



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO ACADÊMICO

MICHEL ALBUQUERQUE MACIEL

**SABERES, FAZERES E NARRATIVAS CULTURAIS INDÍGENAS DO BAIXO
TAPAJÓS: A VIVÊNCIA MUSICAL DO COLETIVO “AS KARUANA”**

MANAUS-AM

2023

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO ACADÊMICO

MICHEL ALBUQUERQUE MACIEL

**SABERES, FAZERES E NARRATIVAS CULTURAIS INDÍGENAS DO BAIXO
TAPAJÓS: A VIVÊNCIA MUSICAL DO COLETIVO “AS KARUANA”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas como exigência para a obtenção do título de Mestre do curso de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade do Estado do Amazonas, PPGICH/UEA.

Orientadora: Prof.^a Dra. Edilza Laray de Jesus.

MANAUS-AM

2023

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

M623s Maciel, Michel Albuquerque
 Saberes, fazeres e narrativas culturais indígenas do baixo
 Tapajós : a vivência musical do coletivo “As Karuana” /
 Michel Albuquerque Maciel. Manaus : [s.n], 2023.
 157 f.: color.; 31 cm.

 Dissertação - Programa de Pós-Graduação
 Interdisciplinar em Ciências Humanas - PPGICH/UEA –
 Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2023.
 Inclui bibliografia.
 Orientador: Jesus, Edilza Laray de

 1. Povos indígenas. 2. Baixo Tapajós. 3. Alter do Chão.
 4. Música. 5. Mulheres Indígenas. I. Edilza Laray de Jesus
 (Orient.). II. Universidade do Estado do Amazonas. III.
 Saberes, fazeres e narrativas culturais indígenas do baixo
 Tapajós.

MICHEL ALBUQUERQUE MACIEL

**SABERES, FAZERES E NARRATIVAS CULTURAIS INDÍGENAS DO BAIXO
TAPAJÓS: A VIVÊNCIA MUSICAL DO COLETIVO “AS KARUANA”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas como exigência para a obtenção do título de Mestre do curso de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade do Estado do Amazonas, PPGICH/UEA.

Orientadora: Prof.^a Dra. Edilza Laray de Jesus.

Aprovada em: __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Edilza Laray de Jesus (Orientadora)

Prof^o Dr. Luiz Davi Vieira Gonçalves (Examinador interno – PPGICH/UEA)

Prof^o Dr. Mauro Gomes da Costa (Examinador externo – PPGED/UEA)

Para os povos indígenas do baixo Tapajós.

AGRADECIMENTOS

Pode parecer clichê dizer que toda caminhada tem o seu primeiro passo, mas para mim ele é o que mais se deve valorizar e ser grato, afinal pessoas estiveram ali nos ajudando a começar a andar. Por esse motivo, agradeço a quem esteve comigo antes de iniciar essa jornada, de maneira especial ao meu pai, Juvenil Maciel (a pessoa mais generosa que já pisou nesse mundo), meu irmão, Jair Maciel (que conhece cada lugar do Tapajós, mas é incapaz de achar algo no próprio quarto) e minha mãe (*in memoriam*), Julieta Albuquerque. Como extensão da minha família, minha grande amiga, professora e filósofa, Yasmin Carvalho e Jordana Andrade, o amor da minha vida todinha.

Agradeço aos professores da Faculdade Salesiana Dom Bosco, César Lobato, Edney Salvador, Joaquim Hudson e Ricardo Castro (meu primeiro orientador) pelo carinho e incentivo durante a graduação.

A Prof^ª Dr^ª Edilza Laray, que me acolheu no PPGICH, o que transformou completamente a minha vida e meus sonhos. Obrigado por estar comigo e me ajudar em minhas aleatórias mudanças.

Ao PPGICH por todo o esforço e dedicação com o qual administram o curso, e à FAPEAM pelo suporte financeiro durante a pesquisa.

Aos meus colegas do PPGICH, dos quais faço menção honrosa à Carla Kiane, colega de orientação, que também me acompanhou em cada passo. Estivemos juntos nos momentos tensos e alegres, e com isso criamos uma amizade muito especial. Dramas, conquistas e memes (duvidosos) também foram compartilhados com os colegas do “Panelão”: Carla do Carmo (Carlinha), Dessana Paiva, Júlia do Nascimento, Jeferson Bastos (Evan) e Lia Mandelsberg. Agradeço também a parceria das colegas de Manaus Lauriane Oliveira, Pryscila Amorim e Mayra Zuluaga, assim como as de Tefé, Hilkmar Alves, Mariany Martins e Poliana de Almeida.

Aos frades da Custódia São Benedito da Amazônia, em especial ao Frei João Messias, também colega do mestrado, que foi um grande parceiro nessa jornada, em todos os sentidos. Aos demais frades que compunham ou ainda compõem a Fraternidade São Boaventura em Manaus, Frei John of God, Frei Amauri Pereira, Frei Diogo, Frei Gean Akay, Frei Jailson, Frei Lauro. Aos meus grandes amigos Frei Andrei dos Anjos e Frei Fábio Vasconcelos e Frei Florêncio de Almeida Vaz, que diretamente e indiretamente contribuiu com a pesquisa.

A Ana Beatriz Lima, que com sua maturidade e paixão acadêmica me confortou em diversos momentos.

As antigas e novas amigas de Santarém, Amanda Leão, Emanuelle Vasconcelos, Natacha Ferreira, Elis Rodrigues e Nicole Guimarães, pelos anos de amizade, paciência e também pelos inúmeros rolês furados durante esse tempo.

A Auricélia Arapiun e Anderson Tapuia, do Conselho Indígena Tapajós Arapiuns, pela anuência ao projeto.

E minha singela e eterna gratidão à Enna Costa, Nalda Borari, Nalva Borari, Neila Borari, Nilda Borari, Nilma Tapajó, Raquel Kumaruara, Samara Borari, Viviane Borari, Juliane Gomes e Vanessa Campos, integrantes do coletivo As Karuana pela abertura, confiança, interação, partilha e aprendizado que me proporcionaram, o que me fez sentir ainda mais orgulho de habitar nesta terra encantada.

RESUMO

A música costuma ser concebida historicamente e julgada qualitativamente sob um ponto de vista eurocêntrico que costuma obscurecer lógicas e compreensões próprias da cultura em que é produzida e veiculada. Na realidade indígena, tal discussão obedece a muitas variáveis, pela carga de simbolismos, vivências, realidades e como um processo político de afirmação identitária e exigência de direitos. O presente trabalho busca compreender a vivência musical do Coletivo As Karuana Mulheres Indígenas e da Floresta através dos conhecimentos, posicionamentos, produção e narrativas oriundas de suas componentes. As pesquisas foram realizadas na Vila de Alter do Chão, localizada a 35 km da Cidade de Santarém, no Oeste do Pará. Neste trabalho, lançamos mão da etnomusicologia e do estudo de caso. Para obtenção dos dados, realizamos pesquisa bibliográfica, entrevista e observação. O grupo, formado por mulheres das etnias Borari, Kumaruara e Tapajó, realiza nas canções e ações um movimento frente aos processos históricos e contínuos de ataques aos povos indígenas e seus territórios, assim como evidencia a identidade de suas componentes, cosmovisão e relação com seus ancestrais, elementos em comum com as demais coletividades indígenas da região.

Palavras-chave: Povos indígenas; Baixo Tapajós; Alter do Chão; Música; Mulheres indígenas.

ABSTRACT

Music is usually conceived historically and judged qualitatively from a eurocentric point of view that usually obscures the logic and understanding of the culture in which it is produced and transmitted. In the indigenous reality, such discussion obeys many variables, due to the load of symbolisms, experiences, realities, and as a political process of identity affirmation and demand for rights. The present work seeks to understand the musical experience of the Coletivo as Karuana Mulheres Indígenas e da Floresta, through the knowledge, positionings, production, and narratives originating from its members. The research was developed in the village of Alter do Chão, located 35 km from the Santarém city, in western Pará. In this work, we used ethnomusicology and case studies. To obtain the data, we carried out bibliographic research, interviews and observation. The group, made up of women from the Borari, Kumaruara and Tapajó ethnicities, performs in songs and actions a movement against the historical and continuous processes of attacks against the indigenous peoples and their territories, as well as shows the identity of its components, worldview and relationship with their ancestors, elements in common with other indigenous groups in the region.

Keywords: Indigenous people; Baixo Tapajós; Alter do Chão; Music; Indigenous women.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

APA	Área de Proteção Ambiental
CITA	Conselho Indígena Tapajós Arapiuns
CIMI	Conselho Indigenista Missionário
CNS	Conselho Nacional dos Seringueiros
COIAB	Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira
FLONA	Floresta Nacional (no trabalho sempre referida à do Tapajós)
FOQS	Federação das Organizações Quilombolas de Santarém
FUNAI	Fundação Nacional dos Povos Indígenas
GCI	Grupo Consciência Indígena
GRENI	Grupo de Reflexão de Religiosos Negros e Indígenas
GT	Grupo de Trabalho
IBDF	Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal
INCRA	Instituto de Colonização e Reforma Agrária
MEB	Movimento de Educação de Base
MPE	Ministério Público Estadual
MPF	Ministério Público Federal
ONG	Organização Não-Governamental
PAE	Projeto de Assentamento Agro-Extrativista
RESEX	Reserva Extrativista
SEMMA	Secretaria Municipal de Meio Ambiente
SNUC	Sistema Nacional de Unidades de Conservação
STR	Sindicato dos Trabalhadores Rurais
OIT	Organização Internacional do Trabalho
UFPA	Universidade Federal do Pará (UFPA)
UFOPA	Universidade Federal do Oeste do Pará (UFPA)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1. “ESSE TERRITÓRIO É NOSSO LUGAR”: ALTER DO CHÃO, O TERRITÓRIO DOS ENCANTADOS E DAS KARUANAS.....	11
1.1. Quem são as Karuanas?.....	11
1.2. O baixo Tapajós e Alter do Chão: Territórios encantados.....	12
1.3. Alter do Chão e os Borari.....	20
1.4. Caminhos metodológicos	32
1.5. Coleta dos dados	36
CAPÍTULO 2 - A REALIDADE INDÍGENA DO BAIXO TAPAJÓS	39
2.1. Os povos do baixo Tapajós: um breve histórico	39
2.2. Os povos do Baixo Tapajós: a questão territorial	43
2.3. O Movimento Indígena do Baixo Tapajós.....	48
2.4. Cosmovisão dos povos indígenas do baixo Tapajós	588
CAPÍTULO 3 – “ARRUMAR A BARRA DA SAIA, SOLTAR O CABELO E SAIR PRO LUAR”: CONCEPÇÕES CULTURAIS DE MÚSICA E O CARIMBÓ	64
3.2. “Hoje vou de Carimbó”: incertas, miscigenadas e marginalizadas origens.....	75
3.3. Aspectos gerais do Carimbó	78
3.4. Sobre o que canta o carimbó.....	81
3.5. O carimbó e sua trajetória de invisibilização	82
3.6. Oralidade e patrimônio	86
CAPÍTULO 4: “UNIÃO NO MEIO DO ENCANTE, A VOZ KARUANA QUE VAI ECOAR”: SABERES, FAZERES E NARRATIVAS CULTURAIS.....	93
4.1. Cenários e cenas.....	93
4.2. Mulheres em ação	104
4.3. A criação do Coletivo e atuação política	112
4.4. Produção.....	118
4.5. Execução.....	124
4.6. Identidade visual	125
4.7. Ritualidade.....	129
4.8. Discursos	132
4.9. Ambiente e territorialidades.....	134
Considerações	139
Referências.....	141

INTRODUÇÃO

A trajetória histórica dos povos ameríndios sofreu uma modificação sociocultural sem precedentes desde que os europeus aqui chegaram e se instalaram de forma opressora e violenta. Os desdobramentos desse encontro se transformaram em um longo histórico de conflitos que se perpetuam até o momento presente sob as mais diversas facetas, especialmente como antipolíticas que ferem existências pessoais e coletivas, estando aí inclusas a reivindicação pelos seus territórios e a superação de preconceitos estruturais sobre suas identidades e modos de vida.

Fraxe; Witkoski; Miguez (2009), discutindo acerca de uma possível “identidade amazônica” apontam que ela se dinamiza a partir dos processos históricos de “silêncios e ausências” oriundos da colonização (p. 30). Os autores assim concluem ao tentarem desconstruir a ideia de paralisia cultural, onde o “tradicional” costuma ser pensado como algo estático, não-fluído dentro do tempo histórico (CARNEIRO DA CUNHA, 2014, p. 301; PAES LOUREIRO, 1995, p. 53). Bartolomé (2006) afirma que “os povos nativos sempre estiveram ali, não como fósseis vivos do passado, mas sim como sujeitos e participantes da história, como sociedades dotadas de dinâmicas próprias que transcendem as percepções estáticas” (p. 44). A ideia de estaticidade, na visão do autor, está atrelada à falta de protagonismo e escassez da discussão sobre os povos indígenas que imperou por muito tempo na academia e em espaços da estrutura política. Na supremacia do Estado-nação surgem as narrativas de homogeneização cultural que criam o arquétipo do latino-americano miscigenado, composto por todos os agrupamentos sociais que percorreram esse chão. O indígena nesse processo, teria se diluído a ponto de supostamente não mais existir.

A homogeneização cultural e territorial, oriunda de epistemologias alheias que decantaram suas próprias compreensões no entendimento geral, conseguiu se alastrar até o olhar dos habitantes sobre si próprios e a região que os circunda. A superação dessas ideias perpassa pelo conhecimento da sociedade e espaço amazônico como repleto de particularidades, construídas ao longo do tempo e algumas vezes silenciosamente:

Adentrar o universo identitário dos povos amazônicos implica considerar um mundo de ambiguidades, trata-se de percorrer caminhos que se cruzam e se contrapõem, mascaram diferenciações sociais que têm entravado processos de emancipação social e política [...]. A Amazônia nasce e se desenvolve no âmago e nos

dilemas da moldura da civilização euroantropocêntrica. (FRAXE; WITKOSKI; MIGUEZ, 2009, p. 30).

As sociedades indígenas amazônicas, portanto, estão envoltas em constantes processos de agenciamento, transformação e mobilidades. A narrativa de que esses processos não existem, ou mesmo que são mais letárgicos, contribui para implementar a todo custo projetos que supostamente trarão “progresso” e bem-estar social, desconsiderando conhecimentos, especificidades e identidades do local.

A identidade é uma esfera subjacente que pode ser externalizada (não em sua totalidade como se pode pensar) através de sinais diacríticos que as coletividades dispõem para diferenciar-se de outras.¹ A compreensão difundida da existência destes sinais gira em torno do que o Ocidente diluiu e cristalizou na noção filosófica de “Estética”. Adentrando o nicho estético e nos deparando com a Música, percebemos que ela no geral é uma manifestação que carrega inúmeros elementos de significados e práticas que partem da realidade cultural de seus agentes, comunicando aquilo que faz parte de sua existência e lhe conferindo sentido, afinal a “constituição do sentido, no caso da música, se dá pela sua participação na com-jugação com o real” (JARDIM, 2005, p. 172). Paes Loureiro (1995) diz que o ser humano é, afinal, um “doador de sentido às coisas” (p. 53).

Por este motivo, o estudo da vivência musical produzida e executada pelo grupo que pesquisaremos deve ser contextualizada na realidade identitária e cultural de suas personagens. Abraçar o universo das Karuanas, as situando como elas próprias se definem (“mulheres indígenas em defesa de seu território”) nos leva a entender por que utilizam o termo “vivência”, que não abrange apenas a música como os demais aspectos de suas existências. A vivência possui um sentido de coletividade profundo, pois parte de caminhos, escolhas, gostos, talentos,

¹ A definição de “identidade indígena” é repleta de pontos de vista. Vaz (2006) elenca que pode estar enviesada por critérios jurídicos, políticos, linguísticos, onomásticos e familiares. No entanto, algumas se apoiam em critérios ineficientes para definir se realmente determinada pessoa é indígena ou não, sendo o estabelecimento de limites, em alguns casos, realizado de maneira proposital. O Brasil utiliza a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) para estabelecer o critério fundamental de identidade, que é a autoconsciência pessoal e coletiva, muito apesar de o próprio Estado desrespeitar esse direito. Como as coletividades do baixo Tapajós - não apenas as indígenas - citam frequentemente a convenção, especialmente em favor da defesa de seu território, iremos seguir essa definição, que nos ajuda também a perceber o sentido de identidade vinculado a experiências de mobilização política. Vaz (2006) aponta que a identidade também se constrói através do “contraste”, ou seja, de elementos que os diferenciam das demais coletividades, que podem ser concretos ou não.

e posicionamentos individuais que confluem com os de outras pessoas, ainda que elas já tenham ancestralizado.

Apesar de algumas das mulheres serem oriundas de outros Territórios, o grupo define Alter do Chão como o polo concêntrico de suas atividades, pela sua visibilidade e pelo fato de algumas ali morarem ou trabalharem. Alter do Chão se localiza a aproximadamente 35km da cidade de Santarém, no Pará, e é um dos territórios da etnia Borari. Pelos seus atrativos naturais, a partir da década de 1970, a Vila se tornou uma localidade turística, trazendo uma mudança que está em um complexo espectro (algumas vezes parece paradoxal) que varia entre a criação de oportunidades e graves problemas socioambientais. Para entender parte da luta das mulheres naquele território, iremos nos deter na caracterização geográfica, histórica e social da Vila, não nos furtando de versar sobre outros territórios do baixo Tapajós quando possível.

Os povos do baixo Tapajós passaram por uma série de processos de desfragmentação cultural e territorial no ínterim dos processos históricos de colonização. Apesar das interações carregadas de violência física e simbólica, elas não foram capazes de apagar totalmente a memória desses povos, que resistiu e atravessou os tempos e conjunturas desfavoráveis, tais como a evangelização pelos missionários, a implantação da administração lusitana nos territórios, a repressão pós-cabanagem e os conflitos mais recentes em relação à propriedade e uso da terra. A afirmação étnica, processo pelo qual os povos indígenas do baixo Tapajós passaram no final dos anos 1990, foi fundamental para a permanência da memória e espaço pertencentes aos povos originários.

O processo de afirmação étnica se deu a partir de uma série de fatores e estratégias no chamado movimento indígena, que aos poucos estabeleceu alianças com outros grupos da sociedade, fortalecendo suas lutas, dinâmicas e organização. O fato de as pessoas e comunidades se declararem indígenas trouxe à tona relações complexas que as coletividades possuíam de forma subjacente e que mantêm com seus territórios e com os *antigos*, neste novo momento dispostos como elementos identitários e políticos.

O passar dos anos evidenciou como o movimento foi extremamente necessário. Do ponto de vista histórico, nos é oferecida uma história da cidade de Santarém diferente da que costuma ser contada e celebrada sob a ótica colonial, como o lugar fundado por Padre Fellip

Bettendorff em 22 de junho de 1661.² Na ótica dos povos originários essa história é muito mais antiga, de modo que discussões arqueológicas e históricas recentes oferecem bases para afirmar que Santarém é a cidade mais antiga do Brasil (PY-DANIEL et al, 2017; AMORIM, 2022). Do ponto de vista de exigências por direitos, a luta é constante mesmo para uma organização estruturada. É verdade que o movimento conseguiu diversas conquistas em relação à educação escolar indígena, saúde nas aldeias, ações afirmativas nas universidades, abertura de processos de demarcação de Territórios. Porém há uma linha muito tênue entre direitos alcançados e mecanismos políticos que os enfraquecem, chegando ao ponto de lideranças importantes serem criminalizadas.³

A principal luta do movimento é em defesa de seus territórios, que para os povos indígenas de um modo geral, possuem outros significados que diferem daquele estabelecido pelo *status quo* capitalista. Os conflitos se dão justamente com sujeitos e estruturas que objetificam e conferem valor pecuniário à terra, desvirtuando totalmente a noção de pertença, identificação, e sacralidade do espaço. Santarém, Alter do Chão e localidades adjacentes, nas quais se encontram aldeias e quilombos, são extremamente visadas pelos seus espaços e recursos naturais dos quais dispõem. Nos territórios tradicionais acontecem ilegalmente atividades predatórias de pesca, caça, extrativismo e agronegócio. Na região há intensa pressão

² No processo de imersão no trabalho, e como escolha política enquanto pesquisador e cidadão (ARANTES, 2020, p. 21), busquei uma maior aproximação com o movimento indígena. Dos dias 20 a 25 de junho de 2022, participei como voluntário do acampamento “Santarém território indígena”, evento componente de uma agenda nacional dos povos indígenas em luta contra a implementação do marco temporal. O acampamento coincidiu com a data de “aniversário” da cidade, o que foi refletido durante as atividades do dia. Estar ali naquele momento era afirmar “estamos aqui e sempre estivemos aqui, não desaparecemos, somos donos do lugar”. Na ocasião, estava na cidade o governador do Estado, que não visitou o acampamento em nenhum dia, assim como o prefeito. Os dois participaram da “Missa mocoronga”, que acontece todos os anos nesta data. A missa foi celebrada pelo Bispo, que também não visitou o acampamento, em pleno contexto eclesial pós-Sínodo da Amazônia. Na mesma data, também se é oferecida a comenda “Padre Felipe Bettendorff”, uma condecoração para personalidades da cidade. Em 2019, o mesmo prefeito condecorou o Juiz Federal Airton Portela, que sentenciou a inexistência da Terra Indígena Maró do povo Borari, alegando que os antropólogos e demais profissionais envolvidos teriam induzido os indígenas a se assumirem. A situação é ilustrativa para demonstrar como se configura a conjuntura da cidade no atual momento em termos de movimentos sociais. As bases trabalham com muita dificuldade pelo fato de as principais lideranças políticas serem de oposição. Até 2022, o poder executivo nacional declarava abertamente aversão aos povos indígenas.

³ Gayoso da Costa (2019) fundamenta a criminalização como um dispositivo de enfraquecimento das mobilizações coletivas que fazem frente aos interesses daqueles que os denunciam junto ao poder judiciário, com tendências conservadoras. A autora dispõe o fato no âmbito do mercado de terras, porém ele se faz presente nas mais diversas realidades dos movimentos sociais (p. 87 - 89). Conferir também: KUMARUARA, 2019, p. 19, 22; Poró Borari é preso arbitrariamente pela PF em ato pacífico pela defesa da Saúde dos indígenas do Baixo Tapajós. **Terra de Direitos**, 2016. Disponível em: <CITA | Poró Borari é preso arbitrariamente pela PF em ato pacífico pela defesa da Saúde dos indígenas do Baixo Tapajós - Notícias | Terra de Direitos>. Acesso em: 23 mai. 2022; Criminalizadas por defender a floresta, lideranças do Tapajós são absolvidas. Terra de direitos, 2017. Disponível em: <<https://terradedireitos.org.br/noticias/noticias/criminalizadas-por-defender-a-floresta-liderancas-do-tapajos-sao-absolvidas/22709>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

sobre áreas geograficamente propícias para a plantação de soja, que por sua vez, demanda projetos de infraestrutura e logística que impactam ambiente e comunidades:

A expansão da produção de soja na região Norte é resultado de interesses políticos e econômicos de ruralistas, associado à fragilidade no cumprimento da legislação ambiental. Esse modelo de desenvolvimento tem custos ecológicos e sociais diretos e indiretos que precisam ser considerados. É o caso, por exemplo, do aumento do desmatamento, da destruição dos mananciais, da grilagem de terra, do fortalecimento do latifúndio, da degradação e da contaminação do solo por uso de agrotóxicos com danos à saúde das pessoas, do êxodo rural, da pressão sobre territórios tradicionais indígenas, quilombolas e camponeses. Esse direcionado e seletivo modelo de desenvolvimento pressupõe a implementação de grandes projetos sem construir consenso entre interesses locais, regionais e nacionais. O direcionamento das ações é orientado pelo lobby econômico (ARANTES, 2020, p. 51).

Na bacia do Tapajós também se encontra um alto potencial mineral e a maior área aurífera do mundo.⁴ Apesar de as atividades de prospecção mineral serem mais frequentes rio acima, alguns impactos são sentidos na região, o que inclusive acabou se tornando questão de saúde coletiva.⁵ Alguns dos projetos massivos que estão em curso no longo do Tapajós, já adentraram nas aldeias, de onde partem graves denúncias da violência, arbitrariedade e ameaças de morte feita pelos invasores.⁶ O urgente processo de demarcação de territórios, que tramita na justiça a passos lentos, amplia ainda mais a insegurança e os conflitos, o que mobilizou processos de autodemarcação, como no caso dos Borari e Arapium da Terra Indígena Maró.⁷

⁴ ARANTES, 2020, p. 50. No mapa elaborado pelo Serviço Geológico do Brasil (2007) é possível identificar 20 garimpos, porém existem muitos outros que estão dentro de Territórios dos povos do alto Tapajós. É possível notar também a imensa quantidade de corpos d'água que circundam as áreas de prospecção: https://rigeo.cprm.gov.br/jspui/bitstream/doc/1208/3/mapa_tapajos.pdf.

⁵ Souza (2020) realizou uma pesquisa em áreas diferentes de Santarém entre 2017 e 2019 para verificar o nível de contaminação de mercúrio oriundo do pescado. O resultado foi que 78,4% das pessoas da amostragem estavam contaminadas pelo metal, números alavancados quando se tratava de populações do Tapajós e de comunidades que mais se alimentavam de peixes (84,3%). Pessoas da zona urbana também apresentaram contaminação. Apesar das pessoas contaminadas não apresentarem nenhum tipo de problema nos rins e fígado, a autora pede cautela, tanto por ser um distúrbio recente e sem instrumentos analíticos de longo prazo, quanto pelo fato de o mercúrio ser um elemento bioacumulável (p. 50). Além disso, preocupa o fato de os maiores garimpos se localizarem à jusante do rio, trazendo os sedimentos em seu curso.

⁶ Devido a omissão do Estado, não apenas no que diz respeito aos conflitos, como também a exclusão de políticas básicas, diversas aldeias desenvolveram meios próprios de realizar denúncias em seus territórios, organizando-se em coletivos que usam como principais ferramentas as mídias sociais. Dentre esses coletivos, destaco o “Guardiões do Bem Viver”, formados por jovens do PAE Lago Grande. Eles se utilizam de ferramentas audiovisuais para realizar denúncias em seus territórios, além de realizarem formações com jovens de outras aldeias. Cf. GAYOSO DA COSTA, 2019, p. 95; Povo Tupinambá do baixo Tapajós luta por seus direitos. **Mapa de conflitos**, 2021. Disponível em: <<http://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/conflito/povo-tupinamba-do-baixo-tapajos-luta-por-seus-direitos/>>. Acesso em: 18 jun. 2022.

⁷ Gayoso da Costa (2019) aponta que sociedades de raízes autoritárias, coloniais e escravistas costumam impor obstáculos para reivindicações vitais e importantes de grupos periféricos (p. 89). Cf. também VAZ, 2010, p. 251.

A ancestralidade é um elemento presente na luta dos grupos, sendo forte o fato de que desde que suas terras foram colonizadas, os povos originários desenvolveram várias formas de resistir, desde o conflito aberto até um modo mais introspectivo de se apresentar (VAZ, 2010, p. 381–383). Por este motivo os aspectos históricos são ferramentas de compreensão dos posicionamentos, engajamentos, escolhas e atividades do presente por parte das organizações indígenas da região, assim como das mulheres em suas frentes pessoais de luta e do coletivo do qual fazem parte.

As mulheres indígenas do baixo Tapajós possuem uma intensa atuação política, mesmo antes do movimento indígena se estabelecer. Atuam como representantes e articuladoras de grupos, aldeias e do Conselho Indígena Tapajós Arapiuns (CITA), entidade jurídica que engloba todas as 14 etnias do baixo Tapajós e atualmente coordenada por Auricélia Arapiun que gentilmente nos permitiu realizar a pesquisa.

Devido o trabalho intenso e a participação na criação do Departamento de mulheres da Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB) que ocorreu em Santarém (2001), o CITA, ao estruturar-se juridicamente, pensou em criar seu próprio departamento de mulheres. Em 2003, por ocasião da aprovação do estatuto que operacionalizou o CITA, incluiu-se o departamento, que somente dois anos mais tarde se estruturou de fato,⁸ com a articulação de diversas mulheres com suas respectivas frentes de trabalho: “Além de se reunir para dialogar sobre os direitos territoriais, de educação e saúde, elas costumavam produzir remédio juntas, trocar conhecimentos sobre pajelança, ervas medicinais, criação das/os filhas/os e debater sobre política.” (ARANTES, 2020, p. 198). A articulação durou pouco, mais precisamente até 2007, em vista das condições materiais que não lhes eram asseguradas para levar adiante suas ações assim como outras situações pessoais.

Mesmo desarticuladas formalmente, as indígenas seguiram em sua atuação nos contextos dos quais faziam parte. O hiato durou até 2018, quando jovens lideranças passaram a rearticular o movimento, fomentando desde então sete grandes reuniões, entre encontros regionais e eventos em geral. Em um universo de cerca de 600 mulheres que participaram dessas ocasiões, não é difícil imaginar que suas frentes de atuação são as mais diversas, inclusive pelo fato de muitas – e incluía-se as Karuana - não se dedicarem a uma atividade e a um espaço

⁸ ARANTES, 2020, p. 195-196. A autora afirma que naquele ano estava tudo pronto para a criação do departamento, com a adesão de um contingente significativo de mulheres e o apoio do Departamento de Mulheres da COIAB. No entanto, um indígena desarticulou o movimento ao espalhar mentiras e fofocas.

apenas (ARANTES, 2020, p. 203; CARDOSO, 2019, p. 19). Na complexa trama de ocupação laboral, trânsito em espaços diversos e engajamento, estão as mulheres de nossa pesquisa.

O Coletivo de Mulheres Indígenas As Karuana surgiu em 2018 e realizou sua primeira apresentação enquanto conjunto musical em 2019, com representantes das etnias Borari, Tapajó, Tupinambá e Kumaruara, quatro dos quatorze grupos étnicos localizados no Baixo Tapajós.⁹

O objetivo do grupo é fortalecer a identidade, cultura e o protagonismo feminino no contexto indígena do baixo Tapajós e da Amazônia. Sua atividade mais evidente enquanto coletivo é a música, apresentada em festivais e outros espaços em que são requeridas, inclusive firmando parcerias com organizações e artistas internacionais, seguindo o propósito de “circular com sua música e arte pela Amazônia e pelo mundo” (Relato de Neila Borari). O grupo lançou, em setembro de 2021, o Álbum “Vozes dos rios e Florestas”, com sete faixas, carregados em plataformas como o *Spotify*, assim como um videoclipe intitulado “Borari”, disponível no *YouTube*.

Em virtude de suas origens, identidade e lutas, em suas canções trazem elementos que fazem parte de sua realidade, em especial sua cosmovisão, que por sua vez, é indicadora da holística de outras coletividades do baixo Tapajós, como a crença e respeito para com os encantados e espaços sagrados, a percepção de continuidade da existência étnica a partir da estadia terrena e transcendente dos *antigos* e rituais de curas e benzimentos (VAZ, 2016, p. 13-32; ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 282).

Encontram na música uma forma de reverberar suas mensagens, valendo-se da capacidade de comunicação, sensibilização e abrangência que trazem os processos sonoros, além de fazer uso de estilos musicais percussivos que remetem ao local e à cultura indígena. Consideram sua música como ritualística e uma espécie de sublimação das suas outras frentes de atividade.

A natureza possui destaque em suas vidas e canções, de forma que para com ela há um tratamento de reciprocidade, sacralidade e respeito. Conferem importância ao rio Tapajós,

⁹ Atualmente não existem mais Tupinambá no grupo. “Karuana” faz referência aos espíritos protetores das matas, das águas e dos lugares sagrados. Do mesmo modo, com seu ativismo, as Karuana se propõem a proteger o território. Viviane Borari conta que para utilizar o nome, se pediu permissão aos encantados. Durante o trabalho, quando eu me referir a etnias e ao grupo em si, utilizarei o etnônimo no singular. Quando me referir às pessoas do grupo em qualquer tipo de ação que o nome possa abranger, o utilizarei o plural.

necessário para suas existências, entendido como espaço simbólico e como elemento referencial e “unificador” das catorze etnias do baixo Tapajós (ALVES, 2012, p. 15). O apelo à sua preservação se faz mais cada vez mais latente, devido às ações predatórias que estão o descaracterizando.

Dessa forma, nos propomos a trabalhar com base na seguinte problemática: como os aspectos culturais dos povos indígenas do baixo Tapajós subjazem e são evidenciados na vivência musical do Coletivo as Karuana? Para chegarmos em conclusões válidas, versaremos sobre temas correlatos ao universo das mulheres na trama indígena do baixo Tapajós.

As observações realizadas nos levaram a perceber o grupo transitando ora por espaços em que a questão indígena é valorizada para além da música, ora por espaços em que a discussão ainda é emergente, mas aparentemente respeitada. Não nos detemos na percepção do público porque isto exigiria outra pesquisa e outros instrumentos analíticos. Focamos na música enquanto produção e expressão de grupos que a história pôs à margem - e que estão sendo amplamente consideradas no contexto etnográfico e etnomusicológico deste século - como forma de superação de um *stablishment* cultural que folcloriza manifestações desse cunho e enquanto alinhamento político:

A trajetória disciplinar da etnomusicologia tem como pressuposto o profundo interesse e respeito pela diversidade sociocultural e política de pessoas e grupos que se encontram em posição minoritária frente a hegemonias geopolíticas, vivendo processos contínuos de expropriação, seja ela territorial, patrimonial ou simbólica, seja ela estatal ou privada. [...] As pesquisas etnomusicológicas no Brasil incorporaram em seus procedimentos um vínculo com as políticas públicas, com a mobilização social, com a proteção de territórios e saberes, com o cotidiano da violência urbana e da violência simbólica [...]. Essas pesquisas são frutos rebeldes do epistemicídio que marcou também, mesmo que diferente, a percepção cultural da classe média no Brasil com sua, em geral, noção muito estreita de cultura. De fato, essas percepções limitadas de cultura, que muitas vezes ignoram a diversidade cultural do país, entendem as expressões culturais tradicionais como “folclore” (LÜHNING; TUGNY, 2016, p. 23).

A valorização dos estudos sobre as expressões musicais periféricas se dá no *modus operandi* científico da segunda metade do séc. XX até a contemporaneidade, que procura prezar os saberes não-hegemônicos, revisando constantemente as próprias limitações de sua abordagem, como a imposição de termos, a valorização do próprio olhar em detrimento do outro e a linha polarizante moderno/tradicional (ARAÚJO, 2016, p. 16).

O fazer científico contemporâneo, além de valorizar as expressões não-hegemônicas, também se pauta no diálogo interdisciplinar, que no âmbito das Ciências Humanas é

indispensável para compreender as dinâmicas sociais. Na discussão de tais ciências, o fator cultural é problematizado e posto como elemento chave para o entendimento dos fenômenos humanos. Por isso, se isolada de outras discussões, a compreensão musical que herdamos da Europa, é insuficiente para entendermos processos locais, que possuem as mais diversas estruturas técnicas e epistemológicas.¹⁰

No âmbito do diálogo inter-científico, da posição política do pesquisador e da militância indígena em torno de seus direitos, se encontra o estado da arte das pesquisas sobre música indígena no Brasil. Em um primeiro momento, estas pesquisas se encontraram alinhadas com uma perspectiva museológica, altamente material e preservacionista. Mais tarde, no âmbito nacionalista vivenciado nos meios políticos e científicos, as pesquisas ainda se situavam em uma perspectiva preservacionista, porém na perspectiva de salvaguarda de um patrimônio nacional, que descambava em estigmas para com as coletividades estudadas (TUGNY et al., 2016, p. 142). Com a organização dos coletivos indígenas em torno de seus direitos, o “estado de tutela” passou a ser questionado também no fazer científico. É assim que surgem pesquisas, nas décadas de 1970 e 1980, que passam a considerar a produção de sentidos do universo sonoro, que também se mostra performático e ritualístico. Do final do séc. XX até o momento, os paradigmas da pesquisa acerca da música indígena são variados, como o protagonismo em torno do entendimento de suas próprias sonoridades e o estabelecimento de pesquisas colaborativas (TUGNY et. al., 2016, p. 144).

A música funciona como uma indicadora epistemológica no decorrer do tempo histórico, a partir da qual há a possibilidade de se compreender a conjuntura política, hábitos e comportamentos, pensamento de uma época e os significados conferidos socialmente em determinado contexto. Neste caso, a arte em geral se mostra como expressão da identidade de um povo, ao mesmo tempo em que se comporta como difusor de saberes, crenças e opiniões.

A música das Karuana obedece a essas dimensões analíticas, com destaque para outras abordagens do tempo e espaço. Em relação ao tempo, o passado lega nos mínimos detalhes a

¹⁰ Deixo explícito que não descarto e nem desaconselho esse conhecimento, pois compreendo que também foram frutos de dinâmicas culturais. A forma estrutural de compreender a música tem seu lugar e valor no seu contexto local e global, especialmente pela possibilidade de se criar uma linguagem praticamente universal, possuindo um valor comunicativo e educativo. Ainda assim, não podemos nos desvencilhar da forma como esses conhecimentos chegaram, se não pela colonização epistêmica, perpetuando-se em classes mais abastadas uma polarização axiológica entre “erudito” e “popular”. A crítica é justamente à decantação do pensamento europeu estruturalista nas formas de compreender, fazer e julgar musical, que não faz sentido ser posto como parâmetro, pois mesmo a forma europeia de pensar e executar músicas passou por diversas transformações, inclusive instrumentais, que recebeu críticas na época e hoje são vistas como eruditas. Cf. MENEZES BASTOS, 1978, p. 39.

tradição musical, oral e identitária e recebe novos significados no presente, diante de todos os paradigmas da contemporaneidade, que faz com que ambos dialoguem constantemente; em relação ao espaço, este é entendido como extensão orgânica e parental, como território sagrado e como lugar de convivência entre gente, outras gentes e os não-humanos. As músicas e rituais fazem pontes entre estas dimensões (MONTARDO, 2002, p. 17). As artistas expressam através da arte sua cosmovisão e as experiências do cotidiano, evocando a resistência indígena, a denúncia contra a exploração da natureza, e suas próprias formas de compreender o mundo. A música concretiza-se na e pela vida, extrapolando a forma e a técnica (e ao mesmo tempo conferindo caprichoso cuidado) para ser veículo de transmissão de ideias, valores, sensações e sentimentos, dimensões que nem sempre são encontradas com facilidade ou profundidade, devido ao silenciamento histórico imposto aos povos indígenas, que nos últimos anos, no entanto, vem à tona de maneira crescente em espaços de discussão, academia, literatura e veículos multimídia, demonstrando formas de relação e pensamento como contrapropostas ao *status quo* da epistemologia ocidental.

A pesquisa seguirá as propostas institucionais do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, que visam realizar uma dialética entre as diversas áreas do saber dentro das humanidades, agregando elementos à temática através de diversos focos interativos de abordagem, estabelecendo, assim, uma análise mais contundente e contemporaneizada, inclusive realizando críticas e atualizações às próprias teorias, na proposta do aperfeiçoamento em teoria e crítica da cultura.

Ainda em uma perspectiva institucional, o trabalho se molda na linha de Pesquisa I do PPGICH (capital imaterial: produção e circulação de saberes), que busca investigar de forma interdisciplinar saberes culturais, elucidando os aspectos de formação de seu capital, oriunda da relação entre os sujeitos da cultura e com a natureza, assim como nos processos de transformações sociais advindas, no caso Sul-americano, das formas de resistência frente à colonização cultural e epistemológica.

CAPÍTULO 1. “ESSE TERRITÓRIO É NOSSO LUGAR”: ALTER DO CHÃO, O TERRITÓRIO DOS ENCANTADOS E DAS KARUANAS

Da mesma forma que as Karuanas iniciam seus shows, inicio a contextualização do local da pesquisa e dos caminhos metodológicos traçados pedindo licença aos Encantados que habitam o baixo Tapajós para falar a respeito de seu lugar.

1.1. Quem são as Karuanas?

Em um primeiro momento, iremos apresentar as mulheres e o recorte do universo que constitui a pesquisa. Como estamos falando de um local que geralmente é pensado e descrito pelas suas características turísticas, uma descrição mais superficial tenderia a esconder algumas questões sobre o espaço que julgo desde já serem evidenciadas, na proposta de situar o leitor nas compreensões e narrativas locais acerca do espaço, que fundamentam a luta política do coletivo. Por esse motivo, priorizaremos etnografias realizadas a partir de trabalhos que apresentam o ponto de vista local, assim como notícias e as observações de campo. Quando sentir necessidade, irei contextualizar alguns fatos relatados no decorrer do texto. A seguir apresento as minhas interlocutoras:

Risoneila Garcia (Neila Borari): Neila nasceu em Alter do Chão, onde reside até hoje. É formada em Letras pela UFPA e atua como musicoeducadora e agente de Turismo. É a compositora do grupo e nas apresentações toca curimbó e maracas. Trabalha também com artesanato, cerâmica, pinturas em telas, bijouterias, audiovisual e pintura corporal, na qual desenha grafismos com jenipapo.

Vandria Garcia (Vandria Borari): nasceu e reside em Alter do Chão. É formada em Turismo e Direito, e é a responsável pelo espaço Ukara Wasú. É especialista nas artes com cerâmica. Possui experiência em intercâmbios e *collabs* artísticos. No grupo toca maracas e ajuda no coro.

Viviane Lopes (Viviane Borari): É sobrinha de Vandria e Neila. Sua frente de arte, além da música, é a produção audiovisual, com mais inclinação para a fotografia. Cursa

engenharia civil e reside em Alter do Chão. É experiente em percussões e toca curimbó. Assim como suas tias, faz parte da Associação de Mulheres Indígenas artesãs e artistas de Alter do Chão.

Apresento também outras indígenas que fazem parte do coletivo, que tive algum tipo de contato, mas que por uma série de contratempos mútuos, não foi possível entrevistar.

Enilda Sousa (Nilda Borari): Ceramista e professora de Nheengatu, o fala com fluência. Se propõe a, através do ensino, revitalizar e afirmar a identidade Borari. No grupo musical atua nos vocais e maracas.

Enna Costa: Indígena Tapajó, nascida na comunidade do Cururu no Lago Grande do Curuai, está prestes a se formar em Arqueologia pela UFOPA. Atualmente mora na Alemanha, em um intercâmbio artístico proporcionado pelo grupo.

Nalva Borari: É cacica Borari da Aldeia Alter do Chão. É ceramista, designer de moda e atua no Turismo. Reside em Alter do Chão.

Nilva Borari: Possui mais de 25 anos de experiência na área da educação, através de sua formação em Letras e Artes. Antropóloga recém-formada pela UFOPA, é ceramista e também atua na parte de moda indígena. Juntamente com Nalva, montaram a marca de moda indígena “Surara Borari”. Reside em Alter do Chão (Nailva, Neila, Nilva e Vandria são irmãs).

Ozenilma Costa (Nilma Tapajó): Irmã de Enna, também nasceu na Comunidade Cururu. Cursa Bacharelado em Ciências Biológicas na UFOPA. Herdou a vocação musical dos bisavós. A bisavó era ceramista e o bisavô era Pajé. É a vocalista principal do grupo e reside em Alter do Chão.

Raquel Kumaruara: Raquel é da Aldeia Suruacá, na Resex Tapajós-Arapiuns. Atualmente mora na cidade de Santarém. É atriz, comunicadora popular e trabalha com miçangas. No grupo faz parte do coro e toca curimbó. Também participa de um outro grupo de carimbó (Os Encantados).

1.2. O baixo Tapajós e Alter do Chão: Territórios encantados

Quando tratamos sobre os “povos do baixo Tapajós”, estamos delimitando sua localização em uma área localizada no Oeste do Estado do Pará, cortada pelo Rio Tapajós. Em

virtude da topografia dessa extensa área, o rio “baixa” desde sua nascente, na confluência dos Rios Teles Pires (ou São Manuel) e Juruna, na tríplice fronteira entre Mato Grosso, Amazonas e Pará, até a frente da cidade de Santarém, onde se encontra com o Rio Amazonas (que está descendo para o oceano), definindo assim, as áreas do alto, médio e baixo Tapajós. Um rio de águas claras, margeado em grande parte por praias de areia branca que se deixam mostrar por ocasião dos períodos secos.¹¹ Sua parte mais baixa está situada no que até 2013 se convencionava denominar “Aquífero Alter do Chão”, já naquela época o maior do mundo, até ser acoplado a outros aquíferos do entorno, formando o Sistema Aquífero Grande Amazônia (SAGA).¹²

No baixo Tapajós se localizam as cidades de Aveiro, Belterra e Santarém, nas quais se situam as aldeias indígenas ligadas ao (CITA). As aldeias estão localizadas na RESEX Tapajós-Arapiuns (margem esquerda do Tapajós, ladeada também pelo rio Arapiuns), Floresta Nacional do Tapajós – FLONA (margem direita do Tapajós, com território nas cidades de Santarém, Aveiro, Belterra, Placas e Rurópolis), PAE Lago Grande (entre os rios Amazonas e Arapiuns, em parte na foz do Tapajós), Gleba Nova Olinda (entre os rios Aruã e Maró, afluentes do Arapiuns) e na região do Planalto de Santarém, próxima ao Lago do Maicá.¹³

A Cidade de Santarém é a principal da região, com uma área de 17.898.389 km². Com uma população estimada em 311.083 pessoas,¹⁴ a cidade já foi cotada para ser a capital do

¹¹ Os rios da Amazônia como um todo possuem profundos significados e fazem parte da dinâmica de vida das comunidades haliêuticas, de forma mais evidente sua sazonalidade. As Karuana possuem uma música intitulada “Águas do Tapajós”, que versa “minha vida é água” e dispõe alguns de seus usos: bebida, purificação, plantação, navegação, lazer. Ao final dos versos, diz-se “águas para preservar”, expondo que a relação não é meramente utilitária, e sim recíproca: “A mãe Terra cuida da gente e a gente cuida dela”. O clipe pode ser conferido no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZM6QHwGvSqQ>. Sobre as margens dos rios, existem muitos lugares que são atribuídos à tutela de encantados, que ditam as regras a serem seguidas naquele local. Caso a pessoa as descumpra, pode acabar tendo consequências ruins. Cf. VAZ, 2010, p. 191 – 201; ARANTES, 2020, p. 41; ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 248 – 259.

¹² Cortes (2020) evidencia que o baixo curso do Tapajós se configura como uma ria, basicamente um vale que foi inundado durante o holoceno, quando o planeta se resfriou e as águas subiram. O fato é evidenciado pelas características geomorfológicas do terreno subaquático e pela mudança abrupta de largura do rio na frente da cidade de Aveiro. Se de uma margem a outra nessa área a distância é de apenas 2 km, na foz a distância chega a 20km (p. 31). Outros dados interessantes presentes na tese de Cortes (2020): O Rio Tapajós é o 20º maior do mundo em vazão, proprietário de 1% de toda a água doce do mundo, principal tributário do Amazonas à margem esquerda e o rio onde foi identificada a maior distância do efeito de maré do planeta (p. 31, 71).

¹³ Um mapa detalhado, com os lugares descritos e seus respectivos conflitos, elaborado pelo projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, pode ser conferido aqui: <http://novacartografiasocial.com/wp-content/uploads/2015/07/mapa-indigenas-baixo-tapajos1.jpg>

¹⁴ Área e população são dados do IBGE (2023). A cidade é a terceira mais populosa do Estado, atrás apenas de Belém e Ananindeua, que fica na região metropolitana. O fato de ser uma cidade populosa mesmo distante da capital evidencia, entre outros aspectos, os diversos fluxos de migração que partem de cidades próximas e outros estados e países. As motivações para esses deslocamentos são inúmeras, porém destacam-se a procura por educação e trabalho.

Estado do Tapajós.¹⁵ É possível nela chegar através de avião, pela Rodovia BR-163, ou de barco pelos rios Amazonas e Tapajós. Santarém é um importante centro regional do ponto de vista econômico, histórico e epistemológico, visto que ali se localizam a Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA)¹⁶ e a Universidade Estadual do Pará (UEPA), além de outras universidades privadas.

