sem a intenção de agalgar uma contra hegemonia. A melhor forma seria aproveitar alguns elementos simbólicos e imaginários, e materializá-los.

Gaspar Neto mesmo fala de como se deu a transformação das cirandas, e que foi um marco divisor entre aquilo que era conhecida como ciranda de Tefé e as cirandas de Manacapuru:

Um belo dia, entre a festa junina e o festival ela (mãe) me chamou em casa e perguntou o que é que a gente poderia fazer pra melhorar a ciranda dela. E eu pensei, de cara que, eu sabia que era impossível ela vencer no cordão, porque os cirandeiros do Nazaré eram muito mais versáteis, e o nosso estava dançando pela primeira vez, inclusive eu que tava dançando de cirandeiro também aí. Daí, eu perguntei se ela tinha dinheiro. Ela disse que tinha dinheiro de algumas promoções. Eu disse: - Então, vamos fazer o seguinte, vamos ilustrar os personagens, tirar eles das cirandadas e concretizá-los na arena. A gente leva o Galo Bonito, Seu Manelinho, personagens que eram pessoas, foi fácil de fazer que só era vestir a pessoa lá. Mãe Benta, Seu Honorato, Seu Manelinho, Cupido! - e aí, eu fiz o Galo Bonito. Então, foi um estrondo na apresentação, no Festival no Riachuelo... Só que nessa época os jurados eram de lá, e nós pagamos um preço alto pela ousadia que foi, na visão dos jurados, uma quebra de originalidade. Então, nós startamos as mudanças que a partir daí foram inevitáveis. Depois, quebrada essa primeira resistência de originalidade, no outro ano foi fácil porque o Nazaré continuou só com o cordão²⁸, e o Seffair de novo manteve sua originalidade, com os personagens passou a ganhar em sequência daí em diante (NETO, 2022, informação verbal).

Nesse depoimento é possível notar a tensão com tais jurados, que costumam ser pessoas envolvidas de algum modo com as artes, que apontam uma “quebra de originalidade” ou de padrões cristalizados, ou de alguns folcloristas que falam de uma tradição que possa existir nas cirandas. Gaspar deixa claro no seu depoimento quanto aos jurados do festival que não viram com bons olhos a inovação trazida por ele. A materialização dos personagens era algo inimaginável até então, e implicava na dinâmica da apresentação da ciranda, pois eles que eram apenas construções imaginárias passaria a ser celebridades em uma dimensão mais alegórica.

Madalena explica como os personagens agiam na ciranda antes da intervenção feita por Gaspar Neto

Eles eram dançarinos normais como todos os outros, brincavam na roda. E na hora de citar o nome deles, eles não entravam na roda, ficavam fazendo os movimentos dos outros também e o cavalheiro é que ficava na frente da dama dele, fazendo aqueles balanceados pra ela como se tivesse paquerando. Ela rodava pegando na beira da saia

²⁸ Outra forma de chamar a grande roda das cirandas.

(CAMPELO, 2022, informação verbal).

Essa mudança criou uma espécie de fetichização dos personagens das cirandas manacapuruenses, que repercutiu também na cidade de Manaus. O ano de 1985 foi o momento de vislumbres com esse novo modelo de ciranda em que os idealizadores de ciranda materializaram aquilo que rondava pelo imaginário de cirandeiros e do público.

Para Canclini (2019), p. 38), “toda arte supõe a confecção dos artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso da linguagem e a criação, experimentação ou mistura desses elementos para construir obras particulares”. Manacapuru se destacou pela particularidade na forma de apresentar suas cirandas. Esse é um exemplo claro de identidade cultural pela diferença, comparando aos modelos de cirandas de outras partes do estado do Amazonas.

A ciranda do Colégio Nazaré havia feito o trabalho de preparação e de treinamento do público e das instituições, como a comunidade escolar e as estruturas organizacionais dos festivais. A fetichização dos personagens criado por Gaspar agilizou o processo de espetacularização.

No ano de 1991 foi criada a terceira ciranda da cidade, na escola José Mota, hoje a Guerreiros Mura. Madalena explica como se deu essa nova ciranda

Os meninos atuais da Guerreiros Mura foram (da ciranda Flor) Matizada, depois foram (da ciranda) Tradicional, e por último (da ciranda) Guerreiros Mura, porque eles (diretores) não queriam deixar mais dançar porque eles (os brincantes) não eram mais alunos, e que eles queriam dançar. Por isso, eles foram para essa Escola José Mota e diretor aceitou eles lá (CAMPELO, 2022, informação verbal).

Maria Madalena mostra a circulação de brincantes entre as cirandas que lembra o processo de expansão territorial e artística vivida na cidade de Manaus nas décadas de 1970. A ciranda Guerreiros Mura foi criada pela professora da Escola Estadual José Mota, a senhora Wanderleia Nogueira, ex-cirandeira do Colégio de Nazaré. No ano de 1992, eles não saíram mais. A reivindicação de um grupo de dissidentes da ciranda de Seffair (atual Ciranda Tradicional), é que a Guerreiros Mura só foi criada 1993 e não em 1991, como afirma Madalena.

Ela, em tom de rivalidade e de “teatro de lutas” alega que “a história da Guerreiros Mura é mentirosa!”, continua “porque eles dizem que começaram em 93, quando eles participaram disputando no festival com a gente em 1991 e eles perderam. Então, eles riscaram da história deles” (CAMPELO, 2022, informação verbal).

Nessa mesma década de 1990, outra manifestação folclórica do Amazonas ganhava visibilidade em todo o país através dos meios de comunicação do país, o Festival Folclórico de

Parintins, com os bois Garantido e Caprichoso. O poder público e os meios de comunicação massificavam seus produtos artísticos e culturais, divulgavam seus cantores, suas canções ao cenário nacional e internacional, exibindo suas apresentações da arena chamada *Bumbódromo*.

A repercussão do Festival de Parintins foi tanta que o prefeito de Manacapuru, o senhor Ângelo Cruz Ferreira, no ano de 1997, decidiu convidar os responsáveis das três cirandas para prepararem um espetáculo de ciranda, com a promessa construção de uma arena para as apresentações. Até 1996, a maioria das vestimentas das cirandas de Tefé eram mantidas com recursos financeiros dos pais dos brincantes ainda nos ambientes escolares. A partir de 1997, suas apresentações passaram a conter canções e coreografias próprias, mas nada que descaracterizasse a estrutura básica das cirandas.

Segundo Maria Madalena, outro fator que levou o poder público a propor a criação de um festival exclusivo às três cirandas foi o potencial econômico e turístico que isso poderia ocasionar à Manacapuru, uma vez que a circulação de turistas aumentava nos dias de suas apresentações no festival folclórico, e a questão de os títulos de campeão ficarem concentradas a uma delas, nunca sendo contempladas as outras modalidades folclóricas da cidade. Portanto, o poder público municipal construiu o Parque do Ingá, conhecido popularmente como *Cirandódromo*, inaugurado no ano de 1998, com a capacidade para receber 25 mil pessoas nas arquibancadas.

Figura 13 - Parque do Ingá, Cirandódromo



Fonte: Internet

O Parque lembra formato de uma concha, ficando o palco na área central. Madalena participou de todo o processo da criação do espetáculo

Eu ajudei na criação das agremiações, registrei em cartório. Tudo isso fui eu quem fiz. Eu que servi como secretária. Eles (diretorias das cirandas) tinham que chegar com registro em cartório, até com estatuto, quem eram os participantes, tudinho, diretoria, brincantes, tudo. E eu tenho tudo isso encadernado... tudo guardado! (CAMPELO, 2022, informação verbal).

Segundo Canclini, a evolução das festas tradicionais mostra que elas não são exclusividades dos grupos étnicos e rurais amplos, ela intervém também em sua organização dos ministérios de cultura e de comércio, como também do setor privado, como empresas de bebidas, as rádios e a televisão (CANCLINI, 2019).

Os três grupos folclóricos ganharam o *status* de agremiação folclórica, saindo assim dos espaços escolares para o universo da indústria cultural. Em troca das mudanças começaram a receber investimentos públicos, ganharam espaços adequados para seus ensaios e para sua administração. O Festival das Cirandas passou a ser realizado no mês de agosto próximo ao dia do folclore, dia 22, sendo três dias consecutivos, escalonando assim uma ciranda por noite.

3.5 FESTIVAL DE CIRANDAS: UM ESPETÁCULO EM MANACAPURU

Já sabemos como se deram as mudanças estruturais das cirandas causadas pelo jogo de poder com a política e de interesse da indústria cultural de transformar as apresentações das cirandas em mercadorias culturais. A criação do Festival de Cirandas em Manacapuru marcou o início de uma nova etapa das manifestações folclóricas, e foi o responsável pelas maiores modificações da dança. Esse colocou a cidade de Manacapuru no circuito dos grandes eventos da região Norte, ficando atrás apenas do Festival dos Bois Bumbás Garantido e Caprichoso, em Parintins.

Tudo isso estava relacionado ao objetivo da prefeitura do município que não visava apenas o desenvolvimento cultural, mas questões de arrecadação financeira em outros campos como a economia e o turismo. Canclini (2019, p. 217) nos fala dos objetivos atrás do investimento do poder público em eventos culturais desse porte que é de

Criar empregos [...], o êxodo do campo às cidades, fomentar a exportação de bens tradicionais, atrair o turismo, aproveitar o prestígio histórico e popular do folclore para solidificar a hegemonia e a unidade nacional sob a forma de um patrimônio que parece transcender as divisões entre classes e etnias”.

Essa unidade, que podemos definir como local, será reivindicada como algo original não de uma ciranda, como pensado por Gaspar Neto em seus primeiros anos de cirandeiro, mas como uma consolidação de identidade cultural padronizada na cidade como sendo exclusiva dos manacapuruenses. Como afirma o mesmo autor, essa homogeneização de cultura só é

possível por conta da continuidade da produção artística, musical, da dança e da poesia, com interesse de preservar a herança e até sua renovação (CANCLINI, 2019).

Maria Madalena relata o sentimento da época compartilhado com sua amiga, a senhora chamada Úrsula

- Menina, vai virar o boi de Parintins!
- Que nada, menina! Não vai chegar nessa proporção! – ela dizia.
- Vai! Tu vai ver só como vai! – eu falava com muito orgulho. (CAMPELO, 2022 informação verbal)

Porém, para chegar nesse patamar, as três cirandas que tinham suas bases o ambiente escolar tiveram de mudar abruptamente seus regimentos e adequar-se às questões jurídicas. Elas ganharam quadras para ensaios, para a construção de alegorias, para os serviços administrativos, tornaram-se agremiações folclóricas, com estatutos de funcionamento e uma diretoria. A ciranda Flor Matizada ficou na parte central da cidade, próximo ao parque do Ingá. A ciranda Tradicional ficou localizada no bairro de Terra Preta. A ciranda Guerreiros Mura no bairro da Liberdade, situado atrás do Parque do Ingá.

Gaspar Neto nos fala o que ocorreu nessa época

Tivemos que adaptar, tema, mudou tudo, coreografia, foi tudo completamente de uma hora pra outra alterado, porque tudo era novo, as cirandadas, as coreografias tinham que ser inventadas pra cada passo. A gente conviver com isso não foi tão fácil, porque no outro ano tinha que mudar tudo, jogar aquilo e fazer tudo de novo... O primeiro festival foi uma loucura, no Parque Riachuelo (1997), lá no tablado de madeira, porque o Parque do Ingá não ficou pronto a tempo, então ainda foi feito lá. O segundo festival que foi feito já no Parque do Ingá. Tanto um, que foi a despedida (Riachuelo) e o outro que foi a inauguração (Ingá) foram anos de deslumbramentos da população de Manacapuru com o festival de ciranda (NETO, 2022, informação verbal).

Vale ressaltar que tais mudanças não ocorreram por exigência do poder público, como conta Madalena

Os brincantes quiseram assim, os brincantes que se reuniram e pediram pra ser assim, para eles criarem o tema, criarem tudo, o ritmo, as músicas, a forma de dançar, o bailado, dentro daquele tema. eles queriam apresentar alguma coisa diferente das outras cirandas, pra não ficar mais daquilo que toda ciranda apresentava a mesma coisa, repetitiva (CAMPELO, 2022, informação verbal).

O mesmo sentimento que motivou Gaspar Neto no ano de 1985, agora era a motivação das demais agremiações. As cirandas de Manacapuru começaram a receber recursos financeiros do poder público e privado para a confecção de suas vestimentas e das alegorias. Houve uma série de mudanças na musicalidade, nas coreografias, na temática, nos destaques e nos personagens, e que merecem nossa atenção. Foi criado um regulamento próprio para o festival,

escrito em conjunto e avaliado pelas três agremiações, com os critérios de julgamento e categorizado em itens para pontuação.

3.5.1 Novas temáticas e a invisibilidade do *Auto do Carão*

Para que fossem atendidas as expectativas de um grande espetáculo que havia se tornado o Festival, as cirandas ficaram livres para trabalhar outras temáticas além do *Auto do Carão*. De acordo com Gaspar Neto

Essa liberdade que nós temos deixa as cirandas com um terreno vasto pra a criatividade. Aí, a criatividade cirandeira ‘deita e rola’. Os temas são abertos, como já teve ciranda, como a Guerreiros Mura que falou dos Zodíacos... Já teve ciranda que abordou fatos históricos como por exemplo o ciclo da borracha, o ciclo da juta em Manacapuru. Hoje, com esse campo vasto a gente vai olhando o que produz mais **encantamento** - grifo nosso (NETO, 2022, informação verbal).

De acordo com Canclini (1995, p. 126) o estabelecimento de patrimônio ou relato legítimo da época por parte dos grupos hegemônicos é resultado de seleções, combinações e encenações mutáveis de acordo com os objetivos da hegemonia e da renovação dos pactos. O regulamento do Festival acaba atuando como instrumento desse acordo entre as agremiações e do poder público para uma legitimação cultural.

As temáticas são desenvolvidas pelo *cirandista*, semelhante ao carnavalesco nas escolas de samba, ele tem o papel de estudar o tema, idealizar o cenário, e apresentar seu desfecho para toda a apresentação da ciranda. Na ciranda Flor Matizada, essa função compete ao Gaspar Neto. De acordo com ele, o tema é dividido em doze a catorze atos, a temática é apresentada com os passos e uma sinopse de cada ato. Em seguida, a sinopse é entregue à ala de compositores das canções.

Em suas palavras, a Amazônia possui “*um arcabouço cultural riquíssimo e fabuloso... e que não é tão conhecido popularmente, na sua essência*”. Os temas são diversos, o que inclui a história, a cultura, as lendas e os mitos que pairam no imaginário dos povos amazônidas. Como podemos observar, todo o espetáculo da ciranda gira em torno do tema, como as vestimentas dos cirandeiros, as coreografias, as canções, as alegorias. Ou seja, o *Auto do Carão* sai de cena no grande espetáculo das cirandas. No regulamento do Festival, as cirandas devem trabalhar no mínimo com dois personagens do *Auto do Carão* que, segundo o entrevistado, é a vértebra da “ciranda tradicional”.

Contudo, o que pudemos ver nas apresentações são meras menções de alguns personagens que, dependendo da temática serão integrados, mas com novos sentidos, a exemplo do que foi visto no ano de 2022. Acompanhando as apresentações das cirandas de Manacapuru em 2022, notei a maneira em que esse trabalho é realizado. Na primeira noite, a Ciranda Guerreiros Mura abria o festival para tratar o tema “Fé, Ciência e Arte: a tríade do vital equilíbrio”. Seu Manelinho era chamado pelo Seu Honorato para ir em busca da cura do mal que pairava na Terra, fazendo alusão à pandemia da COVID-19 pois o rezador sozinho não conseguia vencer. Seu Manelinho, com a benção de Honorato tinha a missão de ir à Grécia Antiga para trazer a deusa da sabedoria, Atena. A missão foi cumprida pelo pescador e dava ênfase à importância da ciência naquele momento.

No segundo dia, a ciranda Tradicional apresentou o tema “O Eldorado e os impactos ambientais na busca do ouro”, e encenou o conflito entre os povos nativos e os exploradores espanhóis em busca da cidade do ouro. Na apresentação, o Galo Bonito, veio trajado de “O conquistador da Floresta”, fazendo referência ao explorador espanhol Francisco Orellana, já citado nesse trabalho. O segundo personagem era Seu Honorato como o “Filho do Sol”, líder dos povos nativos contra os invasores europeus.

