

Era tão bonito...
Conflitos de sensibilidade musical e o
desaparecimento de um Cordão de Pássaro

Jefferson Aloysio de Melo Luz

Mestrado em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará

Mestrado em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará

Era tão bonito...
Conflitos de sensibilidade musical e o
desaparecimento de um Cordão de Pássaro

Jefferson Aloysio de Melo Luz

Belém

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Luz, Jefferson Aloysio de Melo

Era tão bonito... Conflitos de sensibilidade musical e o desaparecimento de um cordão de Pássaro / Jefferson Aloysio de Melo Luz; orientadora Prof^a. Dr^a. Liliam Cristina da Silva Barros. 2011.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011

1. Música – Aspectos culturais – Pará. 2. Cordões de Pássaro - Pará. 3. Cultura popular - Pará. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.098115

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Líliam Cristina da Silva Barros

A pesquisa que resultou nesta dissertação foi financiada com bolsa de estudos concedida através do Programa de Fomento à Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES.



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos dois (2) dias do mês de março do ano de dois mil e onze (2011), às treze (13) horas e trinta (30) minutos, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora **Lilium Cristina da Silva Barros**, estando presentes professores e alunos da UFPA, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Jefferson Aloysio de Melo Luz**, intitulada “*Era tão bonito... Conflitos de sensibilidade musical e o desaparecimento de um Cordão de Pássaro*”, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Lilium Cristina da Silva Barros, Sonia Maria Chada Garcia, da Universidade Federal do Pará e Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, da Universidade do Estado do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Lilium Cristina da Silva Barros, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **Bom**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Lilium Cristina da Silva Barros, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, e eu, Wania Maria de Oliveira Contente, secretária, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos membros da Banca e pelo mestrando.

Belém, 02 de Março de 2011.

Profa. Dra. Lilium Cristina da Silva Barros

Prof. Dr. Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Profa. Dra. Sonia Maria Chada Garcia

Jefferson Aloysio de Melo Luz

Wania Maria de Oliveira Contente

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de investigar e discutir o conflito de sensibilidades musicais entre diferentes gerações de moradores das comunidades que ficam entre os quilômetros 21 e 23 da rodovia PA 136, nas proximidades do município Terra Alta, no Pará, como um fator importante no processo de não-ressurreição do Cordão de Azulão. Trata-se de um trabalho etnomusicológico de caráter etnográfico, onde a temática é desenvolvida a partir dos discursos desses moradores sobre um Cordão de Pássaro que acontecia nessas redondezas, o Cordão do Azulão, e que desapareceu há quarenta anos. A natureza da sensibilidade musical é abordada principalmente a partir dos escritos de John Blacking, enquanto que o trabalho de etnografia musical é inspirado naquilo que Clifford Geertz chama de etnografia densa. O trabalho revela que as mudanças na estrutura social, econômica, religiosa, política e no meio ambiente das comunidades pesquisadas afetaram diretamente o estilo de vida dos seus moradores facilitando com que valores culturais tradicionais, os quais conferiam sentido a expressões musicais como o Cordão do Azulão, deixassem de ser apreendidos por uma nova geração de moradores, fazendo com que esse cordão exista apenas na memória dos mais antigos.

Palavras chave: Sensibilidade Musical; Etnomusicologia; Etnografia; Cordão de Pássaro;

Abstract

This work aims the investigation and the discussion of the conflict of musical sensibilities among different generations of residents of communities that lie between the 21 and the 23 kilometers of the PA136 road, near the municipality of Terra Alta, Pará, Brazil, as an important factor in the non-ressurection process of *Cordão de Azulão*. This is an ethnomusicological work of ethnographic character, in which the theme is developed from the discourses of these residents about a Cordão de Pássaro called Cordão do Azulão that used to happen in those neighborhoods, and that have disappeared forty years ago. The nature of the musical sensibility is discussed mainly from the writings of John Blacking, while the musical ethnography work is based on what Clifford Geertz calls a Dense Ethnography. The study reveals that the social, economic, religious, political, and environmental changes that occurred in the surveyed communities had directly affected its residents lifestyle, which favors that the traditional cultural values, that grant sense to musical expressions like the Cordão do Azulão, to cease to be apprehended by the new generation of residents, making this Cordão to exist only in the memory of the oldest.

Keywords: Musical SENSIBILITY; Ethnomusicology; Ethnography; Cordão de Pássaro;

Agradecimentos

Agradeço a Prof^a Dr^a Lilian Barros, pela confiança e paciência durante a orientação desse trabalho;

Ao Instituto de Ciências da Arte da UFPA pela iniciativa de implementar esse programa tão necessário em nossa região;

Ao Programa de Fomento à Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES, pelo suporte durante o desenvolvimento do trabalho.

Dedicatória

À Adriana Luz, meu chão, meu ar e minha Luz;

Aos meus pais, por depositarem tanta fé na esperança de firmeza dos meus passos;

À minha sogra, Nadir Gomes, pau-pra-toda-obra;

Ao autor e consumidor da minha fé, Jesus Cristo.

Lista de Figuras

FIGURA 1 –	Porta Pássaro	44
FIGURA 2 –	Nobres	44
FIGURA 3 –	Caçador	45
FIGURA 4 –	Matutos	46
FIGURA 5 –	Fada	46
FIGURA 6 –	Pajé	46
FIGURA 7 –	Feiticeira	47
FIGURA 8 –	Tuxaua ou Mourubixaua	48
FIGURA 9 –	MAPA	77
FIGURA 10 –	MAPA' – Ampilação 1	78
FIGURA 11 –	MAPA'' – Ampilação 2	79
FIGURA 12 –	MAPA''' – Ampilação 3	80
FIGURA 13	Legenda do Mapa DENIT 2002	81
FIGURA 14	Seu Benedito Mariano em sua casa	88
Figura 15	Mapa da movimentação dos brincantes do Cordão do Azulão	93

Sumário

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – Sensibilidade e Etnografia Musicais:	17
1.1. A Natureza da Sensibilidade Musical	21
1.2. A centralidade da etnografia no trabalho etnomusicológico	27
1.3. Dinâmica cultural e história.....	31
CAPÍTULO II: O Cordão do Azulão	34
2.1. Aspectos Gerais dos Pássaros Juninos e Cordões de Pássaros.....	36
2.2. O Cordão de Azulão	53
CAPÍTULO III: “Era muito bonito!”	70
3.1. O Cordão do Azulão no tempo e no espaço	75
3.2. Trabalho de Campo	82
3.3. Seu Benedito Mariano e o Cordão de Azulão	88
3.3.1.O Espaço do espetáculo	89
3.3.2. O Drama	90
3.3.3. A Performance.....	91
3.3.4. A Música e os Músicos	94
3.4. O Cordão do Azulão de ontem pra hoje	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

