

Ponto Ancestral de Fábio de Cássio.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Nascer e morrer no mesmo lugar.....	17
Imagem 2 – Nascer e morrer no mesmo lugar.....	20
Imagem 3 – Rua: espaço-lugar de ficar.....	25
Imagem 4 – A espetacularidade do marcador junino em Belém do Pará.....	29
Imagem 5 – Na casa-terreiro - macrocosmo do mundo - Fábio com sua mãe, Dona Nazaré.....	36
Imagem 6 – A padroeira riscada no território do corpo.....	39
Imagem 7 – A espetacularidade do altar encarnado.....	41
Imagem 8 – O malandro é um jogo contínuo.....	49
Imagem 9 – A espetacularidade do malandro sob o céu sagrado.....	52
Imagem 10 – Novos modos dos malandros da contemporaneidade.....	57
Imagem 11 – Sob as camadas do malandro mestre-sala.....	59
Imagem 12 – O desvelar do capoeirista arengueiro.....	60
Imagem 13 – Soldado-capoeirista-mestre-sala.....	67
Imagem 14 – A inserção da capoeira nas diversas práticas de Fábio de Cássio.....	68
Imagem 15 – O capoeirista ginga sobre o chão ancestral da capoeira.....	70
Imagem 16 – Nas voltas que o mundo dá.....	71
Imagem 17 – Fábio de Cássio e Jociane da Luz no desfile de 2002 da escola de samba Tradição Guamaense.....	81
Imagem 18 – Fábio de Cássio e Carmelina Costa no desfile de 2003 da escola de samba Tradição Guamaense.....	82
Imagem 19 – Fábio de Cássio e Jéssica Sorriso no desfile de 2013 da escola de samba Bole-Bole.....	83
Imagem 20 – Fábio de Cássio e Kamilly Lopes no desfile de 2020 da escola de samba Bole-Bole.....	84
Imagem 21 – Fábio de Cássio e Nadja Graciosidade no desfile de 2023 da escola de samba Xodó da Nega.....	85
Imagens 22, 23, 24 e 25 – Desfile de afetos ao lado do rei e rainha de GuamÁfrica.....	89
Imagem 26 – Processo criativo do ponto-ancestral-artístico de Fábio de Cássio.....	95

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Protótipo da fantasia do rei de GuamÁfrica.....	88
Figura 2 – Ponto-ancestral-artístico de Fábio de Cássio.....	94

SUMÁRIO

3. SAMBORÊ, FÁBIO DE CÁSSIO! - MALANDRAGEM: A POÉTICA DA (R)EXISTÊNCIA DO HOMEM QUE RISCA p. 5

3.1 A INSCRIÇÃO DO MALANDRO NO TERRITÓRIO p. 7

3.2 DE PILANTRAS À PELINTRAS: MALANDRAGEM, RESISTÊNCIA E PERTENCIMENTO p. 43

3.3 DE ARENGUEIROS A MESTRES-SALAS: POÉTICAS DE GUERRILHA p. 58

REFERÊNCIAS p. 98

3. SAMBORÊ, FÁBIO DE CÁSSIO! MALANDRAGEM: A POÉTICA DA (R)EXISTÊNCIA DO HOMEM QUE RISCA

Muitas pessoas se encontram e reconhecem na trajetória do seu Zé Pelintra, um homem nordestino que saiu do seu lugar para recomeçar em um outro espaço distante do seu chão. Assim como muitos brasileiros e brasileiras que se movimentam pelos chãos do Brasil por diversos motivos, contudo, a procura por “algo melhor” é um anseio, um sonho quase que unânime. Muitos não conseguem sair do chão que lhes pariu no mundo, alguns desenraizam e voltam para seus lugares, outros não, nunca voltam, se encontram e fazem história em um novo território que lhe dá o sentido de ser o seu lugar no mundo, como seu Zé Pelintra, nordestino que se consagrou o malandro divino pelas bandas do Sudeste, no Rio de Janeiro, lapeando em seu novo lugar no mundo.

José Gomes da Silva¹, homem simples e apaixonado, também dá nome a muitos Zés, homens simples, pobres, “Zé ninguéns”, Zés da beirada, das margens, do subemprego, da mão de obra barata, Zés sonhadores, Zés artistas... O José Gomes da Silva venceu! De José consagrou-se o Zé, seu Zé Pelintra, o rei da malandragem. A redução do nome potencializou a grandeza do que passou a denominar ZÉ.

Há muitos Zés pelo Brasil, Zés invizibilizados, Zés renegados, Zés “pé rapados”, Zés que até hoje sofrem com os resíduos da violência do sistema escravocrata. A oposição entre a simplicidade de ser um Zé e grandeza do seu Zé Pelintra demarcam o poder da dobra de homens que sobrevivem, se esquivam, gingam e escrevem um novo riscado diante da realidade que se encontram.

Por um traço ou outro do ponto nos encontramos nas trajetórias desses Zés, seja pelos laços e convívio familiar, seja pelo afeto, seja pela força e coragem de homens que lutaram e lutam bravamente contra os sistemas de poder. Homens do atabaque que ecoam a força do santo no terreiro, homens artistas, homens que gingam e dão meia lua dentro da roda, homens que riscam trajetórias nas avenidas do carnaval brasileiro. Em cada riscado está a grandeza que é carregar em si seu Zé Pelintra. A trajetória de Fábio de Cássio em muitos pontos se assemelha à trajetória de

¹ Encontramos em vários escritos que este é o nome do homem que consagrou-se seu Zé Pelintra.

diversos homens marginalizados do final do século XIX e início do século XX que se rebelaram contra os sistemas que mascaravam a nova escravidão assalariada no país. Vivendo às margens da sociedade, de “bicos”, arengando “nas voltas que o mundo dá” estes homens (r)existiram à escravidão e instauraram um novo modo de existir em um território pós colono ávido pela modernização.

Um das linhas cortantes que formam esta pesquisa-encruzilhada tem nome, corpo e dança, Fábio de Cássio! Dono deste samborê. Fábio se autodeclara preto, cis hétero, afro-religioso. Mestre-sala, capoeirista, marcador de quadrilha junina, umbandista, filho, pai, estudante e trabalhador. Sua trajetória de vida, em pulsão e inacabada, é riscada neste samborê, ao conhecê-la também conhecemos outras trajetórias que antecedem a existência do malandro mestre-sala Fábio de Cássio, mas que ao mesmo tempo se fundem e confundem, levando-me a pensar em uma ancestralidade de vida própria dos homens malandros, onde um ponto ou outro do riscado se esbarram. Desta forma, neste samborê lançamos mão de questões fundantes sobre o malandro, afluídas pela trajetória de Fábio, tais como o território, pertencimento, malandragem, resistências e como guerrilha esquiva dos homens artistas.

3.1 A INSCRIÇÃO DO MALANDRO NO TERRITÓRIO

*O meu lugar é caminho de Ogum e Iansã
Lá tem samba até de manhã
Uma ginga em cada andar*

*O meu lugar
É cercado de luta e suor
Esperança num mundo melhor
E cerveja pra comemorar²*

A questão do espaço-lugar, território e pertencimento sempre foram um “calo no pé” do malandro, seja o malandro carioca, seja o malandro amazônico, seja qualquer outro, as tensões de forças hegemônicas que empurram os sujeitos para a margem dos espaços, paradoxalmente, é o que instaura o malandro no mundo, onde sua existência implica em presença por todo espaço que é possível sentir sua força reverberar.

Sodré (2019) nos apresenta a importante distinção entre “lugares/espaço” e o “espaço”, sendo o espaço (*espatium*) um conceito fechado, portanto limitado, determinado pela sua distância entre dois pontos, já o espaço *abstractum* não se determina pela distância, mas pela sua extensão. Nesta perspectiva, podemos refletir sobre a extensão de um malandro carioca que se faz reverberar nos espaços de Belém do Pará, como terreiros, escolas de samba, festas, e, especialmente, nos corpos amazônicos de homens artistas do carnaval de escola de samba e seus modos de existir nesse território. Sodré (2019) recorre a Heidegger, que afirma que o “estar-no-mundo” do sujeito é espacial, para nos apontar a importante relação entre o sujeito e o espaço-lugar e sua capacidade em afetar o comportamento humano a partir das relações traçadas, já que o espaço é uma força ativa.

² Trecho do samba “O meu lugar”, consagrado na voz de Arlindo Cruz. Compositores: Arlindo Domingos Da Cruz Filho / Jose Mauro Diniz.

Em o “*Terreiro e Cidade: a forma social negro africana*”, Muniz Sodré apresenta uma nova lógica, diferente da eurocentrada, de se pensar o espaço, neste livro o autor nos encaminha à percepção espacial a partir da lógica do lugar e território dos negros no Brasil, uma vez que “*a espacialidade é própria de uma cultura de diáspora, uma cultura que estava no exílio, que é a cultura africana no Brasil que precisava se territorializar porque a cultura dos escravos, que vinha com os escravos, era desterritorializada [...]*” (Sodré, 2017, trecho de entrevista). Esta lógica do lugar valoriza as aproximações, o corpo e seu contato, neste segmento, é imprescindível, sendo uma força, uma potência vital, o axé, de pensamentos, atravessamentos e atuações nos territórios, logo, toda e qualquer mudança no espaço das cidades implica, também, em desterritorializar o corpo e suas dimensões simbólicas.

Ainda segundo Sodré (2017), o espaço é fundamental para culturas hegemônicas não ocidentais, contudo a perspectiva do progresso ocidental detém como fundamento o tempo ao invés do espaço. Neste âmbito, podemos constatar as inúmeras invasões coloniais nos territórios, especialmente africanos e indígenas, rompendo com suas ancestralidades, apagando suas memórias e silenciando seus corpos. O colonizador toma para si um espaço que se expande para além das fronteiras, porque esse espaço roubado atravessa o corpo que é constituído e alterado por esse lugar, o que o torna a maior potência de sobrevivência e guerrilha colonial, mesmo que os escritos oficiais narrem uma outra versão o corpo revela a verdadeira história territorial.

Precisamos nos localizar territorialmente nesta pesquisa-encruzilhada. Estamos produzindo conhecimento no Norte do país, no estado do Pará, na cidade de Belém do Pará, falando de/com os sujeitos-protagonistas desta pesquisa que habitam este território, a Amazônia Paraense, território parido muito antes do século XVI quando os portugueses o invadiram. Este território que já recebeu muitos outros, em sua origem, chamava-se Mairi³, território dos Tupinambá e dos povos Tupi, se estendia do litoral do Maranhão até os limites do Amapá (Neves, 2022). A invasão do colonizador nesta terra gerou muitos apagamentos indígenas, em diversas dimensões, e pelo poder do dominador *Mairi* passou a se chamar Belém do Grão-Pará. “Essa necessidade de interpretar, para fazer significar, é uma das grandes linhas de forças da civilização ocidental.

³ “Mairi, palavra do Tupi antigo, por fazer referência a um lugar, pode ser considerada um topônimo e está presente no registro escrito de pelo menos duas línguas faladas no Brasil, o português e o Nheengatu. Atualmente, denomina um município do estado da Bahia e no Nheengatu, numa perspectiva mais ampla, significa cidade, sem dúvida, um enunciado construído historicamente nas fronteiras da colonização” (Neves, 2022, p. 183). Mairi significa: o território de Maíra, grande ancestral Tupinambá.

Tudo passa por esse crivo, em que se busca achar ‘um outro nome’ para o real” (Sodré, 2019, p. 10). Enfatizando o poder sobre as coisas, os territórios e as pessoas, provocando apagamentos e violências em profundas camadas, como podemos ver:

A história das cidades latino-americanas, à semelhança de tantas outras fundadas nos rastros da colonização europeia iniciada no século XVI, está profundamente marcada por processos de genocídio que incluíam não apenas a morte do corpo, mas também a morte da memória. Para grande parte das populações originárias do continente americano que resistiu a este processo sistemático de violência, as fraturas coloniais foram inevitáveis. A estas sujeitas e sujeitos, ao longo de tantos séculos de história da colonização, em muitos momentos, foi imperativo negar suas identidades, ou mesmo aceitá-las como inferior (Neves, 2022, p. 183).

Nossa localização geopolítica e um breve panorama sobre este espaço-lugar, antes *Mairi*, hoje Belém, nos serve como contextualização da trajetória de Fábio de Cássio, permitindo-nos aprofundar a compreensão sobre os malandros mestres-salas paraenses e suas relações com o território e como elas os corporificam e alcançam suas danças.

Aqui, nesta atual cidade indígena eclipsada (Neves, 2022), antes da invasão colonial, era um lugar de muitas águas, de encontro de águas salgadas e doces, com braços de rios, igarapés, igapós, floresta a dentro e uma ponta de terra vermelha e rochosa, lugar que acolhia os Tupinambá, e que os invasores portugueses julgaram ser um excelente pedaço de terra para colonizar devido sua localização geográfica: distante das águas salgadas do mar e das revoltosas águas doces dos rios. O que a deixava protegida contra novos invasores e favorecia a navegação, pois o objetivo maior sempre foi a tomada da Amazônia. Desde que o pé europeu pisou nesta terra, e a tomou como sua, iniciou-se o plano de tornar este lugar a “proteção” da Amazônia, já sendo fundada para “servir de sinal de posse e como baluarte de defesa da imensidão amazônica” em meados do século XVII (Penteado, 1968). Dando início também aos processos de escravização e extermínio da ancestralidade indígena, “não há dúvidas de que os povos indígenas sempre fizeram parte da constituição das cidades na Amazônia, mas esta condição, desde o início da colonização se constituiu como uma memória marginal, constantemente apagada pelo dispositivo colonial” (Neves, 2022, p. 187).

É imprescindível destacar que os documentos oficiais enunciam a versão do colonizador sobre este território, temos acesso a concepções embaçadas, com graves fraturas e apagamentos, especialmente sobre os modos, atuação e ancestralidade da população afro-indígena, cujo preconceito eurocentrado e interesses os colocaram no lugar de selvagens. Estas pessoas invisibilizadas, que não estão emolduradas nos quadros e expostos em paredes dos palacetes, nos narram sobre este território sob outras perspectivas que não podem ser romantizadas em uma tarde nos cafés ou no glamoroso passeio público pelas pedras portuguesas que encobrem a verdadeira pele deste chão que sempre se fez resistência aos aterramentos sofridos, como nos fala Neves (2022) “há um jogo de vontade de verdades, que muitas vezes foi vencido pela bala e não pela linguagem, mas como bem assegura Michael Foucault, o poder sempre terá margens para resistências” (p. 181). E é sobre e com resistências que prosseguimos aqui.

Segundo Penteado (1968), Belém do Pará seguia o padrão colonial: construída às sombras de um poderoso forte e com contundente atuação da Ordem do Jesuítas para “civilizar” os povos indígenas, dando origem ao primeiro núcleo cristão no extremo norte do país. As suntuosas e poderosas igrejas, logo levantadas, serviram também de vetores para a urbanização de uma cidade que cresceu das margens fluidas, com uma extensão de terra firme onde se ergueu o Forte do Presépio⁴, o que segundo Penteado (1968) tornou propício o estabelecimento de um “aglomerado urbano”. E os Tupinambá? Muitos morreram, a outros coube fugir do seu espaço-lugar, se juntar a outros povos floresta a dentro ou ceder a força esmagadora do colonialismo. As mulheres indígenas foram engravidadas pelos invasores que, além de roubarem seus territórios, silenciaram suas línguas, seus sagrados, conhecimentos, também sucumbiram e “comeram” seus corpos. Dos ventres indígenas esse lugar começou a ser povoado e chamado de Belém do Grão-Pará, afinal dar nome também é uma das forças deste processo, “nomear, estabelecer fronteiras, redistribuir os indivíduos foram tecnologias sociais bastante utilizadas pelo colonizador” (Neves, 2022, p. 186).

Após a invasão, a urbanização deste novo lugar deu-se de forma lenta durante os séculos XVII e XVIII, um exemplo disso é que até meados de 1860 detinha apenas dois bairros: Cidade e Campina (Costa; Rodrigues, 2022) e o aglomerado urbano situava-se às margens do rio, espaço de intenso fluxo comercial. No século XVIII, tornou-se um importante centro comercial, aflorando o índice demográfico e elevação do

⁴ Construído no início do século XVI para “proteção” da cidade.

preço das moradias localizadas nessa área de comércio e no final do século XIX Belém já se organizava para alcançar o posto, no século XX, de “A Capital da Borracha”, aumentando o fluxo e importância da área portuária da cidade e ganhando maior reconhecimento nacional e internacional com a comercialização da “goma elástica” e as chamadas drogas do sertão⁵.

O que isso implica na questão do território e os modos relacionais com o mesmo? A cidade passa por uma grande reestruturação e expansão dos espaços de moradias, empurrando para os espaços marginais, sem saneamento e alagados, os proletariados, visto que no centro só havia lugar para a elite com seus casarões e cafés à moda europeia, passando a copiar os modos de diversão do norte da Europa em detrimento do português, como bailes, reuniões, bilhar, por exemplo. Neste novo cenário, Belém apresenta um amplo dinamismo cultural, enquanto a economia a insere no posto de cidade com o custo de vida mais elevado do continente americano.

O ciclo da borracha modificou a cidade na segunda metade do século XIX, mostrava-se agora com prédios imponentes, refletindo o poder econômico de uma “grande capital”, importante destacar a construção do Theatro da Paz⁶, símbolo do poder econômico da rápida e intensa transformação que Belém sofrera. Vivendo uma fase de “progresso”, modernizada, tornando-se a quinta cidade de grande comércio da República brasileira (Penteado, 1968). “Nos tempos coloniais, a Europa apresentava-se como um cenário a ser reproduzido abaixo do Equador. O assemelhamento de espaços reforçava o direito de ocupação das terras colonizadas, justificando o *nomos* europeu. O que realmente importava eram as aparências do espaço metropolitano” (Sodré, 2019, p. 35), assim aconteceu na eclipsada terra de Mairi!

Nos bairros mais afastados do centro moravam os proletariados e, com a intensidade do fluxo comercial nos bairros centrais, as famílias de grande poder econômico passaram a adquirir grandes terrenos em áreas um pouco mais afastadas, como Batista Campos, Umarizal e Nazaré, hoje considerados bairros nobres da cidade. Com o término do “ciclo da borracha”, sofrendo os efeitos da Primeira Guerra Mundial no mercado de goma elástica internacional, a cidade passou por uma fase de transição em seu crescimento. A cidade ainda sofria com a falta de esgoto, pouca

⁵ Como se chamava os interiores e de onde vinham essas especiarias para a exportação chamadas de “drogas”: castanha-do-pará, guaraná, urucum, cacau, dentre outras.

⁶ “Esse famoso teatro teve a construção iniciada 1869; sua finalização deu-se em 1878. O edifício custou aos cofres do tesouro provincial a importância de 765:251\$281” (Penteado, 1968, p. 130).

qualidade da água potável, áreas com péssimas condições sanitárias, mesmo com tanta riqueza em “Lá Bela Época”. Até a Segunda Guerra a situação piorava, inclusive com diminuição populacional entregue às mazelas pelo poder público.

Dos escritos que narram o período auge da cidade e seu grande poder econômico acortina-se os espaços periféricos, alguns bairros como Guamá, Condor, Jurunas, por exemplo, localizam-se no “nível inferior” da cidade, em uma altitude mais baixa, por isso sofrem com as oscilações dos níveis fluviais. Mesmo em outros bairros afastados do centro podemos verificar isto, pois vale ressaltar que este território antes dos aterramentos sofridos era formado por vales, igarapés em toda sua extensão geográfica, nem medidas como a construção de diques de proteção conseguiram parar a força das águas. O “alagamento” visto neste território é a resistência desta cidade-água soterrada! Lembro-me de uma amiga que um dia me narrou sobre o olho d’água da rua de sua casa que sempre mostra sua força ao rachar o concreto que sufoca sua existência. Mairi segue resistindo!

Ao falar de memórias marginais puxo um fio dessa tessitura ancestral de Mairi para chegarmos ao espaço marginal da cidade, a periferia, especificamente ao bairro do Guamá, de origem indígena Tupiniquim significa “*rio que chove*”, território de Fábio de Cássio. Guamá localiza-se geograficamente na zona sul da cidade, fazendo fronteira com outros bairros periféricos como Jurunas, Condor e bairros da zona leste como Terra Firme, Canudos, São Brás e Cremação. No final do século XIX e início do século XX, o espaço físico que hoje delimita este bairro era considerado distante do centro da cidade e pouco habitado, concepção dual que não se aplica ao seu atual crescimento urbano e demográfico, sabemos que denominar um bairro como periférico não perpassa pela noção de distância física de um determinado centro, mas das relações socioespaciais, (Ritter; Firkowski, 2009), como podemos notar:

As periferias são caracterizadas cada vez mais por outros contextos, não aqueles mensuráveis simplesmente por quilometragem ou marcação de anéis, coroas ou outro qualquer representativo geométrico, contextos esses alicerçados nas condições e contradições econômico-sociais dos seus moradores, pelas infraestruturas existentes, pelas territorialidades estabelecidas e reestabelecidas, enfim, pelas suas espacialidades. (Ritter; Firkowski, 2009, p. 22).

As periferias de Belém do Pará refletem o padrão colonial de poder do espaço invadido que implica em empurrar para longe o que não lhe interessa “mostrar”, automaticamente a população indígena, negra, assalariada, estrangeiros pobres e migrantes não cabiam no território elitizado da cidade, mas eram “importantes” como mão de obra na subserviência.