Esse vínculo com a tradição acaba sendo ilusório, como afirma Canclini (1995, p. 63), uma vez que o sentido “próprio” de um objeto é arbitrariamente delimitado e reinterpretado em processos híbridos, como nos exemplos dados acima. Essa “mistura de ingredientes de origem ‘autóctone’ e estrangeira é notada “nos artesãos camponeses que adaptam seus saberes arcaicos para interagir com turistas, nos trabalhadores [...], mantendo suas crenças antigas e locais”. A adaptação desses saberes não traz profundidade conceitual e de sentido para o que está sendo apresentado, como discutiremos mais à frente.

3.5.2 Os itens de julgamentos, as alegorias e a musicalidade na produção de “encantamento”

Diferente do que era apresentado pelas cirandas de Tefé e de Manaus, as de Manacapuru reduziram o espaço e o tempo dedicado aos personagens do *Auto do Carão*, o que é contraditório para quem um dia transformou em fetiches identitários. Em troca, criaram os itens individuais coletivos que seriam os avaliados pelos jurados do Festival.

Para julgamento teremos os itens gerais, como as alegorias, as vestimentas, a harmonia da banda musical, e a *performance* do cordão (roda) de cirandeiros. Os itens femininos individuais são a: *porta-cores* (um tipo de porta-estandarte do carnaval); a *cirandeira bela* (alusão à Constância); a *rainha* e a *princesa do folclore* (figura 13)²⁹. Os itens individuais masculinos são: o *cantador de cirandadas* (cantor oficial) – as canções serão chamadas de cirandadas -, e o *apresentador*.

Figura 14 - Itens individuais e personagens típicos da Ciranda Tradicional (2022).



Fonte: Acervo da Ciranda Tradicional

Uma vez que é escolhido o tema, as agremiações passam a contratar artistas plásticos para a confecção das alegorias que integrarão o espetáculo. As alegorias fazem parte da construção do cenário como um pano de fundo, onde o bailado desempenha sua apresentação.

Figura 15 - Alegoria “El Dorado” apresentado no Festival de Cirandas, 2022.



Fonte: Acervo da Ciranda Tradicional

Algumas delas são móveis para circular pela área da apresentação, trazem movimentos mecanizados e autônomos, luzes e efeitos de fumaça artificial. Certos itens costumam ser trazidos dentro dessas alegorias. Em algumas ocasiões, as alegorias são suspensas em enormes guindastes e percorrem os espaços aéreos do Parque do Ingá.

²⁹ Da esquerda para a direita da figura 13: puxador, Mãe Benta, rainha do folclore, porta-cores, cirandeira bela, puxadora e o Galo Bonito.

Figura 16 - Apresentação da Ciranda Guerreiros Mura, 2022.



Fonte: Internet

A musicalidade foi um dos pontos de bastante relevância no festival de Cirandas. Os conjuntos musicais que anteriormente usavam atabaque, pandeiro, apito, cavaquinho, violão e voz, receberam novos instrumentos musicais. Sintetizadores, contrabaixos, guitarras, baterias, agogôs, dentre outros, começaram a ser integrados nas bandas musicais. As três cirandas contam com compositores que têm a missão de desenvolver canções de acordo com os temas das apresentações das cirandas.

As melodias mais simples do músico caboclo foram deixadas de lado para que fossem criadas cadências mais complexas e profissionais, acentuando os solos de cavaquinho e dos sintetizadores. Comparando algumas apresentações de cirandas que ainda hoje seguem os passos tefeenses e de outras nos anos de 1990³⁰, o andamento das canções saltaram dos 85 *bpm* (batimentos por minuto) para 125 *bpm*, muito mais rápidas.

De acordo com Gaspar Neto, algumas pessoas dizem a ele que o ritmo “assemelha-se ao forró mais corrido, mas é mera semelhança!... que veio do modelo original pra um modelo típico de Manacapuru”. Houve uma aceleração nos tempos das músicas. No decorrer dos anos as cirandas começaram a produzir os materiais fonográficos gravados em estúdios, produzidos e comercializados em CD's. Hoje, com as plataformas de *streamings* (*Youtube Premiun*, *Spotify*, *Deezer etc.*) as canções estão disponíveis a quem quiser conhecê-las, podendo ser acessadas em qualquer parte do mundo.

³⁰ Assista a ciranda do Japiim em 1990: <https://www.youtube.com/watch?v=5CuyRQKNwvQ>

Figura 17 - Divulgação Nas Plataformas Digitais.



Fonte: Acervo da Ciranda Guerreiros Mura

3.5.3 Dança

As coreografias clássicas das cirandas (gingado, marca-passo, *dois pra lá e dois pra cá*) deixaram de ser utilizados nos espetáculos. Gaspar usa a nomenclatura “bailado” e explica do que se trata

Mudaram todos os elementos, mas foi uma mudança pra uma própria identidade local, por exemplo, o bailado cirandeiro. Antes, veio importado de Tefé, e de Manaus pra Manacapuru. Hoje o bailado cirandeiro é tipicamente construído. Ele é o bailado com aquele giro na perna, aquele ‘x’ que só tem lá, nasceu lá. Eventualmente que vai ter uma ou outra ciranda copiando também esse modelo. A coreografia é uma das mudanças relevantes, bem visível (NETO, 2022, informação verbal).

Essa mudança se deu pela aceleração do ritmo da ciranda, que exigia dos cirandeiros mais precisão nos movimentos do corpo, principalmente das pernas. O giro das pernas vem acompanhado de movimentos nos braços, ora para cima, ora para baixo, às vezes levando alguns ao corpo, ou seguida de palmas. Como aponta Gaspar Neto, todo ano são coreografias novas, afinal, uma apresentação de ciranda é constituída de doze a quatorze canções diferentes.

3.5.4 Vestimentas

As roupas tradicionais de ciranda como uma espécie de vestimentas de boneca, infantilizada, das mulheres produzidas em chitas e rendas, e as de roceiros e caboclos relatados por José Nogueira, foram aposentadas. Gaspar Neto chama esse fenômeno de “evolução”, pois para ele as indumentárias teriam “que produzir encantamento”. Gaspar Neto opina que “ela ganhou brilho e luxo e parafraseia Joãozinho Trinta, ‘quem gosta de pobreza é o intelectual, o povo gosta de ver brilho, luxo’. Foi isso que provocou a alteração de nossas indumentárias”. A indumentária também ganhou tipicidade marcada pela sensualidade das roupas femininas (figura 17).

Figura 18 - Cirandeiros da Flor Matizada, 2019.



Fonte: Acervo da Ciranda Flor Matizada

As saias dos vestidos das cirandeiras receberam estruturas em arames que deixam sempre em formas de ondas e armadas. A maior parte de seus corpos ficam expostos durante o espetáculo, inclusive, houve a necessidade das brincantes de usarem *shorts* para que não pudessem ter as peças íntimas visíveis. As roupas masculinas calças e coletes (camisa sem mangas) para facilitar os movimentos das coreografias, chapéus em pedras e penas artificiais.

Esses foram alguns dos elementos artísticos que ganharam novos sentidos com a espetacularização, que para Gaspar Neto, fazem parte de um projeto de produção de “encantamento”. Para ele, hoje vê-se “como uma cultura popular, que é a ciranda, é até natural, compreensível que atores populares se vistam de luxo pelo menos nesse encantamento que tem a ciranda nesse universo paralelo, que é a ciranda em Manacapuru”.

3.6 O PODER PÚBLICO E OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO NO ESPETÁCULO

Não há mais dúvidas que o espetáculo do Festival de Cirandas de Manacapuru foi um jogo de poder entre os grupos de cirandas, as pressões competitivas dos festivais e a interferência do poder público atrelado a outros fatores além do cultural.

Em conversa com o secretário de Turismo de Manacapuru, o senhor Alilson Pinho Portela de Lima, nos explica como funciona o aporte da prefeitura do município no período do festival. Ele nos fala que atualmente o evento não é a única “riqueza”, mas “a principal riqueza do município”. Segundo Alilson, no período do Festival a cidade chega a acolher aproximadamente 50 mil pessoas de diversos municípios, incluindo da capital amazonense.

Esse público vem aumentando com o tempo pela divulgação em massa das redes de comunicação do Estado e pela modernização da principal estrada de acesso à cidade, a Rodovia Manoel Urbano, AM-070. A estrada teve sua duplicação no ano de 2012 como parte do projeto de construção da Ponte Rio Negro Jornalista Phelipe Daou, a famosa Ponte Rio Negro. O trabalho na infraestrutura da rodovia aproximou ainda mais a cidade de Manaus ao município em uma viagem que dura cerca de uma hora apenas, beneficiando ainda mais o movimento de turistas em Manacapuru.

Quanto aos investimentos do poder público, há duas frentes que dão o suporte às três agremiações: o primeiro, vindo da prefeitura que oferece a divulgação do evento, que é compartilhada junto com a rede de televisão responsável pela transmissão do Festival, na operacionalidade e na logística; o segundo é do investimento financeiro do Governo do Amazonas, através de sua secretaria de Cultura.

Quando a gente fala de operacional, está se falando de segurança não só dos brincantes como do público que chega, a parte de logística, iluminação, sonorização, de deixar disponível a questão da saúde. Enfim, tudo que um evento dessa proporção pede. Obvio que juntamente com o estado, porque ele vem com a parte da segurança com a Polícia Militar e os Bombeiros, e entramos com o restante, bombeiro civil, guarda municipal, IMTRANS (trânsito), a defesa civil, a Secretaria da Infância e do Adolescente, Assistência Social, o Conselho Tutelar, Saúde e a preparação do local (PORTELA, 2022, informação verbal³¹).

A pasta da prefeitura que assume o Festival é a Secretaria de Turismo, e não a Secretaria de Cultura, que está ligado também ao da Educação. Segundo o secretário, isso se dá pelo fato de o evento não ser apenas cultural, mas turístico também. Alilson ainda afirma que as decisões

³¹ Informação concedida pelo secretário de Turismo de Manacapuru, Alilson Pinto Portella, em 21/11/2022.

referentes ao festival são tomadas democraticamente e que envolvem os três presidentes das agremiações junto com um representante da Secretaria de Cultura do Estado. Os presidentes possuem voz ativa nas decisões que dizem respeito a execução do espetáculo.

No que tange a divulgação do Festival de Cirandas na cidade, o secretário nos fala que algumas ações são feitas. Uma delas é a realização de pequenos eventos chamados *Ciranbar*, que são realizados ao longo do primeiro semestre. A ideia do secretário é ampliar essa ação à capital nos principais pontos turísticos, como por exemplo na Praia da Ponta Negra e no Largo São Sebastião, onde está localizado o Teatro Amazonas.

Também é proposta do secretário a marcação territorial das três agremiações, como é feito na cidade de Parintins, com as cores dos bois. Faz parte de um projeto de identidade visual que envolve pinturas de meio-fio e postes das ruas, a construção de *totens* e portais com a construção dos símbolos das cirandas nas entradas principais dos bairros onde ficam localizadas as cirandas: bairros da Liberdade, Terra Preta e o Centro do município. Isso envolve uma competição de rua mais enfeitada durante o festival.

Figura 19 - Entrada da cidade de Manacapuru no período do Festival.



Fonte: Portal Único

Sobre a divulgação do evento nas redes de comunicação, o secretário explica que há um contrato entre as agremiações e a empresa de transmissão televisiva da Rede Calderaro de Comunicações, a mesma que transmite o festival de Parintins. No contrato é dado a autonomia e exclusividade de transmissão e de difusão na sua rádio Acrítica FM, em TV aberta Acrítica para todo estado do Amazonas, e em Tv a cabo para toda a Região Norte do país. É de responsabilidade dessa empresa toda a identidade visual do Festival, que é passada à Secretaria de Cultura do Estado e à Secretaria Municipal de Turismo.

Figura 20 - Chamada da rede de televisão local.



Fonte: Site Da Tv Acrítica

Ao Governo do Estado, cabe “trabalhar na parte cultural e de turismo, divulgando nas agências de viagem, nas rádios e televisão e trabalhar nos *trades* de turismo, hotelaria, bares, lanchonetes e restaurantes, em *outdoors*, nas redes sociais, pra receber o público”(PORTELA, 2022, informação verbal). Ao município, a responsabilidade está em intensificar a divulgação nas redes sociais da internet.

Figura 21 - Folder do Festival nos portais digitais da Prefeitura de Manacapuru, 2022.



Fonte: Site da Prefeitura de Manacapuru

Para Canclini (1995, p. 231)

As instituições governamentais que se ocupam das culturas populares até os dedicados às estratégias das corporações comunicacionais, tem-se demonstrado que o poder dessas instituições e corporações se conquista e renova através da disseminação dos centros, da multipolaridade das iniciativas e da adaptação das ações e mensagens à variedade de destinatários e referências culturais que, em cada caso, ordenam suas identidades.

Mesmo com a afirmação de autonomia dada às agremiações, está nítida a centralidade de poder em que as instituições públicas e privadas possuem na realização do festival. Toda a estrutura oferecida depende dessas esferas, da prefeitura, do governo e da empresa de telecomunicações particular. Às agremiações não sobra muito a que reivindicar a não ser o direito de executar suas apresentações. Essas três forças hegemônicas passam a ser responsáveis em ordenar o tipo de identidade que deverá aparecer, quer pela criação de uma identidade visual, com a responsabilidade em divulgar o produto cultural da ciranda, quer a marcação do limite territorial de cada agremiação.

3.7 OS IMPACTOS DO FESTIVAL DE CIRANDAS NA CIDADE DE MANAUS

O professor Silvestre não permaneceu por muito tempo na cidade de Manacapuru. Seu papel foi fundamental para a chegada ciranda da cidade. Contudo, as diversas ações que modernizaram o modo de fazer ciranda no município não tiveram sua colaboração. Até porque ele ainda era professor da capital. O folclorista José Nogueira conheceu Silvestre nas décadas de 1980, aproximadamente. Os dois começaram a trabalhar juntos somente no ano de 1990, para apresentarem uma ciranda da Escola Estadual Marquês de Santa Cruz ao *FestArte*³², na cidade de Campo Grande – MS. Antes de trabalhar na coordenação da ciranda, José Nogueira guardava na memória uma apresentação do grupo do professor Silvestre no Festival Folclórico do Amazonas na década de 1960. Ele descreve um pouco dessa experiência

Eu me recordo muito das cirandas porque eram uns vestidinhos curtos, assim, um pouco abaixo do joelho, vestidinho de boneca, na base das bolinhas vermelhas ou azul, e o chapéu era totalmente bordado, ou seja, ele tinha encapado com o próprio tecido das vestimentas delas e os rapazes vestiam-se de vermelho e branco, ou azul e branco dependendo da bolinha da garota (NOGUEIRA, 2022, informação verbal³³).

José Nogueira, ao abordar essa questão das vestimentas destaca a questão dos sentidos da própria concepção das cirandas. Como já explicamos, em muitas regiões do Brasil, as cirandas são brincadeiras de roda infantil. Ele comenta, “a roupa que eu te falo que é curtinha, justamente uma aproximação da ciranda infantil”. Como mostramos na imagem abaixo, as roupas das cirandeiras lembravam roupas de antigas bonecas e os modelos de roupas

³² Festival de artes e de manifestações folclóricas realizado na cidade de Campo Grande – MS.

³³ Informação concedida pelo folclorista José Gomes Nogueira, em 11/11/2022.

das meninas do início do século XX. O comprimento da saia das cirandeiras que em Tefé era até os pés, foi uma mudança da ciranda de Manaus passando a ser “um pouco abaixo do joelho”, como cita José Nogueira.

Figura 22 - Ciranda Do Binha, Manaus, década de 1990.



Fonte: Acervo da Ciranda Do Binha

Os dois professores, Silvestre e Nogueira, tornaram-se críticos do processo de espetacularização vividos pelas cirandas em Manacapuru e em Manaus por acreditarem que se deveriam preservar as características ensinadas pelos seus criadores. As modificações feitas nas cirandas de Manacapuru se propagaram de tal forma que a dança logo perdeu suas características iniciais, nas quais eram marcas de uma dança interiorana, de pessoas simples. A começar pela fetichização dos personagens do *Auto do Carão*.

Nesse quesito ambos reivindicam uma tradição cirandeira que se encontrava ameaçada pela modernização das principais cirandas do estado do Amazonas. Os sentidos dados aos personagens da ciranda de Isidoro como homenagem ao estilo de vida dos moradores de Tefé e dos moradores e personalidades da vila de Nogueira não serão os mesmos na cidade de Manaus.

Canclini (2019, p. 210) coloca sua opinião às pessoas que tentam estabelecer-se como protetores da tradição

Ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que a redefiniam nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhes uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica.