A Vila de Alter do Chão se localiza a aproximadamente 35km da cidade de Santarém. O acesso pode ser realizado tanto pela Rodovia PA-457, trajeto que conta com uma linha própria de ônibus, quanto por via fluvial, embora seja menos frequente e mais preferida por turistas.¹⁷ A vila é o lugar no qual as Karuana concentram suas reuniões e ensaios e desempenham algumas de suas atividades desde o início do grupo. Isso se deu de forma natural, devido a algumas ali nascerem e morarem, por ser a localização do Ukara Wasú, pelo fato de possuírem uma relação afetiva com o espaço e por ser um território indígena. A tácita escolha traz o benefício de estarem presentes em um local que lhes confere ainda mais visibilidade e no qual a realidade é composta por diversas expressões artísticas. Foi em Alter do Chão que realizei algumas entrevistas e presenciei a maioria dos *shows*.

¹⁵ Em 2011, aconteceu um plebiscito para o desmembramento de duas regiões do estado do Pará para constituição de estados independentes: o estado do Tapajós e Carajás. Nas urnas a proposta foi derrotada.

¹⁶ Criada pela lei 12.085 de 5 de novembro de 2009, com a fusão da Universidade Federal do Pará (UFPA) e Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA). A presença da instituição possui muitos benefícios em termos de surgimento de uma “epistemologia do local” e para a comunidade. Costumo brincar que os portais de notícia da cidade dificilmente sobreviveriam sem a UFOPA, pois com frequência acaba fazendo parte de suas matérias. Arantes (2020), a partir da fala de suas interlocutoras, descreve a UFOPA como um “território demarcado”, devido ao ingresso de alunos indígenas paulatinamente expandido, que por sua vez se deu graças às lutas de lideranças por ações afirmativas que em 2010 conseguiram a implementação do Processo Seletivo Especial Indígena. A autora aponta que o sentido de território se dá devido a acontecimentos como reuniões do CITA; o fato de alguns estudantes se tornarem importantes lideranças e até mesmo pelo desenvolvimento de enlances amorosos (p. 45). Ali existem também mobilizações políticas constantes ou pontuais, que partem dos próprios estudantes, como o Diretório Acadêmico Indígena (DAIN) que luta pela oferta de condições para manutenção na universidade e contra preconceitos, que algumas vezes parte dos próprios servidores. No ano de 2022, por exemplo, uma aluna foi vítima de racismo em sala de aula e no outro dia houve manifestações (que sempre incluem rituais) de indígenas e adeptos ao movimento no Restaurante Universitário. Cf. VAZ, 2019; ARANTES, 2020, p. 156 – 174.

¹⁷ O trajeto rodoviário entre Santarém e a Vila é o mais preservado se compararmos com outras rodovias da cidade, como a BR-163, PA-157 e Santarém-Jabuti, repletas de cortes para cultivo de soja. Isso não significa que não haja um grande assédio por estas áreas, como veremos adiante.



Imagem 1: Alter do Chão situada no Brasil e Pará. Elaboração: Bruno S. Vidal (2022)

Alter do Chão é o território dos Borari, que se localizam em duas áreas: na Terra Indígena Alter do Chão, que engloba a Vila em si e as Aldeias Caranã e Curucuruí, às margens da rodovia PA-457,¹⁸ e a Terra Indígena Maró, localizada no Rio Arapiuns. As intensas atividades turísticas que passaram a ser desenvolvidas na vila tendem a desfocar o lugar enquanto território dessa etnia, que compreende Alter do Chão de uma maneira que remete e perpetua as dinâmicas de seus antepassados:

A despeito de estarem envolvidos em uma história de longa duração com coisas, pessoas e ideias vindas “de fora” e estarem inseridos em redes de circulação e trocas regionais mais amplas, os habitantes *nativos* da vila de Alter do Chão mantêm um profundo sentido de pertencimento local. Nesse sentido, a memória coletiva dos Borari é capaz de dar sentidos próprios tanto ao longínquo contato interétnico, quanto à atuação missionária, ao ciclo da borracha e à moderna colonização da Amazônia (ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 7-8).

Apesar de o turismo ser um fator que diferencia Alter do Chão das demais aldeias, ela encontra-se em posições reivindicatórias semelhantes no que diz respeito aos direitos indígenas

¹⁸ O nome Terra Indígena é uma autodenominação, pois o processo de homologação tramita a passos lentos na justiça, assim como outras áreas reivindicadas. Sobre os inúmeros conflitos da T.I. Maró em torno da demarcação, conferir a dissertação de Tapajós (2018).

e territoriais, em torno dos quais ocorrem as mobilizações políticas. A luta empreendida em Alter do Chão e nos demais territórios está inserida em uma trama que perpassa pelas identidades étnicas, mas não se restringem a elas. Adotando o ponto de vista de percepção das coletividades a respeito do espaço, para além de ser um dado puramente fenomenológico, passamos a possuir uma visão mais coesa da organização indígena em todos os níveis.

Alter do Chão abriga cerca de 8 mil pessoas e possui uma sociodiversidade fruto das transformações históricas do espaço, mesclando a existência de nativos (também de outras etnias) com a de diversos grupos que se instalaram no local sob variadas circunstâncias que causaram novos arranjos sociais. Nas últimas décadas, e tangenciado pela abertura da Rodovia PA-457, há uma dinâmica peculiar de migração, afinal, à medida em que a procura por trabalho e estudo em Santarém se intensificou, a Vila e entornos passaram a receber um contingente dos mais variados perfis e ambições. As circunstâncias variam de trabalho até aventura. Muitos relatam que vieram “passar um tempo”, mas acabaram se estabelecendo por gostar do local e das pessoas. Nas áreas adjacentes à Vila e próximas à Rodovia, se percebem comunidades que aos poucos vão se tornando mais estruturadas e algumas faixas de monoculturas.



Imagem 2: Alter do Chão em época de cheia e numa tarde invernososa. Atrás se projeta a Serra da Piraoca, e onde estão as barraquinhas submersas se localiza a Ilha do Amor. Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

A estrutura da vila, que conta com escolas e posto de saúde, atrai pessoas das imediações, que vêm atrás desses e de outros serviços. Nas imediações habitam pessoas cuja economia gira em torno da agricultura, marcadamente da mandioca, extrativismo e outros serviços agropastoris e agroindustriais (ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 6). Já a dinâmica da Vila em si gira em torno do turismo, atividade econômica a qual a população local se adaptou, passando a trabalhar nos ramos de alimentação, transportes, ecoturismo e hospedagem.¹⁹ Existem ainda os que trabalham informalmente como caseiros das casas cujos donos não moram ali, e ainda alguns que mantêm as atividades de subsistência de antes.²⁰ A cadeia econômica se estende também à cidade de Santarém (CARVALHO, 2018b, p. 58).



Imagem 3: Alter do Chão em época de seca, quando as faixas de areia aparecem e os turistas procuram mais a vila. À direita da Ilha do Amor, temos o Lago Verde. Fonte: SESC-RS, 2019.

Romcy-Pereira (2018, p. 1) remete o início da projeção internacional de Alter à expedição científica em diversos lugares da Amazônia realizada pelo oceanógrafo Jacques Yves Cousteau em 1982. Na ocasião ele cunhou a expressão “Caribe Brasileiro”, utilizada até hoje para descrever Alter do Chão. O autor problematiza o discurso do cientista por perpetuar “à

¹⁹ Existem, na Vila e imediações, diversos redários, pousadas, hotéis e *hostels*.

²⁰ Até a década de 70, a economia girava em torno da agricultura, pesca e extração de borracha. Cf. ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 9; 18.

moda francesa”, uma visão da paisagem como convidativa na medida em que o elemento antrópico era cindido da natureza, desvirtuando totalmente as relações e significados que os nativos possuem com o local.²¹

Por conta dos atrativos naturais, ligados a uma ideia de lugar exótico, selvagem, misterioso, purificado da ação humana, perfeito para o descanso, Alter do Chão passou a ser um cobiçado destino turístico,²² alavancado pelos investimentos realizados pela Prefeitura de Santarém, como a abertura da Rodovia, a popularização do transporte público e a implantação da energia elétrica, que modificou socioespacialmente o local. Pode-se incluir também como fonte de atração o Sairé, pós-inserção da disputa dos botos Tucuxi e Cor-de-Rosa, aos moldes do Festival de Parintins (VAZ, 2010, p. 287). Para Barreto; Lobato; Serra (2020) a estruturação de Alter como destino turístico obedece a um projeto maior de implantação da atividade turística na Amazônia:

É por meio da imagem da natureza que a região também se insere nas rotas turísticas internacionais a partir da década de 1990. Tal inserção não só está relacionada às próprias políticas de turismo criadas para a região, mas também às revoluções técnica, científica e informacional, que permitiram a modernização do espaço amazônico mediada pela instalação de um sistema de objetos e de ações, que corroboraram à atividade turística como um dos usos do território amazônico. Aponta-se, nesse contexto, a criação de um sistema de comunicação mais moderno, que possibilitou, dentre outros objetos técnicos, a instalação das redes de acesso à internet, esta que detém, na atualidade, papel fundamental na difusão de imagens e informações da região ao mundo [...]. Esses elementos foram cruciais para a maior inserção da Amazônia não só nos roteiros turísticos nacionais, como também no circuito do turismo internacional (p. 5).

Alter do Chão destaca-se pelas extensas faixas de praia de areia branca às margens do Rio Tapajós e Lago Verde. Esse lago, caracterizado por Romcy-Pereira (2018) como uma enseada margeada por floresta, possui características muito peculiares para um estrato geográfico como o da planície do baixo Amazonas, visto que se forma tanto pelas águas do Tapajós quanto por outros tributários menores oriundos da mata firme, percolando por pequenas

²¹ Um estudo realizado por Zvir (2018) questiona como o governo brasileiro em fins de ditadura, e com o conhecido projeto de desenvolvimento da Amazônia, teria permitido a empreitada de alguém que supostamente teria um discurso preservacionista. No entanto, um ano depois, Cousteau teria dito em entrevista: “não se pode preservar a Amazônia para sempre”, deixando evidenciar que havia certa adesão ao discurso desenvolvimentista da época, também visto com bons olhos na França.

²² O trabalho de Barreto; Lobato; Serra, (2020) evidencia a representação da paisagem como um instrumento de *marketing*, ou seja, se vende uma imagem dos lugares com o intuito de causar no receptor uma prévia representação de suas características. A imagem de Alter, segundo o estudo, desperta desejo e vontade de consumo por ser praticamente toda voltada aos atrativos naturais (p. 18).

serras, formando assim uma “pequena bacia hidrográfica” (p. 5). Nesta área existem muitos vestígios arqueológicos.²³

A Vila é um ponto de partida para outros lugares também procurados nas adjacências, como a Ilha do Amor, Praia do Pindobal, Ponta de Pedras, Ponta do Cururu, além da Floresta Nacional do Tapajós (Flona) e Serra da Piraoca, onde é possível realizar trilhas. Embora na época da cheia o turismo seja mais aquecido, na época da seca também é possível fazer certos itinerários, oferecidos pelas agências de ecoturismo.

Não dificilmente, Alter figura nos destinos mais procurados – se não o mais – do Oeste do Pará, recebendo diversas recomendações e premiações. Em 2021, por exemplo, Alter recebeu o Prêmio Upis de destino regional,²⁴ e foi incluída na Revista de Tendências do Turismo, como um dos 25 locais recomendados para serem visitados em 2022.²⁵ A Vila costuma receber, de procedência nacional e internacional, personalidades, eventos e produtores de mídia que utilizam seu espaço natural como cenário.²⁶



Imagem 4: Apresentação de abertura do Festival dos Rios pelas Karuanas no Centro de Referência de Carimbó Mestre Chico Malta (09/06/2022). Fonte: Reprodução Instagram Festival dos Rios.

²³ Os elementos arqueológicos dispostos no local, de eras diversas, são profundamente conhecidos e identificados pelos nativos, que assim estabelecem um *continuum* com seus antepassados. Descreve Romcy-Pereira (2018) em uma de suas andanças em campo: “vários eram os sinais de *terra indígena*. Nos ‘caminhos fundos de índio’, nas terras pretas juncadas de ‘cacos de potes’, nas castanheiras, nos pés de Tucumã, Mucajá e Taperebá deixadas pelos *antigos*. Nesse registro de longa duração, as seringueiras, cultivadas pelos avós e pelos ‘mais antigos do lugar’, pareciam operar como um elo entre as gerações atuais e ‘primeiras’” (p. 22).

²⁴ **Resultado dos vencedores do XXXI Prêmio UPIS de Turismo, eleitos pelo público.** XXXI Prêmio UPIS de Turismo, 2021. Disponível em: <<http://ssystem08.upis.br/premioturismo/default.aspx>>. Acesso em: 9 jan. 2022.

²⁵ ALMEIDA, Andria. Ministério do Turismo aponta Alter do Chão como um dos destinos tendência para 2022; confira. **O Liberal**, 2022. Disponível em: <<https://www.oliberal.com/para/ministerio-do-turismo-aponta-alter-do-chao-como-um-dos-destinos-tendencia-para-2022-confira-1.499615>>. Acesso em: 8 jan. 2022.

²⁶ BARRETO; LOBATO; SERRA, 2020, p. 17. Uma visita bastante lembrada foi a do na época Príncipe Charles em 2009, que até arriscou alguns passos de carimbó. Na década de 90 ele teria visitado a Vila, mas são escassos os registros.

Além dos atrativos naturais, Alter do Chão também possui diversos festivais sendo o Sairé o mais famoso, conhecido por ser a festa mais antiga da Amazônia. O festival acontece em setembro, e, nas configurações mais recentes, ocorre a disputa dos botos Tucuxi e Cor-de-Rosa. Do Sairé surgiu o Festival Borari, criado por conta da introdução da disputa dos botos que fez com que algumas das manifestações tradicionais acabassem sendo suprimidas. Em fevereiro, por ocasião do carnaval, acontece o Carnalter, que atrai muitas pessoas não apenas de Santarém.

Outros eventos são mais recentes, como a Mostra de Arte Indígena do Tapajós Mukameêsawa Tapajowara Kitiwara (Mutak), o Festival dos Rios e o festival de cinema de Alter do Chão (Cinealter), iniciado em 2019. Os moradores da Vila estão sempre envolvidos nas atividades, pois Alter também se configura como um centro cultural onde atuam produtores, profissionais do audiovisual, músicos e artistas em geral. Durante o ano todo, é possível ver apresentações e rodas de carimbó em espaços públicos e privados, sendo o evento de maior destaque a “Quinta do Mestre e a Sereia”, que ocorre todas as quintas no Centro de Referência de Carimbó Mestre Chico Malta, na orla de Alter do Chão.

1.3. Alter do Chão e os Borari

Em 1626 chegava a Alter do Chão a expedição de Pedro Teixeira, cujo intuito era a escravização dos indígenas do baixo Amazonas como consequência da escassez de mão de obra na região de Belém, o que deslocou as tropas de resgates rio abaixo (MADURO, 2018, p. 33). Naquela “enseada de águas cristalinas”, os portugueses estabeleceram contato com os Borari (enquadrados na categoria genérica de *tapuya* ou mencionados como Tapajó). A empresa lusitana desarticulou o sistema Tapajó que, apesar de dominar a região, encontrava-se em uma fase mais enfraquecida, em função da expansão dos Tupi através do sul (ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 58).

Com o domínio colonial na região do Tapajós, vários assentamentos indígenas foram sendo formados com indígenas de variadas etnias. Em 1659, Padre Antônio Vieira veio à região de Santarém e decidiu enviar missionários para o local a fim de evangelizar os nativos. Dois anos mais tarde, seu companheiro de hábito, o Padre alemão Johan Fellip Bettendorff funda a Missão dos Tapajó, evento que é tratado como a fundação da cidade de Santarém. No século seguinte, outras missões são criadas ao longo do Tapajós: a dos Maytapu (1722), Nossa Senhora

da Assunção dos Arapium (1723) e a de Santo Inácio ou dos Tupinambá em 1737 (VAZ, 2010, p. 63).

Em 1682, o Padre Antônio Pereira organiza o descimento dos Borari para a Missão dos Tapajó. Ao mesmo tempo, a exploração lusitana em busca de indígenas não aldeados para formar força de trabalho fez com que alguns grupos adentrassem para locais mais seguros e inacessíveis aos exploradores ou procurassem abrigo em missões religiosas nas quais os missionários concediam proteção aos indígenas, mediante conversão. Apesar da escassez de registros, a opção de se inserir na Missão dos Tapajó teve considerável adesão (MADURO, 2018, p. 34). A recepção dos indígenas nas missões, juntamente com os “descimentos” capitaneados pelo Padre Manuel Ferreira, criou nelas um inchaço populacional, para além da oferta de recursos e espaço, o que causou sua separação pelo mesmo padre em 1738, estabelecendo um local próprio para este povo, a Missão de Nossa Senhora da Purificação dos Borary, nas imediações de onde hoje se localiza a Vila:²⁷

No contexto das mudanças demográficas e territoriais deflagradas com a expansão do domínio colonial no rio Tapajós, a aldeia [Nossa Senhora da Purificação dos] Borari foi constituída com grupos Tapajó e de contingentes de outros grupos étnicos descidos ao longo do século XVIII. Etnicamente diversificado, Borari se constituiu como um povoado híbrido e de fronteiras porosas, aberto a diferentes fluxos de pessoas, artefatos e ideias. Um povoado com uma estrutura política híbrida, administrado a distância por padres e militares e dirigida localmente por oficiais indígenas, estes últimos atuando como *principais*, chefes locais ‘tradicionais’ instituídos de autoridade colonial (ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 47).

Em 1758, por meio do governador da Capitania do Grão Pará Francisco Xavier de Mendonça Furtado, opositor da atuação das missões e influenciador dos decretos de Marquês de Pombal (seu meio irmão) - que expulsou as companhias religiosas e decretou a liberdade dos indígenas - a aldeia se torna administrativamente uma Vila com o novo nome de Alter do Chão.²⁸ A mudança administrativa veio em conformidade à instituição do “Diretório dos índios”, uma tratativa contendo todas as políticas pombalinas direcionadas aos nativos, entre elas a proibição das línguas maternas e geral, a adoção de sobrenomes portugueses e a implementação de impostos sobre o trabalho (VAZ, 2010, p. 64-65). O período do diretório dos

²⁷ Maduro (2018) aponta que esse local foi identificado como a atual “Serra do Mocotó”, onde se encontram diversos vestígios de presença humana. O autor, no entanto, coloca a informação sob júdice, em virtude de os recursos do local não serem apropriados para uma estadia fixa, e sim temporária. Assim, pode tanto ter sido um local de aldeamento quanto de esconderijo contra outros grupos indígenas, portugueses, ou mesmo contra as forças repressoras da Cabanagem (p. 35).

²⁸ Alter do Chão é o nome de uma pequena cidade de Portugal. Seguiu-se a política pombalina de nomear lugares com os topônimos existentes em seu país de origem, como Santarém, Óbidos, Alenquer e Aveiro.

índios foi marcado por desrespeitos à legislação, pois na prática, os diretores exploravam ao máximo o trabalho dos indígenas, inclusive aplicando-lhes inúmeras sevícias, principalmente naqueles que escapavam e eram recapturados (VAZ, 2010, p. 65; MADURO, 2018, p. 43).

O fracasso do diretório anos depois fez evidenciar como estavam abaladas as sociedades nativas. Haviam perdido suas referências étnicas e seus sistemas de organização mais fundamentais (VAZ, 2010, p. 66). Já durante a época do diretório, havia uma separação entre “selvagens” e “civilizados”, o que resultou na configuração de um novo tipo de sujeito, que não era identificado como português e que não era de interesse da colônia identificar como indígena. Assim surgiu o “caboclo” amazônico, um sujeito mais “domesticável” para os interesses das elites e da colônia (MADURO, 2018, p. 46). Após o diretório, a situação era ainda pior, conforme relata Vaz (2010):

Após essas duas fases (domínio dos jesuítas nas missões e o controle do Diretório), uma parte dos povos indígenas continuava vivendo às margens dos rios, porém, já não sob o padrão pré-contato. Não mais existiam povos específicos, mas tapuios, cujas línguas, sistemas de parentesco, meios de subsistência e crenças ligadas aos seus povos indígenas específicos estavam profundamente alterados. As unidades tribais que persistiam haviam fugido para a cabeceira dos rios ou para o interior da floresta (p. 66).

O “limbo” no qual o indígena foi posto não significou necessariamente seu desaparecimento e sim longos e tácitos processos de resistência eivados de “adaptação, reajustes, negociações, resistência religiosa, práticas de ‘domesticação do outro’, e reafirmação das identidades coletivas e ações com marcadores étnicos” (ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 44).

Romcy-Pereira (2018) apresenta um quadro da sociedade de Alter do Chão um século após a elevação à condição de Vila e após os conflitos da Cabanagem a partir das anotações de viagem do inglês Henry Bates, que no quarto dos seus onze anos (1852) de expedição naturalista ao longo do Rio Amazonas, chegou a Alter do Chão. Permaneceu ali por cerca de quatro meses, o suficiente para estabelecer comparações dos indígenas do local com os Munduruku do Rio Cupari.²⁹ Segundo o autor, Bates possui uma compreensão do vilarejo mais ligada às questões históricas que vinham se sucedendo, mais especificamente à situação dos abusos por parte da sociedade colonial, relatando suas experiências com base na perspectiva dos nativos, os quais sempre se mostraram resistentes às situações adversas, a despeito do suposto sentimento de

²⁹ Para ele, os nativos de Alter estavam aos poucos se contaminando com as vicissitudes da colônia, e portanto, eram mais “indolentes” que os demais, que estavam em seu “estado natural”, uma visão evolucionista, da qual era adepto. ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 36.

derrota do movimento cabano, do qual a Vila teve intensa participação (p. 36). Na época da cabanagem, a resistência dos nativos acabou os criminalizando, decantando no pensamento popular a ideia de que eram violentos e selvagens.

A Cabanagem em Alter do Chão teve seu momento mais forte nos anos 1835-36, com a adesão dos Borari e de outros grupos insatisfeitos com a permanência da marginalidade política e econômica da Província do Pará perante o Brasil, que apesar de ter declarado independência, ainda se mantinha alinhado com Portugal, atitude seguida pelas elites locais de Belém e Santarém, que atrasou a adesão da região ao Império do Brasil. A postura letárgica da administração paraense em relação ao novo movimento e a exploração infligida por colonos e comerciantes portugueses a indígenas, negros e brancos pobres que a eles eram submetidos, começou a gerar insatisfações populares e agrupamentos em torno da ideia de independência, de forma que os movimentos que estavam começando a se articular em Santarém acabaram sendo sufocados (VAZ, 2010, p. 67).

Apenas um ano depois Belém resolveu aderir ao Império, assim como Santarém. Em contrapartida, a adesão se mostrara apenas uma questão legal, visto que as relações de dependência para com Lisboa não foram modificadas, pois o objetivo dos portugueses era sua manutenção no poder, o que gerou nova revolta popular. Apesar de na capital se formar uma junta governativa composta por cinco membros para se mitigar o domínio político lusitano, suas relações com eles ainda eram estreitas, não atendendo às reivindicações dos revoltosos.

A revolução, com a motivação de se desligar totalmente do domínio português é então deflagrada, com uma vasta mobilização pelo interior do estado, incluindo o baixo Tapajós e o seu centro, Santarém.³⁰ Temerosa, a elite política local organizou um movimento de defesa e perseguição a grupos aderentes da causa, que chegou na Vila em 1824. Apesar da prisão e deportação da maioria dos revolucionários para outros vilarejos, nem todos os grupos foram contidos e constantemente a elite se sentia ameaçada por possíveis ataques (MADURO, 2018, p. 37-38).

³⁰ Vaz (2010, p. 104) aponta que na mesma década do início da cabanagem teriam acontecido outros conflitos que lançaram mão de mobilização popular nas vilas localizadas nas beiras dos rios, como a de Batista Campos, que chegou a Alter do Chão e a de Jacó Pataxó na região de Santarém, que tinha como intuito o assassinato de portugueses. Segundo o autor, já nesta época Ecuipiranga se mostrava como um lugar que abrigava revoltosos. As mobilizações demonstravam a insatisfação popular que pairava sobre a administração da província, o que pavimentou o caminho para a cabanagem.

Apesar das insurreições, o quadro social de pobreza e indiferença das elites não foi abalado, e a Cabanagem propriamente dita irrompeu em 1835, quando em Belém, um governador cabano foi empossado (Francisco Vinagre). Santarém novamente passou a se defender do levante que contava com um contingente maior que o anterior, concentrados em Ecuipiranga, no Rio Arapiuns.³¹

Em 1836, os cabanos chegaram a forçar Santarém a reconhecer Eduardo Angelim como o chefe político do Pará, episódio cuja violenta reação da administração oficial não tardou. A sangrenta batalha entre os cabanos que se seguiu - entre os quais estavam diversos Borari de Alter do Chão - com as forças militares da Província paraense causou muitas baixas, fazendo cair Ecuipiranga por volta de 1837 (VAZ, 2010, p. 34-35).



Imagem 5: Ruínas da antiga igreja de Ecuipiranga. Fonte: Michel Albuquerque Maciel, 2020.

O movimento como um todo terminou por volta de 1840, seguido de represálias aos seus apoiadores empreendidas nas vilas e lugares em que habitavam (em sua maioria nas

³¹ Visitei o local em 2020 com uma caravana da UFOPA, liderada pelo Prof. Florêncio, que todos os anos se dirigia à comunidade para fazer memória do movimento cabano, que permanece viva entre os moradores, que tratam o acontecimento como um evento recente. No local, que possui elevações que permitem olhar o rio com vista privilegiada, há ruínas, trincheiras e um cemitério que remetem ao conflito. Em determinado trecho da praia que a margeia, há uma divisão repentina, quase em linha reta, de cor e textura da areia. A areia mais grossa e avermelhada é tratada pelos moradores como resultado do contato com o sangue dos cabanos. Segundo Vaz (2010), Bates relata que ouviu que a praga das formigas de fogo que se deu em Aveiro por ocasião de sua estadia ali, em 1852, se originou do sangue dos cabanos, pois antes do conflito ela inexistia no local (p. 110). Em um relato colhido pelo mesmo autor, uma senhora diz afirmar que há um lugar por ali que, no caso de ser escavado, faria brotar sangue da terra (p. 111). Essas histórias envolvendo sangue, contada por gerações há quase dois séculos, mostra o quanto violento foi o conflito.

margens dos rios), com assassinatos (também das principais lideranças), submissões a trabalhos forçados e consequentes fugas para os interiores da floresta, formando-se outras comunidades.³² Em Alter do Chão restaram poucos homens adultos na Vila, e quem ali não permaneceu, também se dispersou para outros locais.³³

Bates chegou em Alter do Chão neste contexto pós-conflito, que mesmo tendo se passado quase duas décadas, ainda guardava profundas consequências sociais. O viajante percebeu que quem ali restou fazia parte de uma sociedade excluída e miserável. Assim como outras comunidades do baixo Tapajós, até a década de 1990, antes de estudos antropológicos e arqueológicos mais avançados, o “não-lugar” se concretizava no fato de os habitantes da Vila serem denominados - e se autodenominarem - “caboclos” ou “ribeirinhos”. A identidade indígena, porém, subjazia na vivência e na ligação com os *antigos*.³⁴

No início do séc. XX a Vila se encontra envolvida nas atividades gumíferas, o que conferiu um período de segurança econômica que sofre um abrupto declínio a partir de 1950, fazendo com que os nativos passassem a sobreviver apenas de atividades de subsistência. A essa altura, Alter do Chão já era um distrito da cidade de Santarém desde 1949. (CARVALHO, 2018b, p. 57).

A partir da década de 1970, a população nativa de Alter do Chão viu seu ambiente adentrar no âmbito da atividade turística. Algumas pessoas acabaram saindo da Vila e outras adentraram nos desdobramentos da atividade. Romcy-Pereira (2018) aponta que a inserção dos nativos no *trade* foi e continua sendo um fator de resistência:

As intervenções urbanísticas promovidas pela prefeitura de Santarém na vila de Alter do Chão tiveram como contraponto um processo adaptativo e de resistência da população local, que passou a disputar e ocupar os espaços físicos e simbólicos na economia do turismo. Com o turismo, a comunidade local adaptou seu sistema produtivo, passando a ofertar produtos como artesanatos, serviços de hospedagem e alimentação, bem como festas “folclóricas”. Com base em antigos rituais, criaram a

³² Neila deduz que por esse motivo as roças do povo da vila – incluía-se a de sua família – eram tão distantes dos centros habitacionais. Muitas dessas roças se localizavam onde hoje é a comunidade Caranazal.

³³ Maduro (2018) estima a participação de 90% da população adulta no conflito (p. 36-37). Vaz (2010, p. 68) oferece uma estimativa de 40.000 mortes na Província inteira, que contava com aproximadamente 100.000 pessoas.

³⁴ Tapajós (2018) traz uma reportagem realizada pela revista Veja em 2010 cujo título era “A farra da antropologia oportunista”. Em poucas palavras, a reportagem queria veicular a ideia de que os processos de demarcação tinham critérios frágeis, favoreciam organizações governamentais e impediam pessoas de utilizar a área para fins de crescimento econômico da região. Tapajós sublinha várias inconsistências e ausência de fontes na reportagem. Uma inconsistência aponta que os Borari desapareceram no séc. XVII por assimilarem a cultura dos brancos, informação que ignora as formas de resistência que atravessaram os anos e o fato de por exemplo, no final do séc. XIX, Bates ainda falar dos indígenas.

um festival para apresentar aos turistas. Nesse aspecto, se observa que a resistência política foi culturalmente orientada (p. 9).

A informação é corroborada quando se entende a prática turística como uma atividade que traz renda e como relativo obstáculo para empreendimentos prejudiciais à paisagem. No entanto, as dinâmicas sociais e econômicas que tornaram Alter mais visada do ponto de vista turístico, trouxe a reboque problemas notadamente ligados à questão territorial, tais como a gentrificação e alijamento dos moradores mais antigos para regiões periféricas e adjacentes; a construção de diversos loteamentos a baixo custo assim como a de grandes empreendimentos imobiliários³⁵ e a destruição de ecossistemas pela ocupação e uso desordenado e irresponsável do ambiente.

Em contrapartida ao novo *establishment*, as lideranças locais passaram a atuar com mais força em defesa do território, especialmente a partir de conflitos com a Prefeitura que impôs a atividade turística e com pessoas que não eram nativas, mas construíam casas que sequer moravam. No íterim de um confronto pesado com um desses invasores e dos processos de afirmação étnica que pululavam na época, fatos que veremos adiante, o grupo reivindicatório afirmou-se como indígenas Borari. A história mostra que a afirmação da identidade indígena enquanto ferramenta etnopolítica em torno da legitimação de direitos não foi um caso isolado.³⁶

O Movimento Indígena do baixo Tapajós fortaleceu a luta dos Borari contra as contendas territoriais que tornaram a sua afirmação uma estratégia de defesa frente às injustiças que vieram a ocorrer no início do século XX.³⁷ Maduro (2018) descreve a contenda do povo Borari com um empresário manauara que reivindicou para si uma enorme área de Alter do Chão e comunidades próximas. Com o pedido rejeitado pela justiça, iniciou uma série de diligências para expulsar os moradores da região requerida, com o uso da força e auxílio de milícia. Isso

³⁵ Romcy-Pereira (2018, p. 8) aponta que o sentido de propriedade antes da urbanização de Alter do Chão era subjacente às redes de parentesco e lógicas próprias. Após a valorização da terra, no sentido econômico, a lógica se tornou a da propriedade privada, controlada por pessoas que não eram nativas, e que causou fragmentações de ordem territorial. O autor exemplifica com o fato de ter sido formado, em um determinado perímetro urbano, próximo à orla, edificações que quase fundamentalmente são ligadas ao turismo, substituindo as residências. Barreto; Lobato; Serra (2020) destacam a construção de casas de veraneio próximas a áreas “paisagisticamente belas” e próximas à praia (p. 16). Ainda há o fato de os “de fora” edificarem residências suntuosas, o que causava um sentimento de inferioridade do nativos que moravam próximo a essas edificações, fazendo com que fossem para outros locais. Cf. ROMCY, 2018, p. 10-11.

³⁶ ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 11; 19. A noção de coletividade em um primeiro momento perpassou pela noção de pertença ao local, marcando diferenças com as demais nos aspectos identitários e territoriais. Com o decorrer do tempo, o sentido de ser Borari nativo de Alter mostrou-se ainda mais amplo, marcado por diversos critérios ligados ao local, desde a forma de nascimento (se através de parteiras ou não) até o uso dos produtos da mandioca nos hábitos alimentares. Cf. ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 20.

fez com que as comunidades se organizassem para não perderem suas terras, visto que os órgãos aos quais recorreram para denunciar se mostravam ineficientes (p. 48-54).

A autoidentificação tornou-se uma estratégia quando a situação se mostrava insustentável. Inspirada em outras experiências que deram certo, um grupo de Borari solicitou junto à FUNAI a demarcação de suas terras. Apesar de a FUNAI não ter emitido resposta, os próprios nativos levantaram um mastro com vários elementos diacríticos de sua cultura na Praia do Cajueiro, afirmando a presença indígena no local. Por conta deste mastro, um servidor da FUNAI, à paisana, iniciou os trâmites junto ao órgão para identificação da TI em 2004, iniciando com o mapeamento do território, isolando estrategicamente a área urbana de Alter do Chão. O relatório gerado daí apenas foi ser desengavetado em 2008, quando a FUNAI formou um grupo de trabalho (GT 776) para identificar e delimitar a Terra Indígena Borari. No relatório que descreve suas características identitárias e geográficas, destacou-se a perda de territórios, tanto na vila quanto em outros lugares adjacentes, catalisado pela abertura da PA-457, que trouxe diversos não-indígenas para o local, muitas vezes adquirindo áreas por meio de grilagem, ou comprando os terrenos a valores bem abaixo do mercado (MADURO, 2018, p. 54-62).

Muitas pessoas que perderam suas terras para o grileiro invasor acabaram ficando sem ter terrenos para estabelecer moradias. O movimento que se fazia em prol da identificação das terras firmou promessa de que ao final de todo o imbróglio, receberiam terrenos para morar, o que realmente aconteceu. Um espaço de 48.000m foi cedido para 80 famílias que participaram da luta contra o grileiro, e foi denominado de “área indígena” (MADURO, 2018, p. 60).

Outros conflitos se sucederam frente a interesses externos e ligados ao capital, que coincidiram com um período de enfraquecimento dos movimentos de base (MADURO, 2018, p. 89, 92). Até o momento, percebemos Alter do Chão como uma terra de conflitos, muito diferente do que é veiculado na mídia, que não raramente não costuma citar a existência do povo Borari, a não ser de maneira folclorizada.

Algumas conquistas ocorreram no território no âmbito da práxis ambiental do final do séc. XX. Em 2 de julho 2003, por meio da Lei 17.771, foi criada a Área de Proteção Ambiental (APA) de Alter do Chão, que engloba 16.180 hectares, incluindo o perímetro urbano da vila, o Lago Verde e parte do PAE Eixo Forte, de responsabilidade do município de Santarém, criada a partir da Lei Municipal nº 17.771/03. Apesar de sua implementação, a pressão exercida sobre ela é constante. Cito dois exemplos: em 14 de novembro de 2019, um incêndio de grandes

proporções atingiu 1175,687 hectares da APA, sendo controlado apenas quatro dias depois. Na ocasião, foram presos quatro integrantes da Brigada de Alter do Chão, acusados de terem iniciado o incêndio. A notícia gerou uma forte repercussão e conseguiu dividir opiniões, com pessoas acusando as ONG's do local de locupletação. Em 2021 o inquérito foi arquivado e o processo extinto. A acusação gerou uma cortina de fumaça para a busca de outros possíveis responsáveis, visto que a área é alvo de grilagem.

Em junho do ano seguinte, depois de tentativas infrutíferas de lideranças locais na Câmara, MPE e MPF, a Associação de Moradores e Amigos do Bairro Carauari (AMACarauari) entrou com uma ação civil pública contra o município após este ter autorizado a construção de um condomínio em formato de prédio denominado “Chão de Estrelas” situado próximo ao Lago Carauari, um pequeno corpo d’água adjacente ao Lago Verde. Houve denúncias de ilicitude no licenciamento ambiental e de atividades de desmatamento as quais a Secretaria Municipal de Meio Ambiente (SEMMA) teve ciência. O fato agravante, além da anuência expressa por meio de nota da SEMMA, é que a APA não possuía um Plano Diretor de Gestão Ambiental, mesmo tendo passado 19 anos de sua criação, o que facilitou outras 39 construções irregulares em seus domínios. Apenas no final de 2021, a SEMMA instituiu um Grupo de Trabalho para discutir a criação e implementação do Plano de Manejo.³⁸

A grande luta, no entanto, é pela demarcação da Terra Indígena Borari, processo iniciado em 2003, porém nunca finalizado, o que abriu precedentes para as diversas interações exploratórias, que acontecem de diversas formas nas regiões do baixo Tapajós em geral, com a anuência ou omissão do Estado. Inclusive o próprio volta e meia age desconsiderando os impactos na região, privilegiando empresários.³⁹ Neste espaço repleto de belezas e conflitos

³⁸ Cf. VIEIRA, Sílvia. Imagens de satélite apontam que área queimada na APA Alter do Chão equivale a 1.647 campos de futebol. **G1 Santarém**, 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2019/09/18/imagens-de-satelite-apontam-que-area-queimada-na-apa-alter-do-chao-equivale-a-1647-campos-de-futebol.ghtml>>. Acesso em: 20 mai. 2022.

Justiça Federal arquiva inquérito sobre incêndios em Alter do Chão. **Agência Brasil**, 2021. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-02/justica-federal-arquiva-inquerito-sobre-incendios-em-alter-do-chao>>. Acesso em: 20 mai. 2022.

MATOS, Alanda. Semma e demais órgãos iniciam elaboração do Plano de Manejo da APA Alter do Chão. **Prefeitura de Santarém**, 2021. Disponível em: <<https://santarem.pa.gov.br/noticias/meio-ambiente/grupo-vai-criar-o-plano-de-manejo-da-apa-alter-do-chao-fyfr3h>>. Acesso em: 21 mai. 2022.

VIEIRA, Sílvia. Associação de moradores tenta na Justiça Federal impedir construção de condomínio de 7 andares na APA Alter do Chão. **G1 Santarém**, 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/noticia/2020/06/04/associacao-de-moradores-tenta-na-justica-federal-impedir-construcao-de-condominio-de-7-andares-na-apa-alter-do-chao.ghtml>>. Acesso em: 20 mai. 2022).

³⁹ Em 2017, por ocasião da revisão do Plano Diretor Participativo do município, a relação dissonante entre governo e empresários *versus* sociedade civil organizada ficou escancarada. O centro do debate se tornou a disputa pelo território do Lago do Maicá, uma extensa margem que abrange parte do perímetro urbano até a junção com a

que habitam, trabalham, denunciam, se reúnem e se apresentam as participantes de nossa pesquisa.

As Karuana dispõem de dois lugares como referência, que são propriedades da família Garcia. O primeiro é o Ukara Wasu⁴⁰, que funciona como um centro cultural onde ocorrem diversas atividades, como oficinas, vivências e a manufatura de peças de cerâmica no estilo Tapajoara pela sua responsável, Vandria Borari. O espaço, que dispõe de um grande terreiro com várias plantas e um grande forno de barro no qual as peças recebem seu acabamento, é utilizado como “sede” principal das Karuanas, afinal ali são realizadas comumente as reuniões, ensaios e algumas apresentações *online*. O segundo é o Areia Branca, uma casa com uma área coberta de palha, que consiste também em um centro de arte indígena, denominado Ramira’s Artes, onde é possível adquirir artesanatos, como cerâmicas, joias e roupas, assim como fazer grafismos corporais. Também funciona como agência de ecoturismo.

Cidade de Prainha, em cuja área se localizam várias comunidades, inclusive indígenas e quilombolas. O interesse dos empresários do ramo do agronegócio era a revisão do artigo 142 do plano, que previa a criação da Área de Proteção Ambiental Maicá, de forma a salvar a biota, mananciais, sítios arqueológicos e formas de vida e economia local, projeto de lei que tramitava na Câmara dos vereadores. Os empresários, por sua vez, pretendiam transformar a área em zona portuária para a logística graneleira. Aliados, passaram a cooptar moradores de comunidades, tumultuaram assembleias e fizeram com que a revisão do plano se desse em uma velocidade anormal. A vitória do projeto da APA os fez apelar para reuniões privadas junto a alguns vereadores, onde se inseriu uma emenda à minuta do artigo construída popularmente e democraticamente, permitindo a implantação dos portos, dispensando implicitamente a consulta prévia, livre e informada. A revolta dos movimentos sociais foi ainda maior pelo fato de o texto permanecer durante todo o ano de 2018 sem discussão na Câmara, sendo modificado e aprovado literalmente na última sessão legislativa do ano, antes do recesso e sem a possibilidade de participação popular. Três dias depois, o prefeito Nélcio Aguiar, em sintonia com os interesses dos empresários, sancionou a Lei 20.534/18. Em julho de 2022, após anos de luta do CITA e da FOQS (Federação das Organizações Quilombolas de Santarém), o Tribunal de Justiça do Pará proibiu o Município de conceder licenças para a implantação de portos na área. Infelizmente, nesse meio tempo, se instalaram estruturas portuárias que modificaram o ambiente e a vida social e econômica dos comunitários. É válido mencionar que também pode existir convivência de alguns dos moradores dessas comunidades em relação aos grandes projetos, em sintonia com a ideia de máxima exploração dos recursos para crescimento econômico. Para Fraxe; Witkoski; Miguez (2009, p. 31) tal mentalidade é uma constante na história capitalista da Amazônia. Cf. também GAYOSO DA COSTA, 2019, p. 95-98.

⁴⁰ Ukara Wasú significa “quintal grande”. Na literatura é geralmente encontrado como “Ocara açu”. Conta-se que esse foi o nome dado pelos indígenas da Missão dos Tapajó ao Largo adjacente à igreja (que hoje é a Matriz da cidade) construída por Fellip Bettendorff.



Da esquerda para a direita: Cerâmica manufaturada por Vandria Borari, no Ukara Wasu e vista da orla de Alter do Chão na perspectiva de quem está dentro do Areia Branca. Fontes: Michel Albuquerque Maciel, 2022.

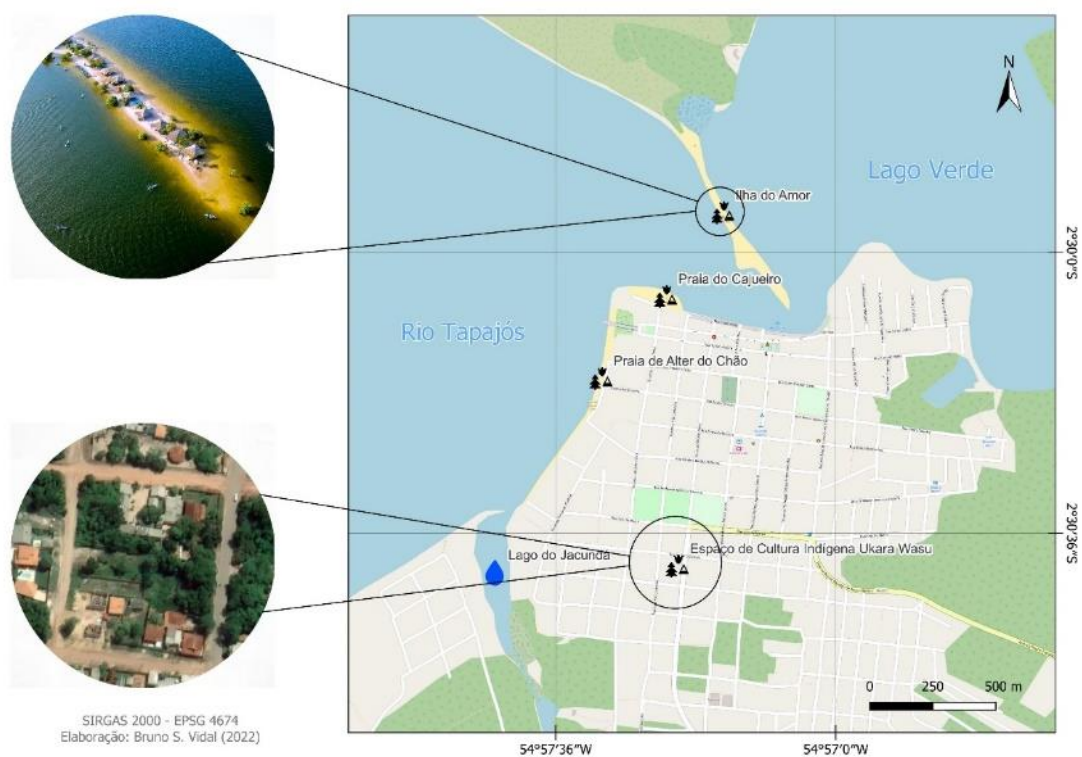


Imagem 6: Localização do Espaço de Cultura Indígena Ukara Wasu em Alter do Chão. Elaboração: Bruno Vidal (2022).

As apresentações das Karuanas geralmente são realizadas em ambientes como festivais, espaços culturais, universidades, praças e escolas. Todos os eventos em que são chamadas possuem propósitos e motivações síncronas com suas narrativas, e isto lhes permite discursar livremente. Os eventos que participei ao longo de 2022 foram os seguintes:

19/04/2022 – Abertura da semana dos Povos Indígenas na Sede da SEMED (Santarém).

25/04/2022 – Abertura da I Feira Cultural dos povos do baixo Tapajós: Sede do CITA. (Santarém).

05/06/2022 – Feira artesanal-gastronômica de Alter do Chão: Rua do amor (Alter do Chão).

09/06/2022 – Abertura do II Festival dos Rios: Centro de Referência do Carimbó Mestre Chico Malta (Alter do Chão).

03/09/2022 – Festival Amazônia em Pé: Maniva's Bar (Alter do Chão).

05/11/2022 – Noite cultural do CineAlter: Praça 7 de setembro (Alter do Chão).



Imagem 7: Apresentação das Karuana na Abertura da I Feira Cultural dos povos do baixo Tapajós, sede do CITA. Fonte: Michel Albuquerque Maciel, 2022.

1.4. Caminhos metodológicos

Para a elaboração desta dissertação, realizamos uma pesquisa de abordagem qualitativa, característica de trabalhos em que o pesquisador procura explicar a razão dos fenômenos de sua análise sem os submeter a valores quantitativos, pois seu objetivo é fazer com que os dados, ilustrativos ou mais profundos, sejam compreendidos a partir de diferentes abordagens e interpretações que delas decorram, tornando-os capazes de produzir novas informações (SILVEIRA; CÓRDOVA, 2009, p. 32). Em todo o processo de nossa pesquisa, coletamos dados não quantificáveis, passíveis de interpretação por diferentes vieses científicos, que fundamenta e media determinadas discussões, como no capítulo 2, quando tratamos a respeito de noções a respeito de territorialidades, utilizamos de discussões antropológicas já realizadas sobre o tema em conjunto com compreensões dispostas em letras de canções, fruto de imagens e experiências coletivas. Pelos variados pontos de vista que podem albergar as discussões, nossa conclusão ao final permanecerá aberta, assim como pelo fato de ser oriunda de meu universo epistêmico particular, de minhas interpretações subjetivas e das condições temporais e situacionais com as quais tive contato durante a pesquisa.

A dissertação constitui-se como uma pesquisa exploratória quanto aos objetivos, que para Silveira; Córdova (2009) “tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses” (p. 35). Tanto o estudo bibliográfico quanto a pesquisa de campo, que utilizamos neste trabalho, são importantes ferramentas de aproximação com o problema, pois permitem adentrar em um universo teórico, marcado por experiências e discussões próprias dos autores com outras fontes que o precederam, assim como em um universo empírico cujas informações advêm da vivência dos sujeitos, tal como os autores que escreveram sobre o movimento indígena do baixo Tapajós. Suas experiências e perspectivas permitiram a visualização de quadros da realidade de seus respectivos recortes através da primazia de certos assuntos sobre outros, de acordo com os fatos que desejavam evidenciar mais, ou seja, as informações, ao invés de se repetirem, ganharam adendos e interpretações pessoais. Assim, mesmo sem vivenciar determinados eventos, tive acesso a um panorama de como teriam sido.

