

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

GISELDA PAULA TEDESCO

**A BRINCADEIRA DO *TORO CANDIL*:
UMA MANIFESTAÇÃO DA MEMÓRIA CULTURAL LOCAL**

**Campo Grande, MS
Março – 2011**

GISELDA PAULA TEDESCO

**A BRINCADEIRA DO *TORO CANDIL*:
UMA MANIFESTAÇÃO DA MEMÓRIA CULTURAL LOCAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.
Área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.
Orientador: Prof. Dr. Edgar César Nolasco.

**Campo Grande, MS
Março – 2011**

GISELDA PAULA TEDESCO

A BRINCADEIRA DO *TORO CANDIL*: UMA MANIFESTAÇÃO
DA MEMÓRIA CULTURAL LOCAL

APROVADA POR:

PROF. EDGAR CÉZAR NOLASCO, DOUTOR (PPG-MEL/UFMS)

PROF. WAGNER CORSINO ENEDINO, DOUTOR (CPTL/UFMS)

PROF.^a LEONÉ ASTRIDE BARZOTTO, DOUTORA (FACALE/UFMG)

Campo Grande, MS, ____ de _____ de _____.

DEDICATÓRIA

A meus filhos Giovana e José Francisco,
sul-mato-grossenses que despertaram em mim a vontade
e o desejo de estudar a brincadeira do *Toro Candil* no
intuito de compreender a diversidade
e as diferenças culturais do local em que nasceram.

A Guilherme, Gilliano e Gabriel, filhos do coração.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Edgar César Nolasco,
pelas orientações e pelas aulas magistrais,
das quais sempre saí com o espírito aguçado para o saber;
pelos “puxões de orelha”, pelas conversas informais,
sempre esclarecedoras; e principalmente
por sua amizade e parceria na realização desta pesquisa.

À Prof.^a D.^a Célia Maria de Oliveira,
por acreditar em nossa capacidade de pesquisadores.

Ao Prof. Dr. Dercir Pedro de Oliveira,
pelo incentivo e autoridade na medida certa.

À Jaque, por sua sensibilidade e ombro amigo.

À Carmem, por sua presteza e paciência de amiga.

Ao amigo Marcos Bessa, pelos bons momentos de descontração
e pelas longas e proveitosas conversas “amarelinhas”.

À amiga Márcia de Brito, pela presteza e companheirismo.

Aos colegas de turma Daniel Rossi,
Arnaldo Mont’Alvão e Quelciane Marucci,
pessoas especiais que fizeram a diferença
nesta trajetória do mestrado.

Aos amigos Necessenses:
Luiza Oliveira, Leilane Simões,
Willian da Silva, Natália Martins dos Santos,
Rafael Ferreira e Rony Ferreira,
parceiros nos encontros e em eventos do NECC.

Aos amigos da Editora/UFMS – meu obrigada.

A todos os professores da pós-graduação,

em especial aos Professores Doutores
Wagner Corsino (CPTL/UFMS),
Vânia Guerra (CPTL/UFMS),
Maria Adélia Menegazzo (PPgMEL-UFMS),
Rozana Zanelatto dos Santos (PPgMEL-UFMS),
Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (FACALE/UFGD)
e Leoné Astride Barzotto (FACALE/UFGD).

Aos mestres e fazedores da cultural local,
em especial a Seu Xisto (*in memoriam*) e Dona Noni,
arcontes do *Toro Candil*, pelo conhecimento a mim repassado

Ao Seu Marciano Samúdio e ao Tomás Roa,
amigos queridos – irmãos paraguaios.

À Dona Acir e Mirian Samúdio, pelas deliciosas chipas e sopas paraguaias –
marcas registradas de nossos encontros culturais.

Aos amigos, *hermanos*, de Assunção
Victor Manoel Echague e Genara Gonsales de Echague,
pelo exemplo de solidariedade e de interesse em
divulgar a cultura de seu país – Paraguai.

Minha eterna gratidão
a meus amados pais Emília e Podalírio (luz que não se apaga),
pelo dom da vida e pelos exemplos deixados.

Aos meus filhos, que souberam entender
minhas ausências, e ao meu amigo,
companheiro e amado Zito, por todas
as oportunidades, pelo incentivo
e por nossa história em Mato Grosso do Sul.

Aos meus irmãos, Renato, Gilse, Mauricio,
Mauro, Luciano, Gilca, Theodoro, e Renaudt (saudades),
principalmente àqueles que, independente da distância
e da separação da estrada ou dos afazeres do dia a dia,
me incentivaram e brindaram-me com palavras
de carinho e incentivo – suporte para que
eu me sentisse menos ausente e alavanca
nos momentos difíceis.

E especialmente a Deus e à Nossa Senhora,
seres supremos em minha trajetória de vida.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Mato Grosso do Sul e suas divisas territoriais. | 20 |
| Figura 2 – Localização geográfica de Porto Murtinho, em Mato Grosso do Sul. | 21 |
| Figura 3 – Rio Paraguai: limite entre dois países. (Fonte: Arquivo da autora.) | 23 |
| Figura 4 – <i>Isla Margarita</i> , vista a partir de Porto Murtinho. (Fonte: Arquivo da autora.).... | 24 |
| Figura 5 – Vista aérea da fronteira Brasil–Paraguai..... | 25 |
| Figura 6 – Acesso livre na fronteira. (Fonte: Arquivo da autora.) | 26 |
| Figura 7 – O meio do rio Paraguai: a vida entre dois mundos? (Fonte: Arquivo da autora.) | 27 |
| Figura 8 – Altar de Nossa Senhora de Caacupé. (Fonte: Arquivo da autora.) | 33 |
| Figura 9 – <i>Mascaritas</i> . (Fonte: Arquivo da autora.) | 35 |
| Figura 10 – Índio esculpindo a imagem da Virgem de Caacupé (desenho). (Foto: Paulo Yuji Takarada). | 36 |
| Figura 11 – Touro Bandido (verde) e Touro Encantado (amarelo). (Fonte: Arquivo da autora.) | 59 |
| Figura 12 – Monumento ao Touro Candil, em Porto Murtinho. (Fonte: Arquivo da autora.) | 64 |
| Figura 13 – <i>Toro Candil</i> . (Fonte: Arquivo da autora.) | 68 |
| Figura 14 – Fixando as tochas no crânio do <i>Toro</i> . (Fonte: Arquivo da autora.) | 74 |
| Figura 15 – Ornamentação do <i>Toro</i> : seu lado esquerdo é brasileiro. (Fonte: Arquivo da autora.) | 75 |
| Figura 16 – Ornamentação do <i>Toro</i> : o lado direito é paraguaio. (Fonte: Arquivo da autora.) | 76 |
| Figura 17 – Crânio vermelho: memória ancestral? (Fonte: Arquivo da autora.)..... | 77 |
| Figura 18 – <i>Mascarita</i> vestindo a “carapaça” de <i>Toro</i> . (Fonte: Arquivo da autora.) | 78 |
| Figura 19 – Na varanda da casa, o início da brincadeira. (Fonte: Arquivo da autora.) | 83 |
| Figura 20 – O baile dos <i>mascaritas</i> (Fonte: Arquivo da autora.) | 85 |
| Figura 21 – Na rua, entra em cena o <i>Toro Candil</i> . (Fonte: Arquivo da autora.) | 87 |
| Figura 22 – Devoção à santa protetora. (Fonte: Arquivo da autora.) | 88 |
| Figura 23 – <i>Toro de Lume</i> , manifestação que acontece na Espanha. | 98 |
| Figura 24 – <i>Bou Embolat</i> , do Leste da Espanha. | 99 |
| Figura 25 – <i>Toro Candil</i> de Dona Noni: bandeira brasileira de um lado e paraguaia do outro. (Fonte: Arquivo da autora.)..... | 100 |

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

| | |
|--|-----------|
| <i>Toro Candil</i>: Iluminando as fronteiras culturais do local | 11 |
|--|-----------|

CAPÍTULO I

| | |
|---|-----------|
| Para uma conceituação de cultura local | 17 |
|---|-----------|

| | |
|------------------------------------|----|
| 1.1 A mobilidade das culturas..... | 18 |
|------------------------------------|----|

| | |
|---|----|
| 1.2 O <i>Toro Candil</i> no campo “flutuante da fronteira”: desarquivando a memória local . | 31 |
|---|----|

CAPÍTULO II

| | |
|--|-----------|
| <i>Toro Candil</i>: Restos e rastros que identificam a brincadeira..... | 67 |
|--|-----------|

| | |
|--|----|
| 2.1 Restos de “Rua”: a travessia do <i>Toro Candil</i> na fronteira do Brasil com o Paraguai | 68 |
|--|----|

CAPÍTULO III

| | |
|--|-----------|
| No crânio ancestral, a memória é espaço sem fronteira | 95 |
|--|-----------|

| | |
|--|----|
| 3.1 <i>Toro Candil</i> : memória transculturada na fronteira sul-mato-grossense..... | 96 |
|--|----|

CONCLUSÃO

| | |
|--|------------|
| Os deslimites do <i>Toro Candil</i> sul-mato-grossense..... | 113 |
|--|------------|

| | |
|--------------------------|------------|
| REFERÊNCIAS | 116 |
|--------------------------|------------|

RESUMO: Esta dissertação tem por objetivo principal discorrer de forma acadêmica sobre a manifestação cultural de origem paraguaia *Toro Candil*, que é realizada na cidade fronteira de Porto Murtinho, em Mato Grosso do Sul, há mais de cinquenta anos pela família de Dona Dionísia Arguelho. O fogo que arde nas pontas dos chifres-candeeiros, metaforicamente, sinaliza o caminho a percorrer para melhor compreendermos, a partir dessa manifestação, a cultura local sul-mato-grossense. Entendemos que a fronteira, local do deslimite, do entremeio, do “entrevero cultural”, torna-se o local de enunciação dessa manifestação cultural que transita livremente de ambos os lados das nações vizinhas, quem sabe trazendo também a possibilidade de se pensar criticamente a identidade cultural de Mato Grosso do Sul e de suas produções artístico-culturais. Dessa forma, os estudos culturais vêm contribuir para as reflexões feitas a partir desse lugar fronteiro, em um viés culturalista que nos permite olhar para dentro sem perder de vista a noção do todo e sem nos prendermos a um bairrismo ou provincianismo crítico. Assim sendo, “cultura local”, “fronteira”, “transculturação”, “memória” e “arquivo” são alguns dos conceitos que balizam nosso olhar quando nos propomos a pensar sobre as manifestações culturais locais, particularmente a manifestação cultural *Toro Candil*, cuja transnacionalidade nos permite pensar de forma mais ampla o que se entende por cultura local sul-mato-grossense.

Palavras-chave: cultura local, cultura paraguaia, fronteira, manifestação cultural sul-mato-grossense.

RESUMEN: Esta tesina tiene como objetivo principal discurrir de forma académica sobre la manifestación cultural de origen paraguayo *Toro Candil*, que la familia de Doña Dionísia Arguelho realiza en la ciudad fronteriza de Porto Murtinho, Mato Grosso do Sul, Brasil, hace más de cincuenta años . El fuego que arde en las puntas de los cuernos-candiles metafóricamente señala el camino por recorrerse a los efectos de comprender mejor la cultura local de Mato Grosso do Sul con base en esta manifestación. Entendemos que la frontera, lugar del deslímite, del entremedio, del “entrevero cultural”, se convierte en el lugar de enunciación de esa manifestación cultural que transita libremente de ambos lados de las naciones vecinas, y quizá aporte también la posibilidad de pensar críticamente la identidad cultural de Mato Grosso do Sul y de sus producciones artístico-culturales. De esta manera, los estudios culturales contribuyen para con las reflexiones elaboradas a partir de ese lugar fronterizo, en un sesgo culturalista que nos permite mirar hacia adentro sin perder de vista la noción de totalidad y sin sujetarnos a un localismo o a un provincianismo crítico. De este modo, “cultura local”, “frontera”, “transculturación”, “memoria” y “archivo” son algunos de los conceptos que balizan nuestra mirada cuando nos disponemos a pensar sobre las manifestaciones culturales locales, particularmente la manifestación cultural *Toro Candil*, cuya transnacionalidad nos permite pensar de manera más amplia qué se entiende por cultura local en Mato Grosso do Sul.

Palabras claves: cultura local cultura paraguaya; frontera; manifestación cultural sul-mato-grossense.

INTRODUÇÃO

Toro Candil: Iluminando as fronteiras culturais do local

*A viola chora
na mão do violeiro
chamando a moçada
pro balão faceiro.
Sanfoneiro toca
na fronteira do Brasil.
O baixo responde:
“Vem aí Toro Candil”.*

(“Xote do Sarandi”¹.)



¹ SARANDI PANTANEIRO, faixa 11.

A brincadeira do *Toro Candil* é uma manifestação cultural existente na fronteira do estado de Mato Grosso do Sul com o país Paraguai. Acontece em um lugar intervalar, fronteiro por excelência, uma vez que é encenada na cidade portuária de Porto Murtinho. Resta-nos precisar se a brincadeira acontece do lado de cá ou de lá da fronteira. Desdobra-se em importância e em cuidados quando lembramos que tal manifestação acontece de ambos os lados e culturas, problematizando nossa reflexão sobre a manifestação.

O título da manifestação, em língua espanhola, preserva a hibridização e a transculturação, pelas quais devemos investir, se quisermos contornar conceitualmente a manifestação como uma especificidade cultural local. Não estaria, pois, a identidade cultural do *Toro Candil*, e conseqüentemente a de Mato Grosso do Sul, atravessada e até mesmo borrada pelas várias culturas e identidades existentes no estado e também fora dele, sendo impertinente não levar em consideração as diferenças culturais? De que forma, então, devemos ler e entender tal manifestação cultural? Nosso trabalho move-se na tentativa de responder tais questões.

Para melhor determo-nos na brincadeira do *Toro Candil* como uma manifestação da memória cultural local, nosso trabalho encontra-se dividido em três capítulos. No primeiro, pretendemos, tendo por base teorias voltadas aos estudos culturais, recriar a experiência do *Toro Candil*, pois acreditamos que dessa forma conseguiremos pensar melhor o conceito e as questões que envolvem as culturas locais, marcadas pela diferença, pelo outro e pelas trocas e infusões.

Tomaremos então como suporte as teorias culturalistas, principalmente no atinente aos conceitos de transculturação, fronteira, memória e cultura local. Com base no olhar crítico de estudiosos como Ángel Rama, Cássio Eduardo Viana Hissa, Jacques Derrida, Eneida Maria de Souza, Hugo Achugar, Homi Bhabha, Néstor García Canclini e Stuart Hall, entre outros, adentraremos os labirintos e meandros da memória cultural da “gente” sul-mato-grossense, pois acreditamos que tais estudos irão fornecer o embasamento teórico necessário a uma análise crítica da manifestação cultural *Toro Candil*, justificativa primeira para uma investigação que pretenderá pensar mais detidamente questões que nos farão ler e interpretar melhor o local/lugar em que tal manifestação acontece.

É dessa forma que compreendemos que as revisões teórico-críticas empreendidas a partir do século passado têm mudado — ainda hoje — o modo de ver e pensar a América Latina, tendo a crítica, cada vez mais, voltado seu olhar para as culturas locais. Isso nos permite pensar a cultura local a partir de um “lugar” que não se constitui em um espaço geográfico propriamente dito, pois não é apenas físico e não está limitado apenas àqueles que nele vivem.

Tal lugar, quer seja no Mato Grosso do Sul – Brasil, ou ainda na América Latina, é antes de tudo “um lugar de posicionamento geoideológico-cultural”², um lugar e um tempo a partir de onde se fala e também o lugar a partir do qual iremos construir nossa reflexão sobre o *Toro Candil*, que se refletirá no tempo presente, no agora, como fruto das relações transculturadas em “um lugar expandido e excêntrico de poder”³.

² ACHUGAR. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*, p. 59.

³ BHABHA. *O local da cultura*, p. 23.

Acreditamos que a manifestação cultural *Toro Candil* capta o movimento, o ideal de recriar a identidade da cultura local a partir do desarquivamento das memórias, dos vários sujeitos que aqui transitaram e transitam, fundindo-se, hibridizando-se e habitando este espaço “limite” da fronteira.

Em um segundo momento, no capítulo dois, nos deteremos na manifestação cultural *Toro Canil*, nosso objeto de análise, procurando atender a duas questões basilares: uma visando a conceitualização e a outra visando situá-la no espaço geo-histórico-cultural. Buscaremos, através de fotos aliadas à teoria, detalhar a manifestação para melhor entendê-la, construindo assim a trajetória e a memória do *Toro Candil* até sua chegada a Porto Murtinho.

Nesse sentido, a história do *Toro Candil* que iremos desarquivar inicia-se atrelada a “cangas e canzis” e nos conduz à “última guardiã” do rio Paraguai, Porto Murtinho, berço do *Toro Candil* no Brasil. Porto Murtinho, cidade da fronteira, do sudoeste de Mato Grosso do Sul, é vizinha de Isla Margarita, cidade paraguaia situada do outro lado da margem do rio Paraguai, o qual ao mesmo tempo as separa, visto ser limite, ou quem sabe fim, mas que também as une, por ser local de travessia e ainda marco ou início de uma nova vida, uma nova história. Palco de intensas batalhas na Guerra do Paraguai, suas águas afogam memórias da última cidade do lado brasileiro a resistir ao domínio paraguaio no Brasil.

Para Hissa, fronteiras e limites fornecem, em princípio, imagens conceituais equivalentes. Hissa define *limite* como o “sinal de contato entre dois ou mais territórios; linha ou faixa que estabelece passagem para dois ou mais campos de natureza supostamente distinta; zona de transição entre domínios ou

propriedades”⁴. Assim, na fronteira, onde as águas se tocam, o rio é limite e acesso, pois serve de passagem e travessia aos vários sujeitos fronteiriços que vivem à margem direita (Paraguai) e à margem esquerda (Brasil), e que se fundem e se mesclam em um infinito trânsito intercultural. Ali, “os limites entre os países, as línguas e as culturas movimentam-se, principalmente dentro do escuro da noite, mostrando, por conseguinte, que as linhas são tênues e imprecisas, como o efêmero da estrela”⁵.

Esse movimento de trânsito, provocado pelos atravessamentos das diferenças culturais e pelas trocas identitárias, pelo contato com o outro, com o sujeito de lá e o sujeito de cá, e principalmente com as margens, capta o “algo mais” que buscamos para denominar o “aqui” de local de referência do *Toro Candil*. Tais sujeitos fronteiriços carregam em seus traços a marca localista, que permitirá rastrear a identidade da cultura sul-mato-grossense a partir da manifestação cultural *Toro Candil*.

Dessa forma, o *Toro Candil* pode ser pensado como uma brincadeira local que traduz sentimentos, costumes, crenças, língua e cultura paraguaio-brasileira, pois, desde a inscrição de seu nome em espanhol — *Toro Candil* — até a confecção do *toro* e sua ornamentação com as bandeiras do Brasil e do Paraguai, percebemos uma saudade latente, uma dor de pátria que parece só se acalmar durante a encenação da brincadeira que, a partir de então, passa a ser sul-mato-grossense também.

⁴ HISSA. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise das modalidades*, p. 35.

⁵ NOLASCO. *babeLocal: lugares das miúdas culturas*, p. 11.

No terceiro e último capítulo, buscaremos refletir sobre a possível origem do *Toro Candil*, sob o ponto de vista histórico/mitológico, visando rastrear sua trajetória transculturada, na tentativa de circunscrever o que denominamos de manifestação cultural local e/ou cultura local. Assim sendo, de forma sucinta, buscaremos mostrar como o boi se insere, através dos anos e do tempo, no imaginário coletivo dos povos pelo mundo afora e, mais especificamente, no imaginário do povo brasileiro, tentando evidenciar aquilo que, garimpado nas histórias e memórias da “gente” sul-mato-grossense, traça a diferença existente entre a cultura do boi/*toro* em Mato Grosso do Sul e as demais manifestações culturais que envolvem o boi no Norte e Nordeste do Brasil.

CAPÍTULO I

Para uma conceituação de cultura local

*Quando estou distante deste meu sertão,
Falo das belezas, chora coração.
Meus sete amores, teus sete vizinhos,
sempre são lembrados na minha canção.*

(“Xote do Sarandi”⁶.)



⁶ SARANDI PANTANEIRO, faixa 11.

1.1 A mobilidade das culturas

*E cego é o coração que trai
Aquele voz primeira que de dentro sai
E, às vezes, me deixa assim ao
Revelar que eu vim da fronteira onde
O Brasil foi Paraguai.*

(“Sonhos guaranis”⁷.)

Discutir, ou mesmo conceituar, o que se entende por cultura local na contemporaneidade passa, de modo bem específico, pelo que se entende por lugar, ou *locus*, bem como por história local. Nessa direção, um dos críticos que tratam da questão com mais propriedade é o uruguaio Hugo Achugar, em seu livro *Planetas sem boca*. Segundo ele:

O sujeito social pensa, ou produz conhecimento, a partir de sua “história local”, ou seja, a partir do modo que “lê” ou “vive” a “história local”, em virtude de suas obsessões e do horizonte ideológico em que está situado. A “história local” [...] diz respeito aos interesses locais concretos, os quais não têm valor universal, e ambos não podem ser propostos como válidos para toda a América Latina e, talvez, menos ainda, para esse conjunto que alguns chamam de “as Américas”⁸.

Na esteira do que diz Achugar ao final dessa passagem, desde o começo de nosso trabalho queremos explicitar que nosso interesse local concreto refere-se ao estado de Mato Grosso do Sul, mais especificamente à zona de fronteira em que se localiza a cidade de Porto Murtinho, lugar em que a brincadeira do *Toro Candil*, nosso objeto de estudo, é encenada todos os anos.

Ainda com base no que diz Achugar, antes de pretendermos situar nosso objeto de eleição em uma perspectiva universal, queremos compreendê-lo como manifestação cultural local específica daquela região de fronteira.

⁷ SIMÕES; SATER. *Prata da casa*, faixa 5.

⁸ ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 29.

Outro crítico contemporâneo que muito nos ajudará a não discutir somente a questão conceitual do *local da cultura*, ou da *cultura local*, mas também a situar de forma mais apropriada a manifestação cultural do *Toro Candil* em um contexto específico, é Homi K. Bhabha, com seu livro *O local da cultura*. O título da obra, por si só, já é revelador da questão conceitual ali tratada. Queremos entender que, se há um *local da cultura*, como sugere o artigo definido “o” do título, é porque podem existir “*enes*” culturas e locais situados no âmbito dessas culturas diversificadas (os quais de algum modo as fazem) e que por isso podem ser estudados.