A cultura hegemônica nas cirandas vem da indústria cultural, das necessidades do mercado e do poder público em produzir espetáculos das cirandas para fins comerciais. Para Canclini, essa postura de fechar a cultura de ciranda em si poderia ser nociva, já que não acompanha a tendência modernizadora globalizadas que as cidades vivem (CANCLINI, 2019).

Figura 23 - Casal de cirandeiros em Manaus, década de 2000.



Fonte: Acervo da Ciranda da Betânia

Esse ponto valeu uma análise bastante minuciosa a partir de alguns vídeos de apresentações das cirandas de Manaus e de Manacapuru na década de 1990³⁴. É acentuada a diferença dos sentidos dados aos padrões de vida da metrópole amazonense e dos demais municípios, principalmente na maneira de olhar os personagens das cirandas inspiradas nas iniciativas de Gaspar Neto. Reacenderam alguns estereótipos em consequência do deslocamento da história dos fundadores com as experiências de interior, afinal, os coordenadores da capital não tinham vivências da vida rural, fazendo-os reinterpretarem as características dos personagens do *Auto do Carão* mais uma vez nas propostas dos espetáculos.

A começar pelo Seu Honorato, que na materialização na Escola José Seffair era imaginado um caboclo com o dom de rezador, usando chapéu de palha, camisa social de manga curta, calças com as pernas enroladas à meia canela. Maria Madalena afirma que nos municípios do interior, o rezador é presente no atendimento à saúde da população e na orientação religiosa, e que nas grandes cidades o conhecimento científico e as instituições religiosas são consolidadas. Esse sentido é ignorado pelos coordenadores de ciranda em Manaus, que para nós, pode ser justificado pela desconexão com a história.

Nas falas de José Nogueira, fica bem claro esse nosso posicionamento

O Seu Honorato pra mim é a figura daquela pessoa que se chamava... não é o boticão, nem enfermeiro... que vende remédio mesmo, que me falta no momento, é o 'farmacêutico da região, só que ele não tem a farmácia feita na faculdade. Ele tem uma farmácia de conhecimento de remédio caseiro, mas ele não precisa ser o rezador (NOGUEIRA, 2022, informação verbal).

³⁴ Apresentação da Ciranda do Japiim, Manaus em 1990 - <https://www.youtube.com/watch?v=5CuyRQKNwvQ>
 Ciranda Flor Matizada, Manacapuru em 1997 - <https://www.youtube.com/watch?v=BUNnkupePZc>

Diferentemente de José Nogueira, natural de Manaus, Maria Madalena, manacapuruense, nos diz

Seu Honorato é um rezador, e reza com vassourinha, porque em Tefé, lá em Nogueira, tinham muitos moradores. Então, o pessoal quando adoecia, não ia pro médico em Tefé. O médico de Tefé era só pra alta sociedade. Então, eles iam lá pros rezadores de Nogueira, e a família humilde de Tefé também atravessava aquele rio todinho e ia pros rezadores de Nogueira (MADALENA, 2022, informação verbal).

O fato é que, mesmo com a divergência do sentido de Seu Honorato, José Nogueira e Maria Madalena relatam suas experiências com rezadores e de pessoas próximas, e ambos atestam veracidade na benfeitoria de rezadores no Amazonas.

Essa diferença de sentido ultrapassou a concepção em Manaus e atingiu a representação alegórica dele. Nas diversas cirandas manauaras Seu Honorato era caracterizado como um médico, trajando jaleco branco e portando alguns utensílios do profissional da medicina (estetoscópio, seringas e comprimidos). O lado cômico predominava as apresentações com dramatizações satíricas do agente de saúde e do paciente que foge de seu algoz, pois tais utensílios eram de tamanhos exagerados, – alguns utilizavam martelos, serrotes – e isso proporcionava um momento de muita descontração do público que assistia à exibição com gargalhadas e palmas.

Figura 24 - Seu Honorato (de Pé) da Ciranda do Amor, Manaus.



Fonte: Acervo da Ciranda Do Amor

Outra personagem, Constância, a homenagem às debutantes, se tornou uma das personagens mais prestigiadas da roda, fenômeno semelhante ao da sinhazinha do boi bumbá de Parintins. As roupas eram bastante luxuosas, com rendas e brilho, acompanhadas de uma sombrinha também de renda, sendo esta cortejada por todos os cirandeiros³⁵.

³⁵ Ciranda do Amor com as *performances* dos destaques - <https://www.youtube.com/watch?v=o5MXHJGZoRM>

A Mãe Benta também teve ressignificação. Até então, não se tinha referência quanto a sua prática religiosa, a não ser sua naturalidade e seu ofício. Ela começou a ser caracterizada como as baianas de escolas de samba, e remetendo-a às práticas religiosas de matrizes africanas.

Figura 25 - Mãe Benta da Ciranda do Amor, Manaus (anos 2000).



Fonte: Acervo da Ciranda do Amor

Rejeitando esse novo sentido dado à Mãe Benta, José Nogueira diz

Ela fazia bolos, que fazia alguma coisa. Não precisa ser uma negra, podia ser outra mulher... Agora, a palavra Iaiá (na letra da canção), é que talvez se justifique a história da Mãe Benta ser (negra) 'Iaiá, cê que fazer alguma coisa? Ioiô...' que era o negro que falava assim. Talvez tenha uma relação (NOGUEIRA, 2022, informação verbal)!

E por último, a principal mudança que – nós acreditamos - foi a mais impactante do processo de mudança de sentidos estava na morte e ressurreição do pássaro carão, como havíamos pontuados ao ver a apresentação da ciranda de Tefé do folclorista José Nogueira. Lembremos que o *Auto do Carão* trazia um apelo à relação do homem com a natureza em sua volta e à preservação da fauna. O que aconteceu com as cirandas manauaras foi uma inversão de valores nesses quesitos, e diz muito sobre o pensamento equivocados a respeito do carão, relacionando-o à perversão e aos maus presságios que a ave poderia provocar.

Nas cirandas de Manaus, o carão não era um personagem agradável ao público. Era uma pessoa envolta de um tecido preto, com uma cabeça de ave apoiada em um pedaço de vara. Com a mudança dos sentidos ele passou a correr entre o público amedrontando a quem o encontrava. Em alguns vídeos é possível ver as crianças sendo carregadas por ele, aos prantos, desesperadas, enquanto os adultos riem da cena³⁶. Assim, o público via no caçador a figura de herói, e não de vilão, como nas cirandas de Tefé.

³⁶ Apresentação do carão em 1990: <https://www.youtube.com/watch?v=LyPjeacg9vA>

Na apresentação da ciranda de José Nogueira, é possível notar o coro de cirandeiros juntos com a banda clamando pela morte da ave, enquanto a ave era enquadrada na roda. Ao final, o caçador, simulando uma caçada, consegue acertar um tiro de espingarda. Nessa versão o carão não é ressuscitado, e nem se cria um sentimento de melancolia pela cena. Sua morte é o aviso que o “mal foi vencido”, sendo celebrado com a despedida da ciranda com a tradicional “ciranda, cirandinha”.

No ano de 1999, a Ciranda do Amor, uma das mais conhecidas de Manaus, lançou um CD³⁷ com uma canção retratando a fala de um apresentador sobre o suposto confronto entre o carão e o caçador como “a maior batalha de todos os séculos”, classificando a ave como “o pássaro mais temível de toda a floresta”. Ao final da canção a citada a morte do carão é celebrada com a frase “*e o nosso carão se tornou banquete! Convidamos todos pra participar!*”. A celebração não é mais pelo “milagre da ressurreição” que outrora anunciava o fim da apresentação, mas a comemoração pela morte de um vilão.

No dia em que fomos entrevistar o secretário de Turismo de Manacapuru, o senhor Alilson Portela, encontramos uma obra literária de um artista da cidade em exposição nas dependências da secretaria. Tratava-se do livro de Dermilson Andrade, “Paixão de um pescador: uma história de ciranda”, um romance entre Seu Manelinho e de Constância, que me despertou certa curiosidade por trazer uma narrativa do *Auto do Carão*. Ao ler a obra notei a comicidade dos personagens e a luta de Seu Manelinho para conquistar a moça.

A história lembra muito o desfecho do *Auto do Boi Bumbá*. Constância estando grávida deseja comer o carão, e seu Manelinho contrata o caçador para atender o desejo de Constância. Mas é alertado pela “estranheza” do pedido por não ser comum degustar-se da ave. Abatido, o carão vira refeição da família preparada pela Mãe Benta. Na história, as “espinhas” da ave – acreditamos ser os ossos da costela - fazem Constância ficar entalada e sem respirar. Mesmo com a ajuda de Honorato, a dificuldade de respiração acaba vitimando a criança na barriga da mãe.

Dermilson de Andrade descreve

Para todos daquela região, porém, não restava dúvida: o causador de toda aquela história trágica teria sido aquele pássaro agourento, comedor de uruá, o maldito carão... a história da maldição do pássaro logo contagiou a todos, desencadeando uma verdadeira perseguição à ave. Onde se tinha notícia de uma delas, lá se ia um verdadeiro batalhão à sua procura, para matá-la (ANDRADE, 2012, p. 59).

³⁷ Segundo *cd* da Ciranda do Amor - <https://www.youtube.com/watch?v=EAtD7Pyv2ms&t=1978s>

Algumas crendices estão presentes em parte da cultura amazônica, principalmente quando se refere a poderes sobrenaturais da fauna e da flora. Alguns defensores do folclore classificam tudo aquilo que foge da lógica da cientificidade como algo mítico. Para o sujeito amazônida, isso não faz parte apenas de seu imaginário. Eles acreditam piamente na possibilidade de ser real tudo aquilo que a racionalidade ignora. É tão contundente a eles que fica impossível percebermos a fronteira entre o real e o irreal. O caboclo descreve com uma riqueza de detalhes essas experiências sobrenaturais em seu cotidiano e a materialização daquilo que para nós seria apenas fruto da imaginação, como as histórias de Maria Madalena e de José Nogueira com os rezadores.

Nas palavras de Dermilson Andrade é nítida a causa do mal na vida de Seu Manelinho, da mesma maneira em que se acredita que alguns peixes sem escamas causam doenças como a psoríase, que em dias santos não se caça na floresta, ou que ao adentrar na mata deve-se pedir licença da “mãe da mata”. Não iremos nos ater ao assunto do imaginário dos povos amazônidas pelo fato de se tratar de um universo ainda a ser desvendado.

Trouxemos esse ponto apenas para ilustrar o novo sentido trazido nas cirandas em Manaus, que não é muito diferente do citado no romance. Ou seja, não há consciência ambiental como quiseram retratar os primeiros cirandeiros, mas a preservação pelo medo do incerto.

Figura 26 - Encenação do caçador e a morte do carão.



Fonte: Acervo Da Ciranda Do Amor

O vislumbre ao espetáculo do Festival de Cirandas de Manacapuru e toda visibilidade e pompa que o evento ganhou logo fizeram muitas cirandas de Manaus reformularem o jeito de apresentar a dança e a abandonarem qualquer relação com a história, da mesma maneira que intensificou o debate sobre a manutenção de uma suposta tradição tefeense nas cirandas da capital e a modernização de concepção.

Diferente do movimento que impulsionou a criação de um festival específico em Manacapuru com o incentivo direto do poder público municipal, em Manaus, os grupos

folclóricos mantiveram suas estruturas sendo coordenados por comunitários onde a ciranda está instalada. Existem três associações folclóricas que captam recursos públicos das secretarias estadual e municipal, não apenas para as centenas cirandas, mas para as diversas danças folclóricas da cidade: AGFAM, AGFM, LIGFM³⁸.

Figura 27 - Ensaio da Ciranda Força Jovem em Manaus, 2022.



Fonte: Portal Cirandas de Manaus

Os espaços de ensaios continuam ser as quadras poliesportivas comunitárias, de escolas públicas, e até em ruas de bairros da periferia. Para que as cirandas consigam se apresentar, seus coordenadores e brincantes promovem diversos eventos, como passeios, feijoadas, *shows*, rifas, bingo e outras promoções. Mas na maioria das vezes são os próprios brincantes que custeiam suas roupas. Mesmo com todas essas dificuldades, as apresentações das cirandas vêm se encaminhando aos luxos manacapuruenses. Assistindo-as podemos perceber processos de transformação das cirandas semelhantes aos de Manacapuru.

Figura 28 - Festival Folclórico do Amazonas em Manaus, 2022.



Fonte: Portal Cirandas de Manaus

Sobre essa situação das cirandas de Manaus e a sensação de marginalização e de falta de investimento do mercado e da indústria cultural, encontramos a fala de Hall (2013, p. 282):

A dominação cultural tem efeitos concretos – mesmo que estes não sejam todo poderosos ou todo-abrangentes. Afirmar que essas formas impostas não nos

³⁸ Associação de Grupos Folclóricos do Amazonas; Associação de Grupos Folclóricos de Manaus; Liga Independente de Grupos Folclóricos de Manaus.

influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural. Não acredito nisso. Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular.

Sabemos que não é a intenção do poder público o domínio pleno das manifestações culturais e da cultura popular. Mas observamos que a mesma secretaria que investe capital no Festival de Manacapuru também direciona verbas aos grupos folclóricos da capital, no entanto, a diferença de tratamento é discrepante e isso perpassa às cirandas, mas a outros grupos folclóricos.

As cirandas sozinhas conseguem se manter como grupos de resistência e de manutenção cultural, mas não vejo que conseguirão construir um festival de mesma proporção, mesmo que se unam com o propósito. São mais de 150 grupos de cirandas associados, sem contar com os grupos que não são. A única alternativa encontrada por esses grupos é tentar imitar os elementos artísticos das cirandas de Manacapuru, para assim serem visibilizados pelo poder público, pelos meios de comunicação e até pela população manauara.

Destaco alguns pontos relevantes nos dias de hoje observada por nós para esse trabalho que mostram a hibridização entre aquilo que se afirma ser uma tradição cirandeira de Tefé e a espetacularização das cirandas manacapuruense. As cirandas manauaras mantêm as canções das primeiras cirandas, de maneira reduzida, devido a redução do tempo de apresentação nos festivais folclóricos que varia de 30 a 45 minutos. A permanência dos passos clássicos se dá pelos mesmos critérios ditos por Gaspar, os regulamentos que exigem a originalidade e a tradição da ciranda.

Sobre os passos, os grupos também mantiveram os principais (gingado, marca-passo, dois-pra-lá e dois-pra-cá), o bailado e giro de pernas em forma de “x” foi incorporado para acompanhar os tempos mais acelerados das canções e a duração da apresentação, já mencionado acima. Na musicalidade, as cirandas passaram a utilizar as nomenclaturas de Manacapuru, como cordão de cirandeiros, cirandadas, tendo cada uma sua cirandada de entrada, como uma forma de apresentar a ciranda para o público.

As cirandas manauaras também aderiram na fetichização dos personagens do *Auto do Carão*, que outrora eram mantidos no imaginário do povo amazônida. Elas mantiveram os brincantes destaques e aderiram alguns itens de julgamento, como a *cirandeira bela*, a *portacores*, a *rainha do folclore*.

As vestimentas dos cirandeiros também são misturas das primeiras cirandas com as de Manacapuru. Algumas roupas masculinas lembram as das primeiras cirandas de Manaus,

mangas longas e chapéus, mas com tecidos brilhosos e leves (seda e cetim). As das mulheres seguem os modelos mais modernos, curtos e armados. Agora, não podemos negar que as dos brincantes destaques (chefe, oficial de ronda, Constância), estão equiparadas aos do Festival de Cirandas.

Figura 29 - Ciranda do Binha dançando na rua em Manaus, 2022.



Fonte: Portal Cirandas De Manaus

Há cirandas que, além do enredo das cirandas de Tefé, inovam em suas temáticas. Essas desconectam suas indumentárias, suas alegorias e suas canções dos enredos amazônicos. Assistindo uma das apresentações, foi possível observar uma ciranda com a temática “Alice, no país das Maravilhas”, outra com temas místicos e até o clássico *Pierrot e Colombina*.

Figura 30 - Pierrot e Colombina, da Ciranda Brotinhos do Coroado em Manaus, 2022.



Fonte: Portal Cirandas De Manaus

3.8 AS IDENTIDADES CULTURAIS EM JOGO NAS CIRANDAS AMAZÔNICAS

Desde a colonização até os dias atuais podemos notar que as identidades culturais dos povos amazônidas estão em constante conflitos e em processo de negociação. Fica mais em evidência no âmbito da cultura popular. Ao mesmo tempo em que o sujeito amazônida tenta fixar marcadores identitários em seu cotidiano, ele acaba negociando sua existência às tendências globais e modernizadoras sociais e do mercado cultural.