Quando nos reportarmos “às periferias”, de modo unificado, propagamos a sistematização de modos próprios de existências e relações com o território, heterogêneos, portanto a compreensão singularizada nos permite compreender que cada periferia é um cosmo com movimento, com ritmo e expansão peculiar. As periferias são espaços interstícios de profundas e heterogêneas trocas e negociações, ao mesmo passo que instauram existências no mundo a partir das diversas e profundas relações territoriais. O bairro do Guamá e sua população são exemplos pulsantes do que Sodré (2019) aponta como “periferia colonizada”:

Tanto para os indígenas quanto para os negros vinculados às antigas cosmogonias africanas, a questão do espaço é crucial na sociedade brasileira (ao lado dela, em grau de importância, só se coloca a questão da força, do poder de transformação e realização, que perpetua a dinâmica da vida). Mas essa não é uma questão exclusiva de determinados segmentos étnicos. Para todo e qualquer indivíduo da chamada “periferia colonizada” do mundo, a redefinição de cidadania passa necessariamente pelo remanejamento do espaço territorial em todo alcance dessa expressão (Sodré, 2019, p. 20).

Em contrapartida, as periferias de Belém foram tornando-se territórios de resistências, sobreviver em meio às péssimas condições de saneamento básico era, e ainda é, uma delas. Os bairros que compõem as zonas sul e leste da cidade, por exemplo, apresentam solos alagadiços, primeiro que estão à margem do rio, já foram moradas de igarapés e braços de rios em seus territórios, hoje já soterrados ou viraram canais a céu aberto. Essa liquidez é parte deste território e das pessoas que nele vivem, pessoas líquidas, das margens, mas que sabem transbordar e ser maré cheia quando preciso. E essa intensa troca entre os indivíduos com a natureza nesse espaço-lugar, que gera o território, é o que concebe a individuação e identidade coletiva, como mesmo nos diz Sodré (2019) que “a história de uma cidade é a maneira como os habitantes ordenaram as

suas relações com a terra, o céu, a água e os outros homens. A história dá-se num território, que é o espaço exclusivo e ordenado das trocas que a comunidade realiza na direção de uma identidade grupal” (Sodré, 2019, p. 24).

A partir dessa intensa relação entre as pessoas e o espaço podemos constatar a existência de dois fluxos migratórios no povo guamaense na formação do bairro do Guamá. Um aconteceu por terra a partir da extensão do bairro de São Braz, principal via terrestre de mobilidade da cidade e que comportava migrantes nordestinos. “A facilidade de ficar em terrenos próximos ao bairro de São Braz, ponto de entrada e saída da cidade, possibilitou a ocupação do espaço por grande número de migrantes, que se embrenharam nas matas próximas, formando caminhos e passagens por onde foram se fixando as famílias” (Dias Junior, 2009, p. 38). Ainda segundo Dias Junior (2009), na década de 50 do século XX há uma ocupação do bairro através do rio por pessoas advindas do rio Guamá, rio Acará e do Baixo Tocantins. Logo, a ocupação do bairro se deu por duas frentes: terra e água. Concedendo ao bairro uma identidade migratória (Dias Junior, 2009).

Guamá nasceu da empreitada e resistência de pessoas que tinham naquele espaço a esperança de sobreviver às mazelas que enfrentavam, portanto territorializaram em meio à mata, à lama e à água. Tiraram a madeira da floresta e o barro do chão para levantar suas moradias e neste espaço-lugar originaram um povo que muito se orgulha de ser guamaense. O povo guamaense é um povo alegre que sente no corpo as feridas sociais e transforma isso em festa. É um povo que luta e que brinca, que trabalha e se diverte ao mesmo tempo, chego a pensar que este povo se banha no rio da ancestralidade Banto, pois compreende o espaço-tempo em uma dimensão cíclica, contínua, uma dimensão mais profunda, que poucos alcançam. O trecho do samba de exaltação⁷ da escola de samba Bole-Bole⁸, nos mostra um pouquinho desse povo:

⁷ Samba de exaltação “Orgulho da gente”. Composição: Danilo Vethino e música de Vethino (Herivelto Martins).

⁸ Associação Carnavalesca Bole-Bole foi fundada em 02 de fevereiro de 1984 por um grupo de amigos e universitários. Iniciou sua história no carnaval de Belém do Pará como bloco carnavalesco, atualmente integra o Grupo Especial das escolas de samba colecionando títulos, inclusive é a atual campeã do carnaval de 2023. Localizada na Passagem Pedreirinha, no Guamá.

*Pensa numa gente boa!
Vive na Periferia
No Guamá eu sou feliz à toa...
Bole-Bole é alegria!*

Fábio de Cássio é um guamaense apaixonado pelo seu bairro, vive e luta pelo seu território, buscando se transformar e transformá-lo. A partir dessa relação, verifico na trajetória do mestre-sala três espaços de profundo pertencimento, afeto e construção: **o bairro, a rua e a casa.**

BAIRRO

Toda territorialização parte de uma diferenciação que implica no conhecimento do nosso espaço em detrimento do outro. Esta diferenciação é que permite os moradores do bairro do Guamá não serem localizados erroneamente em outros espaços que não lhes pertencem. Se localizar territorialmente, seus habitantes sabem da importância de se localizar seu território e esta diferenciação que parte do espaço habitado carrega questões como identidade e pertencimento, como nos fala Sodré (2019):

A ideia de território coloca de fato a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. Conhecer a exclusividade ou a pertinência das ações relativas a um determinado grupo implica também localizá-lo territorialmente. É o território que, à maneira do Raum heideggeriano, traça limites, especifica o lugar e cria características que irão dar corpo à ação do sujeito. Uma coisa é, portanto, o espaço – sistema indiferenciável de definições de posições, em que qualquer corpo pode ocupar qualquer lugar -, outra é o território (p. 24).

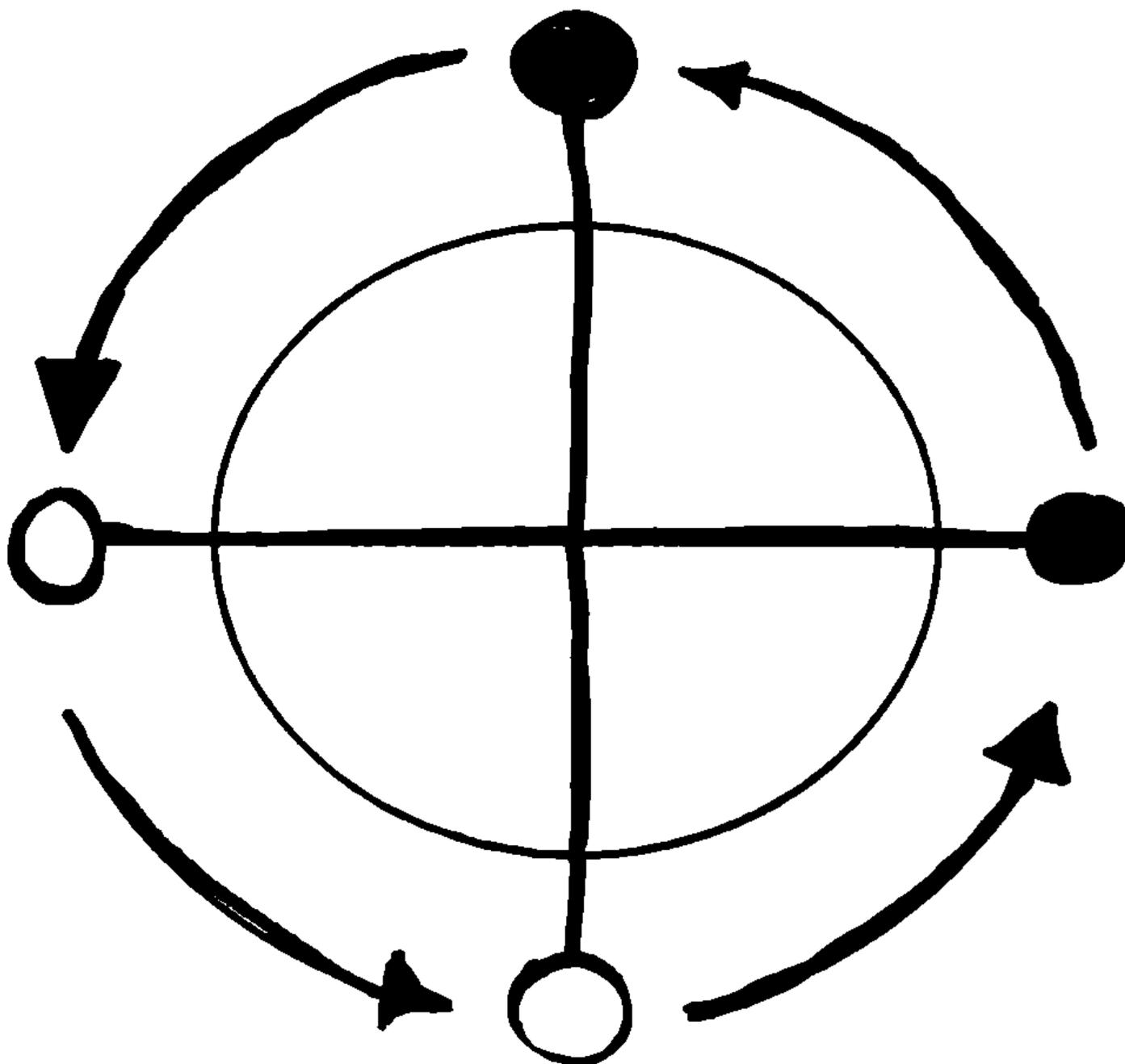
Não é possível desatrear Fábio de Cássio do Guamá, este território é que lhe dá corpo, como nos aponta Sodré, movimento e singulariza este malandro no mundo. É neste território, neste chão que o ponto da sua trajetória artística é firmado, concebendo uma energia aquilombada, festeira, malandra e guerreira ao homem cujo sonho é transformar vidas. Dias Junior (2009, p. 38) ressalta que “o ser humano, em seu processo de vivência é dotado de diferentes dimensões que guardam em si formas de pensar, de agir, de criar e de se representar na sociedade. Uma dessas definições está na “definição do lugar”. É no lugar que a vida se materializa através das ações das pessoas que habitam a cidade, o bairro, a rua, a comunidade”. O autor ainda nos revela que a construção da identidade coletiva, “genuinamente guamaense”, está interligada ao processo de formação socioespacial do bairro, de uma força ativa, que Sodré (2019) atribui à territorialização, visto que os primeiros sujeitos a territorializar este espaço abriram a floresta e matagais com os próprios braços, tiraram do chão o barro para erguer suas singelas moradias em um complexo e ancestral sistema de criação de um novo lugar com sentido próprio de pertencimento.

Nasci no bairro do Guamá, não me vejo fora do bairro do Guamá. A minha raiz, a minha vida é onde nasci, é onde me criei e tô me criando ainda e pretendo morrer aqui mesmo nesse bairro [...].

(trecho de entrevista)

Imagem 1 – Nascer e morrer no mesmo lugar. Foto-experimentação da pesquisa. Rua Mário Adalberto, no Guamá.





Através da fala de Fábio de Cássio sobre o desejo de “morrer” no Guamá, no seu território, nos ascende um querer próprio da população habitante da periferia colonizada, mostrando-nos a importância deste território e suas profundas dimensões simbólicas, dentre elas o amor por seu lugar. Fazendo uma rápida digressão, lembro-me de minha avó dizendo isto, com muita intensidade, sobre o bairro do Jurunas. Minha avó foi uma das primeiras moradoras da rua dos Caripunas e juntamente com meu avô construíram a sua primeira casa de madeira sobre o igarapé que por ali passava, com o aterramento da rua uma parte virou um canal e depósito de lixo. O grande anseio de dona Bené era sair da lama e ver sua rua asfaltada antes de morrer, o que não aconteceu. Este sonho ficou para nós, netos e netas.

Risco uma encruzilhada com a *Dikenga*, o cosmograma Kongo, para falarmos da profunda relação entre território e pertencimento que potencializa o desejo de permanecer “até a morte” no lugar que concede sentido à vida, fundamento da filosofia africana. Logo, a pessoa territorializada é concebida, nasce, amadurece e morre neste espaço cíclico, contínuo, cuja morte é apenas uma passagem para um novo nascer.



Eu nasci no bairro do Guamá mesmo. E desde quando meus pais se casaram, convivem até hoje. Na Passagem Mário Adalberto atrás do hospital Barros Barretos. Sempre fui criado pelos meus pais. Hoje não estou convivendo na mesma rua que eu nasci, cresci, tive minha juventude, minha criação, hoje em dia já não estou mais lá, estou em outra rua que também é no bairro do Guamá. Eu passei trinta e cinco anos da minha vida vivendo na rua onde meus pais se casaram, fizeram casa, criaram eu e a minha irmã. (Trecho de entrevista).

Imagem 2 – Nascer e morrer no mesmo lugar. Foto-experimentação da pesquisa. Rua Mário Adalberto, no Guamá.

“Eu vejo meu bairro como um bairro normal, eu sei que muitas pessoas falam... Eu fico meio aborrecido com pessoas, geralmente motorista de aplicativo quando eu pego:

-Tu mora onde?

- NO BAIRRO DO GUAMÁ!

- Mas que parte? Moro na Mário Adalberto próximo a passagem Jambu.

- “Ah onde teve a chacina? Matam muita gente lá.

Eu não vejo desse jeito. Eu nasci e me criei dentro do bairro. Tem? Tem! Tem morte, tráfico, tem roubo, mas também tem muita gente do bem, tem muita gente que batalha, tem universitários, tem pessoas que batalham no seu dia-dia, tem suas mini empresas, tem suas oficinas mecânicas, tem suas lojinhas, tem pessoas que vivem da cultura dentro da minha rua, certo? Só na rua da minha casa, da casa da minha mãe, tem eu como marcador, tem um rapaz que é coreógrafo de quadrilha, tem um ex marcador que hoje em dia é pastor, certo? Então assim, o bairro do Guamá é visto pra fora como um bairro que é periférico, perigoso que quando vai pra lá é assaltado ou morto, eu não vejo isso, eu vejo nosso bairro como um bairro que pode ter sim uma grande porcentagem de pessoas do bem que podem ajudar dentro da cultura, do profissionalismo de jovens. É assim que vejo meu bairro”. (Trecho de entrevista).

Fábio de Cássio nos narra sobre uma questão que há anos se atrela ao Guamá e é enfrentado pelo povo guamaense: o preconceito. “A heterogeneidade do Guamá produziu lugares e visões de mundo diferentes. Uma primeira visão está relacionada à imagem do bairro violento, identificado com o mundo do crime e com a presença marcante de pessoas com baixa escolaridade; [...]” (Dias Junior, 2009, p. 60). O elevado índice da criminalidade não assola somente o Guamá, mas todos os bairros periféricos da cidade Belém e o “me rouba logo”, comumente escutado por todos nós, periféricos, acaba por reduzir os bairros a este problema que não nasce junto com as periferias, mas é plantado pelo descaso público e marginalização com os cidadãos e seus territórios

Toda cidade moderna precisava de um lugar para enterrar seus mortos, e com Belém não foi diferente. As primeiras necrópoles da cidade surgiram pelo anseio do progresso e também pela diminuição demográfica ocasionada pelos surtos de febre amarela e varíola que assombravam a cidade na segunda metade do século XX. O bairro do Guamá ficava distante do centro urbano neste período, como já mencionado, o que na concepção “higienista” era o local “propício” para abrigar necrópoles. Guamá passou a comportar em seu território o cemitério Santa Izabel⁹, considerado patrimônio histórico da cidade de Belém.

Além do Cemitério Santa Izabel, inaugurado em 1878, outros dois cemitérios acompanharam o processo de formação do bairro, reforçando esse perfil de exclusão, são eles: um “campo santo”, construído próximo ao Asilo do Tucunduba e desativado em 1887; e o cemitério da Ordem Terceira de São Francisco, inaugurado em 1885, em frente ao Santa Izabel. No passado, a população enobrecida local denominava esta área como “amaldiçoada”, traçando uma linha segregacionista entre o centro e a periferia (MAGNANI, 2013) da cidade de Belém em expansão (Rodrigues; Silveira, 2022, p. 71).

⁹ Inaugurado oficialmente em 1879 como cemitério público para atender a demanda da epidemia da varíola (SILVA, 2005), comporta, aproximadamente, 45.000 túmulos (Rodrigues; Silveira, 2022).

Aquele espaço alagadiço, lamacento, “longínquo”, lugar para abrigar necrópoles, também já foi um espaço dos excluídos por comportar em seu território o “*Hospício dos Lázaros do Tucunduba*”. O bairro do Guamá passou a ser considerado “amaldiçoado” por ser o lugar dos exilados, dos “leprosos”, como eram taxados de forma generalizante sob o olhar cruel da sociedade. Pessoas que tinham suas identidades sucumbidas pela dor que as atrofiava em seus corpos por abrigarem a “lepra”, doença que, na época, trazia o cárcere, a morte e o enterro do corpo vivo.

Quando o bairro começou a ser ocupado pelos migrantes, estes foram se acomodando nos espaços próximos ao cemitério Santa Izabel e neste espaço-lugar uma nova relação, para além do lugar dos “excluídos” e “amaldiçoados”, passou a ser tecida, relação de pertencimento e afirmação deste território. Os primeiros familiares de Fábio de Cássio, por exemplo, se acomodaram bem pertinho do cemitério e vivem lá até hoje. Fábio, assim como muitos garotos do Guamá, riscou em sua existência modos inventivos de se relacionar com seu território, modos estes que não estão etiquetados nos padrões de comportamentos e usos dos espaços públicos. Em síntese, o povo guamaense desenvolveu outras formas de se relacionar com seu território, inclusive com o cemitério, como podemos ver:

“Em termos de brincadeiras, diversão, eu sempre gostei junto com meus vizinhos, amigos que tinha na rua, a gente ia muito no Porto da Palha pra tomar banho, pular da ponte, adorava brincar dentro do cemitério Santa Izabel de guerra de manga, pira-pega, jogar bola na rua, isso aí foi uma das coisas que eu mais fiz, empinar pipa, certo? Era essa minha vida na rua quando criança, foi isso o que eu mais fiz. Vamos supor, era de tarde, final da tarde aqui em Belém chove três horas, quatro horas, quando já tava se formando a chuva e tava ainda lá na Almirante Barroso eu já saía correndo pro Porto da Palha pra ir tomar banho na maré, certo? Então, época de mango no cemitério Santa Izabel a gente ia pra brincar dentro do cemitério, com perigo do guarda pegar a gente pra prender, pra empinar papagaio em cima do muro do cemitério” (Fábio de Cássio, 2023 -Trecho de entrevista).

Para estas crianças, este espaço era muito mais que “lugar dos mortos”, era lugar de aventuras, quebras de regras, de alimento, brincadeiras. Nesse espaço aprendiam a lidar com a morte sem o medo cristão pregado em nossos corpos. Exus-mirins em cima dos mausoléus arquitetônicos da morte. Pulando por cima da cruz, comendo a manga nutrida pelo chão deste lugar e fazendo dela munição, conversando com a santidade cristã, rindo com os Exus na *calunga pequena*¹⁰, subvertendo a ordem pisando na elite enterrada e fugindo dos guardas, cena comum de se ver dos moleques pretos da periferia colonizada.

RUA

No Guamá “a rua” é um espaço-lugar que está intimamente ligado ao sentido de pertencimento, como já vimos anteriormente na fala de Fábio de Cássio, o que a torna uma força motriz que instaura existências no mundo. A rua pare seus filhos, seus moradores, que se conectam e reconhecem naquele espaço-lugar, cujo cordão umbilical não se rompe pela dimensão espaço-física, um exemplo disto pode ser identificado na fala de Fábio de Cássio que já não mora mais na rua que seus pais o criaram, mas que continua se referindo a este espaço como “*minha rua*”, “*lá na rua de casa*”. O sentido de pertencimento está imerso nas dimensões profundas tecidas pelo afeto, pelas dinâmicas sociais, sistemas interpessoais de trocas e irmandade que criam determinadas comunidades, especialmente as marginalizadas.

¹⁰ Calunga pequena: cemitério físico.

Guamá comporta um emaranhado de ruas e ruelas que se cortam, se atravessam e que continuam surgindo pelas estreitas passagens dos seus becos e vielas. Ruas de intensos fluxos que parecem não descansar, ainda é possível ver pessoas sentadas à porta de casa, em suas calçadas, conversando, crianças jogando travinha, correndo e vivendo a rua. A rua é um lugar de aprendizado e formação dos moradores das periferias de Belém e só eles sabem das regras. “Enfim, há um repertório de ações que não estão necessariamente associadas à lógica do trabalho, mas às estratégias de sobrevivência no espaço através de ressignificações da vida, sendo uma delas a prática de lazer” (Dias Junior, 2009, p. 60).

Minha convivência dentro da rua foi um grande aprendizado porque a rua da minha casa sempre teve datas comemorativas, Dia das Crianças, Dia dos Pais, Dia das Mães, Natal, Ano, os vizinhos sempre se organizaram pra fazer festa, fechavam a rua pra fazer as brincadeiras de São João, certo? Essa era minha convivência dentro da minha rua, não só da minha rua porque

Imagem 3 – Rua: espaço-lugar de ficar. Foto-experimentação da pesquisa. Rua Mário Adalberto, no Guamá.



as outras ruas também, como a minha, passagem Jambu, Guerra Passos, Caraparú também tem suas brincadeiras. E assim foi minha vida dentro da rua no meio da cultura (trecho de entrevista)

Em uma breve passagem pelas ruas do bairro pude ser afetada por diversas dinâmicas sociais, homens sentados à mesa de botecos bebendo cerveja, mulheres conversando à porta de casa, vendedores de frutas circulando com carros de madeira pelas ruas, carro de som anunciando festa e fazendo propagandas comerciais, pessoas com compras penduradas nas bicicletas, amontoado de gente em torno de roupas do brechó armado na calçada, gente conversando, comendo, rindo, trabalhando, atravessando as ruas entre o tráfego de bicicletas, motos, carros, ônibus em um fluxo caótico e espetacular. Ao contrário da concepção modernista que o Rio de Janeiro apresentava no final do século XIX e início do XX, em que as ruas do centro não eram lugar para “vadiagem”, cujo combate às práticas de pertencimento às ruas dos homens pretos e desempregados era imperativo.