INTRODUÇÃO

Grande amigo de longa data, o compositor Marcos Cohen certo dia me presenteou com um CD que continha uma gravação de uma obra sua cujo título era “Cordão de Azulão”. Ao questioná-lo sobre a razão para aquele título ele me respondeu que se devia ao fato de essa música ter sido composta a partir de uma outra com o mesmo nome e cujo compositor era um senhor, que mora no 23 (se referindo ao quilômetro 23 da PA 136 entre Castanhal e Terra Alta): o Seu Benedito Mariano. Enquanto ouvíamos alguns trechos da sua composição juntos no som do seu carro eu lia curioso o encarte do CD. Fui pego por uma sensação de profundo incômodo quando descobri que eu não sabia o que era um “cordão de pássaro” - nunca tinha ouvido falar e muito menos visto algum, e isso atingiu-me como falta grave, pois logo em seguida também descobri que os cordões de pássaro faziam parte do conjunto de manifestações musicais tradicionais da cultura paraense, assim como o carimbó, as pastorinhas, a marujada, etc., as quais eu, que me declarava um músico paraense, acreditava ser conhecedor.

Ao fazer uma pesquisa preliminar sobre o tema percebi que eu estava ainda mais alienado do que imaginava no que diz respeito às expressões musicais tradicionais no Estado do Pará, pois, entre grandes concursos de folguedos juninos promovidos pelas secretarias e órgãos públicos responsáveis pela gestão cultural no âmbito do Estado e município, e os longos interstícios de total ausência e falta de apoio destes mesmos órgãos, os pássaros juninos se configuram em uma das marcas mais autênticas e sempre presentes nos festejos da quadra junina paraense (MOURA, 1997. pg. 17 - 28).

“O Pássaro Junino é uma manifestação eminentemente paraense, não havendo registro fora do Estado”. Essa afirmação do Prof. Ms. Cincinato Marques de Sousa Jr (PINTO, 2004) que encontrei num periódico *on-line* da UFPA chamado Beira-do-rio me deixou ainda mais desconfortável por tamanho desconhecimento da minha parte. Senti meu senso de identidade mutilado com essa ausência dos cordões de pássaro na minha vivência. Senti-me um pouco menos paraense.

No entanto, apesar de as questões referentes à relação entre repertório musical tradicional e identidades culturais me parecerem bastante e atraentes como uma temática relevante no contexto das pesquisas etnomusicológicas no Estado do Pará e na Amazônia, foi o fato de, ainda através da leitura do encarte da gravação de Marcos Cohen (2006), descobrir que esse cordão representava “um ícone de uma cultura em extinção”, pois os moradores mais jovens dessa localidade não manifestavam nenhum interesse por essa manifestação fazendo com que ela exista apenas na memória daqueles que participaram da sua última apresentação há mais de quarenta anos.

Em conversa informal com Cohen e sua esposa, que foi responsável pelo contato com o compositor do Cordão do Azulão, Seu Benedito Mariano, comentando sobre meus conflitos pessoais a partir dessa experiência, também fiquei sabendo o desconhecimento e desinteresse dos mais jovens sobre o cordão contrastava com a intensidade das lembranças dos mais antigos quando comentavam sobre os tempos em que todos se alegravam com a chagada do mês de junho, que era quando brincavam com esse folgado¹.

Então isso me levou a fazer algumas perguntas: o que faz com que alguma expressão cultural, tradicional em todo Estado (MOURA, 1997. pg. 17 - 28), que, mesmo sem qualquer incentivo do poder público, na maior parte deste, seja compartilhada e transmitida no tempo e no espaço e ainda desperte profundo interesse nos moradores de uma comunidade em um momento e tempos depois essa mesma comunidade deixe de considerar essa expressão como algo desejável como uma vivência que deva ser cultivada entre eles? Que fatores podem interferir ou desestimular a transmissão de um valor cultural entre diferentes gerações? Como uma expressão cultural deixa de fazer sentido para os seus próprios produtores?

¹ Apesar de em entrevista recente Seu Mariano não ter certeza do ano em que aconteceu a última apresentação do Cordão de Azulão, Cohen (2005) obteve informação de que o último ano em que Seu Mariano “botou” o cordão foi em 1968. Esse distanciamento da data de aniversário da morte desse cordão, acredito, torna esse trabalho ainda mais interessante se considerarmos a empolgação vívida que ainda existe no discurso dos brincantes quando falam sobre tempo em que saíam com o cordão pela rodovia PA 136 e suas travessas procurando as casas onde fariam sua performance mesmo depois de já haverem se passado mais de 40 anos desses eventos. Estamos diante de uma situação em que a memória se destaca como um fator determinante na constituição da sensibilidade musical de um determinado grupo.

Eu tinha, então, pelo menos um punhado de perspectivas através das quais eu poderia abordar o desaparecimento do Cordão do Azulão, mas foi através da leitura de um trabalho do antropólogo e etnomusicólogo José Jorge de Carvalho intitulado *Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea* (1999) que percebi que investigar o desaparecimento do Cordão de Azulão a partir dos conflitos de sensibilidade musical entre diferentes gerações dos moradores das comunidades onde ele existia poderia ser a principal chave para o entendimento desse desaparecimento, pois, segundo o autor, essas transformações têm “afetado diretamente o lugar da música para o indivíduo e para a sociedade” (CARVALHO, 1999, p. 2).

Mas, apesar de o texto de Carvalho (2009) ter provido o enfoque e inspirado a estruturação da presente dissertação, o autor, por ter assumido um caráter ensaístico em sua escrita, não se preocupa em delimitar conceituações importantes no próprio texto, como o que seria a sensibilidade musical. Então, com esse tipo de abordagem, o trabalho que apresento aqui também ganha relevância, pois, como o próprio autor adverte na introdução do seu texto, a maioria dos trabalhos, sejam eles “estudos musicológicos, etnomusicológicos e sociológicos, raramente tocam nos dilemas da sensibilidade musical face às profundas transformações que o mundo tem passado” (CARVALHO, 1999, p. 2).