A pesquisa foi pautada pela estratégia do estudo de caso, que para Yin (2001), “é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real” (p. 32) e que não está atrelada à manipulação de comportamentos. Tudo o que foi observado faz parte do universo ordinário das participantes e nas entrevistas fizemos o possível

para não elaborar questões tendenciosas ou talvez retóricas, em vista de utilizar o tempo para perguntas realmente pontuais e colaborativas. A estratégia utiliza como base prévias leituras teóricas, que irão direcionar os processos posteriores, em especial a análise dos dados (p. 33). É uma técnica que abrange todo o processo da pesquisa, destacando-se por fazer uso de uma gama de fontes de evidências que devem se colocar em diálogo e sincronicidade. No nosso caso, pesquisa bibliográfica durante todo o processo, observação e entrevistas.

A pesquisa se enquadra em um estudo de caso único, pelo fato de estarmos diante de um caso revelador, que para Yin (2001) ocorre quando “o pesquisador tem a oportunidade de observar e analisar um fenômeno previamente inacessível à investigação científica” (p. 63), ou seja, quando não houve pesquisas prévias em torno da questão a ser estudada, apesar das outras fontes de evidência que a fundamentam ou contextualizam terem sido densamente exploradas. Nosso projeto aqui se enquadra por versar sobre uma das manifestações de música indígena no Baixo Tapajós, cujas pesquisas acadêmicas se encontram em processo de emergência. Inserido nesta discussão, a pesquisa também se define como um projeto incorporado de caso único, pois o problema requer outras unidades de análise, que orbitam em torno ou derivam do tema central. Cada uma destas unidades e subunidades possui uma fonte de evidência específica.⁴¹

No projeto de pesquisa, dispomos quadros temáticos que possuíam unidades de análise da pesquisa bibliográfica e da pesquisa de campo e questões do estudo de caso, sugeridas por Yin (2001, p. 95-99) como questões que o pesquisador faz a si mesmo, para realizar reminiscências das questões norteadoras do estudo durante a pesquisa de campo. O quadro foi de enorme utilidade para a formulação de perguntas e direcionamentos acerca do que realmente abordar. Com o tempo algumas questões mostraram-se mais essenciais que outras.

O objetivo do pesquisador ao realizar uma pesquisa lançando mão do estudo de caso é generalizar teorias, realizando uma conclusão válida, factual ao mesmo tempo que se está ciente de que a produção está aberta para fundamentar outros estudos ou para ser reelaborada em certos pontos. Nas leituras realizadas, por exemplo, foi possível perceber que alguns pontos podiam ser atualizados ao passo que outros aparentemente fechados, permitem o encaminhamento para discussões que não eram o objetivo do autor no momento de sua escrita,

⁴¹ YIN, 2001, p. 64-69. O autor ainda alerta para o perigo de se focar de maneira excessiva nas subunidades, esquecendo a ligação que elas possuem com o problema central e outras partes do texto.

como quando destacamos a problematização do carimbó do baixo tapajós enquanto expressão “mais periférica que a periférica”, no capítulo 3.

Em todo o processo utilizamos a pesquisa bibliográfica, definida por Marconi; Lakatos (2003, p. 183), como o trabalho de imersão em textos escritos e já tornados públicos, dos quais o pesquisador extrai informações e novas conexões, reflexões e conclusões inovadoras. No nosso caso, utilizamos livros, artigos, teses, dissertações, monografias, anais, periódicos, revistas, monografias e websites, que nos permitiram organizar um panorama geral sobre o que já foi debatido, obtendo informações conhecidas ou desconhecidas, defasadas ou atualizadas.⁴² Marconi; Lakatos afirmam que quando se realiza a pesquisa bibliográfica, evita-se repetir ideias ou conclusões já realizadas ou até superadas (“lugares-comuns”), concedendo tempo e possibilidades do pesquisador realizar sua devida análise em cima dessas informações (p. 225).

Sousa; Oliveira; Alves (2021) apontam que existem algumas desvantagens nesta abordagem, visto que o pesquisador precisa ter cuidado para não realizar uma pesquisa equivocada, chegando a conclusões já superadas, pois não teve contato com autores que problematizassem a visão a qual teve acesso (daí a importância da atualidade da fonte), bem como o fato de o tema possuir pouca discussão prévia, e, portanto, pouco material para analisar (p. 68). Daqui decorre uma das necessidades em se realizar pesquisa de campo, pois nem sempre determinadas discussões foram “superadas” no papel, quando a realidade já possui outros paradigmas, além do fato de nem todas as lacunas podem ser preenchidas pela pesquisa bibliográfica.

O processo da revisão bibliográfica nos permitiu analisar materiais específicos para direcionar melhor nosso problema central, especialmente após a obtenção das informações de campo. Por conta da generalidade no início (e pelo fato de realizarmos uma pesquisa interdisciplinar), outros questionamentos em torno da aplicação e da validade em nosso contexto específico surgiram e fizeram parte das entrevistas e observações.⁴³

⁴² Sousa; Oliveira; Alves. (2021, p. 72) sugere a coleta em teses e artigos com menos de quinze anos de publicação, devido a constante atualização científica, não se furtando de realizar pesquisas em obras que não estejam nesse espectro de tempo, mas que tenham relevância histórica e discursiva, o que utilizamos em determinadas ocasiões. De qualquer forma, para que obedeçamos ao pressuposto de atualização científica, nos utilizamos de produções recentes e participamos de eventos sintonizados com nossa temática, o que nos trouxe novas maneiras de abordagem e autores.

⁴³ Os *insights* de questões a se perguntar nas entrevistas são frequentes quando se está lendo um material. Infelizmente, nem tudo pode ser perguntado devido o tempo ou diante do foco da pesquisa.

Yin (2001, p. 27) destaca como procedimento de coletas de dados, além da pesquisa bibliográfica, a entrevista e a observação direta, a serem desenvolvidas em campo. Para Yin (2001), “as entrevistas constituem uma fonte essencial de evidências para os estudos de caso, já que a maioria delas trata de questões humanas” (p. 114). Marconi; Lakatos (2003) afirmam que:

é um encontro entre duas pessoas, a fim de que uma delas obtenha informações a respeito de determinado assunto, mediante uma conversação de natureza profissional. É um procedimento utilizado na investigação social, para a coleta de dados ou para ajudar no diagnóstico de um problema social (p. 196).

Yin (2001) aponta como vantagem da entrevista o fato de ela realizar um enfoque diretamente no tópico do estudo de caso (p. 10). As vantagens apontadas por Marconi; Lakatos (2003) são: 1) a acessibilidade para com o entrevistado; 2) a elucidação de questões em tempo real, fazendo-se entender e tentando entender; 3) análise do “não-dito” (comportamentos, reações, gestos); 4) a oportunidade de encontrar dados que não se encontram documentados, permitindo a obtenção de informações mais precisas (p. 198).

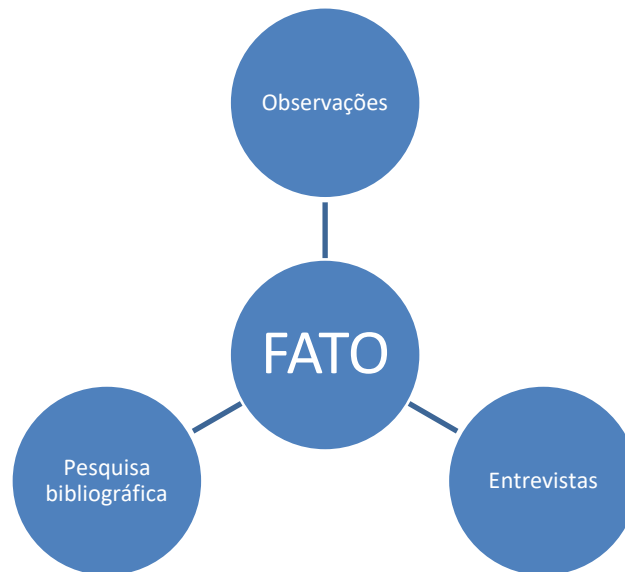
As três entrevistas que realizei (com Neila, Vandria e Viviane) seguiram um protocolo sugerido por Yin (2001, p. 92-99), que possuiu como objetivo operacionalizar previamente a pesquisa através de procedimentos e regras. Em campo utilizei como instrumentos fichas de entrevista com roteiro semiestruturado, Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e celular na função gravador para posterior transcrição. Procurei propor lugares nos quais fosse mais confortável, sem que tivessem o transtorno de se locomover (embora tenha acontecido) e horários em que estivessem mais livres, devido às suas atividades pessoais. Apesar de na época em que iniciei o mestrado, em 2021, estar um pouco na moda as entrevistas realizadas por videochamada por conta da pandemia, o que trazia uma série de benefícios em termos logísticos, não achei interessante o fazer porque desejava realizar um contato que me permitisse não apenas a aproximação e oferta de confiança, como também conseguir entrever outros aspectos relativos ao encontro e o conhecimento dos espaços.

No que diz respeito à observação, é uma técnica que pode ser utilizada quando os fenômenos não possuem apenas um caráter histórico, sendo passíveis de serem observados durante o processo de pesquisa, trazendo consigo outros elementos relevantes para a coleta de dados que se fizerem aparentes (YIN, 2001, p. 115). A observação direta pode ser formal ou informal, que foi o nosso caso, pois foram coletadas evidências de outros momentos-chave,

como os primeiros contatos, trânsito no movimento indígena e atualização constante de informações a respeito, conversas informais e outros eventos que não apenas apresentações musicais. Em todas essas ocasiões, assim como nos shows, fiz anotações em meu celular (para ser mais discreto) e posteriormente anotava em meu caderno de campo. No caso dos shows, formulamos um roteiro de elementos a serem observados, desde o ambiente até o público. Nas primeiras apresentações, a música e a performance foram os mais sobressalentes, devido ao fato de até então não ter a experiência de participar de suas apresentações e às vezes me perceber um pouco admirado e envolvido. Depois consegui apurar um pouco mais meus sentidos para outras situações síncronas.

1.5.Coleta dos dados

Yin (2001, p. 119) aponta três princípios para a coleta de dados, que foram seguidos durante o decorrer desta pesquisa. O primeiro foi a criação de um banco de dados, para estar sempre à minha disposição, que foi composto por material bibliográfico, imagens e uma lista de referências em potencial (YIN, 2001, p. 123-127). O segundo princípio diz respeito à utilização de várias fontes de evidência, o que contribui para a expansão o espectro da análise, pois os dados são obtidos de matrizes com características e informações diferentes (YIN, 2001, p. 121). Neste ponto cito como exemplo o estágio docente oferecido pelo PPGICH, que realizei na disciplina “Educação e turismo”, cujas leituras me ajudaram a criar uma visão menos negativa a respeito da atividade turística na vila, compreendendo que não se exime de críticas internas e que se pode usufruir eticamente das possibilidades que oferta, em especial da visibilidade artística.



Elaboração: Maciel (2022). Adaptado de YIN, 2001, p. 122.

Finalmente, de forma a aumentar a confiabilidade das informações, busquei realizar um encadeamento (ou triangulação) de evidências, para que, através da dinâmica textual, as questões iniciais fossem refletidas nas demais partes do trabalho, por ter sido disposta em uma linha de raciocínio lógico, apesar de hora ou outra haver se expandido para outras discussões. O ideal é que em qualquer parte do texto, o leitor se situe dentro do universo e da proposta da pesquisa.

Ao fim das etapas de entrevista e observação, obtemos anotações e gravações de áudio que foram escutadas, transcritas e analisadas, privilegiando aquelas informações que estão diretamente envolvidas com o problema, não se furtando de utilizar outros dados orbitários que julgamos relevantes. Na análise dos dados, nos deparamos ora com informações já encontradas na pesquisa teórica, ora com informações novas que trouxeram a possibilidades de realizar pesquisas mais específicas ou de elaborar questões e pensamentos novos.⁴⁴ Isso nos permitiu comparar, embasar, generalizar ou contrapor a linha teórica a partir de nossos dados empíricos (YIN, 2001, p. 47).

Yin (2001) apresenta duas estratégias gerais para analisar as evidências do estudo de caso. A primeira diz respeito às proposições teóricas. Estas proposições partem das questões

⁴⁴ Assim se lapidaram questões realmente pertinentes. Por exemplo, iremos abordar a emergência étnica dos povos do Baixo Tapajós em uma perspectiva histórica e não a colocando no centro de uma problematização. Isto se dá porque não é o foco da pesquisa, e porque a questão da afirmação étnica é um assunto mais maduro e estruturado enquanto tema de reivindicação, dando lugar a outras problemáticas que decorrem justamente de sua cristalização enquanto fenômeno. Cf. YIN, 2001, p. 29.

feitas durante o processo de pesquisa e dos direcionamentos conferidos a elas através da pesquisa bibliográfica (p. 133). Já a segunda versa sobre a possibilidade de se desenvolver uma descrição do caso, podendo ser utilizada quando é o objetivo do estudo, ou quando as proposições teóricas não forem suficientes para abranger o trabalho (p. 134 – 135). Como nosso objetivo é ora descrever, ora se aprofundar nas unidades de análise, podemos dizer que “hibridizamos” as estratégias.

Considerações Finais a critério da CONEP:

Diante do exposto, a Comissão Nacional de Ética em Pesquisa - Conep, de acordo com as atribuições definidas na Resolução CNS nº 510 de 2016, na Resolução CNS nº 466 de 2012 e na Norma Operacional nº 001 de 2013 do CNS, manifesta-se pela aprovação do projeto de pesquisa proposto.

Situação: Protocolo aprovado.

Aprovação do projeto no sistema CONEP (CAAE: 58391122.5.0000.5016/ Número do parecer: 5.856.021)

CAPÍTULO 2 - A REALIDADE INDÍGENA DO BAIXO TAPAJÓS

2.1. Os povos do baixo Tapajós: um breve histórico

A região do baixo Tapajós possui um histórico de ocupação consideravelmente antigo, complexo e ainda repleto de fatos em processo de elucidação através das pesquisas históricas e arqueológicas.⁴⁵ Na região de Monte Alegre, onde hoje se situa o Parque Estadual de Monte Alegre, foram encontrados pinturas rupestres, fragmentos de cerâmica, fósseis, restos de fogueira e sementes que remetem à presença humana desde 11.200 anos a.p., antes da sedentarização pelo domínio da agricultura.⁴⁶ Em outros lugares às margens esquerdas do rio Amazonas como Prainha, Alenquer, Almeirim, Oriximiná e Óbidos, também foram encontrados registros rupestres pertencentes a diversos sítios arqueológicos (AMORIM, 2022, p. 33-41).

Na margem direita, o perímetro urbano de Santarém se situa em um dos maiores sítios arqueológicos da Amazônia, localizado segundo pesquisadores, entre as proximidades da Praça do Mirante até próximo do Mercado 2000. Uma parte desse sítio é conhecido como “Sítio Porto”, que a partir de 1974, com a inauguração do cais do porto na área, passou a sofrer uma série de intervenções, sendo a implantação da empresa de grãos Cargill a mais emblemática.⁴⁷

Distante aproximadamente 50km da cidade, existe a Fazenda Taperinha, um sambaqui no qual no séc. XIX ocorreu a primeira identificação de cerâmicas por Frederick Hartt (1871),

⁴⁵ Catalisado pela criação do Curso de Arqueologia da UFOPA em 2009, que trouxe profissionais e um maior suporte às pesquisas sobre a região, além da própria formação dos egressos.

⁴⁶ A data é praticamente um consenso nos trabalhos de escritores da região (VAZ, 2010; ALVES, 2012; AMORIM, 2022) por conta da pesquisa de Roosevelt (1996) em Monte Alegre. Roosevelt (1996, p. 100) aponta que por volta de 9.800 A.P. no final da era do gelo, a temperatura subiu e os habitantes da região migraram para os cerrados de Goiás, retornando 2.000 anos depois, com hábitos totalmente diferentes.

⁴⁷ A Cargill, que em Santarém atua na distribuição internacional de *commodities*, especialmente de grãos de soja, chegou em Santarém em 2003 e sua estrutura não apenas destruiu a Praia da Vera Paz, localizada na frente da cidade como se estruturou sobre um sítio arqueológico de valor incomensurável. Ali perto existe uma outra área que foi preservada, adjacente à UFOPA. Recordo que uma vez, um âncora de um telejornal local fez duras críticas à suposta ociosidade da área que “deveria ser usada para construir casas populares”. O jornalista apenas evidenciou um problema crônico em relação à questão arqueológica em Santarém, pouco valorizada pelo Município, que acaba justificando conflitos e ideias errôneas a respeito dos estudos. Em 2022, a Prefeitura de Santarém resolveu projetar um camelódromo na Praça Rodrigues dos Santos, recebendo apoio popular pela tentativa de resolução de um problema social. Em compensação, a área pretendida se localiza em parte de um sítio arqueológico não havendo absolutamente nenhum estudo que o considerasse. Durante as escavações das máquinas para o começo da construção do centro comercial apareceram diversos fragmentos de objetos, o que fez com que houvesse uma pressão por parte da academia, movimentos sociais e jornalistas independentes para que a construção fosse embargada, reinvidicância acatada pela justiça. A ação recebeu diversas críticas por parte da população pela valorização de “coisas do passado” em detrimento dos problemas do presente. Cf. ALVES, 2012, p. 15.

que logo remeteu sua descoberta aos Tapajós dos relatos do Padre Bettendorff. Em 1992 a fazenda abrigou a pesquisa de Anna Roosevelt, que afirmou serem as produções ainda mais antigas, de 8.000 a 7.000 anos, quando a região voltou a ser ocupada (VAZ, 2010, p. 59; ALVES, 2012, p. 3). Romcy-Pereira (2018) traz os estudos de Lathrap (1970, 1974), que mostram que a região entre a foz do rio Negro e a foz do rio Tapajós, era um importante centro de produção e irradiação tecnológica, diferente da ideia que imperou durante muito tempo, a de que seria uma periferia das Américas (p. 50).

A cerâmica de Santarém, possivelmente influenciada por uma variada gama de outras sofisticadas cerâmicas da Amazônia desde o Orinoco até a foz do Amazonas, além de oferecer dados temporais, também oferece rastros relacionais.⁴⁸ A cerâmica faz deduzir que a região era um grande centro “comercial”, para o qual vários povos vinham e trocavam materiais, afinal muito do que se encontra nas escavações pode ser encontrado nas regiões do Trombetas e do alto Tapajós, possuindo uma influência que chega a 100km nos arredores (AMORIM, 2022, p. 43). “O centro comercial” fazia parte do Cacicado Tapajoara, localizado nas imediações de onde hoje se encontra a Praça Rodrigues dos Santos.

Romcy-Pereira (2018) afirma que algumas das terras pretas mais recentes na região do Tapajós apontam para o processo de hierarquização política da sociedade, com o domínio Tapajó (ou Tupaiú), que se iniciou por volta de 900 A.P. (p. 53), informação corroborada por Vaz (2010, p. 59). Segundo Vaz (2010), baseado nas informações de Curt Nimuendajú (1949) e Anna Roosevelt (1987), o sistema Tapajó se constituía em uma sociedade sedentária espalhada por uma enorme extensão de terra, governada por um chefe com mandato divino e regente de um temido exército de sessenta mil pessoas. A sociedade tapajoara possuía uma sólida economia baseada em produção agrícola intensiva, caça, pesca, preparo e armazenamento de alimentos. Nesse sistema político, as mulheres possuíam importantes papéis políticos e religiosos (59-60).⁴⁹

⁴⁸ Compõem a cerâmica de Santarém estatuetas, cachimbos, vasos de gargalo e os famosos vasos de cariátide, com detalhes encontrados apenas na região. Alguns desses artefatos são reproduzidos pelas mãos de Vandria Borari. ALVES, 2012, p. 3; AMORIM, 2022, p. 42.

⁴⁹ Muitas descobertas são realizadas em regiões de terra preta, presentes também em outros lugares da Amazônia e datadas de aproximadamente 2.000 anos, com o estabelecimento das sociedades em lugares fixos por um longo período. Essas e outras regiões de terra preta, compostas por material orgânico, cerâmica, carvão (VAZ, 2010, p. 60), ainda são bastante úteis para as populações do presente, devido à sua fertilidade, porém se encontram em um processo de destruição por conta de inúmeros fatores, entre eles o agronegócio. No momento, as empresas almejam adentrar e modificar regiões ricas arqueologicamente, como a região do Lago Grande e Juruti.

Alves (2012, p. 1) aponta que o primeiro relato sobre os povos indígenas da região está presente nas crônicas do Frei Gaspar de Carvajal, relator da viagem de Francisco de Orellana pela confluência do Amazonas com o Tapajós (na ocasião ainda não nomeado pelos portugueses) em 1541. Segundo Carvajal, o primeiro contato com o grupo que ali habitava (os Tapajó) foi conflituoso, com um dos tripulantes sendo abatido pelos nativos com uma flecha envenenada. O mesmo artefato foi descrito nas crônicas de Frei Cristóbal de Acuña e de Mauricio de Heriarte, da expedição de Pedro Teixeira (1639), na qual já havia uma interação mais amistosa com os agora já denominados Tapajó. Outras descrições davam conta de suas crenças, hábitos de consumo, redes de mobilidade e relações com os demais agrupamentos.⁵⁰ Heriarte concebia a região como a província dos Tapajó, afirmando que a aldeia da foz era a maior e principal (ALVES, 2012, p. 22).

Mesmo o primeiro relato sendo datado de 1541, os portugueses só foram se preocupar em delimitar posse da região a partir de 1616, no conflito com holandeses e ingleses que passaram a adentrar na foz do Tapajós em busca das drogas do sertão, na qual utilizavam indígenas escravizados pelas tropas de resgate que invadiam os povoados, especialmente os das margens dos rios. Com esse objetivo, os portugueses chegaram ao curso do rio Tapajós (até então sua presença se dá na região da foz, que se encontra com o Amazonas) e se depararam com uma enorme quantidade de indígenas e etnias, das quais se destacavam os Tupinambá e os Tapajó. A interiorização para o rio Tapajós tem como primeiro relato a expedição de Pedro Teixeira, em 1628, que provavelmente chegou até Alter do Chão (VAZ, 2010, p. 61). Em 1641, o padre Cristóbal de Acuña relata um conflito perpetrado por Bento Maciel, que deu cabo de vários indígenas mesmo eles tendo se mostrado amistosos com portugueses e espanhóis (ALVES, 2012, p. 21).

Com o passar dos tempos e de maneira lenta, a interação exploratória dos lusitanos com os povos indígenas deu lugar à sua fixação, seguido da colonização administrativa, militar e religiosa, a última capitaneada pelas ordens religiosas em missão de converter os nativos à fé católica.

Em 1661, Padre Fellip Bettendorff, sob obediência de Padre Antônio Vieira, então supervisor geral da Companhia de Jesus no Brasil, da qual alguns de seus integrantes fizeram

⁵⁰ Importante destacar o condicionamento de alguns desses relatos, motivados por questões políticas, filosóficas e científicas. Alguns relatos também possuem uma distância histórica do escrito com o fato. Cf. ALVES, 2012, p. 1.

expedições anteriores, instalou a Missão de Nossa Senhora da Conceição dos Tapajó, que posteriormente se tornou a cidade de Santarém. Em 1722, fundou-se a Missão de São José dos Maytapu (atual Pinhel) e um ano depois a Missão de Nossa Senhora da Assunção dos Arapium, ambas pelo Padre José da Gama.⁵¹ Assim como a de Alter do Chão, essas missões concentraram uma enorme quantidade de pessoas de etnias diferentes, de forma que trinta anos depois não havia muitos representantes dos Tupinambá e Tapajó (VAZ, 2010, p. 62).

Ainda que se deixar aldear nas missões fosse uma estratégia para fugir da escravização dos colonizadores e que se estivesse sob a tutela de “homens religiosos” a vida nas missões não era fácil. Eram-lhes impostas línguas (portuguesa e língua geral), religião e normas de conduta diferentes das que faziam parte de sua vivência. Os indígenas resistiam à violência cultural se recusando a aceitar todas as imposições (e sendo por isso castigados), persistindo com a crença nos espíritos e pajés, ou mesmo fugindo para o interior das florestas e posteriormente para a cabeceira dos rios, lugares mais seguros. Um indicativo de tal mobilização é o fato de grande parte das terras indígenas na Amazônia, originalmente dispostas no Amazonas, se localizarem nos altos cursos de seus tributários (VAZ, 2010, p. 61; 91-92).

Com o Diretório dos Índios, os indígenas das missões ganharam uma liberdade que na verdade ainda os deixavam submissos ao poder e ao trabalho colonial, ao mesmo tempo em que contribuía para sua aculturação. O pensamento pombalino era de que os nativos estariam sendo “promovidos” a cidadãos e colonos (VAZ, 2010, p. 64).

O Diretório dos Índios teve vigência até 1798, ocasião em que alguns indígenas voltaram para suas terras enquanto outros continuaram nas vilas e povoados, ainda sendo vítimas de exploração, mesmo que não fosse mais permitida. Vaz (2010) conta que no início do séc. XIX houve uma concentração forçada de indígenas de serviço em núcleos regionais, a partir do qual seriam distribuídos para outras partes, sendo os do baixo Amazonas em Santarém. Assim passam a ter sua identidade ainda mais diluída em detrimento de outras definições:

Com isso, os nativos das vilas dos rios Tapajós e Arapiuns, que ainda tinham alguma referência tribal própria, tiveram que abandonar o possível intento de reconstruir a antiga comunidade indígena longe do controle dos brancos, e preferiam ficar nas vilas, como civilizados e batizados, diferentes dos gentios, que continuavam livres na selva, sob perseguição militar. Com esta estratégia, pelo menos, os tapuios continuaram vivos. Nesse momento, é que teria surgido um incipiente contingente de camponeses caboclos ou simplesmente os —indígenas desaculturados. Para diferenciá-los dos gentios, Parker (1985) diz que os caboclos são —indígenas - população rural”, e

⁵¹ Que ficou mais conhecida como aldeia de Cumaru, devido à aldeia homônima que fora fundada depois, embora curiosamente contasse com uma população menor. A missão se tornou a atual Vila Franca. Cf. VAZ, 2010, p. 90.

aqueles são —indígenas - população tribal (p. 67).

Na região, posteriormente, se sucederia o já citado conflito da Cabanagem e o crescimento da produção de borracha na metade do século. Até a década de 1880, Santarém era o grande centro comercial da borracha, composto por casas aviadoras dos patrões locais, que também se localizavam em Belém, Manaus e em barracões de aviamento ao longo dos rios. Um grande contingente de nativos esteve envolvido no extenuante trabalho dos seringais, característica que não mudou mesmo com a chegada de nordestinos para comporem mão de obra. Indígenas e nordestinos além de trabalharem em um regime intenso e serem submetidos a violência, também estavam presos aos seus patrões em função das dívidas que contraíam. Com o declínio da produção na região, já quase na segunda metade do século XX, os patrões foram embora (VAZ, 2010, p. 69-72).

Durante o período de exploração econômica e cultural, os indígenas procuraram conservar tacitamente crenças, hábitos e formas de trabalhar:

Diante do processo de dominação econômica e cultural a que foram submetidos, as novas gerações de indígenas aldeados reagiam de diferentes formas, principalmente através de estratégias discretas ou silenciosas, exercitadas no espaço privado ou familiar. E no limite do possível, eles conservavam ou recriavam crenças e costumes dos tempos tribais ou das missões e desenvolviam modos de vida adaptados à sua nova realidade. Exemplos: a crença nos encantados e nos pajés, o trabalho coletivo conhecido como puxirum e uma economia que integra extrativismo florestal, caça, pesca e agricultura (VAZ, 2010, p. 72).

Segundo o autor, os elementos acima descritos foram dispostos como características de “caboclos” para os estudiosos da segunda metade do século XX. Foram algumas dessas coletividades que posteriormente assumiram sua identidade indígena.

2.2. Os povos do Baixo Tapajós: a questão territorial

Atualmente os povos do baixo Tapajós são: Apiaká, Arapiun, Arara Vermelha, Borari, Cara Preta, Jaraki, Kumaruara, Maytapu, Munduruku, Tapajó, Tapuia, Tupaiú, Tupinambá. Em 2023, durante o processo da pesquisa, os Sateré-Maué de Aveiro também se tornaram membros do CITA, totalizando catorze povos.



Imagem 8: Ilustração dos grafismos dos povos do baixo Tapajós. Fonte: Reprodução União Nacional Indígena (2020).

O censo de 2010 do IBGE apontou que 1,4% da população do baixo Tapajós declarava-se indígena, sendo que em Aveiro está a maior população (12%) em comparação a Belterra (2%) e Santarém (1%). Arantes (2020) pondera que apenas em 1991 o IBGE disponibilizou a opção “indígena” enquanto forma de autoidentificação. Várias pessoas que outrora se declaravam pardas e que passaram pelo processo de afirmação étnica declararam-se indígenas nos censos seguintes (p. 53-54). Até o final dessa dissertação, não obtivemos dados atualizados a respeito da situação atual, mas considerando o intervalo de mais de doze anos e considerando que as novas gerações já crescem com a ideia de que são indígenas, deduzo que a crescente foi mantida e os resultados podem surpreender.

O território que descrevemos no primeiro capítulo constitui um dos elementos unificadores das catorze etnias nele dispostas. Não falamos, no entanto, apenas de um marco geográfico, como também de uma compreensão que amalgama as identidades ao pertencimento territorial ancestral próprio, instância de mobilização que levam seus sujeitos a se organizarem politicamente, estabelecerem formas de diferenciação e relação com as demais coletividades, bem como ordenam os desdobramentos estratégicos em torno das violências empreendidas em torno de seus territórios e existências. Apesar de haver um momento histórico em que tais mobilizações passaram a se tornar sistemáticas, abrangentes e manifestas, pode-se dizer que elas foram construindo seus fundamentos identitários e reivindicatórios de forma latente com o passar dos anos, que não dizem respeito apenas à permanência, como também a garantia de um modo de vida que não se adequa às categorias de “população tradicional” impostas pelo Estado (GAYOSO DA COSTA, 2018, p. 4; 5; 8).

Não é simples definir o que significa afinal o território para determinado povo, ainda que se possa generalizar que cada coletividade possui uma lógica própria de ocupação, convivência e significação dentro de determinado espaço, seja ele permanente ou não, que foge de abordagens unidirecionais:

Inúmeras situações evidenciam hoje que a defesa de um território parece dizer menos respeito à preservação de formas tradicionais de manejo de um espaço e de seus recursos do que a questões mais delicadas da convivência interétnica. O panorama da fragmentação de Terras Indígenas confirma que não se pode abordar a territorialidade como questão próxima às das ciências ecológicas, ou relacionadas a disputas por nichos de recursos (GALLOIS, 2004, p. 40).

Milton Santos aponta que a noção de território (a mais geral) que se costuma debater é aquela herdada da modernidade, na qual é o seu *uso* que se encontra no centro da análise sociológica, e não ele enquanto elemento componente da cultura (SANTOS, 1998, p. 15). O viés destituído de elementos societários fundamenta discursos no mundo todo de que o máximo usufruto da terra é a última fronteira a se superar para que se alcance a autonomia e bem-estar econômico da sociedade em questão. A própria história da Amazônia contada a partir do momento da invasão até os dias atuais, é permeada por tal paradigma e por ações consequentes a ele, causando os mais variados desbalanceamentos socioambientais. Para Santos (1998) é necessário revisitar constantemente o conceito, sob o risco de “perda do sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao futuro” (p. 15).

O que permeia os conceitos de Milton Santos são as relações de poder (KOLLING, SILVESTRI, 2019, p. 220-222), que podem ser compreendidas no jogo das atualizadas disputas territoriais entre indígenas e colonizadores, capitaneadas pelo setor privado e referendadas pelo setor público, situação atual dos povos indígenas do Brasil e do baixo Tapajós (ARANTES, 2020, p. 38). É justamente neste estuário que se encontra (e algumas vezes se provoca) a confusão a respeito da noção de território, litígio que nas palavras de Coelho de Souza (2017) é “uma espécie de guerra semântica termo a termo” (p. 17).

Mesmo em um âmbito etnográfico, as descrições a respeito dos lugares podem aparecer enviesadas de aspectos unilaterais, depreendidas do ponto de vista analítico que se pretende destacar ou mesmo do discurso indígena, do que se sucede a compreensão do território

polarizado em compreensões dos tipos: substrato natural, categoria transcendental ou política, e dado fenomenológico (respectivamente terra, espaço, território ou lugar).⁵²

Gallois (2004, p. 37) apresenta o conflito concreto que parte das diferenças de interpretações entre o domínio público da definição jurídica de Terra Indígena e o entendimento de Território para os povos indígenas e para a Antropologia: “A noção de ‘Terra Indígena’ diz respeito ao processo político-jurídico conduzido sob a égide do Estado, enquanto a de ‘território’ remete à construção e à vivência, culturalmente variável, da relação entre uma sociedade específica e sua base territorial”. (GALLOIS, 2004, 39). Kolling; Silvestri (2019), em uma discussão similar, atentam que as definições jurídicas de terra— que foram tornadas populares — remetem a uma compreensão enquanto espaço de produção, através do trabalho no solo (p. 213). Gallois (2004, p. 41) aponta que tais noções a respeito do espaço reduzem seu conceito a superficiais dinâmicas de subsistência e produção.

Coelho de Souza (2017) e Arantes (2020) expõem que apesar de ser construído por indígenas e outros atores sociais de base por ocasião de sua escrita e procurando se desvencilhar do paradigma da modernidade e da assimilação, o excerto político-jurídico “terra tradicionalmente ocupada”, presente na Constituição Federal (Art. 231), não abrange o real entendimento e formas de gestão, permanência e vivência cultural dos povos indígenas no espaço, como por exemplo no que se refere aos limites de territórios, que são inexistentes ou recusados por determinadas sociedades,⁵³ mas que como consequência do contato acabou se tornando uma estratégia jurídica para ter direito de ali permanecer.⁵⁴ Badin (2006) aponta que o artigo constitucional foi construído a partir da sedimentação de uma série de tendências da tradição jurídica, sendo as principais:

- 1) a teoria do indigenato, defendida por João Mendes Jr., nas famosas conferências de 1902; 2) a noção de que a terra indígena é o habitat de um povo, segundo a fórmula de um julgamento do Supremo Tribunal Federal de 1961, em que o Ministro Victor Nunes Leal deu mostras de sua intuição jurídica verdadeiramente genial e da mais refinada sensibilidade ética; 3) a afirmação do direito à diferença, que remonta aos corajosos argumentos de Francisco de Vitória, que, já no século XVI, se notabilizara pela defesa dos índios contra o colonizador espanhol; 4) a indignação de Clóvis Bevilacqua, que, em estudo do começo do século XX denunciava como a voracidade dos não-índios tinha reduzido e confinado a alguns rincões do país a população nativa brasileira; e 5) a influência determinante exercida pelos próprios

⁵² COELHO DE SOUZA, 2017, p. 13.

⁵³ Ou mesmo a categoria “território”, em sociedades não-sedentárias. KOLLING, SILVESTRE, 2019, p. 215.; GALLOIS, 2004, p. 39; COELHO DE SOUZA, 2017, p. 10.

⁵⁴ Que consiste na redução à territorialização descrita por Coelho de Souza (2017), ou seja, o “enquadramento do ordenamento territorial operado pelo Estado” (p. 14). Cf. também GALLOIS, 2004, p. 37, 40.

índios, que, na Constituinte, souberam não se deixar aniquilar pelos interesses que sempre lhes foram nocivos e contrários (p. 127).

O território, ordenado por lógicas simbólicas e existenciais, passa a precisar se encaixar (ou se traduzir) em ordenamentos jurídicos que *interpretados* tendenciosamente, ou *ipsis litteris*,⁵⁵ permitem embaçar ou negar relações e concepções que os povos indígenas possuem com o espaço, que constitucionalmente precedem o âmbito do direito (COELHO DE SOUZA, 2017, p. 10; 14-15). Badin (2006), sustenta que paradoxalmente à autonomia expressa na constituição, estão termos que fazem parte da cultura jurídica dos não-brancos, como “posse permanente” e “usufruto das riquezas naturais”. Em resumo, expressões que reduzem os territórios a relações de uso e posse e que na prática acabam empobrecendo as discussões.

Diante da impossibilidade de se definir um conceito universal que ao mesmo tempo abarque todas as variedades de relações com o território,⁵⁶ Coelho de Souza (2017) apresenta o termo “T/terra” como uma proposta de consideração da polissemia das interpretações conferidas ao espaço, e que traz consigo a significação objetiva e subjetiva, que por sua vez a torna partícipe das associações que englobam humanos, não-humanos e os seres que fazem parte da cosmovisão local, sem esquecer da existência (e o que isso evoca) das instâncias inversamente proporcionais:

A alternativa ou alternância T/t quer sinalizar tanto os significados contidos no termo quanto aqueles incontidos, obrigando ao seu transbordamento: planeta/solo, globo/superfície, concebido/vivido, continente/conteúdo, ego/oikos, cosmologia/economia, etc. O que está em jogo nesse artifício não são, portanto, apenas as potências de uma palavra, mas todas as outras palavras que ela evoca (COELHO DE SOUZA, 2017, p. 59).

O que se pode depreender da escolha conceitual de Coelho de Souza é que as menções ao espaço, apesar de parecerem estarem enclausuradas apenas no âmbito nominal, na verdade está a serviço de uma intenção mais ampla:

A tradução das T/terras indígenas em Terras Indígenas, como processo social, implica uma operação em que a terra como extensão abstrata homogênea e quantificável (mensurável) vem substituir a rede de conexões entre (viv)entes que parece sustentar os enunciados indígenas sobre ela. Separando os humanos como sujeitos de tudo aquilo que pertenceria a uma “natureza” exterior vista essencialmente ou como “boa

⁵⁵ Badin (2006, p. 131) destaca as tendências positivistas de alguns juristas que dificultam entendimentos científicos nos quais se fundamentam determinadas normas.

⁵⁶ Em processos de homologação de terras indígenas, as lógicas espaciais de ocupação, uso, costumes e tradições são fundamentos antropológicos para seu estabelecimento, embora se precise citar que são processos escassos atualmente. Cf. GALLOIS, 2004, p. 37.

para usar”, fonte de recursos materiais, ou como “boa para pensar”, fonte de recursos simbólicos, essa operação tem como efeito principal retirar da terra sua “subjetividade”, de modo a transformá-la então em território apropriável (COELHO DE SOUZA, 2017, p. 28).

Ativamente contra os projetos destrutivos no baixo Tapajós, estão as populações indígenas e quilombolas, cujos discursos são marcados pelo termo “Território”, enraizado na concepção da subjetividade da terra e de seus elementos componentes, o que é corroborado na fala de Auricélia Arapiun, atual coordenadora do CITA:

O rio, a natureza e os seres humanos não são tão diferentes. É preciso transformar nossa Terra em parente, encarando os outros seres com a mesma humanidade. (comunicação proferida no Curso Amazônia no Antropoceno, promovido pela Pulitzer Center em 17/10/2022).

Apesar da dificuldade de se chegar em um denominador comum, é possível tentar se aproximar através das expressões culturais, que privilegiam o território como pertencente a seu nicho (GALLOIS, 2004, p. 41). Do ponto de vista musical, Fuini (2014) traz para a discussão a proposta de Lily Kong no delineamento de uma “geografia da música”, cuja uma de suas características é evidenciar como as pessoas comunicam suas experiências de “espaço e lugar” (p. 102), apresentando-se, pois, como um importante indicador das relações sociais que abrangem o espaço. Algumas dessas experiências relato no capítulo 4. O fato de o Território ser um forte elemento de pertença étnica se corrobora com a história do movimento indígena no baixo Tapajós, que possui alguns de seus fundamentos no ínterim de disputas territoriais.

2.3. O Movimento Indígena do Baixo Tapajós

Em um dos dias do Acampamento Santarém Terra Indígena, logo de manhã cedo, um dos pajés criticou o fato de poucas etnias terem realizado seus rituais próprios no acampamento, preferindo rituais coletivos e já previstos. Afirmou que os rituais serviam, entre outras coisas, para exercer sua identidade: *“Se você diz quem você é, ninguém pode dizer que você não é”*. Na mesma ocasião, uma professora falou algo similar, acrescentando que ninguém pode dizer o que o outro é, especialmente se este julgamento partir de um preconceito em relação ao que o indígena utiliza ou os espaços em que transita. As intervenções trazem consigo toda a complexa trama do processo de tomada de consciência dos indígenas em relação à sua identidade, algo histórico para os povos da região.

Segundo Vaz (2010), o movimento indígena na região acompanhou uma série de processos de reivindicação étnica que vinham se sucedendo desde a década de 1980 e que tangenciaram novos atores sociais e políticos em todo o mundo. No contexto da América Latina, a figura mais latente foi a do indígena, que adentrou no âmbito das mobilizações em torno de sua identidade e de seus direitos, movimentos que ganharam mais adesão e força na década seguinte (p. 72-73). No entanto, a mobilização do movimento indígena no Brasil teria se iniciado já na década de 1970, cujo amadurecimento político permitiu sua presença vogal na Assembleia Constituinte celebrada por ocasião da redemocratização do País cujo fruto, a Constituição, trouxe desdobramentos políticos aos povos indígenas em termos de reconhecimento, respaldo legal e autonomia, o que exponenciou a criação de organizações indígenas em todo o país (VAZ, 2010, p. 73; ARANTES, 2020, p. 37).

Os fenômenos de mobilização são permeados por “momentos favoráveis” e auxílio de pessoas e organizações. No caso do baixo Tapajós, Vaz (2010, p. 74-75) relata a influência do Movimento de Educação de Base (MEB) iniciado nas comunidades rurais, através da Rádio Rural (de ondas AM, com maior alcance), criada em 1964 pela então Diocese de Santarém (hoje Arquidiocese). A parceria que durou até 1998, foi importante para a formação de pessoas que não tinham acesso à escola e ajudou a configurar na zona rural a noção de “comunidade”, importante para os processos de afirmação identitária posterior.

Outro tipo de formação promovido pela Diocese foi a formação de lideranças *leigas* nas comunidades, tanto para as questões teológicas, catequéticas e pastorais, quanto para o despertar da consciência crítica, fundamentado nas leituras contemporaneizadas da Bíblia, pautadas pela teologia da libertação. Algumas das lideranças formadas por esses movimentos posteriormente se tornariam lideranças do movimento indígena.⁵⁷

Outro fator catalisador do movimento foi o histórico de lutas territoriais que já vinham se sucedendo em comunidades da região desde a década de 1970, como a dos moradores da FLONA contra a tentativa de sua retirada almejada pelo Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal (IBDF, que deu lugar ao IBAMA), por ocasião do estabelecimento daquela Unidade de Conservação, em 1974 (ARANTES, 2020, p. 55; VAZ, 2013, p. 150). A

⁵⁷ Algumas nomenclaturas importantes: por *comunidade*, Vaz (2010, p. 20) entende a associação de pessoas da zona rural que moram próximas umas das outras, que compartilham atividades e que elegem coordenadores para mediar e organizar a dinâmica do local. Com o movimento indígena, o termo passou a ser substituído por *aldeia*, embora tenha continuado a ser proferido por quem não se declarava indígena ou em alguns meios de comunicação. Arantes (2020), por sua vez, aponta que as articulações políticas do movimento indígena nos territórios são expressas na ideia de *base* (p. 43).

resistência em torno do direito de permanecer no território durou mais de 25 anos e contou com o apoio logístico e ideológico do STR, vindo a ter uma resolução apenas em 2000, quando o Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC) foi aprovado no congresso, o que permitiu a permanência de comunidades tradicionais dentro das Unidades de Conservação (UC) mediante a assinatura de um contrato de Concessão de Uso com o Governo, o que no entanto, não foi uma solução que realmente atendia ao modo de vida de três comunidades que decidiram afirmar-se indígenas.⁵⁸ A partir daí sucedeu uma problemática com o IBAMA e com comunidades não-indígenas, que passaram a temer perder seus territórios com a vinda dos primeiros GT's de identificação para o baixo Tapajós, o que era uma falsa ideia propositalmente propagada não apenas na Flona como em jornais locais (VAZ, 2010, p. 77-78; VAZ, 2013, p. 150-151).

Outro litígio referente ao território aconteceu também em comunidades presentes na margem esquerda do Rio Tapajós, onde hoje se localiza a Resex Tapajós-Arapiuns. Em 1974, ainda na época da ditadura militar, foi lançado o II Plano de Desenvolvimento da Amazônia, que entre outros projetos, realizava incentivos para o estabelecimento de um polo industrial madeireiro naquela área. No início dos anos 80, descobriu-se que parte das suas áreas teriam sido vendidas para madeireiras. As empresas, que possuíam sede em Belém, além de causar um enorme e desenfreado impacto ambiental, pretendiam expulsar os moradores da área, que passaram a ter como adversários não somente as empresas, como o próprio governo.

Por anos os moradores conviveram com a pressão das madeireiras sobre suas terras. Na segunda metade dos anos 1990 surgiu a possibilidade de transformar a área em Reserva Extrativista. Vários agentes sociais, então, se mobilizaram para desenvolverem estratégias de defesa do território, conseguindo a adesão de um número considerável de pessoas, comunidades e organizações (ARANTES, 2020, p. 57; VAZ, 2013, p. 144-145). Com a mudança na diretoria do STR, alinhada com ideologias de base, o discurso em favor do direito das coletividades ali presentes foi posto em prática.

Os moradores decidiram delimitar uma área comum às comunidades (13,4 km do rio para o centro da floresta), o que foi uma estratégia de sucesso, visto que uma das madeireiras foi forçada a ceder tal área em 1981. Posteriormente, no fim de 1998 a área foi transformada

⁵⁸ Contratos de concessão de uso possuem prazos de validade, diferente da segurança que possui uma Terra Indígena e autonomia que se pode ter nela. A questão, no entanto, não era unicamente essa, e sim a não-adequação à categoria de populações tradicionais e o autoritarismo do IBAMA em relação a determinadas questões (VAZ, 2010, p. 77; VAZ, 2013, p. 153).

em Resex, o que significou a saída das madeireiras do local e a participação dos moradores em sua gestão.⁵⁹ Em compensação, nos anos posteriores surgiram desavenças entre os moradores da Resex de um lado - que paulatinamente viu crescer o número de famílias e comunidades assumidas indígenas, que desejavam a demarcação da terra - e o IBAMA, STR e CNS do outro (sendo que outrora apoiavam suas questões).⁶⁰

O sucesso destes e de outros movimentos de enfrentamento a personagens que faziam frente aos seus interesses, que demandavam luta coletiva, autonomia em suas decisões, estratégias políticas e respaldo jurídico, foram fatores motivadores para a autoidentificação étnica dos povos indígenas. Perceberam que havia uma força latente até então desorientada, que bem lapidada lhes confeririam uma enorme força em torno de suas reivindicações. Vaz (2010) aponta que havia um espírito de coletividade entre as comunidades da margem esquerda do Tapajós, que se proliferou a partir do movimento em torno da criação da Resex Tapajós-Arapiuns, que lhes era direito reclamar por serem populações *descendentes* de indígenas (a compreensão até então), tese defendida pela Yané Caeté (Associação dos Nativos das Comunidades de Escrivão, Camarão e Pinhel), frente à definição “populações tradicionais”, veiculada pelos técnicos do IBAMA (p. 123).

O antropólogo e religioso Florêncio Vaz, indígena Maytapu, após estudos e pesquisas em campo na década de 1990, percebeu que as comunidades ao longo do Tapajós não eram caboclas, e sim indígenas. A partir daí, empreendeu alguns esforços para que as comunidades se assumissem e fossem assim identificadas. Em 1997, criou o Grupo Consciência Indígena (CGI), formado por jovens religiosos do Grupo de Reflexão do Religiosos Negros e Negras

⁵⁹ Vaz (2010, p. 78) recorda que alguns dos slogans utilizados na época evocavam uma luta coletiva que já não seriam estranhos por ocasião do movimento indígena insurgente anos depois. Bartolomé (2006) afirma que “o grito coletivo os faz [os indígenas] reivindicar com mais propriedade e força os seus direitos (p. 40). Um tio meu, um assentado da Região do Ituí, atuante e saudosista da época em que os movimentos sociais atuavam com mais força e capacidade de mobilização, corrobora o fato de haver na época um *timing* perfeito entre as pautas das associações de base e as reivindicações das populações ligadas a elas, dentro de síncronas dinâmicas locais e nacionais. Ele acredita que os movimentos perderam força com a chegada do Partido dos Trabalhadores ao poder, cujo direcionamento social fez com que se “relaxassem” as lutas. Ainda que no movimento indígena tenha acontecido conflitos internos, atualmente ele se apresenta, a meu ver, com muito mais força e com capacidade de mobilização de juventudes que qualquer outro da região. A respeito da implantação da Resex, ela nem sempre foi um assunto unânime, visto que a terra se torna propriedade das pessoas mediante concessões de uso, com um tempo determinado. Lutou-se por ela enquanto solução mais acessível, em meio às circunstâncias, porém a prática foi apresentando seus percalços. Até hoje ainda há, por parte de algumas pessoas, certo desconforto devido à forma de gestão, que costuma não debater os assuntos com as populações ali presentes, além de burocratizar determinadas ações (ARANTES, 2020, p. 57-58; VAZ, 2013, p. 145; 178).