Ilustra o que estamos dizendo o próprio título da “Introdução” do livro de Bhabha: “Locais da cultura”. Sobre isso, cabe-nos aqui uma pergunta inicial: ocupa a cultura mais de um local ao mesmo tempo ou há infinitos locais que são encontrados (e que a fazem) na cultura? Sem a pretensão de responder tais questões de forma simplista, vamos inquirir a respeito de uma possível conceituação de uma “cultura local” sul-mato-grossense, mesmo que seja para chegarmos à conclusão de que tal conceituação é da ordem do impossível.

Como temos uma convicção inicial de que devemos começar pelas margens, pelas fronteiras, pelos limites, pelos lados, pelos lugares, ou locais, vamos começar pela fronteira (local) como forma de situar geograficamente/espacialmente a cidade de Porto Murtinho, para depois, quando nos detivermos na brincadeira do *Toro Candil*, o leitor já saber sobre o que estamos falando, bem como tratando do mesmo, a partir de um lugar territorial bastante específico (Porto Murtinho). Transcrevemos a seguir, a epígrafe de Martin Heidegger que abre a “Introdução” da obra de Bhabha: “Uma fronteira não

é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente”⁹.

Em se tratando de Porto Murtinho, que faz fronteira com o Paraguai, resta-nos perguntar onde começaria a cidade que guarda o *Toro Candil*? Do lado de cá ou do lado de lá?

Por tratar-se de uma condição limítrofe de lugar, como identificamos nos mapas a seguir, podemos argumentar que a cidade de Porto Murtinho já guarda em seu nome um signo de passagem, de trânsito, de fronteira, sinalizando que ali *algo começa a se fazer presente*, ou melhor, começa a se fazer sentido, a exemplo da brincadeira do *Toro Candil*, que ali é encenada cultural e publicamente em uma época específica do ano.



Figura 1 – Mato Grosso do Sul e suas divisas territoriais.

⁹ BHABHA. *O local da cultura*, p. 19.

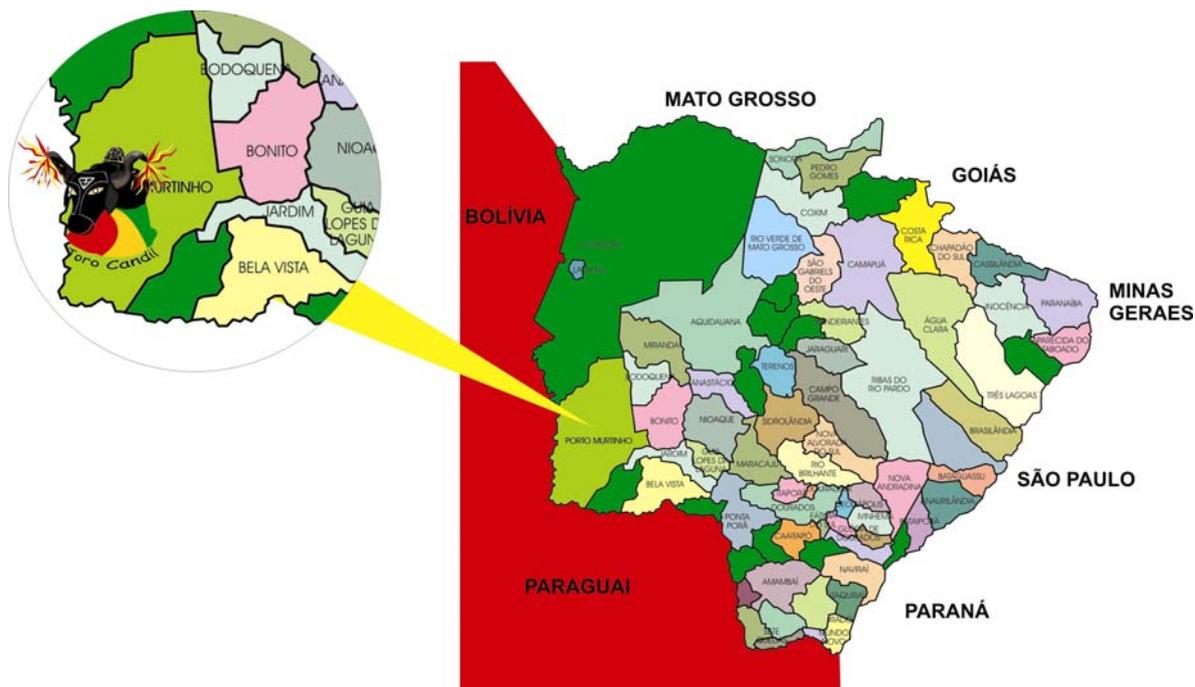


Figura 2 – Localização geográfica de Porto Murtinho, em Mato Grosso do Sul.

Podemos dizer, por conseguinte, que esse “algo que começa se fazer presente” pode ser a possibilidade de conceituação do que se entende por “cultura local”, cultura esta que, tendo por delimita a fronteira, encena continuamente o desejo de sua própria existência, assim como a brincadeira, que talvez somente exista de fato e de direito durante sua escassa encenação. O que sobra de forma mais durável e caroável sobre a “brincadeira” talvez seja da ordem do imaginário, do lúdico, da lâmpada, do fogo que teima em não morrer, do crânio decepado .

Nesse sentido, como já sugere a rubrica *Toro Candil*, há algo nele que avança para a frente, querendo iluminar (candeeiro) uma escuridão que adentra pela cultura, querendo apagar os resquícios de cultura multicultural, como o é a própria brincadeira do *Toro Candil* – isto é, a outra língua nele pregada já sinaliza seu traço multilingual e multicultural, inerente talvez a todas as manifestações culturais fronteiriças.

Pensando ainda no imaginário que nos caracteriza como nação sul-mato-grossense, assim como nas manifestações culturais locais, a exemplo da brincadeira do *Toro Candil*, vejamos o que a crítica tem discutido em torno das fronteiras, limites e diferenças. O geógrafo Cássio Eduardo Viana Hissa, em seu livro *A mobilidade das fronteiras*, tem contribuído de forma significativa para a discussão desses conceitos.

Considerando o contexto cultural no qual nos encontramos nessa tríplice fronteira, Hissa muito pode nos ajudar a compreender questões histórico-culturais atinentes a nosso *locus*. A tirar pelo título do livro de Hissa, já postulamos a ideia de *mobilidade*, de instabilidade e fluidez que ronda o conceito de fronteira. Parece-nos que somente podemos tratar de fronteira no plural, especificamente quando temos como exemplo nossa região cultural local. Fronteira não é limite, mas um de alguma forma, lembra o outro, talvez exatamente para acentuar as diferenças que se inscrevem nessas zonas ao mesmo tempo limítrofes e esboroadas.

De qualquer forma, fronteira ou limite, no singular ou no plural, têm sua porosidade. Locais porosos que se bifurcam. De acordo com Hissa, “o limite é algo que se insinua entre dois ou mais mundos, buscando a sua divisão, procurando anunciar a diferença e apartar o que não pode permanecer ligado. O limite insinua a presença da diferença e sugere a necessidade da separação”¹⁰. Insinuar-se entre dois mundos diferentes pode ser a busca de todas as manifestações culturais locais, como a brincadeira do *Toro Candil*, que se realiza em um lugar fronteiro de natureza (Porto Murtinho).

¹⁰ HISSA. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise das modalidades*, p. 20.

Nesse sentido, sua condição intervalar é que permite que o *Toro candil*, como manifestação cultural, seja interpretada tão-somente na *diferença*¹¹, enquanto produção *diferida*. Com relação ao limite, mas pensando no *Toro Candil* como uma produção dessa *zona de contatos*, parece haver um desejo de separação entre um lado e outro, uma fronteira e outra, que porém nunca se realiza, mas que compele tais produções fronteiriças a buscarem essa separação impossível.

Se o “porto” de Porto Murtinho (Figura 3) permite o trânsito – a *mobilidade* do *Toro* em mover-se de “lá” para “cá” e “daqui” para “lá” –, podemos subentender então que a rubrica em espanhol *Toro Candil* pode sinalizar a incompletude de um desejo de separação que não pode se realizar. Tal é o desejo de limites e separações, e que, ao mesmo tempo, separa e aproxima as culturas e “paisagens” fronteiriças.



Figura 3 – Rio Paraguai: limite entre dois países. (Fonte: Arquivo da autora.)

¹¹ NOLASCO. *babeLocal: lugares das miúdas culturas*, p. 12.



Figura 4 – *Isla Margarita*, vista a partir de Porto Murtinho. (Fonte: Arquivo da autora.)

Tais paisagens não se constituem apenas em imagens gráficas, mas resumem e apresentam o lugar a partir do qual se inscreve o *Toro Candil*, uma vez que a entrada de paraguaios nessa parte da fronteira está condicionada à passagem pela *Isla Margarita*. A Figura 4 (registrada a partir da cidade de Porto Murtinho, em primeiro plano) nos reporta a essa ilha (em segundo plano) e conseqüentemente ao Paraguai, visto tratar-se de uma pequena ilha pertencente ao departamento de Alto Paraguay, distante cerca de 40 horas do porto de Concepción e, de Assunção, o equivalente a três dias de viagem pelo rio.

De novembro a março, ou seja, seis meses por ano, *Isla Margarita* (no centro da Figura 5), com seus cerca de seis quilômetros quadrados, praticamente desaparece por inundação. As casas são construídas sobre palafitas. A maioria de seus habitantes fala o “portunhol”, mescla de português (sul-mato-grossense) com espanhol (paraguaio) bastante comum nessa região de fronteira.



Figura 5 – Vista aérea da fronteira Brasil–Paraguai.¹²

Entre os dois braços do rio, a ilha permaneceria isolada, não fosse a existência de Porto Murtinho, que, comparativamente, toma ares de cidade grande, oferecendo todo o apoio e estrutura de que os moradores da ilha necessitam. Segundo o pesquisador Eric Courthès¹³, a Ilha Margarida pode ser vista como “un satélite paraguay de Brasil”. Quanto a seus habitantes, relata:

Os ilhéus são pessoas bastante humildes, trabalham quase todos em Porto Murtinho ou vivem apartadas do ruído mundano, em quase autarquia, em seu ranchinho da ilha. Ademais, não possuem todos os títulos de propriedade, por pertencer a ilha à marinha [paraguaia] e ser propriedade pública [daquele país]. O mesmo caso ocorre na ilha Martín García, no Rio da Prata.

Don Canuto por exemplo, tal como outros ilhéus entrevistados durante os 3 dias de nosso trabalho de campo, fez questão de destacar a dependência da ilha ao vizinho gigante [Brasil]. Por exemplo, em termos de saúde e documentação, por falta de hospital na ilha e em Colonia Peralta a maioria dos ilhéus nasce em Murtinho e seus pais os registram como brasileiros, o que o fez o velhinho declarar com muito humor, a respeito desses brasileiros fronteiriços: “brasileiros a lápis”.¹⁴ (Tradução nossa.)

¹² Disponível em: <<http://rmtonline.globo.com/noticias.asp?em=3&n=434881&p=2>>. Acesso em: 29 set. 2010.

¹³ Membro do Séminaire Amérique Latine (SAL), do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), Universidade de Paris IV (Sorbonne).

¹⁴ COURTHÈS. *Isla Margarita, una ínsula transfronteriza del Alto Paraguay*, [sem paginação.] No original:

Ou seja, seus habitantes, devido à falta de infraestrutura e à ausência de serviços públicos, além da própria condição geográfica da ilha, atravessam o rio diariamente para buscar em Porto Murtinho, no Brasil, o que lhes falta: atendimento à saúde, escolas, emprego, documentação etc. A maioria nasce em Porto Murtinho e seus pais fazem questão de registrá-los como brasileiros, ficando óbvia a sua dependência da cidade de Porto Murtinho e, por conseguinte, do Brasil.



Figura 6 – Acesso livre na fronteira. (Fonte: Arquivo da autora.)

A Figura 6 evidencia a liberdade e o trânsito frequentes nessa fronteira “viva” entre Brasil e Paraguai, em um leva-e-traz de canoas em que um

“Los isleños son personas bastante humildes, trabajan casi todos en Porto Murtinho o viven retirados del mundanal ruido, en casi autarquía, en su ranchito de la isla. Es más no tienen todos documentos de propiedad por pertenecer la isla antes a la marina y ser del dominio público, el mismo caso se produjo en la isla Martín García, en el Río de la Plata.

Don Canuto por ejemplo, tal como otros isleños entrevistados durante los 3 días de nuestro trabajo de campo, hizo hincapié en la dependencia de la isla respecto del gigante vecino. Por ejemplo, en cuanto a salud y documentación, por falta de hospital en la isla y Colonia Peralta, la mayoría de los isleños nacen en Murtinho y sus padres los hacen registrar como brasileños, lo que le hizo declarar con mucho humor al viejito, respecto de estos brasileños fronterizos: ‘brasileros a lápiz’.”

“contrabando cultural”¹⁵ se instaura, onde, além da chipa, do tereré, da sopa paraguaia e dos causos, ritmos e cantos que embalam e animam a brincadeira do *Toro Candil*, surge a figura espectral do “andariego, ou contrabandista de lugares; de outro, esse homem-fronteira que dificilmente pode ser encontrado, pela amplidão do espaço, para sempre escondido por estar em todos os lugares”¹⁶, do lado de cá e do lado de lá da fronteira ao mesmo tempo, como sugere a imagem metafórica a seguir do canoeiro no meio do rio (Figura 7). Também um dia a família de Dona Noni Arguelho – pai, mãe e mais 11 irmãos – fez essa travessia de barco para chegar a Porto Murtinho. Segundo Edgar Cézar Nolasco:

[...] o ritmo, a música local, a poesia, a saudade, o lamento amoroso, a perda, a viagem, a distância, a alegria e a tristeza levam o sujeito-artista, atravessado por esses sentimentos, para o outro lado da fronteira (real e imaginária) para trazê-lo de volta à própria terra local¹⁷.



Figura 7 – O meio do rio Paraguai: a vida entre dois mundos? (Fonte: Arquivo da autora.)

¹⁵ Conceito cunhado por Edgar Cézar Nolasco em agosto de 2009 e que resume, a nosso ver, a forma como é construída a malha cultural local em Mato Grosso do sul, resultado de trocas e apropriações artístico-culturais que acontecem naturalmente a partir das várias fronteiras territoriais existentes no estado.

¹⁶ NOLASCO. *Paisagens biográficas no crepúsculo oscilante da fronteira*, p. 6.

¹⁷ NOLASCO. *Luto e melancolia no canto da Seriema do Cerrado: por uma poética identitária da cultura local*, p. 31.

A água que dilui “separa e junta os povos e as culturas”¹⁸. O “entra” e “sai” de brasileiros e paraguaios, que transitam livremente pelas águas do rio Paraguai entre o lado de “lá” e o de “cá” da fronteira, além de representar a condição em que se instaura a brincadeira do *Toro Candil* – entre “um” e “outro” país, ou, por que não, “de um” e “de outro” –, pode sinalizar também a forma como se dá a construção da malha identitária e cultural sul-mato-grossense. Dessa forma, o rio não é limite, mas via de acesso, meio que une e aproxima brasileiros e paraguaios, mas que ao mesmo tempo separa a ilha e o porto (Murtinho): o Paraguai e o Brasil.

Hissa adverte que o limite pode ser visto por outros ângulos, “apresentado como algo que se coloca entre dois ou mais mundos para que as suas diferenças possam ser compreendidas”¹⁹. Diferentemente de “insinuar-se”, “colocar-se” entre dois mundos, duas culturas, duas fronteiras equivale a abrir-se à possibilidade de ler as produções culturais, como o *Toro Candil*, como uma manifestação que se constitui nessa relação intervalar – ou seja, sua *pertença* é de ambas as culturas fronteiriças.

Na esteira do que Hissa expõe, podemos inferir que o limite é apenas um *disfarce* para que possamos marcar e pontuar as especificidades de cada cultura. É nesse sentido que entendemos, quando afirma que o limite é “um conceito inventado para dar significado às coisas, para facilitar a compreensão do que pode ser interpretado de diversas maneiras”²⁰.

¹⁸ NOLASCO. *Luto e melancolia no canto da Seriema do Cerrado*: por uma poética identitária da cultura local, p. 40.

¹⁹ HISSA. *A mobilidade das fronteiras*: inserções da geografia na crise das modalidades, p. 20.

²⁰ HISSA. *A mobilidade das fronteiras*: inserções da geografia na crise das modalidades, p. 21.

Tendo por base o que expõe Hissa, podemos compreender que é por meio da dissecação das manifestações culturais, a exemplo do *Toro Candil*, que vislumbramos as linhas de um mapa imaginário que sinalizam limites e fronteiras. Estamos querendo dizer que as marcas dos limites e das fronteiras vêm inscritas, tatuadas no corpo/*corpus* de nosso objeto de pesquisa. Nesse sentido, a marca no corpo do boi antecipa a condição de *mundos* e de *culturas* que o transculturam para o outro.

Se a brincadeira do *Toro Candil* lembra, por um lado, distâncias e separações como marcas de uma migração cultural (Paraguai) que rompe limites, por outro lado também lembra o contato e a integração de um lugar fronteiro (Porto Murtinho) que é real e imaginário ao mesmo tempo. Sobre “fronteiras e limites”, Hissa observa:

Fronteiras e limites, em princípio, fornecem imagens conceituais equivalentes. Entretanto, aproximações e distanciamentos podem ser percebidos entre fronteiras e limites. Focaliza-se o limite: ele parece consistir de uma linha abstrata, fina o suficiente para ser incorporada pela fronteira. A fronteira, por sua vez, parece ser feita de um espaço abstrato, areal por onde passa o limite. O marco de fronteira, reivindicando o caráter de símbolo visual do limite, define por onde passa a linha imaginária que divide territórios. Fronteiras e limites ainda parecem dar-se as costas. A fronteira coloca-se à frente (*front*), como se ousasse representar o começo de tudo onde exatamente parece terminar; o limite, de outra parte, parece significar o fim do que estabelece a coesão do território. O limite, visto do território, *está voltado para dentro*, enquanto a fronteira, imaginada do mesmo lugar, *está voltada para fora* como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem. O limite estimula a ideia sobre a distância e a separação, enquanto a fronteira movimenta a reflexão sobre o contato e a integração. Entretanto, a linha que separa os conceitos é espaço vago e abstrato²¹.

Valendo-nos da imagem metafórica apontada por Hissa para conceituar fronteira e limite, podemos observar que o *Toro Candil*, dependendo do lugar a partir do qual é pensado, ora está *voltado para dentro* do limite (Mato Grosso do

²¹ HISSA. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise das modalidades*, p. 34 -35.

Sul), ora está *voltado para fora* da fronteira (Paraguai). Na posição *de estar voltado para dentro*, o *Toro Candil* nos permite rastrear sua *distância* histórica, sua origem, e a *separação* que de alguma forma o situa entre as culturas. Já na posição *de estar voltado para fora*, insinua seu movimento de contato entre as culturas vizinhas e a integração entre ambas.

Entre limites e fronteiras, margens reais e imaginadas, o *Toro Candil* “apresenta-se como transição, como mundo do permanente vir-a-ser e da ausência pulsante”²². Entre *portos*, passagens, contatos, zonas de transição, lugar em que fronteiras e limites se interpenetram, abre-se um *espaço* possível para cercar o *Toro Candil* na região sul do estado, onde é literalmente *pego pelo chifre* pela população *portuária* local (Porto Murtinho).

²² HISSA. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise das modalidades*, p. 35.

1.2 O *Toro Candil* no campo “flutuante da fronteira”: Desarquivando a memória local

[...] a cultura local, sem deixar de ser local, está sempre ganhando algo do outro, da cultura do outro, há “trocas e infusões” (Barros) culturais, que formam um universo cultural próprio. Um lugar é sempre o local da tradução (cultural). Para traduzi-lo, não devemos mais saber quando começamos a nos desligar desse lugar, tão histórico e tão familiar ao mesmo tempo, que pensávamos que era tão nosso. O lugar, como todos aqueles que nele habitam, está condenado a perder o seu lugar por (des)errância, mas, tal qual um arquivo, também está aberto para novos modos de encontrar-se e de encontrarem-se nele²³.

Nosso olhar sobre as questões do local encontra-se atravessado pela manifestação cultural chamada *Toro Candil*. Acreditamos que dessa forma, ao estudarmos a história, a memória dessa manifestação cultural, compartilharemos e entenderemos também a maneira como se dá a formação da malha cultural que identifica com propriedade o estado de Mato Grosso do Sul.

De maneira oportuna, a lembrança do palimpsesto envolve estas páginas, quando em um gesto de apagar e rasurar buscamos registrar o que chamamos de *local*. Por certo, o local pretendido não será o branco do papel, agora já marcado pelas várias tentativas de discorrer sobre o assunto em questão. Antes, idealizamos este “espaço intermediário” que o ensaio propicia, “entre a ficção e a teoria”, como aponta Eneida Maria de Souza em *Tempo de pós-crítica*²⁴, como a melhor forma de discorrer sobre a experiência do *Toro Candil*. Assim, entendemos que as imagens da brincadeira do *Toro Candil*, reproduzidas nestas

²³ NOLASCO. *babeLocal*: lugares das miúdas culturas, p. 15.

²⁴ SOUZA. *Tempo de pós-crítica*: ensaios, p. 21.

páginas, ajudam-nos a materializar e dar consistência ao que estamos discorrendo sobre nosso objeto de estudo.

A *priori*, tal formato textual – o ensaio – favorece, como sugere Souza, que o sujeito se envolva nas malhas da enunciação e se ficcionalize: ao falar do outro, fala de si e de experiências vividas por um mesmo grupo em determinada época, os quais compartilharam as mesmas vivências e estão ligados a um determinado local histórico. O que pretensamente se constitui em falta de sistematização torna-se terreno fértil em que as metáforas favorecem a desconstrução de conceitos preestabelecidos.

Dessa forma, entre os anos de 1995 e 2009 fomos presenteados, tal qual Hermann Soergel, personagem borgiano²⁵, com memórias – não as de Shakespeare, mas as várias, de vários sujeitos fronteiriços, dentre eles imigrantes paraguaios que vivem hoje em Porto Murtinho, na divisa de Mato Grosso do Sul com o Paraguai, caracterizados como sujeitos simples, de vida pacata, mas com muitas histórias de perdas e ganhos afetivos, materiais e identitários.