Também observamos no centro comercial de Belém, nesse mesmo período, a lógica do trabalho como força motriz da ascensão moderna, onde a camada popular não vivia a rua fora da lógica do tempo cronológico do trabalho, ainda hoje podemos ver no centro, na Praça Dom Pedro I¹¹ as cadeiras de engraxates enfileiradas, hoje já com pouquíssimo uso, porém refletem a hierarquia do sistema que lustrava o sapato do rico, enquanto o pobre continuava com o pé na lama nas periferias. O sapato lustrado do “senhor” refletia o rosto da desigualdade social, enquanto o rico caminhava pelas ruas pisava sobre o proletariado, enfatizando o seu lugar no trabalho servil. O malandro mestre-sala subverteu esta ordem,

¹¹ Localizada no bairro da Cidade Velha, situada entre a Praça do Relógio e os palácios Antônio Lemos e Lauro Sodré.

ergueu o corpo, levantou a cabeça sem desviar o olhar, mestre-sala quando risca olha nos olhos, hoje ele é quem calça sapato de couro bicolor e sola lisa, mas ele não pisa em ninguém, ele faz dança e risca sua presença. Para o mestre-sala a rua não é lugar para servir, mas para existir enquanto artista que dela é parido e criado. As encruzilhadas parem gente rueira, o Povo da Rua (Gonçalves, 2022).

Observamos a relação e importância da rua na formação de Fábio de Cassio, em amplo sentido, não é à toa que o mesmo é cavalo de Jorge Malandro, uma entidade malandra ligada ao Povo da Rua. “O arquétipo do Seu Zé é percebido em outros malandros, com nomes variados, como Jorge Malandro, normalmente nomes populares e duplos” (Sá Junior, 2004, p. 18), o termo “Zé” é como uma forma genérica de nomeação de praticamente quase todos os malandros, que em vida foram pessoas famosas e com importantes atuações. A partir de seu Zé Pelintra outros Zés se associam a ele, inclusive muitos malandros são confundidos com seu Zé Pelintra tamanha semelhança. Os malandros geralmente são associados a Exu, “estas ‘entidades’ quando manifestadas nos corpos de seus médiuns, possuem as características típicas do malandro brasileiro, aqueles que viveram em início do século XX, nos bairros pobres e nas favelas. São considerados, no imaginário umbandista, como gigolôs, amantes da noite, das mulheres, da bebida, dos vícios, dos jogos, do samba e também das brigas” (Barros, 2013, p. 9).

A memória profana é o que Pimentel (2010) denomina como geradora das características da categoria espiritual na Umbanda do Povo das Ruas. Ampliando essa memória para além do profano e do sagrado afro-religioso, mas alcançando outras memórias e vivências que não necessariamente estão interligadas ao sagrado afro-religioso, mas que existem dentro do coletivo “povo” das periferias urbanas, com a inserção das diversas práticas rueiras, como festas, procissões, brincadeiras, jogos, sistemas de trocas, coletividade, práticas artísticas, culturais, dentre outras, passo a considerar que o Povo da Rua são pessoas-entidades que não têm medo da rua, até porque nunca foram ensinadas a temê-la, mas a ocupá-la como extensões de suas casas e de seus corpos.

Nas ruas do Guamá a concepção de vadiagem não se aplica, é na rua que muita coisa acontece em diversas instâncias, especialmente ao que concerne à efervescente dimensão cultural do bairro. De acordo com Dias Junior (2009), a rua *Pedreirinha* é famosa por ser o grande termômetro cultural do bairro e abrigar muitas práticas culturais e religiosas. É uma rua estreita e pequena, com aproximadamente 400 metros, por sinal fica bem próxima à rua da casa de Fábio. As memórias dos antigos moradores narram que a *Pedreirinha* já foi um centro de atividades culturais com sedes de festas e centros religiosos, já comportou a antiga escola de samba Madureira, teve bois-bumbás e os quintais abrigavam

festas e serviam de campo de futebol. Atualmente, “nela encontram-se a sede da escola de samba Bole-bole, o Bloco Associação Cultural e Carnavalesca Mexe-Mexe, o bloco de sujo Galetolândia, o boi bumbá Malhadinho, o Terreiro de Mina Dois Irmãos [...]” (Dias Junior, 2009, p. 47). É importante mencionar que o *Terreiro de Mina Dois Irmãos* foi tombado pelo Departamento de Patrimônio Histórico Artístico e Cultural do Estado do Pará em 2010, atualmente com 132 anos de atuação, considerado o terreiro afro-religioso mais antigo do Pará.

Eu, quando criança, minha mãe sempre se meteu, minha mãe e meu pai sempre gostaram do São João. A minha mãe já foi dona, diretora de uma quadrilha junina que hoje em dia não tá exercendo mais dentro dos terreiros do Belém que é Atração Junina, certo? Eu comecei a dançar quadrilha com doze anos junto com a minha irmã que tinha onze, quadrilha adulta. Um ano a quadrilha tava ensaiando na rua, e antigamente não existia isso das quadrilhas juninas ensaiarem em colégio, lugares fechados, antigamente as quadrilhas juninas que existe no bairro ensaiavam na rua e a quadrilha que a minha mãe fazia parte, a Atração, ela ensaiava na passagem Jambu, e eu com doze anos eu pedi pra minha mãe, no meio do ensaio, que eu queria dançar quadrilha. Aí ela disse: Tá! Tu dá conta? Eu disse sim. Aí com doze anos comecei a dançar na Atração e depois dos meus doze anos eu dancei até os meus dezoito, dezenove anos, foi que eu saí da Atração, virei marcador de quadrilha. (Fábio de Cássio – Trecho de entrevista).



Imagem 4 – A espetacularidade do marcador junino em Belém do Pará. Foto: Arianne Pimentel. Concurso de Quadrilha Junina do Estado do Pará – CENTUR, 2023.

O marcador na espetacularidade junina paraense é o grande responsável por apresentar a quadrilha aos jurados e público e organizá-la no espaço de apresentação. Os marcadores apresentam a temática da quadrilha e durante a apresentação vão narrando os movimentos e os desenhos coreográficos executados. Uma das suas principais funções é ser o mediador entre a quadrilha e os que a assistem. Fazendo um mergulho histórico podemos identificar semelhanças com os menestréis franceses, que também eram mediadores, como podemos ver:

Neste sentido mais amplamente histórico, os marcadores eram menestréis e jograis que acompanhavam os trovadores. Devido ao grande talento, com o passar do tempo, tornavam-se professores e coreógrafos do palácio francês, utilizavam sua sabedoria sobre a utilização do corpo como forma de demonstrar equilíbrio, fineza e toda a vaidade da alta burguesia, pois era crucial mostrar o domínio das danças palacianas em grandes eventos da aristocracia francesa. O marcador fazia este papel de mediador na sociedade, era através da sua visão do corpo que o ritmo da dança era colocado em voga, a fim de cumprir com suas obrigações em tornar a dança mais aprimorada e assim conduzir os participantes às principais festas da sociedade. (Rodrigues, 2021, p. 28).

Assim como alguns pesquisadores apontam a “origem”¹² da dança do mestre-sala nascente da imitação jocosa da corporeidade dos senhores associada à capoeira, neste mesmo caminho podemos identificar algumas práticas do marcador francês incorporadas pelo marcador junino, como locomoção em meio à apresentação, reverências, parecendo reger uma grande orquestra. Devido ao regionalismo brasileiro algumas palavras francesas ganharam pronúncias próprias, como *balancê*, *anarriê*, *anavan*, por exemplo, sendo, além do corpo, a narrativa oral importantíssima na composição cênica do marcador junino.

¹² Como já mencionado, nesta pesquisa-encruzilhada não pretendo apontar origens e nem trabalhar com categorizações e sistematizações, mas cumpro o objetivo de ampliar o olhar sobre diversas possibilidades encontradas em torno do fenômeno investigado.

A construção cênica de cada marcador ressalta a individuação deste artista, assim como os mestres-salas comungam de partituras de movimentos comuns nas suas danças, mas mesmo diante da execução do “feijão com o arroz”¹³ imprimem suas assinaturas, destacando-os no meio do samba, assim acontece com os marcadores juninos. Na função de jurada, desempenhada por vários anos em Belém e em concursos nos interiores do Estado, pude olhar mais de perto a dramaturgia desenvolvida por cada marcador, como a vocalização com variações de timbres, com sotaques e variações próprias dos personagens interpretados, jeito de andar, olhar, cumprimentar, alguns executam pequenas partituras coreográficas juntamente com os brincantes, outros não abrem mão do personagem durante os vinte minutos de apresentação, segurando a cena do início ao fim, outros preferem brincar e interagir com o público, contudo, o que se observa é que toda experiência de vida de cada marcador o singulariza na cena junina, lançando mão de sua corporeidade e artifícios que busca para se destacar neste meio.

Por falar em destaque, Fábio de Cássio é um marcador com muito prestígio na cidade, iniciou sua trajetória na quadrilha Atração Junina, como vimos no trecho da sua fala anteriormente, e desde então já passou pelas quadrilhas *Hiper na Roça*, *Pai D'égua no Arraiá*, *Flor do Candorina*, *Roceiros da Barão* e no São João/2023 esteve à frente da *Reino de São João*, quadrilha que já vem marcando há três anos consecutivos. Ao longo da sua trajetória junina, Fábio de Cássio já passou por algumas provações, inclusive pude acompanhar uma delas como jurada do concurso de quadrilhas juninas da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), onde Fábio não foi bem na primeira fase, refletindo negativamente nas suas notas. Lembro-me do burburinho que se espalhou na comunidade quadrilheira, pois ninguém esperava uma apresentação aquém, já que é um dos mais reconhecidos no meio, sempre esperam que ele se apresente e conduza a quadrilha com maestria. Fábio, decepcionado e irritado com as críticas, escreveu em suas redes sociais um desabafo e ao mesmo tempo uma promessa de superação na segunda fase do concurso. Ele prometeu e cumpriu!

O Fábio marcador de quadrilha e o mestre-sala se distanciam no espaço-tempo das práticas artísticas, mas se aproximam em muitos pontos. Marcador e Mestre-sala são mediadores, mestres de cerimônias. Dentro das funções desempenhadas está o jogo e jogar Fábio de Cássio sabe fazer com destreza, nas suas atuações artísticas podemos verificar a facilidade com que ele imprime as regras do jogo, tanto pela narrativa oral quanto

¹³ Termo utilizado pelos praticantes para denominar a estrutura básica de movimentos que constituem o bailado do casal de mestre-sala e porta-bandeira.

pelos movimentos da dança. O artista marcador de quadrilha junina e o mestre-sala do carnaval de escola de samba é uno, tais práticas estão fundidas em todas as suas atuações, uma nutre a outra, profundamente incorporadas à corporeidade deste artista.

Fábio é um adulto que ainda se vê na rua e a reconhece como seu espaço-lugar, contudo, a rua lhe devolve uma responsabilidade com as crianças rueiras do seu bairro, em uma conversa me relatou que se sente na responsabilidade de “tirar” as crianças da rua a partir da criação de um projeto, especialmente por estar estudando Educação Física, por se olhar e ver que conseguiu “chegar lá”, diferente de alguns amigos que vivenciaram a rua juntos, mas tomaram rumos diferentes, alguns trágicos.

“Da minha turma eu era, vamos supor, o mais novo e era o mais castigado em termos de pegar dos mais velhos uns cascudos, petelecos, ficava puto, mas tirando isso tive muitos amigos que hoje em dia poderia tá jogando bola em time profissional, sendo grandes cozinheiros, certo? E eles, hoje em dia, muitos foram assassinados ou não podem pisar na rua onde cresceram por motivo de pessoas que querem matar eles por terem feito coisas erradas, certo? E eu fico pensando se eles tivessem tido a criação, um pouco da criação que eu tive, tivessem conhecido as pessoas que eu conheci durante a minha adolescência eu acho que esses meus amigos teriam tido uma outra ideia de vida e eles procuraram o modo mais fácil de conseguir as coisas e acabaram não crescendo na vida como eles deveriam crescer na profissão que eles tinham” (Fábio de Cássio - trecho de entrevista).

Observamos que a vivência da rua como espaço-lugar também se equilibra em uma corda bamba que empurra os rueiros para o mundo da marginalidade. A maior preocupação deste malandro guamaense é que as crianças não sejam corrompidas pelo tráfico, drogas e criminalidade que assolam o Guamá. Assim como os festejos da sua rua, a quadrilha junina, a capoeira e o carnaval mudaram o destino de uma criança preta, pobre, periférica, Fábio almeja o “caminho que não seja errado” para a garotada da sua rua, “[...] pra eles seguirem um caminho que dê um futuro pra eles, abranger um futuro, tipo ter uma verba pra comprar um sapato que eles querem, não pra tá mexendo nas coisas dos outros. É assim que eu me vejo hoje em dia como adulto na minha rua” (Trecho de entrevista – Fábio de Cássio).

CASA

Quando Fábio de Cássio destaca a importância da sua criação que lhe direcionou ao adulto que é hoje, adentramos um espaço-lugar sagrado que tem como zeladora sua mãe, a grande matriarca da família, dona Nazaré do Socorro Jardim Silva da Fonseca, mulher preta, umbandista, mãe de santo, a responsável por apresentar as práticas artísticas da rua para seu filho, também fora a responsável por encaminhá-lo na imersão espiritual da religiosidade afro-indígena.

Dona Nazaré relatou-me em uma conversa informal, enquanto aguardava Fábio se arrumar para realizarmos as fotos-experimentação deste samborê, que para que o filho fosse artista ela tinha que garantir que ele estudasse e não ficasse em recuperação na escola, foi uma condição imposta pelo pai de Fábio, logo, ela se desdobrava cuidando dos afazeres da casa-terreiro e da educação do filho. A partir desta narrativa podemos identificar a linha tênue que os jovens periféricos, especialmente os homens, enfrentam ao ingressarem nas práticas populares, artísticas. É quase que coexistente ser artista e ser vagabundo na concepção do povo que sempre viveu para o trabalho, que sempre buscou sobreviver, a ideia de ser artista e destinar tempo para isto sempre foi um dilema vivido pela maioria dos homens artistas da dança, especialmente do carnaval de escola de samba, diante disto o desdobramento para arcarem com o estudo e trabalho implica em um desdobramento intenso para não serem apontados e cobrados pela própria família e pela comunidade em que vivem.

A primeira casa de Fábio foi o ventre de sua mãe, do corpo feminino-maternal que o acasulou e nutriu, do ventre de sua mãe preta foi parido para ser um malandro, malandro-artista-capoeirista-mestre-sala, malandro umbandista-professor, malandro-pai-filho, sem dúvidas é um malandro com existência singular. Após o nascimento foi acolhido, nutrido e ensinado na casa que já fora de seus avós, herdada por sua mãe que o criou e educou neste espaço-lugar, juntamente com sua irmã. A casa-corpo é o primeiro lugar-espaço do ser humano no mundo, assim como a casa-terreiro de Fábio é um espaço que cabe o mundo inteiro.

Sodré (2019) ressalta que hoje em dia os ocidentais reconhecem a territorialidade do corpo, mas que este conhecimento sempre existiu sob a perspectiva africana, especialmente para os bantos do sudoeste africano, sendo a tomada de um espaço também uma tomada pessoal, onde o primeiro ritual iniciático é o ensinamento ao jovem a tratar seu corpo como um mundo, em menor escala, e a partir do desenvolvimento deste processo a casa passa a constituir o macrocosmo do corpo. Assim também a compreende Bachelard, “pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (1993, p. 200)

Tomando o corpo e a casa como mundos particulares, adentremos, com permissão, ao cosmo de Fábio de Cássio assentado em chão guamaense cuja horizontalidade se estende à rua, rompendo as fronteiras do dentro e fora, da casa e rua, do lugar de rezar e do lugar de festejar. Nesse território habitado mergulhamos em um mundo de imagens que a casa nos oferece (Bachelard, 1993), imagens visíveis dispostas no congá e invisíveis que ali “baixam” e que nossa imaginação passa a criar e dar corpo.

NO ÚTERO DA CASA-TERREIRO

Xangô se firma na casa de chão de pedra

Ripas e pregos

Tábuas que se unem para erguer o templo

Alguidares e quartinhas no cantinho do axé

Seu Zé Pelintra em imagem bem na esquina da casa

Seu Zé em carne

Encarnado em malandro que risca o chão sagrado

Na parede, a cruz calungada em Cristo

Talhada pelas mãos cristãs

Cultuado na casa-terreiro de umbanda

O salvador!

A mulher preta da periferia na janela abre sua casa-

corpo

Beija seu filho ao colo, como Maria

A Santíssima!

Dentro de si cabem muitos

Dentro de sua casa cabe um terreiro

Cabe o mundo





Imagem 5 – Na casa-terreiro - macrocosmo do mundo - Fábio com sua mãe, Dona Nazaré. Foto-experimentação da pesquisa.



Onde comem três, quatro, cinco, pode
comer mais um
A sala que recebe as visitas
Também recebe as entidades em dias
de gira
Um caboclo num canto
Um malandro encostado na parede
Uma pomba gira cigana a gargalhar
na porta
CASA-TERREIRO
Onde os moradores são as entidades
E as visitas os encarnados!

Dentro de sua casa Fábio sempre contou com o acalanto de sua mãe. Nela foi criado e educado dentro dos princípios afro-indígenas, pois herda a ancestralidade religiosa desde seus avós, mantida pulsante na família por sua mãe. Dona Nazaré, ao lado de seu pai de santo, resolveu fundar o terreiro na sua casa após o fechamento do terreiro que fazia parte e por passar por algumas dificuldades na vida no campo espiritual. Seu terreiro tem como dono da casa o *Caboclo Tourinho Brabo* que, segundo Dona Nazaré, é da Amazônia, amazonense. Ela é quem o recebe. Já sua filha, recebe a *Jureminha*, fez questão de ressaltar que não é a Jurema velha, mas a nova, adolescente, já Fábio recebe o *Marinheiro Fernando* e *Jorge Malandro*. Ainda nos contou sobre a presença da *Dona Tereza Légua*, *Dona Mariana* e *Dona Herondina* recebidas por outros filhos da casa. O pai de santo que cuida de Dona Nazaré e que também atua na sua casa-terreiro, como ela mesma fala, “carrega” seu Zé Pelintra.

Podemos verificar pelas entidades e caboclos que “baixam” no terreiro de Dona Nazaré que o mesmo não possui uma matriz, uma linha apenas de trabalho, assentando-se no Tambor de Mina Nagô¹⁴ e Umbanda, evidenciando a ausência de fronteiras nas religiões afro-indígenas-brasileiras, onde cada casa-terreiro se firma de modo mundo singular na atuação de seus trabalhos. É importante saber:

No Tambor de Mina são cultuados voduns e orixás (africanos), gentis (nobres associados a orixás ou entidades africanas com nomes brasileiros) e caboclos (entidades surgidas nos terreiros brasileiros). Essas entidades são organizadas em nações e em famílias, e possuem diferenças de idade bem marcadas. Mas, embora as mais velhas sejam mais prestigiadas, as mais novas (às vezes crianças) podem ser também “donas da cabeça” e podem ser recebidas em todos os toques, como: os gêmeos Tossá e Tossé e a princesa Sepazim,

¹⁴ De acordo com Ferretti, “o Tambor de Mina surgiu na capital do Maranhão, se expandiu pelo Pará, Amazonas, outros Estados do Norte e para as capitais que receberam grande número de migrantes do Norte, como Rio de Janeiro e São Paulo. Embora hegemônico no Maranhão, o Tambor de Mina - Jeje, Nagô, Cambinda, foi sincretizado no passado com manifestação religiosa de origem indígena denominada Cura/Pajelança e com uma tradição religiosa afro-brasileira, surgida em Codó (MA), denominada Mata ou Terecô” (1997, p. 3). Ainda segundo o autor, nos anos sessenta a Mina passou a ser influenciada pela Umbanda.

da família real do Dahomé (recebidos na Casa das Minas-Jeje); e Menino Da Lera (da família do Rei da Turquia) (Ferretti, 1997, p. 3).

Dona Nazaré faz questão de enfatizar que seu terreiro é familiar, sendo sua ancestralidade herdada desde criança de seus pais e avó que tinha um terreiro, assim passando para seus filhos. *“A casa da minha mãe só era nós, só família que participava, aí ela tinha a festa de Cosme e Damião, ela fazia aqui, ela fechava a rua, era um dia todinho, começava cinco horas da manhã e só terminava nove, dez horas da noite, aí também pra não morrer a gente continuou”* (Trecho de entrevista – Dona Nazaré).

Fábio de Cássio, ao se reportar à sua religião, nos conta:

Eu sempre convivi na minha casa na religião da Mina Nagô. Desde o tempo da minha avó por parte de mãe, do meu avô por parte de pai, ele também era, mas a parte da minha mãe sempre foi da umbanda. A minha avó fazia todo ano as festividades de Dona Mariana, o meu avô pegava o seu Pena Verde, seu Tupinambá, eu tenho um tio que mora em São Paulo, que é metre de restaurante, ele recebe seu Tupinambá. Então assim, eu cresci dentro do culto afro, e não só no culto afro, eu cresci também dentro da igreja católica, sou muito devoto de Nossa Senhora de Nazaré. Na minha casa todo ano no Círio meus pais, desde que eu nasci até agora, nós vamos no Círio. Hoje em dia a minha irmã não está indo, mas pretende voltar a ir na corda e eu vou ajudando ela na corda de Nossa Senhora. Então assim, dentro da minha casa sempre tivemos essas ideias de religião. Então, eu nasci e convivo diretamente dentro da religião católica e afrodescendente (Trecho de entrevista – Fábio de Cássio).

Imagem 6 – A padroeira riscada no território do corpo. Foto: Arianne Pimentel.