Para Hall (2013, p 46), “as identidades formadas no interior da matriz dos significados coloniais foram construídas de tal forma a barrar e rejeitar o engajamento com as histórias reais de nossa sociedade ou de suas ‘rotas’ culturais”, até para justificar o centrismo perante as culturais “locais”. As reivindicações históricas pelo reconhecimento de suas culturas fizeram com que as estratégias de reconhecimentos não ficassem apenas no palco dos conflitos armados, mas expandiu pelo campo ideológico, chegando a ser reconhecido nas manifestações culturais, como por exemplo a dança da ciranda, analisada nesse estudo.

Nas cirandas amazônicas, as negociações identitárias são expostas na produção dos espetáculos suntuosos, que atraem os olhares dos povos amazônidas e de não-amazônidas. Gaspar Neto revela o sentimento daquilo que ele nomeia de “produção de encantamento”, e afirma que as cirandas de Manacapuru se tornaram uma “singularidade amazônica”.

Figura 31 - Casal de Puxadores da Ciranda Flor Matizada, década de 1990.



Fonte: Acervo de Maria Madalena Campelo

Segundo ele, a ciranda manacapuruense “é completamente diferente das cirandas que são praticadas em Manaus”, e que “caiu no gosto popular” no decorrer dos tempos. Ele analisa que as pessoas iam para os festivais, mas não apreciavam às apresentações, “ficavam nos

barzinhos!”, e que a partir das modificações fetichizadas dos personagens no ano de 1985, tudo mudou, porque “todo mundo queria ver o galo de Nazaré” elaborado e interpretado por ele.

Com as transformações assumidas pelas cirandas de Manacapuru, continua Gaspar Neto, “canaliza a criatividade do povo manacapuruense pra essa condição de produzir encantamento”. Ele conta que de 1997 até os dias atuais “vieram essas mudanças que tornaram a apresentação muito dinâmica, no sentido de proporcionar cada vez mais encantamento” e acredita que isso é necessário para que a ciranda seja uma dança “atraente”, tanto pra quem dança quanto para quem assiste.

Essas modificações trazem processos modernizadores de uma sociedade globalizada, com a profissionalização dos produtos que serão oferecidos, como jogos de luzes e sonorização de alta qualidade, músicos e cantores habilidosos, profissionais na elaboração das coreografias, artistas plásticos com experiências nacionais na construção de alegorias – com movimentos precisos – e uma aparato técnico na captação das melhores imagens do espetáculo. Sem contar com o envolvimento empresarial do município. Do mesmo modo que envolve pessoas da própria comunidade, com características mais amadoras e espontâneas.

Hall explica que os fenômenos culturais, *folk* ou tradicionais atualmente são produtos multideterminados de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais (HALL, 2013). Por isso conseguimos pensar o popular como algo constituído por “processos híbridos e complexos”, através de signos de identificação. Os idealizadores das cirandas manacapuruenses envolvem nos moradores da cidade o sentimento de pertença à manifestação cultural, ao passo de despertar o discurso de orgulho e satisfação como parte de suas culturas locais.

Mas o “encantamento” produzido pelo espetáculo citado por Gaspar Neto desencadeia algumas opiniões adversas em muitos elementos que são considerados essenciais para a cultura e de possíveis tradições no contexto das cirandas de Tefé, principalmente pelas pessoas que a conheceram diretamente de seus primeiros idealizadores, como sua conterrânea Maria Madalena e o folclorista manauara José Nogueira, que como já falamos, tiveram contato direto com o historiador e fundador das cirandas nas cidades de Manaus e Manacapuru, o professor José Silvestre do Nascimento e Souza.

Maria Madalena nos conta como ela viu essas mudanças:

A princípio, eu não gostei não. Eu não achava bonito os outros passos, o jeito muito acelerado de ser, que era muito acelerado. Eu não gostava! Depois, com o tempo, eu fui me acostumando e já acho bonito. Agora, há coisas que reclamo pra eles. Muitas vezes, eles me obedecem (CAMPELO, 2022, informação verbal).

Ela expõe sua opinião à maneira em que as cirandas manacapuruenses apresentam os personagens. Para ela, as referências deslocadas dos personagens em contextos que acompanha as temáticas escolhidas os desprivilegia, invisibilizando o real sentido de suas existências, que era a proposta das primeiras cirandas herdadas da cidade de Tefé:

Eu não acho o suficiente porque, acredito que eles deveriam colocar os personagens e dançar ao menos um trequinho da música pra mostrar como era a apresentação deles. A Mãe Benta distribuía a comida que ela fazia, os bolos. O Seu Honorato, eu gostaria que dançasse. Pra mim, seria melhor se dançasse ao menos uma parte, uma estrofe daquela, pra mostrar o trabalho dele, a representação dele... a Constância usava uma roupa bonita para paquerar os visitantes. Então, que cantasse a música dela também só um trecho e a apresentasse, porque ela tava ali fazendo aquilo. Eles a ‘soltam’ de qualquer jeito só para dizer que é um item. (CAMPELO, 2022, informação verbal).

Mesmo com sua forte contribuição para a espetacularização das cirandas, Gaspar Neto também assume que as diretorias das cirandas deveriam fazer mais para evidenciar os personagens, não apenas fazer menção à existência ou integração do personagem ao tema trabalhado. Ele afirma que “isso ainda é muito fraco porque o objetivo dessa obrigação é manter um certo *link* com a originalidade”, e que essa abordagem deveria ser muito mais incisiva.

José Nogueira é um pouco mais enfático ao afirmar que o Festival de Cirandas prejudica a história e a tradição da ciranda. A começar, Nogueira revela a opinião do próprio José Silvestre sobre aquilo que ele chama de “carnavalização das cirandas”. Nas suas palavras, Silvestre “ficava ‘danado’ quando ele via no festival grande colocarem personagem, não dentro da própria dança, mas personagem criada”.

O exemplo dado por ele é da Mãe Benta, na qual “colocam uma morena com tabuleiros cheio de bolo, nada a ver! não é verdade, é uma interpretação!... e cada ciranda apresenta uma Mãe Benta mais luxuosa do que a outra!”. Para ele, a afirmação de que Mãe Benta se tratava de uma “negra” que morava lá em Tefé, que produzia bolos não passa de uma “invenção” e que “isso nunca existiu!” (NOGUEIRA, 2022, informação verbal).

Quem sabe esse imaginário pode ser difundido entre os idealizadores de cirandas que usam de certos estereótipos e preconceitos raciais e étnicos para classificar determinadas pessoas de acordo com suas localidades de origem ou pela maneira de ser tratada. Esses rótulos identitários são tão comuns que até mesmo o povo amazônida sofre dos mesmos marcadores quando estão deslocados em outros lugares do país. Participando da Bienal da UNE (União Nacional do Estudantes) na cidade de Recife, em Pernambuco, tive que justificar diversas vezes que no meu estado de origem, o Amazonas, não existiam apenas indígenas, sendo eu uma pessoa negra, que não criávamos animais silvestres e que não fazia parte da minha rotina ver onças pintadas desfilando pelas ruas.

Sobre a Mãe Benta, as únicas referências que se tem e que já foram ditos nesse trabalho era do ato com seu nome ser uma homenagem à esposa do primeiro mestre de ciranda Antônio Felício, a senhora Sebastiana, que era baiana e cozinheira e que fazia doces e bolos, e que em sua canção faz-se menção de alguém pedir bolos a ela e de uma terceira pessoa, Iaiá. Mas não se fala sobre sua identidade, suas características físicas, exceto a expressão “mãe”, como a do “pai” muito presente ao instituir o líder religioso das religiões de matrizes africanas.

Tudo isso é resultado de nosso olhar para o diferente, para aquilo que taxamos como representação do outro. Neste ano mesmo, ao assistir a apresentação de um grupo de cirandeiros da ciranda Tradicional num evento realizado dentro de um *shopping* na cidade de Manaus, pude observar que uma jovem preta veio caracterizada de Mãe Benta, *baiana fetichizada* reforçando esse nosso posicionamento de que toda baiana é mãe-de-santo, e que segue religiões de matrizes africanas. O certo é que não há afirmação por parte dos fundadores sobre esses pontos, dando a entender não passa de uma interpretação.

Figura 32 - Ciranda Tradicional em um shopping na cidade de Manaus, 2022.



Fonte: Acervo pessoal

Nogueira acredita que todas essas mudanças foram motivadas apenas pelo dinheiro, como um fruto de comércio e não “um fruto de cultura”, e conclui, “é dessas coisas que eu não gosto!”. O folclorista levanta outros pontos críticos destacados por Silvestre que na opinião deles enfraquece a qualidade da dança e a visibilidade artística da ciranda de Tefé.

José Nogueira acompanhou a transição da estrutura de ciranda de Tefé para o espetáculo e não mede as críticas ao novo modelo em algumas apresentações que assistiu, e fala de uma específica na década de 1980 em Manaus no ato final do carão. Ele relata

Olha! quem entra... o caçador, o carão e uma cobra enorme, jiboia, lá no meio. Agora, que função tinha aquela cobra jiboia? Não tinha! É esse o problema quando o pessoal fala comigo, eu digo: -Olha, gente, há uma deturpação tão grande, que a ciranda chega a ser uma zaranda, porque, pelo amor de Deus, ela não tem nada de ciranda! - ela vai

simplesmente sendo deturpada por outro tipo de ritmo que desfaz... o problema que existe é que de repente, os coordenadores de dança que existem por aí, o objetivo deles é “vou fazer uma ciranda!” e acabou. Não pergunta de onde vem, quem fez, quem foi o primeiro incentivador, não pergunta (NOGUEIRA, 2022, informação verbal)!

Nogueira acredita que os coordenadores não fazem conexões com a história das cirandas, nem tampouco sabem o caminho que a dança percorreu ao longo dos tempos. Ele opina, “quando você tá fazendo um trabalho de folclore, você precisa saber o porquê!”, que essa falta de vivência com a história deve ser o motivo deles mudarem as estruturas das cirandas, visando construir uma apresentação que chama a atenção, mas que não traz um sentido lógico.

Pra mim, é heresia a mudança radical, porque eu transformo, como coordenador, eu como pesquisador, tô transformando. Não tenho razão pra fazer isso. Assim que eu vejo a história do folclore. Há mudanças, mas quem muda não sou eu, quem muda é o povo. O José, o João, a Francisca e não sei mais quem, o Armando, ele não é povo, ele é pessoa dentro do povo e quer modificar. Não é o povo todo que modifica! (NOGUEIRA, 2022, informação verbal)!

Essa reflexão também já havia sido dita por Canclini (1995, p. 41) que diz sobre a ação espetacular da cultura acima da reflexão e de intimidade de narração, como o fascínio por “um presente sem memória” e a “redução das diferenças entre sociedades”, marcas do multiculturalismo padronizado, fazem com que esses conflitos sejam admitidos de maneira mais pragmáticas. As divergências de opiniões entre Madalena e Nogueira, ambos com experiências idênticas com as cirandas de Tefé acentuam a diferença de conflito. No caso dela, a espetacularização foi absorvida mais rápida que com Nogueira, quem sabe por sua relação mais íntima com a história e com a opinião de seu fundador.

Hall fala sobre nossa localização na modernidade que é amparada pelas nossas origens, e que até os mais modernos carregam traços étnicos, e que todos tendem a extrair traços fragmentados e repertórios despedaçados das várias linguagens culturais e étnicas (HALL, 2013, p. 93). Ou seja, é compreensível que nas manifestações folclóricas se tenham as ambivalências entre o que é moderno e o que é tradicional. As propostas artísticas das cirandas de Manacapuru transitam claramente entre esses dois universos, num repertório cultural mais fragmentado e despedaçado, mas mantendo traços que ligam sutilmente com a história da dança.

A fala de Nogueira vai de encontro com o posicionamento de todos os entrevistados que justificam qualquer apego à história das cirandas ao fato dela ter saído dos ambientes escolares aos quais elas foram fundadas. Revela-nos o papel da escola na preservação das manifestações culturais de determinados povos. Nas cirandas amazônicas, o ambiente escolar foi de suma

importância para a sua popularização em Tefé, Manaus e Manacapuru, dentre outras cidades não apontadas nesse trabalho.

Afinal de contas, os primeiros cirandeiros nessas cidades eram estudantes, adolescentes e jovens, e por consequência, as cirandas contavam com a participação direta ou indiretamente dos seus pais e responsáveis que se envolviam na organização das apresentações das cirandas. Gaspar explica que essa participação foi um “vetor primordial para a divulgação” da ciranda em Manacapuru e que faz falta atualmente.

A ciranda hoje tá perdendo um pouco de conexão lá em Manacapuru com as comunidades mesmo, sem essa participação das escolas. Isso faz falta hoje, mas naquele momento de integração da ciranda com o município foi primordial, foi importantíssimo essa participação das escolas públicas no sustento dessa cultura, que chegou em Manacapuru (NETO, 2022, informação verbal).

Maria Madalena conta um certo momento que a ciranda da Escola Nossa Senhora de Nazaré foi impedida de ensaiar no espaço escolar por uma gestora que não gostava da dança, acarretando a mudança dos ensaios para a rua de sua antiga residência. Um ano depois do ocorrido, a gestora saiu da função escolar, fazendo com que a ciranda retornasse às origens. Ela conta que nesse período ela contava com a ajuda dos pais, de algumas autoridades do município. Porém alerta que esse distanciamento da comunidade com as cirandas se deu pelas mudanças que vinham ocorrendo

Quando foram havendo essas mudanças, foram diminuindo a saia deixando aparecer a calcinha... uma das coisas que eu não gostei, né, claro! Fica tudo armado, aquilo tudo é arame ali. Isso foi uma coisa que eu nunca concordei, eu não gosto disso. Até porque os brincantes, pra mim, eles são os elementos principais da ciranda, porque eles é quem fazem a dança, o movimento. Então, ‘tão’ fazendo o movimento pra exibir seus corpos, pra mim isso já não fica legal. Não é por puritanismo não, por respeito às famílias, eu acho. Tem pais que não deixam seus filhos dançarem ciranda por causa disso (CAMPELO, 2022, informação verbal)!

Em sua fala fica evidente a tensão moral que é um ponto a se considerar em pequenos municípios, em que as tradições religiosas são presentes, e que são usadas como parâmetros reguladores dos corpos, mesmo que veladas. Esses parâmetros entram em choque diante de uma suposta vulgaridade dos corpos das brincantes em detrimento das *performances* dos cirandeiros.

Esse distanciamento dos comunitários às cirandas também chama a atenção do secretário de turismo, Alilson Portela, que revela que conheceu o folclorista José Nogueira quando foi brincante de uma de suas danças folclóricas na década de 1990 na Escola Marquês de Santa Cruz, em Manaus. Ele indaga que enquanto as danças estavam se “digladiando para ver quem era a melhor dança”, estas esqueceram de “preparar as novas gerações!”.

Em reunião com os presidentes das três agremiações manacapuruenses em 2022, Alilson destacava “a importância de eles manterem, de vivenciarem, de trazer de volta para as escolas!” para que as danças tenham sempre uma “peça de reposição”, para que a cultura da ciranda nunca acabe.

O poder público municipal ‘tá’ trabalhando nesse formato de pegar lado da importância com as crianças, não só a parte da ciranda, mas trabalhar toda a parte cultural e explicando a importância da ciranda pro município de Manacapuru, e de eles estarem fomentando a cultura da ciranda (PORTELA, 2022, informação verbal).

Na musicalidade, a crítica de José Nogueira destaca a aceleração das novas cirandadas, que para Silvestre era chamado de “ciscado”. As músicas “ciscadas” perdem a rítmica sincopada que é uma característica das canções antigas.

Essas síncopes têm sua importância nas primeiras cirandas e que são características comuns nas músicas de matrizes africanas e brasileiras (candomblé, forró, samba etc.). Elas acentuam os contratempos da canção pelo atabaque e pelo apito do marcador, que antes serviam de anúncios aos passos nas coreografias, no gingado dos brincantes e na preparação de palmas. Nas novas cirandadas, a atabaque e o apito integram como elemento obrigatório naquilo que Gaspar Neto chama de “força da tipicidade cirandeira”, mas que, se escutarmos uma canção produzida em estúdio, estão apenas como adorno sonoro. Se em algum momento da gravação os tirassem, não seria percebida a sua falta.