É desse tempo nosso primeiro contato com a manifestação cultural *Toro Candil*, aqui objeto de estudo, e também o primeiro contato (em 1995) com Xisto Salvador Antunes, morador de Porto Murtinho, e mais recentemente (em 2009) com Dona Dionísia (Noni) Arguelho, matriarca da família e atual responsável pela manutenção e realização, em sua casa, da festa em homenagem à Virgem de Caacupé e da brincadeira do *Toro Candil* que até hoje acontece naquela cidade fronteiriça, como descreve seu sobrinho:

A festa, a casa, o rito sobrevive num lugar miscigenado, de fronteira, mantém e transforma a cultura de um povo que não está mais em seu

²⁵ Cf. BORGES. *A memória de Shakespeare*.

país, mas que está sim em um território que outrora lhe pertenceu. Antes da Guerra do Paraguai, grande parte do território sul-mato-grossense era paraguaio. A casa de minha tia Dionísia, antes de minha avó Natividade, situa-se apenas a três quadras do rio Paraguai, linha que divide os dois países na cidade de Porto Murtinho²⁶.

Segundo nos relatou Dona Noni, a festa teve início com sua mãe, Natividade Giménez, após uma promessa feita a Nossa Senhora de Caacupé, pois tendo de se mudar para o Brasil, lá/aqui teria de conseguir obter casa própria, para que, tendo onde morar, pudesse criar seus filhos dignamente. Desde então, há mais de cinquenta anos, mesmo após o falecimento de Dona Natividade, a festa continua sendo realizada na mesma casa que conseguiu com a ajuda da santa e que ainda hoje é habitada por sua filha Noni e seus descendentes, também devotos.



Figura 8 – Altar de Nossa Senhora de Caacupé. (Fonte: Arquivo da autora.)

O altar da Virgem padroeira do Paraguai e também de Porto Murtinho é mantido durante o ano todo, sendo preparado e enfeitado com flores e

²⁶ ANTUNES. *Nostalgia do todo*, p. 5.

bandeirolas nas cores azul e vermelha (Paraguai) e amarela e verde (Brasil), especialmente para o dia da festa, 7 de dezembro. No altar, ao pé da Santa (Figura 8), é colocada a foto do neto de Dona Noni, que evoca proteção ao ser iniciado como *mascarita*. Velas queimam em agradecimento pelas graças alcançadas.

A paixão pela terra, pelas raízes, pelos ritos e por suas memórias é demonstrada por Dona Noni e seus familiares ao realizarem o *Toro Candil* em homenagem à Virgem de Caacupé. Tais demonstrações de afeto mascaram uma saudade que a nosso ver é o sentimento maior que move e justifica a existência do *Toro Candil* até os dias atuais. Nolasco, em seu ensaio *Luto e melancolia no canto da seriema do cerrado*, contextualiza o afeto enquanto saudade:

Saudade, no contexto cultural aqui em debate, é *reviver* como se fosse pela primeira vez uma experiência esquecida. Esta, pelo menos, parece ser a condição de eterno-retorno na qual se encontram e se produzem as manifestações culturais sul-mato-grossenses. Assim, depois de ter vivido a experiência do lugar, mesmo que de forma metafórica, compreende-se a cultura da saudade do que não perdeu, da extensão territorial, da fronteira, da solidão do boi no campo, do luto e da melancolia cultivados pelas aves dos cerrados, das nostalgias e das recordações desarquivadas dos barbaquás históricos, das vivências de todas as raças, cultura esta que se situa numa zona de contato fronteira que a diferencia das demais regiões do país²⁷.

Entendemos, pois, que, ao ser realizada todos os anos em dezembro, no dia 7, véspera do dia de Nossa Senhora de Caacupé, essa manifestação cultural se repete talvez por saudosismo ou ainda por devoção e, consciente ou inconscientemente, reproduz a cultura paraguaia. A música, a dança, a comida típica, as rezas e a fala instauram um ambiente nostálgico em que a família paraguaia busca recriar, quem sabe, naquele “espaço” entre a varanda e a rua,

²⁷ NOLASCO. *Luto e melancolia no canto da Seriema do Cerrado*: por uma poética identitária da cultura local, p. 46.

durante a festa da Virgem, o *Toro Candil*, a *pelota-tatá* e os *maskaritas*²⁸ – por certo “paisagens” que fizeram parte de sua infância, em seu país de origem ou em Porto Murtinho, e que hoje vemos como fragmentos identitários da cultura fronteiriça em Mato Grosso do Sul.

Desse modo, Dona Dionísia Arguelho revive a experiência do *Toro Candil* ou por uma necessidade inconsciente de pertencimento a uma nação com a qual mantém fortes laços afetivos ou, quem sabe, como forma de resistência e sobrevivência de sua cultura: fronteiriça, marginal, periférica e excluída. Nesse sentido, o *Toro Candil* realizado nas dependências internas e externas da casa de Dona Noni, entre o de lá e o de cá, entre a nação paraguaia e a nação brasileira, na fronteira, ou ainda num *entrelugar*, pode ser melhor pensado quando, a partir de uma perspectiva culturalista, se recupera o sentido da *paisagem* que “é em si a estória, não simplesmente cenário”²⁹, dessa manifestação cultural.



Figura 9 – *Maskaritas*. (Fonte: Arquivo da autora.)

²⁸ O *Toro Candil*, a *pelota-tatá* e os *maskaritas* serão descritos com mais detalhes no Capítulo II.

²⁹ LOPES. *Invisibilidade e desaparecimento*, p. 85.

A Figura 9 mostra brincantes mascarados, travestidos em mulheres, insinuando uma dança ao som da polca paraguaia. A simplicidade dos passos e das coreografias dos *mascaritas* durante a brincadeira, sob o céu estrelado e no calor das noites de dezembro, é marcada por movimentos que lembram e parodiam as touradas espanholas, as quais são realizadas com muita animação e algazarra. A cada ano, a promessa da festa e a realização do *Toro Candil* reafirmam e renovam os votos de fé e grande devoção desse povo brasiguaió, dessa gente da fronteira.



Figura 10 – Índio esculpindo a imagem da Virgem de Caacupé (desenho). (Foto: Paulo Yuji Takarada).³⁰

Ali, como se vê, cultura e religião se misturam, hibridizam-se, contribuindo para a cultura porosa do estado. Dessa forma, a Virgem de Caacupé não é só padroeira do Paraguai, mas também de Porto Murtinho, e de alguma forma também sinaliza a condição transculturadora em que se encontra a cultura local.

³⁰ Disponível em: <http://www.panoramio.com/user/505354/tags/Hist%C3%B3ria?photo_page=2>. Acesso em: 7 fev. 2011.

A lenda de Nossa Senhora de Caacupé³¹, extraída do folclore paraguaio e descrita por Paulo de Carvalho Neto³², revela que a imagem da Virgem Mãe de Deus tem mais de quatrocentos anos. Carvalho Neto nos apresenta três versões, divulgadas em diferentes épocas.

Segundo a lenda, um índio catequizado, amedrontado pela presença de selvagens, suplica a proteção da Mãe de Deus. Ao ser salvo, esculpe em devoção duas imagens da santa. Uma se encontra na cidade de Caacupé, e a outra em Tobatí, ambas no Paraguai.

No museu junto à Basílica de Nossa Senhora de Caacupé, encontra-se, entre vários outros, um desenho (Figura 10) que reforça a lenda sobre a imagem da santa, no qual se vê a figura de um índio esculpindo a imagem da Virgem, o que denota a forte presença indígena não só na lenda paraguaia como também na cultura sul-mato-grossense, uma vez que essas terras fronteiriças em seus primórdios faziam parte da grande nação guarani.

A Virgem de Caacupé:

Todo dia 8 de dezembro, Caacupé, do interior do Paraguai, presta homenagem a seu santo patrono, a Virgem.

Já em 1896, Granada informava: que havia aparecido, flutuando nas águas do lago Ypacaraí uma imagem da “Mãe de Deus”, cujo achado disputaram dois caciques. Um missionário decidiu a contenda em favor daquele que morava no distante e afastado vale de Caacupé onde hoje paraguaios, devotos, em agradecimento por graças alcançadas, fazem sua peregrinação até a imagem da Santa, que realiza grandes e infinitos milagres.

Em 1907, Rodriguez Alcalá dava nova versão para a lenda: diz a tradição que lá nos primeiros anos do século XVII um índio convertido da

³¹ Outra versão mais recente da lenda, disponível em <<http://www.abc.com.py/nota/49449-leyenda-de-la-virgen-de-caacupe/>>, conta que a imagem da Virgem Maria apareceu ao índio José e falou-lhe em guarani: “Ka’aguy kupépe”, que significa “de trás da erva”, que entendemos referir-se a uma grande árvore localizada atrás do pé de erva-mate (infusão a que se atribuem muitos poderes medicinais), pois o hábitat natural dessa erva, segundo botânicos, são as matas de maior altitude (400 a 800 m).

³² CARVALHO NETO. *Folklore del Paraguay*, p. 127.

redução de Tobatí internou-se uma tarde nos montes em busca de material para esculpir estátuas. O índio se chamava José e era um habilíssimo escultor e andava pelos montes de matas mais espessas, em busca da madeira que precisava, quando de repente foi surpreendido por índios mbyapães que se dirigiam ao seu encontro em atitude ameaçadora. Com medo de cair em poder dos selvagens, o escultor quis fugir, mas sabendo que não podia, escondeu-se detrás de uma grande árvore. Fincando os joelhos ao chão, o índio convertido prometeu à Virgem fazer-lhe uma imagem da mesma madeira daquela árvore caso conseguisse escapar ileso. Diz a lenda que a Virgem ouviu as súplicas de José e os índios selvagens passaram correndo, roçando a árvore protetora, sem se darem conta de sua presença. Logo que se viu livre do perigo, o índio convertido, salvo milagrosamente, tratou de cortar com seu machado a árvore detrás da qual se protegera e voltou a Tobatí. Algumas semanas depois teria concluído uma preciosa imagem da Virgem, que é a que veneram em Caacupé.

Anos mais tarde, durante uma enchente que transbordou as águas do lago de Ypacaraí, em 1603, a imagem que o índio havia esculpido apareceu entre as ondas, bem fechada, guardada em um cofre que os vizinhos das imediações encontraram. Logo se espalhou a fama milagrosa da imagem, esta foi conduzida a Caacupé, onde se construiu um pequeno oratório e onde, desde então, começou a acorrer todos os anos grande multidão de fiéis, que vão e vêm para venerar a Virgem e pagar suas promessas.

E acrescentava: "... esta lenda foi documentada em um expediente eclesiástico que antigamente se conservava no Arquivo Nacional e que certamente se extraviou juntamente com muitos outros documentos quando o arquivo foi saqueado durante a guerra".

Por sua vez, José Barnabé, em uma crônica de 1946 conta a lenda de Nossa Senhora de Caacupé da seguinte forma:

Um índio se perde na selva. Formula um voto a Deus por salvar-se. O voto consiste em esculpir "na madeira viva e cheirosa da árvore" a imagem da Virgem que lhe aparece ensinando o caminho por onde deve sair³³. (Tradução nossa.)

³³ CARVALHO NETO. *Folklore del Paraguay*, p. 129. No original:

La Virgen de Caacupé:

Cada 8 de Diciembre, Caacupé, Del interior Del Paraguay, rinde homenaje a su santo patrono, la Virgen.

Ya en 1896, Granada informaba:

"Sobrenadando en sus aguas (Del lago de Ypacaraí) apareció una imagen de la Madre de Dios, cuyo hallazgo se disputaron dos caciques. Um misionero decidió la contienda en favor del que moraba en el apartado Valle de Caacupé donde hoy hacen sus peregrinaciones los paraguayos devotos y agradecidos a una imagen obradora de infinitos, y grandes milagros".

En 1907, Rodríguez Alcalá daba nueva versión:

"Dice la tradición que allá en los primeros años del Siglo XVII un indio convertido de la reducción de Tobatí, se interno una tarde en los montes en busca de cimientos para construir estatuas. El indio se llamaba José y era un habilísimo escultor. Buscando la madera que le hacía falta andaba el indio por lo más espeso del monte, cuando de repente fue sorprendido por la presencia de una partida de mbyapães que se dirigía hacia él en actitud amenazadora. Temeroso de caer en poder de los salvajes, el escultor quiso huir, pero comprendiendo que no podría hacerlo, tuvo la inspiración de refugiarse detrás de un corpulento árbol. E hincado sobre la hojarasca las rodillas, el indio convertido ofreció a la Virgen hacerle una imagen de la misma madera de aquel árbol, si

Despretensiosamente, as “prosas” e os “causos” do passado, os quais ficaram arquivados na memória dos vários sujeitos que formam e povoam a cultura local (Porto Murinho), ajudam, mesmo que informalmente, a compor e encaixar o “quebra-cabeça” que reconstitui a trajetória do *Toro Candil*, permitindo reconhecer nessa manifestação o traço identitário da cultura local sul-mato-grossense.

Dessa forma, as viagens realizadas pelo interior do estado – não como “turista acidental”, mas como o arqueólogo que rasga a terra e penetra em suas entranhas, na busca incansável por segredos de um passado remoto ali depositado, visitando cidades, fazendas, vilas e povoados – ajudam-nos agora a compreender a cultura local em questão. Sem a pretensão do relato biográfico, as memórias aqui desafiadas buscam pôr em movimento os arquivos abertos da manifestação cultural *Toro Candil*. Uma passagem do escritor memorialista Pedro Nava, da qual Eneida Maria de Souza se vale, ilustra o que estamos buscando dizer:

conseguía escapar de los mbayaes. Cuenta la tradición que la Virgen oyó la súplica de su devoto y que los salvajes pasaron a la carrera rozando el árbol protector sin darse cuenta de la presencia del indio convertido. Tan pronto como se vio libre de todo peligro – ya el rumor de los salvajes se perdía en los confines del monte – el escultor milagrosamente salvado cortó con su hacha el árbol detrás del cual se protegiera y regresó a Tobatí dispuesto a cumplir su promesa. Algunas semanas después tenía concluida una preciosa imagen de la Virgen, que es la que se venera en Caacupé.

Años más tarde, durante el desborde de las aguas que han formado el lago Ypacaraí, en 1603, la imagen que labrara el indio apareció entre las olas, bien encerrada en un cofre que los vecinos de las inmediaciones encontraron. Esparcida luego la fama milagrosa de la imagen, esta fue conducida a Caacupé donde se le construyó un pequeño oratorio y adonde desde entonces empezó a acudir todos los años gran multitud de fieles que iban y van todavía a venerar a la Virgen”.

Y agregaba: “... esta leyenda fue documentada en un expediente eclesiástico que antiguamente se conservaba en el Archivo Nacional y que, seguramente, se extravió a la par de otros muchos papeles cuando el Archivo fue saqueado durante la guerra.”

José Bernabé, a su turno, en una crónica artificiosa de 1946, teje multicolores fraseados. Para él, la leyenda tiene la siguiente secuencia:

Un indio se pierde en la selva. Formula un voto a Dios por salvarse. El voto consiste en tallar “en la madera viva y olorosa del árbol” la imagen de la Virgen. Entonces se le aparece la Virgen, enseñándole el sendero por donde debe salir.

Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... A mesma do arqueólogo que da curva de um pedaço de jarro conclui de sua forma restante, de sua altura, de suas asas, que ele vai reconstruir em gesso para nele encastoar o pedaço de louça que o completa e nele se completa.³⁴

Assim, buscamos recompor o jarro que trará a história aqui perseguida e mostrará o traço cultural dessa brincadeira, a partir de relatos como os de Seu Xisto e de Dona “Noni”, arcontes (eternos guardiões) da cultura local que vivenciaram a brincadeira do *Toro Candil* em épocas distintas da nossa. Com efeito, tais elementos contribuem para o registro acadêmico e, num vai e vem de lembranças e esquecimentos, põem em movimento os arquivos já abertos dessa manifestação cultural ainda pouco conhecida em Mato Grosso do Sul.

Para Eneida de Souza, por meio do método da recomposição, próprio da arqueologia, em que o pedaço de jarro encontrado impulsiona a reconstituição “suplementar” do objeto, também fatos e palavras vão atuar como fragmentos da vida a ser reescrita. Como no poema “Coleção de cacos”, de Carlos Drummond de Andrade, a ideia de fragmento revela a intenção pretendida, quando a partir de relatos isolados conseguimos remexer os arquivos da cultura local para, assim, reconstruir a história do *Toro Candil*:

*Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.
Cacos novos não servem.
Branco também não.
Têm de ser coloridos e vetustos,
desenterrados – faço questão – da horta.
Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
restos de flores não conhecidas.
Tão pouco: só o roxo não delineado,
o carmesim absoluto,*

³⁴ NAVA apud SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 25.

o verde não sabendo
 a que xícara serviu.
 Mas eu refaço a flor por sua cor,
 e é só minha tal flor, se a cor é minha
 no caco de tigela.
 O caco vem da terra como fruto
 a me aguardar, segredo
 que morta cozinheira ali depôs
 para que um dia eu o desvendasse³⁵.

Colecionar cacos equivale, nesse sentido, a desarquivar as memórias contidas no crânio ancestral do *Toro*, deixar que escutem seus ecos e seus berros, mesmo que estes sejam um único *balbucio*, libertando a fumaça secular que exala do chifre candeeiro e reordenando o arquivo que resultará na correção dos esquecimentos de relatos, revelando uma visada eurocêntrica, que de alguma forma compõem o discurso dos poderosos.

Por sua vez, desarquivar o *Toro Candil* equivale aqui a resgatar e dar visibilidade a essa brincadeira que ficou encoberta pelo tempo, esquecida em alguma gaveta da memória cultural oficial, e que se sobrepôs na cultura do presente. Resgatar equivale aqui a exumar, ou melhor, a compartilhar traços do passado dessa manifestação cultural que nos ajudam a compreendê-la no presente. Trazer o *Toro Candil* para a academia é dar-lhe visibilidade científica, é tentar corrigir os erros e os esquecimentos ocorridos nos relatos oficiais sobre essa manifestação cultural fronteira e sul-mato-grossense.

É dessa forma que entendemos a interpretação que Walter Benjamin faz do “anjo da história”³⁶ que tem o rosto voltado para o passado e, enquanto contempla as ruínas, é impelido ao futuro pela tempestade do presente chamada

³⁵ ANDRADE. *Esquecer para lembrar*, p. 44-45.

³⁶ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 226.

progresso. O anjo vira as costas para essa tempestade-progresso, mas, enquanto o faz, um amontoado de ruínas cresce a seus/nossos pés até o céu.

Diz Benjamin:

O historiador é consciente de que nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios, capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada, e funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico³⁷.

O lugar proposto para articularmos nossa reflexão, rememorando fatos já passados, considera o “agora”, o tempo presente, em uma abordagem que privilegia o contexto social, político e cultural, dando-nos a real dimensão das histórias arquivadas nos labirintos da memória, uma vez que nosso entendimento dos fatos hoje difere do entendimento dos fatos no passado.

Para Jacques Derrida, “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. *Não há arquivos sem lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior*”³⁸. Ao registrar essas memórias, ainda que em um primeiro momento este suporte – o papel – nos remeta à ideia de arquivamento, pretendemos aqui o oposto, ou seja, buscamos pôr em movimento, pôr em circulação, exteriorizar essas memórias, como uma “pulsão de morte, que destrói seus arquivos antecipadamente”³⁹.

Supondo que a ideia de arquivo nos remeta à de esquecimento e conseqüentemente à morte da manifestação cultural *Toro Candil*, o arquivamento

³⁷ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 232.

³⁸ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 22.

³⁹ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 21.

aqui proposto nos remete à vida, à existência do *Toro Candil* enquanto manifestação cultural representativa da memória e da cultura sul-mato-grossenses, pois, como um filme que passa diante de nossos olhos ao nos defrontarmos com a morte, no qual toda a verdade nos é revelada, entendemos que a pulsão de morte destrói toda a possibilidade de arquivamento e “escancara” a memória, trazendo à tona fatos e histórias que contribuem para a atualização e desvendamento do *Toro Candil*.

Ou seja, arquivamos não para esquecer, mas para lembrar, por exemplo, que pertencemos a um local/lugar em que um dia o Brasil também foi Paraguai e que manifestações culturais atuais, tais como o *Toro Candil*, construídas na tensão e no atrito dos contatos, sinalizam a formação identitária da cultura local sul-mato-grossense. Nolasco diz que essa identidade é construída na pressão “entre o que é de ninguém e é anônimo, clandestino e nômade, próprio e alheio, condenada que está pela condição limiar da fronteira real e imaginária, onde leis e foras-da-lei ocupam o mesmo espaço”. E complementa:

Fragmentos de textos, línguas e convulsão e culturas em diálogo permanente parecem ser a condição na qual se encontra a cultura local sul-mato-grossense. Nesse sentido, podemos dizer que nossa cultura localista encontra-se num estado de entrevero cultural, onde línguas, culturas próprias e alheias, usos e costumes contrabandeados, desconsideram fronteiras reais e imaginadas e transitam livremente de ambos os lados das nações vizinhas.⁴⁰

Encontramos nesses fragmentos de memória a história de um povo e de uma terra que já pertenceu ao Paraguai, em uma fronteira que outrora foi palco da guerra, onde crianças formaram o pelotão de choque e foram mortas impiedosamente; onde milhares de índios, personagens autóctones da história sul-mato-grossense, foram massacrados, com muitas tribos dizimadas em

⁴⁰ NOLASCO. *Luto e melancolia no canto da seriema do cerrado*: por uma identidade da crítica cultural local, p. 47.

batalhas contra o branco; onde o Estado encerra uma cortina escarlate, quem sabe da mesma cor das cerâmicas ou ainda das peles moreno-avermelhadas, de sangue, queimadas de sol, de vento, de mata e de liberdade, dos índios que habitavam o coração ferido da América. Conforme silencia a letra da canção *Sonhos guaranis*, de Paulo Simões e Almir Sater:

*Mato Grosso encerra em sua própria terra
Sonhos guaranis.
Por campos e serras a história enterra uma só raiz
Que aflora nas emoções
E o tempo faz cicatriz
Em mil canções
Lembrando o que não se diz⁴¹.*

Entendemos, pois, que ao exumarmos a memória local encontramos, registrados nas histórias contadas e cantadas, sons e imagens que destacam a pluralidade das manifestações culturais locais. O relato dessas memórias coloca em circulação os arquivos artísticos da cultura local e, nesse sentido, segundo Souza, “o touro deverá ser *agarrado firmemente pelos chifres*”⁴².

Assim “como o touro que necessita morrer para renascer, o instante, para durar, terá que ser extirpado de sua temporalidade própria”⁴³. Constatamos então que as memórias de manifestações da cultura local, tais como o *Toro Candil*, atuam como fragmentos da história e inserem no presente o elo que, fixado no passado, identifica com propriedade traços da cultura local. Tais registros memorialísticos têm origem nas tradições dos vários sujeitos sul-mato-grossenses e seus pares, articulados coletivamente.

⁴¹ SIMÕES; SATER. *Prata da casa*, faixa 5 (“Sonhos guaranis”).

⁴² SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 28.

⁴³ SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 28.