⁶⁰ A mesma situação se dava na Flona. Para um relato mais pormenorizado das narrativas que sustentavam este litígio, conferir o artigo de Vaz (2013).

(GRENI), e por leigos, integrantes que se identificavam como indígenas.⁶¹ Suas ações tinham como objetivo “resgatar a cultura e a identidade indígenas” tanto individualmente quanto nas comunidades ribeirinhas que visitavam.⁶² Nessas ocasiões e em reuniões internas conciliavam estudos e celebrações religiosas com a temática indígena como pano de fundo.

Esses grupos estiveram envolvidos no movimento em favor da criação da Resex Tapajós-Arapiuns, que lhes garantiriam a permanência e usufruto da terra. Em torno da reivindicação, aconteceram vários encontros e assembleias nessas comunidades, com lideranças e agentes comunitários formados na conjuntura anteriormente citada, assim como com a presença de autoridades do INCRA, IBAMA e MPF, ocasiões em que se conscientizaram de que possuíam o direito à posse da terra enquanto populações indígenas (Art. 231 da Constituição). Ainda que até 1998 não tenha acontecido nenhum tipo de afirmação, era possível perceber pelos discursos que a ligação com os ancestrais era algo vivenciado pelos nativos, e naquele momento, ressignificado enquanto um *continuum* da luta de seus antepassados.

No ano seguinte, aconteceu o fato talvez mais importante do Movimento Indígena na região, justamente por ter sido o desencadeador da afirmação étnica subsequente de diversos grupos. Na margem direita do Rio Tapajós, na Cidade de Belterra, se localiza uma aldeia denominada Takuara. Neste vilarejo, existiu um poderoso curador conhecido popularmente como Seu Laurelino, que veio a falecer em maio de 1998. Sua morte causou uma forte comoção na comunidade, assim como fez as pessoas sentirem uma sensação de que suas referências étnicas estavam desaparecendo – aparentemente já estavam concentradas no ombro de uma pessoa. Professor Florêncio, na ocasião do luto, repetiu vários trechos de gravações que tinha realizado com Seu Laurelino anos atrás. Nestas gravações, o Pajé sempre evidenciava suas origens indígenas, o que motivou a afirmação da comunidade, descambiando na demanda pela demarcação de suas terras.⁶³

⁶¹ Vaz (2010) frisa que seus integrantes eram bem qualificados, sendo composto por egressos do ensino superior e médio, sendo que alguns atuavam como docentes (p. 81).

⁶² VAZ, 2010, p. 35; 79. O autor cita o incentivo por parte dos integrantes para com as comunidades através de costumes como tomar tarubá, falar nheengatu e participar de rituais com fogueiras.

⁶³ VAZ, 2010, p. 34-35. Uma das lideranças do Acampamento Santarém Território Indígena afirmou que Seu Laurelino, no seu leito de morte, teria dito que seu maior sonho era a comunidade assumir-se indígena. Na época, a comunidade estava em um cenário caótico: além de estar no cerne da disputa territorial com o IBAMA, que lhes prometiam uma pequena terra dentro da FLONA, ainda tinham perdido sua maior referência étnica. A afirmação indígena trouxe novo ar e novas possibilidades para seus habitantes. Vivo ou morto, Seu Laurelino se tornou um símbolo do modo de compreensão tapajônico do mundo e luta pela identidade (VAZ, 2016, p. 40).

O processo inicial de autoafirmação se mostrou bem fluído, com o reconhecimento preliminar da FUNAI de Itaituba e os estudos antropológicos da região como fase subsequente para dar a palavra final. Vaz (2010, p. 35) relata que o fato causou certa surpresa na sociedade santarena, e especialmente nas comunidades do entorno, o que causou um duplo direcionamento: ao passo que tiveram aqueles que celebraram a afirmação, houve aqueles que duvidaram da legitimidade da mesma, em função de uma visão deslocada da figura do indígena (que os considerava até extintos), ou mesmo oriunda de um jogo de interesses pessoais de figuras em posições políticas de tomada de decisão.⁶⁴ Atualmente, o reconhecimento por parte da população santarena, pelo menos da existência dos povos, se insere em uma nova dinâmica: a de consolidação das identidades perante esta sociedade.⁶⁵

A afirmação de Takuara possibilitou que outras comunidades se interessassem em aderir ao movimento, ainda que com uma ideia vaga e repleta de temores e preconceitos a serem superados (VAZ, 2010, p. 124). Assim se tornou propícia a organização de um evento denominado I Encontro dos Povos Indígenas do Rio Tapajós, na Comunidade de Jauarituba (território Tupinambá) exatamente nos dois dias da virada do milênio, simbolicamente escolhido pelos 500 anos de resistência indígena no Brasil.⁶⁶ Nessa ocasião se discutiria o significado e as consequências da afirmação indígena, o que foi facilitado pela presença do coordenador das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB), Euclides Macuxi

⁶⁴ A ideia de que tratam-se de “falsos índios” ainda é bem forte em Santarém, e já a escutei diversas vezes. Basicamente o argumento é de que sua afirmação está diretamente ligada a benefícios governamentais, principalmente no que diz respeito à apropriação de terras. Vaz (2010) aponta que nos primeiros anos do movimento essa ideia também era expressa com teores racistas por algumas pessoas de comunidades próximas às aldeias, temerosas de que a possível demarcação de terras os prejudicasse de alguma forma. A narrativa também teria sido apropriada pela coalizão da Resex, de maneira a desmobilizar o movimento (VAZ, 2013, p. 157).

⁶⁵ Um indicador disto são os Jogos Indígenas do Baixo Tapajós, que teve sua segunda edição em 2022. Segundo os organizadores, a ideia de organizar os jogos surgiu após a constatação de que a sociedade santarena desconhecia a existência dos povos indígenas, se limitando ao conhecimento sobre os Borari, por causa de Alter do Chão e da festa do Sairé. Os jogos serviram então, para unir os povos em torno de uma celebração. Para ajudar no reconhecimento, os grafismos foram usados como critérios *sine qua non* para participação nas modalidades. O uso dos traços diacríticos na edição de 2022 foi melhorado, pois se antes existia uma certa rigidez na confecção e uso dos equipamentos para a prática dos esportes, agora se preza pela estratégia que cada equipe utiliza, sendo livres para a confecção da maneira que desejam. Segundo os organizadores, o objetivo de tornar conhecidos os povos pela sociedade santarena foi alcançado, inclusive pela repercussão nacional e internacional que os jogos tiveram, e pela constatação, por exemplo, de que os participantes tinham orgulho de utilizar seus grafismos, o que foi percebido em muitas outras pessoas, sendo normalizado o uso ordinário em todos os ambientes que transitam. Ou seja, os jogos também serviram para a afirmação da identidade dos próprios indígenas. Na edição mais recente, o objetivo já seria as consolidar e fortalecer.

⁶⁶ VAZ, 2010, p. 37. Note-se que apenas Takuara na ocasião havia se declarado indígena, porém mesmo assim, o encontro denominava-se “dos povos indígenas”. Ainda segundo Vaz (2010, p. 37), na ocasião se cantou, dançou, e se realizaram rituais ao redor da fogueira provavelmente com uma participação que era realizada a partir de certa familiaridade dos presentes para com estas manifestações. Assim, era perceptível que a identidade indígena estava subjacente a todos os aspectos que essa adesão implica, necessitando de um verdadeiro movimento para vir à tona.

(VAZ, 2010, p. 35). O movimento começava a ganhar respaldo jurídico. Algumas semanas depois, ainda em janeiro, várias comunidades se assumiram indígenas (VAZ, 2010, p. 233-234).

Na ocasião do I encontro, os presentes foram convidados a participar da Marcha Indígena dos 500 anos, que passaria em Santarém com destino a Coroa Vermelha, na Bahia.⁶⁷ A participação na marcha trouxe como fruto a necessidade de organizar as comunidades recém-assumidas e reconhecidas como indígenas. Em maio de 2000 é então criado o Conselho Indígena dos Rios Tapajós e Arapiuns, que passa a atuar juntamente com o GCI nas comunidades, tratando de questões relativas à terra e das tratativas junto à FUNAI em torno do reconhecimento, promovendo também reuniões para sanar dúvidas, celebrar rituais, e promover oficinas de *nheengatu* e resgate cultural indígena.⁶⁸ A criação de uma estrutura jurídica para albergar os interesses do movimento indígena foi um novo ordenador da situação indígena:

Com essa organização indígena que os povos de diversas etnias foram se juntando e se fortalecendo em prol dos mesmos objetivos e buscando acessar direitos. Inicia um novo ciclo na luta, no sentido de mostrar para agentes públicos do município, do estado, e para toda a sociedade a nossa existência. (KUMARUARA, 2019, p. 21).

Na virada do ano 2000 para 2001, ocorreu um novo encontro dos Povos Indígenas, já com a inserção dos indígenas do Rio Arapiuns, visto que sete comunidades haviam se assumido durante aquele ano. O encontro contou com entidades como o CIMI, COIAB e CNS, além de líderes Munduruku de Itaituba e Belém, evidenciando que o movimento já era devidamente reconhecido (VAZ, 2013, p. 148). Naturalmente, o discurso já havia mudado em relação ao se perceber indígena, afinal a pauta agora dizia respeito às lutas e reivindicações em torno daquilo que lhe era garantido por direito, inclusive a despeito de quem acreditava que essa autoidentificação “súbita” seria motivada por interesses escusos (VAZ, 2010, p. 39).

Nas assembleias geralmente se fala sobre a importância do Movimento Indígena comparando com o que era antes. Há relatos de que antigamente, os indígenas ao irem para a cidade eram tratados como “índios” de forma pejorativa. Algumas pessoas utilizavam termos

⁶⁷ Vaz (2010) aponta que a ocasião da comemoração dos 500 anos da invasão portuguesa foi favorável aos povos indígenas, pois lhes conferiu certa visibilidade em torno de seu reconhecimento como povos originários, além das diversas organizações e movimentos criados em torno de sua autoidentificação e consequente reivindicação de seus territórios (p. 74).

⁶⁸ Como a valorização da prática de beber *xibé* e *tarubá*, derivadas da mandioca. A assessora das oficinas de 1999 e 2000 foi Celina Cadena, indígena Baré Rio-Negrina. Três professores indígenas, da mesma região, também visitaram as comunidades realizando oficinas da língua. Cf. VAZ, 2010, p. 38, 49; KUMARUARA, 2019, p. 20.

ainda mais pesados como “índios sebosos”. Essa ideia subjacente sobre a figura do *índio* acabava sendo reproduzida nas comunidades,⁶⁹ onde se era educado com uma ideia estereotipada acerca do ser indígena. Em vários relatos compilados por Vaz (2010) percebemos como os nativos possuíam uma ideia generalista acerca do indígena. Quanto mais “puro” este era, mais ele se apresentava como um ser idealizado, carregando traços estereotipados, como o fato de andar nu e falar línguas que não o português. Por sinal, algumas das pessoas que ofereceram esses relatos, chegaram a conhecer ou conviver com indivíduos similares a estes arquétipos.

Apesar de haver fortes traços culturais e físicos que os remeteriam sem muito esforço a uma identidade indígena, a visão estigmática em relação à essa figura (atrelada à imagem do “índio puro”) se mostrou uma barreira a ser superada da feita em que se iniciaram os trâmites para a afirmação, pois era preciso inicialmente, transformar o pensamento sobre si próprios.⁷⁰ Ainda assim, embora houvesse a mudança de mentalidade, era forte o receio de sofrer preconceito. Sem um motivo plausível, uma organização coletiva e amparo jurídico, poderia ser mais cômodo permanecer como se estava. Por sinal, Vaz (2010, p. 253) relata uma série de situações em que os líderes do CGI e CITA e alguns antropólogos foram interpelados para dar maiores esclarecimentos a respeito do processo que estava acontecendo em outras comunidades. Após tomarem ciência das razões e dos trâmites, essas comunidades acabaram assumindo-se, ou seja, nesses casos, faltava apenas a *oportunidade*.

Assumir-se indígena significa uma declaração pública de uma identidade subjacente a todos, afinal se consideram indígenas aqueles que partilham o território e condições socioculturais similares, independente de se assumirem ou não. O processo de diferenciação, nesse contexto é mais voltada para com o “branco” e outros agrupamentos sociais impostos e assimilados durante os tempos, justificados por características físicas e hábitos, oferecendo um traço “civilizatório” a estas populações⁷¹ tais como ribeirinhos, tapuios e caboclos, com certa

⁶⁹ Por exemplo, na forma de advertir as crianças, exortadas a não fazerem dano, pois do contrário, se chamaria “o índio”, visto portanto, como uma figura adversa, punidora, que também era considerado assassino e devorador de pessoas.

⁷⁰ Neila cantarolou para mim uma música que compôs no passado, na qual basicamente dava boas-vindas aos portugueses e utilizava expressões hoje não mais adequadas como “índios”. Segundo ela, que pretende regravar a canção e modificar a letra, o cabedal epistemológico que lhe fez escrever a letra dessa forma é totalmente fruto da colonização. Na época, porém, não havia se dado conta do teor da autoimagem, mesmo que já fosse indígena assumida. Ou seja, se para as pessoas que já tinham uma compreensão fortalecida alguns aspectos ainda não eram tão evidentes como hoje, para os que estavam entrando no processo ainda havia um longo caminho a percorrer. Ao final da mini-apresentação, Neila afirmou “[a letra da música] não tem mais contexto pra hoje. Pra gente que quer passar um conhecimento educacional através da arte e da música, não tem nem lógica fazer isso.”

⁷¹ Alguns indígenas inclusive utilizam a categoria de “civilizados”. VAZ, 2010, p. 16, 28, 30-31.

frequência da última.⁷² O processo de diferenciação provocou a busca pelas suas raízes, a definição de suas etnias e a ressignificação de elementos próprios, como a língua, música, rituais e acontecimentos.⁷³

Isto faz com que se entenda que não haja indígenas “ressurgidos”, porque seu suposto desaparecimento se deu em meio à realização de novos tipos de arranjos sociais e transformação das relações preexistentes por conta da violenta presença de um novo grupo, que passa a contar uma história que se sobressai à dos nativos.⁷⁴ Por esse motivo, é preferível se utilizar a categoria “indígenas resistentes” (COSTA et al., 2013, p. 3).

Vaz (2010) trabalha com a ideia de que nos processos generalizadores de “desindianização” e “caboclicização”, os indígenas não foram vítimas, e sim agiram de “estratégias de silêncio, superposição cultural e recriação ou invenção” (p. 21), que conservou boa parte de suas referências étnicas. Romcy-Pereira (2013, p. 40) também vislumbra um paradigma mais “positivo” (contraposto ao fatalismo) na etnologia das últimas décadas em relação à história ameríndia, que não costumava trazer o trânsito e as apropriações do sistema colonial por parte dos indígenas como estratégias de autonomia, sendo consideradas durante muito tempo basicamente como diluição/assimilação do branco e submissão estrita a ele: “enquanto a nossa historiografia destaca a derrota e extermínio, as narrativas indígenas percebem a história como estratégia de manejo da relação com os brancos, no sentido da pacificação de sua nocividade constitutiva.” (ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 42).⁷⁵ Fraxe; Witkoski; Miguez (2009), na mesma linha de pensamento, afirmam que a história ameríndia deve ser analisada do ponto de vista do agenciamento humano: “para superarmos as possibilidades de uma razão ainda portadora de resíduos coloniais, torna-se imperativo reconhecer e ativar a perspectiva de que o importante não é aquilo que se fez do ser humano, o importante é aquilo que o ser humano fará com o que fizeram dele” (p. 30).

⁷² Em trabalhos antropológicos realizados na região antes do fim da década de 90, é recorrente a palavra “caboclo”. Provavelmente a maioria se tratava dos indígenas assumidos posteriormente.

⁷³ O que remetia as existências particulares aos indígenas do passado para identificarem-se com eles na atualidade? Vaz (2010, p. 234-235) cita que algumas pessoas traziam a lembrança de parentes pajés, de expressões proferidas em nheengatu e a existência de artefatos arqueológicos em seus terrenos. Vandria costuma contar que quando criança, achava restos de cerâmica quando o rio baixava, ou no terreno de casa. Curiosa, perguntava para a mãe quem fazia, e ela dizia que eram seus antepassados Borari. Cf. também VAZ, 2010, p. 233-234; 243-244.

⁷⁴ Romcy-Pereira (2018, p. 45) aponta que a desestruturação do sistema regional Tapajó fez surgir uma nova rede regional formada nos interflúvios entre os rios Tapajó e Madeira.

⁷⁵ Vaz (2010, p. 235) relata que os indígenas não negam e não lamentam a mistura com outros povos e culturas.

Em outro momento da pesquisa, intrigava o fato de se perpetuarem memórias coletivas e sentidos de pertença em um espaço que a forte presença colonizadora passou a descaracterizar, lacuna preenchida ao situarmos devidamente os indígenas no manejo de suas relações com pessoas e espaços, inclusive se apropriando das permissividades do sistema colonial (CANAL, 2017, p. 232; ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 46-47). Do ponto de vista dos apoiadores, aquelas instâncias que os motivavam a outrora negar suas identidades, como as agências oficiais e a Igreja (pelo menos a católica), em sua fase moderna os incentivam e os reconhecem, auxiliando a conferir legitimidade e respaldo ao movimento indígena quando se encontra em seus passos iniciais, ou mesmo antes.⁷⁶

Aliada à questão identitária, o movimento de afirmação também se constitui como um “despertar para a consciência de ter direitos sociais” (VAZ, 2010, p. 229). As reivindicações realizadas em torno do que almejam sempre se fundamentam no que a constituição lhes garante enquanto sujeitos.

Vaz (2010) percebeu que em Pinhel - e isto pode ser estendido a outros lugares - que o discurso sobre ser indígena possuía outras variáveis, que acredito que devem ser consideradas, para não ficar a impressão de que todas as pessoas destes contextos se declaram como tal ou são ativas no movimento. Segundo ele, existem os assumidos, que participam do movimento; aqueles que dizem ser indígenas, mas não se assumem; aqueles que afirmam ter uma ancestralidade indígena, mas que não isso não se estende ao tempo atual (por não possuírem mais hábitos “selvagens”, ou “tribais”); aqueles que se assumem, mas não são simpatizantes ou adeptos do movimento e aqueles que simplesmente não se assumem (p. 144). O autor apresenta alguns possíveis motivos para esse emaranhado de situações, que tendem mais a razões individuais, que também podem ser mediadas pela coletividade em questão. Arantes (2020) descreve uma situação de questionamento a respeito da identidade de uma determinada pessoa que se declarava como pertencente a um determinado povo localizado no Rio Arapiuns, realizado por lideranças do território, cujos argumentos orbitavam em torno da questão da vivência e da consanguinidade. Como se vê, a questão da assunção é complexa e obedece a determinadas situações. De modo geral, porém, o CITA não impõe obstáculos para quem se

⁷⁶ Como exposto anteriormente, a educação realizada pela Diocese não tinha mais um cunho colonizador. Vaz (2010, p. 80) cita o incentivo de presbíteros e religiosos junto às comunidades para aviltarem suas tradições culturais, com destaque para as festas religiosas, onde tinham poder de promover adaptações a fim de mesclar suas manifestações culturais (como a presença dos mastros e folias) e a liturgia da Igreja, algo condenado pelos padres de antes. O povo acabou por tomar gosto e padronizar em praticamente todas as comunidades tal estilo de festa. VAZ, 2010, p. 28; 37. ARANTES, 2020, p. 44.

declara indígena, principalmente se há um alinhamento de vivências e responsabilidades (p. 44).

2.4. Cosmovisão dos povos indígenas do baixo Tapajós

Um aspecto cosmovisionário dos povos do baixo Tapajós expresso na performance das Karuana aparece logo no início de suas apresentações. Geralmente iniciam se identificando enquanto grupo e depois pedem licença aos encantados para estarem naquele espaço. Segundo Viviane Borari, esse é um costume ancestral:

Na minha família a gente tem essa coisa mais aflorada da mediunidade [...] A gente sempre foi ensinado a em qualquer lugar que chegar, pedir licença. A gente sabe que vê, mas tem muitas pessoas que não sabem o que tem ali e não enxergam.

Assim como na solicitação de permissão, nas suas canções se encontram imagens de sua cosmovisão, que abrange a existência de entidades, rituais e amuletos, elementos comuns ou similares aos demais grupos do baixo Tapajós. Retomamos aqui a discussão realizada no tópico dedicado à compreensão de território para as coletividades indígenas, entendendo que ambas as dimensões se interligam e se nutrem mutuamente. O que é compreendido como sagrado se faz presente no próprio território, que por sua vez também é sagrado, e portanto, a ele se deve respeito. Na compreensão ocidental-cristã-capitalista, os espaços foram perdendo sua sacralidade, passando a serem concebidos apenas como propriedades. Na concepção dos povos do baixo Tapajós, o sagrado não está longe, inacessível, imagético: ele está aqui e faz parte da realidade imanente.

Em relação aos “não-gente”, Canal (2017) afirma que “os encantados ou engerados compõem o universo imaginativo dos ribeirinhos amazônicos, o que lhes propicia uma cosmologia e mitologia operantes de subjetivações cuja existência pressupõe a inexistência de barreiras entre os seres animados e inanimados” (p. 238). A atuação desses seres – compreendidos enquanto sujeitos com intencionalidade - possui a capacidade de afetar os eventos do cotidiano e as relações humanas, mediando, portanto, a própria forma das pessoas compreenderem a realidade, haja vista que não existem limites definidos e antagônicos entre natureza, cultura e o sobrenatural (WAWZYNIAK, 2008, p. 19-22), sendo equívoca uma ideia de existência que os cristalice em uma simples crença.

Vaz (2010, p. 194) afirma que todos os lugares possuem seus encantados, conhecidos pelas histórias de aparição contadas pelos mais velhos e que em alguns casos estão por trás da nomeação de determinados locais. Arantes (2020) concorda ao dizer que diversos lugares nas aldeias possuem “donos” ou “mães”, que exigem um certo tipo de conduta para quem ali transita. Caso contrário, a/o transeunte ou alguém que esteja a/o acompanhado, é fustigado por algum tipo de mal (p. 41). Daí vem o costume de se pedir licença para entrar no rio, por exemplo. Os eventos indígenas possuem uma série de rituais, e geralmente o primeiro de todos tem como objetivo pedir permissão aos encantados para que se realizem as atividades previstas ali.⁷⁷

É corriqueira a menção dos indígenas a respeito da atuação dos Encantados. Sua capacidade de ser incorporado é o que define se determinada pessoa que possui o dom é uma curadora (incorpora) ou benzedora (não incorpora). A respeito destes seres, Vaz (2016, p. 18) aponta que

Encantados são seres invisíveis que vivem em dimensões inferiores à superfície da terra e das águas, e por isso são chamados também de *encantados do fundo*. Mesmo que os indígenas e moradores afirmem que os *encantados* são cobras, botos, jacarés, puraqués, etc. (por isso também são chamados de *bichos*), os encantados podem tomar qualquer forma, inclusive de homem e mulher, para se mostrarem aos humanos em determinadas ocasiões.

Seres humanos podem virar encantados após a ancestralização,⁷⁸ como é o caso do Pajé Merandolino, que segue morando no rio Arapiuns e às vezes assume a forma de cobra grande (ARANTES, 2020, p. 206). Parte dessa breve apresentação reverbera na fala de Viviane Borari:

A gente tem os encantados, que são os protetores do lugar: às vezes são parentes indígenas que já transcenderam, que moravam muitos e muitos anos ali e realmente ficaram pra proteger o local, mas tem os encantados da natureza mesmo, que são os seres que estão ali e que podem se transformar em animais, em árvore... [...] Eles tocam, eles falam com a gente, eles vêm através de sonhos, então temos os guias que nos mostram o que é o bom e o que é o ruim. Toda vez que a gente vai num lugar que a gente nunca foi, ou até os que a gente sempre vai, mas sempre é bom pedir permissão, porque isso evita de acontecer algum acidente, alguma coisa e a gente tá protegido com isso.

É muito presente também a crença em misuras, visagens ou miraangas, que são as aparições ou manifestações como vultos, vozes de falecidos, animais ingerados (VAZ, 2010, p. 183). Vaz

⁷⁷ ARANTES, 2020, p. 206. Nos rituais pede-se que as moças menstruadas não participem. No acampamento indígena, o líder Arapiun fez memória dessa proibição ao reclamar que alguém “de dia” havia participado do ritual da tarde anterior, pois um encantado não o deixou dormir à noite.

⁷⁸ Sigo o termo que os indígenas usam por ocasião da morte de alguma pessoa.

(2010) relata que na floresta é o local onde mais se pode escutar ou visualizar visagens e bichos, especialmente próximo a caminhos feitos na mata e em horários como meio-dia e seis da tarde. Assovios podem ser oriundos do Boto, Patauí, do Curupira, ou mesmo dos assoviadores, de quem se deve se proteger. Todos os assovios podem ser reconhecidos e diferenciados pelas pessoas.⁷⁹ Bichos e espíritos dos lugares também são mais propensos a serem vistos durante temporais, sob a forma de pessoas ou animais. É possível falar com os bichos, desde que seja feito de maneira respeitosa e serena (VAZ, 2016, p. 25).

Vaz (2010) relata que em Pinhel, a chegada da luz elétrica provocou uma mudança no estilo de vida e rotina das pessoas a partir da década de 1970, e fez com que os bichos e encantados fossem menos ou nem mesmo notados pelas pessoas, afinal a luz artificial teria feito o ambiente perder um pouco de seu ar de mistério e temor, parecendo mais com um “ambiente urbano” (p. 193). Certamente algo de similar e mais intenso aconteceu em Alter do Chão, e a crença nesses seres perdeu parte de sua influência. De fato, andar pelo perímetro urbano da vila à noite não é a mesma coisa que andar na beira do rio (mais escuro), que faz brotar uma sensação diferente, de temor e a sensação de que não se está sozinho.

Vaz (2016) afirma que a constituição de uma aldeia na região do baixo Amazonas prescinde de espaços de sociabilidade (como igreja, campo de futebol e escola) e da presença ou de pajés, ou de benzedores ou de puxadores, que no caso de serem mulheres, também podem fazer as vezes de parteiras (p. 13-14). Sempre houve um grande respeito e procura nas comunidades pela figura das/os pajés,⁸⁰ de forma que a pajelança

⁷⁹ Há um certo costume de se chamar A Curupira, no feminino, pois ela pode ser conhecida como uma mulher de idade, a qual se pode chamar afetuosamente (afinal as pessoas podem falar ou conversar com ela) de “velhinha”, “minha avó”, Comadre, Vovó, Mãe do mato e Mãe dos bichos. É possível presentear a Curupira com cachaça, cigarro e espelhos em troca de uma boa caça (VAZ, 2010, p. 184; 187; WAWZYNIAC, 2012, p. 24). Em algumas ocasiões de rituais, também escutei “curupiras”, no plural. A Curupira pode se manifestar sob diversas formas físicas e comportamentais. Nesse sentido, Wawzyniak (2012, p. 25) conta que na Flona, o IBAMA foi associado pelos moradores com a Curupira, visto que o órgão uma hora agia de uma forma, outra hora agia de outra. A associação não é uma analogia: acredita-se que realmente é uma das formas assumidas pela Curupira. Com isso, as relações são pautadas por respeito, diálogo e uma certa dose de desconfiança.

⁸⁰ No baixo Tapajós, as aldeias dizem que possuem Pajés. Em outros lugares do Baixo Amazonas, porém, usa-se comumente “curador”. A preferência se dá pelo fato da primeira criar uma associação a pessoas que praticam feitiçaria para causar o mal, narrativa ligada à proibição das práticas de pajelança por parte da Igreja. Interessante que Pajé pode ser uma alcunha dispensada pelos próprios, também preferindo o termo curador, pelo fato de acreditarem que os pajés mais poderosos, e supostamente mais dignos deste “honorífico”, existiram em outros tempos. Cf. VAZ, 2016, p. 16-17. É comum escutar também a designação *sacaca*, que seria uma espécie de Pajé mais poderoso, capaz de viajar pelo mundo do encanto em corpo ou espírito e conversar com os seres que ali vivem (ROMCY-PEREIRA, 2018, p. 188-189; VAZ, 2010, p. 399). Merandolino Cobra Grande, por exemplo, foi um *sacaca* que continua a influenciar – espiritualmente e politicamente - na existência das aldeias da Terra Indígena Cobra Grande (cujo nome partiu do *sacaca*), localizadas no baixo Arapiuns. Para se ter uma compreensão etnográfica mais aprofundada desse fato, recomendo a leitura da tese de Lima (2015).

Pode ser vista como o sistema interpretativo dos indígenas e ribeirinhos amazônicos (descendentes dos indígenas em sua maior parte). Apesar da colonização e da catequese cristã, a pajelança continuou desempenhando esse papel ao longo dos séculos, não de forma imutável, mas adaptando-se e recriando-se. Ainda hoje, ela fornece as lentes, através das quais eles veem o mundo; e a linguagem, através da qual expressam sua visão sobre a realidade e seus anseios de emancipação (VAZ, 2016, p. 41).

Elas/es se inserem em um contexto não apenas político, como também espiritual, a quem se recorre por ocasião de algum mal. Segundo o autor, próximo desse sistema se encontra também a feitiçaria, da qual não me delongarei muito, apenas falando que ela é entendida como um tipo de mal lançado conscientemente ou inconscientemente de uma pessoa para outra, existindo famosos feiticeiros que são evitados (e estigmatizados) pelas pessoas. Quando uma pessoa fica mal e um médico não dá jeito, logo se remete à feitiçaria, suspeita que fica maior quando um/a curador/a afirma que realmente aquilo ocorreu, dizendo até quem foi a pessoa que o fez. O curador é então procurado para desfazer o feitiço com a ajuda dos encantados e de remédios naturais. Também a ele são encaminhados casos mais sérios em que um benzedor⁸¹ admite não estar na sua capacidade de resolver – podendo também encaminhar a um médico (VAZ, 2010, p. 157 – 164; 197 – 198; 2016, p. 17). Os casos de mais difícil resolução são os encantamentos. A pessoa que sofre tal infortúnio é levada pelos encantados para sua morada e nunca mais volta (VAZ, 2016, p. 26).

O Pajé realiza a cura através da incorporação dos encantados em uma sessão que possuem elementos como cantos, toque do maracá e fumo do tauari. Os encantados podem então conversar com as pessoas, dizendo-lhes o que lhes causou determinado mal,⁸² aconselhar e ensinar como devem proceder no tratamento (VAZ, 2016, p. 19-20). As/os Pajés geralmente são católicos, e a despeito de proibições realizadas no passado contra sua frequência nas igrejas, que rotulavam suas práticas como “diabólicas”, eles as frequentam, afinal creem que o dom que receberam é proveniente de Deus (algumas pessoas – não os pajés - concebem a pajelança e o catolicismo em campos opostos e conflitantes). Essa espécie de sincretismo estende-se também

⁸¹ VAZ (2016, p. 18-19) aponta que alguns pajés preferem ser chamados de benzedores, porém são dimensões substancialmente diferentes. Ambos possuem o dom da cura, porém os benzedores não incorporam os encantados e se concentram em casos que orações, banhos, garrafadas e defumação são suficientes para resolver o problema da pessoa. Cf. também KUMARUARA, 2019, p. 28.

⁸² Acontece de, por exemplo, a pessoa ter desrespeitado alguma regra de conduta em determinado local e ser fustigado pelo próprio encantado. Cf. também WAWZYNIAK, 2012, p. 20.

às influências de religiões de matrizes afro, dados os contatos com pais e mães de santo, que são mais presentes nas cidades (VAZ, 2010, p. 175-176; 2016, p. 28).

O processo de se tornar curador geralmente inicia quando a pessoa descobre que possui algum dom,⁸³ o que não é algo fácil, pois tanto a família quanto o sujeito costumam relutar em aceitar que o possui, afinal isso lhe confere uma série de responsabilidades, abdições, desgaste físico e emocional (MONTARDO, 2004, p. 50-51), além de serem mal-vistos por pessoas que associam a pajelança à feitiçaria, ou a “coisas do diabo”.⁸⁴ Ainda que a pessoa não aceite, almejando apenas neutralizá-lo, um pajé mais experiente a “prepara” e a receita uma série de obrigações como banhos e oferta de oferendas, afinal, acredita-se que os espíritos malinam da pessoa que não aceita seu dom. O pajé também fica encarregado de preparar as pessoas que aceitam seu dom (VAZ, 2010, p. 178-179).

Dentro da concepção de pajelança, fundamentado na ideia de se ter recebido o dom para desempenhar suas funções, assim como hábitos e prescrições em comum, podem ser inseridos os benzedores, os puxadores ou puxadeiras (que tratam de desarranjos corporais que vão desde simples dismuntiduras até posicionar um bebê na barriga da mãe na forma correta) e as parteiras, que aprendem na prática através da mãe ou avó, o ofício de partejar, rezar e encorajar as mulheres em processo de parto. Puxadores e parteiras também são benzedores (VAZ, 2016, p. 21-22).

O processo de afirmação étnica que aconteceu no baixo Tapajós posicionou todos estes elementos cosmovisionários tanto enquanto valorizados sinais identitários, vivenciados já há muito tempo também por seus ancestrais, quanto como elementos etnopolíticos, significantes em torno de suas lutas pelo fato de os desequilíbrios causados no ordenamento existencial e social afetarem não apenas seu modo de vida, como o da própria relação entre os seres humanos

⁸³ O dom, segundo Vaz (2016) é “uma predisposição sobrenatural que apenas algumas pessoas trazem do ventre materno” (p. 14). Ele quem vai definir se determinada pessoa pode receber os ensinamentos a respeito da pajelança para os exercer depois. Geralmente as pessoas que o possuem passam por uma série de perturbações na juventude, que envolvem diferentes sensações que beiram a loucura, levando as pessoas a procurarem um pajé experiente para saber se aquilo seria o dom se manifestando (VAZ, 2016, p. 32). Algo similar é encontrado entre os Guarani (MONTARDO, 2004, p. 40-41), quando a “vocação” para o xamanismo aparece em situações de doença grave, seja na própria pessoa ou em alguém próximo.

⁸⁴ Tal noção também se fundamenta no fato de os pajés incorporarem. Para não sofrer com a estigmatização, alguns curadores podem negar que são capazes de o fazer, preferindo afirmar que para curar se utilizam de entidades e elementos católicos (VAZ, 2016, p. 30).

e não-humanos, conforme afirma Paulo Borari⁸⁵ em fala transcrita por Arantes em 2017 (2020, p. 51):

Se nossos encantados moram no fundo do rio, se eles moram no tauari, no tauarizeiro, se eles moram na embaubeira, eles são daquele território e a gente vai ter que defender aquele território, em respeito ao nosso povo, aos nossos encantados que moram ali. Vamos conversar com os mestres, ouvir aquilo que eles têm para falar, porque eles entendem tudo, eles conhecem os lugares. E eles sabem dizer aquilo o que a gente precisa fazer para que os encantados continuem ali, para que o branco não venha destruir a morada dos nossos encantados. Isso é a nossa luta contra as hidrelétricas no Rio Tapajós, contra essas mineradoras, contra esses madeireiros, contra o agronegócio na nossa região, porque tudo é encantado, em todos os lugares eles moram. A gente está em cima e eles estão embaixo aqui da Terra.

A reivindicação também se coloca em uma perspectiva epistemológica e poética, frente ao racionalismo ocidental cartesiano que ao buscar explicar o mundo, o fez querendo destituí-lo de categorias sagradas: “La desmitificación de los elementos, a lo cual han contribuido muchas de las ciencias modernas, ha convertido mucha poesía en prosa. Antes del nacimiento de las ciencias de la Tierra, el hombre vivía en una tierra encantada”. (SCHAFER, 2013, p. 47). As Karuana se utilizam, portanto, das possibilidades que a música lhes abre enquanto meio de veiculação de sua cosmovisão que não seria apresentada da mesma maneira se veiculada por outras linguagens:

Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. As mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música. (WISNIK, 2017, p. 30)

O cantar a partir de suas experiências e afetos com seu lugar sagrado e com os seres não-humanos e a partir de suas vivências espirituais não podem ser entendidas como uma mera base poética alegórica ou mesmo inventada, e sim como algo que compõe seu imaginário e portanto, concretamente media suas dinâmicas existenciais.

⁸⁵ Paulo é Pajé, antropólogo e amigo das Karuana.

CAPÍTULO 3 – “ARRUMAR A BARRA DA SAIA, SOLTAR O CABELO E SAIR PRO LUAR”: CONCEPÇÕES CULTURAIS DE MÚSICA E CARIMBÓ

Assim como qualquer outra manifestação artística, a música surge dentro de um contexto particular, a partir das múltiplas experiências do artista ou grupo dentro de um contexto histórico definido. Sendo assim, daremos um panorama inicial a respeito do entendimento de música dentro de uma perspectiva descentralizada.

Na graduação em Filosofia, alguns professores se mostravam sensíveis em relação à existência de outras filosofias. Pretendiam nos fazer entender que a Filosofia que surgiu na Grécia era oriunda de uma série de influências de correntes de pensamentos advindos dos mais diversos lugares. Com o holofote que o cristianismo posteriormente lhe conferiu, a perpetuação grafada de sua história e a epistemologia que se alastrou devido ao domínio colonial em outras nações, a filosofia europeia tornou-se a principal, o que se reflete até hoje nos currículos das graduações e das escolas, que ofusca a existência de outros sistemas de pensamento ou os coloca em um patamar abaixo do europeu.

Filosofia e Música estabeleceram diversos pontos de contato desde os pré-socráticos. A música na realidade grega era entendida como uma multidimensionalidade poucas vezes explorada nos estudos filosóficos ordinários, geralmente citada como um dos elementos componentes do universo estético e educacional, o que esconde sua ampla abrangência de elementos culturais e epistêmicos.

Tomás (2005, p. 14-15) recorda que a Musicologia aponta a figura de Pitágoras como o primeiro pensador a sistematizar o que hoje pode se denominar teoria musical. Seu pensamento, além de filosófico, continha uma característica científica e religiosa, que por sua vez se entrelaçava com a música. No seu entendimento, e no de seus seguidores, a música era composta por números, que ao serem representados fisicamente, como era feito na época, faziam uso de formas geométricas, que evidenciavam conjuntos harmônicos.

Por harmonia podia-se entender a coesão em um todo de elementos outrora contrários e desconexos,⁸⁶ o que abrangia, no que diz respeito ao processo sonoro, tanto a sincronia

⁸⁶ A harmonia estaria mais para o âmbito metafísico (teórico), e a música em si para o âmbito sensível. Ambas as dimensões se interconectavam. Cf. TOMÁS, 2005, p. 18.

instrumental quanto o equilíbrio entre corpo e mente ou mesmo como aspecto educativo e ético.⁸⁷

A parte educativa, que conferia uma grande preocupação para a formação do cidadão helênico, também encontrava seus desdobramentos na música. Platão valorizava a educação musical a partir de seu entendimento de que seu fazer e a formação humana eram similares, pois ambos demandavam ritmo e harmonia, chegando inclusive ao ponto de assinalar quais seriam as melodias, ritmos e instrumentos ideais para a formação dos cidadãos (TOMÁS, 2005, p. 20).

Posteriormente, seu discípulo Aristóteles explanaria a importância da Música na educação na medida em que se colocava a serviço do descanso da mente, nos momentos de ócio e relaxamento. Isso não significava uma escuta que tivesse como finalidade apenas o prazer suscitado por ela, possuindo também um caráter moralizante, compartilhando a ideia anteriormente exposta de que a música pode influenciar no comportamento, podendo corrigir posturas não condizentes para a vida em sociedade. A concepção aristotélica também fazia evidenciar a estrutura de classes estabelecida em sua sociedade, afinal, compreendia que a música devia ser desfrutada pelas classes sociais superiores, e considerava que o ensino musical deveria deixar em segundo plano o ensino instrumental, afinal se entendia o manuseio dos instrumentos como similar ao trabalho manual, ofício realizado pelas pessoas escravizadas (TOMÁS, 2005, 26-27).

Outros elementos componentes do fazer musical grego evidenciavam seu cabedal epistemológico como o fato de matemática vir a serviço da música por ocasião do encaixe das sílabas no tom correspondente aos compassos (fracos ou fortes), que por sua vez advinha da gramática. Para os gregos, cantar era também um “contar”.⁸⁸ A música como reflexo da realidade cultural e epistêmica, portanto, apresenta muitas entrelinhas passíveis de serem lidas.⁸⁹

⁸⁷ No sentido de *ethos*, ou seja, de estados da existência, a partir das quais se realizavam as composições, adquirindo o caráter de tais estados. De fato, as composições podem refletir o “estado de espírito” do compositor, ou serem utilizadas em ocasiões em que são mais apropriadas, influenciando nas sensações dos presentes. TOMÁS, 2005, p. 17.

⁸⁸ Inclusive Platão criticava os músicos que criavam teorias musicais apenas com a experiência sensível em detrimento de cálculos matemáticos. TOMÁS, 2005, p. 19; 21.

⁸⁹ Do ponto de vista cultural e individual. Por exemplo, é possível perceber a filosofia dualista de Platão quando este entende a harmonia na música enquanto responsável pelo equilíbrio do corpo e espírito quando ouvida (experiência sensível), e enquanto indicadora da essência e regência harmônica do universo (realidade suprassensível). Cf. TOMÁS, 2005, p. 23-24.

O complexo sentido de música para os gregos e a representação do entendimento do universo, tem certo prestígio no pensamento ocidental da idade média, que passa também a receber influências da filosofia da Roma pagã e do cristianismo nascente. A preocupação do cristianismo se torna a conciliação dessas diversas correntes de pensamento em função da consolidação de seus dogmas, assim como o conhecimento musical oriundo das distintas culturas, de forma que se unam aos ritos da Igreja. Ciente da importância da música na Grécia, o clero motiva seu uso, posicionada no âmbito da economia da salvação e como instrumento de propagação da fé, porém com um detalhe: os instrumentos são considerados despertadores de lascívia, e portanto, são retirados da liturgia, onde apenas a música vocal tem espaço (TOMÁS, 2005, p. 31). A música do início do cristianismo, portanto, se encontra influenciada em termos de função e execução pela epistemologia da época. Enquanto substância teórica, recebeu contornos de ciência graças à revisitação dos filósofos do período à filosofia helênica (uma característica do período), tendo destaque a figura de Santo Agostinho. Enquanto *éthos*, adentra na moral cristã a partir da ideia pitagórica de equivalência entre música e modos de comportamento (TOMÁS, 2005, p. 38).

Com o passar do tempo, a Música acabou se tornando uma manifestação mais independente, voltada ao seu desenvolvimento prático, passando a ser um campo de conhecimento acessório de outras áreas, permeada de análises limitantes e estruturais, cindida de sua própria capacidade científica (TOMÁS, 2005, p. 7).

Costumamos, por nossa herança cultural e educacional, desconhecer a imensa variedade de estilos, sistemas sonoros e concepções musicais não-hegemônicos em detrimento de categorias próprias, conforme aponta Vasconcelos Neto (2020, p. 133) em seu trabalho sobre a música Kuximawara no contexto indígena do Noroeste Amazônico:

No contexto *kuximawara*, os performers não seguem necessariamente juízos de “musicologias ocidentais” como afinação, tonalidade. Conforme afirma Hill (2014, p. 18), etnomusicólogos treinados em “teorias musicológicas ocidentais” ignoram que as “musicologias indígenas carecem de terminologias técnicas para notas, ritmos, intervalos”. Trata-se de “teorias da musicalidade” radicalmente diferente da nossa.

Carpentier (1985) visualiza a história da música europeia contada de uma maneira “pura” não apenas pela literatura, mas pelos próprios músicos, que o fazem em uma perspectiva de valorização do passado:

El origen y crecimiento de la polifonía, la estructuración de formas, la afirmación de los estilos y géneros, la biografía particular de los instrumentos, la formación y

desarrollo de la orquesta sinfónica, de la ópera, de drama lírico, se integran en un encadenamiento de hechos perfectamente coherente y claro —por no decir dialéctico—, allí donde cada innovación responde a una necesidad, cada personalidad desempeña un papel de mayor o menor importancia en cuanto a eficiencia composicional o aportación estética. En más de diez siglos de música europea, no hay misterios ni accidentes. Enriquecimiento gradual, si, debido al intercambio de ideas, la polémica estimulante, y un mayor conocimiento del mundo... Los compositores europeos que más presumieron de revolucionarios se apresuraron siempre, al exponer sus conceptos, a demostrar que tenían antecesores en siglos pasados, buscándose abuelos, a veces, en el mismo Medioevo.

Em contraste, para o autor, a música latinoamericana não se encaixaria nos mesmos parâmetros e aspectos de análise, pois a realidade musical é determinada por fatores altamente dinâmicos, para não dizer frenéticos:

Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado.

O autor argumenta que é mais simples entender a obra de Schoenberg do que a de Heitor Villa-Lobos, visto que se o primeiro tinha uma base musical culturalmente precedente sobre a qual desenvolveu sua obra, o segundo produziu um estilo que no contexto brasileiro – e latino-americano - não dava sinais de que apareceria. Sob o mesmo prisma podem ser compreendidas, por exemplo, a “Música do beiradão” desenvolvida através da dinâmica de trabalhadores pelo Estado do Amazonas, mediada pelas ascensão e derrocada de grandes ciclos econômicos (MESQUITA, 2022); os rumos e posicionamentos que a MPB assumiu durante a ditadura militar em consonância aos demais movimentos artísticos progressistas na América Latina e a adoção, na música litúrgica católica, de uma linguagem mais popular sem perder os fundamentos teológicos. As coordenadas da música latino-americana não costumam ser muito bem unidirecionais, sendo resultados de inúmeros fatores. Se tal característica já se fazia presente em um contexto pré-globalização, certamente o contexto atual é de fluidez constante.

Menezes Bastos (1978, p. 38) relata que nos primeiros estudos realizados em sociedades não-ocidentais, tendeu-se a utilizar a linguagem musical ocidental como método de transcrição, da qual as sociedades estudadas não partilhavam. O enfoque na música ocidental em geral qualifica a música pelo seu tempo histórico, local de origem, ou mesmo pelos instrumentos

utilizados. Aquilo que é “clássico” ou de outro tempo, costuma ser tratado como melhor que o atual.⁹⁰ Lühning; Tugny (2016) apontam que as ideias preconceituosas a respeito de determinadas manifestações, vistas como evitáveis, folclóricas ou mesmo “ruins” se encontram em um prisma sociopolítico classista que detém uma visão limitada a respeito de cultura, como se apenas o “erudito” ou o “clássico” fosse bom, evidenciando uma hegemonia que decanta até nos gostos e opiniões, apesar das mais variadas manifestações pertencentes à realidade brasileira, um paradigma colonialista que se alastra também pelo âmbito acadêmico de ensino e financiamento (p. 23; 37-39). Carpetien (1985) corrobora a informação ao afirmar que o juízo de valor não parte dos artistas. Os artistas clássicos não tinham uma noção ou intenção de hierarquizar a música,⁹¹ compondo o que lhe vinha como inspiração ou conforme o que lhe era solicitado. Essa ideia surgiria na Europa – e na história da arte - apenas na segunda metade do século XIX, com o valorização da opereta e da “música de salão”, lugar onde se fazia “a melhor música possível”.

A ideia de hierarquização atravessou o continente. Carpetien (1985) descreve um cenário musical latino-americano repleto de “tangos, rumbas, guarachas, boleros” que não eram bem-vistos por “músicos sérios”, sinfonistas e professores de conservatórios, que chegaram a criar uma escala de hierarquia musical, que ia desde a música “cultura” até a “folclórica” e “folclórica-no-estado-puro” que abrangia as sonoridades indígenas.⁹²

É preciso destacar, no entanto, que essa noção vem mudando com o passar do tempo, o que nos permite avançar em outras discussões que se inter-relacionam com a música e não apenas seu aspecto estrutural, que na dificuldade ou impossibilidade de falar a linguagem musical do outro, tenderá a oferecer o seu ponto de vista. É possível enxergar a mudança na área da Etnomusicologia, que realiza uma revisão constante de métodos e abordagens.