A imersão de Fábio de Cássio na religiosidade da Mina Nagô e Umbanda não foi tão fácil para o mesmo, quando os “chamados” iniciaram ficou muito resistente, sua mãe que o aconselhava a aceitar sua ancestralidade religiosa, pois estava perdendo muitas chances de crescimento pessoal. Hoje em dia seu olhar e compreensão em torno da sua religiosidade são diferentes, a partir do que ele mesmo diz que “se jogou de cabeça”, pôde constatar que as “coisas” que ele considerava não existirem, existem. Fábio se coloca como uma pessoa em construção dentro da sua religiosidade, conhecendo aos poucos, mas já considera ter melhorado de vida desde sua aceitação, mostrando-se o tempo todo grato aos seus orixás e seus santos. O mesmo conta: “*Eu recebo seu Jorge Malandro e o Marinheiro Fernando*¹⁵”.

Enquanto aguardava Fábio terminar de se arrumar pude fazer o registro abaixo, ao olhar para o congá fui arrebatada pela espetacularidade de sua simplicidade que ao mesmo tempo me bateu ao peito com a força de Cristo de braços abertos, sempre disposto a nos abraçar, a acolher as Umbandas. Entre sereias, conchas, caboclos, santos e santas do catolicismo, São Jorge, boiadeiros, marinheiros, quartinhas e alguidares, o azul serve de fundo para esta parede encantada. Ao lado das imagens, Fábio mais parece uma entidade encarnada, um malandro pelintra em seu singular ritual de vestir-se do que já é cotidianamente. Nessa imagem vi Zé, e pude senti-lo ancestralmente, bem ali, no corredor da casa-terreiro. Neste instante, a maior das encruzilhadas desta pesquisa se abriu: a Ancestralidade Artística.

¹⁵ Ligados ao povo da água e atuando dentro da vibração de Iemanjá, dentro da Umbanda, os Marinheiros foram homens e mulheres que em sua última vida encarnada tiveram grande relação com o mar. Através da navegação desbravaram o mar e descobriram lugares, passando por calmarias e tormentas. Os Marinheiros são alegres e trazem essa energia para o terreiro. Suas corporeidades são fluídas, balanceantes, como se estivessem dentro de barcos, movimentos estes que ajudam na liberação das suas ondas energéticas. Possuem fundamental importância dentro dos trabalhos da Umbanda, pois são detentores de grandes energias e assim realizam limpezas no terreiro, levando consigo a energia pesada do ambiente (Penteado, 2017).



Imagem 7 – A espetacularidade do altar encarnado. Foto-experimentação da pesquisa.
Casa-terreiro de Fábio de Cássio, Guamá.

Ao firmar o pé na ancestralidade é importantíssimo retornar à casa ancestral da comunidade preta, afro-religiosa e sambista deste país: a casa de Tia Ciata. Símbolo de resistência e pertencimento, era como útero (Sodré, 2019), lugar de gestação, fértil, nascedouro de sambas. Uma casa que resistiu às reformas urbanas da cidade, permanecendo no centro, na comunidade da Praça Onze, tias baianas da Cidade Nova, como Tia Ciata, Tia Veridiana, Tia Amélia do Aragão, Tia Presciliana, conhecidas como “gente de lei” no final do século XIX e início do XX exerceram grande liderança na propagação e resistência do samba nesta época por realizarem em suas casas festas na Pedra do Sal, Gamboa. Como podemos ver:

Tal referência faz-se necessária porque o funcionamento da casa (na Praça Onze) de Hilária Batista de Almeida, a tia Ciata, “babalaô-mirim” (como é designada em registros biográficos) conhecida, simboliza a estratégia de resistência pelo jogo à marginalização imposta ao negro em seguida à Abolição. A habitação – segundo depoimentos de seus velhos frequentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visita, realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc); na parte dos fundos, partido alto ou samba-raiado; no terreiro, batuque (batucada festiva ou, então, o culto) metropolitanos (Sodré, 2019, p. 138).

A casa-terreiro de Dona Nazaré do Socorro, mãe de Fábio, nos remonta à ancestralidade feminina das baianas que resistiram ao “bota abaixo”¹⁶ e fizeram de suas casas forças motrizes de resistências e pertencimento, agregando gente, promovendo circularidade cultural e, especialmente, sagrada. Casas de axé. Subvertendo a ordem da casa de Tia Ciata, cujo xirê acontecia nos fundos, na casa-terreiro de Dona Nazaré do Socorro o batuque acontece na frente, mas esta subversão detém da força ancestral destas “tias”, grandes zeladoras, que através da luta e de jogos sociais tecidos abriram os caminhos para que as mães de hoje já não precisem mais se esconder nos fundos.

¹⁶ Expressão utilizada para designar as reformas urbanas no Rio de Janeiro, coordenadas por Pereira Passos, sob a ótica higienista da cidade. Esta reforma demoliu grande parte das habitações coletivas da população negra, empobrecida, que residia nos cortiços.

O espaço da casa, lugar de organização, saberes, ações simbólicas, é tão importante na concepção africana que se confunde com o mundo, tendo o movimento muito parecido com o movimento rítmico do Cosmos, sendo o homem a representação do mundo e o mundo do homem a partir dos princípios do ventre fecundo humano do masculino e feminino. Território que se conecta intimamente com as pessoas e com o Cosmos, tramando conexões indissociáveis entre ambos, o que demarca a relação diferenciada do homem negro frente aos espaços de maneira qualitativa, ou seja, podem ser reconstruídos e até morrer para serem novamente habitados, a casa é como uma pessoa (Sodré, 2019).

Os territórios firmados na vida de Fábio de Cássio, que inclusive podem ampliar diante sua circularidade e novas movimentações espaciais, são de extrema importância para a construção e manutenção da sua malandragem, da sua poética. Territórios riscados pela implicação e inscrição deste malandro nos espaços que lhes concebem acesso aos mais diversos conhecimentos, o que segundo Sodré (2019) é o traço característico do homem africano, toda ocupação espacial acarreta conhecimento.

3.2 DE PILANTRAS À PELINTRAS: MALANDRAGEM, RESISTÊNCIA E PERTENCIMENTO

O cenário das cidades brasileiras, com a abolição da escravatura, passou a ser riscado por homens livres que com a “liberdade” em seus pés – os “Zés”, os “pelintras” – tornaram-se donos dos seus próprios destinos. Uns optaram por aderir ao trabalho assalariado nas fazendas, que nada mais era que a crueldade do sistema escravocrata disfarçado em garantias dos direitos trabalhistas, enganando homens, em sua maioria, pretos e sem um pedaço de chão para morar. Alguns passaram a se dedicar aos trabalhos manuais para sobreviver, que não detinham prestígio social, outros preferiram gozar de suas liberdades, vivendo de “bicos”, escolhendo o dia e a hora para garantir seu trocado, rebelando-se contra o sistema de poder que pregava o trabalho assalariado como honroso e digno, como nota-se:

A temática da malandragem tem despertado curiosidade investigativa ao longo dos tempos em diversas áreas do conhecimento, autores como Da Matta, Cândido, Mattos e Salvador descrevem o malandro como personagem avesso ao trabalho e pernicioso ao poder construído da época, sobretudo no final do século XIX e começo do século XX. Segundo os autores citados, o malandro representava uma ameaça à ordem formal instaurada, sendo combatido ideologicamente e criminalmente. Na era Vargas, durante o período do Estado Novo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado no ano de 1939, promovia a censura nas produções artísticas e culturais, sobretudo aquelas que retratavam o imaginário da malandragem, obrigando um deslocamento para a regeneração e exaltação ao trabalhador, colocando em xeque o ócio e os demais valores ligados a este estilo de vida não “produtivo” e resistente ao esforço de enquadramento social vigente (Columá, 2020, p. 24).

A sociedade se vê polarizada entre dois grupos: dos trabalhadores e dos vagabundos. Estes marginalizados de todas as formas e submetidos a severas pressões. Contudo, os “vagabundos” sempre foram os insubmissos à nova escravidão mascarada em trabalho assalariado. O nomadismo e as incertezas de alimento, abrigo, não correspondem a uma filosofia de um modo de vida, mas uma rebeldia e luta contra as formas de poder que insistiam em mantê-los cativos. O ideal do trabalhador como superior no contexto social, acabou por criar o imaginário do ocioso/vagabundo a todo e qualquer homem que não sobrevive pelas vias do trabalho formal, isto se aplica inclusive aos homens artistas periféricos que vivem até hoje sob o estigma da vagabundagem e preguiça.

Ao lado da instauração ideológica do trabalho assalariado, a elite carioca vislumbrava desatar-se do seu “passado” escravocrata que inseria o Brasil frente a outros países sob o rótulo retrógrado. Logo, libertou para aprisionar novamente, silenciando toda e qualquer movimentação do corpo preto que dissonasse dos modos burgueses. O silenciamento e apagamento dos modus operandi da comunidade preta perdurou por muito tempo, somente com a investida dos intelectuais voltados para a construção de uma identidade nacional passou a ser “vista” nas páginas dos jornais, na literatura. Nos anos finais do século XIX a voz do malandro permaneceu silenciada, sendo o corpo e suas atuações o instrumento de eclosão das práticas e pretensões do povo marginalizado, por isso severamente combatido.

Com a liberdade os malandros passaram a ter o poder de escolha e autonomia, passaram a viver em um quintal sem fronteiras: o mundo (Columá, 2020). A partir da recusa dos subempregos destinados aos livres e libertos, fez-se necessário lançar mão de recursos próprios para garantir a sobrevivência no espaço hostil que se encontravam, logo, a maleabilidade e malícia foram primordiais neste processo, garantido a fuga da mendicância. A destreza pessoal também contribuiu para a resistência e permanências nos espaços da cidade, visto que “a violência dos conflitos resolvidos à navalha, os golpes de capoeira e o manejo de armas de fogo são apontados como as possíveis formas de sobrevivência entre segmentos marginalizados das primeiras décadas do século XX, que têm na imagem do malandro um dos seus maiores representantes” (Carneiro, 2020, p. 31). Artifícios próprios de sobrevivência desenvolvidos pelos malandros.

Os literários brasileiros alimentaram a fome burguesa ao construir um imaginário europeu glamoroso na capital do país e na tentativa de inculcar hábitos, como o passeio ao ar livre, acentuaram a contradição das estratégias políticas adotadas para expulsar das vias públicas a grande população de pessoas, em sua maioria, ex-escravizadas que nelas pleiteavam pertencer. Ações que reforçavam que as ruas da capital não pertenciam à comunidade preta e empobrecida. “Como controlar a ira das elites urbanas que queriam não somente apagar da memória o passado escravista mas também expulsar das ruas do centro da cidade essas figuras maltrapilhas? Era necessário, portanto, adotar medidas enérgicas que afastassem dessa cidade, que se desejava espelho de Paris, o fantasma da desordem” (Dealtry, 2009, p. 125).

José de Alencar¹⁷ foi um dos literários que criticou a elite brasileira por não incorporar a arte da flânerie, passeio ao ar livre, “[...] feito lenta e vagarosamente, conversando ou cismado, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte; variando a cada momento de aspectos e de impressões” (Sarmiento, 2007, p. 6). Mesmo com esse imaginário europeu que exalava requinte e bom gosto, a elite brasileira não se tornou tão adepta aos passeios públicos, preferindo ocupar seus casarões que as ruas, já que consideravam uma prática de “pobre” (Sarmiento, 2007). Viver a rua, sem estar trabalhando, sempre foi compreendido pela classe dominante como coisa de desocupado no Brasil, principalmente nas grandes capitais, importante contraponto com o homem liberto que a partir da sua vontade passou a viver as esquinas sem pressa, sem necessariamente correr com sacas pesadas em seus ombros.

¹⁷ Foi um influente literário brasileiro, romancista, jornalista e político.

Por colocar a liberdade corporal no centro de todo processo comunicativo, a cultura negra choca-se com o comportamento burguês-europeu, que impõe o distanciamento entre os corpos. A cortesia e o refinamento são regidos por normas que vetam os toques mútuos, assim como o livre contato corporal em público. A intensificação de um império normativo dessa ordem, corresponde ao aumento do poder das aparências europeias no espaço urbano brasileiro, fazia com que a noção de promiscuidade abrangesse toda a esfera de atos não garantidos ou autorizados pelos códigos metropolitanos (Sodré, 2019, p. 41).

Com muita luta e resistência a malandragem, enquanto cultura negra, foi ganhando importantes espaços, principalmente na música por volta dos anos 20, quando os malandros passaram a falar de si próprios sem interlocutores. Os sambas retratavam os feitos dos malandros, a jogatina, a malícia, a valentia, como também a aversão ao trabalho. Nem todos tiveram essa “voz”, enquanto alguns malandros adentravam novos espaços, realizavam trocas políticas e recebiam certas regalias, muitos outros continuavam na via marginal tendo o corpo como principal força de combate. Logo, muitos malandros com o passar dos anos perduraram sob a ótica da pilantragem enquanto outros que cederam às pressões ganharam prestígio. Na Era Vargas, por exemplo, muitos malandros sambistas adequaram-se politicamente e alteraram suas composições, passando a valorizar o trabalho e recriminar a vadiagem. A malandragem, neste espaço-tempo, cantada nas letras dos sambas passa por uma ressignificação apresentando uma postura disciplinada, cada vez mais representada pelo malandro “apelintrado” que passa a configurar uma identidade coletiva do malandro vestido de paletó, sapato bicolor, chapéu panamá e lenço de seda vermelho no pescoço.

O termo pelintra advém de uma adaptação para o português da palavra francesa *plêutre* que acabou originando “peralta”, “pilantra”, “pelintra”. Palavras frequentemente usadas, diferente de pelintra de uso pouco recorrente no vocabulário. O significado de “pelintra”, de acordo com Sarmiento (2007), significa: “pessoa pobre ou mal trajada, mas com pretensões a figurar; pobre, mas pretensioso” (p. 2). Me chama a atenção a incorporação ao significado da palavra de algo que não se é de verdade, que almeja enganar quem o vê, como se o pelintra fosse uma ilusão, uma mera criação de um personagem. Muito embora a profundidade do pelintra, especialmente dos malandros, não seja alcançada pela palavra em si.

Mesmo com perceptíveis influências estrangeiras dos *flanêur*¹⁸ e *pícaros*¹⁹, os *pelintras*, *malandros*, não nasceram como uma cópia de tipos europeus, mas de questões enfrentadas em seus territórios, de pretensões próprias que não estão à sombra fantasmagórica eurocentrada, mesmo sobrevivendo às margens e invisibilizados (Sarmiento, 2007). Os *malandros* são corpos em dissonância (Dealtry, 2009) que não encaixam nos padrões da sociedade, pelo contrário, se descolam e eclodem suas diferenças, por isto apontados como diabólicos, aquilo que deve ser repreendido, assim como a *malandragem* e *macumba*. Os *malandros pelintras* seriam “[...] como um pequeno demônio das esquinas brasileiras [...]” (Sarmiento, 2007, p. 7). Para Dealtry (2009), a demonização da figura do *malandro carioca*, por parte das instituições da ordem, intensificava-se conforme sua popularização crescia, sendo associado ao universo marginal da *quimbanda*. “Como Exu, sempre oscilante sobre a fronteira que o diaboliza ou que o absolve, o *malandro carioca* termina por ser visto de maneira inocente, quase romântica, ou satanizado, como indivíduo prejudicial à ordem social vigente. Escapar a essas dicotomias totalizantes é o que parece ser mais difícil numa leitura aprofundada da *malandragem*” (p. 27).

Como toda forma de controle, amaldiçoar servia como castração, mas o que acontecia com a figura dos *malandros* era o inverso, cresciam significativamente ocupando os espaços das cidades, especialmente as ruas. Além de demonizados passaram a ser rotulados de *vagabundos*, *vadios*, *andarilhos*, *pilantras*, *malandrando* com a ordem civilizatória, estes “personagens”, “tipos”, “atores sociais”, como alguns autores os denominam, foram e são resistências firmadas no chão brasileiro. As referências categóricas destinadas aos *malandros* apresentam variações que, em suma, os delimitam em um conceito, uma representação ou personagem. Indo na contramão disto, busco olhar para os *malandros* em suas individualizações, sabendo que as semelhanças verificadas não coadunam para uma universalização e sim para a existência pulsante de uma ancestralidade que também é cultivada e riscada por homens com modos próprios de existir no mundo. Portanto, acredito que os *malandros* são existências com modos desencaixados e singulares e a *malandragem* uma importante arma de resistência e pertencimento. Com perceptíveis inscrições coloniais, esta

¹⁸ “O termo ‘*flanêur*’ vem do substantivo masculino francês ‘*flanêur*’ – que basicamente significa ‘*andarilho*’, ‘*ocioso*’, ‘*passador*’, ‘*vadio*’ – que vem do verbo francês ‘*flanêr*’, que significa ‘*passar*’”. Fonte: <http://www.observatorioculturaecidade.ufscar.br/acervo/resenhas/flaneurismo-2/>

¹⁹ Anti-herói espanhol.

pesquisa-encruzilhada não busca universalizar o malandro, mas adentrar na subjetivação dos modos singulares de existir e atuar do malandro brasileiro, especialmente o malandro amazônico.

Nota-se uma crescente onda de abordagens em torno dos malandros e da malandragem que, de certa forma, propiciam a criação de um imaginário que “[...] veem esse tipo, de forma exemplar, como ‘um ser deslocado das regras formais, fatalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se’ ou, ainda, como o indivíduo que ‘vive do jogo, das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplica nos otários’. Não que as proposições citadas não sejam justas; pelo contrário, elas já aparecem como totalmente incorporadas a nosso imaginário” (Dealtry, 2009, p. 45). Esse imaginário se funde a um arquétipo do que, superficialmente, se espera de um malandro, cristalizando-os a um conceito, a um símbolo nacional, conforme foi retratado no romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicado em 1855, ao apresentar o personagem Leonardo, considerado o primeiro malandro da literatura brasileira, e como fez Mário de Andrade, em *Macunaíma*²⁰, ao nos apresentar com um herói sem nenhum caráter.

De escória do banditismo a símbolo nacional, encontro diferentes referências sobre a malandragem que consolidam um imaginário sinuoso conforme o espaço-tempo e interesses sociais imergidos, e os malandros sempre estiveram sob vários estigmas, principalmente por viverem deslocados das regras formais (DaMatta, 1997). A própria origem etimológica do vocábulo “*malandro*”, oriunda do latim e germânico *malus* + *andrim*, que juntas significam “mau andarilho” (Columá, 2020), sublinham o malandro como àquele(s) que não anda na conformidade do que propõem as normas. Os malandros ao longo do espaço-tempo vêm riscando, em suas trajetórias “tortas”, novos jogos de sobrevivências e atuações que não se encontram na polarização entre ricos e pobres, por exemplo, mas na ponta marginal do tridente de Exu, fazendo ecoar a malandragem como a sincopa dos corpos pretos em movimento. Atentemos: a malandragem tem caminhos sinuosos, como a cobra coral de Exu, perigosa e mortal quando precisa dar o bote!

Balanceando entre várias linhas que vão de ator social, tipo religioso, personagem, anti-herói, vagabundo a pilantra, o que torna o malandro este enigma é justamente a dúvida que ele nos gera. O malandro é um jogo que não tem solução, quanto mais mergulhamos em suas dobras mais

²⁰ Apontado como primeiro romance brasileiro publicado em 1928.

dobras se criam e nos envolvem em uma espiral de mistérios cujo jogo é contínuo, os malandros são pouco alcançáveis porque “no universo da malandragem, é o coração que inventa as regras” (DaMatta, 1997, p. 265). Não é possível dizer o que é o malandro, visto que cada malandro carrega consigo uma existência autoral, com princípios, regras e objetivos singulares. Eles se parecem ao mesmo passo que se diferem, o que nos resta é olhar para o malandro por diferentes perspectivas, mesmo assim não será tudo!



Imagem 8 – O malandro é um jogo contínuo. Foto-experimentação da pesquisa. Bar do Lucas, Guamá.

Nietzsche (2007), ao tomar como exemplo a conceituação de “folha”, critica os padrões de representações que ignoram as singularidades, isto nos permite pensar o malandro fora das generalizações lançadas, compreendendo que mesmo semelhantes não são iguais, cada um com seu próprio caminho criativo e modos inventivos de riscar a vida, como podemos ver:

Todo conceito nasce por igualação do não-igual. Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual a uma outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono destas diferenças individuais, por um esquecer-se do que é distintivo, e desperta então a representação, como se na natureza além das folhas houvesse algo que fosse “folha”, uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recordadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da forma primordial. (Nietzsche, 2007, p. 36).

Toda semelhança já pressupõe diferença. Mesmo identificando semelhanças, como as “folhas”, entre os sujeitos-protagonistas desta pesquisa-encruzilhada, destaco que cada um desses três mestres-salas malandros – *Fábio de Cássio*, *Nando Elegância* e *Bené Brito* – é um mundo, uma imensidão cujos *samborês* só conseguem abrir poucas portas do que são. Assim como Giovanna Dealtry (2009) que, em seu livro “*No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*”, afirma não ter como objetivo o alcance de uma verdade histórica sobre a malandragem, também comungo desta premissa, interessando-me a construção ancestral, artística e autoral do malandro mestre-sala a partir do traçado de suas trajetórias.

Nos malandros de ontem encontramos os de hoje, nos malandros de hoje (re)existem os de ontem. O mergulho nas trajetórias dos malandros brasileiros, desde os séculos XIX e XX, nos permite aproximações com os malandros que riscam suas trajetórias neste espaço-tempo da contemporaneidade. A itinerância e a migração pelos territórios demarcam importantes movimentos dos malandros, dentre elas destaco a migração dos nordestinos advindos do Vale do Paraíba para a capital do Império, na época, “somam-se a eles, os veteranos de guerra do Paraguai, os flagelados da grande seca que assolava o nordeste e os habitantes das demais províncias, que viam na capital chance de melhores condições de

subsistência. Este fluxo quase duplica a população do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX” (Columá, 2020, p. 44). Quem sabe nesse carrego não veio junto o nordestino que mais tarde consagrou-se o grande malandro divino no Rio de Janeiro, Seu Zé Pelintra?