Dessa forma, as memórias são repassadas pelos vários sujeitos fronteiriços e são propaladas por meio dos relatos de suas crenças, em seu modo de viver e no modo de traduzirem o que foi herdado dos antepassados, pela necessidade de se expressarem e se manifestarem enquanto cultura produzida pelo “outro” inevitavelmente alterada em contato com outro “outro”.

É oportuno recordar que Mato Grosso do Sul, em sua formação geográfica, histórica, política e cultural, contempla a mescla de diferentes povos, raças e etnias. Por suas divisas territoriais chegaram os bandeirantes paulistas, os mineiros, os gaúchos, os catarinenses, os paranaenses e os goianos, além dos portugueses e espanhóis que colonizaram a terra originalmente habitada por índios, em busca de metais preciosos. A historiadora Aline Figueiredo assim descreve a ocupação do estado, ressaltando a face ameríndia deste:

Fomos desvendados, em termos europeus, pela captura do índio, descobertos pelos metais e fixados pelo boi. Pela procura ou pelo encontro dos metais, prata na Bolívia, ouro em Mato Grosso, fomos ocupados entre os séculos XVI e XVII, no caso do Paraguai e da Bolívia no século XVIII, no contexto mato-grossense, e, com a sua ausência ou escassez, fomos despovoados e esquecidos com a mesma rapidez com que fomos ocupados. Durante três séculos ruminamos com os nossos bois a mesmice e o marasmo do tempo. E com eles, pastando soltos pelos campos indivisos, delimitamos as nossas fronteiras. Nesse decorrer vivenciamos a sanha das atrocidades como ninguém. Construimos a nossa sociedade mestiça, mesclada de usurpados e usurpadores. Ora subjugamos, no intuito da integração, ora corrompemos ou liquidamos sumariamente o índio, o nosso personagem autóctone. E mais, vivenciamos o horror da maior das guerras americanas, a Guerra do Paraguai (1864/1870), quando participamos do extermínio da grande Nação Guarani, arrasada pela nossa ignorância e comandada pela astúcia do capital estrangeiro, que em seguida nos invade com a ludibriante troca de “civilização”, proposta principalmente pelo liberalismo inglês. [...] Temos o espaço de amplos horizontes do planalto, talvez por isso sejamos tão sonhadores. Temos a vasta depressão da planície pantaneira, talvez por isso sejamos tão ensimesmados. Ao mesmo tempo, temos as alturas da grande Cordilheira a nos ventilar ares libertadores, talvez por isso sejamos tão idealistas, pois, prisioneiros, o sonho da liberdade é a mais cara das nossas esperanças. Estamos no centro, quem sabe nos venha daí a

consciência da síntese e nele a receptividade consagradora. Somos o coração da América, talvez por isso sejamos tão apaixonados⁴⁴.

De lá para cá, várias foram as colônias de imigrantes que aqui aportaram, ora pela divisa com a Bolívia (por meio do rio Paraguai, em Corumbá), ora pelo porto de Santos, chegando pelo lado do estado que faz divisa com São Paulo ou até mesmo atravessando a pé as cidades em que o limite do Brasil com o Paraguai (de tão imaginário que é) não passa de um meio-fio de calçada. Assim, japoneses, libaneses, portugueses, italianos, bolivianos e paraguaios formam sua porção sul-mato-grossense. Guardadas as proporções, Mato Grosso do Sul é um Brasil dentro do Brasil.

Então, pensar a cultura local de Mato Grosso do Sul, *grosso modo*, é pensar em um grande e heterogêneo caldeirão em que a junção de credos, raças, etnias, cores e sabores dá o tom, estando a diferença, por sua vez, na diversidade cultural e na contribuição que cada colônia de imigrantes e migrantes, cada indivíduo, carrega consigo ao chegar e também ao sair do estado. Tal particularidade nos faz imaginar uma cultura construída a partir de trocas e de trânsitos.

De acordo com Nolasco:

[...] essa nação, é a continuação desse lugar que está sempre em movimento. Sempre aberto, para dentro e para fora, um lugar é como um arquivo que sofre de seu próprio mal (Derrida). Aberto para fora como um porongo (Serejo), ou aberto para dentro como um caramujo (Barros), um lugar que também tem as suas fronteiras e os seus limites, ao mesmo tempo em que lembra a *distância e a separação*, também lembra o *contato e a integração*. Esta contradição, que mais lembra a denegação inerente a qualquer conceituação de lugar como não-lugar, apresenta o lugar como um espaço possível para as diferenças culturais.

⁴⁴ FIGUEIREDO *apud* SANTOS. *Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*, p. 17-18.

Daí podemos dizer que um lugar está sempre aberto para interpenetrações de lugares[...]⁴⁵.

Esse *entrelugar*, caracterizado pelos atravessamentos das diferenças culturais e pelas trocas identitárias, pelo contato com o outro, com o sujeito de lá e o sujeito de cá, e principalmente com as margens, capta o “algo mais” que buscamos para denominar o “aqui” de local de referência da manifestação cultural *Toro Candil*. Tais sujeitos fronteiriços carregam em seus traços a marca localista que permitirá rastrear a identidade da cultura sul-mato-grossense a partir da manifestação cultural *Toro Candil*, que, tal qual o lugar, evoca a distância e a separação, mas também o contato e a integração.

Em ensaio sobre a cultura local, Nolasco aponta o caminho a trilhar, a direção a seguir para compreender a cultura local:

Entendemos que as produções culturais sul-mato-grossenses, mesmo sendo de natureza híbrida e fronteiriça, como já dissemos, trazem em seu *corpo/corpus* os traços que as diferenciam como específicas desse “local cultural”. A compreensão de tais traços híbridos, assim como a *diferença* que os especifica como são, passa, necessariamente, pelo desarquivamento dos mecanismos de apropriação entre as culturas lindeiras e pelo modo como essa interrelação propicia o trânsito entre o próprio e o alheio, o dentro e o fora, entre o lá e o cá, entre a zona fronteiriça, entre as esferas do local e do global. Parece-nos que uma cultura local está fadada a sofrer de um *mal de arquivo* (Derrida), ou melhor, de uma pulsão incurável, posto que ela está condenada a *recomeçar ali exatamente onde ela começa*⁴⁶.

Híbrida por excelência, a cultura local, sem deixar de ser local, está sempre ganhando algo do outro, interagindo com o “outro”, possibilitando as trocas e os cruzamentos identitários que favorecem a manutenção de culturas transnacionais. Como já dissemos, o ir e vir, o entra e sai de diferentes culturas em um constante estado de trânsito, nos remete a um estado/espço limiar, semelhante ao “poço da escada” proposto por Bhabha.

⁴⁵ NOLASCO. *babeLocal*: lugares das miúdas culturas, p. 11-12.

⁴⁶ NOLASCO. *babeLocal*: lugares das miúdas culturas, p. 102-103.

Segundo Bhabha, “o poço da escada como espaço limiar, situado no meio das designações de identidade, transforma-se no processo de interação simbólica, o tecido de ligação que constrói a diferença entre superior, inferior, negro e branco”⁴⁷ – ou, ainda, entre o branco e o índio, entre brasileiros, paraguaios, bolivianos, mineiros, goianos, paulistas... O eterno retorno do ir e vir:

O ir e vir do poço da escada, o movimento temporal e a passagem que ele propicia, evita que as identidades a cada extremidade dele se estabeleçam em polaridades primordiais. Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta⁴⁸.

Nesse sentido, podemos dizer que Mato Grosso do Sul é um lugar híbrido, de várias fronteiras, que se materializam quando pensamos nas possíveis e infundáveis trocas sociais, políticas e culturais, e mesmo etnoraciais, possíveis de serem realizadas a partir de experiências vividas no contato entre um país e outro, ou entre um estado e outro, uma cidade e outra, um vizinho e outro e, por que não, entre um e outro “outro”.

Lugar de passagens, pois encontra-se no centro-oeste do Brasil, no coração da América do Sul, e também lugar de paradas, pois muitos chegam e ficam, ao passo que outros chegam e se vão. Tal “lugar” tem como característica o fato de ser construído por migrantes e imigrantes, pois acolheu gente vinda de todos os lados do país e até do mundo, como os japoneses e os libaneses.

Nesse sentido, “pegar o touro pelo chifre”⁴⁹ não é simplesmente encarar o presente como uma ruptura com o passado ou como um vínculo com o futuro; é,

⁴⁷ BHABHA. *O local da cultura*, p. 22.

⁴⁸ BHABHA. *O local da cultura*, p. 22.

⁴⁹ SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 28.

antes, estabelecer uma conexão com um tempo “saturado de agoras”⁵⁰, marcado pela diversidade cultural e, sobretudo, marcado pelas diferenças políticas, sociais, culturais e étnicas, que fazem soar uma variedade de vozes e histórias dissonantes e dissidentes”⁵¹ de grupos minoritários – índios, sem-terras, bolivianos e paraguaios, entre outros – que vivem na periferia do poder ou, então, na periferia da periferia, na fronteira de Mato Grosso do Sul.

Dessa forma, a multiplicidade cultural aqui existente contribui para o entendimento sobre o modo como produções e manifestações culturais, tais como o *Toro Candil*, aqui realizadas, são representativas do local. Tal manifestação, representativa da diversidade cultural existente em Mato Grosso do Sul, carrega consigo a marca localista, híbrida da fronteira com o Paraguai, que a identifica enquanto produção local, embora diferenciando-a das demais produções próprias e específicas desse local.

Tais traços fronteiriços são percebidos desde as falas ouvidas durante a execução da brincadeira do *Toro Candil* em Porto Murtinho – uma mistura do português com o espanhol e o idioma guarani, disfarçada em tom de voz agudo – até a polca paraguaia e o chamamé, ritmos tocados e dançados durante a festa, na fronteira, em meio a risos e gritos de alegria, além da grande devoção dedicada a Nossa Senhora de Caacupé, cuja imagem é mantida em um altar multicolorido, enfeitado com cores e bandeiras do Paraguai e do Brasil.

Do mesmo modo, o *Toro* traz a bandeira do Brasil de um lado e a do Paraguai do outro. É de supor que, de alguma forma, uma cultura paraguaia vai

⁵⁰ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 229.

⁵¹ BHABHA. *O local da cultura*, p. 24.

se desenhando por entre o festejo e a brincadeira. Ali, culturas em miniatura, pedaços próprios e alheios, dão as mãos em prol de uma ciranda cultural aberta.

Acreditamos que as revisões teórico-críticas que tiveram início no século XX e mudaram o modo de ver e pensar a América Latina muito têm nos ajudado a compreender a manifestação cultural *Toro Candil*, uma vez que tais revisões críticas voltam seu olhar a questões do lugar. Hugo Achugar deixa claro que, ao falar de um lugar, sua intenção “está longe de estabelecer um ‘fundamentalismo regionalista’ que impeça todo conhecimento que não surja da América Latina”⁵². Em nosso caso, e sem nenhum fundamentalismo, nossa ambição restringe-se a compreender melhor a cultura do *locus* de Mato Grosso do Sul. Segundo Achugar, “todos os lugares [...] são construções metafóricas”⁵³.

Importa reforçar que o “lugar” de onde articulamos nossa reflexão mostra-se mais significativo quando o fazemos a partir do presente, levando em consideração o contexto sociopolítico-cultural, uma vez que nosso entendimento dos fatos, hoje, difere do entendimento dos fatos no passado. Por isso, para Achugar, “o intelectual latino-americano fala hoje de um espaço que *tem um sentido dado pela memória*”, e esta, por sua vez, é “um lugar de construção da identidade, do conhecimento e das agendas político-sociais”⁵⁴. Quanto a isso, pergunta:

Por que não reconhecer que as políticas da memória e do conhecimento estão ligadas ao lugar a partir de onde se fala e a partir de onde se lê, e que os problemas desse conjunto nada homogêneo dos chamados “latinos”, nos Estados Unidos, não são necessariamente os do heterogêneo conjunto dos chamados “latino-americanos” vivendo em seus respectivos países ou inclusive migrando para outros países da

⁵² ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 59.

⁵³ ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 22.

⁵⁴ ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 62.

América Latina? Por que não pensar que com similares heranças – embora não necessariamente com iguais memórias, ou com iguais histórias – podem existir diversos sujeitos do conhecimento? Mais ainda, por que não pensar que a migração, o “transterramento” é a inserção de um novo lugar a partir de onde se fala e produz conhecimentos diferentes?⁵⁵

Segundo Píglia, “para um escritor a memória e os fragmentos das várias memórias que voltam como recordações pessoais é a ‘tradição’”⁵⁶. Logo, as memórias aqui relatadas podem ser vistas como a própria tradição cultural sul-mato-grossense. Para Píglia, ainda, “a tradição tem a estrutura de um sonho: restos perdidos que reaparecem, máscaras incertas que encerram rostos queridos”⁵⁷.

Essa memória, pelo que entendemos do modo como é constituído o estado de Mato Grosso do Sul, é formada por “múltiplas memórias que os múltiplos novos e tradicionais sujeitos sociais defendem e tentam resgatar e preservar”⁵⁸. É importante, pois, que ao estudarmos a *cultura local* tenhamos em mente que falamos não apenas a partir de um lugar, mas também a partir de um tempo: a partir de um tempo de transição – a partir de um “entretempo”⁵⁹.

Dessa forma, a história do *Toro Candil* aqui desarquivada, metaforicamente, está atrelada a “cangas e canzis” e nos conduz à “última guardiã” do rio Paraguai, Porto Murtinho, berço do *Toro Candil* no Brasil. Retoma uma época em que os carros de boi andavam léguas e léguas transportando carregamentos de erva-mate, na maioria das vezes conduzidos por peões paraguaios, mão-de-obra barata, que transitavam livremente, indo e vindo de uma

⁵⁵ ACHUGAR. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*, p. 62.

⁵⁶ PIGLIA. *Memoria y tradición*, p. 60.

⁵⁷ PIGLIA. *Memoria y tradición*, p. 60.

⁵⁸ ACHUGAR. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*, p. 182.

⁵⁹ ACHUGAR. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*, p. 200.

região a outra, de um país a outro, cruzando os limites quase imaginários das cidades em que havia fronteira seca e habitando essa terra distante do sudoeste de Mato Grosso, onde tudo ainda estava por acontecer.

É de se pensar, pois, em uma fronteira viva, no sentido em que as trocas identitárias estão em constante manutenção; onde o ir e o vir independem de autorizações, uma vez que se valem apenas do querer. Dessa forma, o imigrante paraguaio/boliviano, ao arrumar sua matula, traz consigo para o Brasil, além da *chipa*, da *sopa paraguaya*, da *salteña*, da *chicha* e do *tereré*, o *Toro Candil*, envolto em suas histórias, suas memórias, seus costumes, suas crenças, seu jeito de ser, sua música e, ainda, sua língua. E o trazer, o chegar, o ficar, implica levar, carregar consigo traços culturais do local/locais a que se chega, quer seja Porto Murtinho, Corumbá, Mato Grosso do Sul ou Brasil.

Nesse sentido, Porto Murtinho é porto de chegada, mas também porto de partida. *Ponto de passagem*, nele as canoas, as chalanas, por serem o único meio de transporte possível para a travessia, deslizam pelas águas caudalosas do rio Paraguai, em um eterno *contrabando etnocultural*⁶⁰ cujos “limites se insinuam entre dois mundos”⁶¹, dois países, duas cidades. Uma fronteira cujas águas misteriosas guardam segredos e arquivam memórias de canoeiros, ribeirinhos, brasileiros e paraguaios.

⁶⁰ A fronteira Brasil-Paraguai, por sua proximidade e especificidade, permite que paraguaios e brasileiros circulem livremente pelos dois países, independente de autorizações. Por sua vez, a facilidade de acesso e ingresso nos dois países resulta em entradas e saídas de produtos ilegais. Por outro lado, uma constante troca e um espontâneo intercâmbio cultural, e até mesmo etnoracial, acontece no contato do índio com o branco, com o negro, do paraguaio com o brasileiro, em uma diversidade que marca a região.

⁶¹ HISSA. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise das modalidades*, p. 19.

É pensando nesse *locus*, em que as identidades se mesclam, em que as trocas e os diálogos ínter e transculturais acontecem de forma livre e espontânea, em que as identidades estão constantemente em trânsito, sendo assimiladas, reformuladas e atualizadas, o qual Hissa define como espaço “flutuante”⁶² da fronteira, que nos colocamos para pensar a identidade cultural do *Toro Candil*.

Fernando Ortiz valeu-se do termo *transculturação* em contraposição aos termos *aculturação* e *desculturação*, utilizados anteriormente para caracterizar esses encontros entre culturas. Em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, o crítico assim define *transculturação*:

Entendemos que o vocábulo *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo de transição de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura, que é o que em rigor indica o termo anglo-americano *aculturação*, sendo que o processo implica também necessariamente perda ou desapego de uma cultura presente, o que poderíamos chamar de uma parcial *desculturação*, além do que implica a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que podem ser chamados de *neoculturação*⁶³. (Tradução nossa.)

Para Ortiz, *grosso modo*, a *transculturação* implica três etapas ou fases distintas – resumidamente, a fase de *desculturação* parcial, abrangendo tanto as áreas culturais quanto as literárias; a fase de perda de elementos antiquados; e finalmente a fase da incorporação de elementos da cultura externa –, caracterizando as três etapas que propõem um novo olhar, uma reorganização das ideias e da forma de entender e lidar com o que ficou da cultura original atravessada pelo contato com outras culturas que vieram de fora do lugar.

⁶² HISSA. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise das modalidades*, p. 41.

⁶³ ORTIZ. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, p. 86. No original:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura presente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*. Y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*.

Por sua vez, Ángel Rama, apropria-se do termo *transculturação*, originalmente cunhado por Ortiz, para pensar as questões pertinente aos estudos da formação da América Latina e de que forma a cultura europeia havia influenciado os países latino-americanos. Para o crítico, a “transculturação é o processo de desarraigamento de culturas tradicionais para a formação de outra, processo de que, no mundo moderno, a América Latina seria palco privilegiado e exemplo dramático”⁶⁴.

Rama preocupa-se em oferecer subsídios para explicar a inserção dos países latino-americanos, que ainda hoje se encontram, de modo geral, em posição periférica, não só em relação a questões culturais, mas também e principalmente em relação a questões político-sociais no que tange ao eixo cultural europeu. Dessa forma, esse teórico contribui grandemente para a formação do discurso crítico na América Latina, aguçando nosso modo de perceber os encontros e desencontros culturais presentes na manifestação cultural *Toro Candil*.

Constatamos então que os relatos e as memórias de manifestações da cultura local que sofrem um processo de transculturação, tais como o *Touro Candil*, atuam como fragmentos da história e inserem no presente o elo que, fixado no passado, identifica com propriedade traços da cultura local, como vimos reiterando. Dessa forma, pensar o *Touro Candil* como uma manifestação cultural local nos remete a um tempo esquecido da história do estado, revivendo guerra, perdas e massacres.

⁶⁴ RAMA. *Para além das Tordesilhas*, p. 23.

No entanto, também sinaliza ganhos que vão além de questões políticas e geográficas: alimenta a alma dos que vivem na fronteira, ao traduzir-se em fé, em devoção e em trocas naturais que acontecem entre os múltiplos sujeitos e suas múltiplas culturas, que coabitam e se hibridizam e se revelam de forma transculturada, nesse *espaço intermediário* da fronteira, onde o *Toro Candil* chega arrebanhando dezenas de devotos e curiosos para homenagear a santa padroeira.

Néstor García Canclini, em seu livro *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*, nos esclarece que o “popular” não consiste naquilo que o povo é ou tem em espaço determinado, e sim naquilo que lhe é mais acessível ou que mobiliza sua afetividade:

Surgiu, então, outra noção do popular, entendida como *popularidade*, condicionada pelo modo como o mundo anglo-saxão designava a industrialização da cultura e sua difusão maciça segundo a lógica do mercado. “Popular” é o que seduz multidões. Como expliquei em textos anteriores, o que mais interessa às indústrias culturais não é formar a memória histórica e a coesão comunitária, e sim construir e renovar o contato *simultâneo* entre emissores midiáticos e milhões de receptores. Sob a lógica da globalização, o “popular” não é sinônimo de local. Não se forma nem se consolida apenas em relação a um território. Não consiste naquilo que o povo é ou tem num espaço determinado, e sim naquilo que lhe é mais acessível ou mobiliza sua afetividade. Os intercâmbios mundializados misturam roupas indianas, músicas africanas e latinas, rock e pop multilíngues. Pop, popular, popularidade: as identificações étnicas e nacionais, sem desaparecerem por completo, transbordam suas localizações em linguagens e espetáculo transnacionalizados.⁶⁵

Entendemos que o *Toro Candil*, em suas manifestações e aparições locais, mobiliza grandes afetividades, pois, sendo visto e falado como manifestação da cultura do povo, que demanda de suas afetividades e de suas paixões, ou ainda como representante da cultura local, confere ao ato de escrever e registrar tais memórias a própria reconstituição da tradição cultural sul-mato-grossense, uma

⁶⁵ GARCÍA CANCLINI. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*, p. 94.

vez que somos “obrigados sempre a recordar uma tradição perdida, forçados a cruzar a fronteira”⁶⁶, quem sabe em busca de uma “*tradição inventada*”⁶⁷, fundando, assim, a identidade da cultura local.

Para Stuart Hall, a principal distinção entre as sociedades “tradicionais” e as “modernas” está no fato de as “modernas serem sociedades de mudança constante, rápida e permanente”⁶⁸. Hall aponta que a sociedade está constantemente sendo “descentrada” ou deslocada por forças situadas fora de si mesma:

As sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos⁶⁹.

Nossa prioridade está em pensar como esses atravessamentos acontecem e como isso altera nossa identidade local, uma vez que as relações sociais se dão em um processo de troca com o “outro” e as experiências adquiridas são permeadas e entremeadas por diferenças sociais, culturais, políticas e étnicas que hibridizam o mundo, o local e os sujeitos que neste vivem, afastando-nos de toda verdade absoluta. Dessa forma, ainda segundo Hall:

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é às vezes descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política da *diferença*⁷⁰.

⁶⁶ PIGLIA. *Memoria y tradición*, p. 61.

⁶⁷ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 54.

⁶⁸ Ernest Laclau, em estudo de 1990, usa o conceito de “deslocamento”. Uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por “uma pluralidade de centros de poder” (HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 16).

⁶⁹ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 17.

⁷⁰ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 21.

Talvez a marca mais eminente da condição pós-moderna seja a fragmentação, característica que se confirma pelo indicativo de que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram a vida social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”⁷¹.