Alilson observa que mesmo com a intensidade que o Festival de Cirandas promove no âmbito cultural e turístico, o público que acompanha o festival presencialmente no *Cirandódromo* vem caindo nos últimos anos. Ele acredita justificar-se pela falta de afinidade do público com a musicalidade cirandeira. Ele exemplifica o fenômeno semelhante que ocorreu no Festival de Parintins na década de 1990, e que foi responsável pela ascensão do evento para o mundo.

Por ser um ritmo muito rápido as letras quase não saem perceptivas, você escuta as músicas que quase não dá pra entender, por conta do ritmo... Lembro do Tony Medeiros(rodapé), que foi o ‘cara’ que, o que a gente escuta hoje no ritmo do boi, ele foi a pessoa que idealizou, que moldou essa nova ‘roupagem’ da musicalidade do boi. Não que a ciranda vai ser um ritmo das pessoas, e que elas vão imitar a coreografia como no boi, mas você vai poder colocar no som carro pra ouvir as canções. Acho que vai depender da musicalidade. A impressão que dá é que tudo é uma batida só nas cirandas. No boi é diferente, uma música é sempre diferente da outra, o tom e o ritmo (PORTELA, 2022, informação verbal)..

A observação do secretário é um comparativo à maneira que os idealizadores dos bois bumbás tornaram as toadas um produto comercial, que começou pela cidade de Manaus, e que possibilitou a popularização dos bois Garantido e Caprichoso em todo o mundo. Tiveram como

representantes o Tony Medeiros, a banda Carrapicho, o cantor Klínger Araújo, a banda Canto da Mata, e os levantadores de toada (rodapé) Arlindo Júnior e David Assayag, impulsionados com a parceria musical de Fafá de Belém. Mas para que isso acontecesse, as toadas tiveram de adormecer as temáticas amazônicas nas produções fonográficas durante o ano, e reacendiam durante o período de divulgação do evento, nos três meses que antecediam o festival dos bois.

Canclini (1995, p. 67) cita que

Por discutíveis que pareçam certos usos comerciais de bens folclóricos, é inegável que grande parte do crescimento da difusão das culturas tradicionais se deve à promoção das indústrias fonográficas, aos festivais de dança, às feiras que incluem artesanato e, é claro, à sua divulgação pelos meios massivos. Podemos atuar como consumidores nos situando somente em um dos processos de interação – o que o mercado regula – e também podemos exercer como cidadãos uma reflexão e uma experimentação mais ampla que leve em conta as múltiplas potencialidades dos objetos, que aproveite seu “virtuosismo semiótico” nos vários contextos em que as coisas nos permitem encontrar com as pessoas.

Para Canclini, o uso dos bens folclóricos nos circuitos comerciais, como a música, contribui para a expansão daquilo que é popular, mesmo que os efeitos sejam ao de unificação e homogeneização de formatos e até a dissolução das características locais, como no nosso exemplo o sumiço das características rítmicas e de instrumentos específicos das cirandas, e para isso faz-se necessário a incorporação e interação de ambos (CANCLINI, 2019).

Já, Hall acredita que as novas formas de músicas híbridas e sincréticas não podem ser baseadas em uma noção nostálgicas e exóticas de recuperação dos ritmos antigos se quiser ser aceito pelo mercado. A diáspora causada pela modernidade vê na história da produção cultural uma justificativa para o aproveitamento dos materiais e das formas das tradições musicais, como uma espécie de fragmentação, mas não pode ser o fim, se quiser acompanhar o processo de modernização (HALL, 2013, p. 42).

As observações feitas por Alilson nos remete à intenção de tornar as canções de cirandas comerciais, que possam ser escutadas não somente no período do festival, mas que faça parte da rotina dos amazonenses, como aconteceu com os cantores de boi-bumbá. Nem que para isso, os compositores e músicos se adaptem às exigências da indústria cultural para que as canções de cirandas sejam vistas além de um elemento artístico das danças, um produto a ser consumido e assim desperte o apego e a identificação cultural do público.

Canclini (1995, p. 53) evoca a palavra consumo

O consumo é compreendido sobretudo pela sua racionalidade econômica. Estudos de diversas correntes consideram o consumo como um momento do ciclo de produção e reprodução social: é o lugar em que se completa o processo iniciado com a geração de produtos, onde se realiza a expansão do capital e se reproduz a força do trabalho.

Sobre isso, o autor admite que é por meio do consumo de determinado produto é que constrói a racionalidade integrativa e comunicativa de uma sociedade. O ritmo acelerado atende ao espetáculo, mas distancia os próprios amazônidas acostumados com as músicas cadenciadas de seus artistas, geralmente com suas sonoridades leves e acordes simples. Ao escutarmos as cirandadas, conseguimos identificar uma qualidade harmônica afinada, com textos poéticos produzidos, mas distantes do que é oferecido pela indústria fonográfica global, caracterizados pelos acordes e melodias simples em cadências tonais e curtas.

Lembro-me da infância de escutar nas rádios locais as canções das cirandas de Tefé gravado pelas cirandas de Manacapuru e cantarolada no dia a dia. Antes mesmo de conhecer a ciranda, me recordo de já conhecer suas letras.

Sobre as temáticas voltadas às identidades amazônidas e ao cenário amazônico trabalhados para a produção de encantamento do público, Gaspar explica “Fico extasiado quando eu vou elaborar a temática que eu procuro nas nossas lendas, nos nossos costumes, dos povos originários da Amazônia. Eles oferecem pretextos pra questões mundiais, universais atuais”. Gaspar Neto dá um exemplo de como o tema do ano de 2022 foi trabalhado na ciranda Flor Matizada. Ele relata a escolha da temática ‘Bendito Sê’ destacando, através da referência bíblica da frase das bem-aventuranças de prima Izabel à Maria, mãe de Jesus, “o reconhecimento da carência da sensibilidade feminina nas estruturas de poder do mundo”. E continua, “o mundo hoje é majoritariamente governado pelos homens”, sem a presença da figura feminina, e para ele é o que justifica as “desventuras” ou os sofrimentos atuais.

Na análise artística e política do entrevistado, o que falta atualmente é “uma pintada dessa sensibilidade feminina para olhar certas questões que evitam fome, guerra” pela qual a humanidade não deveria estar passando. No desfecho do tema, a Constância é a protagonista de desenvolver uma trajetória feminina. Ele diz que “a questão aí seria colocar no mesmo pé de igualdade, e não em uma guerra. É fazer uma composição das melhores virtudes humanas para concepção de um mundo justo pra todos. Isso a gente fez no ambiente das nossas lendas” (NETO, 2022, informação verbal).

Na apresentação citada utilizando-se da lenda indígena de Jurupari³⁹, Constância tinha um papel de desfazer um feitiço a pedido dele que assolava todas as mulheres no mundo, e de se posicionar como uma personagem guerreira e desbravadora, em total harmonia com outra representação do imaginário amazônico, as guerreiras icamiabas, a figura das “amazonas” avistadas pelos exploradores espanhóis, fato já citado no primeiro capítulo deste trabalho.

³⁹ Para conhecer sobre a lenda de Jurupari, acesse: <https://www.todamateria.com.br/jurupari/>

É apaixonante, quando a gente vê que a nossa região é riquíssima. A gente aí não tá preso à história em si. A gente pode ir usando da liberdade artística pra jogar a criatividade em cima e produzir encantamento. Aí, tem a participação de Seu Manelinho, do Honorato. É fantástica a nossa cultura dos povos originários da Amazônia, e claro, a ciranda vem da bagagem nordestina, do povo que veio compor a cultura dessa região fantástica que é a Amazônia. A gente tenta trabalhar a questão de caráter universal como, por exemplo, a questão da mulher, mas no ambiente das nossas lendas, porque nós temos pretextos e argumentos da própria cultura originária dos povos daqui que trata de forma peculiar e às vezes, melhor do que a modernidade (NETO, 2022, informação verbal).

E conclui que não é necessário buscar em fontes fora da Amazônia para trabalhar a criatividade e para difundir a cultura amazônica utilizando o próprio meio midiático por seu alcance amplo e globalizado, e que hoje é uma tendência dentro das demais cirandas manacapuruenses.

O secretário Alilson Portela acredita que a regionalidade trabalhada pelas agremiações colabora para a aceitação do público em geral que se identifica com os temas apresentados no espetáculo, como a representação da “vida do caboclo, das histórias das lendas”. Ele completa que “as cirandas não preparam a apresentação somente para os jurados, mas para o público presente. Às vezes até esquecem dos jurados”.

José Nogueira reprova essa maneira em que as cirandas “evolutivas” trabalham temáticas diversas com os personagens do *Auto do Carão*, e prossegue que há uma beleza em um determinado momento da apresentação apenas, pois para ele tramar a dança como “se fosse uma dança tribal”, não pode torná-la tribal, de fato (hibridização da identidade indígena).

O que eu vejo é que eles acrescentam muita história dentro da apresentação. Aí vem isso, vem aquilo, vem acolá, vem a Iara, vem não sei mais quem, e que a ciranda perde seu próprio valor. A ciranda em si há muito tempo perdeu seu valor, assim como a Catirina e o Pai Francisco perdem o valor em Parintins. Eles são umas ‘criaturas’ que se existem ali, são figuras apagadas, que não deveria ser (NOGUEIRA, 2022, informação verbal).

As identidades culturais trazidas pelas transformações das cirandas em Manacapuru marcam, como já citado por Gaspar, uma originalidade manacapuruense, que de acordo com as palavras de Hall (2013, p. 95) é a fundação de uma identidade excludente, causada por um efeito de poder. Por esse motivo, as marcas dessa identidade excludente está o silenciamento e a invisibilidade de certos personagens ou até mesmo o folguedo do *Auto do Carão*, sendo cada vez mais descaracterizado e descontextualizado.

Na fala, José Nogueira expõe o silenciamento e a invisibilidade dos personagens e de como, no seu ponto de vista, a ciranda de Tefé vem perdendo suas referências artísticas e culturais “originais”. Ele reforça que as pessoas que conheceram as cirandas na suas íntegra

estão envelhecendo, e não possuem mais disposição para continuar mantendo ativas as memórias sobre as cirandas “tradicionais”.

A mesma preocupação também é vista por Maria Madalena, que em muitos momentos ouviu de seus brincantes para que não os abandonassem. Ela observa que os brincantes a tenham ainda hoje como referência da manifestação folclórica. Isso seria um dos motivos dela permanecer junto à agremiação como conselheira.

Eu não sei, a minha família, quer dizer, meus filhos não, mas meus primos, minhas tias não suportam que eu faça isso. Eles vivem pedindo pra eu parar com isso, mas eu gosto, eu quero que vá pra eternidade, que alguém saiba. Eu não quero que morra comigo (CAMPELO, 2022, informação verbal).

Segundo Nogueira, as modificações na forma de fazer ciranda vão continuar, com temas novos. Ele completa

Aquilo é um carnaval, na minha concepção... Não ouço nenhuma música da ciranda de Tefé mais. Elas criam uma outra letra em cima e vão levando, a cada ano que passa eles vão inventando mais, vão criando mais coisas. Isso, porque o sentido competitivo das coisas alcançou um grande grau de anormalidade, que você não vão nem sequer dizer “olha, isso não é assim mais”, que vão voltar à tradição, porque não vão voltar mais (NOGUEIRA, 2022, informação verbal).

O problema apontado pelo secretário Alilson Portela está somado à ideia de José Nogueira na preservação dos sentidos dados aos personagens das cirandas de Tefé, que de acordo com nossa análise pode estar relacionada à sua convivência com o folclorista em Manaus, e dentro de uma tendência na cidade de fixação de uma tradição cirandeira.

Segundo o secretário, há um projeto da Prefeitura de Manacapuru de construção de esculturas dos personagens do *Auto do Carão* em tamanho real na perspectiva do folguedo de Isidoro Gonçalves. Ao apresentar o projeto para os diretores das três agremiações, ele encontrou algumas divergências conceituais e que tensionam a relação entre o folguedo e os debates mundiais sobre a preservação da fauna e da flora da Amazônia. Vale lembrar que nas apresentações das cirandas de Tefé o apelo envolvia mais um valor sentimental do que ambiental por parte dos personagens com a ave. Em Manaus, seu sentido foi reinterpretado em Manaus com a fixação da vilania ao carão, e não ao caçador como mencionado anteriormente, e que supostamente foi reproduzido em Manacapuru.

Segundo Alilson Portela

Ainda não foi feita porque está nessa divergência. Pra mim tem que tá a arma, mas não apontada pro pássaro... o caçador está ali, sentado num tronco escorado na espingarda e no outro lado está o carão voando perto do mato. Mas o caçador não está mirando, está com a mão em cima da vista, por causa da claridade, com o chapéu,

procurando o carão. Tá essa divergência porque, da mesma forma que temos que ter o diálogo com as cirandas, vem essas situações (PORTELA, 2022, informação verbal).

Para o secretário, a divergência está na afirmação dos tradicionalistas das cirandas que querem a escultura com caçador em ação de caçada. A sua colocação está mais pautada à menção de existência dos dois personagens, e não necessariamente a ação de caçar. Segundo suas palavras, o ato de caçar é o contraponto aos apelos de preservação das espécies silvestres na Amazônia dos últimos anos.

Isso gera todo um debate referente ao cotidiano dos caboclos e ribeirinhos que utilizam da prática da caça e pesca para sua própria sobrevivência. As práticas fazem parte do modelo econômico da região por muitos anos e ainda está presente, principalmente em comunidades ribeirinhas e vilas próximos aos municípios. Atualmente existem leis ambientais⁴⁰ que proíbem a caçada de animais silvestres pela Amazônia, o que não é bem aceito pelo homem rural que por estar distante das grandes cidades não encontra alternativas de se manter.

Suas justificativas são reforçadas pela ideia de que são dadas restrições em suas práticas sem apresentarem meios de compensação. O fato é que estamos diante de um choque cultural bem claro da visão do indivíduo acompanhado das tendências mais modernas e globais proveniente de uma metrópole e um grupo social mais ligado às tradições culturais da vida mais rural.

Outro personagem também desperta um tensionamento junto às agremiações nesse dilema das esculturas, o Seu Honorato, que para ele

Na hora que apresenta Seu Honorato como rezador, a gente procura ou não um médico? A orientação que nós temos é “procure sempre um especialista, um médico”. O rezador não é um médico, ele procura usar coisas da ‘terra’, plantas medicinais. Esse conhecimento ele adquiriu de pai pra filho, muitos são conhecimentos indígenas que é passado pra eles que vão adaptando. Hoje mesmo em Manacapuru ainda temos dois rezadores. A maioria das pessoas não os procuram mais (PORTELA, 2022, informação verbal).

Esse sincretismo religioso descrito pelo entrevistado evidencia mais uma vez suas experiências com as cirandas de Manaus, em que Seu Honorato é ressignificado como um médico, e não um rezador. E mostra uma realidade que o município está vivendo nas últimas décadas com o desenvolvimento de políticas públicas voltadas à saúde, muito diferente de quando as primeiras cirandas foram criadas, em que a classe mais pobre recorria ao rezador, com já explicado pela Maria Madalena.

⁴⁰ Lei nº5197, de 03 janeiro de 1967.

Ao contrário do público mais jovem que recorre à ciência, por meio dos profissionais da saúde, a tradição de procurar os rezadores ainda é uma prática da população mais velha que os têm como uma entidade religiosa e curandeira na solução de problemas somáticas que tem alguma relação com questões espirituais, como relata Maria Madalena

Minha primeira filha é a prova! Ela tava morrendo... e ele (rezador Manduca) rezando. Ele disse:- Eu vou parar de rezar e vou pra casa porque ela não vai resistir! Daqui a quinze minutos pra ver se ela vai ter crise...- quando ele voltou, ela não teve crise, então ele terminou a reza de perto. Ela foi fechando os olhinhos e a boca, pois ela não fechava mais, ela não engolia nada, e, no entanto, ela voltou a engolir. As esposas dos meus tios, uma segurava ela e a outra dava o remédio, e assim levaram a noite todinha. De manhã a menina estava bem. Os médicos ficavam surpresos (CAMPELO, 2022, informação verbal)!

Outro relato é do próprio folclorista José Nogueira, uma experiência que teve com uma *rezadeira* na cidade de Manaus após voltar de sua aula com mal-estar no corpo foi avistado pela “Dona Mimita” que afirmou que ele estava com *mau-olhado*. Segundo ele

Ela, na sua sabedoria popular, foi, pegou umas folhinhas de uma planta... começou a rezar, mandando tudo ‘pro mar sagrado’, e pra ‘quem come ovo sem sal’, ela manda isso e acabou! Quando ela terminou de rezar em mim, a planta tava pretinha como se tivesse passado por fogo, ou seja, como se tivesse acontecido um incêndio. Isso aí, eu vi. Eu não posso dizer que é mentira porque foi comigo (NOGUEIRA, 2022, informação verbal)!