Por isso foi necessário recorrer a um leque a autores de diferentes áreas do conhecimento, além da etnomusicologia, para construir um conceito de sensibilidade musical com objetividade suficiente para ser aplicável de forma consistente neste trabalho. Os escritos do etnomusicólogo John Blacking (1995; 2000), do antropológico Clifford Geertz (1989; 1997), e do psicólogo musical John Sloboda (2008), são as principais referências para a construção da definição sobre sensibilidade musical. E junto com eles, no primeiro capítulo, o antropólogo José Clemente Pozenato (2003), ajuda na conjugação entre história, cultura e conflitos culturais, enquanto que o tipo de trabalho empreendido na etnografia musical é inspirado naquilo que Clifford Geertz chama de etnografia densa (1989).

No segundo capítulo apresento uma visão geral sobre os pássaros juninos e suas principais características através de uma revisão bibliográfica dos trabalhos que considerei mais relevantes para uma boa contextualização dessa expressão

tradicional da cultura paraense. E num segundo momento faço uma rápida aproximação do Cordão do Azulão através dos relatórios de Marcos Cohen (2005) produzidos por conta de uma pesquisa preliminar para seu trabalho composicional.

O terceiro capítulo é dedicado ao desenvolvimento do trabalho propriamente dito como proposto até aqui. Durante o trabalho de campo foram escolhidos dois grupos distintos para serem entrevistados e observados: o primeiro constituído pelos moradores mais antigos da comunidade, e para ser mais específico, aqueles que vivenciaram de alguma forma, direta ou indiretamente, como brincantes ou observadores, o Cordão do Azulão; o segundo grupo foi constituído pelas pessoas que estavam fora do primeiro grupo, isto é, os moradores que não estiveram presentes em qualquer apresentação do cordão em questão, porém, que tenham nascido nessa localidade.

A estrutura deste capítulo se apresenta relativamente aberta, pois o objetivo do trabalho de campo foi ouvir e extrair dos relatos dos dois grupos de entrevistados acerca das suas vivências e experiências musicais, ao mesmo tempo em que buscava identificar quais os valores culturais se relacionavam mais diretamente com essas vivências e experiências, pois as mesmas podem ser compreendidas apenas quando observadas sob o prisma dos outros aspectos dessa mesma cultura, dos quais as notas musicais são símbolos e signos (BLACKING, 2000, p. 52). Por isso em alguns momentos o Cordão do Azulão divide o mesmo espaço no texto com aspectos da vida musical e com outros aspectos da vida cultural dos moradores das comunidades envolvidas na pesquisa, além de traçar paralelos entre o tempo presente e passado com a finalidade de descrever e entender os conflitos de sensibilidade musical através de um diálogo entre as idéias dos autores relacionadas no primeiro capítulo e as conclusões sobre as diferenças percebidas entre esses dois tempos.

Esse diálogo é reforçado durante as considerações finais deste trabalho onde de forma sucinta refaço todo o caminho da pesquisa que deságua nos conflitos de sensibilidade musical entre diferentes gerações como sendo um fator extremamente importante a ser considerado como ferramenta de compreensão do desaparecimento de expressões musicais, como foi o caso do Cordão do Azulão.

Capítulo I – Sensibilidade e Etnografia Musicais

Assumindo que a idéia de investigar o conflito de sensibilidades musicais entre diferentes gerações como abordagem sobre o desaparecimento do Cordão do Azulão nasceu da leitura do trabalho *Transformações da sensibilidade contemporânea* (CARVALHO, 1999), acredito ser importante nas próximas linhas relacionar de maneira sucinta alguns pontos importantes deste trabalho a fim de reproduzir o caminho de reflexão teórica que me conduziu durante esta dissertação.

Escrevendo em forma de ensaio, Carvalho (1999) se propõe a dar um pontapé inicial no que ele chama de “diagnóstico sobre o impacto das numerosas e freqüentes inovações tecnológicas que afetam diretamente o lugar da música para o indivíduo e para a sociedade no final do século XX”, mostrando a necessidade de se reconhecer a “modificação do quadro geral das hegemonias no mundo” e de se fazer uma “revisão de posições estéticas e analíticas sobre a sensibilidade musical que se estrutura na mesma medida da velocidade vertiginosa em que as inovações tecnológicas acontecem”, influenciando a sensibilidade musical que está sendo formada agora, isto é, principalmente dos jovens (CARVALHO, 1999, p. 2). Para isso o autor propõe quatro temas principais para reflexão, interligados de tal forma que cada um deles pressupõe os demais e se antecipam conceitualmente: 1) as inovações tecnológicas; 2) a execução musical; 3) a percepção dessa música e 4) as subculturas ou tribos urbanas. Os exemplos dados pelo autor para ilustrar sua análise são todos de dentro do espaço comum ocidental, com uma ênfase especial nas tradições brasileiras, ou seja, fazem parte do universo musical familiar do mesmo.

A esse trabalho, Carvalho (1999) chama de *etnografia da sensibilidade musical* contemporânea, advertindo que seu texto não está estruturado aos moldes de uma descrição densa, de Clifford Gertz (1989), pois isso implicaria numa delimitação do universo observado, enquanto que o espaço utilizado pelo autor “transcende sociedades, grupos étnicos ou comunidades concretas e pode ser definido como a experiência musical dos grupos sociais urbanos dos países

ocidentais plenamente integrados ao circuito de consumo musical do capitalismo tardio” (CARVALHO, 1999, p. 3).

Apesar do autor não ter discriminado o que seria então esse conceito de sensibilidade musical numa dimensão que pudesse ser aplicada na análise de um contexto mais específico, como o que quero tratar nesse trabalho, ele deixou algumas idéias importantes na estrutura do seu texto que inspiraram o desenvolvimento do trabalho que apresento aqui. Por isso vamos recorrer aos autores que foram os pioneiros em tratar a descrição da sensibilidade musical de uma comunidade como um elemento fundamental no estudo da construção da mesma.

Mas antes de começar a desenvolver a idéia principal desta parte do trabalho, acredito que a narração de uma experiência pessoal a qual vivi durante a produção deste texto seja extremamente conveniente para ilustrar os argumentos que se seguirão a ela:

Moro em um dos perímetros mais movimentados de minha cidade, bem ao lado do Terminal Rodoviário Municipal de Belém. Exatamente nesse lugar está um dos principais gargalos do trânsito da cidade, ou seja, são poucos os horários do dia em que ali não há um engarrafamento. Tanto o trânsito quanto o fluxo de pedestres são quase sempre muito intensos, pois por ali passam mais da metade de todos os veículos que compõem o transporte público, oficial e alternativo, da cidade. Há um ponto de ônibus quase em frente ao portão do prédio no qual moro, e isso implica em, durante os horários mais quentes do dia, quase sempre encontrar um aglomerado de pessoas disputando na calçada um pedaço da sombra projetada pelo poste mais próximo ou pelas pequenas marquises que se estendem sobre a calçada.