Portanto, se em outras épocas a noção de identidade cultural se definia pela certeza de se pertencer a grupos com as mesmas afinidades, que dividiam e pactuavam e compartilhavam de um mesmo referencial simbólico, percebemos que as transformações estruturais e os novos posicionamentos oriundos da pós-modernidade desestabilizaram enormemente o quadro de referências em que se assentavam os antigos padrões que por décadas delimitaram tal conceito, libertando “o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas”⁷² e refutando a ideia de uma identidade única e estável para os muitos sujeitos humanos. Tal fator autoriza a dizer que:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam⁷³.

Segundo Hall, a noção de uma identidade única, coesa e completa em si mesma torna-se uma ilusão, visto que o sujeito é atravessado por múltiplas identidades, nos mais variados espaços e “lugares”, de acordo com suas vivências e com o momento político e social em que está contextualizado, onde

⁷¹ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 7.

⁷² HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 25.

⁷³ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 12-13.

suas memórias, as histórias e as experiências vividas adquirem sentido e encontram ressonância.

O momento atual, marcado por rápidas e constantes transformações, caracteriza um movimento de “distanciamento da ideia sociológica clássica de ‘sociedade’ como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço”.⁷⁴ Nesse contexto histórico, no momento atual, em que a maior parte dos acontecimentos humanos passa a ser percebida em função de uma rede global que interconecta todos os pontos da Terra em um piscar de olhos, Manaus está para Porto Murtinho assim como Mato Grosso do Sul está para Parintins.

⁷⁴ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 67-68.



Figura 11 – Touro Bandido (verde) e Touro Encantado (amarelo). (Fonte: Arquivo da autora.)

A Figura 11 (registrada durante a apresentação do Touro Candil⁷⁵, na 3.^a Feira Internacional de Artesanato e Decoração Artesanal (Feincartes), em Campo Grande em agosto de 2010, mostra alguns dos participantes vestidos de índios, pajés e curandeiros, que em estilo “amazonense” participam dessa apresentação cultural fortemente marcada pelas cores brasileiras (verde e amarela), cores que, por coincidência ou não, também identificam a administração do atual prefeito de Porto Murtinho. Talvez como parte de uma estratégia política, a manifestação cultural *Toro Candil* seja ali deliberadamente alterada em seu formato e conteúdo. A brincadeira é nacionalizada e passa a fazer parte do calendário cultural da cidade como festa “tradicional”, mascarando uma intenção que em princípio anula as diferenças.

⁷⁵ Sempre que escrevermos “Touro Candil”, em português, estaremos nos referindo ao evento desenvolvido pela prefeitura de Porto Murtinho.

Dessa forma, estudar o *Toro Candil* sob o olhar da diferença, como estamos procurando estabelecer, nos permite dar asas à imaginação para reconstruir sua trajetória transnacional e transculturada, independentemente de produzir ou não sentido sobre a nação localista Brasil / Mato Grosso do Sul. Por outro lado, a cidade de Porto Murtinho, ao recriar o *Toro Candil* reinventando sua história, tomando como molde uma manifestação cultural do norte do Brasil (o Boi Bumbá), concede à manifestação cultural porto-murtinhense ares de uma “tradição inventada”, onde, por sugestão do prefeito, criou-se a disputa entre dois touros para ver quem é o verdadeiro filho do *Toro Candil*, como mostra a matéria veiculada no jornal eletrônico *Bela Vista, MS*:

O projeto cultural Toro Candil Encantado e Bandido implantado há três anos pelo prefeito reeleito Nelson Cintra Ribeiro (PSDB) sob a responsabilidade da Secretaria de Educação, Esporte, Lazer e Cultura e que se tornou um grande produto de divulgação da cultura e de fomento ao turismo local venceu, dia 28 (sábado) na categoria Dança, dentro do Festival Gastronômico e Cultural Bonito–Serra da Bodoquena realizado pelo Governo MS, através da Fundação de Turismo MS (FUNDTUR).

Segundo o prefeito Nelson Cintra Ribeiro, o município levou apenas oito integrantes para representar o Toro Candil Encantado e Bandido. Disse que o número reduzido do elenco não retirou a beleza e o brilho da referida apresentação.

O prefeito explicou que cada Toro Candil, simbolizados nas cores, verde (Bandido) e amarelo (Encantado), são formados por mais de 40 componentes e o encontro dos mesmos foi denominado de ‘Desafio dos Touros’, que se assemelha à disputa realizada no município de Parintins, entre os grupos folclóricos Caprichoso e Garantido.

Afirmou se tratar de uma manifestação única no gênero no Estado de MS e que impressiona pelo misto de religiosidade, colorido, brilho das fantasias e mágico desempenho dos participantes que tentam convencer o público de que são os legítimos filhos do Toro Candil.

Informou que após o resgate da lenda *Toro Candil*, os grupos já se apresentaram em diversas cidades do Estado e por onde passam fortalecem a cultura murtinhense e encantam por ser um espetáculo diferente⁷⁶.

Segundo Hall, essas estratégias discursivas utilizadas na tentativa de construir a identidade nacional/local podem ser vistas como uma “tradição

⁷⁶ TORO CANDIL. s/p.

inventada”, ou seja, como “um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado”⁷⁷.

É fato que o *Toro Candil*, na atualidade, é atravessado pelo poder público, é adaptado e reinventado de acordo com critérios de valores que continuam sendo dualistas e que, em uma tentativa homogeneizante, privilegiam uma elite político-social e cultural que subordina e anula a *diferença*. Com tempo de comunicação resignado à insignificância do instante, o espaço e todos os seus limites deixam de importar. A distância não mais se constitui como um elemento significativo de restrições. Tal fato modifica as relações entre culturas, redimensionando as relações entre os componentes globais, as quais se tornam mais vulneráveis e difusas, fazendo com que a esfera cultural sofra profundas transformações.

Para Hall, tal fato é visto como homogeneizante e globalizante, pois:

*Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida que as culturas nacionais tornam-se mais expostas às influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural*⁷⁸.

Sob esse aspecto, destacamos que a identidade cultural não é fixada no momento do nascimento, uma vez que não faz parte da natureza biológica do ser humano, que se imprime geneticamente por meio do parentesco. Ao contrário, a

⁷⁷ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 54.

⁷⁸ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 74.

identidade se manifesta a partir do contato com o outro, no entrelaçamento e na fusão dos diferentes elementos que constroem, constituem, recriam e ampliam a esfera global dos discursos culturais em que cada sujeito se coloca e se apresenta.

Dessa forma, entendemos que possuir uma identidade cultural não é estar essencialmente camuflado e encoberto por um manto atemporal que liga o passado ao presente, e este ao futuro, em uma linha ininterrupta que se forja por meio do apego à tradição e da fidelidade às origens. É, antes de tudo, ter a consciência e aceitar a possibilidade do outro, da cultura do outro, abraçar e compartilhar o mais amplamente possível as semelhanças e as diferenças presentes nas culturas do mundo inteiro, não só de Mato Grosso do Sul.

A *experiência* do *Toro Candil*, aqui em debate, permite pensar a cultura local no tempo presente, no agora, como fruto das relações transculturadas em “um lugar expandido e excêntrico de experiência e aquisição de poder”⁷⁹. Tal manifestação cultural capta, então, o movimento, o ideal de eterno recriar a identidade da cultura local.

Denílson Lopes, ao conceituar *experiência*, nos diz que:

A Experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças.

Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é, sobretudo, fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante do nosso mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora⁸⁰.

⁷⁹ BHABHA. *O local da cultura*, p. 23.

⁸⁰ LOPES. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*, p. 26-27.

“Aprender com a experiência é, sobretudo, fazer aquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo”⁸¹: Isso nos é possível a partir do desarquivamento das memórias, dos vários sujeitos que aqui transitam, fundem-se, hibridizam-se e que habitam esse espaço “*limite*” da fronteira, como ocorre com a manifestação cultural local *Toro Candil*.

Dessa forma acreditamos que a disputa entre o Touro Encantado (amarelo) e o Touro Bandido (verde) pela filiação do Touro Candil, lenda patrocinada pela prefeitura para justificar a realização e grandiosidade da festa – que se tornou uma das atrações turísticas do local – e o envolvimento de toda a comunidade de Porto Murtinho, se por um lado recebe notada influência das disputas dos “bois” Caprichoso e Garantido de Parintins, do Norte do Brasil, por outro é o que possibilita hoje que o *Toro Candil* realizado por Dona Noni ganhe visibilidade e mantenha-se em pauta.

Buscando um desfecho para este capítulo localista, afirmamos e destacamos mais uma vez o local a partir do qual estamos pensando a manifestação cultural *Toro Candil*, nos reportando novamente ao crítico culturalista Achugar, de cuja fala nos apropriamos e a qual parodiamos: “falo a partir de uma cidade que se apóia sobre a margem esquerda do Rio Paraguai, ainda que nem tudo é geografia”⁸². Falo ainda a partir de um estado que é por natureza fronteiro, que se localiza no coração da América do Sul, e a partir de uma memória que se constrói nessa fronteira pela diferença – Brasil/Paraguai –,

⁸¹ LOPES. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*, p. 27.

⁸² ACHUGAR. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*, p. 178.

no limite do “outro”, dentro e fora da academia e que se inscreve nestas páginas como:

Lugar teórico a partir de onde se fala, que está configurado, entre muitos outros elementos pela memória. Ou seja, falo a partir de um lugar contaminado pela memória e povoado de monumentos que nem sempre têm a materialidade do mármore, do bronze ou da escrita⁸³.



Figura 12 – Monumento ao Touro Candil, em Porto Murinho. (Fonte: Arquivo da autora.)

É nesse sentido que entendemos que o monumento ao Touro Candil⁸⁴ (Figura 12), idealizado pela Prefeitura Municipal de Porto Murinho, que traz o poema “Um herdeiro para o Touro Candil” ladeado pelos dois touros em posição de ataque e tendo no alto, ao centro, em destaque, a imagem protetora da Virgem de Caacupé, instaura uma memória oficial, romântica, constituída e revestida pelo poder público, revelando a intenção de “proclamar uma memória única, nacional e

⁸³ ACHUGAR. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*, p. 179.

⁸⁴ O “Touro Candil” oficial, idealizado pelo poder público, é grafado com “u”, em português, ao passo que o realizado por Dona Noni mantém na grafia os traços da língua espanhola: *Toro Candil*. Como já expusemos, sempre que utilizarmos a grafia “Touro Candil” estaremos nos referindo à manifestação cultural realizada pela Prefeitura de Porto Murinho.

homogeneizadora”⁸⁵, memória essa que mascara uma memória não-oficial, marcada por guerras, exploração humana, fome, miséria, resistência e outros fatores marcantes e que talvez esteja manifestada inconscientemente pela posição de enfrentamento dos dois Touros, lembrando que outrora Porto Murtinho foi um dos palcos da guerra do Paraguai.

Entendemos pois que o poder público, ao eleger e privilegiar uma memória, esquece de outras e, dessa forma, voltando-se às várias memórias do passado ou, ainda, pensando nas várias propostas e projetos futuros, constrói seus posicionamentos que são materializados em monumentos que contribuem com uma visada eurocêntrica e estetizante que anula as diferenças e que, “embora local, está atravessada por fatores nacionais, regionais, internacionais, bem como por classe, gênero, etnia, etc.”⁸⁶.

Ter a consciência desses esquecimentos, dessas memórias reprimidas ao longo do tempo, é que nos faz ver o Monumento ao Touro Candil não como “um meio de preservar a memória, mas, ao contrário, instala uma memória distorcida, uma forma de esquecimento, ou uma memória que não condiz com os arquivos históricos conhecidos, a partir de quando o monumento foi criado”⁸⁷.

Por fim, se existe uma lição a aprender, é a que nos diz que se por um lado há uma tentativa de apagamento dos arquivos memorialísticos da brincadeira do *Toro Candil* oriunda do Paraguai, vista como uma cultura menor, de fronteira, feita por paraguaios naturalizados brasileiros, os brasiguaios, “sem plumas e paetês”,

⁸⁵ ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 179.

⁸⁶ ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 186.

⁸⁷ ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 193.

por outro lado é essa brincadeira feita por Dona Noni, pela forma como chegou ao Brasil e da forma como é realizada ainda hoje, que nos permite uma real investigação sobre a formação identitária da cultura local sul-mato-grossense e reforça a ideia transculturadora, híbrida e fronteiriça dessa manifestação cultural que, de forma geral, perpassa a ideia que temos da cultura local.

No Capítulo II nos deteremos na manifestação cultural *Toro Candil* como objeto de análise, procurando atender a duas questões basilares: uma visando a conceitualização da manifestação e outra situando-a no espaço geo-histórico-cultural.

CAPÍTULO II

Toro Candil: Restos e rastros que identificam a brincadeira

A essência da representação, como da brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo”, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora⁸⁸.



⁸⁸ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 253.

2.1 Restos de “Rua”: a travessia do *Toro Candil* na fronteira do Brasil com o Paraguai

Cada imagem, som, narrativa, teoria, categoria me levaram a um novo encontro. O sublime no banal. A leveza no cotidiano. Eclipse do sujeito, do autor diante do mundo. Tudo se traduziu, por fim, em paisagens⁸⁹.



Figura 13 – *Toro Candil*. (Fonte: Arquivo da autora.)

Abrir este capítulo com a imagem do *Toro Candil* em fogo no meio do escuro da noite, na cidade de Porto Murtinho, é uma forma de pontuar o lugar no qual a manifestação se encontra dentro da cultura de Mato Grosso do Sul. Dois fochos de luz, dois pontos brilham no meio do escuro, talvez como forma de chamar a atenção do outro, do estado e, por extensão, da própria cultura, sobre sua condição enquanto manifestação fronteiriça que pode estar fadada ao

⁸⁹ LOPES. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*, p. 18.

desaparecimento. Nesse sentido, um *toro* sozinho não pode ter a força suficiente de se impor em uma cultura do boi que, por ironia do destino ou não, desconsidera aquelas manifestações que, às vezes, estão do outro lado da fronteira, ou do limite da visada estatal da própria cultura.

Se por um lado os movimentos do *Toro* e o bailado dos *maskaritas* parodiam as touradas, por outro também nos permitem dizer que, metaforicamente, parodiam sua própria condição de *fora do lugar*, ou por estarem em lugar nenhum – lá e cá, dentro e fora, no porto de passagem por onde outrora passaram seus descendentes, seu próprio povo.

As manifestações culturais migram de um lado para outro da fronteira (cultural) por vários motivos. Às vezes basta sua condição de fronteiridade. Outras vezes, as mesmas manifestações migram de seu lugar de origem por conta de exigências políticas e desavenças internas ou externas entre os povos. No caso da brincadeira do *Toro Candil*, queremos pensar que seu movimento pelas ruas da cidade, sua encenação pública, e isso desde sua confecção manual, metaforizam em parte a travessia de muitos paraguaios para o lado brasileiro.

Por ironia do destino, ou da guerra, o *Toro* não deixa de aludir a um lugar que outrora pertenceu ao Paraguai. Sem nenhuma política separatista entre as culturas, a brincadeira existe do lado de cá como forma de interligar ainda mais as culturas fronteiriças do sul do estado. Resta-nos tentar entender como ocorre essa interrelação política entre as culturas.

No caso específico do *Toro Candil*, podemos postular que as máscaras sejam uma das formas encontradas para, se não desafiar o outro, *maskarar* a presença da cultura estrangeira em lugar alheio. Se assim for, então podemos

considerar que os *mascaritas* não passam daquelas figuras que contrabandeiam especificidades culturais de um país para outro, de uma cidade para outra.

Como metáfora, ainda podemos tomar as *personae* dos *mascaritas* como aqueles que transladam as manifestações culturais para além das fronteiras, das línguas, do povo e das próprias culturas. Nesse sentido, se a espécie de tourada encenada pela brincadeira do *Toro Candil* possui um veio cômico, e os *mascaritas* dançando em círculo em torno do *Toro* a reforçam também, queremos afirmar que tal gesto cômico *mascara* uma intencionalidade trágica, sobretudo quando lembramos que culturas entram em confronto, em diálogo.

A rua, nesse sentido, o espaço público, não deixa de metaforizar a arena de embates e combate do *Toro Candil*, disposto que está a bater as “patas” pelas ruas da cidade portuária como forma de chamar a atenção da platéia para a sua existência. Os chifres em chamas, que vão abrindo o caminho (a rua), simbolizam tanto a vida, a festa, a comemoração, quanto lembram um certo desafio, uma luta pela sobrevivência do que veio de fora.

O *Toro Candil* em ação (ato cênico) ocupa exatamente o lugar do “terceiro espaço” descrito por Bhabha. Esse espaço pode não ser em si “representável”, mas propicia um território para que os significados, a enunciação, os símbolos culturais, os discursos produzam-se em sua *diferença*.

Esse terceiro espaço permite que as manifestações culturais, como a do *Toro Candil*, sejam re-historicizadas e lidas de um modo diferente daquele às vezes proposto pela própria história. Isso não equivale a dizer, por sua vez, que o modo de ler a manifestação cultural do *Toro Candil* do lado de cá da fronteira nos permita apagar a tradição da cultura paraguaia na qual o *Toro* está inserido. O

“terceiro espaço” nos permite, isso sim, ler o *Toro* por fora daquela tradição logocêntrica e estetizante que, à sua revelia, endossava o sacrifício de manifestações eminentemente populares, como a do *Toro Candil*.

No Paraguai, a manifestação cultural *Toro Candil* é reconhecida como um jogo, podendo ser vista durante o mês de junho como parte das festividades em comemoração ao nascimento de São João Batista, realizando-se mais comumente no dia 24 desse mês. A brincadeira e também a festa fazem parte do calendário oficial das festas tradicionais daquele país.

No Brasil, trata-se de uma manifestação cultural mais comumente encontrada na região sul do estado de Mato Grosso do Sul, que faz fronteira com o Paraguai, sendo também conhecida como *brincadeira do Toro Candil*, e pode ser vista em várias cidades sul-mato-grossenses em que a cultura paraguaia é praticada, ainda que sempre como atividade isolada, restrita a um grupo ou uma família que mantêm tal manifestação cultural por tradição, saudosismo ou devoção. Já ouvimos relatos informais sobre a prática da brincadeira em épocas diversas nas cidades de Bandeirantes (região central do estado), Bela Vista, Ponta Porã, Aral Moreira, Bonito, Coronel Sapucaia e Amambaí, além da capital, Campo Grande.

Dessa forma, o *Toro Candil* pode ser identificado como uma “brincadeira” realizada por imigrantes paraguaios que atravessaram a fronteira e estabeleceram-se no Brasil por motivos diversos: ora fugindo da fome e da miséria do país vizinho, que atravessava constantes crises e dificuldades próprias do período de pós-guerra; ora para vender ou comprar produtos diversos, visitar

parentes e amigos; ou porque simplesmente planejavam encontrar no lado brasileiro da fronteira emprego e melhores condições de vida.

Uma vez no Brasil, tais imigrantes criaram raízes e fizeram deste país sua segunda pátria. Segundo Jérri Roberto Marin, na década de 1940 cerca de 68% da população de Porto Murtinho era constituída de paraguaios. De acordo com Marin:

Os paraguaios eram maioria entre os imigrantes estrangeiros. O endividamento externo, a falta de capitais para investimentos, as acirradas disputas partidárias geravam constantes crises políticas internas e guerras, foram fatores que obrigavam os paraguaios a imigrar ou a refugiar-se no Brasil. Os derrotados temendo represálias e perseguições políticas, exilavam-se igualmente no Brasil.

Durante a revolução de 1947, no Paraguai, cerca de três mil paraguaios refugiaram-se em Porto Murtinho. Os paraguaios atravessavam a fronteira para vender ou comprar produtos, visitar parentes, procurar emprego e melhores condições de vida. Na área de monopólio da empresa Mate Laranjeira eram obrigados a trabalhar pelo endividamento. Muitos imigrantes fixaram-se definitivamente ao tornarem-se proprietários de terras e de gado, aumentando a complexidade social e cultural do sul do Estado de Mato Grosso⁹⁰.

No entanto, o *Toro Candil* da cidade fronteira de Porto Murtinho, que nos propusemos a estudar, diferentemente do *Toro Candil* do Paraguai, acontece sempre em dezembro, há mais de cinquenta anos. É realizada, ainda hoje, pela mesma família de imigrantes paraguaios que ali chegou no início da década de 1950 em busca de emprego, dignidade e um teto para morar.

Ao chegarem, trouxeram na bagagem suas histórias, suas memórias e uma promessa a cumprir. Ao encenarem o *Toro Candil*, desarquivam seus costumes, suas crenças e colocam em circulação a brincadeira, que os remete ao tempo em que viviam no país deixado para trás.

⁹⁰ MARIN. Fronteiras e fronteiriços: os intercâmbios culturais e a nacionalização da fronteira no sul do estado de Mato Grosso, p. 155.

Sutilmente, a tênue linha entre o sagrado e o profano é tangida ao delimitarem a área de atuação do *Toro*, que se restringe ao lado de fora da casa. A passagem pelo portão, tal qual uma situação de diáspora, marca o local da diferença, do diferente, o “terceiro espaço”, no qual é possível vislumbrar as histórias do povo que nos foram sonegadas pelo nacionalismo. De acordo com Bhabha:

É o terceiro Espaço, que embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo⁹¹.

De outro modo, *a casa está aberta dia e noite*, “é do tamanho do mundo, ou melhor, é o mundo”, como nos adverte Jorge Luis Borges: de braços abertos a quem quiser entrar, para receber qualquer visitante, promesseiro ou não, devotos da Virgem de Caacupé, parentes, amigos, ano após ano se refazendo na brincadeira, libertando-se de todo mal, como a casa de Asterion⁹² descrita por Borges. Se o ambiente da casa de Asterion aponta para o infinito, a brincadeira, por sua vez, propõe o encontro entre as culturas e os povos nela imbricados.

De acordo com Paulo de Carvalho Neto, em seu livro *Folklore del Paraguay*, o *Toro Candil* naquele país consiste em:

[...] uma armação ou esqueleto de madeira, recoberto com lona pintada ou com um couro de bovino, em cuja extremidade dianteira se acha uma cabeça de bovino (a parte óssea) com os chifres, simulando um touro grande. Nas pontas dos chifres amarram-se bolsas de trapo ou lona embebidas em querosene, nas quais se atea fogo no momento da corrida. Um indivíduo coloca-se no interior da armação e sustenta o artefato, fazendo as vezes de touro, atacando o toureiro que, de posse de uma manta ou ponche vermelho, provoca o animal, dando lugar desta

⁹¹ BHABHA. *O local da cultura*, p. 68.

⁹² BORGES. *A casa de Asterion*, p. 53.

forma a uma espécie de espetáculo de tourada de veio cômico⁹³.
(Tradução nossa.)