Quando DaMatta (1997, p. 260) enfatiza que “só poderemos ser o que nos prometemos porque somos fieis àquilo que fomos” reforça o perfil da sociedade brasileira cristalizada ao passado, como ocorre, segundo o autor, com seus heróis. Não compactuando com a noção heroica atribuída ao malandro por olhar as mazelas sociais enfrentadas sem nenhuma romantização, mas com profundo olhar crítico, é perceptível que perdura no imaginário o perfil do malandro carioca com profundo apego até a atualidade. O malandro bem alinhado, com cabelo bem penteado, brilhante, terno branco, calça de linho e seda no pescoço, até chegar a este perfil de aceitação social foi pilantra, mal trajado, perseguido, em nada nutria a sociedade brasileira faminta pela modernização, mesmo profundamente atrasada em âmbitos humanitários, especialmente. Mas, e os malandros de hoje? Quais os enfrentamentos?

Ao passo que a sociedade se nutre do malandro “apelintrado”, gera-se apagamentos dos malandros que não estão encaixados neste padrão, logo, não possuem imagens, não estão estampados em camisas, adesivados em carros, nem pendurados em cordões, patuás, mas (re)existem! As lentes pelas quais olhamos aqui a malandragem e os malandros nos permitem ampliar as percepções em torno do fenômeno e dar ação ao que fora proposto nesta pesquisa-encruzilhada: ser uma guerrilha decolonial.

Como pensar a malandragem e os modos dos malandros deslocados das regiões politicamente poderosas do país? Indo além e adentrando nos modos de atuações dos mestres-salas malandros do carnaval brasileiro, é importante o acionamento das forças dos malandros que não atuam no território do carnaval carioca, inegável referência para o carnaval paraense, mas que inscrevem a malandragem a partir de seus territórios e suas relações ancestrais nas mais diversas e profundas dimensões.



Imagem 9 – A espetacularidade do malandro sob o céu sagrado. Foto-experimentação da pesquisa. Bar do Lucas, Guamá.

Na manhã que conheci a casa-terreiro de Fábio e fizemos algumas fotos-experimentações deste samborê na sua rua, no Guamá, já era próximo do meio-dia quando começamos a ser afetados por uma música bem alta que começou a ser tocada, o hino do Flamengo, como estava uma manhã ensolarada e fazendo um calor escaldante, que só faz aqui em Belém do Pará, resolvemos seguir a música que vinha do “Bar do Lucas” para acertar alguns pontos da pesquisa. Pedi uma cerveja para o malandro tomar, de primeira deu o primeiro gole ao santo²¹ e enquanto o aguardava comecei a contemplar aquele espaço.

A sinuca com marcas de uso me dizia que ali é território de malandros e malandras, assim como as várias grades de bebidas empilhadas e geladeiras entupidadas de cerveja gelada no ponto de “canela de pedreiro”²² para servi-los. Malandros jogadores, boêmios, de todos os tipos, comecei a devanear criando suas imagens, vozes, maneiras de andar, mas rapidamente comecei a olhar para o mestre-sala malandro que estava bem diante de mim e constatei que este malandro não se molda somente quando veste sua roupa de mestre-sala e usa a malandragem como recurso poético da sua dança, mas é malandro em todos os modos e inserções, sem descolamentos. Ele mesmo propôs que fizéssemos algumas fotos naquele espaço e rapidamente acionou o *corpo-encruzilhado*, trazendo atitudes corporais e imagens que desvelavam em seu corpo a energia ancestral do seu Zé Pelintra.

O corpo levemente inclinado apoiado por uma perna, a outra cruzada pela frente com a ponta do pé tocando o chão, cabeça escondida pelo chapéu sublinhando o enigma instaurado. As vestes brancas, a gravata vermelha, simbologias pelintras acesas neste espaço-tempo. As paredes de tijolos pintadas com cal branco delineavam aquele território como de beber e de rezar ao mesmo tempo. Sobre a cabeça do mestre-sala malandro um céu divino sacralizado pela boêmia guamaense. O cartaz da festividade de São José, uma Maria com seu sagrado e encarnado coração, outra Maria rodeada de anjos com o filho ao colo, um Jesus Cristo branco, loiro e de olhos azuis e outro impresso em uma pipa, que nas mãos dos moleques guamaenses ganha o céu da cidade. As marcas das fitas nas paredes nos contam que muitos e muitas já passaram por este céu movediço.

²¹ Jogou um pouco da bebida ao chão como referência aos seus santos. Dando ao santo o que beber e comer nada lhe faltará

²² Expressão popular usada para sinalizar o ponto extremamente gelado da cerveja visto pela fina camada branca de gelo na parte externa da garrafa.

A espetacularidade do corpo imerso no território da malandragem nos faz compreender que nele não há fronteiras que segregam o sagrado e o profano e nutrem dicotomizações que restringem os modos inventivos dos malandros. Encontramos estes princípios em outros territórios, como a casa de Fábio, por exemplo, espaço-lugar de morar e louvar o sagrado afro-indígena, as escolas de samba, dentre muitos outros. A imersão nos estudos do sagrado, que também englobam territórios, pode ser vista na vasta produção etnocenológica ao longo da trajetória da disciplina, no entanto, Santa Brigida (2015) assinala pontos que devem ser considerados especialmente por nós, artistas-etno-pesquisadores, a ver:

Os estudos da Etnocenologia no Pará têm avançado na área da sacralidade, buscando na espetacularização da teatralidade dessas ações rituais, não mais a sacralidade em oposição ao profano, mas, o apontamento dessa sacralidade, independente desse antagonismo. Nossa orientação tem caminhado cada vez mais nessa direção porque percebemos que quando se dá voz ao objeto, sendo ele único, e já reconhecemos isso, corremos o risco de ao apontarmos o profano para a iluminação do que nos interessa dizer o que é o sagrado, no profano apontado por nós, para a iluminação de nosso objeto, corremos o risco de profanarmos outras sacralidades e aí nos colocamos numa condição etnocêntrica. Para muitos estudiosos da área dos estudos da religião, no apontamento do sagrado, justamente para desenhá-lo, é comum o profano aparecer como delimitação fronteira nesse recorte, muitas vezes para o apontamento de um mesmo ritual. **Na necessidade desse apontamento, o pesquisador nem percebe que acaba demarcando uma fronteira, que para os estudos da Etnocenologia estão embaçados, misturados, inexistentes.** O profano dentro de um entendimento de que não existem religiões mortas e sim transformadas, pode ser encontrado mais adiante, como aquilo denominado profano, na própria sacralidade apontada. Estando o profano, na própria sacralidade apontada, trazida pelo movimento da existência, e aí é tudo que se movimenta, o antes denominado profano, aparece como sagrado (Santa Brigida, 2015, p. 18, grifo nosso).

Sá Junior (2004) nos conta que a figura do malandro carioca é atrelada ao seu Zé Pelintra, inclusive a vestimenta usada tanto pelo malandro como pela entidade da Umbanda, acrescento que esta associação abrange além das fronteiras do território carioca e abraça todo país, aqui na Amazônia Paraense dá-se com elementos próprios do território, das práticas religiosas deste lugar, do carnaval de escola de samba, especialmente

na corporeidade do mestre-sala. Como um ancestral africano (Ligiéro, 2010), seu Zé Pelintra se assenta em diversos territórios, dentre eles o corpo. Os malandros do século XXI regidos ancestralmente por seu Zé Pelintra, o grande malandro divino (Ligiéro, 2010), nem sempre estão sob a aba do chapéu panamá como reconstrução imagética dos malandros anteriores, devemos atentar para as constantes transformações e metamorfoses tornando nosso olhar livre para não cairmos no erro da “progressiva domesticação deste tipo” (Dealtry, 2009, p. 114).

*Malandro é malandrinho
 Não jogam piadas eles o que quer
 Junto com Zé Pelintra
 Na porta do cabaré
 De cachecol no pescoço
 Na mesa do carteadado da Lapa
 E na Praça Mauá
 Ainda são respeitados
 Tem zunzunzum
 Zunzunzum
 Malandro e Pelintra
 São reis da pernada*

O ponto cantado acima evidencia a relação ancestralizada entre os malandros e seu Zé Pelintra, também me chama a atenção o apontamento da valentia de ambos ao destacar que “*são reis da pernada*”. A pernada consistia em jogos feitos em roda, ao som de instrumentos percussivos, cujo objetivo era derrubar o oponente ao chão, além de exímios capoeiristas que jogavam as famosas pernadas²³ também há registros da atuação dos primeiros mestres-salas do carnaval carioca nesses jogos. Logo, no nicho dos malandros podemos identificar os capoeiristas e os mestres-salas como pertencentes ao mesmo.

²³ No “Samboré, Nando Elegância!” irei aprofundar sobre a pernada e os movimentos verificados no riscado do mestre-sala.

A sacralização de Zé Pelintra propiciou ao malandro aceitação social, mas não qualquer malandro, somente ao malandro que remonta o seu arquétipo. Os que fogem a isto ainda permanecem sendo pilantras, estes estão nos morros, nas periferias, nas bancas de jogo do bicho, nas mesas de carteadado, nas esquinas, nos prostíbulos, em cárcere... Esses malandros são encruzilhados nas linhas tortuosas do banditismo. Os malandros inclinados à arte são bem aceitos, acolhidos socialmente, logo, deixam de ser pilantras e passam a ser pelintras. Ligiéro (2010) sublinha que mesmo a figura do malandro miticamente encarnado por Zé Pelintra ser postado como um herói vencedor que rompe com as regras estabelecidas e instaura as suas próprias, o lado oposto da moeda espelha a vida difícil de muitos malandros de “carne e osso”, como o autor os referencia, vivendo na margem da pobreza, no limbo social.

Fábio de Cássio é mais um malandro que resiste em não largar sua arte em meio às adversidades vividas. Moleque gerado e parido na periferia de Belém, este malandro já nasceu batendo de frente com as dificuldades financeiras e rompendo as barreiras que se erguem simultaneamente com o nascimento dos homens pretos, periféricos e empobrecidos. Desde cedo sobrevive através de “bicos”, durante a pandemia de Covid-19 se manteve com sua família através do auxílio financeiro recebido do governo, hoje enfrenta uma realidade um pouco melhor como estudante de Educação Física, mas tem “bocas” que dependem de o alimento chegar à mesa, precisa se desdobrar para sustentar os filhos, realidade invisibilizada que, em sua maioria, distancia esses malandros do estudo e profissionalização, sendo o subemprego a alternativa que lhes resta.

Este malandro no meio artístico do carnaval paraense nem sempre se apresenta com a melhor roupa, geralmente recebe ajuda para fazer os figurinos das apresentações, não detém coleção de sapatos de couro e sola lisa apropriados para realizar o seu riscado malandreado, mas mesmo assim ele se garante no que faz, chega de mansinho, na humildade e rouba a cena para si, como um típico malandro que sabe dar as cartas do jogo. A vaidade deste malandro está na construção da sua dança, na exibição do seu riscado que o consagra como um grande mestre-sala do carnaval de escola de samba de Belém do Pará.

Este mestre-sala malandro risca com sapato social e veste meia “nike”, assinalando os novos moldes e diversidade da malandragem na contemporaneidade, como mesmo nos fala Sarmiento (2007, p. 7), “[...] enquanto houver diferenças sociais, enquanto houver a percepção fragmentária do tempo, o pelintra estará sujeito a novas metamorfoses, sem fim”, assim como todos os malandros!

Para Carneiro (2020), a malandragem é um estilo de vida, um modo de viver, um recurso disponível a qualquer um, não somente aos malandros dos guetos como fincado no imaginário popular, acrescento a este nicho os mestres-salas como artistas do carnaval de escola de samba que lançam mão da malandragem, também, como poética de suas danças.

Para DaMatta (1997), a sociedade brasileira abre seus porões sociais no carnaval, onde podem ser vistos os marginalizados, os “heróis do carnaval”, todos os marginais que subvertem a ordem na festa momesca e assumem o lugar de reis, príncipes, lugares e posições arrancados de si. Ainda para o autor, criar um “carnaval” é buscar desempenhar o papel de malandro, inserindo-se em um universo mais criativo e livre, com um caminho criativo. É no carnaval de escola de samba que os mestres-salas malandros atuam e podem ser encontrados, com profunda imersão ancestral africana riscada nos chãos sagrados do país.



Imagem 10 – Novos modos dos malandros da contemporaneidade.
Foto-experimentação da pesquisa. Praça da República, 2021.

3.3 DE ARENGUEIROS A MESTRES-SALAS: POÉTICAS DE GUERRILHA

A capoeira exerceu e exerce importante motriz para Fábio de Cássio. Capoeirista há mais de duas décadas, boa parte de suas vivências e aprendizados de vida ocorreram dentro da roda. Essa intensa e afetiva relação deu-se pela brincadeira, até que um amigo capoeirista lhe convidou para “jogar sério”, desde então, a imersão na capoeira lhe concedeu diversos ensinamentos, fazendo parte de sua formação pessoal e, especialmente, artística.

O considero um malandro mestre-sala que faz uso de forma intencional e malandreada da capoeira na sua construção artística enquanto mestre-sala do carnaval paraense. A ginga está tanto no corpo, no riscado, como na maneira de agir, falar, sempre escorregando às regras. O corpo pequeno e magro de Fábio detém um tempo calmo, desacelerado, parece estar sempre de “boa”, mas ao mesmo passo que está sempre pronto a nos surpreender com um “rabo de arraia”, nos ganha na mansidão e nos derruba na agilidade do seu jogo malandreado, fruto de uma construção artística ao longo da sua trajetória, como ele mesmo nos diz: *“posso dizer que há um tempo atrás eu não me achava, não me achava malandro, me achava um mestre-sala como muitos, diferente como hoje me vejo [...]”* (Fábio de Cássio – trecho de entrevista).

Fábio de Cássio é o mestre-sala mais novo em atuação em relação às trajetórias artísticas de Nando Elegância e Bené Brito, mas seu samborê abre o ponto devido encontrar na sua trajetória uma encruzilhada ancestral que o liga às trajetórias de capoeiristas que deram sangue pela sobrevivência da capoeira desde a escravidão no Brasil. Ao desvelar as camadas deste mestre-sala encontramos pulsões ancestrais que as conectam e dão origem a novas camadas, mesmo com seu modo próprio de existir, percebo outras existências ancestrais, apresentando uma trajetória artística habitada por muitos outros, outras, como os primeiros arengueiros do século XIX que se rebelaram contra a escravidão disfarçada em carteira assinada, os capoeiras capangas aliados à política, integrantes das famosas e “aterrizantes” maltas, os balizas dos cordões carnavalescos. As trajetórias destes capoeiras, mesmo com espaços e tempos distantes do espaço-tempo de Fábio, de algum modo se encostam, se conectam e se movem no corpo deste homem amazônico. É sobre essa trajetória de vida ancestralizada que gingamos e riscamos aqui neste samborê!



Imagem 11 – Sob as camadas do malandro mestre-sala. Foto-experimentação da pesquisa. Praça da República, 2021.



Imagem 12 – O desvelar do capoeirista arengueiro. Foto-experimentação da pesquisa. Praça da República, 2021.

Na trajetória de vida de Fábio de Cássio a capoeira sempre exerceu grande importância, tanto na construção de sua conduta pessoal, como artística. Apesar de não estar mais atuante como capoeirista devido o tempo “curto”, atualmente dividido para o estudo, trabalho, criação dos filhos e atuação como primeiro mestre-sala da escola de samba Xodó da Nega²⁴, o que lhe exige muita dedicação, especialmente com os ensaios, Fábio ainda se apresenta como capoeirista, pois entende que todos os ensinamentos da capoeira estão ativos na sua vida, em seu corpo, em suas condutas, como estudante de Educação Física, por exemplo, pretende criar na sua rua projetos sociais para trabalhar com o ensino da capoeira para a “molecada”. A capoeira constitui a ancestralidade artística de Fábio, sendo impossível dissociá-la deste artista, em todas suas inserções a capoeira se manifesta, seja no modo de falar, agir, se movimentar, resistir às repressões, emprestando a este artista um modo diferenciado de “jogar” pelos interstícios, flexibilizando e gingando com um modo muito particular, o que ainda não encontro em outros mestres-salas da cidade.

Afetada pela espetacularidade do riscado de Fábio, escrevi o seguinte trecho no artigo²⁵ *“O riscado do mestre-sala do carnaval paraense: espetacularidade, memória e patrimônio”*: “[...] ao riscar, seus pés convidam o espectador a adentrar no seu jogo malandro, cheio de esquiva, ginga que brinca com o tempo ao percorrer o chão e que ao mesmo tempo pode nos dar uma rasteira ao sermos afetados por sua espetacularidade malandra, jogadora e intencional” (Gonçalves, 2022, p. 165).

O homem escravizado começou seu sistema de defesa a partir do seu próprio corpo e o liberto deu continuidade à guerrilha contra as mais diversas repressões sofridas. “Tanto a capoeira como a ‘malandragem’ vão ser perseguidas pelo poder estabelecido ao longo dos tempos e se ressignificam, adotando transformações que permitem não só sua sobrevivência, mas o surgimento de dois tipos sociais: os capoeiras e os malandros” (Columá, 2020, p. 20). Não considero o surgimento de dois tipos como o autor destaca, mas compreendo que a malandragem, que é

²⁴ “O bloco carnavalesco ‘Xodó da Nega’ foi fundado em 01 de Maio de 1989, organizado a partir de uma comemoração de ‘Malhação de Judas’, existente há 38 anos no bairro da Cremação (...)” (CANCIONEIRO, 2014). Xodó da Nega fora conquistando seu espaço no carnaval de Belém de Pará, no qual passou de bloco para escola de samba, tornando-se Associação Carnavalesca Xodó da Nega. Em 2014 disputou no segundo grupo com o enredo ‘Pompas e Glória 25 anos de História’, ganhando a disputa e ascendendo à escola de samba do grupo especial do carnaval de Belém do Pará. (Gonçalves, 2014, p. 56).

²⁵ Artigo publicado no livro “Etnocologia Amazônica: Corpo-encostado”, livro que celebra os vinte e cinco anos de instauração atuante da Etnocologia a nível mundial e as produções dos artistas-etno-pesquisadores vinculados ao grupo TAMBOR – Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocologia CNPq-2008 (UFFA/ICA/PPGARTES/ETDUFFA), na singularidade da espetacularidade da Amazônia Paraense.

uma filosofia de vida ampla, abarca práticas, perfis sociais, sagrados, artísticos, dentre outros, logo, o capoeira, assim como o mestre-sala, pode adotar tal filosofia como meio de vida, de sobrevivência, como imaginário, como arte, compondo essa grande matriz que é a malandragem.

Deste modo, ampliamos o sentido da malandragem pontuando a diversidade de malandros com existências singulares desde o Brasil Colonial, escravocrata, até a contemporaneidade, sendo importante destacar que nem todo capoeira é malandro, assim como nem todo sambista o é! A guerrilha do malandro é muito mais profunda que o cristalizado imaginário popular que o atrela à esperteza, “[...] mas também ao valente, ao brigão, capaz de enfrentar com pernadas de capoeira e com a navalha qualquer desafio” (Dealtry, 2009, p. 25).

A capoeira por longos anos esteve atrelada à vadiagem e quem a praticava era “vadio”, assim como malandro, rueiro, peralta. Nesta perspectiva, podemos ver as mesmas atribuições dadas ao malandro, aglutinando em uma categoria diversos modos de existências. Contudo, uma atribuição específica dada a capoeira apontada por Salles (2015), verificada em antigos dicionários portugueses, chamou-me a atenção, a de “porão habitado”, atribuição associada à promiscuidade, à ralé. É notória a associação do corpo preto, pobre, marginal ao corpo vazio, como um porão cuja habitação é precária, escura, suja, sombria. Por isto, é importante saber que ao falarmos de capoeira estamos adentrando em um submundo invisibilizado, mas que não conseguiu ser apagado do Brasil, pelo contrário, cresceu como um rizoma enraizando-se em diversas práticas da cultura popular brasileira mediante às interseções traçadas pelos capoeiras em distintos territórios.

A criminalização da capoeira tornou-se latente nas grandes cidades do país, não só o Rio de Janeiro combatia incisivamente esta prática com intervenções policiais, como Belém também, cuja prerrogativa era de atos violentos contra os cidadãos, perturbação da ordem, delitos e crimes. “O ódio às práticas culturais negras era o sentimento que alimentava as denúncias sobre a persistência da capoeira, duramente reprimida, não eliminada. Em Belém, existiriam verdadeiras escolas de capoeiragem [...]” (Leal; Fernandes, 2021, p. 42).

Com o advento da República as denúncias nos jornais belenenses ganharam maior ênfase, inclusive noticiando quando chegavam capoeiristas de outras cidades para agregar na “desordem”. Fato devido às medidas moralizantes da revolução republicana que deportou muitos capoeiras para outras regiões, especialmente para as capitais brasileiras. Segundo Salles (2015), muitos eram protegidos por políticos, inclusive assalariados pelos serviços prestados aos mesmos.

O que acontecia no Rio de Janeiro era como um espelho para as outras capitais, logo a missão higienista de Belém não poupou esforços para afastar das ruas os capoeiras e os negros sem ocupação. A sociedade cobrava das autoridades as mesmas atitudes adotadas pela capital do Brasil frente aos povos marginalizados que habitavam as ruas, especialmente pela elite viver o período áureo da borracha, acarretando diversas alterações no contexto urbano e empurrando a população pobre para espaços mais afastados, conforme já ressaltado aqui.