Foi nesse ponto de ônibus, em um dia que parecia como todos os outros, com muito calor, muita gente e muito barulho: o ruído do trânsito intenso somava-se ao o som das caixas amplificadas instaladas em todos os bares próximos. Minha atenção estava dividida entre observar o movimento do entorno, o que sempre faço para não ser surpreendido por algum meliante a procura de gente desprevenida, e não perder o ônibus que estava esperando. Foi quando percebi um garoto sozinho a uns três metros de mim. Ele aparentava ter onze ou doze anos de idade, e enquanto

balançava o corpo em movimentos repetitivos balbuciava algumas palavras de maneira que pareciam ser bem articuladas mas sem emitirem som algum.

Vez por outra ele fechava os olhos se dedicando ainda mais os seus movimentos de ombros, braços e quadril. Ele estava dançando e cantando, ou melhor, dublando, uma música que estava ouvindo, e fazia isso com tal envolvimento e prazer que chegava a ser contagiante. Porém o que mais me impressionou foi perceber que ele estava ouvindo os sons do ambiente de uma forma totalmente diversa da minha. Enquanto eu ouvia uma massa sonora tão desinteressante que chegava aos ouvidos apenas como ruídos do cotidiano (os sons do trânsito, das conversas ao redor e dos bares próximos), a ponto de aparecer em segundo plano em relação aos meus pensamentos, esse garoto conseguia perceber uma das músicas que vinham dos bares e se deixava embevecido por ela. Com um pouco mais de atenção pude perceber que música que ele estava ouvindo. Bem, não percebi qual era exatamente a música apenas o gênero musical a que pertencia, e era um tecno-melody, gênero musical sobre o qual, apesar de estar sendo relacionado pelos meios massivos de comunicação como elemento identitário do povo paraense, tenho que confessar minha inaptidão pessoal em lidar com ele. Basta dizer que enquanto o garoto demonstrava transcender ao espaço urbano para um espaço virtual pessoal através dessa música, ela não produzia em mim uma mínima sensação de agrado ou mesmo alguma reação física à sua batida. Mas também preciso dizer que naquele momento, ao imaginar o prazer da experiência estética desse garoto, me esforcei em tentar me identificar com aquela música, em compartilhar do universo em que ele estava envolvido.

Foi uma sensação estranha a que eu tive: senti-me excluído, inapto para participar da mesma experiência que aquele garoto. E uma pergunta não me saía da mente: “O que esse menino está ouvindo, que é capaz de fazê-lo entregar corpo e sentimentos com mínimo pejo, que eu não estou? Estamos realmente ouvindo a mesma música?”

A pergunta principal para essa situação é: como é que, mesmo compartilhando o mesmo sistema tonal além do idioma da letra da canção ser o português, e participando de um mesmo espaço geográfico, aquela música que ouvíamos juntos fazia tanto sentido para aquele garoto e não exercia uma influencia

semelhante sobre mim? Naquele instante, apesar de eu e o garoto estarmos próximos num sentido espacial, percebi um abismo enorme entre nós, entre nossas maneiras de percebermos aquela música, entre nossas sensibilidades musicais.

A situação descrita acima se assemelha a uma outra descrita por Bruno Nettl em um dos capítulos do seu livro *"The Study of Ethnomusicology, thirty-one issues and concepts"*, intitulado *The Art of Combining Tones, The Music Concept* (NETTL, 2005). Nele o autor descreve uma conversa ocasional entre ele e um grupo de desconhecidos que participavam de um *cocktail*, onde um cavalheiro já idoso comentou: "Meu neto adolescente toca os seus discos o dia inteiro, mas dificilmente algum deles soa como música para mim"² (NETTL, 2005, p. 16, tradução minha). Nessas duas situações acredito ter havido um conflito entre sensibilidades musicais.

Apesar de um conflito como esse parecer ser muito mais latente entre pessoas de grupos ou contextos culturais com maior grau de distinção (entre um sambista de um morro carioca e um cantor de música carnática³ do sul da Índia), acredito que coisa semelhante também possa ocorrer entre pessoas ou grupos de pessoas em contextos culturais e espaços geográficos não tão distintos, como, por exemplo, pessoas de tribos urbanas diferentes ou até de gerações diferentes, como no caso acima apresentado por Nettl.

Considerando que a problemática deste trabalho gira em torno de um conflito de sensibilidades musicais entre gerações diferentes, e que este conflito seria um fator preponderante no desaparecimento do Cordão do Azulão como uma experiência coletiva vivenciada intensamente pelas comunidades em questão, considero importante fazer uma revisão de alguns trabalhos que me serviram de embasamento teórico para delimitar uma noção de sensibilidade musical que pudesse ser aplicada de forma consistente dentro deste trabalho. É o que faço nos próximos parágrafos a partir dos textos de dois autores, Clifford Geertz (1989, 1997)

² "My teenage grandsons play their records all day, but hardly any of them sound like music to me" (NETTL, 2005, p. 16, tradução minha).

³ Tradição clássica musical do sul do subcontinente indiano, incluindo o Sri Lanka. Uma semelhança com a tradição musical erudita ocidental é que nos concertos de música carnática a maioria das músicas executadas também são dos seus compositores mais conhecidos do século XVIII e XIX, e ela pode ser tanto instrumental quanto vocal acompanhada por instrumentos (SILVA, 2011).

e John Blacking (1995, 2000), um antropólogo e um etnomusicólogo, cujas abordagens sobre o estudo das culturas tem um caráter interpretativo.