No Brasil, essa manifestação cultural é realizada por paraguaios naturalizados brasileiros – e por brasileiros seus descendentes – que chegaram ao Brasil e fixaram-se na região de fronteira. Na confecção do *Toro* (Figura 14), uma armação que imita o formato de um boi ou vaca é feita de arame e coberta por chitão ou qualquer outro tipo de tecido, dando forma ao corpo do animal.



Figura 14 – Fixando as tochas no crânio do *Toro*. (Fonte: Arquivo da autora.)

⁹³ CARVALHO NETO. *Folklore del Paraguay*, p. 341. No original:

“[...] un armazón o esqueleto de madera recubierto de lona pintada o con un cuero de vacuno, en cuya extremidad delantera se halla una cabeza de vacuno (la parte ósea) con las astas, simulando un toro grande. En la extremidad de las astas se atan unas bolsas de trapo o lona embebidas de querosén, a las que se prende fuego en el momento de la corrida. En el interior del armazón se introduce un individuo que sostiene el artefacto y hace las veces de toro, atacando al torero quien provisto de una manta o poncho rojo provoca a aquél, dando lugar de esta manera a una especie de espectáculo de toreo de visos cómicos”.

Na extremidade dianteira da armação coloca-se a o crânio de um bovino com chifres, em cujas pontas é fixado um pedaço de pau em que se amarram bolsas de estopa embebidas em querosene, imitando os chifres de um *toro* aos quais é ateado fogo para que se transformem em um *candil* (candeeiro, em espanhol).

A imagem a seguir (Figura 15) ajuda-nos na compreensão da descrição do *Toro* posto em cena em Porto Murtinho por Dona Noni, nela, o *Toro* traz estampada no lado esquerdo do corpo a bandeira do Brasil. A bandeira, enquanto símbolo nacional que é, não deixa de impor uma interpelação entre a manifestação cultural e o Estado-nação. Ou seja, estamos querendo pensar que o signo bandeira trabalha no sentido de uma assinatura de propriedade cultural nacional. Nessa direção, podemos inferir que o *Toro* seja brasileiro?



Figura 15 – Ornamentação do *Toro*: seu lado esquerdo é brasileiro. (Fonte: Arquivo da autora.)

Na verdade, ele faz parte de nossa cultura, devido ao processo transculturador pelo qual passa continuamente. Sua condição de manifestação fronteiriça, ou seja, do lado de lá e de cá, mais sua condição de ser encenado na fronteira (Porto Murtinho), se por um lado, reforçam sua assinatura como manifestação cultural local, por outro lado, quando lembramos que o *Toro* traz, do lado direito de seu corpo, a bandeira paraguaia, (Figura 16), daí entendemos que aquela assinatura localista começa a se desfazer.



Figura 16 – Ornamentação do *Toro*: o lado direito é paraguaio. (Fonte: Arquivo da autora.)

Enfim, se de um lado o *Toro* é brasileiro e do outro é paraguaio, podemos concluir que a brincadeira do *Toro Candil* é uma manifestação cultural local exatamente por não o ser. “*Não-ser, estar-sendo*”, pode ser a condição de desarquivamento cultural demandada pela própria brincadeira para melhor compreendê-la dentro da cultura fronteiriça.

O crânio do boi, pintado de vermelho (Figura 17), cujos chifres sustentam as tochas de fogo, simboliza a memória guardada no arquivo cultural que precisa ser exumada para que histórias menores perpetuem-se na cultura.



Figura 17 – Crânio vermelho: memória ancestral? (Fonte: Arquivo da autora.)

Por outro lado, o crânio vela um segredo histórico, cultural e político cujos traços jamais poderemos saber em sua totalidade. Se um crânio pode lembrar a morte, a perda, a tradição, o esquecimento, também pode reacender no corpo cultural do presente o desejo de mexer nesse arquivo e pô-lo em movimento pelas ruas da cidade afora, como forma de mostrar que o passado vive do presente, que a morte *sobrevive* na vida, que uma cultura está dentro da outra.

No interior da armação (Figura 18), um indivíduo sustenta o artefato e transforma-se no próprio *Toro Candil* para atacar os *maskaritas*, espécie de

toureiros ou, ainda, “palhaços” de rodeio, que provocam o *Toro*, simulando ou parodiando comicamente as touradas espanholas.



Figura 18 – *Mascarita* vestindo a “carapaça” de *Toro*. (Fonte: Arquivo da autora.)

O homem do *toro*, aquele que sustenta o artefato, é normalmente um *mascarita*⁹⁴ previamente designado para assumir o papel de *Toro Candil*. Ao colocar-se sob o animal/objeto, *lhe dá vida*, ou quem sabe *toma-lhe a vida*, a força, a rudeza – a mesma força necessária para enfrentar as batalhas do dia a dia numa terra distante, onde dominar o *toro* equivale a obter o poder, dominar o dominador, aquele que fere, aquele que ameaça, ou ainda simplesmente equivale a marcar o espaço de existência e de representação do *Toro Candil* pelo fortalecimento da brincadeira enquanto manifestação cultural local.

Muito tempo se passou desde que o homem, observando as sinuosas linhas nas paredes das cavernas, como que em encantamento brincava com os

⁹⁴ *Mascaritas* (mascarados) são homens ou mulheres que escondem o rosto usando máscaras feitas de trapos, disfarçam a voz e travestem-se macaqueando o sexo oposto.

dedos, contornando os sulcos argilosos, delineando o que, sugestivamente, formava o dorso de animais. Dessa forma, a crença na magia e no poder da representação gráfica supostamente auxiliavam o homem primitivo na caça aos bisões e outros animais, tal qual um ritual de posse em que a representação gráfica, o desenho, significava o poder, o domínio sobre o próprio animal, pela retenção de sua forma, tornando-o vulnerável e, por isso mesmo, presa fácil, “possuído [...] pela *captura gráfica* da imagem”⁹⁵. Aline Figueiredo ajuda-nos a compreender tal ritual:

Se o desenhar significava a posse do assunto, o desenho do homem, que ainda não controlava as faculdades de abstrair e portanto não separava a imagem gráfica da realidade, resultaria então naturalmente figurativo e realista, devido ao empenho em melhor alcançar a semelhança visível do objeto. Pois, quanto mais real, maior controle exerceria a magia da forma gráfica sobre aquele animal. Representava-o no tamanho natural, ou mesmo agigantado, maneira de melhor expressar o poder físico ou utilitário da imagem. Como a representação era feita de memória, já que realizada no fundo das cavernas, o exercício dessa viagem de fora para dentro, obrigou-o a assimilar a síntese da observação visual. E essa síntese de memória, a desprezar ou a esquecer as minúcias do detalhe que individualizam e particularizam, permitiu-lhe chegar à capacidade de universalizar. Não desenhava, portanto, um bisonte mas o bisonte, o melhor espécime, criando um tipo gráfico ideal, a melhor expressar o valor daquele animal⁹⁶.

Da mesma forma, por analogia, podemos dizer que, permanecendo no inconsciente coletivo a ideia e o desejo de posse e de dominação, o *Toro Candil*, ao ser confeccionado passo a passo à imagem e semelhança do próprio boi/*toro*, confere ao homem o poder sobre si, sobre sua força, sua carne, sua alma. E, assim, homem e animal unem-se para celebrar, para agradecer, para reverenciar a santa de devoção, e quem sabe libertar-se dos possíveis recalques que aprisionam sua alma.

⁹⁵ FIGUEIREDO. *A propósito do boi*, p. 18.

⁹⁶ FIGUEIREDO. *A propósito do boi*, p. 18.

Cabeça de *toro*, pernas de homem. Monstro com corpo de homem e cabeça de boi? Tal questionamento nos aprisiona, tal qual Asterion, “que se pergunta: como será meu redentor? – me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu?”⁹⁷. Na verdade, não sabemos ao certo o quanto cada um de nós pode ter de animal, de irracional ou simplesmente de primitivo, até o momento em que surja a oportunidade para esses sentimentos aflorarem.

Para Jean Chevalier, o mito do Minotauro⁹⁸ simboliza em seu conjunto o *combate espiritual contra o recalque*:

Mas esse combate não pode ser vitorioso a não ser graças às armas de luz: segundo uma lenda, não foi apenas com seu rolo de fios que Ariadne permitiu a Teseu voltar das profundezas do labirinto, onde ele havia abatido o Minotauro com golpes de punhal, mas graças à sua coroa luminosa, com a qual ela iluminou as voltas escuras do palácio.

Monstro de corpo de homem e cabeça de touro, para a qual o rei Minos mandou construir o Labirinto (palácio do machado de dois gumes), onde o prendeu. Ele o alimentava periodicamente, todos os anos ou a cada três anos, com sete rapazes e sete moças, trazidos de Atenas como tributo. Teseu, rei de Atenas, quis ser um desses jovens; conseguiu matar o monstro e graças ao fio de Ariadne, voltar à luz. Esse monstro simboliza um *estado psíquico, a dominação perversa de Minos*. Mas esse monstro é filho de Pasífae: isto quer dizer que Pasífae está também na origem da perversidade de Minos; ela simboliza um amor culpado, um desejo injusto, uma dominação indevida, o erro, recalçados e ocultos no inconsciente do labirinto. Os sacrifícios consentidos ao monstro são mentiras e subterfúgios para apascentá-lo, mas também novas faltas que se acumulam. O fio de Ariadne, que permite a Teseu retornar à luz, representa o auxílio espiritual necessário para vencer o monstro⁹⁹.

Para Mircea Eliade, é difícil encontrar uma definição de mito que satisfaça a todos, especialistas no assunto ou não, justamente por ser uma realidade

⁹⁷ BORGES. *A casa de Asterion*, p. 53.

⁹⁸ Seu nome significa "touro de Minos". Foi concebido a partir da união entre Pasífae e um magnífico touro branco, devido a uma afronta feita a Zeus, e preso no labirinto especialmente desenhado por Dédalo a pedido do rei Minos, situado provavelmente na cidade de Cnossos, na ilha de Creta. Ali, por muitos anos, segundo a mitologia grega, homens e mulheres eram levados como sacrifício para serem o alimento da fera, até esta ser morta por Teseu.

⁹⁹ CHEVALIER. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 611.

cultural complexa, que pode ter inúmeras leituras a partir da diversidade do pensamento humano e das várias interpretações possíveis de fazer a partir desse universo cultural mitológico. Segundo o filósofo, é essencial o fato de que “o mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma *história verdadeira*”¹⁰⁰.

A tradição grega relega a Creta, ilha de Minos, a herança das lutas com o touro – segundo Aline Figueiredo, “esporte este precursor das touradas, que se espalhou pelo Mediterrâneo, ainda hoje em vigor na Espanha e Portugal”¹⁰¹.

Nos tempos homéricos o boi era a medida das fortunas, servindo de moeda mercantil. Os lacedemônios costumavam sacrificar um boi ao deus Áries, toda vez que obtinham a vitória na guerra por meio da astúcia. No período da Grécia clássica (séc. V e IV a.C.), o boi era animal propiciatório, porém só imolava aquele que não conhecia o jugo da canga. Os etruscos costumavam conduzir o carro real através de um boi e uma vaca brancos, simbolizando, respectivamente, a força e a fartura. Roma, com a consciência jurídica, já proibia a matança de bois de trabalho. Também lá se imolavam, após batalha vigorosa, bois brancos oferecidos a Júpiter. Se por acaso esses animais possuíssem alguma mancha no corpo, a pintavam de cal e os chamavam de “*bos gretatus*”. Costumavam suspender as cabeças dos bois imolados no alto das portas dos templos, o que originou o uso do bucrânio na ornamentação¹⁰².

Segundo Cristina Mato Grosso, o *Toro Candil* “é uma tradição antiga trazida para o Brasil pelos paraguaios; oriundo das touradas espanholas, manifesta-se no Paraguai, região de Paraguari, como símbolo de força e poder”¹⁰³.

No Paraguai, os primeiros registros do *Toro Candil*, segundo Paulo de Carvalho Neto, datam de 1795 como parte de um tipo de auto colonial chamado

¹⁰⁰ ELIADE. *Mito e realidade*, p. 12.

¹⁰¹ FIGUEIREDO. *A propósito do boi*, p. 23.

¹⁰² FIGUEIREDO. *A propósito do boi*, p. 23.

¹⁰³ MATO GROSSO. *Teatro em questão: o ciclo de dramaturgia “Pedro Palito” e o significado cultural do “herói amarelinho”*, p. 140.

“Rua”. Essa manifestação cultural, segundo o autor, consistiria em fragmentos daquele auto que sobreviveram. Melhor dizendo, são restos de “Rua”:

Além disso as ditas “Ruas” foram desdobramentos das festas reais e os índios como sempre foram os braços de tudo.

Tais registros são, naturalmente, inavaliáveis. O grande viajante assistiu na América ao que na Espanha, segundo ele, estava esquecido. “São as Ruas já esquecidas na Espanha, onde só existe memória no nome da rua do arco do Conde Fernán Gonzáles de Burgo. Nem os vi em nenhuma parte”.

[...] Quanto ao *Toro Candil*, por sua vez, só o vimos na festa do Sagrado Coração de Jesus. Nosso calendário folclórico, porém, o associa às festas de São João de Villarrica (1938), Virgem do Carmo e Virgem do Rosário. Miguel Ángel Poesa comunica ao CEA – Centro de Estudos Antropológicos do Paraguai – tê-lo visto na festa de São Blás, patrono de Assunção, por volta do ano de 1935. A Primeira Semana do Folclore Paraguaio o incluiu entre seus atos, a título de defesa da tradição paraguaia¹⁰⁴. (Tradução nossa.)

Durante a brincadeira, que pode durar horas, normalmente ocorre um revezamento de *mascaritas* para carregar o *Toro Candil*, que investe sobre os brincantes *mascaritas*, tentando chifrá-los e queimá-los. Os *mascaritas*, por sua vez, têm a função de tourear a fera. Nessa brincadeira de “pegar e fugir”, que lembra a brincadeira de “gato e rato”, é coreografado um inusitado bailado entre toro e *mascaritas*. Tal bailado assemelha-se a uma tourada, porém de veio cômico.

¹⁰⁴ CARVALHO NETO. *Folklore del Paraguay*, p. 336 e 341. No original:

Además, dichas Rúas fueron dobles a las de las fiestas reales y los indios como siempre, fueron los brazos de todo.

Tales registros son, naturalmente invaluable. El gran viajero asistió en América a lo que en España, según él, estaba olvidado. “Son las Rúas olvidadas ya en España, donde sólo hay memoria en el nombre de la calle de arco del Conde Fernán Gonzáles de Burgo. Ni los ha visto en ninguna parte”.

[...] Al *Toro Candil*, por otra parte, lo hemos visto sólo en la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús. Nuestro calendario folklórico, sin embargo, lo consigna en las de San Juan de Villarrica (año 1938), Virgen del Carmen y Virgen del Rosario. Miguel Ángel Poesa comunica al CEA – Centro de Estudios Antropológicos del Paraguay – haberlo visto en la fiesta de San Blas, patrono de Asunción, alrededor del año 1935. La 1.ª Semana Folklórica del Paraguay lo incluyó entre sus actos, a título de defensa de la tradición paraguaya.

Os *mascaritas* são personagens anônimos que, por devoção ou por promessa a Nossa Senhora de Caacupé, participam do jogo ou da brincadeira. Normalmente são homens que se travestem de mulher e mudam a voz falando em tom agudo, misturando espanhol com guarani e português. Vestem-se com saias, vestidos, minibusas e sutiãs. As mulheres, que participam, por sua vez, vestem-se de homens (Figura 19).



Figura 19 – Na varanda da casa, o início da brincadeira. (Fonte: Arquivo da autora.)

Os *mascaritas*, segundo relatos informais de paraguaios que vivem em Campo Grande, retratam a figura do peregrino, do andarilho roto, sem vaidades, que anonimamente se disfarça como se estivesse envolto em um manto de invisibilidade para não ser reconhecido e assim poder, humildemente, pagar sua promessa.

Os devotos, ao abrirem mão de sua identidade verdadeira, despem-se de sua própria natureza humana, de suas próprias máscaras, suas vitórias, suas dores, suas frustrações, julgando, assim, melhor representar os peregrinos que andam léguas e, libertos de toda ganância, de toda matéria, sujeitam-se à miséria e à fome. Tal condição humana é representada pelas vestes maltrapilhas e sujas dos brincantes mascarados.

Tanto os homens como as mulheres usam chapéu. Como podemos identificar na Figura 20, um pano ou trapo é usado para cobrir-lhes o rosto, como se fosse uma máscara – daí provavelmente o nome *mascaritas*. Esses devotos, além de pagarem sua promessa, buscam, quem sabe, alcançar purificação e, libertos de todo mal, de todo pecado, obter a proteção da Virgem de Caacupé para sua vida, ou ainda para o novo ano que em breve irá começar.

Num divertido jogo de cena, os *mascaritas* executam coreografias diversas com fortes traços cômicos. Embalados ao som da polca paraguaia, iniciam o jogo da *pelota-tatá*¹⁰⁵, espécie de bola de fogo, que antecede o *Toro Candil* e que lembra o jogo de futebol, ou melhor, uma “pelada” feita com a bola em chamas.

Por outro lado, a máscara também pode ser associada ao carnaval, ao baile de máscaras, onde é comum seu uso. Para Caroline Touro Beluque, o vocábulo *mascarita* significa “pessoa que usa disfarce, especialmente nas festas carnavalescas”¹⁰⁶. Ao analisar o conto *Mascaritas*, de Josefina Plá, a pesquisadora nos esclarece:

A festa de Mascarita acontece, anualmente, em uma comunidade de San Juan Diuxi, pertencente ao distrito de Assunção. Reza a lenda que esta

¹⁰⁵ Bola de estopa mergulhada em querosene que à noite é acesa, tornando-se a *pelota-tatá*. A palavra tem origem espanhola (*pelota*, bola) e guarani (*tatá*, fogo).

¹⁰⁶ BELUQUE. *Voices na fronteira: transculturalidade nos contos de Josefina Plá*, p. 112.

tradição advém dos antepassados, e é celebrada entre os dias 1 a 6 do mês de novembro – dia dos mortos. Nesta dança há doze dançarinos, homens e mulheres e mais cinco diabos/chaneques, como denominaram os antepassados. As vestimentas dos “diabos” são máscaras de madeira e cabelos longos. Os homens representam a terra e as mulheres a natureza, já os diabos são os maus espíritos que provocam a escassez dos alimentos. Os instrumentos tocados na festividade são o violino, a guitarra e as conchas¹⁰⁷.



Figura 20 – O baile dos *mascaritas* (Fonte: Arquivo da autora.)

Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier, “os jogos estão, na origem, ligados ao sagrado, como todas as atividades humanas; as mais profanas, as mais espontâneas, as mais isentas de toda finalidade consciente derivam dessa origem”¹⁰⁸. Isso nos leva a pensar que o *Toro Candil* carrega em sua “bio” toda uma ancestralidade que insiste em permanecer recheada de simbolismos e mitos que outrora faziam parte do imaginário do povo e que aos poucos foram sendo esquecidos, mas os quais a brincadeira do *Toro Candil*, ao ser encenada, ajuda a resgatar:

¹⁰⁷ BELUQUE. *Voices na fronteira: transculturalidade nos contos de Josefina Plá*, p. 112.

¹⁰⁸ CHEVALIER. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 518.

A passagem a seguir ajuda-nos a compreender melhor a brincadeira do *Toro Candil*, principalmente quando imaginamos sua origem ligada a rituais agrários e em respeito à natureza:

[...] certos jogos e brinquedos eram ricos de um simbolismo que hoje se perdeu; o pau-de-sebo, por exemplo, está ligado aos mitos da conquista do céu e o futebol, à disputa do globo solar. Fundamentalmente, o jogo é um símbolo de luta contra a morte (jogos funerários), contra os elementos (jogos agrários), contra as forças hostis (jogos guerreiros), contra si mesmo (contra o medo, a fraqueza, as dúvidas etc.). Mesmo quando são puro divertimento, incluem gritos de vitória, pelo menos do lado do ganhador. Combate, sorte, simulacro ou vertigem, o jogo é por si só um universo, no qual, através de oportunidades e riscos, cada qual precisa achar o seu lugar¹⁰⁹.

De outra forma, a teatralidade existente no *Toro Candil* inclui fortes traços que oscilam entre o cômico e o dramático, com homens que se travestem e mudam a voz, desempenhando ora o papel de *Toro*, que chifra, persegue e algumas vezes acerta seu alvo, ora o de *mascarita*, que, ao imitar o toureiro, foge e fustiga o *toro* em meio a arremedos e algazaras que divertem os espectadores, remetendo-nos a um espetáculo teatral a céu aberto.

Mesmo conscientes de que não estamos tratando de um espetáculo teatral propriamente dito, mas entendendo que a brincadeira possui traços de teatralidade, acrescentamos um trecho da crônica “Persona”, de Clarice Lispector, que talvez nos ajude a compreender a necessidade e a presença do mascaramento no *Toro Candil*:

Persona. Tenho pouca memória, por isso já não sei se era no antigo teatro grego que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir.

Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a ideia de atores entrarem no palco sem rosto próprio?

¹⁰⁹ CHEVALIER. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, p. 519.

Quem sabe, eu acho que a máscara é um *dar-se* tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto¹¹⁰.



Figura 21 – Na rua, entra em cena o *Toro Candil*. (Fonte: Arquivo da autora.)

No entanto, a maneira espontânea e empírica com que os atores/personagens, que à noite, quando entra em cena o *Toro Candil* iluminando a rua (Figura 21), divertem a plateia formada por devotos e curiosos, denota uma expressiva liberdade de criação e de improvisação, que nos faz por vezes duvidar da qualidade de tal evento, mesmo sabendo, como já apontamos, que a intenção inicial não é a de realizar um espetáculo teatral. Ao contrário, às vezes, quando pensamos no fogo que pode queimar suas peles, parece um ritual de flagelo corporal cuja intenção é homenagear a santa de devoção.

A riqueza do espetáculo, no entanto, consiste justamente naquilo que não podemos ver: na mensagem subliminar, de resistência, de perseverança de um

¹¹⁰ LISPECTOR. *Persona*, p. 100.

povo que, talvez, ao realizar a brincadeira, marca seu espaço, desarquiva suas memórias e inscreve-se na história por sua forma diferente de ser, viver e expressar sua arte, sua cultura.

De certa forma, a brincadeira nos remete a cenas cômicas e também dramáticas em que os participantes, geralmente devotos da Virgem de Caacupé, ao encenarem o *Toro Candil*, ao se apropriarem dos personagens *mascaritas*, o fazem por devoção, tradição ou ainda para pagar promessas, como sugere a Figura 22.



Figura 22 – Devoção à santa protetora. (Fonte: Arquivo da autora.)