Trouxemos essas duas experiências para ilustrar que além do imaginário criado, existem experiências de pessoas que atestam a eficácia da atuação deles no que tange à saúde e às questões religiosas dos rezadores. Portanto, é notório que as concepções em volta do personagem Seu Honorato entram em conflito, mas o que se busca por parte dos envolvidos nas cirandas é um diálogo entre a fé cabocla e a ciência.

O secretário Alilson abre um questionamento sobre essa concepção de modernização das cirandas, naquilo que elas propõem apresentar com algo que insistem em preservar, ao perguntar:

Até onde a ciranda com os personagens consegue desenvolver e apresentar, mas normalmente dentro da ciranda chama a atenção pro rezador e pro caçador. Continua o rezador? Continua o caçador? Assim como outros personagens que foram tirados da ciranda (PORTELA, 2022, informação verbal).

Nesse quesito, trazemos a reflexão de Canclini que distingue simbolicamente a interferência na cultura pelo poder público, citado como *estado*, e pelo setor privado. Segundo o autor, aquilo que é definido por tradicional é administrado pelo Estado, enquanto o moderno e experimental é promovido pelas empresas e o massivo por “outros” (CANCLINI, 2019, p.

89). As políticas desenvolvidas pela secretaria de Turismo de Manacapuru é a prova de seu papel como mantenedor da tradição alçada na construção de certos monumentos que remetem ao folguedo do *Auto do Carão*, deixando à responsabilidade das agremiações de experimentar o novo e moderno nos espetáculos de cirandas.

Mesmo assim, essa discussão entre o caçador, carão e Seu Honorato está longe de ser resolvido, pois mostra certo impasse ideológico, ao mesmo tempo em que as cirandas têm a permissão de criar enredos dentro de seus temas, estas se transvestem de órgãos reguladores das ações do poder público no que tange ao que deve ou não ser produzido em nome da tradição.

3.9 ESPETACULARIZAÇÃO DAS CIRANDAS PELOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Com o avanço das tecnologias da informação e dos meios de comunicação ocorrido nas últimas décadas, as cirandas do Amazonas viram uma boa oportunidade de popularizar ainda mais seus espetáculos, o que inclui não só as cirandas de Manacapuru, mas as da capital e de outros municípios, como Atalaia do Norte, Coari, Fonte Boa e recentemente Tefé, dentre outros.

Figura 33 - Publicação impressa de um jornal local, década de 1990.



Fonte: Acervo de Maria Madalena Campelo

Canclini acredita que as culturas tradicionais se desenvolvem transformando-se, e elenca dentre as causas a impossibilidade de incorporação da população ao modo de produção urbana, a necessidade de o mercado cultural incluir os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação visando as camadas mais populares, o interesse político pelo folclore

para fortalecer sua hegemonia e legitimidade, e à continuidade na produção cultural dos setores populares (CANCLINI, 2019).

Os meios de comunicação democratizaram a propagação das manifestações culturais e folclóricas por todas as partes e por ser interligada à rede global da *internet* possibilitaram a aproximação de pessoas que nasceram e cresceram dentro de culturais locais e que por diversos motivos vivem a realidade diaspórica. Essa foi uma adaptação em que as cirandas manacapuruenses estavam dispostas a passarem. São significativas essas adaptações à “cultura capitalista e moderna” nas agremiações, nas instituições e formas minoritárias com certo entusiasmo, o que vem ocorrendo cotidianamente quando o mercado cultural, como os meios televisivos, oferece esses espaços (WILLIAMS, 2011, p. 141).

Figura 34 - Publicação em um jornal local, década de 1990.



Fonte: Acervo de Maria Madalena Campelo

Para as cirandas de Manacapuru, isso significou muito e foi uma conquista, principalmente pelo espaço concedido pelas redes locais de televisão. Elas ganharam um espaço que era pouco cedido às culturas locais. Segundo Gaspar Neto, há um contrato de concessão de transmissão do Festival de Cirandas entre as três agremiações e a empresa filiada à Rede Calderaro de Comunicações, a TV Acrítica. Esse contrato contempla o pagamento pelo uso exclusivo de imagem de tudo que é relacionado ao festival, o que para Alilson Portela, precisa ser revisto pelas agremiações devido ao baixo valor de repasse.

De acordo com Canclini (1995, p. 228) essas escolhas de negociações quando assumidas pelos grupos populares expressam as dificuldades dessas em sair de sua condição de oprimida. Essa condição opressora segue por uma fronteira invisível entre o risco de perda de espaço na televisão e a sujeição em detrimento às reais necessidades locais das agremiações.

Ambos entrevistados destacam algumas limitações da empresa, como a divulgação deficitária, ficando concentrada apenas no mês de agosto, que é o mês do evento. As cláusulas contratuais de exclusividade distanciam as demais emissoras de televisão a explorarem a cultura de ciranda na cidade, engessando as ações pertinentes à difusão em massa do evento. Como falamos, é de responsabilidade da emissora a criação toda a identidade visual que é repassada ao Governo do Estado e à Prefeitura de Manacapuru, que daí passa a divulgar o festival.

Alilson desabafa, “a empresa TV Acrítica deveria ter um olhar diferente pra cá com as cirandas, ver as cirandas mesmo como deve ser vista. Não simplesmente como ‘Ah! Esse mês tem o festival de Cirandas’. Gaspar acredita também que há um descaso por parte da empresa em melhorar os serviços prestados e que a falta de interesses de outras emissoras em transmitirem o Festival como um evento local e cultural pesam no final, e justifica esse o motivo dos valores pagos pelas transmissões ser baixos mediante à grandiosidade que o Festival de Cirandas.

Williams (2011, p. 13), ao debater sobre o papel do meio de comunicação para a produção cultural, afirma que “todos os canais de expressão e comunicação deveriam ser abertos e acessíveis, de forma que toda a vida real, [...], e que conhecemos apenas em parte enquanto está sendo vivida, possa estar disponível para a consciência e para a significação”. A limitação expressa pelos entrevistados não percorre somente na divulgação do evento, mas na visibilidade das pessoas que integram a organização e o trabalho para se chegar ao resultado que é o espetáculo.

Para Williams (2011, p. 132), quando as tecnologias da informação são criadas com a finalidade de uso social específico, que ajude de alguma forma o festival e a localidade onde é realizado por exemplo, ela ganha relevância, mas quando utilizada com a finalidade de relação social, econômica e política como o grupo envolvido e não por interesses particulares, nesse caso os interesses da empresa de transmissão.

Pelos organizadores espera-se que seja aberto espaço para que a população amazonense conheça os temas que serão abordados pelas cirandas, seus itens, a rotina de trabalho, canções e tenham acesso à outras coisas que ajudam na construção dos significados ou das afinidades às cirandas, como o clima que se constrói na cidade e os bastidores no período de preparação do festival.

Como bem sabemos, uma emissora de televisão, que dentro de sua pauta de transmissão, depende de seus anunciantes e são eles que vão ditar se um determinado produto é rentável o suficiente para que valha o investimento comercial, em um sistema de relação comercial. E isso

deve ser levado em consideração quanto ao papel da empresa de TV e o posicionamento dos agentes culturais em apresentar as cirandas como um serviço cultural e comercial também.

Vejamos a opinião do secretário Alilson:

Eu vejo que isso interfere na difusão e na aproximação de possíveis patrocinadores, como uma empresa de móveis por exemplo. Porque aquilo (transmissão) ficou resumido a tão pouco tempo que o empresário fica “como é que eu vou produzir um comercial e divulgar pra não dar margem de lucro?”. O empresário quer ser visto, e ele vendo aquele momento de divulgação da marca dele e seja associada a coisa positiva. Quando não acontece isso, eu vejo que, atrapalha na em que a empresa Tv Acrítica não procura trabalhar na divulgação, a dar o valor que deveria ao Festival de Cirandas (PORTELA, 2022, informação verbal).

Outro detalhe que não podemos esquecer que dentro da organização de um festival de grande porte com características locais, as emissoras de televisão costumam interferir na programação, estabelecendo o melhor horário de exibição, que não atrapalhe a grade de uma possível filiação com outra emissora de âmbito nacional. No ano de 2022, as transmissões foram realizadas das 22h30min e se encerraram às 00h00min, horário em que os principais programas de sua afiliada nacional RedeTv finalizavam.

Atualmente, com as redes sociais que potencializaram a massificação de conteúdos, como o *Facebook* e o *Instagram*, surgiram alguns portais especializados na temática das cirandas e que ajudam a romper a hegemonia contratual imposta pela empresa de TV. Nas redes sociais citadas conseguimos localizar três perfis que desenvolvem diversas ações com os grupos de ciranda de todo o estado do Amazonas: *Portal da Cirandas de Manaus*, *Portal Biografia Cirandística* e *Portal Folclore na Veia*. Dentre seus conteúdos difundidos o ano todo, encontramos entrevistas com coordenadores e membros, divulgações e transmissões ao vivo dos eventos e festivais, notícias e curiosidades.

Sem contar com o trabalho que é feito pelas agremiações em suas redes sociais próprias, que de algum modo ajuda na divulgação de seus produtos e em seus elementos artísticos – os temas, ensaios, as músicas, as apresentações, fotos dos principais itens, venda de camisetas etc. - e ajuda no engajamento de seus membros e admiradores de seus trabalhos.

Quando se aproximam os meses dos festejos folclóricos, outras plataformas e principais portais de notícias, (G1.com, Portal Acrítica, Portal Amazônia, Portal do Holanda, Portal do Marcos Santos etc.), também reportam os festivais e dão mais atenção aos bastidores dos grupos folclóricos. Nos jornais impressos, os registros do Festival costumam estar estampados nas capas principais.

Segundo Williams (2011, p. 17)

O progresso nas comunicações, em especial o desenvolvimento de novas formas de transmissão múltipla de notícias e de diversão, criou divisões incomensuráveis entre o transmissor e a audiência, o que por sua vez levou à interpretação da audiência como as massas desconhecidas.

Para cada telespectador, a exibição de um festival como o de cirandas trará significado único que dependendo de suas experiências dará sentido ao que está sendo transmitido. Segundo Canclini (2002, p. 49), “a comunicação midiática tem significados e repercussões diferentes em grupos de distinta localização econômica e sociocultural”. Ela pode aproximar aquele que assiste ao espetáculo pelas memórias, pela identificação associativa de seu povo de origem, ou pela comparação a outras manifestações populares disponíveis pelos meios de comunicação, como os desfiles das escolas de samba e o festival de Parintins.

A transmissão da TV Acrítica alcança aproximadamente treze estados brasileiros pelos sinais da emissora nacional RedeTV e vem buscando autonomia no mercado, o que pode favorecer os eventos locais, como o Festival de Manacapuru. Agora, os canais de comunicação que usam a rede de *internet* não ficam apenas no território nacional, mas alcançam todo o mundo. Óbvio, possuem um público global, conhecido e desconhecido.

Essa midiaticização integra o espetáculo das cirandas que repercute na mudança de rotina das cidades que se caracterizam com bandeiras e cores alegres. A cidade de Manacapuru, de modo especial ganha um caráter festivo, com divulgação de seu principal festival em cartazes e publicidades em *outdoors*. A identidade visual de cada ciranda muda a cara da cidade e o clima de seus moradores. Quando andamos pelas ruas durante o período festivo costumamos ver os habitantes da cidade trajando a camisa da ciranda favorita, animados pela movimentação dos turistas e das agremiações de ciranda, que intensificam seus trabalhos. Nas lojas e supermercados o que se escuta são as canções das três cirandas.

De acordo com Canclini (1995, p. 115)

A possibilidade de se reconstruir um imaginário comum para as experiências urbanas deve combinar o enraizamento territorial de bairros ou grupos com a participação solidária na informação e com o desenvolvimento cultural, proporcionado na medida em que estes tomem presentes os interesses públicos.

É de interesse dos moradores de Manacapuru uma identidade cultural pautada nas cirandas. Como exposto nas falas de Madalena ao retratar a respeito da espetacularização das cirandas:

Eu falava com aquela euforia toda, mas eu nem imaginava. Dentro de mim, não imaginava. Ia ser só aquela brincadeira e acabou-se, aquela dança regional e acabou. Depois que começou a crescer eu disse: - Meu Deus, disparou (CAMPELO, 2022, informação verbal)!

O sentimento é de orgulho por terem em sua cidade aquele que é considerado o segundo maior festival folclórico de toda a região Norte, em questão de estrutura alegórica, de proposta de espetáculo, de repercussão midiática e de circulação de turistas. É um festival que não está mais concentrado nos agentes comunitários, mas envolve o poder público e o setor privado com exponencial de crescimento econômico e turístico.

Portanto, estamos diante da prova de que o poder público e os meios de comunicação buscam constantemente caminhar juntos na promoção e na realização das festas folclóricas, da cultura popular e talvez da própria tradição de um determinado povo. É sabido por nós que as mudanças trazidas pela modernização e pelo processo de globalização acontecem com participação direta de seus agentes, como podemos observar da história da ciranda de Tefé até a cidade de Manaus.

Canclini amplia o debate sobre o papel dos meios de comunicação atualmente como os principais propagadores daquilo que a gente entende por cultura, sobre os espaços das cidades, por eles oferecerem aos seus expectadores as mais variadas experiências intensas (CANCLINI, 2002). E para um grupo local, é emergente sua posição de identificação frente a aquilo que é visto como global. Isso justificaria a quantidade de mudanças vividas pelas cirandas do Amazonas.

Antigamente, para conhecer e acompanhar as cirandas e ter uma experiência, fazer parte do imaginário de seus personagens, bastava comparecer a um festival de bairro. Hoje, não é mais necessário, pois suas apresentações são exibidas ao vivo, com detalhes e com privilégio de ser posicionado em ângulos que presencialmente seria impossível acompanhar.

CAPÍTULO 4 – CIRANDAS AMAZÔNICAS: UM OLHAR PARA O FUTURO

Falar das identidades culturais dos povos amazônidas tendo como a principal referência uma de suas maiores manifestações folclóricas e culturais, as cirandas amazônicas é e sempre será um desafio. Primeiramente pela precariedade bibliográfica e histórica que nos ajudem a entender o contexto social e econômico no período de sua fundação, como a dinâmica territorial da época. Segundo ponto, os relatos encontrados nessa pesquisa mostram um palco de disputa entre os defensores da história e das tradições cirandeiras, os idealizadores dispostos a negociarem a cultura das cirandas com o mundo moderno e globalizado por meio do mercado cultural, e por fim os poderes hegemônicos que tentam regular aquilo que deve ser apresentado ou preservado.

Tendo como base os objetivos estabelecidos para este trabalho podemos notar que as transformações ocorridas nas cirandas do Amazonas, desde a cidade de Tefé até Manaus e Manacapuru, foram muitas, intensas e envolveu não somente suas estruturas artísticas, culturais e seus sentidos. Essas transformações estão intimamente ligadas à maneira em que as identidades culturais amazônidas foram sendo construídas ao longo dos tempos e de como elas foram negociadas com os poderes hegemônicos.

A política de exploração e colonização dos povos europeus, de modo especial os portugueses, que se propagou por todo o território amazônico deixou sequelas profundas nas culturas dos povos nativos, os indígenas, formados por diversos grupos distintos. Mesmo com toda a diferença cultural, os grupos criaram resistências armadas, reivindicando suas terras e a preservação de seus costumes em prol dos elementos comuns compartilhados entre eles.

Não muito diferente, após o projeto bem-sucedido e aldeamento dos indígenas e a destribalização dos indivíduos, que resultou na mestiçagem de raças, os povos amazônidas tentaram se posicionar contra os modelos sociais europeus. Entretanto, a força das armas e o poderio das estratégias de guerra dos portugueses repreendeu todas e quaisquer manifestações que questionasse sua hegemonia, cabendo aos povos amazônidas o silenciamento de suas vozes e o isolamento, que muito combinou com a realidade da mata e dos rios. Os indivíduos que se sujeitavam a viver nas cidades abarcavam os padrões de vida europeus e tinham acesso à cultura dominante, seus gostos e costumes.

Não foram poucos os amazônidas que conseguiam transitar entre os hábitos de cidades e a vida ribeirinha e de mata. Porém, carregavam o fardo do preconceito e o rebaixamento de seus padrões de vida. A realidade que viviam dentro de seus territórios foram responsáveis pelo

comportamento apaziguador e passivo dentro daquela realidade moderna que se construía nas cidades. Assim, o processo de hibridização cultural na Amazônia foi consequência do estado de espírito em que a população menos favorecida se encontrava.