⁹⁰ O que não é uma exclusividade da música europeia. Basta ler a sessão de comentários no Youtube de um clássico qualquer da MPB: é quase uma constatação o elogio à canção ligado ao descrédito a outros estilos, em especial o *funk*. O curioso e o que ajuda a fundamentar a valorização conforme o tempo, é que se formos da mesma forma ler os comentários de *funks* antigos, iremos perceber descrédito com os *funks* atuais. Na época em que faziam sucesso no entanto, eram igualmente evitados por algumas pessoas. Acrescento que grande parte do preconceito com este estilo musical não é por questão de gosto, e sim pelos contextos de onde surgem e fazem mais sucesso. Vasconcelos Neto (2020) aborda a resistência ao novo na música como “pessimismo sentimental”, algo tão comum que consegue encontrar fundamentos desde a Grécia antiga até no marco teórico elaborado por Sahlin (p. 58).

⁹¹ O que hoje é tido como “culto” estaria no mesmo patamar que o “popular”. Essas concepções, no entanto, não existiam.

⁹² Carpetien critica a escala como um todo, mas a folclórica em estado puro lhe parece mais absurda, pois se existe uma sonoridade em “estado puro”, então ela não pode ser chamada de música, pois esse conceito é ocidental e foi desenvolvido fora daquela sociedade.

Os sentidos desta área, para Piedade (2006, p. 71), são apenas fortalecidos quando perpassam por diversos domínios da cultura, operando em diversos níveis da consciência individual (mente) e coletiva (sociedade e cultura). Portanto, prescinde do entendimento de processos de produção musical que estão para além da técnica, pois se assim fosse, a Musicologia já seria suficiente para abranger quase todos os significados da música. Menezes Bastos (1978) problematiza a abordagem dualista realizada pelos seus antecessores, que entendem a música como um processo posterior da cultura ou reduzem seu espectro a poucos elementos analíticos os estabelecendo como os fundamentais, tais como a Fonologia, Gramática e expressão (p. 38-39).

A Etnomusicologia germina como ciência com os primeiros estudos musicais realizados em outras sociedades além da Europa. Nattiez (2016, p. 2) cita estudos realizados junto a grupos indígenas dos Estados Unidos (Theodore Baker, 1882) e do Canadá (Walter Fewkes, 1889). Se Baker precisava elaborar as partituras a próprio punho por não dispor de tecnologias de registro sonoro, Fewkes as tinha à disposição. Os instrumentos de captação foram divisores de águas tanto para facilitar a pesquisa quanto para se criarem arquivos sonoros de músicas não ocidentais, sendo o primeiro em Berlim sob direção de Carl Stumpf (NATTIEZ, 2016, p. 2; MONTARDO, 2002, p. 21).

Stumpf, um psicólogo, em conjunto com outros pesquisadores, fez parte da Escola de Berlim de Musicologia Comparada, criada no início do séc. XX no Instituto de Psicologia. Ali foram desenvolvidos estudos a respeito de influências comportamentais, além de estudos comparativos sobre determinadas especificidades da música, o que possibilitou um trabalho de classificação de todos os instrumentos conhecidos até então (MONTARDO, 2002, p. 22).

Utilizando-se da teoria do difusionismo, em voga na época (que defende que todas as inovações culturais e tecnológicas sempre partem de um centro difusor), Erich Hornbostel e Curt Sachs estudaram os instrumentos e produções musicais em diversos lugares, propondo uma teoria de “evolução musical” (NATTIEZ, 2016, p. 2). Segundo Montardo (2002, p. 22), esse período coincide com o desenvolvimento da Antropologia enquanto área de estudo, para onde se inclinariam posteriormente as abordagens da Escola de Berlim. Nesse ínterim, a procura em realizar comparações de estruturas musicais entre as culturas é abandonada, embora siga como paradigma por outros autores (MENEZES BASTOS, 1978, p. 40).

A partir das décadas de 1920 e 1930, a disciplina se desenvolve nos Estados Unidos e sua característica de produção é mais descritiva, oriunda das observações etnográficas junto a diversos grupos indígenas do país, e do maior desenvolvimento de tecnologias de registro sonoro. O trabalho de registro, por sinal, já tinha adentrado em terras brasileiras em 1911, conforme relata Vasconcelos Neto (2020, p. 56) com as gravações realizadas por Koch-Grünberg em Roraima e no Noroeste Amazônico, cujo material foi para um museu de Berlim (Berliner Phonogramm-Archiv) e posteriormente com Roquette-Pinto (1912), registrando a música dos povos Pareci e Nhambiquara, ambos de Mato Grosso, material destinado ao Museu Nacional do Rio de Janeiro. O autor cita os dois trabalhos em uma passagem que problematiza a descaracterização oriunda da retirada dos sons de seu contexto para os levar a museus da Europa, o que se tornou uma “moda” da época. Os dois exemplos citados não foram descritos como gêneros indígenas, e sim regionais ou mesmo de influência europeia.

Ainda na perspectiva do registro, Nattiez (2016) destaca os trabalhos de Frances Desmore, que na linha de preocupação com a salvaguarda de processos sonoros, cria o “método monográfico”, que consistia no registro, transcrição e descrição musical. Desmore foi uma precursora no estilo de pesquisa que aliava o estudo da forma do som com informações etnográficas, modalidade que seria concretizada e difundida com o trabalho de David McAllester (1954) que secciona objetivamente ambas as áreas (NATTIEZ, 2016, p. 4). O desenvolvimento do relato etnográfico com a análise da estrutura sonora se dá com as pesquisas de Alan Lomax (1968), que na tentativa de universalizar sua pesquisa, singra por um viés que lembra vagamente o difusionismo, dividindo e analisando os processos sonoros de todo o mundo a partir de grandes regiões e áreas culturais na parte etnográfica. Apesar das críticas que vieram a surgir posteriormente, especialmente por isolar o agenciamento das coletividades, seu trabalho foi importante como tentativa de “responder a questões musicológicas na Etnografia e questões etnográficas na Musicologia” (NATTIEZ, 2016, p. 5), criando condições para que a etnomusicologia recebesse seu nome atual e delineasse melhor seus objetivos nos anos 1950.

Nattiez (2016) destaca que a partir de então, na Europa Central e França houve um intenso movimento de registro e definição de critérios científicos das pesquisas realizadas na área, que pendiam mais para o registro sonoro e análise musical,⁹³ tendência que não era a

⁹³ Nattiez (2016, p. 5-6) destaca as figuras de Béla Bartók e Constantin Brăiloiu, que buscaram conferir um cariz científico aos seus trabalhos e à disciplina como um todo através do diálogo com outras áreas, como história e sociologia; exortavam aos pesquisadores um trato científico com o objeto (no caso, a motivação da pesquisa não

mesma da etnomusicologia anglófona, que conferia mais importância à etnografia, cuja obra de Alan Merriam (*Antropologia da Música*, de 1964) foi a principal expoente. Ali o autor descreve que o estudo da música somente tem relevância quando atrelado ao fator cultural e para bem investigar, elenca aspectos que julga relevantes para os estudos em Etnomusicologia, como a dimensão material, temáticas, posição social do músico e funções sociais da música (FREIRE, 2010; NATTIEZ, 2016, p. 7; PIEDADE, 2006, p. 64). Em 1973, John Blacking publica *How musical is man?*, partilhando da ideia de que a etnografia é o ponto de partida fundamental para compreender a música de uma determinada sociedade (NATTIEZ, 2016, p. 7).

Como é possível perceber, embora desde o início a música não-hegemônica fosse um objeto de interesse científico, ainda era observada sob o prisma da música e da ciência ocidental. Com o devido posicionamento e contextualização da cultura local em um espaço determinante musicalmente, aparecem novas variáveis nos estudos musicais. A Etnomusicologia evoluiu em conjunto com a dinâmica das próprias ciências sociais de se direcionarem às periferias, a despeito dos domínios impostos pelas narrativas e ações no mundo pelo homem, hétero, branco, europeu e cristão, sobre as quais as sociedades estudadas podem mostrar um eixo alternativo de saberes e práticas.⁹⁴

A indústria musical, fenômeno em que a humanidade adentrou no séc. XX, transformou seus aspectos de produção e veiculação, especialmente com o desenvolvimento das tecnologias para tais fins. No séc. XXI, o desenvolvimento tecnológico avançou ainda mais a ponto de tornar-se popular, o que foi fundamental para uma maior descentralização da produção, veiculação e das fronteiras musicais.⁹⁵ Por outro lado, existem críticas a esse sistema, especialmente pelo viés unilateralmente mercadológico que alguns artistas e produtoras se direcionam.

ser o caráter estético das obras) e criticaram e transformaram paradigmas de pesquisa anteriores. Nesse novo momento, por exemplo, se considera perda de tempo estudar a proveniência de determinado som, sendo mais relevante pesquisar como ele se transformou através da oralidade, e como é reproduzido nos mais diversos espaços. Esse aspecto, inclusive, é presente nos estudos de carimbó, que faz uso da memória oral como elemento de difusão. O dossiê do IPHAN traz como exemplo a canção “Lua luar”, de Mestre Lucindo, que apresenta algumas pequenas variações dependendo do grupo que a está executando. Cf. NATTIEZ, 2016, p. 6; IPHAN, 2014, p. 105.

⁹⁴ Instâncias não necessariamente simultâneas. Reitero que para não realizar uma reprodução dos métodos de pesquisa que evidenciam algum tipo de dominação epistêmica, irei utilizar formas de análise apropriadas pelo grupo, e a partir de suas falas. Cf. ARAÚJO, 2016, p. 9; 14.

⁹⁵ O que possibilitou ao artista periférico uma maior autonomia na logística de seu trabalho. O Tecnomelody em Belém se popularizou na última década fugindo dos modos convencionais de produção e difusão, através de gravações caseiras e distribuição em comércios populares e camelôs, ou mesmo na internet.

Wisnik (2017, p. 14) realiza um apontamento sobre o paradigma atual de encontros musicais, devido à redescoberta da música dita “modal”, à busca de popularização para as massas e a própria tecnologia empregada na sintetização das músicas. As distâncias entre estilos, modos de produzir, tempos históricos e culturas, ficam a cada ocasião menores, o que faz com que o próprio pensamento musical leve em conta os novos encontros, feito a partir de “linguagens aparentemente distantes e incompatíveis” (WISNIK, 2017, p. 14).

A obra de Wisnik dedica um capítulo para as músicas da tradição dita “pré-moderna”, de povos escanteados pela memória musical, tais como os povos do continente africano, indianos, chineses, árabes, e inclusos aí, os indígenas das Américas. Todos esses povos possuíam e possuem noções próprias acerca da música, sendo que a própria morfologia do som pode ser entendida como um saber cultural (WISNIK, 2017, p. 20; 29).

Balboni (2018) afirma que as culturas tendem a se distanciar de uma “essência” no modo de produzir música, visto que seria contemplado como uma mera produção humana através de uma técnica. A música nesse sentido vai além, não existindo modos específicos e rígidos de produção. Mesmo que existam situações em que ocorra preferência ou fidelidade a modos tradicionais de a se fazer (ou mesmo resistência a novidades), elas não fogem da dinamicidade das artes.⁹⁶

Seguindo esse pensamento, o que abordamos a respeito da música das Karuana não se fecha em estruturas fenomenológicas ou no que diz respeito às suas funções, embora as descrevamos em determinados momentos. Ainda que seja um indicativo da cultura indígena do baixo Tapajós, da Amazônia e da América, ela representa estruturas de pensamento e modos musicais únicos, construídos historicamente e generosamente dispostos pelas mulheres.

⁹⁶ A transição de características pode modificar a classificação musical, mas não encarcerar a criatividade, especialmente quando se tornam movimentos/ tendências. O forró, apesar das semelhanças, por exemplo, varia do xote e do baião, que se constituíram em contextos e tempos históricos diferentes. O forró por sinal, continua a passar por diversas transformações, geralmente motivando críticas de um público mais saudosista. Em 2018, o grupo de Rock britânico Arctic Monkeys lançou o disco *Tranquility Base Hotel & Casino*, que trouxe a reboque diversas críticas negativas de pessoas e mídia especializada que acompanhavam o trabalho dos músicos havia anos, criticando principalmente o fato de o grupo deixar sua “essência” acelerada e juvenil. As pessoas que receberam bem o disco, no entanto, entenderam que a mudança fazia parte do processo de amadurecimento dos músicos e de sua livre escolha criativa, tanto que alheios às críticas, em 2022 um novo disco foi lançado em um estilo ainda mais sóbrio. Nos tornamos mais abertos aos fenômenos sonoros à medida em que entendemos a “essência” humana como resultado das escolhas realizadas, e não como algo que deve ser seguido a ser seguido por algum tipo de norma, por isso não contemplo formas musicais tradicionais na perspectiva da recusa. Assim, as Karuanas podem, a qualquer momento, decidir não tocar carimbó, ou eliminar/cambiar/introduzir elementos, criando a sua essência a partir daí (SARTRE, 2017, p. 25).

De modo particular, as pesquisas junto aos povos indígenas da Amazônia irão fornecer uma série de categorias e funções musicais atreladas a vivências, compreensões e fronteiras mais diminutas entre as realidades, que segundo Montardo (2002), já se encontravam em pesquisas que possuíam outros fins de análise que não o musical.⁹⁷ Para Piedade (2006, p. 67) nas pesquisas etnomusicológicas na Amazônia,

os sistemas musicais nativos imbricam-se nos domínios dos saberes, havendo, portanto necessidade da compreensão da música para além da ordem sônica, tomando-a como um "sistema significante de relevância estratégica para a construção do real". (BASTOS, LAGROU, 1995) A música amazônica lança desafios ao próprio conceito de música, enriquecendo, portanto todo o campo da Musicologia, Teoria Musical e Filosofia da Música. [...] A música ocupa um lugar central tanto na cosmologia das culturas amazônicas -como elemento significante presente desde o tempo mítico-, quanto nas curas xamânicas - como instrumento de comunicação com o mundo sobrenatural -, nos rituais -como meio de recriação do tempo mítico-, e em diversas funções cotidianas e comunicativas.

Deise Lucy Montardo, ao publicar em 2002 sua tese de doutorado a respeito da música Guarani, pontua que a corporalidade sempre esteve atrelada às pesquisas no campo das manifestações estéticas indígenas. Por esse motivo, elementos mais tangíveis como as artes gráficas e ornamentações corporais eram mais pesquisados em detrimento da música, poesia e dança (o próprio trabalho de Montardo abriria espaço para a corporalidade também como dimensão presente na música),⁹⁸ o que não significava a não-existência de importantes trabalhos etnomusicológicos entre os povos indígenas do Brasil e da Amazônia.

No caso do grupo a ser trabalhado, temos um estilo e execução de música que ora remete, ora executa experiências rituais do tempo e espaço. Podemos conceber que se trata de um ordenador da experiência do real, do sensível e do intangível, ao dispor estas realidades nas canções e nas performances. Há um continuum entre saberes aprendidos, gerados e compartilhados.

A complexidade da música aqui tratada, perpassa ademais, por sua característica de ser ritual e ao mesmo tempo popular. No âmbito da música popular, Piedade (2006) aponta que esta tem a grande característica de fazer entender a sociedade de maneira mais pontual e contextualizada, por ser oriunda de diversas realidades sociais (p. 67). Compreendemos assim,

⁹⁷ A autora cita que os processos musicais foram encontrados em pesquisas sobre cura, sinestesia, uso do espaço conforme o gênero, agricultura e xamanismo (p. 21). Isso se dá pela multifuncionalidade da música nas sociedades indígenas, conforme expressa Dantas (2011, p. 227): "A música, das artes vivas na aldeia, é a linguagem que provavelmente mais se prolifera: presta-se a diferentes usos, em modalidades múltiplas".

⁹⁸ MONTARDO, 2002, p. 21.

que existe uma identificação muito mais profunda do artista com aquilo que passa por seu processo de criação, por dizer respeito àquilo que compõe sua visão sobre a realidade.

Wisnik (2017) aponta para a realidade não-concreta do som, que é diferente de outros elementos culturais estéticos, pelo fato de ser intangível, o que faz com que a música seja relacionada com as categorias do espírito (p. 29). Nesse sentido, a música transborda de seu aspecto físico, para adentrar nas mentes ganhando significados, que desencadeiam emoções e aprendizados. A música indígena possui uma relação profunda com aquilo que chamaríamos de “espírito”, pois existem realidades intercomunicantes e ao mesmo tempo concretas e influentes no meio social. O canto seria um modo de expressar e se comunicar com estas diversas realidades, inclusive temporais. Wisnik (2017, p. 30) afirma que

entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. As mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música (p. 30).

Por este motivo, o grupo em questão pode lançar mão desta atividade artística para tratar realidades exprimíveis pela poesia e melodia da canção, que agrega valor e encorpa seus discursos e ações.

O contato com as Karuana e com outros eventos de carimbó me permitiu perceber a forte centralidade da música nos meios visitados, sendo problemático negar que ela em si já é uma manifestação contra-hegemônica para além do discurso. A vivência das Karuana, ao ofertarem suas narrativas, já trabalham direta e indiretamente para mudar o paradigma colonizador.

Tal como veremos a seguir, o próprio carimbó surge em meios periféricos, se constituindo com o passar dos anos em uma manifestação de resistência cultural e identitária frente a atores sociais que agiam de forma a desmobilizá-lo. A imensa variedade de lugares e formas de o fazer apontam para o modo como as pessoas o fizeram ser atrativo a ponto de serem adaptadas nos mais diversos contextos que não o conhecia. Se por um lado podemos legar a recepção à simplicidade de confecção dos instrumentos, compartilhamento de letras rapidamente memorizadas e até mesmo a já utilização de instrumental e arranjo similar, por outro podemos presumir que houve o encontro de grupos sociais que se identificaram uns com os outros, conforme expressa Vasconcelos Neto (2020) a respeito dos músicos de São Gabriel

que não vivem apenas da música: “A cena *kuximawara* está conectada não apenas por um passado, uma paisagem, um espaço geográfico ancestral, mas principalmente um modo de vida comum” (p. 103). Assim, através de pessoas que guiaram sua relação a partir de determinados aspectos, o carimbó acaba se tornando uma prática de sociabilidade, que por sua vez desenvolve sua própria dinâmica de adesão, que pode ser completamente diferente daquela original.

3.2. “Hoje vou de Carimbó”: incertas, miscigenadas e marginalizadas origens.

As relações sociais conflituosas oriundas da colonização causaram inúmeras transformações na ordem social amazônica, em termos de organização, território, conhecimentos, identidades. O indivíduo originário deste espaço, porém, resistiu culturalmente através de maneiras particulares, e o que subsiste, na atualidade - referente a modos de ser, fazer e pensar - se renova, se resgata e ressignifica a despeito da invisibilização causada pela história oficial, velha reprodutora da versão dos “vencedores”, homogeneizando e escrevendo nas areias da praia uma imensa variedade de manifestações. A perpetuação da ótica dos *vencedores* se aprofunda como raízes epistemológicas, privilegiando os saberes hegemônicos e mantenedores do *status quo* de desigualdade, desconsiderando outras formas de pensamento.

Manifestações como o carimbó evidenciam tanto as particularidades culturais - que vão além de uma simples manifestação estética, visto que há uma série de processos e significados que possuem desdobramentos na vida, saberes e lutas dos grupos que os realizam - quanto a existência de mecanismos de poder que as invisibilizam, por conta de suas condições de origem e perpetuação, ou mesmo pelo espaço territorial a qual remetem. Apesar das tentativas de impedir que o carimbó fosse executado por grupos marginalizados, algumas vezes de forma ostensiva, a manifestação conseguiu tornar-se símbolo do povo paraense como um todo, independente de classe econômica, origem, identificação ou mesmo contato com grupos e coletividades que o executam.

A cartografia do carimbó aponta para sua existência no estado do Pará - apesar de também ser visto no Maranhão - em contextos sociais e geográficos distintos, com maior presença na região do “Salgado”, adjacências de Belém. O Pará, assim como a Amazônia no Geral, passou por diversas e profundas transformações sociais, muito ligadas aos fenômenos migratórios, através dos quais novos agentes passam a entrar em contato com os moradores do local, implicando misturas e novas formas de trabalhar, conviver, se relacionar, e também de

realizar seus folguedos. Estes processos de trocas interculturais impõem algumas dificuldades no entendimento da origem do carimbó, sendo consideradas duas proveniências principais:

- a) Alguns teóricos costumam apontar suas origens negras, notadamente pelo uso do batuque (o curimbó) e outros elementos materiais;⁹⁹ pelo tom lamurioso das canções, expressando o sofrimento da escravidão, pelo molejo corporal, pela difusão dos negros através do tráfico pelo Pará do século XVII, pela correlação com as festividades de santos pretos e pelos diversos relatos compilados sobre o possível local de origem do carimbó que apontam para comunidades remanescentes de quilombos (IPHAN, 2014, p. 74). A Capital do estado, Belém, teria se tornado um centro de manifestação e irradiação da cultura negra.¹⁰⁰ Entre suas manifestações, estava o *lundum*, que teria passado por um processo de assimilação no contato com “caboclos” e indígenas, modificando-se até se tornar o carimbó (COSTA, 2015, p. 7).
- b) Outros teóricos apontam sua origem como indígena, a partir de relatos de viajantes e missionários elaborados nos séculos XVII e XVIII, no qual a manifestação se tratava de uma dança ao redor de uma fogueira (portanto, em formato de roda), ritmada pelo toque do *curimbó* e da maraca (instrumento indígena).¹⁰¹ Como de praxe, foi uma prática proibida pelos jesuítas, mas nem por isso, deixada de ser executada.

O IPHAN não se aprofunda na questão do surgimento do carimbó, discutindo apenas a questão das influências, pois acredita que elas são geradas a partir do velho discurso sobre “as três raças” que contém em si a não-consideração de conflitos entre os grupos sociais. Nós, por outro lado, pensamos que tal pensamento prevalece apenas por quem não é do círculo, pois as teses de origem são defendidas com maior ou menor força de acordo com o território e cultura em questão, dentro de uma perspectiva de autoidentificação pessoal e comunitária, sem jamais negar a influência alheia.

O trabalho de Marena Salles e Vicente Salles (1968), por exemplo, aponta que há mais características afrodescendentes no Carimbó do que indígenas, mas seu campo de observação

⁹⁹ Sobre a influência negra, o IPHAN aponta para o uso predominante dos tambores, a aceleração do ritmo, para o uso da antifonia (fala-resposta), polimetria e polirritmia (ou contraponto, notadamente pela diferença de função e sonoridade dos curimbós dentro de um mesmo arranjo, assim como as vozes) e a síncope (quando a batida forte é deslocada para o tempo que no compasso seria da fraca, característica presente em muitas músicas brasileiras, latinas e caribenhas), além do fato de seus primeiros registros documentais apontarem o uso do curimbó pelos escravizados. Cf. IPHAN, 2014, p. 13; 38.

¹⁰⁰ Belém, Vigia, Bragança e Soure eram entrepostos comerciais por conta de seus portos, o que possibilitava também uma dinâmica de trocas interculturais entre os escravizados. Cf. IPHAN, 2014, p. 84-85.

¹⁰¹ COSTA, 2015, p. 9; IPHAN, 2014, p. 13.

é restrito à região do Salgado. Alguns teóricos – e o próprio IPHAN – apontam para influências lusitanas, porém não necessariamente como criação deste povo (COSTA, 2015, p. 6). Para Salles M. e Salles V. (1968, p. 278), o estalar de dedos na dança é uma representação das castanholas das danças ibéricas. O IPHAN (2014, p. 13) ainda acrescenta a dança em pares e padrões melódicos.¹⁰²

Seja qual for o ponto de vista, esses grupos sociais possuem uma relação íntima com o Carimbó e modos próprios de executá-lo e pensá-lo, marcando o encontro e a mistura em todas as dimensões,¹⁰³ o que nos leva a entendê-lo como manifestação intercultural, com várias influências desde o seu início, vivenciado por grupos marginalizados historicamente, fora da rota do “progresso”, ou “do lado errado da história” (POLLAK, 1989, p. 8). Fuscaldo (2015, p. 81) afirma que “as diferentes instituições sociais e o pensamento científico dominante esforçaram-se em produzir a ‘não existência’ de tais práticas sociais e saberes, considerando-os inferiores, improdutivos e residuais”. Essa constituição por povos alijados da memória nacional torna ainda mais forte a concepção patrimonial do carimbó, pois este passa a conter e ser a expressão de um povo.

Ademais, essas características de origem e influência incidem sobre a maneira pelas quais os grupos sociais que do carimbó fazem uso significam a prática. O trabalho de inventário do IPHAN, motivado pela crescente valorização da manifestação no íterim de diversos grupos, realizou junto a estes um diagnóstico a respeito de sua vivência em torno do carimbó, compreendendo a atividade como uma forma de saber enraizado na história e no cotidiano das coletividades que dela se utilizam:

São atividades que geralmente envolvem a transmissão de conhecimento em meios familiares ou grupos de referência, mas que também podem ser realizadas através de eventos organizados para apresentações artísticas dos grupos, quando ocasionalmente são promovidos encontros, oficinas, palestras e debates entre os grupos e seus agentes culturais. Em alguns dos vários festivais de carimbó que acontecem anualmente, observam-se iniciativas que desdobram a condição de espetáculo para momentos de reflexão e debate em torno da prática e seu processo de continuidade (IPHAN, 2014, p. 16).¹⁰⁴

¹⁰² Sobre o fato da existência de pares mistos ser uma característica das danças ocidentais, conferir VIANNA, 1986, p. 89.

¹⁰³ Dimensões essas que seriam o canto, música, dança e formação instrumental. Cf. IPHAN, 2014, p. 13.

¹⁰⁴ Durante a execução do trabalho, ficamos sabendo de duas “oficinas de carimbó”, uma no Festival dos Rios e outra no dia do Turismo em uma escola de ensino técnico. Embora tenham sido mais voltadas para a questão da performance, a ocasião dos eventos evidencia a multidimensionalidade do carimbó. O Festival dos Rios se configurava em um espaço artístico e ativista, ao passo que o dia do Turismo evidenciava mais seu lado atrativo e comercial, que assim o é por ser uma das imagens do povo paraense.

Procurando atentar-se para suas especificidades e seus aspectos comunicantes entre si, o dossiê do IPHAN nos permite pensar a manifestação enquanto vivência: “[O carimbó é] um complexo lúdico, estético e artístico que transita entre as formas de expressão, celebrações, saberes e lugares (re)produzidos a partir do universo material e simbólico de seus produtores” (IPHAN, 2014, p. 20). Compreendemos então que o carimbó está para além de suas características sonoras e das ocasiões em que são consumadas, estando presente nas narrativas em torno da identidade, nos modos de fazer, de se relacionar, de ensinar, de se reinventar, o que o remete facilmente à noção de patrimônio.

3.3. Aspectos gerais do Carimbó

Antes de o carimbó ser gravado e difundido, imortalizado nos dispositivos musicais físicos, pelo rádio e atualmente em plataformas digitais, as composições e os ritmos eram compartilhados através da oralidade e reprodução, elementos característicos de difusão da cultura negra e indígena no Brasil como um todo (CRISTO, 2012, p. 43). Diante desta dupla proveniência, mesmo a origem da palavra recai em incerteza. Alguns teóricos afirmam que deriva da palavra *kuimba*, que significa “cantar”, em quimbundo (POEL, 2013, p. 181), mas a versão mais aceita é a de que deriva palavra curimbó (do Tupi *curi* – madeira, *m’bó* – escavado), que é o instrumento de percussão principal da música, no qual a tocadora ou o tocador senta-se em cima para o tocar com as mãos como se fossem baquetas. O curimbó consiste em uma tora de madeira oca por dentro, onde se coloca couro de veado, ou na versão moderna, de boi, ou búfalo em uma das extremidades.¹⁰⁵ O processo de manufatura demonstra conhecimento do local, e uma forma de significar a relação para com seu meio. Os trabalhos de escolha dos materiais, e posteriormente, de criação, são os processos mais importantes, pois o curimbó precisa ser resistente e “afinado” por bastante tempo.¹⁰⁶

Sendo usado primeiramente para designar o instrumento, a palavra curimbó sofreu um processo de metaplasmo até se tornar “carimbó”, o nome da manifestação como um todo

¹⁰⁵ Monteiro (2012) aponta que há variedade na manufatura, nomenclatura, e na quantidade utilizada nas performances. No seu estudo de caso, com um grupo de Salinópolis, o autor identificou a presença de três tambores, variáveis em tamanho e função (p. 940). Cf. também FUSCALDO, 2015, p. 84.

¹⁰⁶ Não apenas o curimbó como outros instrumentos são manufaturados geralmente pelos próprios músicos, que recebem legitimidade por sua especialidade, geralmente aprendida de maneira autodidata e de acordo com sua experiência musical. Cf. IPHAN, 2014, p. 40 – 44; MONTEIRO, 2012, p. 938.

(FUSCALDO, 2015, p. 85; IPHAN, 2014, p. 13).¹⁰⁷ Com o passar do tempo, outros instrumentos de cordas, sopro ou percussão, foram incorporados nas músicas, cadenciando e encorpando as melodias.¹⁰⁸

Existem alguns requisitos¹⁰⁹ e funções dentro da manifestação: existem o “cantador de carimbó” que canta os versos principais, o “tirador de carimbó”, que entoia o início do canto, o “batedor de carimbó”,¹¹⁰ e os “dançadores” (FUSCALDO, 2015, p. 84), além daqueles responsáveis pelos seus respectivos instrumentos. Essas funções, no entanto, não são rígidas. Dependendo da região, pode-se ter contato com representações similares como o Gambá¹¹¹ e o lundum no baixo Tapajós e o Peru de Atalaia e a Zimba na região do salgado.

A musicalidade do carimbó está ligada à sua configuração orquestral. Pode possuir um arranjo mais encorpado, quando se utiliza de instrumentos como o saxofone,¹¹² onça (cuíca), pandeiro, guitarra, contrabaixos (as duas últimas inseridas nas fases mais contemporâneas) ou

¹⁰⁷ Em Alter do Chão há uma diferença substancial entre curimbó e carimbó. Curimbó é nativo enquanto o carimbó “veio de fora”. A expressão carimbó, no entanto, é mais utilizada, amalgamando uma série de percussões locais – entre elas o curimbó.

¹⁰⁸ Para alguns grupos, outros instrumentos podem ser considerados “básicos”, com especial destaque para o banjo (ou bandola) e a maraca. Além dele, podem ser utilizados também o pandeiro, clarinete, flauta, reco-reco, embora estes já com menos incidência.

¹⁰⁹ Monteiro (2012) cita que para os tocadores de Salinópolis é imprescindível que se tenham “mãos firmes e fortes, precisão rítmica, e, sobretudo, boa resistência física e muscular” (p. 940), algo constatado quando tocamos a membrana do tambor, portador de certa rigidez, similar à do atabaque. Imagine que a membrana é tocada sucessivamente e freneticamente em uma postura não muito ergonômica pelo tocador desde o início da apresentação, e que algumas vezes o toque do curimbó marca a passagem de uma canção para a outra sem pausar. Mesmo os tocadores mais experientes terminam cansados e ofegantes a apresentação. Neila certa vez me mostrou até algumas marcas nos pulsos um dia após os ensaios para a apresentação na Feira Gastronômica, devido às constantes batidas no curimbó.

¹¹⁰ O batedor de carimbó geralmente era a figura masculina, porém isso foi mudando com o tempo. As Karuana trabalham nessa configuração.

¹¹¹ O Gambá, manifestação também homônima do tambor principal, é tradicional na Vila de Pinhel, margem esquerda do Rio Tapajós. Vaz (2010, p. 203-205) afirma que ele já existia como festejo dos puxiruns dos povos às margens dos rios muito antes do estabelecimento das missões, fundamentado pelos relatos do Padre José Daniel que não apenas descrevia a manifestação (com características similares à do carimbó, tal como o modo de se tocar e a existência de tambores de diferentes tamanhos e ocasiões de uso), como também fazia entrever sua difusão em outros lugares. Com o estabelecimento das missões, o gambá sofreu algumas adaptações em sua música, e juntamente com outras festas amazônicas, também recebeu mudanças nas características sociais e diacríticas do evento. Essas festas, de longas jornadas, acabaram se tornando importantes ocasiões de sociabilidade, mesmo após a saída dos religiosos e pouca assistência destes posteriormente. O gambá atual, por sua vez, já comporta a integração e trocas culturais de ambos os grupos. Os negros trouxeram consigo o carimbó, novas letras, ritmos mais animados, adaptações nos tambores, e a figura do Reongo (Rei do Congo) e da Rainha. O gambá possui uma história de resistência, da feita que alguns padres o quiseram eliminar, acusando de ser uma festa profana (VAZ, 2010, p. 211), assim como foi passou a ser entendido como tradição cultural e *indígena* de Pinhel, situado em um contexto de legitimar sua ancestralidade, e conseqüentemente, o direito de ali permanecer (VAZ, 2010, p. 214-215), corroborando o que dizem Lühning; Tugny (2016, p. 35), ao afirmarem que a memória musical dos povos ameríndios também é a memória de ocupação e experiência territorial. Sobre a adição de elementos próprios dos locais às festas litúrgicas, conferir VASCONCELOS NETO, 2020, p. 63-64.

¹¹² Ou outros instrumentos de sopro. O saxofone pode ser utilizado também para fazer solos.

mais simples, como é o caso das Karuana, que utilizam banjo, curimbó e maracas. Ainda que existam configurações instrumentais diferentes, seja pela escolha dos grupos, seja pela disponibilidade de pessoas, o curimbó, no entanto, é essencial. Segundo Neila, “pode faltar tudo, menos o curimbó”, fato que pode ser conferido pela própria disposição do curimbó no local da apresentação, geralmente em destaque, no centro.¹¹³

O ritmo percussivo do carimbó é repleto de síncope e arpejos fraseados, que se combinam ao som do banjo, tocado geralmente em ritmo acelerado (IPHAN, 2014, p. 24). Os conjuntos prezam por utilizar mais de um curimbó na execução, de forma que cada um deles possui um nome, função, tamanho e timbre. O maior se utiliza para marcar o tempo, e os demais para as síncope e repiniques (IPHAN, 2014, p. 38).

Alguns aspectos comuns da dança nos diferente locais são: os passos marcados pela batida do tambor, que permitem tanto a performance fixada em um local quanto o trânsito pelo espaço; o uso dos braços de uma maneira leve, a projeção do corpo um pouco à frente no caso dos homens, e os diversos gingados com a saia no caso das mulheres. Pode ser tanto executada individualmente quanto em pares, onde não há o contato físico, e sim visual entre o par, além de cortejos. Além disso, preferem-se os espaços relativamente amplos onde se possa realizar a dança, independentemente de ser no terreiro ou em terreno concretado.

Nos grupos parafolclóricos, é fundamental que se haja um padrão e exuberância nas indumentárias:

A partir da segunda metade do século XX, devido a um maior processo de divulgação do carimbó como gênero musical, alguns grupos passaram a ensaiar novas coreografias e produzir indumentárias, adereços e uniformes mais chamativos que pudessem atender as demandas que surgiam, notadamente nos centros urbanos da capital do Estado e de alguns municípios com verificável vocação turística (IPHAN, 2014, p. 15).

Fora desse contexto, as mulheres costumam utilizar longas saias lisas ou estampadas (geralmente estampas floridas) com camisas brancas,¹¹⁴ além de ornamentos corporais, e os homens utilizam camisas estampadas ou brancas e calças dobradas até certa altura dos joelhos,

¹¹³ O que é útil para grupos que destacam sua identidade visual, com desenhos na membrana do tambor. Geralmente a disposição do curimbó no centro é mais utilizada pelos grupos que executam o carimbó pau e corda. Cf. IPHAN, 2014, p. 36.

¹¹⁴ Que não é uma regra, sendo mais importante a saia, que podem ser utilizadas na dança de formas diferentes, como para rodopiar, farfalar, ou mesmo para “esnobar” alguém, como no caso da dança do peru. Além disso, a saia confere um visual geral muito interessante.

além do chapéu de palha. Nos grupos de carimbó mais formais, podem ser encontrados pessoas que usam terno e gravata (MONTEIRO, 2012, p. 935; IPHAN, 2014, p. 15).

3.4. Sobre o que canta o carimbó

Através dos tempos, a produção e execução do carimbó permaneceu em espaços periféricos e com pessoas simples em ocupação, que apesar de terem o carimbó enraizado em sua existência pessoal e coletiva, o dividem com outras ocupações, que não os restringem de admiração e enaltecimento enquanto personagens responsáveis por contribuir com sua produção.¹¹⁵ O cotidiano é ritualizado e transformado em música, tornando-se referência para a identificação coletiva dos indivíduos ligados à manifestação. Há um *continuum* entre existência, relações, labor, afetos, espaço e tempo (IPHAN, 2014, p. 97).

As composições são o ponto diacrítico do universo simbólico, tratando questões referentes ao ambiente, acontecimentos do cotidiano, crenças, fluxo migratório, alimentação, paixões, gracejos, questões políticas, sociais, podendo também fazer alusão a outras realidades (FUSCALDO, 2015, p. 97; IPHAN, 2014, p. 14-15; 25-26). Dos temas mais expressos nas canções, o trabalho possui destaque, especialmente por ser um dos pontos de contato entre o ser humano e seu ambiente, que o fazer estético alavanca a uma dimensão poética e simbólica. Cabe apontar também, nas temáticas carimboleiras, a presença da religiosidade local, onde há alusão a inúmeras manifestações afrodescendentes, bem como da encantaria amazônica, na figura dos encantados e seus espaços de trânsito.¹¹⁶

Para além da temática religiosa, há a presença da relação do ser humano com a natureza, evidenciado pelo trabalho de transformação, pela sua dimensão simbólica e pelas lutas frente à sua destruição, que compreendem a conscientização dos sujeitos das próprias localidades até um espectro mais amplo na dinâmica neoliberal, se colocando com mais acento nos tempos atuais, como resposta aos massivos e constantes interações predatórias para com a natureza.

Notadamente há uma busca pela superação do individualismo no aspecto de coletividade do pensar, produzir e atuar no carimbó, concretizadas em sua performance e nas temáticas das

¹¹⁵ O carimbó, apesar de seu frenesi característico na música e dança, possui algumas formalidades. Uma delas é o respeito e reverência que se deve dar aos chamados mestres de carimbó.

¹¹⁶ SILVA; GONTIJO, 2016. O entendimento dos encantados é muito interessante para entender os processos de encontros culturais. Algumas entidades são provenientes da cosmovisão indígena, mas outras, como reis e princesas (como na Ilha de Algodoal), remetem a histórias europeias.

quais discorrem, característica de horizontalidade que é marca dos povos indígenas e afrodescendentes, que se refaz dentro do devir histórico, evidenciando a contextualização e contemporaneidade da manifestação, dentro de um prisma de novas organizações sociais, econômicas e artísticas.

3.5. O carimbó e sua trajetória de invisibilização

Ainda que o Carimbó seja reconhecido nacionalmente como “o som do Pará”, e seja patrimônio reconhecido pelo estado, não significa que sempre foi aceita fora dos espaços em que se criou, em função de suas raízes em grupos marginalizados, como indígenas e negros.

Nas estruturas despóticas, onde o corpo da terra e do som é apropriado pelo poder mandante, o som passa a ser privilégio do centro despótico, e as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófonos sociais a serem expurgados (...) A música modal é a ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que sua prática seja cercada de interdições (WISNIK, 2017, p. 36-37).

A reflexão de Wisnik em relação à marginalização do som abrange a própria estrutura do arranjo: para ele, a percussão possui um histórico de condenação iniciado pela escolha da Igreja Católica em valorizar as melodias harmonizadas em sua liturgia. De fato, alguns segmentos da Igreja valorizam mais o canto e um acompanhamento instrumental sóbrio. Outros aceitam a percussão se executado pela bateria, mas alijam o atabaque por remeter a religiões de matrizes africanas, sendo valorizado em segmentos mais progressistas.

As estéticas de algumas culturas surgem em um contexto de marginalidade, e costumam assim continuar. No contexto do Carimbó, este foi marginalizado pelos missionários enquanto expressão indígena, e pelas elites de Belém enquanto expressão negra. Os caminhos pelos quais percorreu até se tornar símbolo do povo paraense foram repletos de negociações e despojamentos para que suas características originárias não se fizessem evidentes e assim não fosse silenciado.

Fuscaldo (2015) situa o carimbó em um contexto triplamente marginalizado: como classe social, enquanto origem étnica e relacionado com o espaço geográfico, distante fisicamente e ideologicamente dos centros de poder e de cultura. Entendendo o carimbó como uma manifestação tradicional, sua perpetuação acontece de forma diferente no tempo histórico:

Consideram-se manifestações culturais tradicionais aquelas que, em uma sociedade dividida em classes sociais e hierarquizada etnicamente, são produzidas principalmente pelos setores marginalizados da população [...]. São produções coletivas, anônimas, que podem apresentar uma função no contexto em que estão inseridas. Além disso, são dinâmicas, persistentes no tempo e foram transmitidas de geração em geração principalmente pela forma oral, e não através da organização sistemática de ensino-aprendizagem da sociedade moderna (p. 82).

O próprio surgimento das irmandades religiosas negras evidencia as negociações e despojamentos realizados em torno do desejo de realizarem suas festas. Proibidos os escravizados de manifestarem sua religiosidade, encontraram formas de adaptar o catolicismo a ela, sendo a principal o agrupamento em irmandades em torno de santos pretos, o que não necessariamente lhes isolou de conflitos com as autoridades eclesiásticas. Em tal contexto, que se estende pela história até os dias atuais, o carimbó possui também um significado de ligação com o divino (IPHAN, 2014, p. 49-51).

Historicamente, o carimbó concebido como folguedo dos escravizados e classes mais populares, encontrou na cidade de Belém um pólo irradiador. Na capital, e na cidade de Vigia, no entanto, no final do século XIX, passa a ser expressamente censurado pelos códigos de postura dessas cidades (SALLES M. e SALLES V., 1969, p. 260), não sendo exclusividade destes dois locais, em termos de proibição e repressão a manifestações da cultura popular negra, frutos do conservadorismo proveniente das altas classes sobre estas manifestações (COSTA, 2015, p. 2).

No início do séc. XX, o carimbó se torna objeto de discussão de intelectuais paraenses, passando a ser valorizado como manifestação popular. O “resgate” acaba sendo feito através de composições mais “eruditas”, e de descrições vinculadas em jornais e produções acadêmicas (COSTA, 2015, p. 3). A paulatina saída do carimbó de um contexto mais interiorano para o contexto (sub)urbano de Belém, nas décadas de 1960-1970, marcou o início de uma popularização vinculada pelos meios de comunicação, pelos intelectuais e artistas da periferia, o que fez com que o ritmo ganhasse novos instrumentos, influências musicais e formas de fazer, caindo finalmente no gosto popular regionalmente e nacionalmente, passando a ser identificado como manifestação cultural local, catalisado pela formação de grupos parafolclóricos e pelo surgimento de festivais de carimbó (FUSCALDO, 2015, p. 84; COSTA, 2015, p. 4-5; IPHAN, 2014, p. 77-79).

Paralelamente, veio o conflito entre aqueles que defendiam a realização de um carimbó “mais tradicional” e aqueles que defendiam o carimbó dito “moderno”.¹¹⁷ Do frio litígio surgem importantes artistas da história do carimbó como o Mestre Pinduca, capitaneando o carimbó moderno, e as figuras de Verequete e Mestre Lucindo representando o carimbó tradicional. A preocupação com a conservação do carimbó era a possível deturpação de uma manifestação há muito tempo invisível, e que guardava elementos autênticos e específicos. A comercialização, como acontece na indústria fonográfica, faria se perder essas características, pois teria de se adequar “ao gosto do freguês”.

No que diz respeito à manutenção de um estilo mais tradicional, Costa (2015) afirma que a intenção era de boa-fé, mas seus fundamentos acabavam por reforçar estereótipos convenientes com a procura de uma fundamentação sociológica em torno da criação de uma identidade regional, como embate à conjuntura política da ocasião:

na década de 1970, o tema do carimbó também recebia influências do contexto político-cultural da ditadura inaugurada em 1964. O “carimbó caboclo” e “popular” satisfazia em parte a necessidade do estabelecimento de um “povo” nortista, “autêntico”, frente a uma conjuntura política repressora, na qual muitos estudantes e intelectuais se engajavam na crítica ao mercado e à indústria cultural como forma paralela e concomitante de luta contra o regime político (p. 12).

Assim, criava-se um modelo regional de resistência, mas ao mesmo tempo, se fetichizava o traço de um arquétipo, que a despeito do “carimbó de massa”, era o detentor do “carimbó original”. Esse sujeito era eterno coabitante da natureza, e vivia bem longe da cidade - e que bom! - pois permanece incólume, incapaz de adentrar nas “modernas” relações de inventividade e comércio, que contaminam qualquer “ser puro”. Ora, este tipo de estereótipo é mais comum e atual do que se imagina, e apesar de o intelectual almejar, na verdade, exaltar a

¹¹⁷ Segundo o IPHAN (2014, p. 37), o carimbó mais tradicional passou a ser caracterizado como “pau e corda”, fruto de um costume brasileiro durante as décadas de 1930-1950 de designar os grupos de acordo com suas características instrumentais, como “cordas e metais”, e o próprio “pau e corda”. A designação também era presente nas “Jazz-bands” (ou popularmente conhecidas como “Jazzy”, que não tocavam jazz, e sim música popular brasileira: o nome advinha da disposição instrumental que era similar às das bandas de jazz) cujos músicos também compunham conjuntos de carimbó. Entre esses grupos, havia aqueles que adentraram no processo de “eletrificação” e aqueles que não possuíam este instrumental, acabando por ficar com a designação pau e corda, levada também ao contexto do carimbó. O dossiê aponta a figura do Mestre Pinduca como o responsável por iniciar a modernização do carimbó através do uso de instrumentos eletrônicos, sob críticas de produtores e ouvintes mais tradicionais, tanto que seu primeiro LP teve uma característica mais próxima do estilo pau e corda, por orientação da gravadora. Posteriormente, a música produzida por Pinduca se tornou popular, influenciando na criação de outros grupos com sonoridade semelhante (ou que promoveram intersecções com outros estilos musicais locais ou que faziam sucesso na época), e a consolidação do carimbó no mercado fonográfico. Sobre a importância de Pinduca enquanto cantor, produtor e revelador de talentos dentro desse cenário que não se restringia à música paraense, como também tinha uma influência na música amazonense, conferir Mesquita (2022, p. 235-243) Conferir também: IPHAN, 2014, p. 80-84; COSTA, 2015, p. 5.

figura destes sujeitos, acaba por fechá-los em nichos, perpetuando suas vozes em coadjuvância, o que se fazia tão evidente quanto incoerente, pois ao mesmo tempo em que se idealizava esse “caboclo” por excelência, suas próprias condições reais de existência já não eram mais aquelas, e nem por isso o carimbó deixou de ser executado.

Galgando caminhos independentes dos debates, o carimbó naturalmente adentrou na indústria fonográfica, comercializando suas manifestações, o que em determinados casos acabou invisibilizando grandes mestres e compositores,¹¹⁸ recebendo um caráter de “apresentável” para um público consumidor, a despeito de sua característica original de ser aberta e comunitária, sem espaços demarcados entre artista e plateia. Os mercados do Turismo e do entretenimento também passam a contribuir para essa visão.¹¹⁹ Muniagurria (2018) percebe as mudanças empreendidas no carimbó que adentra o mercado tanto no âmbito da etnomusicologia - na complexificação das atividades a ponto de se tornar símbolo regional – quanto no âmbito sociológico, no qual o “brincante”, que transforma algo referente ao seu lazer e sociabilidade em produto, se torna um “trabalhador”. A forma de escrita da autora dá a entender que do alguns dos autores os quais se baseou, teriam encarado as transformações de forma negativa, ao passo que para outros, as transformações foram positivas no sentido de renovação da música *pop* paraense não apenas naquele momento, como depois (p. 244).