Segundo Sábado Magaldi:

O teatro erudito de Roma nacionalizou o legado grego, e a dramaturgia medieval, despontando nas novas línguas em formação, estabeleceu seus próprios gêneros. As peças religiosas na Idade Média francesa dividem-se em dramas semilitúrgicos, milagres e mistérios, correspondendo em parte às laudas dramáticas da Itália ou aos *miracles* e *moralties* ingleses. O Século de Ouro Espanhol valoriza na plenitude o auto sacramental;

As várias denominações referem-se à terminologia cristã que lhes deu origem, e seriam abandonadas pelos teatros que, no Renascimento, voltaram ao modelo greco-latino.

A revivescência clássica atingiu sobretudo a Itália e a França, ao passo que a Espanha e a Inglaterra mostraram-se mais sensíveis ao espírito medieval¹¹¹.

Por outro lado, se o *Toro* encontrado no Paraguai é o que restou de um auto espanhol, como sugere Paulo de Carvalho Neto, no Brasil, em Porto Murtinho, os recursos teatrais utilizados no jogo dramático encenado durante a aparição do *Toro Candil* nos remetem, em alguns momentos, aos mesmos recursos cênicos utilizados na *Commedia dell'Arte*.

A aparente falta de ordem que marca a sequência de movimentos desenvolvidos tanto pelo *Toro* como pelos *mascaritas* durante a brincadeira nos chama atenção para o improviso característico dessa manifestação cultural. Segundo Magaldi, “o fundamento da *Commedia dell'Arte* é a improvisação” com que “o ator torna-se o autor do espetáculo que vai oferecendo”¹¹².

Nesse sentido, a narrativa que envolve o *Toro Candil* se dá do mesmo modo que a narrativa presente em um espetáculo de teatro e pode variar conforme o ponto de vista do espectador, dependendo, então, da perspectiva e da distância de quem é levado ou se deixa levar nessa brincadeira – ou, melhor dizendo, nesse jogo.

Essa liberdade criadora, de forma paradoxal, engessa e limita os intérpretes de tais personagens que, da mesma forma como acontece na *Commedia dell'Arte*, se resignam a representar um mesmo tipo por anos, o que equivale à repetição e à pobreza do espetáculo. Segundo Chevalier, em um jogo o participante se exprime e reage com toda naturalidade, a ponto de sentir-se

¹¹¹ MAGALDI. *Iniciação ao teatro*, p. 18-19.

¹¹² MAGALDI. *Panorama contemporâneo*, p. 227.

totalmente implicado, tornando fácil, então, arrastar os espectadores a uma participação de maior ou menor intensidade:

A análise psicológica viu no jogo como que uma transferência de energia psíquica, quer se efetue entre dois jogadores, quer comunique vida a objetos. O jogo ativa a imaginação e estimula a emotividade. Por desinteressado que seja, como se diz, é sempre pejado de sentido e de consequências. Brincar com alguma coisa significa dar-se ao objeto com o qual se brinca. Brincar é lançar uma ponte entre a fantasia e a realidade pela eficácia mágica da própria libido...¹¹³.

Isso nos sugere que a ponte entre fantasia e realidade, no momento da encenação do *Toro Candil*, é o meio pelo qual os recalques são lançados em cena e resolvidos. Superados, evitam conflitos e provocam adaptação e progresso. É dessa forma que os jogos dramáticos ajudam a “libertar as fontes da espontaneidade para que o ser se adapte, sem deixar de ser ele mesmo, a todos os papéis que a vida dele exigirá”¹¹⁴.

De fato devemos reconhecer e destacar a importância da literatura, do texto teatral em si, mas entender a liberdade expressa em manifestações culturais como a do *Toro Candil* é dar, a brasileiros e paraguaios da fronteira, marginalizados, discriminados e excluídos da academia e da própria indústria cultural, o destaque e o lugar de um espetáculo sensível, multicolor e festivo que evidencia a forma de expressão de um povo ao retratar sua história, sua cultura e sua memória.

Segundo Anatol Rosenfeld, “hoje ainda há quem considere o Teatro apenas como um veículo da literatura dramática, ou seja, uma espécie de instrumento de divulgação a serviço do texto literário, como o livro é de romances

¹¹³ CHEVALIER. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 520.

¹¹⁴ CHEVALIER. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 521.

e o jornal, de notícias”¹¹⁵. Rosenfeld argumenta ainda que a palavra não desempenha papel de destaque na origem do teatro:

Pode-se acrescentar que pesquisas etnológicas atuais provam haver, entre povos que se hesita em chamar de primitivos, um grande teatro sem texto dramático. Pode-se argumentar também com a *Commedia dell’Arte*, teatro no sentido pleno do termo, o qual, aliás, exerce tremenda influência no nosso século: é a volta de Arlequim, eterna encarnação do prazer elementar nas manifestações lúdicas da cena¹¹⁶.

O brincante, participante do *Toro Candil*, ao disfarçar-se, ou melhor dizendo, ao metamorfosear-se em *mascarita*, revela sua essência: “a distância em face de si mesmo lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos”, pois “o tema do teatro é o próprio teatro – o mundo humano; o tema do ator, o próprio ator – o homem”¹¹⁷. Como uma compulsão, ano após ano, o espetáculo se repete e novamente *mascaritas* e *toro* se confrontam, se atraem, se repelem, se completam. A bebedeira, a farra, a alegria, a algazarra, a devoção...

O que escondem as máscaras? Os *mascaritas*? Os mascarados? Ou, ainda, o que eles nos revelam? Sob cada máscara, rostos adormecidos despertam o passado para reviver momentos felizes, onde as vozes, a música, a alegria e o colorido da festa os transportam, quem sabe, à infância vivida no Paraguai, pois:

“Não se trata apenas de assenhorar-se de experiências terríveis e primordiais, pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; trata-se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos”¹¹⁸.

Entendemos, então, que a manifestação cultural *Toro Candil*, mais que uma manifestação teatral, é um jogo, ou uma brincadeira, que ressalta a

¹¹⁵ ROSENFELD. *O fenômeno teatral*, p. 21.

¹¹⁶ ROSENFELD. *O fenômeno teatral*, p. 23.

¹¹⁷ ROSENFELD. *O fenômeno teatral*, p. 43.

¹¹⁸ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 253.

capacidade que os imigrantes paraguaios têm de, através dessa manifestação, vivenciar hábitos antigos, renovar suas energias, realçar seus costumes, sua comida, sua música, suas origens – enfim, sua felicidade primeira trazida do Paraguai.

Reforça essa ideia o pensamento crítico de Walter Benjamin:

O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início. Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* (brincar e representar): repetir o mesmo seria o seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo”, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora.

Pois é a brincadeira, e nada mais, que está na origem de todos os hábitos. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se, devem ser inculcados no pequeno ser através de brincadeiras, acompanhadas pelo ritmo de versos e canções. É da brincadeira que nasce o hábito, e mesmo em sua forma mais rígida o hábito conserva até o fim alguns resíduos da brincadeira. Os hábitos são formas petrificadas, irreconhecíveis, de nossa primeira felicidade, de nosso primeiro terror. E mesmo o pedante mais árido brinca, sem o saber – não de modo infantil, mas simplesmente pueril –, e o faz tanto mais intensamente quanto mais se comporta como pedante. Apenas ele não se lembra de suas brincadeiras; só para ele uma obra como esta permanecerá muda. Um poeta contemporâneo disse que para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?¹¹⁹

Pelo que expusemos até aqui, entendemos que, *grosso modo*, exemplificamos a teoria em torno da conceituação da cultura local, por nós discutida no primeiro capítulo deste trabalho. Perseguir as pegadas do *Toro* no lugar em que é encenado (Porto Murtinho), acompanhar o desenrolar de sua confecção, como tivemos a oportunidade de presenciar, assim como participar da festa propriamente dita, é reconhecer a importância da manifestação cultural na cultura sul-mato-grossense.

¹¹⁹ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 253.

As imagens reproduzidas neste capítulo, muito mais que comprovar a representação da brincadeira na cultura fronteiriça do estado, apontam para a necessidade premente de abrir o arquivo da memória local, exumando seu mofo e bolor, na tentativa de que outras histórias esquecidas *retornem* à cultura do presente. Na esteira do que postula Walter Benjamin, entendemos que nos determos em manifestações culturais aparentemente insignificantes, como a do *Toro Candil*, é propor um diálogo crítico com uma tradição cultural que, às vezes, é muito seletiva e excludente, deixando de fora aquilo que toma como menos seu.

A brincadeira do *Toro Candil* resgata a “festa cultural” que teima em subsistir entre os povos da fronteira, mostrando, por conseguinte, que nesse convívio cultural não há preconceito, não há limites que esbarrem a contaminação entre uma cultura e outra. Parodiando o *Mal de arquivo*, de Derrida, podemos dizer que a brincadeira do *Toro Candil* sofre, por sua condição de errância, de uma pulsão de morte permanente que a obriga a uma encenação mesmo quando esta acontece fora do lugar (do lado de cá da fronteira).

As línguas de fogo, que lambem o espaço da noite da cidade fronteiriça de Porto Murinho, advindas das pontas dos chifres do *Toro*, metaforizam a pulsão de morte/vida que não pode cessar. Nesse sentido, podemos dizer que as manifestações culturais locais e fronteiriças, que resistem à vilania do mercado e do consumo, estão condenadas a *reavivar* uma certa pulsão de morte da/na própria cultura localista, uma vez que elas, ao lutarem para não morrer, reanimam um lado morto da cultura na qual estão inseridas.

A brincadeira do *Toro Candil* assemelha-se àquela condição de *sobrevida* descrita por Derrida. Encontra-se entre a vida e a morte, a lembrança e o

esquecimento, o arquivo e a exumação, a cultura letrada e o seu fora, o centro e a fronteira. Um *candeeiro* queima, conclama, propõe um *reavivamento* do que não foi, busca um diálogo com o que existe do outro lado do porto (Murtinho); enfim, vela uma história que talvez não exista mais. Tal qual o arquivo descrito por Derrida, o *Toro Candil* queima de paixão, talvez como forma de manter sua pulsão existencial em ação.

Por fim, não devemos nos esquecer de que por baixo daquela carapaça em chamas há um ser humano que acredita no que faz. O que não sabemos, e decerto por ignorância cultural, é no que ele, de fato, acredita. Mas, com certeza, qualquer resposta mais cuidadosa não desconsideraria o tanto que tal “gesto” tem de religião, e de herança cultural.

No terceiro e último capítulo, rastreamos a trajetória transculturada do *Toro Candil*, buscando possíveis aproximações entre o *Toro Candil* de Dona Noni, o Touro Candil da Prefeitura de Porto Murtinho e o Boi Bumbá de Parintins, visando pontuar as semelhanças e as diferenças culturais entre eles, na tentativa de melhor circunscrever o que denominamos de *cultura local*.

CAPÍTULO III

No crânio ancestral, a memória é espaço sem fronteira

Somente quando vivi na solidão é que fui senhor de minha lareira¹²⁰.



¹²⁰ BACHELARD. *A psicanálise do fogo*, p. 13.

3.1 *Toro Candil*: memória transculturada na fronteira sul-mato-grossense

*A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é aprendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças*¹²¹.

Que memória é essa que se exala na fumaça do chifre incandescente do *Toro Candil*? Por certo a mesma que, desarquivada do crânio decepado do boi, outrora alimento, nos remete a um lugar, uma nação fronteiriça dividida nessa manifestação cultural entre o lá e o cá como uma *paisagem transculturada* que nos permite pensar nossa sociabilidade como também constituída por “comunidades de sentimento transnacional”¹²². Tais paisagens, segundo o crítico culturalista Denílson Lopes, “não são necessariamente lugares geográficos apesar de serem lugares onde se vive”¹²³.

Ao pensarmos em uma paisagem transcultural, não estamos mais nos colocando no espaço engajado do terceiro-mundismo, como desenvolvimento notadamente nos anos de 1960, mas procuramos transversalidades que atravessem diferentes países e culturas, sem ignorar as desigualdades nas relações de poder e sem esquematizar em dualidades como metrópole e periferia¹²⁴.

Nesse sentido, o *Toro Candil*, a partir do conceito de paisagem transculturada, carrega em sua memória a saga de uma família paraguaia que chega ao Brasil, mais especificamente a Porto Murtinho, entre as décadas de 1940 e 1950 “e se insere em um novo lugar a partir de onde se fala e produz conhecimentos diferentes”¹²⁵.

¹²¹ LOPES. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*, p. 26.

¹²² LOPES. *Notas sobre a crítica e paisagens transculturais*, p. 23.

¹²³ LOPES. *Notas sobre a crítica e paisagens transculturais*, p. 23.

¹²⁴ LOPES. *Invisibilidade e desaparecimento*, p. 88.

¹²⁵ ACHUGAR. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*, p. 62.

Desarquivar essas memórias é colocar em cena a brincadeira do *Toro Candil* que acontece nesse local intervalar (Porto) Murinho, (trans)fronteiriço e marginal, pois é signo de passagens, chegadas e partidas, como o estado em que se localiza.

Buscamos em Jacques Derrida o sentido para *(des)arquivar* e, tal qual o filósofo, não começamos pelo começo e nem mesmo pelo arquivo¹²⁶, mas sim pela palavra grega *arkhê*, que “designa ao mesmo tempo o começo e o comando”¹²⁷. Involuntariamente *arkhê* nos remete ao conceito de *arquivo*, que “abriga em si mesmo essa memória do nome Arkhê”¹²⁸.

Nesse sentido, como começo, o vocábulo *arquivo* nos remete, segundo o filósofo, ao “Arkhê no sentido físico, histórico ou ontológico; isto é ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo”¹²⁹. Por sua vez, ao nos reportarmos à brincadeira do *Toro Candil*, a seu arquivo primeiro, acreditamos encontrar na Grécia antiga, na mitologia grega, a memória original dessa manifestação cultural. Supostamente, foi na civilização minoica (ca. 3000-1400 a.C.) que tiveram origem as práticas relativas à lida com touros.

A *tauromaquia* – ou seja, tudo o que é relativo à prática e labor com os touros, tanto a pé como a cavalo, sendo mais usual a expressão *corrida de touros* – nasceu na Espanha no século XII, sendo encontrada também em Portugal, Sul da França e diversos países hispano-americanos, como México, Colômbia, Peru,

¹²⁶ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p.11.

¹²⁷ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p.11.

¹²⁸ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p.12.

¹²⁹ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p.12.

Venezuela, Equador, Panamá, Bolívia e Paraguai, existindo também espetáculos de exibição na China, nas Filipinas, nos Estados Unidos e em Cuba.

Num sentido mais amplo, a tauromaquia inclui também todo o envolvimento que precede o espetáculo, desde o touro no cativeiro até a confecção de roupas dos participantes, além de todas as manifestações culturais que envolvem esse animal, incluindo desenhos, publicações, festejos e manifestações artísticas do povo, como o *Toro de Lume* (Figura 23), muito presente em festejos dos povos da Espanha, em que se constrói uma armação metálica imitando a forma de um touro, sobre cujo espinhaço se instala um bastidor com elementos pirotécnicos que explodirão em luzes e cores.



Figura 23 – *Toro de Lume*, manifestação que acontece na Espanha.¹³⁰

Outra dessas manifestações é o *Bou Embolat* (Figura 24), festejo tradicional da Comunidade Valenciana no Leste da Espanha, onde “embolar” um

¹³⁰ Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Toro_de_fuego.jpg>. Acesso em: 29 set. 2010.

touro significa instalar e fixar nos chifres do animal vivo hastes de ferro em cujas extremidades colocam-se bolas que contêm líquido inflamável, as quais ao serem acesas, ardem como tochas durante horas.



Figura 24 – *Bou Embolat*, do Leste da Espanha.¹³¹

Toro Candil (Figura 25), manifestação cultural sul-mato-grossense, tradicionalmente realizada no Paraguai e que, mesmo transculturada para o Brasil, parece consignar em sua memória ancestral traços que remetem ao Touro de Minos, “fera” que, metade homem, metade touro, talvez possa ser associada à figura do *Toro Candil*, metade *Toro* e metade *maskarita*, ou ainda metade Brasil e metade Paraguai, como denotam as bandeiras das duas nações que enfeitam respectivamente seu lado esquerdo e direito.

Ao nos reportarmos ao passado, a uma possível tradição, buscamos na verdade uma atualização da manifestação cultural *Toro Candil* no presente, pois

¹³¹ Fonte: <<http://castallaplural.blogspot.com/2009/11/sha-de-prohibir-el-bou-embolat.html>>. Acesso em: 29 set. 2010.

entendemos que “os traços da memória ao serem comprimidos pelo recalque produzem novos tipos de significação através do processo de perlaboração de experiências anteriores”¹³².



Figura 25 – *Toro Candil* de Dona Noni: bandeira brasileira de um lado e paraguaiá do outro.
(Fonte: Arquivo da autora.)

Dessa forma, podemos dizer que os bois/*toros* compartilham da mesma luz ancestral, embora cada um, de forma distinta, mantenha suas diferenças e idiosincrasias construídas ao longo do tempo. Nesse sentido, o *Toro de Lumen*, o *Bou Embolat* e o *Toro Candil* alinhavam inconscientemente o passado e o presente, mas é no agora que suas vidas são faladas e são lembradas. A brincadeira, ao ser realizada todos os anos, nos faz pensar que “o esquecimento

¹³² SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 27.

ao acenar para o lugar da falta, do que escapa à inscrição e à simbolização, impulsiona, no presente, o exercício da reelaboração da experiência”¹³³.

Para Denílson Lopes, a experiência tem por função “retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças”¹³⁴. A experiência do *Toro Candil*, recriada nestas páginas, permite pensar a cultura local no tempo do “agora”, como fruto de relações transculturadas que se inserem num contexto para além das fronteiras locais, compreendendo que residir no “além” é, segundo Bhabha, “tocar o futuro em seu lado de cá”¹³⁵. É ser parte de um tempo revisionário, em que o espaço intermediário do “além” torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora; em que conceitos canônicos como o de cultura e são repensados, desconstruídos e atualizados cotidianamente, uma vez que as relações sociais se dão num processo de trocas com o “outro”.

Nesse sentido, as experiências adquiridas são permeadas e entremeadas por diferenças sociais, culturais, políticas e étnicas que hibridizam e transculturam o mundo, o local e os sujeitos que nele vivem, nos afastando de toda verdade absoluta. Acreditamos que o exercício de reelaboração é que permite de certa forma ao *Toro Candil* inscrever-se no presente como manifestação identitária da cultura sul-mato-grossense, pois, conforme Souza, “o presente, instante fugaz e

¹³³ SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 26.

¹³⁴ SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 26.

¹³⁵ BHABHA. *O local da cultura*, p. 27.

provisório, rompe com a origem incrustada no passado e transporta para o *agora*, tempo que inaugura começos e cria associações com a história¹³⁶.

De outra forma, continuando na esteira de Derrida, “antes ainda”, “arquivo” remete ao *arkhê* do comando¹³⁷, tendo seu sentido extraído do *arkheion* grego:

Inicialmente uma casa, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lugar, nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os arcontes foram seus primeiros guardiões¹³⁸.

Reportamo-nos ao palácio de Cnossos, em Creta, e lá encontramos incrustados na parede secular os matizes e nuances que contornam a cor da cultura local fronteiriça. Por entre labirintos, em meio às ruínas de corredores cobertos, surgem afrescos com o tema do “Jogo do Touro”; por entre restos de paredes e pórticos de estuque distinguimos diversas cenas de touros em relevo. Uma parede, porém, permanece intacta: nela avistamos, pendurada, uma enorme cabeça de touro vermelha, provavelmente a responsável pela associação do mito do Minotauro com essas ruínas.

Analogamente, nos transportamos para uma casa que como em Cnossos, na mais emblemática construção da civilização minoica, tanto a saída quanto a entrada dão para uma varanda central. Várias são as passagens, várias as entradas e saídas, pois não há uma disposição linear no modo de construir dos minoicos; simplesmente são acrescentadas construções, habitações, apêndices,

¹³⁶ SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 29.

¹³⁷ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 12.

¹³⁸ DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 12.

anexos. Lá, no crânio ancestral, uma espécie de transe se instaura, transformando o próprio crânio em labirinto, cada uma de suas passagens nos remetendo a uma memória, das várias esquecidas e silenciadas.

A porta aberta no crânio ancestral desarquiva uma dessas memórias relegadas ao esquecimento. Diz respeito à “casa”, ao “local” em que a brincadeira do *Toro Candil* acontece. “Ali”, nas ranhuras da parede de madeira, encontramos entalhados os signos e símbolos dessa brincadeira: um enorme crânio vermelho e duas tochas incandescentes, ambos a despertar memórias adormecidas: o *Toro*, “símbolo do sacrifício e da força renovadora do presente”¹³⁹, e o fogo, que sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além”¹⁴⁰.

De forma tortuosa, os corredores memorialísticos traçam um percurso e nos levam de encontro a Dona Noni, arconte do *Toro Candil*. Talvez seu grande papel, sua autoridade maior, esteja em consignar em sua memória as reminiscências e as histórias que permitem reproduzir em sua casa, ano após ano, a brincadeira, talvez numa tentativa de reviver, recriar ou ainda reelaborar a experiência do *Toro Candil* vivida em outras épocas. A partir de sua memória, as histórias por nós compartilhadas ganham vida, tal qual a lembrança daquilo que ela mesma identifica como possível significado da palavra *candil* e, a seu ver, possível origem do nome da brincadeira.

¹³⁹ SOUZA. *Tempo de pós-crítica: ensaios*, p. 28.

¹⁴⁰ BACHELARD. *A psicanálise do fogo*, p. 25.

Segundo Dona Noni, no Paraguai, quando o boi era abatido, quase tudo era aproveitado. A garganta, por exemplo, era limpa e inflada como uma bexiga para fazer o *candil* (candeeiro). Depois de seca, era-lhe inserido um pavio de cerca de 2 cm de espessura, após o que a garganta seca era preenchida com sebo, “bem socado para ficar bem duro”. Depois de aceso, o *candil* queimava dia e noite sem apagar. Era sob esse lume que saía o *toro* com fogo nos chifres, daí ser chamado, segundo ela, de *Toro Candil*.

O uso do fogo em manifestações culturais do povo, segundo o astrônomo Ronaldo Rogério de Freitas Mourão¹⁴¹, está ligado à descoberta dos solstícios, que “deu origem às festas coletivas nas quais o Sol era honrado com o fogo, a luz suprema, que o homem oferecia às divindades pagãs”¹⁴². Dessa forma a chegada do solstício de verão (dia mais longo do ano), que ocorre em junho no hemisfério norte (em data correspondente ao início do inverno no Brasil), tem como ritual principal acender uma fogueira para dar mais força ao Sol, que a partir desse dia torna-se mais fraco, ficando os dias mais curtos, até o solstício de inverno, em que tem lugar a noite mais longa do ano.