“Um projeto de disciplinamento da população foi construído pelas elites, expresso principalmente pela imprensa local, e devia ser colocado em prática pelo governo. Os capoeiras e ‘vagabundos’ seriam os alvos principais desta empreitada” (Leal, 2005, p. 242). A fim de atender a elite, o governador da época, Justo Chermont, tomou medidas extraditárias e de interesses políticos:

A insistência em que as autoridades paraenses seguissem as medidas tomadas no Rio de Janeiro não demoraria a produzir um efeito prático. No mesmo ano, o governador Justo Chermont tomaria providências radicais visando à expulsão dos capoeiras da capital paraense. Contudo, não seria da maneira imaginada pelo denunciante citado acima. Ocorreria uma criteriosa seleção entre os capoeiras, reprimindo-se de preferência os que fossem capangas políticos da oposição. Assim, na noite de 8 de setembro de 1890, vésperas das eleições estaduais, o governo passou a executar um plano de prisão e deportação. Para o Amapá seguiram cerca de 40 pessoas, entre homens e mulheres, acusados de serem capoeiras e vagabundos (Leal, 2005, p. 242).

Os capoeiras adotaram estratégias para sobreviverem no meio hostil da repressão e para se livrarem das perseguições, passaram a “jogar com” (Columá, 2020), que consistia no abandono da valentia em uma espécie de ressocialização do capoeirista no meio social, adequando-se às regras, “assim o capoeira deixa de lado o batuque e a navalha, vindo a adotar jogos mais seguros, mimetizando a luta em um simulacro de combate, em que o perigo dá lugar ao controle dos movimentos [...]” (Columá, 2020, p. 21). Neste cenário, podemos ver a sinuosidade da capoeira malandra em jogar com os sistemas, usando como tática a “adequação” para sua sobrevivência, mesmo tendo que abrir mão de princípios fundantes. Mas nem sempre foi assim!

Há registros da existência no Rio de Janeiro, desde o Império, de arengueiros, verdadeiros “donos das ruas”, que formavam as temidas maltas, consistindo em grupos de capoeiras organizados hierarquicamente, com regras, características próprias, símbolos. Sempre em bando, “aterrorizaram” a elite carioca através da valentia, destreza pessoal e uso de objetos como navalhas. O manuseio deste instrumento cortante, cujos capoeiristas detinham tamanha destreza, demarca um processo que Columá (2020) denomina de aculturação, propiciado pelas relações de trocas dos malandros portugueses extraditados para a capital do Brasil com os capoeiras brasileiros. Além da malandragem portuguesa, trouxeram a navalha de Santo Cristo que passou a ser a arma mais temida de porte dos malandros brasileiros em suas variadas inserções, sua utilização, por exemplo, pôde ser notada nas rodas como nos Ranchos Carnavalescos.

As duas mais famosas maltas no Rio de Janeiro, *Guaïamus e Nagoas*, diferenciavam-se pelas cores das roupas. Os Nagoas vestiam roupas vermelhas, com camisa branca sobreposta, cinta branca e chapéu de aba batida para frente, já os Guaïamus roupas brancas, cinta vermelha e chapéu com aba elevada (Columá, 2020). O vestuário do capoeira nas cores branco e vermelho apresenta relações com as religiões afro-religiosas, especialmente com o grande malandro Zé Pelintra. Alguns elementos das antigas maltas e do vestuário de seu Zé Pelintra podem ser visualizados no traje do mestre-sala, fato que não demarca uma mera semelhança nesses malandros, mas uma ancestralidade nos trajetos de vida destes, não havendo dissociação do que são nos vários territórios de pertencimento, seja na roda de capoeira, na roda do terreiro, na roda do samba, suas roupas nos contam isso. Estes malandros não precisavam despir de suas vestes para ocupar os mais variados espaços, demarcando a grande circulação destes e vivências compartilhadas.

As maltas foram de suma importância no processo de resistência popular contra a opressão, gingando em uma linha contrária aos padrões estabelecidos na época, usando da capoeira para estabelecer uma guerrilha que não se sujeitava pacificamente aos sistemas de aprisionamentos do homem liberto. Assim como o Rio de Janeiro contou com muitos capoeiras estrangeiros, especialmente nas maltas, no Pará não fora diferente. Estrangeiros estes com péssimas referências em torno de suas condutas, em sua maioria, atrelados a crimes em Portugal, fator que contribuía para a associação indevida da capoeira a condutas criminosas e à própria vadiagem.

As maltas e suas negociações políticas foram essenciais para a resistência da capoeira em solo brasileiro, já que a ordem era limpar deste chão todo e qualquer capoeirista e suas organizações. Com a criação do Partido Capoeira²⁶ e da Guarda Negra²⁷, por exemplo, identificamos conquistas galgadas pela articulação dos arengueiros no meio social, indo para além do embate corporal, lançando mão da lábria malandra e atuando como verdadeiros “exércitos”, a polícia em si não conseguia derrubar os capoeiristas, mesmo com decretos que estabeleciam a retirada imediata das ruas, indo desde extradição à prisão, com um código penal rígido que aprisionava a imagem da capoeira ao banditismo social.

Algumas estratégias políticas do governo republicano de desmonte da “capoeiragem” saíram como um “tiro pela culatra”, tendo que lidar com a pressão da elite carioca que reverberava como um coro de “desesperados” nos ouvidos do novo governo do país – já que a monarquia imperial os protegia devido suas relações de trocas, inclusive os capoeiras atuaram como espécie de milícia clandestina da rainha – tratou de instaurar medidas incisivas. Uma das estratégias republicanas adotadas foi a sujeição forçosa à proteção da nação, onde os capoeiristas capturados passavam a integrar a guarda nacional do Exército brasileiro. Outra estratégia fora a promessa de alforria aos cativos e posses de terras a quem se alistasse voluntariamente para servir à nação na Guerra do Paraguai. A formação das forças armadas passou a contar com capoeiras, cativos e libertos, os ditos “vadios”, contribuindo também para a “higiene” étnica da cidade ao limar das ruas os arengueiros, fortalecendo assim as linhas do exército que era formado em quantidade massiva por homens pretos, como nos conta Columá (2020):

A guerra do Paraguai afetou enormemente a vida brasileira, tanto no trabalho, como na indústria, comércio e política, mas, acima de tudo nas relações escravistas. Os escravos foram obrigados a lutar enquanto os senhores continuavam com suas mordomias. Após cinco anos de guerra morreram em combate cerca de cem mil negros e apenas vinte mil retornaram. Nas fileiras, além de escravos, capoeiras, negros livres e mulatos, estavam alistados brancos desocupados, imprestáveis para as elites. Para cada soldado branco havia 45

²⁶ “Chama-se de Partido Capoeira a fusão entre os capoeiras, principalmente a malta Flor da gente (principal malta componente dos Nagoas) e o Partido Conservador (SOARES, 1994)” (Columá, 2020, p. 59).

²⁷ A Guarda Negra foi um movimento constituído por negros, capoeiristas e que tinham passagem pelo exército, com características militares, fundada em 1888 por José do Patrocínio como forma de agradecimento à cora traçando combate ao movimento republicano. Arruçando nas ruas do Rio de Janeiro receberam à alcunha de marginais, bandidos, dadas a todos que se rebelavam (Columá, 2020).

soldados negros mandados para morrer no campo de batalha, sem falar nos que não aguentaram ao treinamento e maus tratos (p. 56).

O desmonte das maltas não se concentrou somente no Rio de Janeiro, por exemplo, “[...] as maltas da Bahia foram desorganizadas por ocasião da guerra do Paraguai: o governo da província recrutou à força os capoeiras, fazendo-os seguir para os campos de batalha como ‘voluntários da Pátria’” (Salles, 2015, p. 132). Para fugir do alistamento forçoso muitos capoeiristas caíram Brasil a dentro, passando a residir em outras capitais, em Belém há registros jornalísticos de exímios capoeiristas pertencentes às maltas que migraram para a cidade, mas vale ressaltar que a capoeira muito antes da presença destes arengueiros já existia no Pará. Salles (2015) afirma sua atuação, inclusive, na Cabanagem²⁸:

Da Bahia e de Pernambuco também vieram capoeiras para o Pará. Mas, como vimos, a capoeiragem há muito estava ambientada na capital paraense. Já nos primórdios da Cabanagem, maltas de capoeiras se manifestaram. No brinquedo do boi-bumbá, como em outros folguedos populares, constituía-se uma espécie de vanguarda aguerrida (Salles, 2015, p. 132).

O “tiro pela culatra” deu-se a partir do momento que foram mandados para a morte e retornaram como os heróis da guerra! Surpreendendo os que planejavam o oposto. Os que sobreviveram, retornaram como verdadeiros audazes, galgando condecorações e cargos militares, dando continuidade à atuação da capoeira, inclusive com o retorno das maltas. O recrutamento dos capoeiras no Rio de Janeiro para servir o exército na guerra do Paraguai e em Belém para integrar a Marinha do Brasil, demarca grande contradição, onde os corpos pretos “violentos” e “vagabundos” não eram dignos de habitar as ruas, mas serviam como escudo de proteção da nação.

²⁸ “A Cabanagem, revolução popular que abalou, durante alguns anos, a vida social e econômica da Amazônia, foi um dos movimentos mais profundos, mais sérios e mais característicos da fase da Regência. Um de seus aspectos mais importantes é precisamente a análise da intervenção das classes populares dos campos e das cidades nos destinos políticos da província do Grão-Pará com o fim de modificar o *status quo*. [...] A Cabanagem é a última etapa de um processo revolucionário que se iniciou antes da Independência (a adesão do Pará à Independência ocorreu a 15 de agosto de 1823) e explodiu doze anos depois, em 1835” (Salles, 2015, p. 41).



Imagem 13 – Soldado-capoeirista-mestre-sala. Fábio de Cássio, registro de sua atuação como soldado do Exército. Arquivo pessoal do artista. Disponível em suas redes sociais.

Traçando uma encruzilhada entre tais recrutamentos com a atualidade, percebo que corpo que serve de escudo da nação ainda continua sendo o empobrecido marginalizado pela sociedade. Soldados que ingressam sem nenhuma perspectiva de seguir carreira, mas são acolhidos para “engrossar o caldo” das forças armadas do país.

Para muitos rapazes, em sua grande maioria periféricos, a chegada da maioria demarca importante rito de passagem²⁹, algumas mães sonham ver seus filhos fardados, motivo de orgulho para quem acende a vela da esperança todos os dias nos altares e congás. O ingresso na vida militar também demarca a luta matriarcal em encaminhar seus filhos diante da persuasão do mundo do crime que assombra e “seduz” os jovens periféricos ao mergulho neste submundo.

Enquanto periférica, pude observar em meu território, inclusive em familiares, o deslumbre pelo serviço militar como alternativa de trabalho assalariado, mesmo sem a perspectiva de progressão de carreira, mas como um alívio em ter recursos para se manter e, geralmente, ajudar no sustento familiar, com Fábio de Cássio não foi diferente.

²⁹ O próprio Van Gennep definiu os ritos de passagem como “ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social, de idade”. Van Gennep mostrou que todos os ritos de passagem ou de “transição” caracterizam-se por três fases: separação, margem (ou “límen”, significando “limiar” em latim) e agregação (TURNER, 1974, p. 117) (Gonçalves, 2014, p. 58).

Integrou ao Exército com vinte e quatro anos, passando oito anos servindo, fala com muito orgulho das viagens em serviço que o oportunizaram conhecer várias localidades do Pará, inclusive duas fronteiras: Suriname e Guiana Francesa. Sempre quis servir e dentre as coisas que aprendeu foi ter coragem para enfrentar os próprios medos. Mesma época que começou a dançar como mestre-sala, encontrando dificuldade para conciliar a vida como soldado e a vida como artista do carnaval de escola de samba, como ele mesmo fala “*Graças a Deus peguei um capitão carioca*”, amante de carnaval, apaixonado por escola de samba, liberando-o do serviço quando tinha que cumprir compromissos na escola de samba, como apresentações, gravações para televisão. O serviço militar sucumbiu das rodas este capoeirista, nesse momento da sua vida se viu diante da escolha entre o exército e sua atuação como capoeirista e artista do carnaval. Fábio optou por parar sua atuação efetiva como capoeirista e desde que se tornou soldado até os dias atuais só participa de rodas esporadicamente. Devido ao “apadrinhamento” do seu capitão, pôde dar continuidade à carreira como mestre-sala que pulsa até hoje. Mesmo distante das rodas, Fábio se apresenta como capoeirista, pois entende que a capoeira o formou enquanto pessoa, estando incorporada em todas suas inserções sociais, religiosas e artísticas.

Podemos ver essa incorporação da capoeira nas suas inserções, uma dela foi na atuação enquanto instrutor da Academia

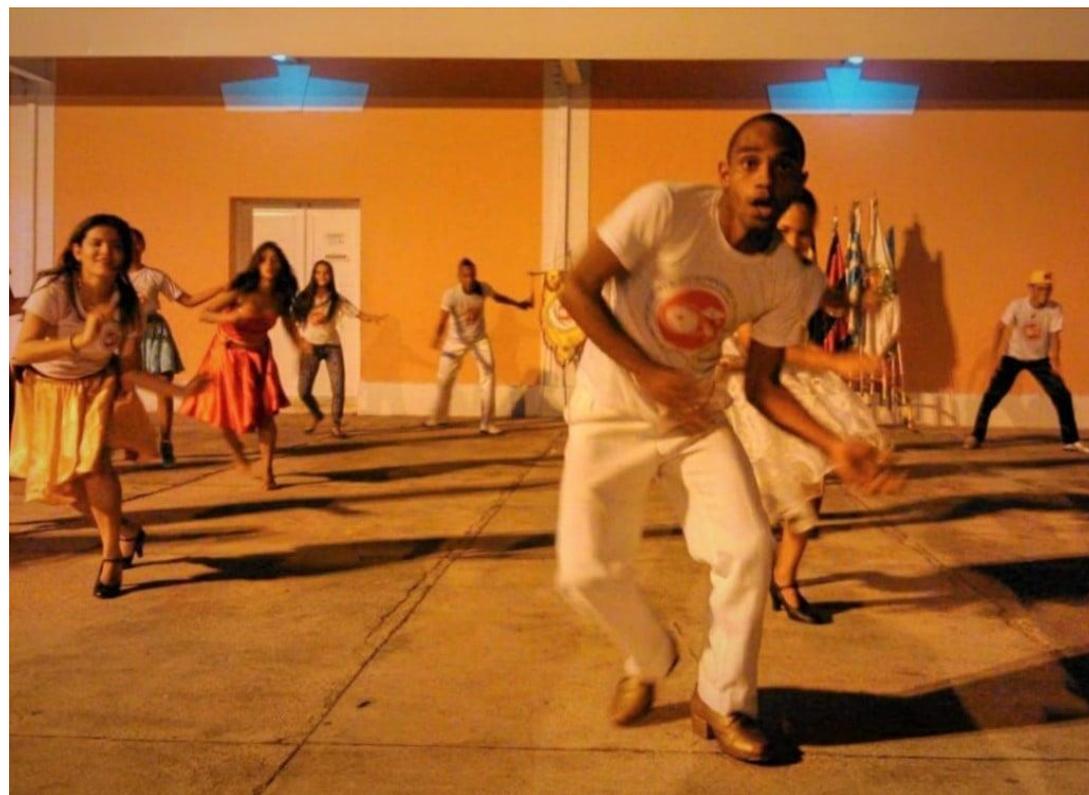


Imagem 14 – A inserção da capoeira nas diversas práticas de Fábio de Cássio. Na função de instrutor, ministrando aula na Academia Paraense, ao fundo os alunos e alunas, no pátio da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Arquivo pessoal da pesquisadora.

Paraense de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte³⁰, associando a capoeira como prática de ensino, pesquisa pessoal e manutenção das danças carnavalescas. Importante destacar como diferencial de sua metodologia enquanto instrutor e suas metodologias de ensino destas danças carnavalescas, propiciando aos alunos e alunas as (re)descobertas da corporeidade maleável, fluída, ancestral e malandreada.

Nos espaços de atuação, circulação e atuação de Fábio como capoeirista, a Praça da República constitui-se como importante território. A Praça da República em Belém do Pará localiza-se em um ponto central da cidade, especificamente no bairro da Campina, e ainda se constitui como um dos territórios da capoeira, especialmente aos domingos, onde vários grupos se encontram para jogar. Em um breve passeio pela praça podemos ouvir ao longe o berimbau e atabaques anunciando a roda formada, os coretos, que já possuem a estrutura circular, costumam ser o chão dos capoeiristas. Fábio de Cássio nos conta um pouco desta relação:

Já joguei muito na Praça da República, já peguei porrada na Praça da República, já bati, já fui ameaçado de quebrarem meu braço, já ameacei, já derrubei contra-mestre de outros grupos, já fiz inimizade com gente de outros grupos na Praça da República. Geralmente encontros na Praça da República é pra bater ou pra apanhar. Ali bate, ali esquece, o gostoso da Praça da República é isso (Fábio de Cássio – trecho de entrevista).

³⁰ Projeto de Extensão da Universidade Federal do Pará com 10 anos de atuação na formação, propagação e manutenção das danças carnavalescas. Fundada em 2011 por Miguel Santa Brígida, coordenador do projeto. Encerrou suas atividades no ano de 2021. No “Samborê, Nando Elegância!” iremos aprofundar sobre a Academia.



Imagem 15 – O capoeirista ginga sobre o chão ancestral da capoeira. Fábio de Cássio, Praça da República, Belém-Pa. Arquivo pessoal do artista, disponível em suas redes sociais.



Imagem 16 – Nas voltas que o mundo dá. Foto-experimentação da pesquisa no coreto da Praça da República. Foto: Arianne Pimentel.

Leal e Fernandes (2021) destacam que a capoeira paraense não foi exportada de outro lugar, mas “redescoberta” ou politicamente “reestruturada” na década de 1970 a partir da prática na Praça da República e nos bairros. Sua prática nas proximidades das áreas de trabalho dos capoeiras e em espaços públicos, abertos, de fácil dispersão e fuga dos policiais contribuíram para sua permanência no território paraense e propagação ao longo do tempo, como podemos ver:

Há uma predominância de atividades nas zonas portuárias (Arsenal de Marinha, Doca do Ver-o-peso, Doca do Reduto, além dos numerosos trapiches), espaços de grande movimentação pública (Largos de Sant’Ana, da Campina, etc) e próximo aos institutos militares ou administrativos (Quartel General, Palácio do Governo, etc). Tais logradouros pareciam estar diretamente associados ao mundo de trabalho dos capoeiras (LEAL, 2008, p. 62-65). Mas, havia um outro sentido relacionado à presença dos capoeiras em certos lugares. O local, além do vínculo de trabalho, possivelmente estava associado à facilidade para a fuga no caso de um flagrante policial. Soares já havia notado tal estratégia entre os capoeiras cariocas, que, na primeira metade do século XIX, não dispensavam praças abertas para a execução de seus exercícios acrobáticos (SOARES, 1998, p. 53-55) (Leal; Fernandes, 2021, p. 40).

A construção da Praça da República acompanhou as grandes modificações urbanas e higienistas da cidade nos anos finais do século XIX e início do XX. Seu atual nome deve-se à instauração de um novo governo no país, inclusive a praça comporta um monumental em homenagem à República. Este território já se chamou de Largo da Pólvora, mas o que a torna um chão ancestral é já ter sido um cemitério de enterro de pessoas escravizadas, excomungados e população empobrecida. O capoeira ginga sobre o solo cujos corpos dos seus ancestrais foram enterrados em cova rasa. Essa força ancestral é o que move as rodas de capoeira até os dias atuais, mantendo-a viva e em conexão com os que vieram antes e deram “bandadas” em gente grande.

Os capoeiras sempre tiveram que lançar da lábria malandra para negociar o uso dos espaços públicos, com a Praça da República não é diferente, deve-se cumprir os protocolos instituídos para garantir o uso e permanência, ou seja, “jogar com”. Essa linha tênue do uso dos espaços

públicos acaba por recolher os capoeiras arruaceiros para espaços fechados, longe de perseguições, coibindo a ligação com a rua e seus ensinamentos ancestrais desta prática que já nasceu liberta, em amplo sentido.

A Praça da República também já foi um importante território da elite paraense entregue à folia momesca, ainda com o nome de Largo da Pólvora, os corsos carnavalescos por ali eram realizados com desfiles em carros abertos com senhoras e senhores fantasiados. Já no século XX o carnaval de rua ganha força e propagação em Belém do Pará, com blocos, cordões, desfiles de carros alegóricos que passaram a desfilar nas ruas. “A praça da República tornou-se o ponto de maior concentração carnavalesca. Virou a praça Onze da capital paraense, polarizando a convergência dos foliões, que iam para as ruas a fim de brincar” (Oliveira, 2006, p. 15).

Um dado interessante da capoeira no Pará é que a difere de outras regiões do país é a integração com as práticas populares locais, especialmente com os bois-bumbás, inclusive com a utilização de paus, navalha e faca, o que acabou ocasionando proibições e perseguições policiais, a fim de combater os encontros sangrentos dos bois-bumbás adversários pelas ruas da cidade (Salles, 2015). Os capoeiras que integravam os bois-bumbás, em sua maioria, eram capangas políticos, o “*Pé-de-bola*”, por exemplo, capoeira-capanga, valente, conhecido por sua destreza, passou a liderar o boi “Pingo de Prata”, já que os integrantes precisavam estar preparados ao encontro com os rivais. A posteriori, *Pé-de-bola* passou a ser amo do boi-bumbá “Pai do Campo”, do bairro do Jurunas. Em sua trajetória, *Pé-de-bola*, assim como outros capoeiras, passou a integrar cordões carnavalescos no Jurunas, chegando a comandar o cordão “Cruzador Timbira” (Leal, 2005).

Outro capoeirista que prestou serviços de capanga em solo paraense, de origem pernambucana e atuou efetivamente nas práticas culturais da cidade, foi “*Antônio Marcelino*”. O mesmo trouxe para Belém os cordões à moda pernambucana e fundou vários clubes, dentro da sua atuação cultural a capoeira se manteve ativa e, de certa forma, essencial como mecanismo de defesa, a presença dos balisas nos cordões, por exemplo, demarcam isto. “Os “balisas” eram os capoeiras que iam à frente dos cordões para garantir a segurança dos integrantes. Campos Ribeiro informa que estes eram os mesmos componentes dos grupos de boi-bumbá por ocasião da época junina” (Leal, 2005, p. 255).