Nossa pretensão aqui não é realizar um juízo de valor acerca da nova dinâmica que se deu com a entrada na indústria fonográfica, pois recairíamos no erro de rotulação da manifestação e dos participantes, e sim apresentar as novas realidades em que a prática se encontrou na necessidade de adentrar e ressignificar, afinal a própria dinâmica do Carimbó na indústria fonográfica, auxilia direta e indiretamente em sua saída da marginalidade, pelo menos em termos de difusão:

A estratégia política do som deixou de se dar pela clivagem ideológica entre a música oficial, apropriada enquanto música elevada e harmoniosa, e as músicas divergentes, consideradas baixas e ruidosas; a industrialização tornou-se uma processadora de toda forma de ruído repetitivo, disseminada em faixas de consumo diversificadas. Não se trata mais de tocar o som do privilégio contra o ruído dos explorados, mas de operar

¹¹⁸ FUSCALDO, 2015, p. 101. A autoria das canções também costuma se perder por conta da execução por diferentes grupos, que comumente as modificam, ou pela fragilidade de seu armazenamento. Alguns grupos gravavam suas canções artesanalmente em CD's, ao passo que alguns compositores registravam em cadernos ou apenas na memória, devido o fato de serem analfabetos. Ainda que tenham se passado alguns anos, e o acesso a meios de gravação e redes sociais tenha se popularizado, reside o problema da apropriação das músicas por parte de grupos mais visados, cuja maior incidência de registro remete aos mesmos sua autoria. Cf. IPHAN, 2014, p. 31; 104-105.

¹¹⁹ Um outro conflito, citado por Costa (2015, p. 8), dizia respeito ao fato de alguns artistas mais conhecidos nacionalmente se apropriarem do carimbó, com alguns inclusive, afirmando que eram invenções próprias.

industrialmente sobre todo o ruído, dando-lhe um padrão de repetitividade. (WISNIK, 2017, p. 50).

Fuscaldo (2015, p. 84), afirma que apesar de todas as diferenças para com o carimbó “original”, sua popularização midiática marcou sua expansão para além do estado, se tornando conhecido nacionalmente, e remetendo à identidade e cultura paraense, fato consolidado a partir do século XXI, o que conclamou o esforço de artistas e academia pelo seu reconhecimento como patrimônio cultural imaterial do Brasil, esforço conquistado em 2014.

3.6. Oralidade e patrimônio

O entendimento do carimbó como patrimônio não se isola em seus elementos constitutivos materiais e práticos, ou às performances e suas letras de canções, estendendo-se à sua compreensão enquanto gerador e perpetuador de identidades, maneiras de conceber a(s) realidade(s), de fazer, ensinar, lutar e resistir. Essa noção é consoante com a ideia de patrimônio defendida por Gonçalves (2003, p. 27):

é usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Esta categoria faz a mediação sensível entre o céu e a terra e entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e para ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, forma as pessoas.

A força no Brasil e no mundo da ideia de patrimônios intangíveis decorre da assunção/ afirmação da identidade por parte de grupos e indivíduos, cujos elementos que compõem seu universo acabam por possuir significados eivados de narrativas locais que se imprimem na trama geral da manifestação. No caso do carimbó:

Ao longo de sua história foi reinventado e ressignificado por atores sociais os mais distintos: artistas, produtores, jornalistas, intelectuais e acadêmicos especialistas. As elaborações sobre quem afinal é o “rei do carimbó”, qual sua significância, sua “origem”, o “autêntico” e, mais especificamente, sua condição de “símbolo identitário”, conformaram diversos “modos de ver” e reproduzir a manifestação (IPHAN, 2014, p. 89).

Falamos a respeito das origens do Carimbó e de como essas produções permanecem em âmbitos periféricos. A partir disso é necessário questionar: após a patrimonialização, ainda

podem ser tratadas como expressões periféricas? Periféricas em relação a quê? O questionamento advém de nosso processo de pesquisa, no qual o carimbó se encontra na centralidade dos artistas, das ocasiões, dos espaços, das narrativas... como então ainda as considerar desta maneira?

Em primeiro lugar, entendemos por “memória periférica” aquela construída em meios não-hegemônicos, geralmente em lugares desconsiderados da história nacional ou mesmo da regional, possuidoras de um forte significado nos meios em que são presentes, e abertas em recepção e oferta às memórias de outros sistemas. São memórias que se perpetuam internamente sob diversas formas ao mesmo tempo em que encaram esvaecimentos, seja por falta de adesão, mudanças na estrutura social ou mesmo por eventos fortuitos como a morte de guardiões(ãs) de conhecimento.

Como tratado anteriormente, o carimbó se encontra em um triplo contexto de marginalização: de origem étnica, por classe social e pelo espaço geográfico, variáveis de uma mais ampla estrutura de poder, que percebe os grupos sociais da Amazônia como antagônicos a um projeto de colonização e a formação de uma identidade nacional (FRAXE; WITKOSKI; MIGUEZ, 2009, p. 32).

A aproximação geográfica dos centros culturais nacionais, ou a relevância que estes conferem às manifestações são variáveis pertinentes na discussão. O sertanejo, ainda que fosse uma música interiorana em seu início, sempre esteve no âmbito do Sudeste, “centro cultural” do País. O funk, visto com preconceito por conta de suas origens periféricas, também ali se encontrava. Isso lhes abriu espaços, ao mesmo tempo que lhes exigiu uma série de reformulações para transitarem no *mainstream*, tendo diferenças substanciais com suas origens. O Sudeste conheceu retalhos da música paraense, na onda do sucesso dos artistas, como foi o caso de Fafá de Belém (que quando lançou músicas com um toque regional foi criticada), da Banda Calypso, Gaby Amarantos e Lia Sophia, sendo que as duas últimas tiveram suas canções como trilha sonora de novelas da Rede Globo. Assim, as músicas paraenses sempre ficaram restritas do conhecimento do grande público, apesar de regionalmente serem perceptíveis as eras e tendências.

Aqui ainda reside um outro problema: os centros regionais de cultura e os lugares afastados destes. Em algumas cidades em que é forte a manifestação do carimbó como Marapanim, Santarém Novo, Curuçá, Mosqueiro (onde foram realizados os trabalhos de

levantamento do IPHAN), mesmo com certa proximidade com Belém, é dificultado seu trânsito, evidência e interação com outros agentes sociais, o que é ainda pior no contexto Santareno (MUNIAGURRIA, 2018, p. 250).

Daqui parte a discussão sobre as formas de produção em contextos menos adstritos externamente, mas inter-relacionados internamente, cujas relações e trocas pessoais, grupais e artísticas se imprimem na característica da produção no lugar como um todo. Ou seja, mesmo que inexistam ou seja ínfima as relações com os centros, não são eles quem definirão a sua existência ou não.

Veloso Neto (2017, p. 16) nos apresenta o conceito de território criativo subalterno, posicionado teoricamente na discussão da indústria cultural enraizada no capitalismo, do qual podemos tirar alguns elementos interessantes para analisarmos como se perenizam as manifestações artísticas nestes espaços:

O território criativo subalterno é um subsistema de interação social. Uma cadeia produtiva que, pela própria existência, aponta de forma estrutural uma contradição. Em seu conteúdo, ou seja, na experiência estética que produz, esse território está repleto de identidades culturais críticas e de pontos que culminam em mudanças e adaptações da própria hegemonia.

Em outras palavras, os modos de produção e veiculação dos sujeitos e dos espaços subalternos se apresentam como contraponto às formas que outrora concentravam o poder de as reter e propagar, consequentemente influenciando nos gostos, modas e tendências. Veloso Neto (2017, p. 16) aponta que a mudança de paradigma se dá em função da perda de força da indústria fonográfica nos processos de domínio direto ou indireto da técnica, produção e veiculação, logística a qual os artistas eram extremamente dependentes.¹²⁰ A mídia e a globalização trazem a popularização e consequente horizontalização de todos estes processos. Acontece então uma inversão: os outrora consumidores passam a se tornar também produtores e ativos conferentes de sentido.

¹²⁰ Mesquita (2022, p. 237), relatando sobre a vanguarda das gravadoras paraenses nas décadas de 70 e início dos 80, período em que ainda não estavam definidos os “estilos regionais”, conta que alguns artistas amazonenses costumavam ir para Belém gravar seus discos, de forma que as gravadoras os submetiam ao estilo que lhes convinha, ou seja, os que faziam mais sucesso (na época estouraram os conjuntos de carimbó e lambada). Algumas canções, por exemplo, possuem apenas o vocal como elemento original da banda, pois os instrumentistas que executavam o arranjo eram escolhidos pela gravadora. Já outras tinham sua autoria compartilhada. Daí que a música paraense tem certa influência no estilo de música amazonense.

No concernente ao carimbó, é preciso dizer que apesar da força da indústria fonográfica, pelo menos regionalmente, ele jamais saiu das mãos de seus produtores e dos lugares mais periféricos, e não se deixou diluir em detrimento de grupos e artistas bem-sucedidos. A indústria fonográfica foi um ponto de salto para a valorização e difusão do carimbó, porém, ela definitivamente não dá conta de toda sua função social e de suas especificidades nas coletividades em que está presente.

Dessa maneira, surgem continuamente grupos de carimbó, sem qualquer tipo de pressão ou expressamente motivados por um possível sucesso midiático, até porque neste novo momento, possuem o poder de regular a veiculação.¹²¹ Eles surgem como vontade, orgulho, necessidade, enraizamento, e sua legitimidade não está em função dos centros políticos culturais e financeiros, e sim dos grupos sociais que estão ligados à sua existência.¹²² Isso se dá também porque essas instâncias não albergam os significados dos grupos em questão, o que ficou evidente nos problemas apresentados pelos envolvidos na manifestação nas oficinas desenvolvidas pelo IPHAN. Segundo eles, os promotores de eventos (das esferas pública e privada) procuram os encaixar em eventos municipais, sob um discurso de promoção da música do lugar. Acomodados em espaço e tempo definidos, não apresentam tudo aquilo que realizam em ocasiões em que são livres, acabando por funcionarem como qualquer outra banda de entretenimento (IPHAN, 2014, p. 102).

Paralelamente, o surgimento e a propagação inicial e intermediária do carimbó também singrou por uma lógica própria, algumas vezes contra ou apesar, ou negociando com instâncias reguladoras, conseguindo assim se transformar e perpetuar mesmo em um estado de resistência. Esse é o ponto em que na arte não se reproduz o *status quo* social de desigualdade, mas privilegia as vozes e epistemologias aparentemente silenciadas. Não lhes atinge, tal como recorda Veloso Neto (2017) a dissociação da própria imagem na arte, como no caso da experiência estética das classes trabalhadoras, em que veem representações de si mesmos, sem no entanto conseguirem identificar-se, porque são distorcidas e estereotipadas (p. 96). Nesse aspecto se encontra a dimensão sociológica do carimbó:

identificar-se com o ritmo característico, conhecer as letras, as danças e/ou a execução dos instrumentos e demais aspectos formais relacionados aos seus contornos

¹²¹ Veloso Neto (2017) afirma que “a mídia é um raso reflexo de construções imagéticas, como um espelho, influenciadas e prescreventes da cultura. Sua concepção traz escondida a ética do pensamento único, do mercado como limite da história e da cultura, mesmo sendo ele gerador de desigualdades” (p. 17).

¹²² Ainda que uma vertente do carimbó tenha se formalizado enquanto gênero musical e espetáculo (separação entre artistas e plateia, maior apelo visual, hora marcada), ele não se isola da narrativa identitária e territorial. Cf. IPHAN, 2014, p. 98-99.

interativos (gramaticalidades e esteticidades), constitui também situar-se em um contexto devidamente territorializado (IPHAN, 2014, p. 98).

A essência coletiva, enraizada, tecida a partir da vivência de um círculo social próprio, que caracteriza o carimbó faz com que nele não se encontrem apenas os indivíduos deste círculo, como também de toda uma região. Mesmo tendo surgido outros ritmos posteriormente, que também identificam o povo paraense (como os “bregas marcantes”, o calypso e o tecnobrega) e que em um contexto urbano e midiático tornaram-se a principal fonte de consumo em suas determinadas épocas, eles não substituem ou ofuscam o carimbó enquanto principal manifestação mnemônica do local. Assim como o carimbó confere sentido, identificação e especificidade para o meio social, este o confere da mesma forma, através das referências culturais, étnicas e raciais (VELOSO NETO, 2017, p. 105). Nesse espaço se recusa o puritanismo desejado na arte erudita, criando-se padrões e signos inteligíveis para o meio. Aí se misturam e se evidenciam as vicissitudes do trabalho, das paixões, do cotidiano, do fazer carimbó. Quem fala do carimbó são seus próprios executores, as coletividades cujo ciclo de existência está intimamente ligado à manifestação, agindo perfeitamente como um símbolo eivado do discurso regional (IPHAN, 2014, p. 94). É assim que sobrevive aos tempos, que ganha sentido e que se renova.

No processo de patrimonialização, o IPHAN procurou ter acesso a narrativas oriundas das reminiscências de pessoas à manifestação, cuja agregação de fatos a partir de marcantes experiências, assim como atribuição de sentidos particulares recebem legitimidade coletiva:

Cada vez que se olha para o passado se introjeta nele desejos, sentimentos, convicções. Existem sempre aspectos comuns, de encontros; são os elementos constitutivos da memória, pontos de referência comungados pela coletividade que reforçam a coesão social e identitária (IPHAN, 2014, p. 73).

A utilização de fontes orais que possibilitou a inserção do entendimento dos próprios envolvidos a respeito de como o significam, de como pensam a questão da geracionalidade, dos discursos que permeiam o conflito entre tradição e modernidade, e de como percebem de que maneira o poder público poderia melhor os prover.¹²³ O processo de escuta expandiu o universo de pesquisa, abrangendo novas temáticas e categorias não abrangidas pelos estudos

¹²³ Surgiu como principal reinvidicação a salvaguarda de seus saberes, como a *lutheria* de instrumentos artesanais, as composições, e alguns estilos de dança que permanecem apenas na memória dos antigos. IPHAN, 2014, p. 107.

bibliográficos. A participação dos mestres nestas pesquisas teve importante destaque (MUNIAGURRIA, 2018, p. 241).

O Carimbó traz consigo, portanto, o caráter da memória, o que é fundamental quando o analisamos sob a ótica do patrimônio, visto que ele vai definir elementos particulares e comuns em comparação a outras manifestações, onde a memória se coloca a serviço do sentido de pertencimento do grupo e do indivíduo em particular em uma atitude de coesão, estabelecendo pontos de contato entre presente e passado, que receberá suas devidas ressignificações (POLLAK, 1989, p. 3). Assim, o carimbó pode falar da realidade do sujeito e sociedade contemporâneos sem por isso “ser menos carimbó”. O IPHAN aponta como as especificidades socioespaciais, acontecimentos e regras de comportamento durante os tempos se cristalizam a tal ponto de se tornarem verdadeiras tradições que evidenciam a particularidade da manifestação em determinado local, que procura as conservar de alguma forma.

Costa (2015, p. 14) aponta a dificuldade de a memória dos povos invisibilizados se fazer presente dentro de uma memória oficial:

A presença indígena, por mais que seja pronunciada por muitos, é, na prática, silenciada. O negro também se fazia presente, mas se encontrava mestiçado ou subsumido em uma cultura mais forte que seria a do caboclo. Indiretamente o “caboclo”, mais uma vez, neutralizava outras tradições raciais subalternas, a negra, que paradoxalmente lhe era formadora. A existência do “caboclo” incorporava e enfraquecia uma potencial presença afro-indígena, uma vez que ele, como ser híbrido, seria um depositário de uma cultura indígena/negra *anterior* somada à presença branca, também *anterior*.

Todos esses grupos sofreram com a marginalização ou com alguma forma de os fazerem assimilar-se e identificarem-se a outros grupos. São nesses momentos de dificuldade, em contrapartida, que as memórias e manifestações que singraram nos rios do silêncio se fazem presentes em defesa do que os constitui, manifestando a insatisfação com as instâncias que os subjugam, não criando necessariamente algo novo, mas lançando mão do que já é realizado “nas sombras” há muito tempo.

Para Cristo (2012, p. 33), isso reforçaria o caráter da oralidade, construída em torno da violência simbólica, das relações de conflito e negociações realizadas com a realidade posta ao longo do tempo. A oralidade é responsável por formar pessoas referência, responsáveis pela sua manutenção e ensinamento, auxiliando na perpetuação da história, práticas e relações do carimbó, ainda que muitas dessas variáveis acabem se perdendo com o tempo, ficando apenas

como memória não-vivenciada. Assim, o carimbó evidencia suas memórias subterrâneas resistentes, cujo discurso embasa a importância de sua perpetuação:

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las. Esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro (POLLAK, 1989, p. 4).

O associativismo de elementos de luta que o carimbó traz com o passar do tempo agrega elementos à história da manifestação bem como à história dos indivíduos e coletivos. Felizmente, o período é propício para se realizar registros e difundir estas práticas para a posteridade, especialmente com o auxílio das redes sociais, dos quais vários coletivos de carimbó fazem uso, e que podem ser um auxílio na desconstrução de concepções errôneas a respeito das coletividades envolvidas com a prática.

CAPÍTULO 4: “UNIÃO NO MEIO DO ENCANTE, A VOZ KARUANA QUE VAI ECOAR”: SABERES, FAZERES E NARRATIVAS CULTURAIS

Na música das Karuana, os saberes se articulam na dinâmica dos tempos (passado memorial, presente engajado, preocupação para com o futuro cultural e ambiental) e dos espaços (físicos, metafísicos, virtuais). O presente, em especial, valoriza e ressignifica os eventos e personagens do passado os alocando nas discussões contemporâneas que paulatinamente ganham mais força, como a importância da música discutida sob o ponto de vista do gênero, a revitalização da língua indígena e a valorização de produções oriundas de espaços e grupos invisibilizados pela história. Percebemos uma grande sensibilidade no ato de compor, executar e falar de si e do seu povo nos espaços em que “demarcam seus territórios”, concretizada em produções carregadas de saberes oriundos da existência concreta, simbólica e afetiva.

Neste capítulo, iremos descrever a cena sonora de Alter do Chão, a começar pela sonoridade da paisagem. Descreveremos os espaços onde executam suas performances, a identidade visual, a relação com o público, a característica musical, os sentidos e formas dos discursos e a inclinação política de sua música em sintonia com o movimento indígena nacional e regional. A descrição dos elementos orbitários não apenas atende aos objetivos de nosso trabalho como também buscam definir aquilo que é característico da musicalidade das Karuanas sem se reduzir às temáticas, pois de acordo com Carpentier (1985): “Si el hábito no hace al monje, el tema, en música, no basta para validar una tarjeta de identidad”.

4.1. Cenários e cenas

Quem vai para Alter do Chão e se propõe a escutar o ambiente, percebe que a Vila, dependendo do local de onde se está, alterna momentos de silêncio e de sonoridade, promovida pela paisagem, pelos animais e pelas pessoas. Schafer (2013) trabalha com a ideia de sonoridade advinda da paisagem descrevendo inúmeras ao redor do mundo atrelando-as às suas respectivas significações culturais. O autor trata primeiramente da água, em sintonia com a ideia de que sua sonoridade seria a primordial do mundo, quando ainda nem existia vida (p. 35). Também discorre sobre o som do mar, dos rios, dos riachos e da chuva. A Alter do Chão mais próxima ao rio Tapajós convive com a calma sonoridade que dele emana, com as pequenas ondas se esvaindo na areia ou se chocando com a calçada da orla (ou com algumas edificações na época

da cheia), período em que se convive com o som da chuva, que solapa o rio ou se espalha na copa das árvores, em contraste ao som antrópico da Vila, que em baixa temporada de turismo, fica mais silenciosa.

Ademais o autor trata sobre a sonoridade da vida. Do som que provém do canto ou do farfalhar das asas dos pássaros, que se assemelham em objetivo aos dos seres humanos, (p. 58); dos insetos, dos sapos e rãs, dos cachorros, pequenos primatas, de forma que a frequência de alguns desses sons é referente às estações do ano ou às horas do dia. Em *Alter do Chão*, os sons dos animais podem ser ouvidos em qualquer lugar (especialmente os reproduzidos pelos pássaros), mas possuem maior regularidade no interior da vila, em áreas mais verdes e calmas, nas quais a presença humana é menor, ou pelo menos, mais silenciosa.

No perímetro urbano de *Alter do chão*, a sonoridade humana (não apenas a vocal, mas a provocada por suas ações) é intensa, multilíngue, laboral, lúdica, mecânica. Ouvindo a gravação que realizei com Viviane Borari na Praça principal da vila, por exemplo, o som dos pássaros e do vento se mesclava com o barulho dos motores dos veículos, um carrinho de bebê sendo empurrado e uma pessoa aparente bêbada gritando incessantemente “no nosso pé d’ouvido”. Sem dúvida a introdução do turismo foi responsável por introduzir sons que sufocaram outros (SCHAFFER, 2013, p. 320).

A sonoridade de *Alter*, no entanto, é mais conhecida por ser musical. Andando despreziosamente a qualquer hora, pode-se escutar canções oriundas de bares, residências, restaurantes, da caixinha de som dos turistas e das rodas de amigos, do porta-malas dos carros... Em outras ocasiões, a música e a dança são o centro de encontro de pessoas, em festivais, apresentações, rodas de carimbó. O fato de a música estar em um lugar fundamental no cotidiano de *Alter* favorece as dinâmicas das trocas, influências e criações. Crescer em um ambiente como esse tem uma influência no mínimo lúdica sobre o sujeito, ao mesmo tempo em que ele pode se encontrar muito próximo dos processos de criação e performances, o que já pode ser o início de uma relação mais orgânica com a música, como no caso de Viviane, que afirmou ter aprendido a tocar violão e percussões desde cedo, sob orientação do mestre Chico Malta. Vasconcelos Neto (2020) afirma que a musicalidade se conecta aos mais variados sistemas de pensamento, em especial ao aprendizado (p. 104).

Bakhtin (2003) aponta que tudo o que diz respeito às atividades humanas estão ancoradas no uso da linguagem. Cada enunciado expresso ou escrito possui uma construção

léxica, fraseológica e gramatical logicamente ordenada, e relativo ao campo da comunicação ao qual pertence,¹²⁴ que dispõe de “tipos relativamente estáveis de enunciados”, os quais define como “gêneros do discurso”, amplamente variáveis em suas formas e contextos (p. 262). Vasconcelos Neto (2020), dialogando com o autor, encontra nos interlocutores de sua pesquisa uma gama de compreensões a respeito da música kuximawara, oriundas de uma linguagem “compartilhada por um grupo de pessoas ou comunidade de falantes, músicos e ouvintes.” (p. 60). Não apenas a música é pensada assim, como ela própria se torna uma linguagem com as mesmas características.

Inserindo as Karuanas e os participantes de suas apresentações na contextualização apresentada por Vasconcelos Neto (2020), os situamos como comunidade de “falantes” que compartilham “sonoridades, corporeidades, canto, práticas, instrumentos e expressões” (p. 19). Em Alter do Chão vislumbro várias linguagens que podem ser sintetizadas em “linguagem artística”. Quando perguntado para as Karuanas como iniciaram no universo artístico, sempre foi mencionada a convivência em família como a matriz da inclinação. Tanto as Karuanas quanto suas famílias adentraram na dinâmica de perpetuação dos saberes e fazeres artísticos dialogando com outras famílias e grupos. Os falantes da “linguagem artística” de Alter do Chão, portanto, a viram se transformar, perdendo ou ganhando atores, inserindo-se em práticas e tendências contemporâneas, introduzindo-se em novas mídias e outras dinâmicas que não desfiguraram suas particularidades nativas. Se o próprio local é motivo de inspiração do artista, também se há uma consciência coletiva da importância do enraizamento na arte.

Diante de tal cenário, podemos tratar Alter do Chão como uma grande “cena musical”, ou seja, “um coletivo de pessoas que comunga do significado e da prática social da música” (VASCONCELOS NETO, 2020, p. 22) onde se destacam os vários conjuntos, mestres de carimbó e todo o esforço pela salvaguarda e promoção da manifestação, inserida em basicamente todos os eventos culturais da vila. Aquele contexto favorece a visibilidade das Karuana, o que provavelmente não aconteceria em outras aldeias:

A gente teve essa preocupação de não fazer só local, mas como essa música surgiu aqui, começamos por aqui. Porque se tu tem Borari em Alter do Chão, tu tem Arapiun, não tem só Borari. Tu fortalece o Tapajós como um todo. Tem gente que diz: “ah, porque tudo é Alter do Chão”, mas é estratégia, a gente aproveita essa mídia que já

¹²⁴ Ele cita como exemplos as cartas, os comandos militares, documentos oficiais, gêneros literários, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 262).

existe. E a partir daqui a gente leva todos os povos com a gente. (Relato de Neila Borari).

O turismo nesse sentido, se torna um importante aliado de propagação da arte das Karuana e da remissão identitária do carimbó a Alter do Chão como um todo, que substancialmente se difere do carimbó da cidade de Santarém, configurado como uma manifestação mais visual.

No mês de junho, Santarém promove diversos festivais folclóricos. Em 2022 participei de um desses festivais (tradicional e bastante aguardado, após dois anos de pandemia) e apesar de não ter sido meu objetivo, foi uma oportunidade de presenciar algumas diferenciações do carimbó apresentado pelos grupos de Alter do Chão com os da cidade, voltados para o âmbito da apresentação que comporta apenas seus participantes (a função da “plateia” é assistir), com performances coreografadas e sincronizadas com os demais membros. Foram os grupos que predominaram nas apresentações da noite, e provavelmente nos demais festivais também (que geralmente envolvem premiações), visto que aconteceram alguns atrasos pelo fato de alguns estarem chegando de outras apresentações, enquanto outros ao terminar, subiam nos ônibus e iam imediatamente para outro evento. É de destacar também a presença de grupos mais tradicionais e outros recentes, formados não há muito tempo, repletos de jovens.

Observei também que alguns grupos contam uma história antes da apresentação, sendo seu fio condutor até o fim, geralmente colocando como personagens figuras indígenas. Aparentemente o ato de contar uma história possui influência em manifestações como o Bumba-meu-boi e o Boi de Parintins. Por sinal, alguns dos chamados “mestres de cerimônia” se valem de trejeitos dos levantadores de toada, especialmente a forma de falar. Pode-se agregar à ideia o fato de os carimbós apresentados também evidenciarem figuras como a “índia branca”, que faz lembrar os “itens” dos bois. Alguns “puxadores” também contavam a história da dança no meio da apresentação, na estrutura básica: influência indígena, adaptação negra - de onde vem o batuque e a aceleração do ritmo - e alguns elementos europeus, discurso que equiparava as três influências.

Por acaso do destino, no outro dia, as Karuanas tinham uma apresentação para fazer em uma feira gastronômica em Alter do Chão, para onde me dirigi. Nessa ocasião tentei estabelecer um comparativo entre as apresentações:

Elementos	Karuanas	Festival Folclórico
Tipo de evento	Apresentação em Feira gastronômica (aberto ao público).	Festival (privado aos pagantes).
Características do público	Envolvidos na feira, habitantes de Alter, turistas.	Público geral, familiar.
Música	Cantada e tocada pelo próprio grupo.	<i>Medleys</i> de carimbó reproduzidos em sistema de som.
Dança	Performance livre, em estilo e companhia.	Performance coreografada e sincronizada. Disposição em pares previamente formados.
Discurso	Contribuição na vida cultural de Alter do Chão, em conjunto com outras modalidades artísticas.	Valorização da cultura regional, através dos elementos de dança e das histórias.
Indumentárias/adornos.	Indumentárias similares entre si. Presença de pinturas corporais, biojoias e cocares.	Indumentárias Padronizadas. Reis e rainhas utilizam vestuário diferente dos demais.
Participação do público	Livre.	Restrita à visualização.
Espaço	Embora mais contido (realizado em uma estreita rua), continha área suficiente para a participação do público. O “palco” era uma esteira de palha onde se dispunham os curimbós.	Uma quadra poliesportiva, com separação entre público e performistas.

Elaboração: Michel Albuquerque Maciel (2022).

É válido frisar que ambas estão alinhadas discursivamente e fenomenologicamente com a valorização de uma parte da cultura musical regional. O carimbó “de apresentação” parte diretamente do carimbó pau e corda, não como uma evolução ou retrocesso e sim como uma expressão que se modificou de acordo com a agência dos artistas e da conjuntura em torno dos eventos em que ganhou espaço para se manifestar, inclusive no que diz respeito ao critério de criatividade, que fez com que esses grupos agregassem outros elementos que não se encontram nos carimbós tradicionais. Em compensação, discursos genéricos proferidos nos carimbós de apresentação, assim como seu formato natural, podem ajudar a cristalizar a ideias de que:

- O carimbó é algo próximo, ao mesmo tempo em que é distante; “nosso”, mas ao mesmo “dos outros”; visual e não participativo;
- Seus produtores estão somente no Nordeste paraense, cabe aos grupos de dança do interior apenas sua reprodução;
- Sua origem até seu estabelecimento como patrimônio foi harmônica;

- d) O carimbó pau e corda, quando conhecido, é o carimbó em seu estado de “pureza”, o que supõe imobilidades (MUNIAGURRIA, 2018, p. 246);
- e) É algo que deve ser valorizado, mas isso é feito em apenas em poucas ocasiões.

Superar essas ideias significa começar a superar a visão sobre o carimbó como algo folclórico e circunstancial, o concebendo e valorizando como manifestação contemporânea e criativa, vivenciada em espaços descentralizados, com quem intercambiam significados.

Na cena sonora de Alter do Chão, o Sairé, que acontece no mês de setembro (na terceira semana), período de alta temporada turística, é o evento principal e a referência memorial de manifestações atuais ou que deixaram de ser executadas. Demonstra aspectos culturais e históricos de Alter do Chão, além da capacidade de constantemente ressignificar práticas, materiais, devoções, espaços.¹²⁵

Suas origens são permeadas por narrativas que ora indicam sua existência enquanto ritual indígena antes da chegada dos portugueses, ora como introdução dos últimos. No primeiro caso, acredita-se que os religiosos das missões adaptaram elementos que já existiam para catequização (se aproveitando didaticamente da própria ludicidade das músicas, danças e outros elementos, uma prática jesuíta), ao passo que no segundo, os nativos se apropriaram de um sistema religioso imposto para realizar suas próprias práticas ou passaram a desempenhar uma alegoria festiva que remetia à chegada dos missionários.¹²⁶ O que há em comum entre as histórias é o fato de o Sairé marcar a relação e as trocas simbólicas que ambos passaram a estabelecer (CARVALHO, 2016, p. 242-243; 2018, p. 26; CANAL, 2017, p. 232).

Há relatos da existência do Sairé em outros locais, como Belém, Monte Alegre, Amapá e Amazonas,¹²⁷ porém apenas Alter do Chão desenvolveu condições necessárias que permitiram sua perpetuação, que perpassou pelas suas modificações - desde datas até a própria grafia do nome -¹²⁸, capacidade de amalgamar referências simbólicas e pelas próprias ressignificações conferidas à festa, (CARVALHO, 2016. p. 239).

¹²⁵ Além de ser a mais antiga da Amazônia que ainda perdura – é encontrada nos relatos do Padre José Daniel, de 1661.

¹²⁶ Nesse caso, se define uma data fixa para seu início -1659 – dado o contexto de incursão do Padre Antônio Vieira em Santarém e o posterior estabelecimento de missões na região a seu mando (CARVALHO, 2018b, p. 28).

¹²⁷ Não se pode afirmar que o Sairé surgiu estritamente em Alter do Chão, porém ali teria sido o polo irradiador para o estabelecimento da festividade no Amazonas e Amapá. Cf. CARVALHO, 2018, p. 98; 2018b, p. 14; 26.

¹²⁸ Advém da palavra Çæré, uma saudação que significa “Salve! Tu o dizes”, expressa pelos nativos da feita que entravam no círculo da dança ritual (CARVALHO, 2016, p. 243).

A palavra Sairé pode designar a festividade como um todo, a procissão, o canto ou o símbolo que é feito de cipó e enfeitado com fitas coloridas (cujas criações se remetem aos jesuítas). Nela podem ser encontradas representações da Santíssima Trindade, simbolizada através de três cruzeiros. (CARVALHO, 2016, p. 243). O Sairé é carregado como se fosse um estandarte pela Saraipora, ladeada pelas moças da fita, a Troneira e o Juiz e a Juíza. À sua frente vão os alfeires e o Capitão, e atrás os foliões e mordomos e mordomas que carregam os mastros.¹²⁹ Note que algumas dessas designações refletem o modelo de administração colonial, representando as próprias vivências locais na representação. Os personagens da festa, portanto, também se constituem como reflexo e desdobramentos do encontro entre as sociedades. Longe de se pensar os elementos da influência colonial como componentes a serem extirpados da festividade, os próprios festeiros assumem com muita importância as hierarquias e funções, de acordo com as atualizações que vão sendo realizadas.

Carvalho (2018, p. 97-98) aponta que há uma estrutura tradicional a respeito da história do Sairé, dividida em quatro momentos: “colonização, proibição, retomada e espetacularização”. O primeiro momento se dá com o sincretismo entre ritos nativos e católicos, do qual despontam os festejos em torno da figura de Nossa Senhora da Saúde, que perdura até 1943, quando franciscanos que vieram dos Estados Unidos naquele ano¹³⁰ começaram a julgar as práticas nativas como vicissitudes, proibindo então que a festa fosse executada nos anos subsequentes, algo que na verdade aconteceu em diversos lugares da Amazônia nos quais as festas de santo eram de domínio popular e não eclesiástico, tendendo, portanto, a práticas seculares. Some-se o fato de que a festividade possuía um grau de adesão e devoção muito maior que a da padroeira, visto a intensa participação de pessoas de outras

¹²⁹ A Saraipora é responsável por carregar o símbolo do Sairé durante a procissão; as moças da fita são meninas ou adolescentes que seguram as fitas conectadas no símbolo; a Troneira zela – antes e depois dos ritos – pelo símbolo do Sairé e pela coroa do Divino; o juiz e a juíza hoje em dia possuem mais uma função de organização das atividades que envolvem a construção do barracão; os alfeires carregam as bandeiras das juízas e juizes durante os ritos do barracão e as procissões; o capitão possui um papel de comando nas atividades da parte religiosa; os foliões são responsáveis por executar as folias nos mais diversos momentos; os mordomos e mordomas (nove homens e nove mulheres), ornamentam o barracão e ajudam na preparação dos alimentos a serem servidos (CARVALHO, 2018b, p. 70-79).

¹³⁰ Que eram Frei Tiago Ryan, Frei Tadeu Prost (que posteriormente se tornaram bispos de Santarém e Belém, respectivamente), Frei Junípero Freitag e Frei Severino Nelles OFM. Eles não se estabeleceram em Alter do Chão, mesmo com a sede da Paróquia sendo ali, e um dos fatores motivadores foi o fato de haver um certo litígio com os locais por conta da proibição do Sairé. Acabaram se instalando em Belterra, no fausto das atividades da Companhia Ford, e à época parte da Paróquia de Alter do Chão (também montaram uma casa em Fordlândia). Em 1953 a Paróquia de Santo Antônio de Belterra é criada e a de Alter do Chão é dissolvida, ficando subordinada à primeira. Acredita-se que também teria sido um resquício das desavenças de outrora. Vaz (2016, p. 37) aponta que as interdições promovidas pelos frades estrangeiros não se resumiram às festas, como também à perseguição e humilhação pública de pajés em algumas comunidades.

comunidades ao longo do Tapajós. Apesar da proibição, a festa passou a ser realizada em outros locais em que se poderia a realizar sem serem vigiados, porém são escassos os registros desse período, tanto literários quanto orais, visto que as pessoas que viveram a época não costumam relatar a respeito, como se fosse um tabu (CARVALHO, 2016, p. 244-247; 2018b, p. 37; CANAL, 2017, p. 231).

Na década de 1970, um grupo de pessoas encontrou alguns objetos que os lembraram da festa que ainda acontecia quando eram jovens e resolveram retomar o Sairé conforme aquilo que iam recordando ou colhendo de pessoas mais idosas, o que configura o início da fase da “retomada” (CANAL, 2017, p. 233). Havia em paralelo uma esperança de que a festa atraísse pessoas, havendo assim uma atividade econômica em torno dela, haja vista que naquele contexto pós-derrocada da exploração da seringa, no qual muitas pessoas da vila estavam envolvidas, a insegurança econômica se estabeleceu (CANAL, 2017, p. 233; CARVALHO, 2016, p. 247). O pároco de Belterra concordou com a volta da festa, que passou a render homenagens ao Divino Espírito Santo, o que perdura até hoje. Algumas expressões culturais que faziam parte do *folclore* da Vila, ensinadas pelos mais antigos,¹³¹ foram dispostos na retomada, o que foi fundamental para as amalgamar e lhes dar um novo sentido. Assim, após a parte religiosa se pensou em uma parte folclórica (que não existia antes da proibição), com a apresentação de uma série de danças também para fins de extroversão (FIGUEIRA, 2014, p. 115). Alguns anos mais tarde, a “Dança Borari”, idealizada por Dona Ramira, faria parte desse momento. Os festeiros desde o início agiram de forma autônoma no que diz respeito à organização criativa, captação e administração dos recursos, que passaram a vir também de comerciantes e da Prefeitura de Santarém (CARVALHO, 2016, p. 248-249).

A partir de 1997, dentro do processo de difusão e influências do Festival Folclórico de Parintins no baixo Amazonas, a partir de uma particular conjuntura nas áreas de cultura e turismo, auxiliados pelo poder municipal (CANAL, 2017, p. 235; CARVALHO, 2018b, p. 45) e da percepção de que os mais jovens não possuíam muito interesse na continuidade das tradições (CARVALHO, 2016, p. 249), criaram-se duas agremiações – os Botos Tucuxi e Cor-de-Rosa – para disputarem entre si dentro de um espaço designado para tal: o Sairódromo (similar ao “Bumbódromo”).¹³² Esta fase seria a “espetacularização”, na qual os elementos que

¹³¹ Que viveram a época dos “pós-puxiruns” animados por danças como o curimbó e o lundum (FIGUEIRA, 2014, p. 114).

¹³² Na segunda metade da década de 1990, a encenação da conhecida narrativa do boto figurava como uma brincadeira ordinária ao estilo dos tradicionais cordões de pássaros. Em 1996, é escolhido como elemento centralizador das outras danças, que “derivou de uma ampla discussão sobre o papel dele na região, papel de

dizem respeito ao imaginário amazônico são densamente explorados a fim de atrair pessoas. Esse período é marcado também pelos altos investimentos do poder público e privado nas agremiações e na logística da festa. Alguns dos ritos e danças retomados em 1973 ainda perduram, ficando na parte *religiosa*.

Uma “quinta fase”, não tão evidente, seria da preocupação com a sua salvaguarda enquanto Patrimônio Cultural do Brasil dentro de um processo de patrimonialização particularmente complexo,¹³³ que no entanto acabou por não ter maiores desdobramentos (CARVALHO 2018; 2016).

Na acalorada discussão descrita por Canal (2017, p. 235) a respeito da introdução ou não do Festival dos Botos no fim da década de 1990 – haja vista que o município como investidor se preocupa com a atração de pessoas, ao passo que os grupos locais com a continuidade das tradições - é possível constatar as imbricações da festa com as dimensões políticas, econômicas e culturais, que se projetam nas demais mobilizações necessárias para sua execução, que se organiza sob lógicas, hierarquias e responsabilidades próprias:

São vários os sujeitos que cooperam para a realização do Çairé, ocupando-se diferentes aspectos e atividades da programação festiva: dançarinos, artesãos, artistas plásticos, cozinheiros, foliões, rezadeiras, músicos e muitos outros colaboradores. Em regra, esses festeiros fazem parte de grupos formais e informais que se organizam segundo hierarquias próprias, conforme os vários tipos de competências requeridas na produção do evento: rituais, técnicas, administrativas, burocráticas e performáticas, entre outras [...] Tenho sustentado que os “festeiros provavelmente atualizam representações nativas das hierarquias reais e militares atualizam representações nativas das hierarquias reais e militares dos colonizadores, ao mesmo tempo que reencenam elementos próprios do meio e da vida local, configurando, assim, uma hierarquia festiva particular”. Nessa hierarquia festiva destacam-se estes personagens:

representação lúdico-simbólica e de função simbólico-religiosa entre o bem e o mal” (CANAL, 2017, p. 236). Em 1997, já se pensava em reconfigurar a festividade para fins mais comerciais, o que exigia a criação de atrativos que fizessem de forma “suave” o encontro entre “tradição” e “inovação”. No Sairé deste ano foi introduzida a dramatização da narrativa do boto, com as figuras dos botos tucuxi e cor-de-rosa (que ainda não duelavam) e o “Pajé Borari”, sendo a música produzida por Luis Alberto, falecido músico que também assina alguns arranjos das Karuana. Esse teria sido o embrião da ideia de se criar a disputa entre os botos em 1999, após interações com produtores culturais de Parintins que fizeram várias sugestões. Vale constar as toadas de ambos os bois que fizeram enorme sucesso naqueles anos e que se eternizam até hoje. (CARVALHO, 2017, p. 234; CARVALHO, 2016, p. 249; FIGUEIRA, 2014, p. 239). A partir de então, os botos são julgados por jurados que pontuam alguns “itens” para sagrar o campeão do ano. Esses itens, também inspirados no Festival de Parintins, são o “carimbó, cantador/apresentador, alegorias, rainha do Sairé, rainha do Lago Verde, curandeiro, tribo, evolução, menina do boto, cabocla Borari, boto encantador, momento da sedução e galera/torcida organizada” (CARVALHO, 2016, p. 252). Além disso, também há o ritual. Uma das composições de Neila, utilizada pelo Boto Tucuxi, venceu na categoria em um dos anos.

¹³³ Sobre o qual recomendo a leitura de Carvalho (2018), que esteve envolvida na confecção de um CD que tinha como objetivo a salvaguarda e difusão de algumas canções amplamente conhecidas em Alter do Chão por ocasião da elaboração do Inventário de Referências Culturais da Festa do Sairé, em parceria com o IPHAN. Nos mínimos trâmites em volta da gravação são demonstradas relações locais totalmente mediadas pela festa, nas quais há concordâncias e desavenças, especialmente por haver dois tipos de lideranças, uma mais formalizada (cuja centralidade é o espetáculo dos botos) e outra tradicionalmente constituída (que organiza a parte ritualística).

Capitão; Saraipora; Juiz e Juíza; Alferes; Moça-da-Fita; Troneira; Despenseira; Cozinheiros; Foliões; e Rezadeiras. (CARVALHO, 2018, p. 100 - 103).

Os personagens que fazem parte do Sairé ajudam a manter sua estrutura, mesmo com as mudanças no fim do séc. XX. Ela consiste basicamente por uma fase preliminar, no sábado anterior à festa, na qual ocorre a busca dos mastros, composta de procissão pelas ruas de Alter do Chão até a beira do rio, de onde algumas pessoas embarcam para ir buscar os mastros no outro lado do Lago Verde. Na quinta feira, ocorre a bênção do capitão (que utiliza uma espada para abençoar os personagens da festa com o sinal-da-cruz) e a entrada no barracão, onde se dá a celebração de abertura da festa.¹³⁴ Após isso, os festeiros dirigem-se até a praia da Gurita, para recolher os dois mastros (dos homens e das mulheres) retirados no sábado, em procissão retornam à praça, onde os mastros são ornamentados, fincados e abençoados. Os momentos são animados por folias, brincadeiras e comensalidade (CARVALHO, 2018b, p. 82-103).

Durante os dias que se seguem, há ritos durante três momentos do dia: ao amanhecer, ao meio-dia e às 19 horas, em honra ao Divino, que é o que atrai mais pessoas e é o ato diacrítico que simboliza a parte religiosa da festa:

Entende-se por rito religioso — por oposição às apresentações dos botos e dos grupos musicais e folclóricos — o conjunto de atos cerimoniais realizados em louvor ao Divino Espírito Santo no interior e no entorno do barracão, especificamente em volta dos mastros. Esse rito compõe-se de cânticos, rezas e ladainhas, além da bênção dos mastros. A bênção dos mastros é o momento em que os festeiros formam uma espécie de procissão que sai do barracão e contorna os mastros três vezes, ao som das folias. Na saída do barracão o capitão abençoa cada festeiro, empunhando uma espada e invocando a Santíssima Trindade. Depois de circular três vezes em torno dos mastros, ao som das folias, o grupo retorna ao interior do barracão e recomeça o ritual de louvor ao Divino Espírito Santo, que fica a cargo das rezadeiras. Antes do encerramento do rito religioso ocorre o beija-fita ou beija-santo, quando os devotos e o público em geral reverenciam a Coroa do Divino Espírito Santo e beijam as fitas que a ornamentam. (CARVALHO, 2018b, p. 104 – 106).

Após o rito, na quinta-feira, a programação segue com as danças tradicionais, entre as quais estão o lundum, marambiré e o curimbó. Nos dois dias subsequentes apresentam-se os botos, um em cada dia. No domingo, ocorre a chamada “cecuíara”, um almoço ritual que ocorre dentro do barracão animada pelos foliões (que só almoçam depois de todos). É a ocasião em que os festeiros entregam os cargos caso não queriam ou não possam os assumir na festividade

¹³⁴ Como o Sairé não perdeu alguns de seus elementos de catolicismo popular, a igreja acabou se reaproximando com a chegada dos Missionários do Verbo Divino (Verbitas), que presidem as celebrações de encerramento e abertura.

do ano seguinte. No dia seguinte, a festa é encerrada com uma celebração religiosa, da qual segue a varrição e a derrubada dos mastros – feito de maneira competitiva entre homens e mulheres para ver quem o derruba primeiro através de machadadas individuais e únicas. O momento termina no barracão, onde é servido o tarubá ao som do Espanta cão.¹³⁵ Ali também são executadas danças como a desfeiteira e a quebra-macaxeira (CARVALHO, 2018b, p. 107 – 116).

Para fecharmos essa pequena descrição a respeito do Sairé, destacamos outro aspecto interessante que diz respeito aos espaços em que se desenrolam os eventos, carregados de simbologia em torno de sua atribuição. Carvalho (2016, p. 239) aponta que durante sua execução, são dois os espaços principais: o barracão e o Lago dos Botos, que marcam “a territorialidade do espetáculo e a territorialidade da festa do Sairé” (CANAL, 2017, p. 234).

Antes do contingente de espectadores aumentar exponencialmente, o Sairé concentrava suas atividades na Praça 7 de Setembro. Para conseguir comportar o crescente número de pessoas, em 1997 o Sairé se “transferiu” para uma praça maior, a Praça do Sairé (ou sairódromo – menos utilizado), onde se localiza o barracão de palha,¹³⁶ as barraquinhas de vendas em geral, os mastros enfeitados dos homens e das mulheres e a arena na qual os botos disputam e outros grupos folclóricos se apresentam, denominada Lago dos Botos (onde se desenrola a parte *profana*), sendo portanto, o espaço central.¹³⁷ Segundo Canal (2017, p. 229-230), esse conjunto delimitado pela Praça do Sairé “corresponde a um território zonal mítico/sagrado/profano dentro da estrutura ritualística da Festa e sintetiza as *estratégias de mobilização cultural* que constroem o imaginário amazônico da Festa do Sairé em tempos turísticos”. Carvalho (2018b, p. 47), por sua vez, aponta que

o espaço festivo tanto se expande para além dos limites da própria praça como também se subdivide internamente, demarcando fronteiras entre lugares diferenciados dentro dela. Compreendido amplamente, pode-se dizer que o espaço festivo do Sairé alcança bairros da cidade de Santarém, comunidades ribeirinhas do Tapajós e aquelas situadas

¹³⁵ Grupo musical composto por alguns foliões do Sairé. Diz-se que o nome vem da disposição em forma de cruz que o instrumento assume quando o músico coloca o arco para friccionar as cordas, de modo que a música executada é responsável por espantar os espíritos ruins (o Diabo – que simbolizaria estes espíritos - também é conhecido como “Cão”) e de certa forma, abençoar a festa. Carvalho (2018b, p. 80) aponta que há uma história alternativa para tal nomenclatura, afinal espanta cão é também o nome de um instrumento em formato de cruz, encontrado em alguns lugares da Amazônia, especialmente no Acre.

¹³⁶ Atividades, que configuram a parte “religiosa”, como ladainhas, folias e o ritual do beija-fita, acontecem em seu interior ou nas proximidades como uma herança da época em que os ritos populares não podiam entrar na Igreja. Em vários lugares da Amazônia, por ocasião das festas de santo, as casas (ao estilo ramada) eram feitas no início e desfeitas no fim (CARVALHO, 2018, p. 63).