Desse modo, segundo o pesquisador, surgiram duas festas dedicadas ao fogo:

[...] a festa de verão, que tem lugar no solstício de verão, em 21/22 de junho, e a outra de inverno, em 21/22 de dezembro. Em virtude da inclemência do clima, em dezembro, nos países do hemisfério Norte, a festa de São João passou a ser a mais praticada. Por uma transposição essencialmente cultural, os povos do hemisfério Sul passaram a comemorar a festa do Sol, em junho, durante o dia de São João. Esta

¹⁴¹ Ronaldo Rogério de Freitas Mourão é pesquisador-titular do Museu de Astronomia e Ciências Afins.

¹⁴² MOURÃO. *São João, festa do Sol*, [sem paginação].

manifestação atual, dedicada a um santo da Igreja Católica, atravessou milênios sem sofrer grandes alterações, pois o culto do fogo permaneceu profundamente associado ao coração dos humanos. É a procura do Sol, ente máximo da verdadeira renovação de vida, a que assistimos diária e anualmente¹⁴³.

Quanto ao *Toro Candil*, lembramos que a brincadeira no Paraguai é realizada no mês de junho em comemoração ao nascimento de São João Batista. Também no Brasil, o dia de São João é comemorado em praticamente todos os estados, não sendo rara a presença do boi em manifestações culturais nos vários locais e regiões do país durante o mês, muitas vezes estendendo-se até o Dia de Reis, em janeiro.

Segundo a tradição católica, a origem das fogueiras na noite de São João remonta a tempos bíblicos, em que as primas Maria (mãe de Jesus) e Isabel esperavam, ambas, o nascimento de seus primogênitos. Como viviam distante uma da outra, combinaram que Isabel, mulher de Zacarias, ao dar à luz a João Batista, o precursor de Jesus, como anunciado pelo Anjo Gabriel, faria acender uma fogueira no alto de uma montanha para avisar a Virgem Maria do nascimento daquele que, anos mais tarde batizaria Jesus. Cumprindo o combinado, Santa Isabel dá início à primeira fogueira de São João.

Por isso, ainda hoje é comum a utilização de fogueiras, fogos, balões e brincadeiras diversas, tais como as espadas de fogo, anunciando o nascimento de São João Batista, único santo católico celebrado no dia de seu nascimento e não de sua morte. Essas e tantas outras manifestações cuja tradição cultural está associada a ritos religiosos, segundo Mourão, atravessaram os tempos e chegaram até nossos dias como tradições locais. Para Gaston Bachelard, a festa

¹⁴³ MOURÃO. *São João, festa do Sol*, [sem paginação].

do Sol (e da colheita) “é sobretudo uma festa da semente do fogo”¹⁴⁴ e está associada ao anseio de fecundidade dos animais, dos campos e das mulheres:

O fogo e o calor fornecem meios de explicação nos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no paraíso, abrasa no inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com as chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um Deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal¹⁴⁵.

No ritual de fogo que acontece na fronteira durante a brincadeira do *Toro Candil*, duas tochas incandescentes presas aos chifres iluminam como candeeiros o escuro da noite de Porto Murtinho, respingam fagulhas, torcem-se, retorcem-se e, num bailado sedutor, encantam, mas também atormentam. O odor forte do querosene a incomodar as narinas e a fumaça escura resultante da combustão revivem uma época em que a luz elétrica ali não existia e em que o boi, além de servir de alimento, era utilizado como tração animal nas lavouras e nos engenhos. Técnicas rudimentares, como o uso do fogo, eram eficazes para o homem fertilizar a terra e plantar seu próprio alimento. Sem o recurso de venenos ou adubos artificiais para as plantações, contava-se apenas com a ajuda da Mãe Natureza e, quem sabe, com a de seus deuses pagãos.

¹⁴⁴ BACHELARD. *A psicanálise do fogo*, p. 49.

¹⁴⁵ BACHELARD. *A psicanálise do fogo*, p. 11-12.

Nesse sentido, podemos pensar ainda o *Toro Candil* como manifestação do inconsciente coletivo, constituindo-se em prolongamento dos rituais agrários que marcavam as estações do ano. O fogo, dessa forma, segundo Jean Chevalier, “assim como o Sol pelos seus raios, simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas ele apresenta também um aspecto negativo: obscurece e sufoca por causa da fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra”¹⁴⁶ – fogo como elemento que queima e consome, mas também como símbolo de purificação e de regeneração.

Por sua vez o boi/touro, em seu percurso histórico, assume várias e diversas funções na/para a humanidade. Foi fonte de inspiração na escrita pictográfica, quando o homem utilizou-se de figuras e formas comuns para registrar seu cotidiano, tais como a cabeça do boi, origem da letra A – o *aleph*, primeira letra do alfabeto hebraico. Foi guardião do Labirinto em Creta. Na mitologia da Grécia antiga, Zeus transformou-se num grande e sedutor touro branco e raptou Europa. Os bovinos foram considerados animais sagrados no Egito e ainda hoje o são na Índia. Segundo Doralice Fernandes Xavier Alcoforado:

No complexo, variado e ambivalente simbolismo a que a sua figura está associada, o boi representa o espírito macho combativo, força fertilizante que ambigualmente pode referir-se tanto à sexualidade como à perfeição espiritual. Em contos populares do ciclo de “A Bela e a Fera”, o boi evoca a sensualidade e a impetuosidade masculina, o poder fertilizante que, ao mesmo tempo, atrai e mete medo; a energia animal que precisa ser alquimicamente transmutada em sentimento, para possibilitar o encontro de amor e o restabelecimento da condição humana plena do ser metamorfoseado¹⁴⁷.

¹⁴⁶ CHEVALIER. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 443.

¹⁴⁷ ALCOFORADO. *A representação do ciclo do boi nos romances tradicionais*, p. 3.

Uma vez introduzido no Brasil por colonizadores portugueses, os bovinos espalharam-se pela região litorânea de Norte a Sul; pelo centro, na região do Planalto; e, a partir da Bahia, expandiram-se para o interior do Brasil, a partir de onde chegaram a Pernambuco. No Nordeste, a cultura do boi deixou rastros e ainda hoje este é representado pelo povo nas suas mais variadas formas de expressão, sendo talvez o Bumba-meu-boi a manifestação cultural de maior divulgação e aquela em que, segundo Alcoforado, o “imaginário popular mais tenha atuado em termos de uma reelaboração simbólica”¹⁴⁸.

O Bumba-meu-boi conta a história de um rico fazendeiro que tem um boi muito bonito e que inclusive sabe dançar. O boi é roubado por Pai Chico, trabalhador da fazenda, para satisfazer o desejo de sua mulher Catirina, que está grávida e deseja comer a língua do animal. Sentindo a falta do animal de estimação, o fazendeiro encarrega vaqueiros e índios de o procurarem. Quando o encontram, ele está doente e pajés são chamados para curá-lo. Depois de muitas tentativas, o boi finalmente é curado, e o fazendeiro, ao saber do motivo do roubo, perdoa Pai Chico e Catirina, encerrando a representação com uma grande festa.

Por outro lado, em Mato Grosso Sul, “senhor” das grandes pastagens, dos vastos e extensos “campos de vacarias”, o boi, criado solto no pasto, deixa o rastro de uma nação ameríndia, de colonização espanhola que por aqui se aquerenciou antes de ser expulsa pelos bandeirantes provenientes do leste. Naquele tempo do Brasil colônia o boi era medida de tudo: alimento, transporte e moeda de troca. Tal é sua importância, que ainda hoje o boi é a linguagem dos

¹⁴⁸ ALCOFORADO. *A representação do ciclo do boi nos romances tradicionais*, p. 3.

poderosos, sendo de Mato Grosso do Sul o terceiro maior rebanho bovino do Brasil segundo dados do IBGE.

Quanto ao imaginário popular existente em torno do boi, um fato ocorrido durante uma apresentação do grupo musical sul-mato-grossense Sarandi Pantaneiro no ano de 1987 em Sergipe é ilustrativo: ao ser questionado se não havia Bumba-meu-boi em Mato Grosso do Sul, Zito Ferrari, músico e coordenador do grupo, não titubeou em responder prontamente: “Não, boi nós não temos. Temos sim algo muito maior do que boi: temos o touro, porque o boi é capão e o touro é inteiro”. E foi assim que anunciou a apresentação do *Toro Candil* no Nordeste.

No Brasil, das várias manifestações culturais de que temos conhecimento e que envolvem o boi, nenhuma se assemelha ao *Toro Candil* realizado por Dona Noni, quer seja quanto à plasticidade ou ao conteúdo, exceto pelo fato de que tanto o Bumba-meu-boi do Nordeste quanto o Boi Bumbá de Parintins e até mesmo o *Toro Candil* têm como forte apelo seu caráter lúdico. Por sua vez quando falamos no *Toro Candil*, não podemos deixar de lembrar que este constitui uma paródia da *corrida de toros* espanhola, uma festa noturna que ocorre em praças e outros espaços abertos.

No entanto, na terra em que a cultura do boi é a linguagem dos poderosos, o *Toro Candil* encontra-se deslocado ao entrar em cena o “Touro Candil” municipal. Destronado de sua posição de manifestação cultural sul-mato-grossense de origem paraguaio-brasileira, o *Toro* de Dona Noni perde lugar para uma versão oficializada desta manifestação cultural, na festa que acontece em

Porto Murinho para escolher o herdeiro do Touro Candil. Segundo Mikhail Bakhtin:

A festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social presente. A festa social, às vezes mesmo contra as suas intenções, tende a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da *seriedade* sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho¹⁴⁹.

Com base no pensamento de Bakhtin, não poderíamos pensar que por trás de uma aparente carnavalização do Touro Candil se esconde uma “oficialização” dessa manifestação cultural?

Dessa forma, entendemos que a carnavalização do Touro Candil promovido pela Prefeitura de Porto Murinho na verdade trai, como sugere Bakhtin, “a verdadeira natureza da festa humana”¹⁵⁰ – a festa do *Toro Candil* de Dona Noni – e a desfigura. No entanto, como o *Toro Candil* realizado por Dona Noni, em seu caráter cultural sul-mato-grossense, é encenado de forma espontânea por necessidade intrínseca àquela família, o poder público em suas festividades tende a tolerá-lo enquanto manifestação cultural e até mesmo a “legalizá-lo parcialmente nas formas exteriores e oficiais da festa”¹⁵¹, concedendo-lhe *um lugar na praça pública*. Não estaria pois o festival do “Touro Candil” se travestindo de uma falsa “carnavalização” para assim consagrá-lo como triunfo de

¹⁴⁹ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*, p. 8.

¹⁵⁰ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*, p. 8.

¹⁵¹ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*, p. 8.

uma verdade pré-fabricada e cercada por interesses políticos, sociais e econômicos?

A festa, ato público, inspirada na festa do boi de Parintins¹⁵², cria uma configuração visual de moldes e estética carnavalescos, que enchem os olhos de cor, com fantasias e alegorias inspiradas na cultura ameríndia, que contrastam com a realidade e simplicidade visual do *Toro Candil*. Dessa forma, ao se travestir de uma visão carnalizada, encobre seu tom de festa oficial. Para Bakhtin, “o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”¹⁵³, coisa que, a nosso ver, não acontece com o Touro Candil da prefeitura.

Não seria a manifestação cultural *Toro Candil*, por si só, constituída a partir de uma visão carnalizada das touradas espanholas e conseqüentemente do mundo em que vivemos? A comicidade, a liberdade de expressão, a alegria dos envolvidos na brincadeira talvez reflitam o espírito da festa carnavalesca proposta por Bakhtin. Os *mascaritas*, em seus trejeitos afeminados e arremedos de toureiro, ao mesmo tempo em que amedrontam arrancam risos e gargalhadas

¹⁵² “Reza a lenda que tanto o ‘Boi’ Garantido quanto o ‘Boi’ Caprichoso teriam nascido graças às promessas feitas a São João Batista. Por motivos diferentes, mas tendo as promessas sido atendidas, cumpririam o que prometiam, e, ambos os ‘Bois’, a partir dali, se apresentariam todos os anos. O festival conta a história do Pai Francisco – funcionário da fazenda – e sua esposa grávida, a Mãe Catirina, desejosa de comer língua de boi. Pai Francisco mata o melhor boi da fazenda para satisfazer o desejo da esposa. Seria então levado à cadeia, mas a história tem um final feliz, com o ‘Boi’ sobrevivendo graças aos rituais do pajé. Pai Francisco é perdoado e tudo acaba numa enorme festa, celebrando a vida do ‘Boi’. Com o passar do tempo, o festival, a história e os personagens foram mudando para incorporar as lendas de índios locais (Amazonas), os rituais, as músicas e as danças. A influência da estética das escolas de samba na festa de Parintins começou nos anos 1980 com a participação de carnavalescos como Joãozinho Trinta.” (CIRIGOLA. *Introdução sobre o Boi Bumbá*, [sem paginação].)

¹⁵³ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*, p. 8.

da criançada e de todos os que os assistem. As máscaras lhes permitem ser o que cotidianamente não são, mas que talvez gostariam de ser ou de dizer ou ainda de fazer, desconsiderando todas as regras e tabus.

Dessa forma, exteriorizam seus desejos secretos e se divertem espontaneamente nesse mundo paralelo feito de fantasia, cor e interação com o outro, mesmo que por algumas horas, e nesse sentido, talvez possamos argumentar ainda, que intrínseca ao *Toro Candil*, há uma ancestralidade latente que vai reatualizando o processo carnavalesco, o que talvez permita ou ainda justifique essas representações distorcidas, as cópias ou ainda outras leituras do *Toro Candil*.

CONCLUSÃO

Os deslimites do *Toro Candil* sul-mato-grossense

*Os bois/toros compartilham da mesma luz ancestral,
embora cada um, de forma distinta, mantenha suas diferenças
e idiosincrasias construídas ao longo do tempo.*

Giselda Tedesco



Para o desenvolvimento desta dissertação julgamos necessário num primeiro momento definir o conceito de cultura local, se é que isso é possível. Dessa forma, durante o primeiro capítulo, teóricos culturalistas balizaram nosso pensamento, a fim de podermos melhor compreender a manifestação cultural *Toro candil* que acontece na fronteira de Mato Grosso do Sul com o Paraguai. Ali o conceito de cultura local foi seminal para a compreensão do objeto em estudo.

No segundo capítulo, utilizando-nos de imagens fotográficas, procuramos desarquivar e apresentar a manifestação cultural em si. Ao falarmos de sua origem, de como chegou a Mato Grosso do Sul, tentamos mostrar a condição fronteiriça e as principais características dessa festa familiar de forte apelo religioso, a qual celebra há mais de cinquenta anos a cultura paraguaia no Brasil. Entendemos que se, por um lado, a festa “oficial”, realizada desde 2005 pela prefeitura municipal de Porto Murtinho, descaracteriza o *Toro Candil* realizado por Dona Noni em sua casa, na atualidade é o que permite que este exista, seja lembrado e falado enquanto manifestação da cultura local. Dessa forma, podemos concluir que a manifestação cultural *Toro Candil*, em sua existência na fronteira Brasil–Paraguai, da forma como é realizada no dia 8 de dezembro, pode, sim, estar fadada ao esquecimento.

Por fim, buscamos traçar um percurso histórico-cultural do boi, rastreando sua trajetória cultural desde a era de Minos, na Grécia antiga, tentando relacionar esse percurso aos dias de hoje. Dessa forma, percebemos que há um fio de luz ancestral que alinhava todas as manifestações culturais que acontecem não só em Mato Grosso do Sul/Brasil, como também no mundo todo, tendo como tema o boi.

Com base em tudo o que focalizamos no decorrer deste trabalho, entendemos que o *Toro Candil* – manifestação cultural sul-mato-grossense que acontece no “limite” entre dois países, transculturada desde sua origem hispano-americana e trazida ao Brasil por imigrantes paraguaios – está, como toda manifestação cultural viva, em constante transformação e transculturação, sendo que atualmente sua condição de existência encontra-se vinculada à existência da festa realizada pela prefeitura municipal de Porto Murtinho e conseqüentemente ao Touro Candil promovido pela prefeitura.

Por outro lado, entendemos que a manifestação cultural *Toro Candil* exemplifica a diversidade e caracteriza a diferença presente na cultura local. Acreditamos que das várias culturas encontradas que formam Mato Grosso do Sul, o *Toro Candil*, por sua marca localista de fronteira, consegue sintetizar o espírito transculturador que identifica a cultura local, formada pelas trocas, pelas infusões, pelos “contrabandos culturais”, mas principalmente pela liberdade estabelecida nesse eterno movimento de ir e de vir – favorecido pela geografia, pois “somos o coração da América” – e pela própria formação histórica e política deste lugar.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. *A representação do ciclo do boi nos romances tradicionais*. [s.d.] Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-2-2006/artigo%20Dorinha.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar: Boitempo III*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

ANTUNES, Antônio Salvador Beatriz. *Nostalgia do todo*. 2008. Monografia (Especialização em Linguagem das Artes) – Centro Universitário Maria Antonia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos/)

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BELUQUE, Caroline Touro. *Vozes na fronteira: transculturalidade nos contos de Josefina Plá*. 2010. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1.)

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliane L. de L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BORGES, Jorge Luis. A casa de Asterion. In: BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. de Flávio José Cardoso. Porto Alegre: Globo, 1982. p. 51-54.

BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. 3, p. 444-451.

CARVALHO NETO, Paulo de. *Folklore del Paraguay*. Asunción: El Lector, 1996.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. de Vera da Costa e Silva et al.. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CIRIGOLA, Sheila. *Introdução sobre o Boi Bumbá*. [s.d.] Disponível em: <http://www.boibumba.com/brief_pt.htm>. [sem paginação]. Acesso em: 5 dez. 2010.

COURTHÈS, Eric. *Isla Margarita, una ínsula transfronteriza del Alto Paraguay*. 2007. Disponível em: <<http://erocourthes.wordpress.com/2007/11/04/isla>>

margarita-una-insula-transfronteriza-del-alto-paraguay-eric-courthes-poznan-noviembre-de-2007>. [sem paginação].

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. de Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates – Filosofia).

FIGUEIREDO, Aline. *A propósito do boi*. Cuiabá: UFMT, 1994.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. Trad. de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise das modalidades*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. (Humanitas.)

LISPECTOR, Clarice. Persona. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LOPES, Denílson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UnB/Finac, 2007.

LOPES, Denílson. Invisibilidade e desaparecimento. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Orgs.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 81-98.

LOPES, Denílson. Notas sobre a crítica e paisagens transculturais. *Cadernos de estudos culturais: Crítica Contemporânea*, Campo Grande, v. 1, n. 3, p. 21-28, 2010.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.

MAGALDI, Sábato. Panorama contemporâneo. In: MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Global, 2004. p. 207-227.

MARIN, Jérri Roberto. Fronteiras e fronteiriços: os intercâmbios culturais e a nacionalização da fronteira no sul do estado de Mato Grosso. In: *Fronteiras: Revista de história*, Campo Grande, v. 4/5, n. 7/9, p. 151-182, 2000/2001.

MATO GROSSO, Cristina. *Teatro em questão: o ciclo de dramaturgia “Pedro Palito” e o significado cultural do “herói amarelinho”*. O Teatro de Resistência do Gutac Inecon em MS – 36 anos. Campo Grande: Alvorada, 2009.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. São João, festa do sol. *Universia Brasil*, 20 jun. 2003. [sem paginação]. Disponível em: <<http://www.universia.com.br//materia/materia.jsp?id=1719>>. Acesso em: 29 set. 2010.

NOLASCO, Edgar César. *babeLocal: lugares das miúdas culturas*. Campo Grande: Life, 2010a.

NOLASCO, Edgar César. Luto e melancolia no canto da seriema do cerrado: por uma identidade da crítica cultural local. In: *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Contemporânea*. v. 1, n. 3. Campo Grande, MS. Ed. UFMS, p. 29-49, 2010b.

NOLASCO, Edgar César. Paisagens biográficas no crepúsculo oscilante da fronteira. [No prelo.]. p. 1-19.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. 2002. Cátedra Letras Hispânicas.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990. Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1991. p. 60-66

RAMA, Ángel. Para além das Tordesilhas. In: RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 15-31.

ROSENFELD, Anatol. O fenômeno teatral. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 21-57.

SANTOS, Paulo Sergio Nolasco dos. *Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande: UFMS, 2008.

SARANDI PANTANEIRO: modas e cirandas. Campo Grande: Ativa Fonográfica, 2005. 1 CD. Faixa 11.

SIMÕES, Paulo; SATER, Almir. *Prata da casa*. [S.l.]: Estúdio Gravodisc, 1982. 1 LP (vinil). Faixa 5.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2007. (Coleção Obras em Dobras.)

TEDESCO, Giselda Paula; NOLASCO, Edgar César. *Toro Candil: Paisagens e fronteiras: os deslimites do toro candil sul-mato-grossense*. In ANAIS - I COLÓQUIO NECC – Projetos Críticos na Pós-Graduação Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010. p. 37-46.

TEDESCO, Giselda Paula. *Toro Candil: iluminando as fronteiras em Mato Grosso do Sul*. In: NOLASCO, Edgar César. (org.). *O objeto do desejo em tempo de pesquisa: projetos críticos na pós-graduação II*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010. p. 37-46.

TEDESCO, Giselda Paula; NOLASCO, Edgar César. *Toro Candil: desarquivando a memória cultural da fronteira Brasil X Paraguai*. In: NOLASCO, Edgar César & BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. (orgs.). *A reinvenção do arquivo da memória cultural da América Latina*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 65-72

TEDESCO, Giselda Paula; NOLASCO, Edgar César. *Toro Candil: iluminando as fronteiras em Mato Grosso do Sul*. In: *Papéis: revista do programa de pós-*

graduação em estudos de linguagens/ Universidade Federal de Mato grosso do Sul – v.13, n. 25, 2009 207p. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010. p. 125-139.

TEDESCO, Giselda Paula; NOLASCO, Edgar César. A brincadeira do *Toro Candil*: uma manifestação da memória cultural local. In: NOLASCO, Edgar César; GUERRA, Vânia Maria Lescano. (orgs.). *Culturas do contemporâneo: projetos locais/leituras globais*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010. p. 297-306.

TORO CANDIL de Murtinho vence festival da região Bonito Serra da Bodoquena. *Bela Vista, MS*. 2 abr. 2009. (Atualizado em 18 abr. 2009). [sem paginação].
Seção: Porto Murtinho. Disponível em:
<http://www.belavistams.com.br/noticia.php?COD_EDITORIA=5&COD_NOTICIA=1562>. Acesso em: 31 de outubro de 2009.