1.1. A natureza da sensibilidade musical

A expressão “isso é música para os meus ouvidos” geralmente é dita por alguém que foi exposto a um determinado som, seja ele uma fala em particular ou um som específico do cotidiano que o remete a uma experiência musical anterior, e ilustra a capacidade que a música tem de despertar emoções profundas e significativas no ser humano. Sloboda afirma que:

Estas emoções podem variar desde o ‘simples’ deleite estético diante de uma construção sonora e desde emoções como a alegria ou tristeza que a música às vezes evoca ou realça, até um simples alívio da monotonia, tédio ou depressão que pode ser proporcionado pelas experiências musicais cotidianas (SLOBODA, 2008, p. 3)

O ato de “ouvir música”, a partir de uma visão mais superficial, parece ser uma atividade tão primária, para os indivíduos que tem seu sistema biológico auditivo com um funcionamento ao menos razoável, quanto ouvir qualquer outro som que está ao alcance de seus ouvidos, seja ele o ruído dos motores e buzinas dos carros no trânsito, as vozes das crianças fazendo bagunça na sala de estar, o ranger do abrir da porta do sótão, o toc-toc do salto-alto da mulher atravessando o corredor, o piar dos pássaros logo cedo de manhã, enfim, qualquer faixa sonora de frequência que esteja entre o infra e ultra-som.

Apesar de alguns sons da natureza ou do cotidiano conduzirem um ouvinte a um estado de contemplação tão envolvente quanto aquele que algumas pessoas sentem ao ouvirem deitadas numa rede o som das ondas do mar quebrando-se na areia, o sentido ou significado dos sons não é construído ou percebido pelos seres humanos unicamente através da sua capacidade auditiva no sentido biológico. Soma-se a ela “a capacidade humana de descobrir padrões sonoros e identificá-los posteriormente”⁴ (BLACKING, 2000, p. 9, tradução minha): a memória, como

⁴ “... the human capacity to discover patterns of sound and to identify them on subsequent occasions” (BLACKING, 2000, p. 9, tradução minha).

capacidade e habilidade, no sentido de que é aprendida e pode ser desenvolvida, de recordar padrões sonoros como lembranças de unidades ou pedaços de um todo (da mesma forma que um enxadrista é mais capaz de antever e planejar jogadas posteriores quanto mais tenha memorizado várias possibilidades de caminhos estratégicos para o maior número de jogadas), podendo além disso reconhecer e reproduzir esses padrões sonoros em alturas diferentes, fazendo transposições quando convenientes (SLOBODA, 2008, p. 6-8). Blacking afirma que “a performance musical, em contraste com a produção de ruído, é inconcebível sem a percepção de ordem no som”⁵ (BLACKING, 2000, p. 10, tradução minha).

Porém as capacidades de ouvir os sons ou reconhecer padrões sonoros *a posteriori* também não são suficientes para prover sentido e significado a esses sons. Para serem percebidos como música esses sons ou padrões sonoros precisam se tornar “símbolos de algo que já não é apenas um mero som, algo que nos permite rir ou chorar, gostar ou desgostar, ser movidos ou ficar indiferentes” (SLOBODA, 2008, p. 4). Os sons por si só ainda não são música.

Então, como, de que maneira, esse sentido é construído, atribuído ou percebido nos sons pelo ser humano? Parafraseando Nettl (NETTL, 2005, p. 25), o que seria essa tal coisa chamada música?

John Blacking aborda o tema da natureza das significações ou percepções dos significados em padrões musicais a partir de primícias que o autor construiu durante sua observação sobre a música dos Venda, na África do Sul, sobre os quais o autor afirma serem, todos os membros dessa sociedade, capazes de escutar e executar de maneira inteligente a sua própria música (BLACKING, 2000, p. 4). A definição de música por ele construída a partir dos seus estudos sobre os Venda influenciou de maneira profunda não só a etnomusicologia assim como a educação musical nas duas últimas décadas (ELLIOTT, 1995; SWANWICK, 2003):

A música é fruto do comportamento de grupos humanos, seja ele formal ou informal: é a organização humana do som. E ainda que sociedades diferentes tenham diferentes idéias sobre o que eles considerem como música, todas as definições se baseiam em algum consenso de opinião sobre os princípios a partir dos quais os sons musicais poderiam ser organizados. Não pode haver algum consenso sem que haja algum

⁵ “Musical performance, as distinct from the production of noise, is inconceivable without the perception of order in sound” (BLACKING, 2000, p. 10, tradução minha).

compartilhamento de experiências, e que diferentes pessoas sejam capazes de ouvir e reconhecer padrões nos sons que alcançam seus ouvidos⁶ (BLACKING, 2000, p. 10, tradução minha).

Ou seja, a capacidade de construir ou perceber sentido e significado em padrões sonoros, reconhecendo-os como música, acontece dentro de uma interação entre fatores tanto internos quanto externos ao indivíduo: internos, no que diz respeito ao seu aparelho auditivo e memória, seu aparato biológico responsável pela sua audição e cognição; e externos, no que diz respeito a tal capacidade de interação social a ponto de poder chegar a um consenso de opinião dentro de um contexto de coletividade sobre quais sejam os princípios estruturantes da construção de padrões sonoros, através dos quais os membros dessa coletividade ou sociedade em que este indivíduo também está inserido possam trocar e compartilhar vivências e experiências entre si, e ratificando ainda que qualquer consenso só se dá a partir de uma efetiva troca e compartilhamento de experiências.

Por ser a música uma tradição que se pode compartilhar e transmitir, ela não poderá existir a menos que alguns seres humanos possuam, ou tenham desenvolvido, uma capacidade de audição estruturada⁷ (BLACKING, 2000, p. 10, tradução minha).

Ele afirma que essa capacidade de audição estruturada é uma construção cultural, e ela se forma na medida em que um indivíduo está habilitado biologicamente a atuar, e atua, dentro da cultura que está inserido, ou seja, os padrões sonoros ou modelos de estruturação sonora são percebidos como elementos musicais apenas quando os membros de uma sociedade são capazes perceber estes mesmos padrões e compartilhá-los, transmitindo-os a outros. É somente neste momento, de troca de experiências, quando essas pessoas concordam ou discordam sobre a aplicabilidade, atribuindo valor e significado a esses padrões ou modelos sonoros, é que eles passam a ter um sentido coletivo, é

⁶ “Music is a product of behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound. And, although different societies tend to have different ideas about what they regard as music, all definitions are based on some consensus of opinion about the principles on which the sounds of music should be organized. No such consensus can exist until there is some common ground of experience, and unless different people are able to hear and recognize patterns in the sound that reach their ears” (BLACKING, 2000, p. 10, tradução minha).

⁷ “Insofar as music is a cultural tradition that can be shared and transmitted, it cannot exist unless at least some human beings possess, or have developed, a capacity of structured listening” (BLACKING, 2000, p. 10, tradução minha).

que eles passam a fazer parte da cultura local, é que são reconhecidos como música.