¹³⁷ Utilizamos estas categorias na medida em que os próprios nativos a utilizam. Apesar de parecerem limítrofes, tanto eles como nós compreendemos as intercorrências entre ambas as esferas.

na Rodovia Everaldo Martins, além de chegar a outras cidades e estados (sobretudo o Amazonas). Nesse sentido, a praça é apenas o eixo de um amplo circuito festivo. Por outro lado, o local é subdividido em diferentes espaços associados a formas específicas de participação e experiência na celebração.

O Sairé, portanto, faz surgir um território físico, simbólico e relacional mediado e correlato ao da sociedade que o circunda/acolhe. Dessa forma, fazer a leitura do Sairé é fazer a leitura da Vila e sua ampla rede de relações. O Sairé apareceu nos relatos das Karuanas enquanto memória, importância ritual e cultural, dimensões que perceptivelmente não dizem respeito a um determinado período de setembro. Ser Borari, ter uma história em Alter do Chão e participar ativamente de sua execução, marcam a festividade como uma tinta de jenipapo que se entranha e nunca mais sai.

Na fala das Karuanas que viveram a época, a transição do Sairé mais tradicional (e quando os comunitários faziam acontecer) para o que inseriu a disputa dos botos se constitui como “o último Sairé”, ou “quando o Sairé era feito aqui [na praça]”, ou “quando o Sairé era feito lá embaixo [próximo ao rio]”. No Sairé atual algumas manifestações aparecem esporadicamente durante o evento, mas em outro momento elas possuíram uma centralidade na festa. São os casos do Lundum, Desfeiteira, Curimbó e Marambiré.

Segundo Neila, os antigos não apenas organizavam a festa como também participavam das danças. O evento, no entanto, cresceu em paralelo às responsabilidades dos organizadores, que acabaram colocando seus filhos para realizar algumas apresentações, em conjunto a uma preocupação em passar as danças tradicionais para as gerações posteriores. Assim, enquanto os mais antigos dançavam o lundum e a desfeiteira, o curimbó ficava na responsabilidade dos mais jovens. Existia também o carimbó dos mais velhos e o dos adolescentes. Foi essa a dinâmica na qual a geração de Neila foi incluída. Com o novo Sairé, as pessoas foram se envolvendo mais com as agremiações (Botos Tucuxi e Cor-de-Rosa) e deixando de lado as danças tradicionais. A relação entre Sairé e algumas de suas músicas será vista com detalhes mais à frente.

4.2. Mulheres em ação

Meu primeiro encontro com uma Karuana foi com Risoneila Garcia, mais conhecida como Neila Borari, na agência de ecoturismo da qual é responsável, o Areia Branca. O espaço também abriga uma espécie de ateliê de artes produzida por ela e pelas irmãs, onde se pode

encontrar miçangas, cerâmica, pinturas e roupas. Também se trabalha com pinturas corporais, feitas com jenipapo. O espaço, às margens da orla que separa a rua do rio Tapajós, já evidenciava as atividades laborais e artísticas das Garcia. Posteriormente, nas entrevistas, fiquei sabendo que o espaço ainda era mais afetivo: ela com seus irmãos e irmãs (entre elas Vandria Borari) havia passado suas infâncias ali, e desde então já trabalhavam e faziam arte.



Imagem 9: Centro cultural Ramira's Artes/ Agência de Ecoturismo Areia Branca. Aqui as Garcia passaram sua infância. Fonte: Michel Albuquerque Maciel, 2023.

A maior referência das irmãs é sua mãe, dona Ramira (que dá nome ao espaço de arte), que segundo relato de Vandria nunca havia medido esforços para sustentar os filhos, trabalhando com várias coisas ao mesmo tempo e inserindo-os nessa dinâmica. O pai, seu Francisco, era pescador (Vandria gaba-se que “um dos melhores de Alter do Chão”) e ajudava a sustentar a casa. Porém seu vício em álcool exigiu uma atitude mais multitarefada da mãe, tomada como símbolo de força e protagonismo feminino.

Seu Francisco, já falecido, é tratado com carinho na fala de suas filhas. Segundo elas, o pai era bastante generoso com as demais famílias, especialmente com aquelas chefiadas por mães solteiras:

Quando papai ia pescar, passava 3 ou 4 dias. Quando chegava, era cheio de isopor de peixe. Pegava para subsistência, para a família, e dava peixes para as famílias que não tinham recurso. (Relato de Vandria Borari)

Tanto Vandria como Neila trazem imagens da infância com uma certa saudade. Neila disse que desde crianças, a família possui uma roça que fica um pouco distante de onde moram atualmente, para onde todos os irmãos se dirigiam quando necessário. O terreno, após o falecimento dos pais, sofreu com tentativas de invasão que sempre foram mitigadas pelo fato de os vizinhos avisarem que aquele lugar “é da família da Ramira”. Embora as invasões não acontecessem, o terreno acabou sofrendo consequências das atividades em áreas adjacentes. Com a derrubada da mata, o igarapé que passa no meio da roça acabou sendo assoreado, com apenas um filete de água seguindo seu curso. Neila contou que da primeira vez que percebeu a mudança, não conteve as lágrimas.

As imagens da infância que abarcam paisagem, trabalho e sociabilidade igualitária,¹³⁸ somam-se a outras que evidenciam um cotidiano com características compartilhadas pelas demais coletividades indígenas do baixo Tapajós, com a diferença que Alter do Chão já convivia com a atividade turística.¹³⁹ Vaz (2010) aponta que as aldeias e comunidades desse vasto território, quando vistas em panorama, podem ser entendidas como “um só universo étnico e cultural” (p. 245), semelhante à ideia de “área cultural”, descrita por Menezes Bastos (1978, p. 28) sobre os grupos do Alto Xingu e seus níveis de abrangência e partilha.

Dona Ramira soube reinventar seus fazeres com o turismo. Sua importância extrapola o ambiente doméstico para um impacto na cena cultural de Alter do Chão, enquanto produtora (ou agitadora?) cultural e enquanto alguém que antes do movimento indígena já se reconhecia como indígena Borari:

¹³⁸ A preocupação de seu Francisco advém de uma ideia similar à que Vaz (2010) identifica em certas aldeias beneficiadas com casas de alvenaria pelo INCRA. Segundo ele, os indígenas costumam conservar as casas de estilo antigo, sem paredes, “deixando à vista de todos o que há na panela ou sobre a mesa, simbolizando a transparência da vida coletiva, onde todos sabem o que todos têm” (p. 242). E quem tem, ajuda quem não tem.

¹³⁹ Iniciei minha conversa com Neila muito casualmente. Ela comentou sobre uma pequena apresentação que fariam por ocasião do aniversário de Alter do Chão, no dia 6 de março. Comentei que era a mesma data de aniversário do meu pai, que completaria 88 anos. Ela então falou que antigamente as pessoas viviam mais, por conta de uma alimentação mais saudável e natural. Sua avó viveu muitos anos, ao passo que sua mãe faleceu antes de completar sessenta. Segundo ela, dona Ramira viveu na transição entre a vila com poucas casas com a vila que passou a exercer atividade turística. A transformação do lugar modificou até os hábitos alimentares. As pessoas foram deixando suas roças e passaram a comer alimentos mais processados, o que teve influência no falecimento precoce da matriarca da família.

A minha avó, Ramira Garcia, ela quem iniciou em Alter do chão o movimento, não desse que de fato que acontece, mas nas pequenas coisas. Ela criou a dança Borari, sempre envolveu minha família toda nas vivências que ela tinha com a mãe dela, com a vó, de fazer piracaia, pesca, de fazer plantio. A gente sempre foi ligada nisso. Ela era artesã. Todos na família sabem um pouco de tudo dessa parte mais cultural, dessas vivências e isso foi ficando, foi passando (Relato de Viviane Borari).

A minha mãe, em 1992, ela fez a dança que era o nome ainda “índio Borari”. Naquele tempo ela já tinha consciência da história, da identidade, de afirmar nossa identidade, e todos os filhos participaram. Convidaram mais pessoas locais e fizemos a dança que trazia cantos e danças indígenas, o que foi um ponto de partida também para o conhecimento da nossa história. Mamãe trouxe isso para Alter do Chão, o conhecimento da nossa história, nós enquanto povos originários. E aí na festa do Sairé durante anos, apresentamos a dança índio Borari, com pintura corporal, os cocares, tudo isso (Relato de Vandria Borari).

Nessa época, Vandria lembra que sofria racismo por parte de pessoas que hoje se autoidentificam como indígenas e que inclusive são lideranças, que ao verem ela junto os irmãos envolvidos na atividades proferiam expressões como “*olha esse bando de índio!*”, “*só falta uma sangal!*”. Os impropérios não arranharam a concepção identitária de dona Ramira. Devido sua referência, a autoidentificação de suas filhas e filhos foi um processo praticamente natural e ultrapassou gerações:

Pra gente foi um pouco mais fácil, porque a gente nunca teve vergonha de dizer “sou isso, faço isso”. No Brasil todo ainda tem muito preconceito das pessoas se assumirem por medo de serem ridicularizadas. Pra gente foi bem natural, não tínhamos vergonha de ser quem a gente é. E quando a gente viu que as pessoas estavam tendo aquela vontade de se expressar, de mostrar sua identidade, de se afirmar como indígenas, foi um avanço muito grande. Eu vi muitos parentes falando “ah, eu sou da etnia tal, eu sou da etnia tal”, unindo forças para realizar um combate ao preconceito também. Eu achei bem legal. Até aqui em Alter, tem pessoas que ainda não se autodeclararam, mas a gente sabe que é, porque tem aquela vivência, são de famílias muito antigas daqui (Relato de Viviane Borari, quando perguntada a respeito de como se assumiu Borari).

A história de autoidentificação faz lembrar a de seu Laurelino, da qual falamos anteriormente. Seus filhos tomaram para si a responsabilidade de dar continuidade ao modo pelo qual o pai se enxergava no mundo, assim como a de despertar em outras pessoas o mesmo senso. Para Vaz (2010, p. 248), a coesão familiar foi um fator que fortaleceu a afirmação étnica, com mais sucesso em determinadas aldeias nas quais as famílias se reconheciam advindas de uma linhagem única. Se ancestralidade para mim sempre pareceu algo muito distante e até conceitual demais, a partir dos relatos percebi o quanto ela é concreta no espaço e no tempo.

Quando as Karuanas falam de sua ancestralidade, albergam também a dimensão do fazer. Para além de suas produções próprias, demonstram conhecimentos, práticas e costumes que não dizem respeito apenas ao que aprenderam em família, como o de toda a sua etnia. Nos processos de afirmação étnica, esse conjunto cultural, somado às formas de subsistência e hábitos alimentares, foi fundamental para a legitimação das identidades, conforme versa Vaz (2010, p. 240-241):

Declarar em público sua identidade indígena não é suficiente. Outro elemento necessário para provar a indianidade é a *cultura* do grupo, que também deve ser *assumida* e valorizada publicamente. São os costumes e determinadas práticas culturais herdadas dos antepassados que legitimam a reivindicação identitária dos indígenas [...] Com esses objetivos em mente, as pessoas acionam os seus estilos de vida atuais, que incluem alimentação, moradia, trabalho e conhecimento da floresta. As andanças na floresta, a sensibilidade para diferenciar os sons dos animais, guiar-se pelo horário do sol e morar em um *tapiri* coberto de palha, além da crença nos *bichos* do mato e do *fundo*, são aspectos que compõem um *modo de vida* tido como *indígena*. Às vezes, ele nem precisa ser explicitado.

Se nem todos necessariamente possuem todos esses elementos em sua vivência, a relação com pessoas que possuem um ou outro, na perspectiva de tratamento enquanto *parentes*, aproxima como se fosse uma coisa sua. Não em um sentido de apropriação, mas de identificação. Nem todos fazem farinha e nem todos cantam, mas na perspectiva étnica ambas as dimensões podem identificar as pessoas que fazem parte daquela cultura. Portanto, certos elementos, ainda que não particularmente vivenciados, podem entrar em suas narrativas, também pelo fato de o terem feito em algum momento de sua vida, ou pela lembrança dos antigos.

Vasconcelos Neto (2020), a respeito da música Kuximawara, expõe que *Kuximawara* vem do nheengatu e se entende como “de antigamente”, no sentido de que a música também possui uma característica de remeter ao passado. Se no balaio do entendimento social São-Gabrielense estão um tempo muito antigo e um tempo mais recente, a “tecnologia da memória” que as Karuana promovem com sua música segue o mesmo padrão, através das composições e dos discursos que sempre evidenciam a importância dos saberes ancestrais, em um sentido de valorização e perpetuação da cultura, o que se faz presente nos mais variados contextos artísticos indígenas da região, nos quais as práticas são reproduzidas (VASCONCELOS NETO, 2020, p. 22).

A ancestralidade também se faz evidente ao expressarem que sua sociedade é matriarcal, realizando recordação de mulheres que são referências pessoais e que exerceram importantes

papeis de influência, assumindo o compromisso de assim como elas, levantarem suas vozes.

Diz Vandria:

A gente fala [que são um clã matriarcal] porque Alter do Chão tem um histórico das mulheres serem sempre o esteio da família. É uma característica que tem realmente em Alter do Chão. Muitas mulheres criam seus filhos sozinhas, trabalham e CUIDAM bem. Principalmente aquelas que tem marido alcoólatra na família e acaba ela sendo a matriarca ali. E acaba que vamos fazendo nossas atividades, participando do movimento e a gente percebe que só tá as mulheres na frente. Em algum momento a gente vai precisar do homem dando apoio, nunca diz que eles não estão. Mas nas construções, nas decisões, nos encontros, na coordenação das atividades são as mulheres que estão à frente.

Em outra ocasião ela falou:

São as mulheres que denunciam, discutem com os governos, e estão nos espaços políticos.

O que Vandria diz a partir de perspectivas domésticas e mais amplas pode ser percebido localmente e nacionalmente. Se até certo momento a militância política era mais voltada ao trabalho em organizações, no séc. XXI as mulheres indígenas passam a disputar também cadeiras nas esferas políticas públicas. No atual momento, por exemplo, as principais organizações indígenas federais, estaduais e regionais estão sob a responsabilidade de mulheres.¹⁴⁰

Já falamos que no baixo Tapajós, as mulheres atuam em diversas frentes de mobilização política. Até a reativação do Departamento de Mulheres do CITA, em 2018, encabeçado por Auricélia Arapiun, Fabiana Borari e Luana Kumaruara, no entanto, havia alguns coletivos femininos locais com pouca ligação entre si. Motivadas pelo trabalho no CITA, escuta de problemáticas referentes às mulheres em diversos territórios e seguindo uma mobilização nacional dos coletivos femininos e indígenas, as três jovens elaboraram uma proposta de realização de um grande encontro de mulheres indígenas do baixo Tapajós para debater a reativação do departamento.

Após três encontros regionais, realizados na perspectiva de fortalecimento das bases e por motivos logísticos antes de realizar uma grande reunião, com a participação de

¹⁴⁰ A Ministra do recém-criado Ministério dos Povos Indígenas é Sônia Guajajara; A presidenta da FUNAI é Joênia Wapichana (a primeira mulher a presidir o órgão); A Secretaria dos Povos Originários do Pará (também recém-criada) é chefiada por Puyr Tembê, e no CITA, como já expresse, Auricélia Arapiun é a coordenadora.

aproximadamente 300 mulheres, houve uma assembleia para eleger coordenadoras, secretárias e articuladoras regionais e para traçar um plano de ações do agora vigente Departamento. Da assembleia resultaram duas atividades: o 1º Encontro de Mulheres Indígenas do Baixo Tapajós na aldeia Novo Gurupá (2019) e o 1º Encontro de Pajés, Parteiras, Benzedeiras e Puxadeiras do Baixo Tapajós, em Takuara.

O trabalho das mulheres no Departamento ajudou a alavancar o CITA enquanto instituição e enquanto referência na elaboração de projetos. No concernente às mulheres, ajudou a exponenciar sua representatividade e integração na região como um todo, também estimulando e proporcionando a participação de pessoas que nem sempre encontraram condições favoráveis para desempenhar papéis de protagonismo.¹⁴¹

A procura por se unir a um coletivo (ou formar um) sempre fez parte da experiência individual de cada Karuana. Viviane conta que desde criança já era ligada a pautas ativistas. Na época da cheia dos rios, por exemplo, tinha o costume de marcar com algumas colegas para ir coletar os resíduos que apareciam. Mais tarde, houve a criação do Alter-consciência, que também tinha como escopo a limpeza da Vila e da ilha, que a cada ano recebia mais turistas e portanto, mais resíduos. Mesmo com a falta de financiamento, o projeto ainda durou três anos. Além do Alter-Consciência Viviane participou e participa de outros coletivos do movimento indígena da região.

¹⁴¹ O que algumas vezes está atrelado inclusive à violência doméstica, para o qual há uma preocupação especial do departamento, que também visa acolher e amparar juridicamente as vítimas. Cf. ARANTES, 2020, p. 199-217.

Vandria, que sempre participou de movimentos de base local, encontrou na Universidade meios de potencializar sua luta. Primeiramente fez um curso de Turismo no IESPES e chegou a atuar como guia, mas depois percebeu que queria algo que lhe instigasse mais e assim, através do Processo Seletivo Especial indígena da UFOPA, ingressou no curso de Direito em 2014, sendo a única mulher no processo e a primeira mulher indígena a se formar nesta área pela UFOPA. Inclusive o Centro Acadêmico de Direito leva seu nome.



Imagem 10: Logo do Centro Acadêmico de Direito (UFOPA). Fonte: Instagram CAD Borari (2020).

A estadia na universidade lhe permitiu realizar uma bolsa-mobilidade, optando por viajar para a Holanda para falar a respeito da região em seminários e atividades. As pessoas então começaram a lhe convidar para falar mais da Amazônia e dos povos originários em outras ocasiões, em que passou a falar sobre a violação dos direitos humanos na Amazônia e sobre o fato do Porto de Rotterdam ser o destino da produção de soja extraída na região de Santarém. A experiência lhe proporcionou outras idas ao exterior e contato com outros artistas. Atualmente participa de um trabalho coletivo com artistas de Londres e localmente na Associação Indígena de Artistas e Artesãos de Alter do chão (Kuximawara) e na coordenação geral do Mutak, coletivos que Neila também faz parte. Os coletivos exponenciam seus talentos e também se constituem como ambientes afetivos de encorajamento e empoderamento mútuo.

Os coletivos femininos no baixo Tapajós se fortalecem através da mutualidade da escuta sensível e da superação de desafios de forma conjunta. Encontram em suas organizações formas de se fazerem ouvir e de demarcar seus espaços. Vasconcelos; Ribeiro (2019) desenvolveram uma pesquisa junto às mulheres indígenas da Associação das Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro (AMARN) de Manaus, versando sobre resiliência e enraizamento. Além de alguns

pontos em comum com as Karuanas, como a realização de trabalhos artísticos (mais voltados ao artesanato) e representação política, também se constituem em uma comunidade de trocas afetivas.

A dor e a alegria possuem espaço, e a importância da expressão e escuta é fundamental para o fortalecimento das mulheres. Vale lembrar que também existe um encontro de gerações no qual as mais experientes são importantes referências existenciais e epistêmicas para as mais novas. A performance musical, no caso das Karuana, é o espelho da coletividade, haja vista que encontram em suas intérpretes atribuições, potencialidades e criatividade.

4.3. A criação do Coletivo e atuação política

Em 2016, Alter do Chão sediou o I MUTAK (Mukameêsawa Tapajowara Kitiwara – Mostra de Arte Indígena do Tapajós). Como parte da programação, foram convidados grupos para cantar e tocar. Após um ano de hiato, um II MUTAK foi idealizado. Nos preparativos do evento, Neila surgiu com a ideia de fazer um grupo de mulheres para tocar carimbó nas noites culturais. A ideia foi abraçada e os primeiros ensaios aconteceram onde hoje é o espaço Toca do Tatu. A primeira formação, no entanto, não perdurou e algumas das integrantes formaram o grupo Suraras do Tapajós algum tempo depois.

Com diversas composições já elaboradas, Vandria sugeriu para Neila que elas fossem executadas. Então realizaram convites para outras mulheres, com que já tinham o hábito de cantar e fazer rituais em conjunto, surgindo assim as Karuana enquanto grupo musical. A primeira apresentação foi no I Festival de Cinema de Alter do Chão, ocorrido em outubro de 2019.



Imagem 11: Primeira apresentação das Karuana no I Festival de Cinema de Alter do Chão (22/10/2019). O grupo até então era convidado... Fonte: Instagram As Karuana (2019).



...Já em 2022 estavam no apoio do CineAlter. Fonte: Michel Albuquerque Maciel (2022).

O ano político de 2019, o primeiro de Jair Bolsonaro, foi particularmente conturbado devido às suas medidas contra os povos indígenas, referendada por um crescimento dos discursos de ódio contra essas populações e outros grupos sociais. Concomitantemente, na área da cultura, assim que assumiu, o Presidente extinguiu o Ministério da Cultura, demonstrando que não seria uma prioridade de seu governo.

Em contrapartida, nesse mesmo ano ocorreu a I Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília, o que desencadeou a criação ou fortalecimento de uma série de organizações indígenas femininas no País. No baixo Tapajós, ocorreram os encontros citados anteriormente, repletos de discursos e propostas de ações gerais e localizadas como resposta à desfavorável conjuntura política, transbordando para a área cultural. As Karuana, portanto, pautaram seu ativismo no âmbito de uma mobilização frente a antipolíticas.

A vivência musical das Karuanas possui um teor político nas categorias expressas por Vilas Boas (2015) por ocasião de sua pesquisa em torno de processos artísticos que podem ser alocados na perspectiva de uma arte ativista, que “possuem algum grau de engajamento com questões relacionadas ao universo social, político, cultural e artístico” (p. 37). A inclinação política da arte é uma escolha, haja vista que crescidas em um ambiente artístico, poderia lhes ser mais confortável a realização de uma arte mais próxima à mimesis, o que também não deixaria de ter o seu valor.

Caso considerássemos apenas o aspecto musical das Karuana, desapartado das outras dimensões da vida e da qual fazem questão de falar que não há cisão, poderíamos entender a motivação do grupo sob uma outra perspectiva, como por exemplo, a de serem artistas indígenas que tocam música regional. No entanto, a identidade feminina e indígena, com sua carga histórica de invisibilização e seus posicionamentos concretizados pelos discursos e atividades, não deslocados no tempo e no espaço dos contextos políticos, culturais e artísticos e sim permeados por estes, nos fazem compreender o papel ativista de sua arte. A “parte técnica” da arte das Karuana nasce a partir de sua produção de sentidos, a despeito de outros ambientes em que a significância da produção aparece depois, ou em alguns casos nem chega a aparecer.¹⁴²

¹⁴² Vilas Boas (2015, p. 50) afirma que a destituição de sentido das produções artísticas parte da entrada destas no âmbito neoliberal do consumo de massa, sendo realizadas de maneira mecânica e em série para atender a demanda de consumidores. Na indústria musical isto se mostrou bem evidente, muito em função das novas tecnologias empreendidas na gravação e difusão de canções, cada vez mais independentes de produtoras e gravadoras, bem como pela possibilidade de as usar em diversas ocasiões, sendo, portanto, uma forma artística bastante consumível, e que demanda novidades o tempo todo. Alguns artistas não veem com bons olhos a necessidade de se produzir continuamente e ficam em hiato criativo por anos. Não faremos juízo de valor a respeito da relação dos artistas

Gonzáles (2013, p. 67) conta que Violeta Parra encarnou em sua performance componentes étnicos, culturais e de classe, reivindicando em cada espaço que transitava sua identidade Mapuche. Inserida em um espaço central que moldou a “identidade sonora” chilena, suas canções e modos de interpretar escancaram alteridades ao abordar a diversidade étnica que a música nacional não abrangia, pondo sob júdice o próprio entendimento de “identidade nacional” (além de cantar a liberdade de viver e ser mulher). São narrativas, portanto, que trazem novos olhares ao *status quo* social e que o próprio ato de ocupar espaços e performar neles se constituem como atitudes políticas: o próprio fato da mulher sentar em cima do curimbó já é uma atitude política.

Para além das ocasiões estritamente musicais, também participam de ocasiões de mobilização indígena nacional e local, em centros de debate de cultura, universidade e escolas. A agenda feita coletivamente no início do ano sempre ganha novas atividades. Na impossibilidade de todas irem ao mesmo tempo, quem está mais disponível vai.

Nos capítulos anteriores, fornecemos imagens de resistências indígenas realizadas sob diversas maneiras, desde o silêncio até o confronto aberto, conseguindo tornar perenes parte de suas identidades e vivências. Ao falarmos do movimento indígena, destacamos que a apropriação dos direitos políticos foi fundamental para o estabelecimento do movimento, não somente porque seus atores sabiam como e onde estavam sendo atentados, mas porque dali partiram ações concretas que foram se tornando modelos de ações posteriores; formaram-se lideranças direta e indiretamente e alguns importantes espaços de discussão lhes foram sendo abertos.

As Karuanas significam cada aspecto de sua vivência musical sob o prisma da resistência, a começar por suas identidades femininas e indígenas frente aos ditames sociais que privilegiam as narrativas brancas e masculinas. O posicionamento não se concretiza em um confronto aberto (como veremos mais à frente) e repleto de litígios, e sim a partir da apropriação de espaços que lhes permitem veicular suas vozes. Vozes que tratam dos acontecimentos e reivindicações de sua realidade e que em alguns casos são desconhecidas pelo público. Embora

com a indústria cultural tanto por ser seu sustento quanto pelo fato de a música se tornar cada vez mais democrática em sua produção e veiculação. Como vimos anteriormente, mesmo o carimbó se beneficiou disso. A crítica vale apenas para a forma de entender que a arte também pode ter outros objetivos que não os de fruição, e de como isso adentra no currículo de algumas graduações da área das artes, em alguns momentos supervalorizando a técnica em detrimento do conceito e da aproximação com a sociedade (VILAS BOAS, 2015, p. 50-51).

cada uma tenha conquistado seus espaços, e demarcado seus territórios, a união enquanto coletivo ativista e artístico lhes abre ainda mais portas.

Ações políticas e ativistas surgem de um descontentamento com a realidade que é encarada como passível de transformação. No caso das Karuanas, confluem a luta pela superação do racismo, do machismo, a procura por criar uma consciência externa a respeito do espaço que seja similar à interna, a valorização da cultura e uma série de outras bandeiras. Um dos meios pelos quais acreditam na possibilidade de transformação é a própria arte:

A arte é um instrumento transformador. Traz mensagem e crítica (Relato de Neila Borari).

Rosa; Nogueira (2015) problematizam o fato de no cenário musical acadêmico serem poucas as mulheres estudadas. Segundo as autoras, o fato, que não se restringe ao âmbito acadêmico, é tão presente que ganha ares de normalidade. A partir daí emergem produções que buscam a inserção nestes espaços e criar outros quantos forem possíveis, superando seu silenciamento, tal como ocorreu com diversas compositoras, instrumentistas e intelectuais ao longo da história (p. 48; 50).¹⁴³

Gonzáles (2013, p. 63) afirma que mesmo com as discussões sobre gênero tendo se fortalecido a partir dos anos 1960, elas se incorporaram à Musicologia apenas nos anos 1990, o que é um reflexo da própria área, letárgica em relação ao avanço das Ciências Humanas e Sociais. Nesse sentido, as produções musicais femininas têm muito a oferecer às discussões científicas e acadêmicas, pelo fato de não partirem destas epistemologias e sim de suas experiências existenciais, culturais e empíricas. No contexto indígena ainda há muitos meandros a percorrer.

Geralmente as mulheres indígenas são descritas com categorias que remetem ao seu trabalho, o que costumeiramente não abarca o fato de serem também *pensadoras*. (ROSA; NOGUEIRA, 2015, p. 26). As Karuanas são mulheres que pensam e produzem tanto a partir da epistemologia hegemônica, especialmente daquela aprendida nos sistemas de ensino (básico e superior), quanto daquela oriunda de sua realidade, que também perpassa pela experiência de

¹⁴³ Rosa; Nogueira (2015) dissertam sobre o fato da mulher que nasce em uma sociedade ocidental heteronormativa já possuir uma espécie de projeção sobre o que deve ser para atender o que a sociedade trata como “normal”. A mulher como criatura pensante e produtora de conhecimento é desqualificada nesse modelo. Sendo assim, é mais aceito uma mulher cantora que uma compositora por exemplo. As autoras ainda apontam que uma das “punições” infligidas pelos mecanismos de poder é o silenciamento e a desconsideração. Em suma, “o gênero determina o juízo de valor sobre o produto musical” (p. 50). Cf. também GONZÁLES, 2013, p. 66.

suas feridas existenciais sofridas enquanto indivíduos e coletividade, se configurando em conhecimentos únicos, que ao serem “estetizados”, fazem e produzem sentido para quem os produz e executa, realizando um encontro consigo mesmas e com outros sujeitos com vivências similares. Por este motivo, Rosa; Nogueira (2015) atrelam o processo de composição e performance como ligadas às estruturas de poder, que são subvertidas e questionadas quando partem dos sujeitos à margem da história, que oferecem seus próprios olhares em uma perspectiva de a recontar, passando a requerer a consideração de suas existências na trama da história e na leitura das sociedades (ROSA, NOGUEIRA, 2015, p. 27-28, 30, 47).¹⁴⁴ A busca por “demarcar territórios”, portanto, também ultrapassa o domínio do gênero, afinal está atrelada à proposital falta de abertura para a participação popular dos povos amazônicos, para os quais se dispôs ao seu alcance apenas “pequenos e indispensáveis fragmentos de política” (FRAXE; WITKOSKI; MIGUEZ, 2009, p. 31).

Villas Boas (2015) aborda como a arte e a política adentram na existência humana como elementos que afetam diretamente a percepção e a vivência no mundo, o que as confere determinadas reentrâncias recíprocas. Tanto a arte pode criticar a política quanto estar a serviço dela, quanto a política pode fomentar ou criar obstáculos para a arte, o que tanto pode causar um bloqueio desta quanto uma inspiração: “Nesse campo relacional, a arte pode imprimir maior potencialidade para o indivíduo seguir na sua existência, perante o poder político ou micropoderes difusos e em meio aos absurdos e alegrias da vida” (p. 49).

Na perspectiva do carimbó, Muniagurria (2018, p. 248) afirma que o de Salinópolis passou em poucos anos de festividade religiosa para articulador político na área da cultura, de forma que seus produtores receberam uma “nova atuação”, ou seja, tornaram-se *militantes*. As articulações culturais locais tendem a buscar preencher os espaços que uma política nacional não preenche, exigindo de seus atores uma apropriação profunda de mecanismos que favoreçam a permanência de suas práticas. Nesse ínterim se inserem os projetos de incentivo, a união dos agentes culturais, a criação de espaços e ocasiões de diálogos e propostas, a construção de narrativas de valorização. Ou seja, uma série de fatores que lhes demanda atitudes autônomas e organizadas.

¹⁴⁴ Gonzáles (2013) aponta que a profissionalização da mulher no mundo da música subverte a própria consciência acerca de uma imagem socialmente criada a respeito de sua “feminilidade”, cujo *destino* seria uma vida mais privada e a formação de uma família.

A cena sonora e artística de Alter do Chão, nesse sentido, não está coesa apenas por relações de afeto, como também pelo trama político, afinal basicamente todas as barreiras, dificuldades e demandas são compartilhados pelos demais coletivos. O surgimento de um grupo musical indígena e feminino que consegue em pouco tempo um prestígio fincado nas diretrizes de agenciamento local e bom uso das ferramentas que possuem à disposição é extremamente representativo não apenas para Alter do Chão como para a cena cultural popular do País.

4.4. Produção

Após a primeira apresentação das Karuanas em 2019, no Festival de Cinema de Alter do Chão, muitos planos surgiram e um deles foi a gravação de um EP com duas faixas (Borari e Muiraquitã) que chegaram a ser gravadas. No entanto, a pandemia de coronavírus atrapalhou o projeto. Nesse meio tempo, o grupo conseguiu um recurso via Lei Aldir Blanc e decidiram por lançar um álbum inteiro com sete faixas. Neila conta que contrataram o artista Helder Catraca de Belém para fazer a percussão e outros sons de fundo, como sons de pássaro e de mata que fazia com instrumentos e até com a boca, um acurado serviço que atrasou um pouco o lançamento.¹⁴⁵ O que causou mais revolta, no entanto, foi que os sons produzidos minuciosamente por Helder, apareceram em outro álbum do mesmo estúdio de gravação. Na tentativa de pelo menos receber os devidos créditos e não entrar com um processo, Neila conta que foi lesada diversas vezes. Depois de muito tempo inclusive, recebeu um e-mail em que o emitente dizia que “estavam fazendo muito caso por conta de uma coisa insignificante”, sendo que o “detalhe insignificante” teria sido o justamente o responsável por atrasar o lançamento do álbum. Neila enxerga a situação na ótica da colonização, visto que os produtores do estúdio não são indígenas. O pensamento é o mesmo em outras ocasiões de apropriação da cultura indígena em vistas de promoção:

“Até aí a gente vê que a colonização não acabou. São raros os homens brancos que não vêm aqui fazer essas coisas. Eles tentaram nos invisibilizar e não conseguiram”.

¹⁴⁵ Esta prática nos faz retomar a discussão sobre a sonoridade da Vila como uma fonte de composições também.



Imagem 13: Capa do primeiro álbum das Karuana. A foto é de autoria de Viviane Borari (2021).

Apesar do transtorno, o álbum foi lançado em 2021 no Spotify e no Youtube com as sete faixas planejadas.

Ainda no início do grupo, a cantora Bê Ignacio, brasileira, mas residente na Alemanha, se aproximou do grupo e desenvolveu uma parceria que resultou em uma canção e um clipe lançado em 2022 intitulado “Amazônia”.¹⁴⁶ O clipe seria lançado presencialmente, assim como o álbum todo, porém novamente a pandemia do coronavírus adiou o *release* em dois anos. Neila conta que a gravação da passagem em nheengatu foi realizada no Ramira’s Artes. Em 2021, uma nova parceria internacional foi realizada, desta vez com o cantor italiano Mannarino, na canção “Amazônica” totalmente em nheengatu.¹⁴⁷

¹⁴⁶ A canção faz parte do álbum “Amazônia” lançado em março de 2023. O clipe está nesse link: <https://www.youtube.com/watch?v=uCZLNsjcTwk>. O clipe está legendado também nas partes em Nheengatu.

¹⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=SgLuOrwJBEU>

Essa e todas as canções do repertório autoral das Karuana foram compostas por Neila Borari. Ela é conhecida no cenário de Alter do Chão como compositora, já tendo elaborado algumas canções para o Sairé. Formada em letras, o contato com os meandros linguísticos potencializou suas habilidades enquanto musicista. Portadora de um vasto conhecimento a respeito do local, ela faz o exercício de extração de poéticas da realidade, o que demanda um olhar contemplativo, criativo e ordenador.¹⁴⁸ Segundo Wisnik (2017), “o jogo entre som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação”. (p. 35).

Certa vez Neila expressou a seguinte frase: “A música é uma história. Não é só a música pela música”. A frase, que poderia fundamentar qualquer crítica à constante produção sem propósitos que não apenas o econômico e de prestígio na indústria musical, também evidencia a função comunicativa na qual residem alguns dos traços poéticos de suas canções. As canções comunicam cenários, imagens, realidades, memórias, ações, que apesar de evidenciar aquilo que é belo, não se resume a esta característica.

Dispor as imagens da realidade, valorizando sua imanência e os significados a ela conferidos, gravita a poética aristotélica que posiciona a produção artística como um caminho para o conhecimento da realidade, diferente da *mimésis* platônica e pitagórica, que a trata como mera aparência no domínio do tangível:

Uma realidade capaz de nos oferecer o sentido da vida deveria ser a realização como tal. Mas essa existência real, só e efetivamente, seria muito pragmática, principalmente ao supor que o homem possa se autossatisfazer. O homem não poderia compreendê-la em toda a sua complexidade. Um ser único, em sua própria existência, até o fim de sua vida, não representa uma verdade, ou seja, uma única concepção da realidade tal como sua experiência única. Até porque o sentido de uma realidade é o ser como sempre o foi, dotado de uma capacidade extraordinária de imaginar. O homem se relaciona com todas as questões apresentadas pelo mundo. O mundo da arte, o das imagens e do mercado cultural, é o espaço que está diante de culturas para a transmissão do passado e, conseqüentemente, transformando-o (WAGNER, 2016, p. 47).

¹⁴⁸ Apesar de ter falado de apenas uma situação específica, achei interessante quando Neila relatou sobre um sonho em que cantarolava uma passagem em língua indígena, que não conseguia recordar ao acordar. Ao voltar a dormir, o som vinha – e cada vez mais forte. Na terceira vez, ao acordar, conseguiu lembrar e gravou no celular. Após apresentar para as demais, que gostaram da melodia, colocou o trecho na canção “Cura da Floresta”. A questão onírica como aprendizado de canções, segundo Montardo (2004, p. 45) é recorrente em diversas sociedades indígenas da América do Sul.

Assim, a música das Karuanas, com sua força rítmica e poética, também se coloca na função de mostrar e preencher dimensões significativas que um olhar muito subjetivo talvez não conseguisse realizar, mesmo para quem faz parte daquela cultura.

Segundo Vandria, as mulheres indígenas “já nascem com o dom da composição, da cerâmica, do teçume”. Os fazeres artísticos costumam ser aprendidos desde pequenas e desenvolvidos posteriormente, quando seus estilos pessoais são incluídos em suas produções. O trato mais sensível que decorre do fazer artístico faz com que outras atividades, como a feitura de farinha, sejam vistas também como arte. Possuem, portanto, um olhar sobre a realidade cuja estrutura de pensamento já é direcionada à possibilidade de a transformar ou criar a partir dela. Certa vez, no ateliê de Neila, por exemplo, uma de suas irmãs estava me contando a respeito de uma pulseira feita pela Karuana, afirmando que ela também conseguia reproduzir ou criar motivos de pulseiras apenas olhando para outros diagramas, sem precisar de guias ou mesmo de intenção. Seu pensamento artístico aparece despretensiosamente.

O grupo é formado, portanto, por pessoas que já possuem um *éthos* artístico. Ele não se resume à execução de suas produções, possuindo influências nos demais modos de vida. Se a experiência estética se encontra no nicho da individualidade, o encontro que se realiza cria uma estética grupal modulada aos poucos e de acordo com as potencialidades individuais e síncronas entre elas para se tornar algo convencional ao grupo. Montardo (2004) encontra no canto Guarani uma relação entre concepção e execução musical com o *éthos* social:

A admiração pela qualidade do coro feminino aponta para a estética da música guarani e para o seu conteúdo sensível. O termo utilizado para defini-la: *ojoja*/“igual, parêlho” (Cadogan, 1992a, p. 72) exprime o cantar junto e afinado. Podemos apreender o significado de *joja* conforme usado na seguinte frase, que está em um canto nhandeva: “*Ñengarai joja vusu jevy jevy*. Cantem juntas outra e outra vez forte e ritmicamente” (Chase-Sardi, 1992, p. 49). *Joja* refere-se a “juntas e ritmicamente”. José Morales, meu anfitrião nhandeva, refere-se ao *joja* como algo justo, certo, neste sentido, talvez, ritmado. A afinação na música é compreendida como o canto de pessoas que se reúnem e cantam juntas diariamente. A afinação e a adequação rítmica são valores sentidos como demonstrativos da própria vida social [...] Quando o coro está forte e harmônico, é porque há contínua convivência ritual. Como me explicou José Morales [...]: “elas cantam juntas todas as noites, por isto cantam assim e toca fundo na gente”. Ele percebe na performance a convivência harmoniosa dos cantores (p. 83).

Apesar do cantar das Karuanas não seguir a mesma frequência diária, percebe-se um alto nível de entrosamento nas apresentações (no canto e no arranjo), ainda que variem de formação em diversas ocasiões e não serem frequentes os ensaios. Talento, criatividade,

experiência musical, entrosamento e sociabilidade afetiva e criativa podem explicar o sucesso das performances.

No que diz respeito aos símbolos que compõem o fazer musical, é sua concretude que irá mediar a conferência dos inúmeros e variáveis significados que o indivíduo realiza sobre a música, e nesse ponto se insere o uso do Nheengatu nas composições (SOLARES, 2017, p. 79). Vaz (2016) aponta que a Língua Geral Amazônica – ou Nheengatu – foi imposta pelos jesuítas em substituição das inúmeras línguas que ali existiam. O Nheengatu passou a ser falado pelos indígenas da região até a repressão que se seguiu após a cabanagem. Não apenas a língua foi proibida como muitos de seus falantes foram assassinados. Alguns dos que sobreviveram (também aos trabalhos forçados) levaram consigo a língua para os interiores, onde ocorreu um processo de esquecimento, restando seu uso a poucas frases ou palavras por senhoras idosas (p. 1).

Na vanguarda do Movimento Indígena, o Nheengatu passou a ser revalorizado e utilizado como elemento identitário. Em verdade, já fazia parte da realidade indígena, pois nominava igarapés, animais, frutos, instrumentos de trabalho:

“As pessoas pensam que a gente não é indígena porque a gente não está isolado ou não fala a língua, mas a gente fala. Tucupí é no nheengatu. Tuíra, tipitinga... a gente fala sim, a gente vivenciou a nossa cultura. Não falamos fluente porque houve todo esse processo de colonização” (Relato de Vandria Borari).

“Se a gente prestar atenção, nós falamos a linguagem indígena, porque o piracuí, o nome dos peixes, tambaqui, pirarucu, são todos nomes indígenas. Então isso aí já tava no nosso dia a dia. Só as pessoas ainda não se tocaram que elas já falam” (Relato de Viviane Borari).

A revalorização do Nheengatu na região trouxe consigo a necessidade de formação através de especialistas no assunto. Assim, em 1999, ocorreu a primeira oficina de Nheengatu em Santarém, mobilizada pelo CGI e Custódia São Benedito, ministrada por Celina Cadena Baré, indígena rionegrina.¹⁴⁹ Outros encontros aconteceram nos anos seguintes em aldeias ao longo do Tapajós e Arapiuns, motivados ainda pela Marcha Indígena dos 500 anos, onde lideranças de outras etnias proferiam discursos em língua materna (VAZ, 2016, p. 2).

Em 2007, a Prefeitura de Santarém implantou a educação escolar indígena, o que causou uma mobilização em torno da oferta de línguas indígenas nas escolas municipais, visto que a

¹⁴⁹ A cidade de São Gabriel da Cachoeira, que contém a maior população indígena do país, tornou as línguas Baniwa, Tukano e Nheengatu como oficiais, juntamente com o português.

EEI também foi adotada nos municípios de Aveiro e Belterra. Em 2010 a pauta foi atendida, surgindo a necessidade de capacitação de professores que fossem lecionar nas escolas. Assim nasce em 2014 o Curso de Nheengatu, ofertado pelo CGI e Diretoria de Ações Afirmativas (DAA) da UFOPA.

Em todos os processos descritos, a música se mostrou um instrumento essencial enquanto elemento diacrítico utilizados em encontros (algumas desde o início do movimento) e enquanto ferramenta pedagógica.¹⁵⁰ Nesse sentido, o Nheengatu entrou nas primeiras composições, sendo, portanto, precursoras deste tipo de inserção no baixo Tapajós que acabou se tornando uma preocupação:

A gente tem isso de colocar Nheengatu nas composições. Isso hoje, naquela época tinha o Sairé antigo não tinha o nheengatu, a gente não colocava. Porque a gente não tinha esse conhecimento. De lá pra cá a gente a gente foi aprendendo. Ninguém ensinava pra gente essa questão da língua. Os antigos nem falavam. Diz que nessa época os antigos tinham medo de falar, então ficou aquilo. Se apagou uma época, que dizem, mas a memória nunca morre. Por mais que em um certo período calaram uma boca, mas não calaram a memória, então teve essa retomada da língua (Relato de Neila Borari).

Vianna (1986, p. 89) afirma que o universo linguístico, no contexto da música vocal, permite uma amplitude de opções as quais se pode utilizar enquanto cadenciamento de ideias e ordenamento lógico. Paradoxalmente, este universo é limitado e restringe o que está além de si. O uso de dois universos léxicos pelas Karuanas expande as possibilidades poéticas e harmônicas nas composições, assim como amplia sua capacidade comunicativa. Sua importância, no entanto, está mais voltada à afirmação identitária e à ancestralidade:

A importância do uso do Nheengatu nas composições é evidenciar uma língua que não foi extinta. Língua é poder e tem que ser valorizada. Por muito tempo foi negada na colonização e hoje nós temos uma língua que atravessou séculos, que resistiu, e nesse século nós falamos a língua. Então compor na nossa língua é afirmar a nossa identidade, é afirmar uma história, é valorizar a luta dos nossos antepassados (Relato de Vandria Borari).

¹⁵⁰ Os alunos do Curso de Nheengatu de 2014 e 2015, por exemplo, com o apoio da Custódia São Benedito e da Missão Central dos Franciscanos (Missionszentrale der Franziskaner), elaboraram um CD contendo canções 18 canções em Língua Geral. Cf. VAZ, 2010, p. 82.

4.5. Execução

As Karuanas possuem três instrumentos básicos: Os dois curimbós, as maracas e o banjo, que em determinadas canções dá lugar ao violão. Os curimbós possuem tamanhos diferentes (tanto da membrana quanto do corpo), o que influencia em sua sonoridade e determina suas funções. Em casos raros (pelo menos em minhas observações) o curimbó pode ser utilizado sozinho para acompanhar o canto.



Imagem 14: Os curimbós utilizados nas apresentações. Fonte: Michel Albuquerque Maciel (2022).

O banjo é o único instrumento executado por um rapaz, chamado Emanuel Feitosa. Uma das Karuanas está em processo de aprendizado do instrumento.

As maracas marcam o andamento das canções e seu som também é utilizado na transição entre elas. É o instrumento mais comum, utilizado pelas solistas e por quem reveza no curimbó.

O arranjo vocal das canções compostas pelas Karuanas e aquelas que não são de sua autoria, invariavelmente utilizam solista e coro em sua execução, conforme a característica antifonal do carimbó. Nilma Tapajó é a solista principal, alternando com Juliana Gomes que possui uma voz mais gutural, embora ela nem sempre esteja presente. O coro é formado pelas que estão tocando as maracas e os curimbós, ou seja, não se designam para exclusivamente essa tarefa. Ainda que a característica antifonal seja constante, a estrutura funcional de coro e solista é variada:

Estrutura	Canção
Os dois versos cantados pela solista são imediatamente repetidos <i>ipsis litteris</i> pelo coro	Borari
O coro canta versos iguais intercalados com 2, 4 ou 6 versos da solista, algumas vezes na mesma música	Ervas cheirosas Muiraquitã Karwana guerreira
Somente o último verso da estrofe é repetida pelo coro	Luar de carimbó
O coro intercala com a solista versos diferentes	Águas do Tapajós
O coro canta ao estilo de refrão (em nheengatu)	Cura da floresta

Fonte: Michel Albuquerque Maciel, 2022.

4.6. Identidade visual

No tópico sobre o carimbó, citamos brevemente a diferenciação visual que os conjuntos possuem entre si através de pinturas no curimbó. O exemplo marca apenas um dos aspectos de identidade visual que estão mais inclinados a marcar aquilo que é seu do que necessariamente diferenciar-se dos demais. As Karuanas possuem sua estética particular que se completam com os espaços em que fazem suas apresentações.

A primeira a se destacar é a performance descalça, em um sentido de sentir e ligar-se à Terra, ao mesmo tempo em que se constitui como uma atitude respeitosa. Em suas apresentações, utilizam roupas feitas por Nilva Borari. A moda indígena é um trabalho artístico que cada vez mais vem ganhando espaço no contexto indígena do baixo Tapajós.

As primeiras roupas do grupo foram vestidos azuis com alguns grafismos desenhados e um vestido curto branco, semelhante a uma bata. Depois passaram a utilizar vestimentas de cores e detalhes diferentes, representando algo referente ao seu universo simbólico.¹⁵¹ Na ocasião do Sairé de 2022, elaboraram roupas mais padronizadas em cores, com detalhes

¹⁵¹ As cores representavam as águas, florestas, urucum, barro, a tinta do jenipapo e o teçume das palhas.

diferentes na parte inferior (ver imagem abaixo). Em apresentações mais informais, utilizam os vestidos como saias com a camisa do grupo.