Por isso que com a chegada de outros povos, remanescentes quilombolas, nordestinos, dentre outros, ficou marcada pela facilidade de territorialidade destes. A maioria dos grupos indígenas preferiu o isolamento total de seus povoados às culturas forasteiras, enquanto os mestiços formados por caboclos optaram por conviver com o diferente, ora se submetendo ora resistindo ao seu modo. O grupo social que mais integrou com a cultura local foi a formada pelos nordestinos, incorporando suas identidades na culinária, na cultura e nas linguagens artísticas e culturais.

A presença das cirandas pelas mãos de Antônio Felício em território amazônico, principalmente no estado do Amazonas significou muito para a afirmação identitária do homem amazônida que incorporou suas vivências na dança. Mesmo que em seu início este tenha visto sua chegada pacificamente pôde dar novos sentidos e posicionar sua identidade e sua realidade de floresta. Se pela força sua cultura foi sucumbida com armas, pelas artes ela chegou até os principais instrumentos de comunicação da modernidade.

Podemos afirmar que o criador, Isidoro Gonçalves, das cirandas da cidade de Tefé, teve um papel importante não só em sua difusão como parte da cultura popular, como mostrou suas habilidades em negociar uma manifestação cultural que mostrava a essencialidade e a simplicidade de uma localidade ribeirinha e que vivia à margem do esquecimento. Ainda que isso representasse um saudosismo peculiar da realidade em que ele estava, encontrou em diversos moradores o afeto na identificação, quem sabe daqueles em situação de submissão aos padrões de vida da cidade.

Mesmo que em primeira mão não pareça que a mudança dos personagens no *Auto do Carão* seria uma resposta dessa condição deslocada de Isidoro Gonçalves, ele conseguiu agregar características marcantes e comuns entre os moradores da cidade de Tefé, que geralmente eram pessoas das classes populares e residentes das vilas que integravam o território tefeense. Nisso, é que a população amazonense reivindica como uma cultura comum, resultado da hibridização cultural sofrida ao longo da história. Quando ilustramos a possibilidade de uma suposta cultura amazônica, esta não traz, pelo menos aos olhos dos intelectuais e políticos, a imagem do homem da cidade modernizada, atento às tendências globais, mas a do homem interiorano, com seus costume e hábitos.

Uma que, mesmo com 62 municípios que compõem o estado do Amazonas, apenas a capital amazonense consegue acompanhar a estrutura de cidade grande. Os municípios mais

próximos ainda não conseguem se desenvolver economicamente e em infraestrutura, comparada com Manaus. Isso faz com que os municípios tenham seus crescimentos demográficos e estruturais de forma mais tímidas, mantendo muito dos costumes e crenças das populações rurais e ribeirinhas. Logo, nas manifestações culturais e folclóricas não é diferente.

A maneira volátil em que os personagens das cirandas foram ganhando novos sentidos seguem a realidade temporal de suas fundações, conforme suas localidades. Nos relatos de Mário de Andrade nos chama a atenção do “padre tapuio” que assumiu o protagonismo diante dos demais membros, satirizando aquele representante da Igreja Católica, que na história era a lembrança viva da desconfiança, da traição, como no caso de Ajuricaba, e até da demonização de suas crenças.

Para quem conhece o estado do Amazonas, sabe bem que seu território é regado por diversos rios e afluentes, é cortado pelo maior rio de água doce do planeta, o rio Amazonas, que é uma junção dos grandes rios Negro e Solimões. Mesmo com algumas estradas estaduais e federais, os meios de transportes mais utilizados são as embarcações. Em algumas cidades só é possível se chegar de navios e barcos.

As indústrias e os principais comércios só são vistos na capital pelo Polo Industrial de Manaus, e em outras poucas cidades, como Itacoatiara, Manacapuru e Iranduba, por estarem ligados pelas estradas, mesmo assim de forma bem mais pacata. Então, é comum que os moradores dessas cidades procurem mais oportunidades de trabalho e de estudos em Manaus, causando assim um movimento migratório grande ainda hoje.

O traslado dessas pessoas à grande cidade ocasiona geralmente um adormecimento de suas culturas de origens. Lembrando assim o mesmo movimento dos povos destribalizados que foram aldeados nas vilas portuguesas no período colonial. Para alguns, a lembrança com o passado deve ser algo ignorado ou guardado apenas na memória, para outros será uma constante em buscar indicadores identitários para apaziguar a melancolia da ruptura com a história.

Nesse ponto, as cirandas tiveram papel fundamental de materialização artística e cultural dessa memória adormecida, e conseqüentemente foi um espaço de fronteiras entre as duas realidades, a da vida moderna com a rural e ribeirinha. A maior parte da população amazonense que vive nos municípios e na capital são frutos da mestiçagem racial entre os povos indígenas, de africanos, europeus, e dos nordestinos brasileiros dos últimos séculos, São pouquíssimos os assentamentos de povos indígenas e quilombolas que vivem nos perímetros das cidades. A mais conhecida é a “raio de sol” sendo formada por *tapuios*, *tukanos*, *dessanos*, e *sateré-mawé*, e que utilizam a língua padrão *tukano* ou *nheengatu*.

O jogo de poder entre as classes dominantes e subalternas encontrou tanto em Isidoro Gonçalves quanto em seu filho José Silvestre grandes aliados na defesa da cultura popular, e tiveram contribuições dos espaços escolares na sua difusão. Isidoro usou a “espinha dorsal” das cirandas nordestinas, as canções, a musicalidade, a estrutura do *Auto do Carão*, as coreografias, mas foi estratégico em trocar os principais personagens das cirandas. Falo em estratégica porque quando ele desterritorializa a ciranda das tradições nordestinas, colocando como personagens membros de sua comunidade, ele reterritorializa com a história e com a cultura daquela localidade. Esse é o caso de Seu Honorato, do Galo Bonito, do Cupido, ao mesmo tempo que não desliga a conexão com o passado da dança, como em Mãe Benta, Seu Manelinho, Constância, Oficial de Ronda, Caçador e Carão.

Nessa configuração Isidoro resgatava não apenas aspectos culturais. Ele revelava o sincretismo religioso (cristianismo, xamanismo e de matrizes africanas), a vida rural associada aos cuidados com a saúde, na figura do rezador Honorato; os hábitos da pesca e da caça como forma de sobrevivência e econômica, em Seu Manelinho, que ao mesmo tempo expõe uma rotina comum de viagens pelos rios amazônicos; os jogos de sedução dos homens e as moças, principalmente das cidades, como em Galo Bonito e Constância, desde o amor correspondido às paixões descompromissadas e as paqueras colocadas na responsabilidade do deus do amor, Cupido; e a visão das classes dominantes de regular e de controlar o fazer popular, na representação do oficial de ronda, marca da posse territorial pelas guardas militares no período colonial.

O historiador José Silvestre faz um percurso um pouco parecido de seu pai Isidoro, ao trazer a ciranda para Manaus, sem as pretensões de expansão territorial e de levantamento de questões identitárias, mas foi levado ao acaso da difusão motivadas pelos grandes festivais folclóricos. Mas como podemos notar, esses eventos foram fundamentais para que as cirandas chegassem em toda a cidade. As apresentações das primeiras cirandas eram desconhecidas em Manaus, mesmo com a repercussão dela entre as cidades mais próximas de Tefé, o que pode justificar o fascínio da capital com aquilo que se apresentava como “novo”, resultando logo nas premiações recebidas pelos grupos de Silvestre nos festivais folclóricos.

Com essa pesquisa notamos que o sentimento de pertença de José Silvestre com a história das cirandas e o sentimento despertado nos coordenadores de cirandas em Manaus foram para lados opostos, pois, mesmo que Silvestre fosse cativado pelos vislumbres das premiações de campeão, ele foi um grande defensor da versão original da ciranda de Tefé. Ao contrário dele, as cirandas começaram a se desvincular de sua história. Isso é a maior prova de

que quanto mais distante da cultura de origem e com as vivências locais fica mais fácil seu abandono ou sua reconstrução.

Mas como visto, nada se comparou com as transformações ocorridas em Manacapuru. Nessa cidade vimos a consolidação da espetacularização das cirandas em uma logística envolvendo as classes subalternas e as classes hegemônicas. As características artísticas denominadas da cultura popular se tornam posses dos meios de comunicação e do poder público, nas esferas estaduais e municipais.

Nesse lance encontramos agentes dispostos a cederem suas identidades mais uma vez por levar em consideração mais um sujeito, que aparentemente desconhecido, tem o poder de escolher o que consumir, o telespectador. Para isso, observamos a invisibilidade dos elos com as origens das cirandas, o *Auto do Carão*, que era a essência de todas as cirandas amazônicas. O que veremos no Festival de Cirandas da cidade de Manacapuru é como uma costura de um tecido antigo em cima de uma manta nova. Há sim um esforço na preservação da história por meio dos regulamentos, mas fica evidente na fala de nossos entrevistados um silenciamento dos personagens provocados pelas inovações.

Destacamos o processo de invisibilidade quando os coordenadores das cirandas de Manaus colocam o personagem rezador como um agente de saúde atrapalhado e seus equipamentos extravagantes, o pescador viajante como um indivíduo alcoolizado. Mas o que teve um impacto maior de mudança de sentido foi o desfecho do *Auto do Carão* em que a ave assume o papel de vilã, o mau a ser combatido, enquanto o caçador torna-se o grande salvador da festa.

Os festivais folclóricos na capital e no interior tiveram forças propulsoras nesse processo de adormecimento da história e das tradições cirandeiras, uma vez que estimularam a criatividade e a inovação das apresentações. Os coordenadores entraram no jogo competitivo inconscientemente, mesmo que reconheçam o risco que estão submetidos quanto a perdas de características e de elementos culturais da dança. De alguma maneira eles foram condicionados a repensarem suas apresentações para que continuassem a ser reconhecidos como manifestações folclóricas, nem que para isso se submetessem a perdas de suas essencialidades.

Não à toa, esses festivais contam com o financiamento direto do poder público e dos meios de comunicações, que veem em eventos de grandes proporções a oportunidade de divulgação de suas culturas, como principalmente objetos de faturamento e de expansão e suas intenções, como a movimentação turística, econômica, a captação de recursos financeiros como a preservação de seus *status quo*.

Todavia, pudemos perceber que desde os membros mais tradicionais até os com pensamentos mais modernos criam estratégias diferentes para a preservação e lutam pela existência das cirandas no estado do Amazonas. Quer seja na criação dos regulamentos que contemplam a permanência de alguns personagens do *Auto do Carão*, mesmo que em contextos diferentes aos de suas origens, quer pela reinterpretação de seus papéis simbólicos, como o exemplo dado do Galo Bonito como a representação do conquistador espanhol feito pela ciranda Tradicional, quer pela iniciativa de existência de uma ciranda que se mantém viva com os elementos fiéis da cidade de Tefé.

Também fica claro nas palavras do secretário de turismo essa preservação quando, ao falar da preocupação do poder público em promover iniciativas junto às escolas públicas para que as novas gerações tenham afinidades com as tradições cirandeiras, vê nelas a esperança de continuação dos trabalhos culturais. Ao mesmo tempo que a fetichização dos personagens em esculturas e a territorialidades simbólicas através das identidades visuais com os símbolos e cores das agremiações em seus bairros-sedes também fazem parte de um movimento de luta e de resistência.

A produção do espetáculo com os estímulos à experiência de “encantamento”, como citado por Gaspar Neto são fatores preponderantes na perspectiva de atrair os olhares diferentes dos espectadores ao mesmo tempo que ativa as memórias afetivas daquelas cujas histórias estão interligadas com as cirandas, que reagem ora com elogios, ora com a crítica relutante. O que acaba sendo compreensível.

Vamos a alguns fatos: para quem viveu as estruturas de cirandas de Tefé, logo reivindicam a preservação do passado, afirmando uma tradição cirandeira; ao presenciar os Festivais de Ciranda revelam o estranhamento da proposta, submetendo-os a comparações com eventos que, aos seus olhos, se comparam aos carnavais cariocas ou ao Festival de Parintins, e que não combinam com as propostas simples e intimistas das primeiras cirandas; o processo de espetacularização causado pela intervenção dos poderes hegemônicos submete as agremiações em condições de exagero e até de risco à integridade dos brincantes.

Nesse último ponto, gostaria de relatar um triste fato ocorrido no Festival de Cirandas no ano de 2022. Como bem falamos, as alegorias contam com grandes estruturas, com figuras típicas da história e da mitologia amazônica esculpidas e articuladas. Nos últimos anos tornou-se comum o uso de guindastes que elevam algumas alegorias a alturas que variam de dez a vinte metros do chão carregando itens individuais.

Aconteceu que na última noite de apresentação, a ciranda Flor Matizada trouxe duas alegorias suspensas com dez casais de cirandeiros em cada e mais seis membros da equipe

técnica. No meio da evolução da ciranda, um dos guindastes teve sua estrutura de apoio danificada, ocasionando a queda da alegoria, com vinte e seis membros da ciranda a uma altura de quinze metros aproximadamente, resultando na hospitalização dos integrantes e no óbito de uma brincante.

Esse fato ampliou um debate no estado que foi de encontro com o posicionamento do folclorista José Nogueira, que é o do preço que se tem que pagar em nome da espetacularização. Até que ponto o espetáculo é benéfico à cultura e às tradições populares? Quando a integridade física e moral de seus brincantes e de todas as pessoas engajadas nas manifestações são colocadas em xeque, nas vestimentas, nos passos, na exposição ao perigo de morte, cabe a quem reivindicar e cobrar mudanças? Ao poder público? Aos presidentes e coordenadores das danças? À própria comunidade em que a dança está inserida? Porque, diante de um ocorrido como o fato citado, um evento usado para aproximar faz-nos questionar a necessidade de ceder ao risco em nome do entretenimento.

A verdade é que as inovações continuarão a existirem e as vozes da tradição ainda existirão. A pergunta que fazemos é: todo esforço é o suficiente para que a população amazonense continue a ver nas cirandas marcadores identitários como as viam nas cirandas de Tefé? Essa percepção fica clara nas falas de nossos entrevistados que mostram a ruptura histórica em prol do espetáculo. As mudanças de sentido sem uma apropriação histórica enfraquecem qualquer intuito de intimidade e fortalecimento das tradições de ciranda e das identidades culturais dos povos amazônidas nelas representadas.

Para os estudos sobre as cirandas amazônicas e refletir sua contribuição para que entendamos as identidades culturais dos povos amazônidas sempre são experiências significativas. Uma história que anda com o modelo de desenvolvimento social, político e cultural de toda a região Norte adotado no último século e que tem muito a dizer sobre as populações, principalmente as rurais e ribeirinhas.

Desde que eu tive os primeiros contatos com ciranda já me via admirado com aquilo que ela representava. Minhas experiências já era consequência do processo de espetacularização através das músicas tocadas nas rádios locais gravadas pela Ciranda Flor Matizada, de Manacapuru. Outras vinham da forma em que meu irmão mais velho, que aos 14 anos de idade era integrante de uma ciranda de Tefé em sua escola, me falava de suas experiências. Na época eu ainda tinha lá meus 07 anos e via a empolgação dele em enfeitar suas roupas de cirandeiro.

Ele costumava falar da história da ciranda e de seu fundador na cidade de Manaus, o professor Silvestre, ao mesmo tempo em que afirmava em construir sua própria ciranda. Fato que ocorreu aos seus 22 anos. Foram relações praticamente orais, e que de certo modo tinham

conexões com a história de nossa família. Meus pais eram da cidade de Manacapuru, e vieram para Manaus no final da década de 1970, próximo à chegada das cirandas no município. Para mim, era comum escutar as histórias da minha família e dos hábitos de vida ribeirinha de meus pais, ouvir as músicas de artistas de lá.

Muitas coisas que conheço sobre a vida rural vieram desses relatos de meus pais. São essas histórias que me aproximam das conexões das cirandas com as identidades amazônicas. Posso afirmar que não tem como ver uma apresentação da dança e não relacionar com as vivências dos amazonenses e daqueles que escolheram essas terras para viverem. Na minha idade adulta tentei encontrar pessoas e autores que falassem profundamente sobre as cirandas amazônicas, mas o que encontrei foram versões que não mostravam o real sentido cultural que de fato essa dança representava.