Por isso “as respostas das pessoas à música não são plenamente explicáveis sem qualquer referência às suas experiências na cultura da qual as notas musicais são signos e símbolos⁸” (BLACKING, 2000, p. 52, tradução minha). O sentido ou significado musical, só pode ser percebido dentro de uma cultura, pelos participantes dessa cultura, que compartilham dos outros signos e significados culturais não-musicais dentro da mesma: “toda performance musical é um evento organizado dentro de um sistema de interação social, cujo significado não pode ser entendido ou organizado de forma isolada dos outros eventos desse sistema” (BLACKING, 1995, p. 227, tradução minha).

É latente a relação existente entre as visões de John Blacking e Clifford Geertz sobre a constituição da sensibilidade artística como sendo uma construção cultural. Em um dos capítulos de *O saber local* (1997), Geertz afirma ser a arte um sistema cultural, ou para ser mais claro, um subsistema, que é tanto resultado quanto constituinte e generativo da cultura em que reside (GEERTZ, 1997, p. 177).

Considerando a noção de que a sensibilidade artística é a habilidade de responder inteligentemente a um determinado objeto artístico, Geertz afirma que essa habilidade de resposta é tanto um produto da cultura como o próprio objeto criado para “sensibilizá-la”. Em uma de suas célebres frases ele afirma que “a arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica” (GEERTZ, 1997, p. 178).

Um outro trecho deste trabalho de Geertz, que acredito ser fundamental para a elucidação da questão da sensibilidade artística, ele diz o seguinte:

A capacidade de um objeto artístico (seja pintura, poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais, ou estátuas) fazer sentido varia de um povo para o outro, bem como de um indivíduo para outro, e é, como todas as outras capacidades plenamente humanas, um *produto da experiência coletiva* que vai bem mais além dessa própria experiência. O mesmo se aplica à capacidade ainda mais rara de criar essa sensibilidade onde não existia. A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas

⁸ “... people’s responses to music cannot be fully explained without some reference to their experiences in the culture of which the notes are signs and symbols” (BLACKING, 1995, p. 227, tradução minha).

simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é do que um setor do segundo. (GEERTZ, 1997, p. 165)

Blacking demonstra concordar completamente com essas afirmações quando diz:

Se uma peça musical sensibiliza uma variedade de ouvintes provavelmente não é por causa da sua forma exterior, mas por aquilo que a forma significa para cada ouvinte em termos de experiência humana. A mesma peça musical pode sensibilizar diferentes pessoas da mesma maneira, mas por diferentes razões. Você pode apreciar uma peça de cantochão por ser um Católico Romano, ou porque você gosta do som da música: você não precisa ter um “bom ouvido” para apreciá-la enquanto católico, nem precisa ser um católico fervoroso para apreciá-la enquanto música. Em ambos os casos a apreciação depende de um pano de fundo de experiência humana⁹ (BLACKING, 2000, p. 52, tradução minha).

Os significados culturais só podem ser compreendidos dentro do seu contexto cultural, por isso não podem existir de forma isolada ou individualizada. Eles são, por natureza, coletivos, públicos, por serem compartilhados. Dessa maneira a cultura é “pública porque o significado assim o é” (GEERTZ, 1989, p. 22).

A experiência coletiva figura então como elemento na idéia de cultura defendida por esses dois autores, portanto acredito ser válido dedicar alguns dos próximos parágrafos a esse conceito, ainda que de maneira concisa, a fim de poder prosseguir com segurança no caminho deste trabalho.

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significado (GEERTZ, 1989, p. 15)

Para entender melhor a noção sobre a cultura como sendo uma teia, um universo, de significados, Pozenato (2003, p. 49) afirma que ela deve ser vista não como um código lingüístico, mas como um discurso, um texto, que está se produzindo continuamente. O tipo de procedimento que se deve adotar para interpretar a cultura é do mesmo tipo daquele que se tem para interpretar um texto. É preciso descobrir o que está escrito nas entrelinhas desse texto. Se não há essa

⁹ “If a piece of music moves a variety of listeners, it is probably not because of its outward form but because what the form means to each listener in terms of human experience. The same piece of music may move different people in the same sort of way, but for different reasons. You can enjoy a piece of plainchant because you are a Roman Catholic, or because you like the sound of music: you need not a “good ear” to enjoy it as a catholic, nor need you be a believer to enjoy it as music. In both cases the enjoyment depends on a background of human experience” (BLACKING, 2000, p. 52, tradução minha).

postura em relação a cultura, o estudioso pode achar que preservar a cultura é pegar todas as palavras, todos os elementos da cultura, e fazer um dicionário com eles, porém num dicionário não estão os significados: o significado só se realiza num discurso. Por essa analogia é possível exemplificar o que foi dito acima dessa maneira: a palavra “casa” apenas ganha sentido e significado quando encontrada dentro de um contexto, ou melhor, de um texto, como neste exemplo: “eu gostaria de comprar logo essa casa, mas ele fica num casa-não-casa...”.

John Blacking pontua essa concepção do trabalho interpretativo no estudo da música como um sistema cultural dizendo que ela “é uma abstração para descrever todos os padrões de imaginação e interação, ‘o sistema organizado de símbolos significantes’ [GEERTZ, 1975, p. 46, apud BLACKING, 1995, p. 226] que persiste em comunidades no tempo”¹⁰ (idem, tradução minha), considerando, assim, a cultura como um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas e adquiridas através da experiência total de vida do indivíduo, expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida dentro da história.

Da mesma forma que as palavras extraídas de um texto não são a cultura, Os instrumentos musicais e as transcrições ou as partituras de uma música que é tocada não são elas mesmas a cultura dos seus construtores, mas sim manifestações dessa cultura, produtos dos processos sociais e culturais, os resultados materiais das “capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade”¹¹ (BLACKING, 1995, p. 227, tradução minha). Segundo Blacking, nós não podemos “ver” a cultura: nós podemos apenas deduzi-la das regularidades da forma e distribuição das coisas que somos capazes de observar. Ele ratifica a concepção de que a sensibilidade musical é uma construção cultural

¹⁰ “... is an abstraction designed to describe all the patterns of thought and interaction, ‘the organized system of significant symbols’ (GEERTZ, 1975, p. 46), that persist in communities over time” (idem, tradução minha).