Imagem 15: Sequência de vestuário utilizado pelas Karuana de 2019 até o presente. Fonte: Instagram As Karuana.

Outros detalhes que se apresentam são os cocares e os grafismos, utilizados na face, braços ou pernas, feitos com tinta de jenipapo por elas mesmas, que não necessariamente dizem respeito à etnia da qual a pessoa faz parte (uma Borari pode utilizar um grafismo Tapajó, por exemplo, simbolizando a união entre os povos), com um significado que ultrapassa o domínio do visual:

O grafismo pra gente, quando a gente se pinta, é uma forma de proteção. Pra qualquer coisa ruim que a gente vê e não vê. Os nosso adornos, os cocares, os brincos de pena, todos são uma forma de proteção. [Sobre o grafismo Borari que remete ao casco do jabuti] As etnias escolhem o animal da aldeia, por exemplo aqui é o Jabuti.

O que representa o jabuti? Força, resistência, porque é um animal adaptado, um casco muito duro. Um símbolo de resistência mesmo para os Borari tudo isso tem algo ancestral por trás. (Relato de Viviane Borari).

Utilizadas no cotidiano, adornos, biojoias e pulseiras além de serem uma forma de proteção, conforme Viviane expressa, também remetem à ideia de trabalho artesanal e produção local.



Imagem 16: Ozenilma Tapajó, de cocar, apresentando o grupo. Na extremidade direita, Raquel Kumaruara filma a apresentação. Fonte: Michel Albuquerque Maciel (2022).

As ocasiões em que as Karuana se apresentam geralmente possuem uma motivação atrelada à valorização da cultura local, motivo pelo qual os organizadores dos eventos elaboram ambientações repletas de traços diacríticos que permitem o espectador se situar e se sentir bem-vindo no espaço, o que favorece muito a imagem das Karuana e dos demais artistas.

Em todas as ocasiões o público sempre esteve disposto muito próximo das artistas, com exceção do festival do CineAlter, em que o palco era no elevado da praça de Alter do Chão. Horizontalmente, no entanto, estavam próximos. Há ocasiões em que a estrutura é mais simples e outras em que é mais elaborada, o que parece não importar muito, desde que haja um espaço para que o público possa dançar.

Dependendo da ocasião e da ordem de apresentação, o público pode demorar um pouco para se soltar, preferindo registrar um pouco (o que é importante para o engajamento do grupo nas redes sociais). Independente se várias pessoas já estão dançando ou não, sempre é realizado um convite entre as músicas, e ao final várias já estão se movimentando pelo espaço. Vasconcelos Neto (2020) em certo momento questiona-se o porquê da música kuxymauara ser tão popular, chegando à conclusão de que o é porque “faz o povo dançar”.¹⁵² O carimbó também possui essa vertente de atividade lúdica para o público, cuja atração acaba contribuindo para as Karuana estabelecerem um canal de comunicação com quantas pessoas for possível.

A dança do público se soma aos movimentos empreendidos pelas Karuanas que tornam o corpo um elemento fundamental não apenas na visibilidade, como em uma ação musicológica própria. Na visão de Vasconcelos Neto (2020), a dança possui um papel central na musicologia das sociedades indígenas:

Corpo e dança invertem a lógica racional ocidental de reduzir qualquer música a seus elementos cognitivos e intelectuais [...] Desse modo, quando Viveiros de Castro (2002, p. 390) afirma que a *Bildung* ameríndia incide mais no corpo do que no espírito, vislumbro a ideia de que a música/dança forma parte da *Bildung* do corpo indígena, além disso é o centro de sua musicologia. Se a *Bildung* (do alemão, pode ser traduzido literalmente por educação) é o método para moldar o “espírito”, a dança/canto seria uma forma de moldar o corpo indígena. Para “produzir corpos”, conforme a expressão de Levi-Strauss, não é necessário apenas “duas metades”, “homem e mulher”, “casamentos exogâmicos”. É preciso construí-los e instruí-los em um “movimento musical” (p. 133-135).

De fato, perceberemos que a dança e o movimento desempenham importantes funções de sociabilidade e papéis de mediação objetiva na dinâmica dos mais diversos acontecimentos, como nos rituais, nas festas das aldeias (que fazem uso da música popular) e até mesmo no que se apresenta enquanto elemento identitário de um local, como o gambá de Pinhel. A dança e o movimento são respostas ao fazer musical anterior e fundamento de musicalidades futuras,

¹⁵² Os eventos de carimbó envolvem pessoas de todas as idades, desde crianças até idosos. Na Feira do CITA por exemplo, presenciamos uma senhorinha dançando como se não houvesse o amanhã. O curioso é que ela estava com o braço quebrado e na tipoia.

também dentro de uma perspectiva ancestral (VASCONCELOS NETO, 2020, p. 60). O corpo, portanto, compõe a linguagem musical, o que deduz a existência de signos partilhados e inteligíveis. No carimbó isso fica mais evidente se o colocarmos na mesma ótica do “*Bahsarã*” rio-negrino, que traz consigo a ideia de música e dança como realidades indistintas (VASCONCELOS NETO, 2020, p. 145). Quando alguém expressa no palco “vamos fazer carimbó!”, não se está referindo apenas ao conjunto que executa a música. Quem dança está da mesma forma fazendo carimbó.

Vasconcelos Neto (2020, p. 89) encontra na literatura a noção de beleza em grandes sequências musicais para alguns povos ameríndios, ou seja, de músicas executadas em série, durante um longo espaço de tempo. As apresentações que fui durante o campo foram em geral festivais ou ocasiões que contavam com a presença de outros artistas, sendo o tempo distribuído para todos (em algumas ocasiões até de forma rígida). Assim, não presenciei apresentações tão longas, com exceção do CineAlter (que da mesma forma que a música, contou com discursos mais longos) e do Festival Amazônia em Pé, no Maniva’s Bar, no qual elas foram as únicas a tocar. Ou seja, o tempo de apresentação está em função das condições da ocasião. A “estética da durabilidade” expressa por Vasconcelos Neto se faz evidenciar quando utilizamos a perspectiva do todo, ou seja, do carimbó (ou outros estilos de música) executado pelas Karuanas juntamente com os demais artistas. Em não raras ocasiões, algumas integrantes tocam e cantam em outros grupos na mesma noite.

4.7. Ritualidade

As Karuanas sempre afirmaram que sua música é antes de tudo, ritual. Antes de ir a campo, imaginava que a ritualística estava presente em atos separados da música, porém como aconteciam no mesmo evento, lhe conferiam essa característica. De fato, na primeira oportunidade que as vi enquanto grupo, na semana dos povos indígenas de 2022, na sede da SEMED em Santarém elas não tocaram, e sim realizaram o que na minha mente seria “um ritual propriamente dito”, com canto, seguido de banho de ervas cheirosas e defumação. Na ocasião lhes acompanhava também Paulo Borari. Com o passar do tempo fui percebendo meu olhar cartesiano que não me permitia observar a música em si como uma ação ritualística. Segundo Carpetien (1985):

la música fue música antes de ser música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) categoría artística.

No entendimento de Montardo (2004), rituais são realidades “plásticas” por se apresentarem sob diversas formas. Foi no movimento do corpo na dança Guarani que percebeu a vinculação do ritual com o xamanismo, que por sua vez regimenta a organização daquela sociedade (p. 27). No contexto da música das Karuana, a ritualidade está atrelada à própria origem dos ritmos. Segundo Neila, canções como “Borari” possuem raízes em ritmos cantados há tempos na vila de forma ritual. Ela fornece como exemplo de influências o Macucauá, que acompanha o cortejo do tarubá na festa do Sairé.¹⁵³

A compreensão ritualística da música das Karuana possui o Sairé como um de seus pontos de referência, justamente por algumas das manifestações que estão ali presentes comporem parte de seu fazer musical. Neila elenca quatro principais manifestações tradicionais na Vila antes da inserção dos botos: o Lundum, Marambiré, Desfeiteira e Curimbó. Nas entrevistas, as três últimas apareceram como influências para o arranjo das Karuana.

Carvalho (2018b, 124-125) relata que no processo de retomada do Sairé, incluiu-se na programação algumas músicas e danças que faziam parte do folclore local, com o intuito de que eles não desaparecessem. Entre essas danças estavam as quatro citadas por Neila, além da informação de que poucas persistiram no atual formato, tendo um curto espaço apenas na quinta feira.¹⁵⁴ Elas marcam os encontros entre grupos diversos ao longo da construção social da Vila, de forma que independente de suas origens, invariavelmente se submetem às transformações proporcionadas pelas trocas culturais, informação útil para que não atribuamos propriedades isolantes a partir de narrativas de origem. Quando nossas interlocutoras falam de danças e

¹⁵³ O Macucauá, que Neila cantarola e batuca nas coxas para que eu ouça durante a entrevista, é uma antiga canção cuja performance evoca a imitação do pássaro homônimo. Já foi regravada pelos botos tucuxi e cor-de-rosa com algumas modificações. Segundo Figueira (2014, p. 94), era o canto que anunciava o fim dos trabalhos nos puxiruns. A respeito do tarubá, bebida fermentada oriunda da mandioca (que pode ou não conter um teor alcoólico), é um elemento muito presente em rituais, celebrações, momentos de encontro, puxiruns e confraternizações indígenas, sendo geralmente distribuído em cuias. No Sairé sua distribuição no início e no fim da festa possui um caráter ritual. Note-se que ela se faz presente em momentos de união, sendo, portanto, uma bebida que representa sociabilidade.

¹⁵⁴ Segundo Figueira (2014, p. 29; 170-171), a Prefeitura queria tirar todas as danças tradicionais da programação em 1997, porém devido à resistência da população local, algumas conseguiram subsistir. Uma outra interferência da Prefeitura foi a de modificar o repertório e até mesmo -supostamente- contratar uma professora para ensinar novos passos de determinadas danças. O curimbó e o lundum não sofreram alterações por pressão dos festeiros.

ritmos “puramente indígenas”, elas reivindicam sua presença étnica e ancestral naquele território, sem negar ou mesmo lamentar outras influências.

O Curimbó em Alter do Chão se desenvolveu a partir de uma dança indígena “tornada mais alegre” pelas pessoas escravizadas, que adotaram o batuque de seu local de origem.¹⁵⁵ Segundo os relatos colhidos por Carvalho (2018b, p. 130), o curimbó é uma dança de puxirum, de quando as pessoas vinham dos roçados e confraternizavam, bebendo tarubá e dançando. Sua proveniência da cultura roceira é similar à do lundum (FIGUEIRA, 2014, p. 28-28).

A Desfeiteira, segundo Mesquita (2014, p. 105) teria sido deixada de ser executada em Alter do Chão há cerca de 70 anos, provavelmente quando os frades proibiram o Sairé (sua fonte é uma obra de Paes Loureiro que data de 1982, na qual relata 40 anos de extinção). No entanto ela ainda é executada no Sairé, na quinta feira e no dia do encerramento. A dança possui um caráter cômico que explica seu nome:

Os casais dançam, circulando pelo salão do barracão. Quando a música é interrompida, o casal que estiver diante do conjunto musical tem de “colocar” um verso de improviso em estilo de desafio. De acordo com um festeiro, “a dama coloca o verso dela e o seu cavalheiro tem que responder se desfazendo dela, ou seja, fazendo desfeita. Se a dama chama no seu verso ele de bonito, ele tem que chamá-la de feia no verso dele, mas os dois versos devem rimar” (CARVALHO, 2018b, p. 132).

O Marambiré, por sua vez, é descrito por Carvalho (2018b, p. 133) como de origem africana, disseminada pelo baixo Amazonas e trazida a Alter do Chão por quilombolas do Pacoval (Alenquer). Figueira (2014, p. 123) a coloca entre as danças que remetem ao trabalho.

Percebemos que ao invés de a música ritual perder elementos que vão o destituindo de uma compreensão mais simbólica até se tornar algo completamente secular com o passar dos anos, acontece justamente o contrário: algo que tem origem nas atividades ordinárias da vida torna-se ritual. Conforme se fortalece o grau de sacralidade que as pessoas conferem às suas gerações anteriores, mais forte se tornam os símbolos dos quais fizeram uso e através dos quais hoje se fazem recordar. É inegável que essas danças não possuem mais a mesma adesão de antes, o que transparece na fala das Karuana que viveram a época da transição do Sairé, cujo forte caráter comunitário é um resquício de uma participação muito maior.

¹⁵⁵ A disseminação dos africanos pela Amazônia nos séculos XVI e XVII e consequentes encontros com os indígenas se deram não apenas nos contextos de trabalho forçado como também nos quilombos e “mocambos”, ambos com registros na região do baixo Amazonas, inclusive em Alter do Chão (FIGUEIRA, 2014, p. 115).

Em conformidade com a estrutura de apresentação, também podemos compreender sua música como “mediadora de uma relação entre humanos e não-humanos” (VASCONCELOS NETO, 2020, p. 45). Ao se apresentarem, as Karuanas sintonizam-se com os encantados do lugar e por isso pedem licença e proteção:

A diferença do grupo é que nós temos nossos rituais no início da apresentação, pedimos licença aos encantados, às forças que estão ali, com todo respeito. Nossas composições trazem a força da floresta, a força do rio, a música é muito forte. É uma música ritualística, também (Relato de Vandria Borari).

Outro aspecto que evoca a ritualidade das canções está em um tipo de arranjo (executado ao vivo e nas versões gravadas) que faz uso de flautas ou vocalizações que imitam pássaros, barulho da água e da mata – componentes de seu espaço sagrado. A sonoridade que daí parte faz com que o ouvinte se ambiente, se conecte e se torne parte do lugar o qual elas remetem. Ao mesmo tempo, as Karuanas concretizam sua proposta de levar e demarcar seus territórios nos lugares aos quais se dirigem.

4.8. Discursos

As Karuanas aprenderam desde cedo a função comunicativa que a arte traz. O aprendizado facilitou o desempenho de algumas de suas escolhas de ocupações posteriormente que exigem uma boa capacidade de comunicação, enquanto educadoras, produtoras de audiovisual, ativistas, artistas, turismólogas. A escolha pelo trabalho nesses nichos desenvolveu uma percepção mais apurada acerca da importância e do modo ideal de comunicar. A música se constitui também como uma escolha comunicativa, pois permite um tipo próprio de discurso.

Neila certa vez comentou que as discussões políticas estavam repletas de linguagem violenta, se referindo ao processo eleitoral de 2018, no qual Bolsonaro vociferava frases de efeito contra seus adversários e contra minorias sociais. Este conjunto de fatores, segundo Neila, fez com que o grupo decidisse não seguir por esse viés em seu modo de se colocar frente a determinadas situações:

“Nos shows sempre levamos a voz de sensibilização, de um modo sutil” (Relato de Neila Borari).

A escolha do grupo não significa passividade ou comedimento em seu expressar e sim uma estratégia. Neila conta que a música “sem ataques” também agrega as pessoas que não são da luta pela causa indígena.¹⁵⁶ O clipe “Borari”, segundo ela, teve um caráter de ativismo pacífico. É possível veicular ideias e “levantar a voz” sem agressões.

Nos shows os discursos aparecem nos intervalos entre as músicas, proferidos pela vocalista ou por quem se sente à vontade. A liturgia do carimbó em geral possui a característica de ter uma interação com o público nos intervalos, onde pode se convidar à dança, apresentar os membros da banda, fazer gracejos com pessoas conhecidas, contar histórias, ensinar algum passo. As Karuanas utilizam algumas dessas funções e inserem reflexões a respeito da cultura, da identidade indígena e da conjuntura política.

Durante o Festival dos Rios de 2022 muito se exortou a respeito de um voto consciente, em candidatos que tivessem como bandeira a problemática do clima, da salvaguarda dos territórios tradicionais e dos direitos dos povos originários, em sintonia com a proposta do Festival.¹⁵⁷ O repertório refletiu a exortação com músicas mais voltadas à questão ambiental. Na mesma ocasião, havia uma tenda destinada aos Mestres de carimbó e suas companheiras (sereias). Durante um intervalo entre as canções, Juliane Gomes pediu para que as pessoas tirassem um tempinho para passar na frente da tenda e os reverenciar, por respeito a tudo o que fazem e já tinham feito pela cultura de Alter do Chão.

No Festival Amazônia em pé, que aconteceu em âmbito nacional com uma série de eventos em vistas de colher assinaturas para um projeto de lei que visa a destinação de florestas públicas para povos indígenas, quilombolas e pequenos produtores extrativistas, assim como sua transformação em unidades de conservação, as Karuanas se apresentaram no “Maniva’s Bar” e ali apresentaram a proposta do evento e a importância da aderência ao movimento, pedindo para que as pessoas não apenas se divertissem com a música como também chegassem na mesa ao lado para assinar o formulário.

Na noite cultural do CineAlter, as intervenções foram realizadas por Nilda Borari. Os discursos neste dia foram mais longos e faziam referência à valorização do território e cultura,

¹⁵⁶ Neila comparou com as músicas da Hip-Hopper Kaê Guajajara, cujas letras são mais diretas em virtude do próprio gênero musical.

¹⁵⁷ A ovação do público durante ou ao final dos discursos evidencia sua concordância.

sob uma perspectiva abrangente. Segundo ela, o “território pertence a todos” e cada pessoa é uma Karuana ao carregar consigo sua ancestralidade.

Vasconcelos Neto (2020) afirma que a linguagem pode ser pensada de maneira performativa: “Não se trata apenas da palavra falada, mas do gesto, expressão, sentimento, lugar, posição social e outros aspectos que formam o contexto da fala” (p. 59-60). Há de se compreender, portanto, não apenas a forma como se expressam, mas como surgem seus discursos e por que se sentem na responsabilidade de os fazer, tornando-se referências solicitadas nessas ocasiões.¹⁵⁸ Os discursos das demais coletividades do baixo Tapajós seguem a mesma ordem, especialmente as que partem da denúncia à violência contra suas existências.

4.9. Ambiente e territorialidades

O primeiro encontro que tive com Neila se deu um dia após o rio Tapajós ter aparecido em uma reportagem do Fantástico que mostrava a mudança de sua cor para um aspecto turvo. As suspeitas recaíam na poluição causada pelo garimpo rio acima. Alter do Chão aparecera de relance, mas as imagens não captaram sua turbidez. Os habitantes, no entanto, perceberam a mudança do aspecto fluvial e ficaram preocupados com os impactos que poderia gerar. Neila relatou que devido à diminuição do nível do rio Tapajós em um determinado momento, o acesso da água turva para o Lago Verde foi bloqueado, causando menos impacto. Segundo ela, “Alter do Chão tem uma natureza abençoada”. Essa frase de Neila, proferida após mostrar um conhecimento bem detalhado do local, é simbólica para demonstrar o enraizamento territorial que compartilha com as demais.

As Karuana estendem seu senso de pertença ao território para toda a Amazônia, região em que o sentido de enraizamento deteriorado deu lugar a uma perspectiva econômica e utilitarista, que trouxe consigo uma série de problemas socioambientais. Em contrapartida, as relações dos povos originários com o espaço são paradigmas que conferem esperança para o mundo, considerando a importância da Amazônia para o sistema global.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Neila afirma que tocam sem ônus apenas para grupos ou pessoas que se mostram aderentes às suas lutas. Algo semelhante ouvi de um professor por ocasião da semana dos povos indígenas. Disse que só iria em eventos de escolas nestas semanas quando percebesse que a instituição tem compromisso com as temáticas indígenas durante o ano todo.

¹⁵⁹ Fala de Neila Borari: “O problema da Amazônia é mundial, não somente aqui”.

O discurso e a ação das Karuanas conferem ao espaço um dos sentidos de sua *existência* e não meramente *sobrevivência* (KOLLING; SILVESTRI, 2019, p. 212). Sua relação com território se torna ainda mais emblemática na medida em que partem de perspectivas indígenas e femininas. A exemplo do que Almeida (2021, p. 294) traz a respeito das considerações sobre a resistência nos quilombos, até o século passado o foco estava nas experiências e idealizações (ou concretizações) de arquétipos masculinos. Pode-se dizer que até recentemente o movimento indígena no Brasil também fazia salientar a figura masculina, apesar do trabalho de base realizado pelas mulheres. Com o passar do tempo a realidade foi mudando, a partir do trabalho de ativistas, artistas, líderes, intelectuais, que foram cada vez mais adentrando espaços, ganhando evidência e apresentando perspectivas próprias de conceber a realidade.

Em conformidade à crescente apropriação feminina de espaços e discursos, tornam-se mais evidentes também suas práticas culturais, que ligadas à terra, passam a ser identificadas como símbolo de enraizamento histórico e afetivo, diacriticamente evidenciada na arte (ALMEIDA, 2021, p. 296):

A arte indígena vem da Mãe Terra, sem a Terra não há arte. Com o desligamento da Terra, a gente perde a referência e a garantia da existência das outras gerações. É da Terra que se tira a arte. As casas, as pinturas, a cerâmica, o teçume... tudo é tirado de uma forma extremamente respeitosa. A arte não se separa da vida. (Fala de Vandria Borari na roda de conversa virtual “Art, Music and Defense of the Territory in the Amazon: The Protagonism of Indigenous Women”, promovido pela Franklin Humanities Institute. 04/11/2022).

Na dinâmica da vivência artística se encontra o carimbó, que marca aspectos identitários das coletividades envolvidas na manifestação, evidenciando relações materiais e simbólicas para com o território:

Ao se considerar a importância identitária desta expressão cultural, deve-se levar em conta sua já sedimentada iconização – símbolo de uma territorialidade amazônica e/ou paraense. Constitui uma das alegorias já bem estabelecidas no âmbito das identificações regionais, estando assim, por consequência, presente em diferentes planos, tanto circunstanciais quanto discursivos (IPHAN, 2014, p. 93-94).

Cada coletividade possui sua forma de demonstrar o enraizamento com o local, a partir dos elementos materiais confeccionados com os elementos dispostos em seu universo, dos discursos de origem e perpetuação, das escolhas temáticas, do cotidiano, das influências locais, dos modos de paramentar-se, o que leva à compreensão da música enquanto relato de lugares e

experiências únicas, a despeito da homogeneização cultural e da racionalidade desterritorializadora (FUINI, 2014, p. 98-100).

Um exemplo de dinamismo local próprio é a utilização por parte das Karuanas, do carimbó pau-e-corda, característica dos conjuntos de Alter do Chão. Outro exemplo são suas temáticas não generalistas, permeadas por eventos, personagens, cosmovisão e elementos específicos do local:

*Meia noite chegou, grande ritual
Potes com banho de cheiro, vem do seringal
E o encanto do lago brilha ao luar
E as mulheres guerreiras pra purificar
Muiraquitã é meu protetor, muiraquitã me protegerá*
(Muiraquitã – composição de Risoneila Borari e Luis Alberto)

A música também expressa o fato da ligação que as Karuanas possuem com o território ser antes de tudo afetiva, através dos conteúdos e poéticas feitas da realidade, sensibilizando o interlocutor a respeito do recorte em questão. No sentido de afeto, Vaz (2010) relata que os territórios foram elementos essenciais para a afirmação da identidade indígena pelo fato de haver com eles uma “conexão emocional” (p. 242). Se reivindica o direito de posse assim como o direito de perpetuar a vivência prática, epistemológica e simbólica de seus ancestrais. O afeto perpassa pelas subjetividades, desembocando na dimensão coletiva, que se coloca na essência da existência do grupo. O aspecto coletivo, que permite o desenvolvimento de um consciência territorial (FUINI, 2014, p. 99), se concretiza na canção “Karuana guerreira”:

*Karuana guerreira que canta e encanta
Esse território é nosso lugar.*
(Karuana Guerreira – composição de Risoneila Borari)

O afeto com o espaço faz brotar a categoria de *Mãe*, que aparece nas músicas juntamente com outras figuras femininas, como Pajé e mestra de carimbó. A personificação e identificação nominal da terra demonstra que se a compreende como aquela que gera e que cuida, e com a qual se possui uma conexão parental e respeitosa.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Somos cientes das críticas feministas ao modelo patriarcal de maternidade que desemboca na concepção da natureza como Mãe. Utilizamos e analisamos a categoria na medida em que as indígenas do baixo Tapajós exprimem e fundamentam sua concepção afetiva com a figura materna. Em seu entendimento, se os elementos da

Ainda na dimensão afetiva, há de se considerar também o território como espaço de convivência. Segundo Fuini (2014), os lugares nos quais as pessoas se reúnem “criam conexões e padrões, sintetizando o tangível e o intangível, que abarca “os afetos, sensações e sentimentos produzidos no/pelo lugar” (p. 100). No espaço se convivem com os parentes, amigos, vizinhos... no caso das Karuanas, a partir de seus projetos, também se reúnem pessoas para aprender, para fazer arte, para dançar, para contribuir com o movimento. Fuini (2014) ainda afirma que os padrões de convivência em torno de representações comuns são importantes contributos para o reforço de identidades territoriais e padrões de pertencimento social (p. 100).

É na consideração e respeito para com a existência do “outro” que emana a categoria do *sagrado* e dos lugares sagrados, hierarquicamente dispostos pelo espaço, intrincado na cosmovisão e significação histórica de sujeitos e acontecimentos, realidade frequente nas aldeias do baixo Tapajós. A noção de sacralidade desponta na medida em que se entende o espaço como *outro* não nas categorias de imanência e transcendência, contingência ou convívio, e sim nas categorias de “ambos e outra coisa”/ “outro-que”, expostos por Coelho de Souza (2017, p. 31). Ou seja, pode se haver uma consideração *sobre* ele sem que se desconsidere sua dimensão autônoma.

Nossa água é o nosso sagrado
(...)

A floresta é o nosso sagrado
(Borari – composição de Risoneila Borari)

A canção das Karuanas demonstra a continuidade de uma relação sacramental com o espaço, mesmo que com o tempo tenham se introduzido outras noções a seu respeito com o advento do turismo. As novas dinâmicas, ao invés de afetarem os indígenas, trouxeram um maior senso de cuidado, expresso culturalmente e através de mobilização política (como o Alter-Consciência), cientes de que a perda de seu território para a implantação de destrutivas formas econômicas significa o apagamento de sua história e cultura:

uma etnia só se mantém, se sua territorialidade estiver preservada. Nos lugares de aculturação e desenraizamento, o único meio de sobrevivência que resta a um grupo é constituir um novo território, por ínfimo que ele seja, e, se isso não for possível, recriar um, num outro lugar, no sonho e no mito. Trata-se aí de reencontrar os lugares onde se exprime a cultura e, depois, a espécie de relação secreta e emocional que liga

natureza existem, é porque eles nascem e nascem de uma mãe, o que confere uma relação ética e afetiva entre todos os seres. Cf. VAZ, 2010, p. 188.

os sujeitos à sua terra e, no mesmo momento, funda sua identidade cultural (KOLLING; SILVESTRI, 2019, p. 215).

As composições, como é possível perceber, são traços concretos de demonstração dos mais variados tipos de relação existentes para com o território. Fuini (2014) afirma que “a letra musical é criatura de territorialidades, pois ela em si é o relato discursivo de um processo real, ou ficcional com elementos de realidade, que produziu elementos de territorialização” (p. 104).

A canção “Ervas cheirosas”, demonstra os conhecimentos a respeito das ervas: com o que misturar, qual o tempo lunar mais eficaz para se banhar, quais seus atributos, e de onde provém esse conhecimento (das pajés). É possível perceber um traço de nostalgia e perpetuação das práticas dentro do espaço quando se faz referência às crianças:

*Ervas verdes, ervas cheirosas, mistura boa com patchouli
Banho de cheiro, põe pra serenar, banha a mim, cunhatã e curumim
Ervas verdes, ervas cheirosas, mistura tudo em noite de luar
Banho de cheiro, põe pra serenar, obter as forças pra energizar
Ervas secas, ervas sagradas, mistura com água de igarapé
Limpa o corpo, limpa a alma
Tem os segredos da nossa pajé.
(Ervas cheirosas – composição de Risoneila Borari)*

Percebe-se que nas composições nos estão sendo apresentadas diversas imagens de paisagens, sendo interessantes descrições de locais sem estarem necessariamente dispostas *ipsis litteris*. As paisagens estão dispostas não como um elemento “cênico”, e sim como estuários de realidade e alegoria caracterizados através de símbolos e alusões. As imagens criadas, longe de reforçar estereótipos espaciais e culturais, possuem efeitos na ideia que se faz sobre o espaço, aliadas propositalmente à consciência crítica e constante a respeito do desbalanceamento de forças entre natureza e a sanha humana. Aqui confluem os mais variados discursos, criados e veiculados através dos saberes e apropriações conjunturais e oriundos dos locais de fala, a respeito da estabilidade do território que estão presentes nas músicas, intervenções durante as apresentações e características dos eventos em que se fazem presentes. No toque do curimbó e em suas vozes estão a canção, o respeito e a profecia.

Considerações

Nos caminhos da escrita da dissertação, me permiti colocar os pés no chão para sentir o aconchego da areia, a friagem da água e a textura da Vila de Alter do Chão. Neste mesmo chão, onde pisa gente de todo o mundo, também pisaram os ancestrais do povo Borari quando estiveram nesse plano. De alguma forma eles continuam ali, transitando e protegendo o local. A mesma história pode ser dita das demais aldeias e comunidades do baixo Tapajós, afinal há uma ligação entre os povos que os fazem chamar uns aos outros de *parentes*.

Os ancestrais do baixo Tapajós passaram por uma série de processos que ora lhes ora lhes escravizaram, ora lhes impuseram uma língua, ora lhes retiraram a vida. Mesmo na morte eles conseguiram resistir. Se a exemplo do que falava Tertuliano “O sangue dos mártires é a semente dos novos cristãos”, a morte plantou a semente de nunca se deixar sucumbir, mesmo que as condições sejam extremamente desfavoráveis. Seguindo esse viés, as aldeias e comunidades ao longo do Tapajós, catalisadas pelos processos de afirmação étnica, passaram a se mobilizar em defesa de seus territórios e suas identidades.

Em Alter do Chão, os processos de afirmação étnica se deram através de uma questão fundiária, algo que vinha piorando com o passar dos anos, com a abertura da vila para a atividade turística que ao mesmo tempo em que lhe deu visibilidade, também trouxe uma série de problemas socioambientais. Na família das Garcia, algumas de nossas personagens, já existia a ideia de que eram indígenas, especialmente pela vivência que tinham com seus parentes.

Com o fenômeno da afirmação étnica ao longo do baixo Tapajós, surgiram diversos coletivos com os mais variados objetivos e sujeitos componentes. Há aqueles que se direcionam para lastros mais político, outros para produtivos e outros para artísticos. Esses coletivos, no entanto, assumem várias outras facetas, visto que seus componentes costumam ser multitarefados.

Em um específico contexto artístico e político, em 2019 surge em Alter do Chão o Coletivo de Mulheres Indígenas As Karuana, que apesar de utilizar a música como seu elemento mais evidente, realizam uma série de outras ações que trazem a arte como forma de educar e de agir politicamente. Composta por indígenas de quatro etnias e não-indígenas que colaboram com o movimento, se colocam em sintonia com as identidades, cosmovisão e lutas de outras

etnias do baixo Tapajós, em especial as que dizem respeito aos territórios, em uma perspectiva de respeito, afeto e garantia dos modos de vida das coletividades ali presentes.

A vivência musical das Karuanas traz consigo todos os demais aspectos que compõem seu ativismo relacionados ao seu fazer musical. A colonização europeia, ao impor e perpetuar formas de conhecimento nos lugares subjugados, trouxe modos de pensar música que não se adequam à musicologia de determinadas sociedades, o que influi no juízo qualitativo que se faz sobre seus processos sonoros ou mesmo os taxam de manifestações folclóricas. O fazer científico, no entanto, avançou de forma a considerar as particularidades musicais das sociedades não-ocidentais, no qual se inserem as pesquisas sobre música na Amazônia.

Em Alter do Chão, a música desempenha funções importantes de sociabilidade, perpetuação das práticas, remissão ao lugar, ludicidade. O carimbó pau-e-corda da vila é um dos principais símbolos do lugar, e a exemplo do carimbó nos demais recônditos paraenses, é uma manifestação que traz consigo dinâmicas de aprendizado, discursos de salvaguarda, trocas, influências e desenvolvimento de novas práticas.

As mulheres do grupo desenvolveram seus dons artísticos já na infância, da qual trazem imagens da paisagem, do trabalho e da sociabilidade que não exclui o próximo, dimensões similares às das demais coletividades ao longo do Tapajós. Trazem da infância também a lembrança de mulheres fortes a despeito das dificuldades que passavam, compreendendo sua luta, portanto, como uma continuidade da vivência dessas mulheres, trazendo consigo a ideia de ancestralidade como fundamento e fortalecimento de suas ações.

A mobilização política das mulheres indígenas em um âmbito nacional favoreceu um importante desdobramento no baixo Tapajós, onde os coletivos femininos passaram a se fortalecer e buscar seu protagonismo, utilizando-se de suas experiências, habilidades e formações. As Karuanas utilizam sua arte também como um meio político, de posicionamentos favoráveis às suas existências e na perspectiva de ao adentrarem nos espaços, estarem *demarcando territórios* que não são apenas delas, como dos povos indígenas em geral.

Nesta dissertação também tratamos brevemente a respeito da produção e execução das canções e performances das Karuanas, sua identidade visual, características dos eventos e espaços, discursos proferidos que se pautam em princípios de eficiência comunicativa e uso não-violento das palavras assim como sua relação com o território expressa nas canções e ações. Utilizamos uma abordagem interdisciplinar que nos permitiu triangular as informações no

decorrer do texto, com a finalidade de responder ao nosso objetivo geral, de perceber na vivência musical das Karuanas elementos culturais dos povos indígenas do baixo Tapajós, este grande universo encantado onde a “voz Karuana ecoa” e vai ecoar por muitas gerações.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Mariléia. Território de afetos: práticas femininas antirracistas nos quilombos contemporâneos do Rio de Janeiro. **História Oral**. Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 293-309, jul./dez. 2021. Disponível em: <<https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/1209>>. Acesso em: 05 out. 2022.
- ALVES, Daiana Travassos. **Ocupação indígena na foz do rio Tapajós (3260 – 960 AP): estudo do sítio Porto de Santarém, baixo Amazonas**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.
- AMORIM, Terezinha. **Sinopse histórica do baixo Amazonas e Tapajós**. Belém: Paka-Tatu, 2022.
- ARANTES, Luana. **Mulheres indígenas do Baixo Rio Tapajós (Pará) em exercício de mediação social**. Tese (Doutorado em Sociedade, Natureza e Desenvolvimento) - Programa de Pós-Graduação Doutorado em Sociedade, Natureza e Desenvolvimento. Universidade Federal do Oeste do Pará, Santarém, 2020.
- ARAÚJO, Samuel. O campo da etnomusicologia Brasileira: formação, diálogos e comprometimento político. Prefácio. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.
- BADIN, Luiz Armando. **Sobre o conceito constitucional de Terra Indígena**. Brasília: Arquivos do Ministério da Justiça. n. 190, p. 127-141, jul.-dez. 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALBONI, André. **O sopro das musas**. São Paulo: Odysseus, 2018.
- BARRETO, Elcivânia; LOBATO, Alessandra; SERRA, Débora. Turismo e paisagem: a construção da representação da Vila de Alter do Chão, Santarém-Pará. In: Papers do NAEA [online], v. 1, n. 3, p. 1-18. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/pnaea/article/view/10409>>. Acesso em: 26 jul. 2022.
- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. As etnogêneses: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político. **Mana**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 39-68, 2006.
- CANAL, Maria Augusta. Festa, imaginário Amazônico e territorialidade cultural do Sairé no Oeste paraense. **TEL**, Irati, v. 8, n. 1, p. 228-243, jan. - jul. 2017. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/10730>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- CARPETIEN, Alejo. América Latina em la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión em la música. In: ARETZ, Isabel. **América Latina em su música**. 5. ed. UNESCO, México, Espanha, Argentina, Colômbia: Século XXI, 1985.
- CARVALHO, Luciana. **Festa do Sairé de Alter do Chão**. Santarém: UFOPA, 2018b.
- CARVALHO, Luciana. Registros sonoros do “folclore” de Alter do Chão. Propriedade intelectual e patrimonial imaterial na festa do Çairé. **Revista de Ciências Sociais**, João Pessoa, n. 49, p. 96-113, jul.-dez. 2018. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/40819>. Acesso em: 22 mar. 2023.

CARVALHO, Luciana. Tradições devotas, lúdicas inovações: o Sairé em múltiplas versões. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 6 n. 1, p. 237-259, abr. 2016.

COELHO DE SOUZA, Marcela (coord.). **Entreterras**. Brasília: UnB, PPGAS, v.1, n.1, junho 2017.

CORTES, João Paulo. **Controle estrutural e classificação do canal no baixo Tapajós: contribuições para a geomorfologia da Amazônia**. Tese (Doutorado em Geociências e Meio Ambiente) - Instituto de Geociências e Ciências Exatas do Campus de Rio Claro, UNESP, Rio Claro, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/192952?locale-attribute=es>>. Acesso em: 11 ago. 2022.

COSTA, Tony Leão. Carimbó - negritude, indianeidade e caboclice: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970). In: **Simpósio Nacional de História**, 28, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434409930_ARQUIVO_Carimbo-negritude,indianeidadeecaboclice.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2021.

COSTA, Solange et al. Territorialização e identidade indígena no Baixo Tapajós no Estado do Pará. In: **Jornada Internacional de Políticas Públicas**, 6, 2013. Disponível em: <<http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2013/JornadaEixo2013/anais-eixo16-impassesdesafiosdaspolicasdasseguridadesocial/pdf/teitorializacaoeidentidadeindigenanobai xotapajosnoestadodopara.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2022.

CRISTO, Élidea. **Oralidade em uma comunidade Amazônica: comunicação, cultura e contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/5433>>. Acesso em: 20 dez. 2021.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Relações e dissensões entre saberes tradicionais e saber científico. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. 2. Ed. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.

DANTAS, Sérgio Neves. O fundo musical da história: memória, sagrado e tradições indígenas. **Consciências**, Porto, v. 4, p. 225-238, 2011. Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2390/3/225-238.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2023.

FIGUEIRA, Cláudia. Festa popular na Amazônia: Sairé a reinvenção da tradição em Alter do Chão (PA) (1973 a 1997). Dissertação (Mestrado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

FRAXE, Therezinha; WITKOSKI, Antônio; MIGUEZ, Samia. O ser da Amazônia: identidade e invisibilidade. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 61, n. 3, p. 30-32, 2009. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252009000300012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 Mar. 2022.

FREIRE, Vanda. **Música e sociedade**. Uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino superior de Música. 2. ed. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010.

FUINI, Lucas Labigalini. Territórios e territorialidades da música: uma representação de cotidianos e lugares. **GEOUSP: Espaço e Tempo (Online)**. São Paulo, v. 18, n. 1, p. 97-112, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/81083>>. Acesso em: 22 out. 2022.

FUSCALDO, Bruna. Carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. **CPC**, São Paulo, n. 18, p. 81-105, dez. 2014/ abr. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/74966>>. Acesso em: 22 dez. 2021.

GAYOSO DA COSTA, Maria. Violência, discriminação, racismo e conflitos envolvendo os povos indígenas do baixo Tapajós. **Temporalis (online)**. Brasília, n. 38, p. 87 – 100, jul./dez. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/24212/20131>>. Acesso em: 21 dez. 2022.

GALLOIS, Dominique Tilkin. “Terras ocupadas? Territórios? Territorialidades?”. In: RICARDO, Fany (org.). **Terras Indígenas e Unidades de Conservação da Natureza**. O desafio das sobreposições territoriais. São Paulo: Instituto Socioambiental, p. 37-41, 2004.

GONÇALVES, José. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro. DP&A, 2003.

GONZÁLES, Juan Pablo. **Pensar la música desde América Latina**. Problemas e interrogantes. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) Carimbó**. Dossiê Iphan Carimbó. Belém-PA, 2014.

KOLLING, Patrícia; SILVESTRI, Magno. Reflexões sobre Território e Terra Indígena: aspectos culturais, sociais e jurídicos. **ParaOnde!?**. Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 211 – 226, 2019.

KUMARUARA, Luana Cardoso. **Tecendo conhecimentos entre mulheres Kumaruara: política e cura indígena**. 2019. 41 p. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado em Antropologia) - UFOPA, Santarém. Disponível em: < <http://www.ufopa.edu.br/ppgsnd/wp-content/uploads/2021/01/LUANA-LAZZERI-ARANTES.pdf>>. Acesso em: 04 jul. 2022.

JARDIM, Antonio. **Música**. Vigência do pensar poético. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LIMA, Leandro Mahalem. **No Arapiuns, entre verdadeiros E-ranas**. Sobre os espaços, as lógicas, as organizações e os movimentos do político. Tese (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

MADURO, Rossini Pereira. O processo de afirmação da identidade étnica dos Borari de Alter do Chão – PA. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade do Estado do Amazonas, 2018.

MARCONI, Marina; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José. **A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no alto Xingu**. Brasília: FUNAI, 1978.

MESQUITA, Bernardo. **A modernização do carimbó**. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador, 2014.

MESQUITA, Bernardo. **Das beiradas ao beiradão**. A música dos trabalhadores migrantes no Amazonas. Manaus: Valer, 2022.

MONTARDO, Deise Lucy. **Através do Mbaraka: música e xamanismo Guarani**. Tese de Doutorado, Antropologia social, USP, 2002. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-11032003-152546/publico/tdeDeiseLucy.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MONTARDO, Deise Lucy. Uma antropologia da música Guarani. **Tellus (online)**. Campo Grande, n. 7, p. 73-91, out. 2004. Disponível em: <<https://www.tellus.ucdb.br/tellus/article/view/87/94>>. Acesso em: 10 dez. 2022.

MONTEIRO, Vanildo. Tambores da floresta: o estudo da performance do tambor carimbó no Carimbó de Salinópolis, no Estado do Pará. In: **II Simpósio Brasileiro de Estudantes de Pós-graduação em Música**, 2012, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do II Simpósio Brasileiro de Estudantes de Pós-graduação em Música, 2012. p. 934-944. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/2519/1848>>. Acesso em: 24 abr. 2022.

MUNIAGURRIA, Lorena. O fazer musical do Carimbó de Santarém Novo: música, política e a construção de um patrimônio cultural brasileiro. **Patrimônio e memória**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 240-255, jul.-dez. 2018. Disponível em: <<https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/889/1039>>. Acesso em: 23 jan. 2022.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Ethnomusicologie. In: **Dictionnaire des Musiciens**. França: Encyclopaedia Universalis, 2016. E-book.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura amazônica**. Uma poética do imaginário. Belém: CEJUP, 1995.

PIEDADE, Acácio. Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. In: **Revista Nupeart [online]**, v. 4, n. 4, ago. 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/>>. Acesso em: 5 fev. 2022.

POEL, Franciscus Henricus. **Dicionário da religiosidade popular: cultura e religião no Brasil**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PY-DANIEL et al. **Uma Santarém mais antiga sob o olhar da Arqueologia**. Belém: MPEG, 2017.

ROMCY-PEREIRA, Ricardo Neves. **Os verdadeiros donos da terra: paisagem e transformação no baixo Tapajós**. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia

Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UNB, Brasília, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/34472>>. Acesso em 20 ago. 2021.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. In: **Vórtex**, Curitiba, v. 3, n. 2, p.25-56, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/887>>. Acesso em: 06 set. 2022.

SALLES, Marena; SALLES, Vicente. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. **Revista Brasileira do Folclore**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 257-282, set.- dez. 1969. Disponível em: <<https://fdocumentos.tips/reader/full/carimbo-trabalho-e-lazer-do-caboclo-vice-salles>>. Acesso em: 02 jan. 2022.

SANTOS, Milton; SOUZA, Maria; SILVEIRA, Maria (orgs.). Território. Globalização e fragmentação. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1998.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

SCHAFER, R. MURRAY. **El paisaje sonoro y la afinación del mundo**. Barcelona: Intermedio, 2013.

SILVA, Fabiano; GONTIJO, Fabiano. Patrimônios do “fundo” na encantaria Amazônica: entre cosmologias, memórias e identidades Marajoaras. **Muiraquitã [online]**, Rio Branco, v. 4, n. 1, p. 59-75, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/index.php/mui/article/view/731>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

SILVEIRA, Denise; CORDOVA, Fernanda. A pesquisa científica. In: GERHARDT, Tatiana; SILVEIRA, Denise (orgs.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

SOLARES, Blanca. Música e símbolo. **Interpretatio**, Cidade do México, v. 2, n. 1, p. 73-83, 2017.

SOUSA, Angélica; OLIVEIRA, Guilherme; ALVES, Laís. A pesquisa bibliográfica: princípios e fundamentos. **Cadernos da Fucamp [online]**, Monte Carmelo, v. 20, n. 43, p. 64-83, 2021. Disponível em: <<https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2336>>. Acesso em: 06 fev. 2022.

SOUZA, Suelen. **Exposição mercurial e a relação do perfil hepático e renal de indivíduos do município de Santarém, Pará. 2020**. Dissertação (Mestrado em Biociências) – Programa de Pós-Graduação em Biociências, Universidade Federal do Oeste do Pará, Santarém, 2020.

TAPAJÓS, Ib Sales. **Direitos indígenas no baixo Tapajós, entre o reconhecimento e a negação: o caso da Terra Indígena Maró**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Sociedade, UFOPA, Santarém, 2018.

TOMÁS, Lia. **Música e filosofia**. Estética musical. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

TUGNY, Rosângela et al. A memória das canções como um território de resistência entre os povos indígenas da América do Sul. Um projeto coletivo de documentação. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016.

VASCONCELOS NETO, Agenor. **A música kuximawara: uma etnografia da música popular entre indígenas de São Gabriel da Cachoeira (AM).** Tese de Doutorado, Antropologia social, UFAM, 2020. Disponível em: <<https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/8229>>. Acesso em: 22 jan. 2023.

VAZ, Florêncio. **A Emergência étnica dos povos indígenas do Baixo Rio Tapajós, Amazônia.** Tese (doutorado em antropologia social). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2010.

VAZ, Florêncio. A rebelião indígena na UFOPA e os desafios da interculturalidade no ensino superior. **Novos olhares sociais**, Cachoeira, v. 2, n. 1, p. 79 – 98, 2019. Disponível em: <<https://www3.ufrb.edu.br/ojs/index.php/novosolharessociais/article/download/465/213>>. Acesso em 16 jul. 2022.

VAZ, Florêncio. Os conflitos ligados à sobreposição entre terras indígenas e a Resex Tapajós-Arapuins no Pará. **Ruris**, Campinas, v. 7, n. 2, p. 143 – 183, 2013.

VAZ, Florêncio. **Pajés, benzedores, puxadores e parteiras.** Os imprescindíveis sacerdotes do povo na Amazônia. Santarém: UFOPA, 2016.

VELOSO NETO, Solon. **O Território Criativo Subalterno da Música e a Sociedade Midiatizada.** Dissertação (Mestrado em Comunicação Midiática) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2017. Disponível em: <<https://www.faac.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/MestradoeDoutorado/Comunicacao/DissertacoesDefendidas/solon-barbosa-veloso-neto.pdf>>. Acesso em: 15 set. 2022.

VIANNA, Marcia Serra. Considerações sobre música e instrumentos musicais indígenas. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, n. 197, p. 85-99, 1986.

WAGNER, Christiane. Arte e Realidade. **Cultura e Extensão**. São Paulo, n. 14, p. 41-51, 2016.

WAWZYNIAK, João Valentin. Humanos e não-humanos no universo transformacional dos ribeirinhos do rio Tapajós, Pará. **Mediações**, v. 17, n. 1, p. 17-32, jan./jun. 2012.

WISNIK, José. **O som e o sentido**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

YIN, Roberto K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. trad. Daniel Grassi – 2. ed. – Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZVIR, Elisiane. Expedição Amazônia de Jacques Yves Cousteau: discursos na revista Veja. In: **XVII Encontro Estadual de História da ANPUH – SC**, 2018, Joinville. Anais eletrônicos do XVII Encontro Estadual de História da ANPUH – SC, 2019. Disponível em: <https://www.encontro2018.sc.anpuh.org/resources/anais/8/1537753130_ARQUIVO_ElisianeZvirAnpuh.pdf>. Acesso em: 2 mai. 2022.