Assim como os bois-bumbás e os cordões quando se encontravam com grupos rivais, principalmente de bairros distintos, os capoeiras tomavam a frente do confronto, há relatos encontrados em recortes da imprensa de intensos confrontos corporais, com uso de navalhas e outros

instrumentos. No final do século XIX e início do XX as perseguições policiais aos bois-bumbás amenizaram, deixaram de restringir suas atuações somente aos seus currais, assim como queimá-los quando saíam às ruas, o que se deve à instauração de concursos, elegendo o boi campeão através da avaliação de jurados, não mais por disputas corpo a corpo nas ruas. Estratégia política para “amansar” os bois-bumbás.

A relação dos capoeiras com o carnaval de rua demarca a importante circularidade sócio-artística dos mesmos, especialmente ao que concerne aos indícios do nascimento do mestre-sala do carnaval de escola de samba, artista ancestralmente riscado nas ruas das cidades brasileiras.

Os cordões³¹ carnavalescos foram criados pela Pequena Sociedade carioca que, impedida de participar dos festejos “organizados” da Grande Sociedade³², instaurou modos próprios de festejo momesco, fruto dos rituais e práticas afro-religiosas. Nesta prática carnavalesca nota-se a presença de personagens, assim como do estandarte, símbolo de representação dos cordões, cuja proteção contra o roubo dos adversários era a maior preocupação, desta forma, o capoeira passou a integrar esse território festivo com importante função protetiva.

Nos Ranchos carnavalescos a presença da mulher portando o estandarte e o baliza o protegendo instaura a tríade nobre que vemos desfilar nas avenidas do carnaval de escola de samba. Nesta nova organização carnavalesca, o baliza, agora mestre-sala, além da função protetiva passou a desempenhar movimentações corporais próprias que respiram ancestralmente na poética dos mestres-salas da atualidade.

Alfredo Oliveira (2006) conta que em Belém existiu um tipo de cordão chamado “Baliza”:

Eram assim chamados por causa dos componentes que faziam acrobacias com um bastão. Na frente do cordão de balizas vinham os “morcegos”, isto é, rapazes fantasiados de morcegos, que tinham o dever de defender o cordão nos encontros com adversários, o que, às vezes, acarretava conflitos onde o pau comia pra valer. Assim descreve a organização do cordão: na frente, os “morcegos”; em seguida, a ala dos contrabalizas agrupando a meninada: depois a ala dos baliza, nunca inferior a 10 integrantes. Atrás dos balizas vinha o porta-estandarte, depois o Velho Carnaval que desfilava de fraque, comprida cabeleira e barbas brancas, parecendo inspirado pelo personagem Pantaleone, da Comédia del`Arte. A seguir surgiram uma

³¹ “O nome ‘cordão’ parece ser uma referência à corda que normalmente circundava o grupo carnavalesco, impedindo sua invasão por pessoas não pertencentes a ele e isolando os foliões, ou a uma alusão do desfile de filas, como nos cordões de pastorinha” (Gonçalves, 2012, p. 30).

³² “Elite do Rio que realizava grandes bailes, cortejos em carros pelas ruas, denominados de corsos, que detinha a França como principal modelo carnavalesco” (Gonçalves, 2014, p. 43).

série de personagens: o Arlequim, o Pierrô, a Colombina, também extraídos da Comédia del`Arte, e a Folia. Por último, fechando o cordão, a aprecia o Zé Pereira (Oliveira, 2006, p. 16).

Com o passar do tempo a capoeira já não tem destaque nas páginas policiais, principalmente no Rio de Janeiro onde a relação de conflitos foi mais intensa, a sociedade passou a viver tranquilamente longe do fio da navalha. Logo, os capoeiras passaram a viver a rua de outras maneiras, dentre elas, na folia carnavalesca. Assim como as “tias” baianas foram importantíssimas para a sobrevivência do samba, como verdadeiras ancestrais do carnaval de rua, os capoeiras imprimiram atuação singular, especialmente como ancestrais artísticos dos mestres-salas do carnaval de escola de samba.

A trajetória artística de Fábio de Cássio enquanto mestre-sala começou a ser riscada no carnaval paraense a partir do convite de um “olheiro” que viu seu talento e o convidou para ingressar na função de segundo mestre-sala da escola de samba Tradição Guamaense. O convite foi feito por Hélio Martins, presidente da escola na época, que viu no menino capoeirista que arruaçava pelas ruas do Guamá o potencial de um mestre-sala. Ele não errou! O encantamento do seu olhar lançou ao carnaval um mestre-sala cuja malandragem é uma das suas principais poéticas. Fábio nos conta com surgiu esse convite:

E como já tinha um pedaço de mim por aqui, a minha filha, tinha fama de mulherengo, de ficar com mulher por aí. Então, eu dizia pra mamãe que isso ia me queimar com as meninas aqui da rua, os caras aqui da rua vão me encarnar. Ah, não! Não quero! Não quero! Até que eu fui conversar com o Hélio e ele me mostrou um cara lá do Rio de Janeiro, um mestre-sala chamado Bira e eu vi o vídeo do Bira dançando e um dos movimentos que o Bira fez era um dos movimentos que eu fazia muito dentro da roda, do samba de crioulo, dentro do jogo mesmo. Eu peguei, olhei assim e disse: caraca, meu! O Hélio falou: tu não treina capoeira? Eu disse: treino. Ele disse: é a mesma malandragem que tem dentro da capoeira tem o mestre-sala. Aí ele foi contar a história que o mestre-sala tinha que proteger a bandeira, que antigamente uma mão era com a navalha e a outra com o lenço ou leque ou bastão e com isso o mestre-sala tinha que cortar a bandeira da escola rival e que antigamente os

mestres-salas eram capoeiristas que tinham que ter a malandragem, a ginga. Eu peguei e disse: égua, isso aí é pra mim! (Fábio de Cássio – Trecho de entrevista).

O início da fala de Fábio acende uma fagulha importante no debate do homem preto, periférico e a dança. Na sua concepção ter “um pedaço de si” no mundo afirma perante a sociedade a sua heteronormatividade de homem cis, cujo comportamento não pode ser vinculado a qualquer dissonância do padrão cristalizado, logo, imergir em uma prática cultural em que a dança é a protagonista “foge” de tais premissas.

Homem dançar? Homem “mulherengo” dançar? Inicialmente, sua negação perpassa pelo medo da sua heterossexualidade ser posta em dúvida diante de seus pares e com as mulheres, pois a imagem construída de homem arruaceiro, arengueiro, malandro, mulherengo e capoeirista não poderia desmoronar facilmente, visto que “a homofobia é um princípio organizador central de nossas definições culturais de masculinidade. A homofobia é mais do que um medo irracional de homens gays, mais do que o medo de que possamos ser percebidos como gay [...]” (Kimmel, 2016, p. 112 *apud* Ribeiro, 2020, p. 121).

Além do preconceito externo, não posso deixar de ressaltar o preconceito incorporado evidente na fala de Fábio, mesmo sendo um homem que cresceu atuante nas práticas culturais do seu bairro, dançar como mestre-sala o deixaria em um lugar vulnerável de esfacelamento da imagem que não ocorria enquanto quadrilheiro e capoeirista, sublinhando a dança como um território feminino.

Du Bois³³ (1999) destaca o olhar do branco como força de poder que ascende problematizações do homem negro em torno de si mesmo, gerando aprisionamentos, tais forças atravessam suas fronteiras e colonizam os povos marginalizados incutindo seus padrões, gerando, também, reproduções e novos aprisionamentos. Diante disto, podemos traçar uma encruzilhada com as linhas tênues dos enfrentamentos dos homens pretos, periféricos, artistas e a fala supracitada de Fábio de Cássio, demarcando o medo do olhar externo e julgamento da sua própria comunidade. Neste caso, as forças de poder são exercidas pelos seus próprios pares, acentuando o sistema relacional com as forças externas que implicam diretamente nas tomadas de decisões da vida.

³³ Sociólogo estadunidense.

O convencimento partiu pelo encantamento, ao olhar outro mestre-sala, o Bira³⁴, reconheceu-se corporalmente nos movimentos do mestre-sala carioca, interligando-se à capoeira e à malandragem como determinantes no aceite do convite e na construção de sua assinatura artística a partir destes indicadores, vencendo as barreiras do preconceito e dando início na sua espetacular trajetória artística enquanto mestre-sala do carnaval paraense.

A construção do Fábio mestre-sala malandro é inacabada, está aberta ao mundo e suas experiências, sua trajetória artística é constituída pelas ligações encruzilhadas, seja pelos territórios como seu bairro, sua rua, sua casa, seja pelo sagrado afro-indígena, seja pela quadrilha junina, seja pela capoeira, seja pelas pessoas que a constituem, estas ligações são permeadas por dimensões simbólicas firmadas no afeto. Todavia, há uma ligação que gera relação a partir do jogo do corpo que baila no chão sagrado do carnaval, a relação com a porta-bandeira, afinal, o mestre-sala só existe mediante sua presença e a presença do pavilhão.

O mestre-sala é um jogador, se ele não detém essa artimanha não firma seu nome neste contexto artístico, mas há um jogo que não é ele quem dá as cartas, neste jogo ele precisa dividir as regras e o domínio das situações, estou falando do jogo relacional existente entre o casal de mestre-sala e porta-bandeira. Já vi muito mestre-sala que se acha esperto levar rasteira de porta-bandeira! A porta-bandeira detém uma posição que a destaca nas relações interpessoais em muitas escolas de samba, atuando em tomadas de decisões como líderes. Em Belém do Pará essa liderança torna-se evidente nos posicionamentos das porta-bandeiras da chamada “nova geração”, suas influências acarretam, inclusive, a substituição do mestre-sala por diversos motivos, dentre os mais alegados são a falta de compromisso com os ensaios e o cumprimento com as demandas do casal, mestre-sala que não acata as regras vira carta fora do baralho. Sendo importante destacar que este espaço foi conquistado a partir do engajamento da mulher nas interfaces políticas das escolas de samba, nada foi dado de presente, sendo um território tecido pelos enfrentamentos de muitas mulheres que se aquilombam na construção de suas atuações artísticas e políticas no carnaval de escola de samba. A jornada ainda é grande, mas os primeiros traços da encruzilhada já foram inscritos!

³⁴ Ubirajara Claudino, mais conhecido como Bira, é um mestre-sala com notória trajetória artística no carnaval carioca. Neto de Maçu da Mangueira, Bira é inspiração para muitos mestres-salas Brasil a dentro.

Abro uma fresta para falar sobre o apagamento da presença da mulher nas práticas culturais e artísticas, vimos todo um traçado histórico sobre a capoeira e a vasta literatura que se debruça sobre a atuação do homem capoeirista nos territórios brasileiros, contudo, encontrei pouquíssimas referências sobre a atuação de mulheres malandras, capoeiristas que mesmo impostas a uma condição de feminilidade que as coíbiam de participarem de diversas esferas sociais, religiosas, artísticas, não se mantiveram subjugadas e deram a volta no sistema. “Ingênuos são aqueles que pensam que a capoeira do passado sempre foi prática exclusiva de homens. No privado, o pertencimento ao gênero feminino não impedia que os saberes, aprendidos na sociabilidade do trabalho e desenvolvidos na rua, viessem à tona” (Leal; Fernandes, 2021, p. 43). Minha reverência a estas ancestrais malandras que abriram as primeiras frestas da insubmissão.

Ao reportar-me à presença da mulher na escola de samba, trago junto um carregado de mulheres que sempre tiveram a frente do seu tempo, mulheres passistas, brincantes, batuqueiras, cantoras, carnavalescas, presidentes, diretoras, baianas, porta-bandeiras, dentre muitas que se empoderaram deste lugar como seus territórios, tecendo ancestralidades e abrindo caminhos. As baianas detêm uma forma sagrada, de reverência e resistência, já a porta-bandeira detém a força das rainhas africanas, líderes, altivas, guerreiras, a nobreza exalada em seus giros é preta, ancestral. Rainhas cuja ancestralidade se firma em Iansã, Oxum, Iemanjá, Maria Navalha, Rosinha Malandra, em mulheres insubmissas e livres, selvagens, encantadas, encarnadas e desencarnadas, donas de si, de seus corpos. Mulheres que também malandream e ditam as regras do jogo.

Há diversas relações tecidas pelo casal de mestre-sala e porta-bandeira que estão presentes tanto no âmbito da dança como com a sociedade carnavalesca, mas há uma relação que é tão importante quanto todas as mencionadas: a relação interpessoal do casal. Os mesmos lidam a todo instante com a alteridade, sendo tais relações fincadas no âmbito da ancestralidade que é, na concepção de Oliveira (2012), uma categoria de relação, como podemos ver:

A ancestralidade é uma categoria de relação – no que vale o princípio da coletividade – pois não há ancestralidade sem alteridade. Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no singular. O Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contrato. Onde tem alteridade temos relação. A ancestralidade é uma categoria de relação porque ela é um dos modos pelas quais as relações são geridas Stritu sensu, diria mesmo que a ancestralidade é o princípio, ela mesma, de qualquer relação.

Toda relação tem uma anterioridade que não prescinde da alteridade. Chega a ser mesmo condição para que as relações se efetive (Oliveira, 2012, p. 259).

A ancestralidade “[...] é uma categoria de ligação. A maneira pela qual os parceiros de uma relação interagem dá-se via ancestralidade. Nesse sentido, a ancestralidade é um território sobre o qual se dão as trocas de experiências: signicas, materiais, linguísticas etc” (Oliveira, 2012, p. 259). A relação interpessoal do casal é ancestral, cujo território é a dança afrocentrada, sendo o corpo o mediador deste sistema amplo, simbólico e sagrado. Logo, a trajetória artística de Fábio de Cássio, também, é fruto da coletividade das relações ancestrais estabelecidas com as porta-bandeiras com quem já dançou e com quem dança. Trajetória esta ancestralizada por mulheres.

A primeira porta-bandeira com quem Fábio dançou foi Jociane da Luz³⁵, dançaram juntos por um ano em 2002 como terceiro casal da Tradição Guamaense³⁶. Ele relata uma profunda relação de amizade e aprendizado, recebendo desta relação o conhecimento dos primeiros passos do bailado. Logo depois ingressou como primeiro mestre-sala, ao lado da porta-bandeira Carmelina Costa³⁷, na mesma escola de samba. Quando a Tradição Guamaense encerrou sua atuação no carnaval de Belém, desfilando pela última vez em 2011, deu início a uma relação de amor e pertencimento, ainda no seu bairro de origem, o Guamá, com a escola de samba Bole-Bole, dançando por vários carnavais com Jéssica Sorriso³⁸, findando sua atuação como primeiro mestre-sala da sua escola do coração ao lado de Kamilly Lopes³⁹.

³⁵ Jociane da Luz iniciou sua trajetória no carnaval como destaque, dançou um ano como porta-bandeira da Tradição Guamaense, depois integrou a diretora da escola. Nos anos de 2012 e 2013 passou a dançar como primeira porta-bandeira na escola de samba Rosa da Terra Firme, onde encerrou sua carreira.

³⁶ A escola de samba Tradição Guamaense já apresenta em seu nome o bairro de origem: Guamá. Fundada em 2020, passando pelo grupo B, grupo A, até chegar ao Grupo Especial, alcançando os títulos nas categorias de forma consecutiva. Cores azul, vermelho e branco.

³⁷ Carmelina Costa atualmente trabalha na política, já tendo sido prefeita de Irituia, município do interior do Pará.

³⁸ Jéssica Tayline Vilhena dos Santos assume como Porta-bandeira o nome artístico de Jéssica Sorriso. É estudante de Educação Física e já estudou ballet clássico. Assim como o Mestre-sala Nando Elegância, mora no bairro do Guamá, bairro periférico de Belém do Pará, onde teve contato com a escola Tradição Guamaense. É Porta-bandeira desde os nove anos de idade e até os dias atuais só atuou em duas escolas de samba do bairro do Guamá: A “Tradição Guamaense” e o “Bole-Bole”.

³⁹ Kamilly Lopes começou a dançar como Porta-bandeira desde cedo, uma das mais novas a assumir o posto de primeira porta-bandeira no carnaval belenense, iniciando sua carreira no carnaval de escola de samba no ano de 2016 na escola de samba da Matinha. Através do convite de Fábio de Cássio passou a integrar a escola de samba Bole-Bole como primeira porta-bandeira, pois Jéssica Sorriso havia saído de licença-maternidade, ficando dois anos afastada da avenida. A parceria de Kamilly e Fábio deu muito certo, mas Kamilly teve rápida passagem pela escola, pois decidiu aposentar-se da sua função, mesmo muito nova, e agora vive sua maternidade.

Atualmente, dança com Nadja Graciosidade⁴⁰ na escola de samba Xodó da Nega, bairro vizinho ao Guamá. *“Eu disse pra ela que com a mesma garra que eu danço pelas escolas do meu bairro eu vou dançar pela Cremação, com a mesma vontade. Não vai faltar suor, sangue, choro e determinação pra conseguir tirar o que mais consigo no carnaval que é o meu 10” (Fábio de Cássio - Trecho de conversa).*

⁴⁰ Nadja da Silva Catanhede assume como Porta-bandeira o nome artístico de Nadja Graciosidade. É mãe, já trabalhou como auxiliar numa escola de ensino formal durante a semana, atualmente trabalha em um órgão público municipal e nos finais de semana como manicure. Mora no bairro da Cremação, bairro periférico de Belém, onde seu pai é um dos idealizadores da “Malhação de Judas” no bairro, festa tradicional que ocorre todos os anos no sábado de Aleluia. Nadja Graciosidade ajuda seu pai até os dias atuais nesta manifestação que deu propulsão à formação de um bloco carnavalesco que virou escola de samba. Até então, sua trajetória se constitui em uma única escola, Xodó da Nega, na qual já dança há 21 anos.



Imagem 17 – Fábio de Cássio e Jociane da Luz no desfile de 2002 da escola de samba Tradição Guamaense. Enredo: Belém, tua vida do Guamá vem.
Foto: Arquivo pessoal da porta-bandeira.



Imagem 18 – Fábio de Cássio e Carmelina Costa no desfile de 2003 da escola de samba Tradição Guamaense. Enredo: A tradição veio da Alemanha. Daí surgiu a loura paraense – homenagem à Cerpa. Foto: autor desconhecido. Arquivo pessoal do mestre-sala.



Imagem 19 – Fábio de Cássio e Jéssica Sorriso no desfile de 2013 da escola de samba Bole-Bole. Enredo: Mestre Lucindo, estrela no céu de Marapanim.
Foto: Arianne Pimentel.



Imagem 20 – Fábio de Cássio e Kamilyly Lopes no desfile de 2020 da escola de samba Bole-Bole. Enredo: Guamá: o rio que chove poesia.
Foto: Autor desconhecido. Disponível na rede social do artista.



Imagem 21 – Fábio de Cássio e Nadja Graciosidade no desfile de 2023 da escola de samba Xodó da Nega. Enredo: Spe, Sperare e Esperança.
Foto: Autor desconhecido. Disponível na rede social do artista.

Peço licença a Fábio de Cássio para fazer um recorte na sua ampla e inacabada trajetória artística enquanto mestre-sala do carnaval paraense, aportando no carnaval de 2019 da escola de samba Bole-Bole.

Mesmo tendo encerrado um importante ciclo como mestre-sala na escola de samba Bole-Bole, não é possível deixar de referenciar que foi no chão sagrado da escola de samba verde e laranja da Pedreirinha que Fábio de Cássio consolidou-se um grande mestre-sala do carnaval paraense, tecendo vínculos afetivos e relações ancestrais que estarão encruzilhados em si por toda vida. O Guamá e a Bole-Bole são territórios de pleno pertencimento nutridos por este artista, dando sentido à sua dança, não sendo possível desvincular do corpo preto, periférico, o espaço-lugar que ele habita, transforma e é transformado.

O bairro do Guamá, mesmo localizado ao extremo norte do país, é ancestralizado pela Pequena África⁴¹, instaurando na diáspora novos modos de relações entre as pessoas, com os espaços, com as práticas culturais e sagradas afro-indígenas. Guamá é território que acolhe a diversidade e cria muitas delas, é lugar da gira, do culto e do samba, não havendo fronteiras que segregam seu povo da festa. O sentido da vida do guamaense está na festa que não se desenha dentro do espaço-tempo cronológico normativo, mas que habita o corpo que se movimenta em festejo pelas ruas, esquinas, terreiros, no samba. É o tempo da África que respira em cada corpo guamaense.

Em 2019, penúltimo ano de Fábio de Cássio como mestre-sala da escola, a Bole-Bole desfilou com o enredo “GuamÁfrica”, idealizado por Herivelto Martins, mais conhecido como Vetinho⁴², e desenvolvido e criado artisticamente pela carnavalesca-professora-pesquisadora Cláudia Palheta⁴³ que, mergulhada no processo criativo de (re)encontrar a África no Guamá, acabou por presentear o guamaense com sua ancestralidade

⁴¹ “Os negros, mesmo marginalizados, entregues ao descaso e descuido do poder público e de uma sociedade que explorava sua mão de obra e os apontava como empecilho para o progresso, continuaram a abraçar o Rio de Janeiro, se alojaram nos morros próximos do centro e nos arredores da Praça Onze, esta que se consolidou como um pedaço da África no Brasil, sendo o local de segregação das origens negras em terra brasileira e principalmente por ter sido o berço do samba” (Gonçalves, 2012, p. 22).

⁴² “Vetinho é compositor, autor de sambas, carimbós e outros ritmos da região amazônica. Já fez sambas para muitas escolas de Belém e de Macapá. É professor do IFPA” (Palheta, 2012, p. 62).