¹¹ “... capabilities and habits acquired by man as a member of society” (BLACKING, 1995, p. 227, tradução minha).

quando afirma que “a eficácia da música depende do contexto, tanto aquele no qual se a interpreta, quanto onde se a ouve”¹² (BLACKING, 2000, p. 44, tradução minha).

1.2. A centralidade da etnografia no trabalho etnomusicológico

Esse tipo de abordagem que proponho para descrever as prováveis causas que provocaram o desaparecimento do Cordão do Azulão, defendo como sendo uma abordagem etnomusicológica partindo do modelo Tripartite de Merriam (1964), que considera ser a música muito mais que um fenômeno apenas sonoro. Ele defende que há três áreas igualmente centrais no trabalho do etnomusicólogo: o conceito, o comportamento e o som (MERRIAM, 1964, p. 32-34). O “conceito” envolve o conhecer como as pessoas pensam sobre música em termos gerais, considerando, por exemplo, que poder ela tem, que valor, qual a sua função fundamental para comunidade onde a música está inserida; “comportamento” inclui os atos musicais e não musicais dos músicos, o discurso sobre o fazer musical, e as atividades que precedem, seguem, e acompanham a produção do “som”, o qual nós usualmente chamamos de música em si. Merriam considerou esses três componentes igualmente importantes derivando e alimentando-se um do outro; mas, da mesma forma que Nettl, eu estou inclinado a pensar que dentre os três o “conceito” é primordial, na percepção que as idéias que as pessoas têm sobre música é que determinam o seu comportamento, e só então a natureza do produto sonoro pode ser determinada (NETTL, 2005, p. 24).

Porém para que se possa conhecer, chegar a alguma conclusão ou descrição do “conceito”, é necessário, e somente é possível fazê-lo, a partir da observação e interpretação do “comportamento” musical dos membros da sociedade de onde provém a música em questão, o que faz do trabalho etnográfico uma ferramenta central no trabalho etnomusicológico.

Pelinski (1996), ao analisar o método de trabalho de John Blacking, assinala que, também para esse autor, qualquer análise musical depende da etnografia, de

¹² “The effectiveness of the music depends on the context in which it is both performed and heard” (BLACKING, 2000, p. 44, tradução minha).

um entendimento sobre o contexto cultural que cerca um determinado fazer musical. Ele afirma que para Blacking há uma

“prioridade ontológica sobre o sistema cultural”, afinal, se tanto as estruturas musicais quanto as estruturas sociais são produtos de processos cognitivos da cultura, tem que existir então uma correspondência entre as normas da organização social e as normas da organização musical (PELINSKI, 1996).

Este autor, numa análise sobre os caminhos da etnomusicologia na pós-modernidade, afirma que “graças à interconexão de práticas musicais e discursivas num mundo globalizado e mediatizado, o objeto de estudo de uma etnomusicologia pós-moderna acaba sendo mais complexo – uma complexidade que reside menos na matéria sonora do que na sua racionalidade social”¹³ (PELINSKI, 2006, tradução minha), e essa complexidade se mostra particularmente evidente no trabalho etnográfico. Ele ainda considera que essa nova maneira de trabalhar a etnografia musical se apóia em reflexões críticas que tem por objeto tanto a experiência direta do trabalho de campo, como sua representação em forma de textos.

A subjetividade do pesquisador desempenha um papel determinante na conceituação de etnografia musical. Em vez de oferecer descrições puramente objetivistas e “científicas”, que pretendem explicar a música com uma concepção racional e lógica, o etnomusicólogo envolve seus próprios sentimentos e reações emocionais em suas reflexões sobre a experiência do campo. O objeto da pesquisa não é mais o objeto musical, mas a música como cultura, isto é, incluindo a música a partir da experiência pessoal, direta, corporal, sinestésica. Enquanto o etnógrafo moderno se situava em um ponto fora da cultura, e desse lugar representava o Outro, e aceitava o paradigma científico, segundo o qual a cultura seria objetivamente observável, o etnógrafo pós-moderno tenta compreender a sua posição frente a cultura em estudo, explicitando seus pontos de vista epistemológicos, suas relações com a cultura e as pessoas que ele estuda, etc¹⁴ (BARZ Y COOLEY 1997, apud PELINSKI, 2006, tradução minha).

¹³ “...interconexión de prácticas musicales y discursivas en un mundo globalizado y mediatizado, el objeto de estudio de una etnomusicología posmoderna resulta más complejo - una complejidad que reside menos en la materia sonora que en su situacionalidad social” (PELINSKI, 2006, tradução minha).

¹⁴ “La subjetividad del investigador juega un papel decisivo en la reconceptualización de la etnografía musical. En lugar de ofrecer descripciones puramente objetivistas y ‘científicas’ que pretenden explicar la música con una conceptualización racional y lógica, el etnomusicólogo involucra sus propios sentimientos y reacciones emotivas en sus reflexiones sobre la experiencia del campo. El objeto de la búsqueda no es el objeto musical, sino más bien la música en cuanto cultura, esto es, la música comprendida desde la experiencia personal, directa, corporal, cinestésica. Mientras el etnógrafo moderno se situaba en un punto fuera de la cultura, desde el cual representaba al Otro, y aceptaba el paradigma científico según el cual la cultura sería objetivamente observable, el etnógrafo posmoderno trata de comprender su posición frente la cultura estudiada, explicitando sus puntos de vista epistemológicos, sus relaciones con la cultura y las personas que estudia, etc” (BARZ Y COOLEY 1997, apud PELINSKI, 2006, tradução minha).

A visão sobre o trabalho etnográfico descrita acima se coaduna perfeitamente com a visão de Geertz (1989), e é o que o autor chama de etnografia ou descrição densa. Ele toma emprestada essa terminologia de Gilbert Ryle (1971), contrapondo-a a descrição superficial, que seria o tipo de trabalho etnográfico que se limita a compor uma coleção, uma lista, de atos culturais de determinada comunidade. A descrição densa seria então a tentativa de interpretar os atos culturais, cada um, como parte constituinte da teia de significados que é a cultura estudada. Seria, nas palavras do próprio autor a “busca estratificada de estruturas significantes” (GEERTZ, 1989, p. 17).

Ele afirma que há três características nesse tipo de trabalho etnográfico, a descrição densa “é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social; e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o ‘dito’ num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis” (GEERTZ, 1989, p. 31).