Até porque as cirandas não eram apenas danças dispersas, sem um valor histórico e suspenso no tempo. Eram experiências sociais, locais de encontro de pessoas diferentes e que viam nelas um lugar de comungar de um bem comum, a alegria, a descontração, a sociabilidade entre os cirandeiros, o local dos amores, das paixões e do protagonismo.

Lembro-me das palavras de uma gestora que ao ver o meu projeto de ciranda com os alunos lembrou de quando dançava em uma das cirandas de Manacapuru e foi chamada para ser a primeira cirandeira bela. Ela falava com entusiasmo que via aquele momento como algo mágico, quando ao adentrar na apresentação era carregada por outros cirandeiros em meio à euforia dos espectadores. Concluía que aquilo transformou sua vida e tinha um significado único para uma menina de 15 anos de família pobre em um município pequeno. Foi o seu “dia de princesa”!

Daí, compreendi a alegria de meu irmão em dedicar-se em enfeitar suas roupas, utilizando lantejoulas costuradas à mão e purpurinas coladas em tecidos de cetim. Quem sabe para ele era seu momento de “brilhar”, afinal, nossa história familiar também sempre foi limitada financeiramente, vivendo em uma cabana de madeira, de um bairro periférico da cidade de Manaus.

Por isso não temo em afirmar que as cirandas são reflexos da hibridização cultural em que a Amazônia foi configurada em meio aos conflitos reais entre os povos ao longo dos tempos. Enquanto os povos nativos e cabanos pagaram com a própria vida um espaço de reconhecimento, foi na mestiçagem que se plantou a arte da reivindicação nas manifestações culturais. A população mais pobre construiu seus palcos e folguedos, infiltraram suas músicas, afirmaram a própria existência e chegaram em todo canto da região.

Os sujeitos amazônidas transitam entre a rotina e os padrões de cidade grande usando máscaras sociais que os tornam homogêneos culturais, mas são nas manifestações culturais e folclóricas que se afirmam seres locais, com identificações relacionadas às suas histórias ou a de seus povos. Nas cirandas é que eles relembram de quando precisaram de um rezador, de quando saía pelos rios para chegar a uma comunidade longínqua ou de quando adentrava à mata para caçar. Isso quando também recorda das festas das sedes de festas em terra firme à beira do rio e do ritmo de “beiradão” que muito se parece com os ritmos das músicas de cirandas.

Ele vive a ambivalência da margem, do centro e acima da *alta cultura*, que cultua romanticamente suas características identitárias – nas clássicas falas “sou caboquinha” – suas comidas, seus sotaques e *linguajás*, suas músicas, suas danças e suas festas. A espetacularização das cirandas nada mais é que a prova desse romantismo da classe dominante que concede às classes subalternas o espaço para brilharem, para se sentirem os príncipes e princesas da noite.

Mesmo que a condição não seja a de tomar para si o poder de cultuar suas identidades e suas histórias, os espetáculos de cirandas proporcionam momentos simbólicos de religamento às cirandas de Tefé, como traz uma relação profunda com a própria vida das pessoas envolvidas, com os fatos relatados de um passado que somente te pertence por ouvir, com a lembrança auditiva das canções tocadas nas rádios, ou da apreciação à disposição de um cirandeiro ao enfeitar com agulha de mão e linhas suas próprias emoções e sonhos.

Esse estudo trouxe perspectivas boas tanto no aprofundamento de pesquisas sobre a história e as linguagens artísticas não exploradas ainda, quanto na possibilidade da realização de uma exposição com materiais encontrados. O próprio secretário de Turismo da cidade de Manacapuru abriu um diálogo para uma palestra de nossa pesquisa aos dirigentes das três agremiações para uma reflexão sobre as identidades culturais manacapuruenses na perspectiva das cirandas amazônicas, como uma parceria para trabalharmos a temática nas escolas do município por meio do teatro, da dança e da música.

O diretor artístico da Ciranda Flor Matizada propôs-me uma imersão no processo criativo do pré-festival para que eu conheça o processo de organização da agremiação até a apresentação final. A professora Maria Madalena e o folclorista José Nogueira permitiram que possamos utilizar de seus acervos para uma futura produção cultural (exposição, publicação ou audiovisual). Da mesma forma, temos o interesse de submissão de projetos nas leis de incentivo à cultura federal, estadual e municipal para a publicação de livro com aquilo que produzimos nesse estudo, livros paradidáticos para as escolas públicas do estado do Amazonas, materiais fonográficos e até audiovisuais.

Todas essas projeções nos dão uma dimensão da necessidade de discutirmos ainda mais a importância dessas manifestações culturais e folclóricas para a história e para do estado do Amazonas e para a Amazônia como um todo. É a cultura local reivindicando mais uma vez seu lugar de fala, seu espaço de vivências e de abrilhantamento de seus espetáculos, mostrando para o mundo e principalmente para seus povos que é possível estabelecer sua existência na sociedade global, sem abandonar sua vida, seus costumes, suas culturas.

Portanto a experiência vivida como mestrando ao longo de dois no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul proporcionou a mim a possibilidade de concentrar os olhares às nuances identitárias provocadas pelo processo de hibridização cultural dos povos amazônidas. O olhar minucioso de nossa linha de pesquisa, concentrada nas Linguagens e Sujeitos, favoreceu na análise e na compreensão dos sentidos demonstrada nas falas de nossos entrevistados e continua a indagar ainda mais na continuação de novas perspectivas de pesquisa assim como nas ações práticas já citadas. Até por estarmos tratando de um fenômeno histórico, social e principalmente cultural, que são as cirandas amazônicas, que só crescem e se popularizam a cada ano.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- AGASSIZ, Louis. **Viagem ao Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939, *cité par* MAUÉS, Angélica. *op. cit.* 1989, p. 199.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.
- ANDRADE, Dermilson. **Paixão de um pescador**: uma história de ciranda. Manaus: Governo do Estado do Amazonas - Secretaria de Estado de Cultura, 2012.
- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- ARAÚJO, Ana Paula. **Cantigas de Roda**. InfoEscola Navegando e Aprendendo. Disponível em: www.infoescola.com/folclore/cantigas-de-roda/ Publicado em 02.07.2007. Acesso em 17.05.2022.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. (a partir do francês) Maria Emantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BEZERRA, Giovani Ferreira. **A cultura em debate**: (des)encontros entre o marxismo e os estudos culturais. Caderno do CEOM. Chapecó, v. 30. n. 46. jun/2017.
- BUENO, Magali. **O imaginário brasileiro sobre a Amazônia**: uma leitura por meio dos viajantes, do Estado, dos livros didáticos de geografia e da mídia impressa. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Geografia Humana da Universidade de São Paulo, 2002.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. trad. CINTRÃO, Heloísa Pezza; LESSA, Ana Regina. 4. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019.
- _____. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- _____. **Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação**. Opinião pública: Campinas, vol. VIII. n. 1, 2002.
- CASTRO, C. Apresentação. In: BOAS, F. **Antropologia cultural**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- CERVO, Amado Luis; BERVIAN, Pedro Alcino. **Metodologia científica**: para uso dos estudantes universitários. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1983.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições**: sobre estudos culturais. Boi Tempo, 2003.

COSTA, Mariana Baldoino da. **Personagens e Identidades em A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza**. Dissertação de mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia. Instituto de Ciências Humanas e Letras. Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2012.

GIDDENS, Anthony; Trad. FIKER. Raul. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. org. SOVIK, Liv. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

_____; GIEBEN, Bram (org.). **Formação da modernidade**. Cambridge: Polity Press, 1992.

HURLEY, Henrique Jorge. **A Cabanagem**. Belém: Clássica, 1936.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 5. ed. Manaus: Valer, 2015.

LOUREIRO, Maristela A; LIMA, Sônia R. Albano. **As cirandas brasileiras e sua inserção no ensino fundamental e nos cursos de formação docente**. Todas as musas. ano. 4 n. 02 jan/jun 2007.

MAUÉS, Angélica. **A questão étnica: índios, brancos, negros e caboclos**. Estudos e problemas amazônicos. Belém: Idesp/Seduc, 1989, p. 195.

MAUÉS, R. H. **Uma outra “invenção” da Amazônia: religiões, histórias, identidades**. Belém: Cejup, 1999.

MINAYO, M. C. S.; SANCHES, O. **Quantitativo-qualitativo: oposição ou Complementaridade?** Cad. Saúde Pública, São Paulo, v. 9, n. 3, p. 239-262, 1993.

MORAES, Raymundo. **Amphiteatro amazônico**. São Paulo: Melhoramentos, 1936, *cité par* MAUÉS, Angélica. *op. cit.* 1989, p. 200.

NETO, Thiago Oliveira; NOGUEIRA, Ricardo José Batista. **A cidade de Manaus e a crise da borracha: uma breve análise histórica**. Estação Científica. Macapá, v. 6. n. 3. p. 09-27. 2016.

NOGUEIRA, Wilson. **Festas Amazônicas: boi-bumbá, ciranda e sairé**. Manaus: Valer, 2008.

OLIVEIRA, Leonidas Henrique. **Ciranda pernambucana: uma dança e música popular**. Recife: Faculdade Frassinete, 2007.

PÁDUA, E. M. M. de. O processo de pesquisa. In:____. **Metodologia da pesquisa: abordagem teórico-prática**. Campinas: Papyrus, 1997.

PESSOA, Simão. **Da ciranda nordestina de Tefé**. Disponível em <http://simaopessoa.blogspot.com.br/2016/07/da-ciranda-nordestina-ciranda-de-tefe.html>

Acesso em 17 de jan/2022.

_____. **A ciranda de Tefé segundo Mário de Andrade**. Disponível em [http://simaopessoa.blogspot.com.br/2016/07/a-ciranda-de-tefe-segundo-mario de.html](http://simaopessoa.blogspot.com.br/2016/07/a-ciranda-de-tefe-segundo-mario-de.html) Acesso em 01 de fev/2022.

_____. **Uma pequena história da ciranda**. Disponível em <http://simaopessoa.blogspot.com.br/2016/05/uma-pequena-historia-da-ciranda.html>. Acesso em 17 de jan/2022.

RODRIGUES, Robson França Francisco. **Festival de Cirandas de Manacapuru: do sociocultural ao educacional**. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociedade em Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, 2021.

SANTOS, José Ribamar dos. **Rio Negro: aspectos históricos, geográficos e políticos**. Manaus: Valer, 2013.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, E. L., MENEZES, E. M. (2000) **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. Florianópolis: Programa de Pós Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da. HALL, Stuart. WOODWARD, Kathrin. **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SKINDMORE, Thomas E. Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro, *cité par* MAUES, Angélica, *op cit.*, 1982, p. 197.

SOUZA, Márcio. **Breve história da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

_____. **A paixão de Ajuricaba**. 2. ed. Manaus: Valer, 2005.

SOUZA, Raimundo Ferreira de. **Era uma vez no seringal**. Rio Branco: Fontenelle, 2020.

STÉBAN, S. D.; PÉPECE, O. M. C. **Consumo ritualístico do baile de debutantes**. Revista Adm. Made, 2015, vol. 19(1), p. 79-101.

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive Culture**. Inglaterra: Gordon Press, 1871.

VERÍSSIMO, J. **Estudos amazônicos**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1970.

WILLIAMS, Raymond. **Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo**. São Paulo: Unesp, 2015.

_____; GLASER, André (trad). **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011.

APENDICE

QUESTIONÁRIO 01 – MARIA MADALENA CAMPELO

- 1 – Nome completo/idade
- 2 – Como você conheceu a ciranda?
- 3 – Explique um pouco de como era a ciranda, suas canções, seus passos, suas músicas.
- 4 – Como eram representados os personagens fora da roda?
- 5 – Qual era o perfil dos brincantes?
- 6 – Como eram organizadas canções de cirandas?
- 7 – Qual era a relação de José Silvestre com a ciranda em que participava?
- 8 – Você vê relação das cirandas com a temática amazônica?
- 9 – Como você analisa as transformações ocorridas nas cirandas nas últimas décadas? (musicalidade, coreografias, vestimentas, relação com o público em geral)
- 10 – O que pode ter gerado essas transformações dos últimos anos?
- 11 – As cirandas do Amazonas colaboram ou colaboraram com o imaginário amazônico? (rituais e crenças religiosas, superstições o sincretismo religioso)?
- 12 – Como era apresentado anteriormente o auto do carão dentro das apresentações de cirandas, com base na perspectiva do professor Silvestre?
- 13 – Como era a relação dos gestores escolares e da Secretaria de Educação com as cirandas? Como era a relação do público com as cirandas? As cirandas eram bem recebidas?
- 14 – Como você analisa o processo de transformação vivido pelas cirandas da cidade de Manacapuru nas últimas décadas?
- 15 – Qual a importância do Festival de cirandas para a cidade de Manacapuru (cultural, política, econômica, social)?

QUESTIONÁRIO 02 – JOSÉ GOMES NOGUEIRA

- 1 – Nome completo/idade
- 2 – Como você conheceu a ciranda?
- 3 – Explique um pouco de como era a ciranda, suas canções, seus passos, suas músicas.
- 4 – Como eram representados os personagens fora da roda?
- 5 – Qual era o perfil dos brincantes?
- 6 – Como eram organizadas canções de cirandas?
- 7 – Qual era a relação de José Silvestre com a ciranda em que participava?
- 8 – Você vê relação das cirandas com a temática amazônica?
- 9 – Como você analisa as transformações ocorridas nas cirandas nas últimas décadas? (musicalidade, coreografias, vestimentas, relação com o público em geral)
- 10 – O que pode ter gerado essas transformações dos últimos anos?
- 11 – As cirandas do Amazonas colaboram ou colaboraram com o imaginário amazônico? (rituais e crenças religiosas, superstições o sincretismo religioso)?
- 12 – Como era apresentado anteriormente o auto do carão dentro das apresentações de cirandas, com base na perspectiva do professor Silvestre?

QUESTIONÁRIO 03 - GASPAR FERNANDES NETO

- 1 – Nome completo/idade
- 2 – Conte um pouco de sua trajetória com a ciranda;
- 3 – Você lembra como era, e como é organizada a ciranda atualmente? (destaques, banda, personagens)
- 4 – Como era retratada a narrativa do auto do carão?

- 5 – Como o público reagia às apresentações da ciranda?
- 6 – Você acompanhou o processo de transformação das cirandas de Manacapuru? Se sim, relate um pouco;
- 7 – Antigamente, era evidente o desfecho do folguedo auto do carão nas cirandas, e hoje as apresentações ampliaram seus enredos com temáticas voltadas ao contexto e ao imaginário amazônico (mitos, lendas, preservação da fauna e flora). Qual sua opinião?
- 8 – Como você analisa as transformações ocorridas nas cirandas nas últimas décadas? (musicalidade, coreografias, vestimentas, relação com o público em geral)?
- 9 – Na sua opinião, o que motivou as mudanças nas cirandas nas últimas décadas?
- 10 – Sobre as identidades culturais dos povos amazônidas, estas são retratadas nas apresentações de cirandas no festival de cirandas de Manacapuru?
- 11 – Como é a relação do povo manacapuruense com o festival de cirandas?
- 12 – De que maneira é feita a organização das cirandas para suas apresentações no Festival de Cirandas? (ensaio, seleção, músicas, roupas, coreografia, alegorias)
- 13 – Como a cidade é preparada para o festival de cirandas?
- 14 – Como é feito o trabalho de divulgação do festival com os meios de comunicação?

QUESTIONÁRIO 04 – SECRETÁRIO DE TURISMO DE MANACAPURU

- 1 – Nome completo/idade/ Função pública
 - 3 – Qual a importância do Festival de Cirandas para a cidade de Manacapuru, do ponto de vista cultural, econômico, político e social?
 - 5 – Qual a relação do poder público com as três agremiações e com o Festival de Cirandas?
 - 6 – Como o poder público vê a relação das cirandas com as identidades amazônidas, em especial os moradores da cidade de Manacapuru?
 - 7 – As cirandas de Manacapuru tiveram suas origens nos pátios escolares. Existe algum trabalho que vincule suas ações com as propostas educativas do município?
 - 8 – Como é feito o investimento do poder público na realização do Festival de Cirandas?
 - 9 – Você acredita que as cirandas de Manacapuru contribuem com o imaginário dos povos amazônidas e com a tradição das cirandas? Se sim, de que maneira?
 - 10 – Como você vê o processo de transformação ocorrida com as cirandas de Manacapuru ao longo dos anos?
 - 12 – Como é feito o trabalho de divulgação do Festival de Cirandas? (período do ano, imprensa)
 - 13 – Qual a participação das redes de comunicação oficiais no festival de Cirandas? Há uma contrapartida do poder público?
- Quais são as expectativas para o Festival de Ciranda?