⁴³ “Doutora em História Social da Amazônia (UFPA-2019); Mestra em Artes (UFPA -2012); Especialista em Estudos Culturais na Amazônia (UFPA-2019); Design de Interiores (UNAMA-2003); Graduação em Educação Artística com ênfase em Artes Visuais (UFPA-1993). Figurinista, cenógrafa, carnavalesca de escola de samba de Belém, com três títulos no Grupo Especial (2010, 2011, 2016) e no Grupo de Acesso (2016). Professora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Pesquisadora das Escolas de Samba” (Palheta, 2022, p. 199).

afro-amazônica desfilada em carnaval. Para a carnavalesca, “Imaginação e Ficção são imprescindíveis ao enredo carnavalesco, e produzem narrativas de realidades inventadas, inspiradas em realidades existentes ou em realidades existentes convertidas em realidades imaginadas” (Palheta, 2019, p. 59). Como ela os denominou, o “guamafricano” é um povo feliz que no momento da dor faz festa, energia vital para sobreviver no mundo marginal. A festa é o alimento do povo de GuamÁfrica e corpo é o lugar sagrado da ancestralidade deste povo periférico que insiste em ser feliz fazendo bois, pássaros juninos, quadrilhas, festas para santos, carnaval. A alegria é o poder deste povo que territorializa o Guamá como o seu lugar de ser-estar no mundo!

Segue um trecho da sinopse de GuamÁfrica⁴⁴:

“GUAMÁFRICA é um reino que nasce dessa superação de dor, por isso temos em Obaluaê o nosso guia espiritual, por conta do coincidente mito que a ele nos une. Obaluaê é aquele que trouxe no corpo as feridas e a dor, sendo abandonado pela mãe, discriminado e relegado a vagar nas ruas. Quando voltou à sua terra encontrou uma grande festa, mas por conta de sua aparência não quis se aproximar. Sua tristeza comoveu Ogum, que lhe presenteou com uma roupa de palha cobrindo todo seu corpo, podendo assim Obaluaê baiá. Iansã, que viu todo o acontecimento, soprou forte sobre Obaluaê o seu vento, quando no xirê ele ocupava o centro. As palhas então levantaram e revelaram um Obaluaê nunca visto: era jovem, belo e brilhante. Para o guamafricano este é o primeiro ensinamento: a essência vital que habita em nós está além daquilo que se aparenta feio. Quem vive em Guamáfrica carrega sempre consigo um pedaço de palha para ter Obaluaê por perto a nos lembrar que nossa superação se dá quando dançamos. Como ele, é na alegria da festa que nos revelamos brilhantes. (trecho da sinopse do enredo de GuamÁfrica – autoria da carnavalesca Cláudia Palheta).

Fábio detém uma trajetória artística firmada na alegria, mas também na dor dos enfrentamentos diários. Nada foi fácil na vida de Fábio, os subempregos, o submundo de uma periferia colonizada, os momentos financeiros difíceis vivenciados ao lado da família, a escassez de alimento

⁴⁴ Material disponibilizado pela carnavalesca Cláudia Palheta, que conta com sua “memória recordada” sobre o processo criativo do enredo.

na mesa e todos enfrentamentos diários como homem preto, periférico e artista. Inseguranças e medos sempre estiveram presentes consigo, mas superados pela alegria que se torna visível quando risca o chão do samba. As lutas dos seus antepassados, os encontros da sua mãe, seus guias espirituais estão encarnados neste corpo miúdo que reflete a grandeza de um grande rei africano, assim como o concebeu Cláudia Palheta.

Nas subversões e realidades inventadas (Palheta, 2019) que só o carnaval propicia, o menino que brincava no cemitério e pulava da ponte nos dias de maré cheia tornou-se, em GuamÁfrica, o rei do povo guamafricano. No protótipo⁴⁵ da fantasia⁴⁶ de Fábio encontramos a força ancestral da África que habita a Amazônia Paraense, cobrindo seu corpo afro-indígena em verde e laranja.

Para a carnavalesca-professora-pesquisadora, a fantasia é a pele do corpo-habitante (Palheta, 2019) que ao vesti-la altera o corpo cotidiano, para a mesma “[...] é possível afirmar que a fantasia proporciona ao desfilante a composição de uma identidade de celebração móvel. Uma identidade revelada com o auxílio da fantasia pensada e criada para a existência de um mundo no carnaval, uma fantasia-identidade” (Palheta, 2019, p. 93).

Figura 1 – Protótipo da fantasia do rei de GuamÁfrica.



Mestre-Sala - Rei de GuamÁfrica

⁴⁵ Desenho e criação de Cláudia Palheta.

⁴⁶ Confecção: Cláudia Palheta, Frederico Alves, Guilherme Repilla e Kevin Braga.

Ouso dizer que a identidade fantasiada de um grande rei afro-indígena não é uma mera criação da carnavalesca para Fábio, mas um sopro ancestral em seus ouvidos, cobrindo o corpo do que ele já é constituído, do que ele é em vida, mas desta vez com toques de brilho, capa e coroa.

Agora os convido a desfilar com o rei de GuamÁfrica, ao lado da rainha Jéssica Sorriso, em uma experiência imagética⁴⁷ no chão sagrado do samba paraense, a Aldeia Amazônica Davi Miguel. Esta experiência de afetamentos etnocenológicos através da imersão corporal dos sentidos da visão e audição, será conduzida pelo samba-enredo de GuamÁfrica.

Aponte a câmera do celular para o QR CODE e inicie o desfile.



Imagens 22, 23, 24 e 25 – Desfile de afetos ao lado do rei e rainha de GuamÁfrica. Fotos: Fernando Sette.

⁴⁷ Todas as fotos são de autoria do fotógrafo paraense Fernando Sette.









Abrimos este samborê com o ponto riscado da ancestralidade sagrada de Fábio de Cássio e fechamos aqui com o **Ponto-Ancestral-Artístico** deste artista. Ponto inacabado e aberto, nos possibilita ver a partir dos símbolos que o constituem a trajetória deste artista em suas profundas relações ancestrais com seus territórios, com as pessoas, com as práticas artísticas e sagradas que riscam neste mestre-sala malandro uma poética de guerrilha, afrocentrada, malandreada, ajudando-o se firmar no território do carnaval de escola de samba como FÁBIO DE CÁSSIO, o mestre-sala de muitas demandas autorais, inconfundível! Quando risca, brilha como o sol.

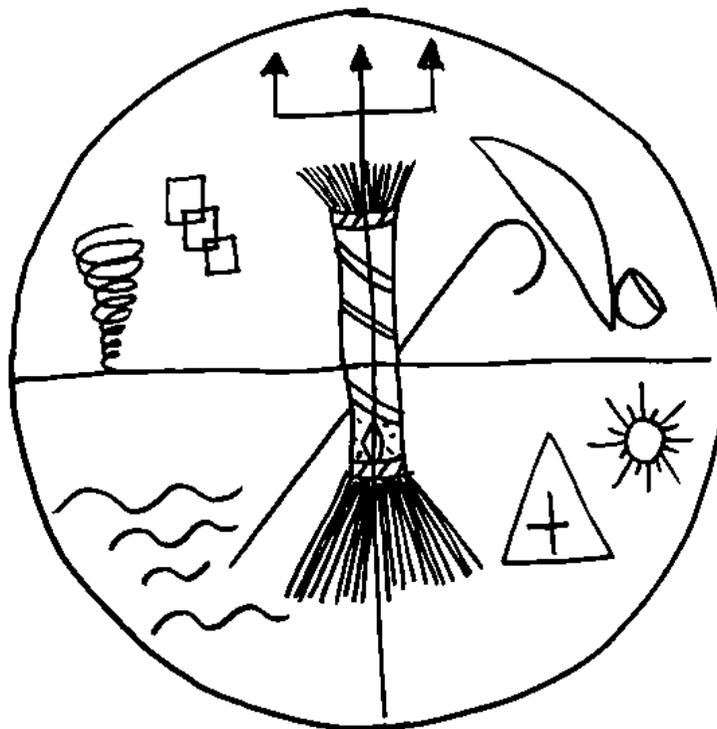


Figura 2 – Ponto-ancestral-artístico de Fábio de Cássio. Desenho: Arianne Pimentel.

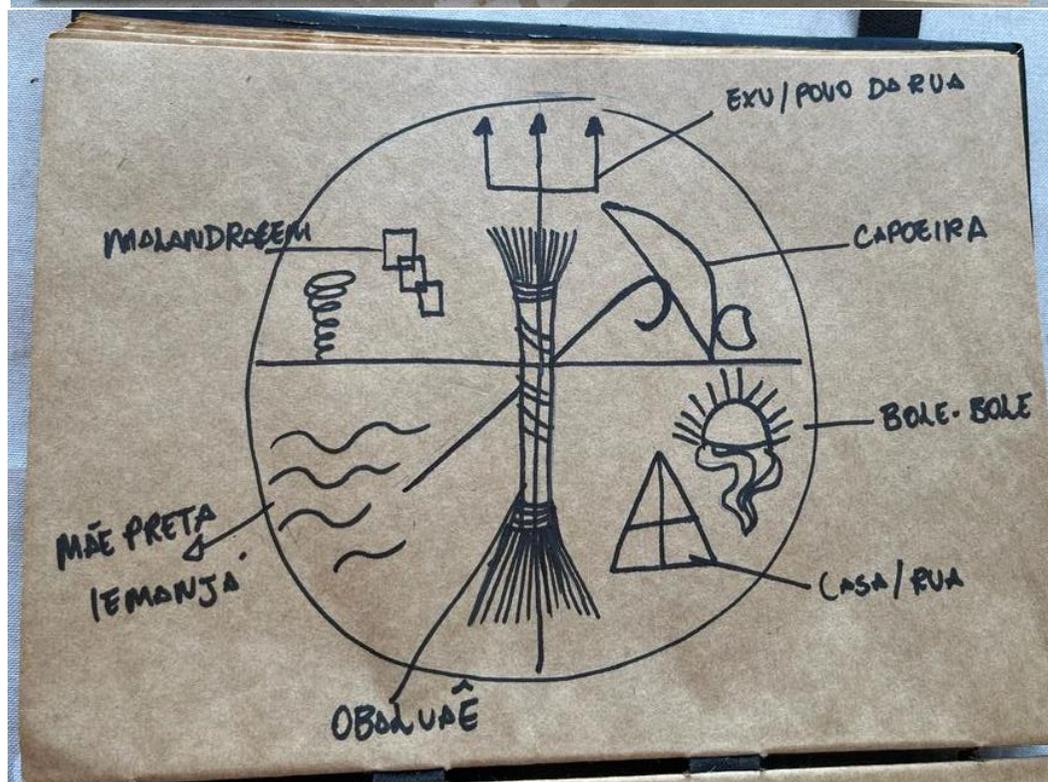


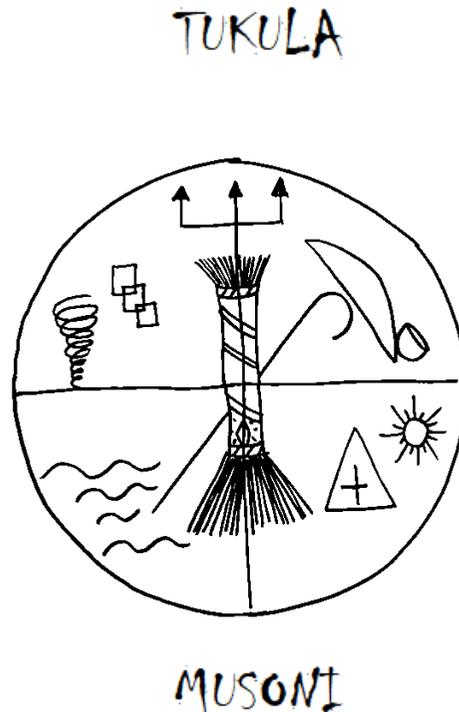
Imagem 26 – Processo criativo do ponto-ancestral-artístico de Fábio de Cássio. Recortes do caderno de experimentação da pesquisadora.

O *ponto-ancestral-artístico* de Fábio de Cássio é concebido a partir da filosofia do cosmograma kongo – da dikenga. Como linha de força central o tridente de Exu, fincando energia ancestral do seu Zé Pelintra e o povo da rua, se desdobra no xaxara de Obaluaê que desvela a dor e a superação deste artista preto, periférico. Apresenta os territórios como firmezas da construção deste artista em expansão: o útero ancestral de sua mãe, a casa-terreiro, a escola de samba Bole-Bole, a capoeira e a malandragem.

No tempo de Tukula, do amadurecimento, as cartas simbolizam os jogos nas dimensões territoriais e da dinâmica do corpo jogador. Também representa a malandragem enquanto filosofia e poética da (r)existência deste artista, consagrando-o como mestre-sala malandro em expansão, simbolizado pela espiral em crescimento vertical.

LUVEMBA

No tempo de Luvemba, tempo do retorno para uma nova vida, a água faz referência a este profundo mergulho, processo de mudanças. A água também simboliza o constante movimento deste artista.



No tempo de Kala, o nascimento, o berimbau simboliza as lutas enfrentadas por este artista nos territórios e a ancestralidade de todos que lutaram antes e abriram caminhos. Também simboliza a capoeira como prática que lhe concede a ginga sincopada de sua dança.

KALA

No tempo de Musoni, de concepção, o triângulo simboliza o útero sagrado da sua mãe, sua primeira casa. Também simboliza sua casa-terreiro que carrega uma encruzilhada dentro de si, simbolizando a rua como território de pertencimento. O sol aquece o coração deste mestre-sala que se consolidou na sua escola do coração, Bole-Bole.

O corpo-encruzilhado de Fábio de Cássio desvela sua ancestralidade artística que funde os territórios da Amazônia e da África.

Fábio quando risca levanta suas palhas e afeta com seu riscado que brilha como sol, iluminando muitos outros com a potência radiante do seu alcance. Mesmo sem a roupa-fantasia de rei, continua sendo o rei do seu próprio lugar, do seu corpo, da sua dança que deixa um rastro ancestral riscado nos corações apaixonados de quem se deixa envolver em seu jogo malandro e sagrado. Fábio, quando risca, cria um espaço próprio com dimensões singulares da sua existência neste espaço-tempo, tornando-se, assim como sua dança, espacializante. Fábio é um ponto firmado no mundo de energia incorporada e dançante. SARAVÁ!

REFERÊNCIAS

ARAÚJO JÚNIOR, Antônio Carlos Ribeiro; AZEVEDO, Adriane Karina Amin. Formação da Cidade de Belém (PA): Área Central e seu Papel Histórico e Geográfico. **Espaço Aberto**, v. 2, n. 2, p. 151-168, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Sulivam Charles. As entidades “brasileiras” da Umbanda e as faces inconfessadas do Brasil. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVI. Conhecimento Histórico e diálogo social. Natal-RN, 2013. **Anais** [...]. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364315430_ARQUIVO_AsEntidadesBrasileirasdaUmbandaeasFacesInconfessadasdoBrasilSimposioANPUH.pdf. Acesso em: 14 mar. 2023.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUE, Ramón. Decolonialidade e Perspectiva Negra. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, Janeiro/Abril, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100002>. Acesso em: 10 jul. 2023.

COLUMÁ, Jorge Felipe. **Da Navalha ao Berimbau**: capoeira e malandragem no Rio de Janeiro. São Paulo: Arole Cultural, 2020.

COSTA, Léa Maria Gomes da; RODRIGUES, Jovenildo Cardoso. A formação de Belém enquanto cidade compacta ou confinada: uma análise a partir das formas de produção da moradia. **GEOgraphia**, Niterói, v. 24, n. 53, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2022.v24i53.a51956>. Acesso em: 10 jul. 2023.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEALTRY, Giovanna. **No fio da navalha**: visões da malandragem na literatura e no samba. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

DIAS JUNIOR, José do Espírito Santo. **Cultura Popular no Guamá**: Um estudo sobre o boi bumbá e outras práticas culturais em um bairro de periferia de Belém. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

DU BOIS, W.E.B. (Willian Eduard Burghardt). **As almas da Gente Negra**. Tradução, introdução e notas de Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda ED, [1902] 1999.

FERRETTI, Mundicarmo. Tambor de Mina e Umbanda: O culto aos caboclos no Maranhão. **O triângulo sagrado**, ano III, n. 40 e 41, 1997.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. **Defendendo o Pavilhão**: a dança autoral dos casais de mestre-sala e porta-bandeira das escolas de samba de Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. **Mães-de-santo, mães-do-samba**: um estudo sobre a performance da ala das baianas do Rancho Não Posso Me Amofiná. Monografia (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. O riscado do mestre-sala do carnaval paraense: espetacularidade, memória e patrimônio. *In*: SANTA BRIGIDA, Miguel; ANDRADE, Simeir Santos (org.). **Etnocologia amazônica**: corpo-encostado. Belém: Paka-Tatu, 2022.

GONÇALVES, Arianne Roberta Pimentel. Poéticas Malandras: modos de (re)existências do povo que dança nas ruas. *In*: SOUZA, Luiza Monteiro e; ANDRADE, Simeir Santos (org.). **Dança da/na Amazônia**: práticas de ensino e poéticas de (r)existência. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2022. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1120>. Acesso em: 20 jul. 2023.

GONÇALVES, Renata de Sá. **A dança nobre do carnaval**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. Capoeira, boi-bumbá e política no Pará republicano (1889-1906). **Afro-Ásia**, 32, p. 241-269, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77003209>. Acesso em: 27 maio 2023.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro; FERNANDES, Fábio Araújo. Na “época dos hippies”: a redescoberta da capoeira paraense na década de 1970. **Revista Entrerios**, v. 4, n. 2, p. 35-59, 2021.

LIGIÉRO, Zeca. **Malandro Divino**: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa Carioca. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicados às práticas performáticas afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 8, n. 16, 2011.

MATOS, Claudia. **Acertei no milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

MUNIZ Sodré – O espaço da África no Brasil. [S. l.: s. n.], 11 jan. 2017. 1 vídeo (16 min. 51 seg.). Publicado pelo canal Nós Transatlânticos. Disponível em: <https://youtu.be/8asUpAkFbu4>. Acesso em: 14 nov. 2022.

NEVES, Ivânia dos Santos. Mairi, terra de Maíra: a ancestralidade indígena eclipsada em Belém. **Policromias** – Revista do Discurso, Imagem e Som, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 178-205, jan.-abr. 2022.

NIETZSCHE, Friederich. **Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral**. Fernando de Moraes Barros (Org. Trad). São Paulo: Hedra, 2007.

OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**. Belém: SECULT, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira** 1. ed. Rio de Janeiro: Ape´Ku, 2021. (Coleção X. Organização Rafael Haddock-Lobo).

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. **Amazônias desfiladas: A carnavalização da Amazônia nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e em Belém do Pará (1955-2016)**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. **Artes Carnavalescas: processos criativos de uma carnavalesca em Belém-PA**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. Divina Possessão Carnavalesca: o corpo-habitante do desfile de escolas de samba. *In: SANTA BRIGIDA, Miguel; ANDRADE, Simeir Santos (org.). Etnocenologia amazônica: corpo-encostado*. Belém: Paka-Tatu, 2022.

PENTEADO, Antonio Rocha. **Belém: (estudo de geografia urbana)**. Belém: UFPA, 1968. 2 v. (Coleção amazônica. Série José Veríssimo). Disponível em: <http://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/43>. Acesso em: 10 jul. 2023.

PENTEADO, Flávio. **Povo de Aruanda - Manual de Orixás e Guias Espirituais**. 2. ed. São Paulo: Editora Nova Senda, 2017.

PIMENTEL, Pedro Guimarães. **A Sacralização do Malandro** – tempo, memória e discurso. Monografia (Bacharelado em História) – Departamento de História, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

RIBEIRO, Milton. “Eu decido se ‘cês vão lidar com King ou se vão lidar com Kong” Homens pretos, masculinidades negras e imagens de controle na sociedade brasileira. **Revista Humanidades e Inovação**, v. 7, n. 25, 2020. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/issue/view/92>. Acesso em: 10 jan. 2023.

RITTER, Carlos; FIRKOWSKI, Olga Lúcia C. de F. Novo conceitual para as periferias urbanas. **Revista Geografar**, Resumos do VII Seminário Interno de Pós-Graduação em Geografia, Curitiba, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/geografar/article/viewFile/14334/9644>. Acesso em: 10 jul. 2023.

RODRIGUES, Elisa Gonçalves; SILVEIRA, Flávio Leonel da. Às portas das cidades urbana e cemiterial na cidade de Belém (PA). **Revista Conhecimento Online**, [S. l.], v. 1, p. 67–85, 2022. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistaconhecimentoonline/article/view/2867>. Acesso em: 20 mar. 2023.

RODRIGUES, Jonilson Lino. **Dell Maluko**: a comicidade de um marcador de quadrilha junina paraense. Monografia (Licenciatura em Teatro), Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal do Pará, 2021.

SÁ JUNIOR, Mario Teixeira de. Baianos e malandros: a sacralização do humano no panteão umbandista do século XX. **Fronteiras**, Campo Grande, v. 8, n. 15, p. 9-29, jan./jun. 2004. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/13488>. Acesso em: 10 maio. 2023.

SALLES, Vicente. **O negro na formação da sociedade paraense**: textos reunidos. 2. ed. Belém: Paka-Tatu, 2015.

SANTA BRIGIDA, Miguel. A Etnocenologia na Amazônia: Trajetos-Projetos-Objetos-Afetos. **Repertório**, Salvador, ano 18, n. 25, p. 13-23, 2015.2.

SILVA, Erika Amorim da. **O cotidiano da morte e a secularização em Belém da segunda metade do século XIX (1850/1891)**. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: A forma social negro-brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

TRINDADE JÚNIOR, Saint-Clair Cordeiro. **A cidade dispersa**: os novos espaços de assentamentos em Belém e a reestruturação metropolitana. 1998. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.