A tentativa de trabalhar com uma etnografia da sensibilidade musical que proponho aqui se aproxima daquilo que o autor considera ser a raiz da experiência artística, o que consiste em contar a “história social da imaginação” – ou seja, descrever os processos de “construção e destruição de sistemas simbólicos, na medida em que os indivíduos dessa comunidade tentam fazer sentido da profusão de coisas que lhes acontece”. E para isso teremos que nos dedicar a uma espécie de “história natural de indicadores de símbolos, uma etnografia dos veículos que transmitem significados” (GEERTZ, 1997, p. 179-180).

Na empreitada de descrever uma etnografia da sensibilidade musical, que consistiria basicamente em identificar e descrever os elementos ou valores culturais¹⁵ os quais permitem que determinada manifestação musical faça sentido para uma comunidade, é preciso ter cuidado para não se assumir um discurso saudosista a respeito das transformações identificadas, do tipo: *“Naquele tempo é que as coisas eram boas!”*.

¹⁵ “Valor Cultural representa aquilo que tem validade, no sentido de estabelecer um significado, que tenha uma racionalidade, isto é, que dê inteligibilidade a um determinado processo histórico cultural visto concretamente. O que caracteriza os valores culturais, nesse sentido, não são as coisas materiais, mas os significados que são postos nas coisas. A coisa não é um valor em si, ela recebe um valor” (POZENATO, 2003, p. 61).

Segundo Pozenato (2003), quando no início de um trabalho etnográfico, ainda há entre os pesquisadores certa tendência de considerar uma determinada cultura como uma coisa mais ou menos estática, e por isso uma ênfase sobre a necessidade de preservar determinados elementos, determinados comportamentos, determinadas manifestações que identificam essa cultura, pois se eles permanecerem essa cultura também permanece, e se eles desaparecerem essa cultura se vai junto com eles.

Se os elementos culturais forem o objeto principal em questão, o pesquisador pode acabar caindo na tentação de considerá-los fixos, quase imutáveis, e então, no decorrer do trabalho ele acaba diferenciando de um lado aquilo que é genuíno e de outro aquilo que não é genuíno para essa cultura. A “cultura”, se observada sob uma perspectiva folclorista, acaba não sendo vista como uma parte real na história dessa comunidade (POZENATO, 2003, p. 27-28).

Isso fica muito evidente no caso das manifestações musicais. Enquanto da música considerada folclórica se espera uma certa perenidade em sua estrutura interna e de performance, da música dita artística o que se espera é o contrário, as inovações são sempre esperadas, como as novidades num noticiário, e quase sempre bem recebidas, na medida em que mantém algum vínculo, por mínimo que seja, com as tradições musicais anteriores. Sob esse enfoque, essa “cultura”, ou, agora melhor dizendo, esses elementos culturais, acabam sendo cultivados, repetidos, mantidos, sem significado presente, apenas como uma homenagem ao passado que não existe mais (POZENATO, 2003, p. 27-28).

Para Blacking

as separações que hoje se reconhece entre música artística e música folclórica são, enquanto instrumentos conceituais, impróprias e enganosas. Enquanto índices de distinção musical, não são significativas nem precisas; no máximo definem apenas os interesses e as atividades de diferentes grupos sociais¹⁶ (BLACKING, 2000, p. 4, tradução minha).

Ele é ainda mais contundente quando diz que “precisamos nos dar conta de que a maioria dos conservatórios ensina um só tipo de música étnica particular, e

¹⁶ “Currently recognized divisions between Art Music and Folk Music are inadequate and misleading as conceptual tools. They are neither meaningful nor accurate as indices of musical differences; at best, they merely define the interests and activities of different groups” (BLACKING, 2000, p. 4, tradução minha).

que a musicologia é, na verdade, uma musicologia étnica”¹⁷ (BLACKING, 2000, p. 3, tradução minha), e que não há razão para existir alguma “distinção entre música folclórica e música artística, exceto enquanto marcas comerciais”¹⁸ (BLACKING, 2000, p. 8, tradução minha).

Para isso é necessário levar em conta “a história como elemento da cultura, isto é, que aquela determinada cultura tem uma história, e que ela se transforma, portanto, não permanece a mesma” (POZENATO, 2003, p. 27).

1.3. Dinâmica cultural e história

Considerando então que toda cultura está num processo dinâmico de constante mudança, seja por fatores internos a ela mesma, endógenos – cujo processo de transformação é via de regra muito lento, ou por fatores externos, exógenos – que dão a esse processo relativa velocidade (LARAIA, 2001, p. 96), o que é mais importante para uma compreensão desse contexto cultural é localizá-lo dentro de um processo de história.

Pozenato (2003) afirma que nos processos exógenos da dinâmica cultural, quando uma cultura entra em contato com outra, funciona um mecanismo de filtragem: num primeiro momento, passa aquilo que é percebido como não afetando a ordem cultural pré-existente, e aquilo que, de início, é percebido como algo que vem abalar a ordem vivida de alguma forma, é rejeitado. Estas trocas culturais são submetidas a um tipo de processo de seleção natural, sendo, geralmente, até desejadas pelos participantes de uma determinada cultura, e são os próprios membros que ativam o intercâmbio de valores ou trocas culturais, e tudo o que é rejeitado ou aceito através de um critério seletivo, é rejeitado ou aceito por alguma razão, algum motivo que faz sentido para os atores dessa trocas culturais. Esse critério seletivo pode ser num nível utilitário, ou seja, os membros de determinada

¹⁷ “We need to remember that in most conservatoires they teach only one particular kind of ethnic music, and that musicology is really an ethnic musicology” (BLACKING, 2000, p. 3, tradução minha).

¹⁸ “... no useful distinction between the terms ‘folk’ and ‘art’ music, except at commercial labels” (BLACKING, 2000, p. 8, tradução minha).

cultura podem achar que o sistema de arar a terra dos seus vizinhos é mais eficaz que o utilizado por eles, então copiam o arado e a forma de arar. Mas o critério seletivo também pode acontecer num plano simbólico (narrativas, música, adereços, etc.), onde uma cultura possui um processo de representação dos seus valores culturais que a cultura vizinha acredite ser significativa como símbolo cultural. Aparentemente ela pode ser a mesma representação simbólica, mas na nova cultura ela é reelaborada e recebe um outro significado, num processo análogo ao da intertextualidade: um elemento é retirado de um texto, introduzido num outro contexto e nesse novo contexto seu significado é reelaborado (POZENATO, 2003,p. 31-32).

Para ilustrar isso ele utiliza o exemplo da arquitetura colonial italiana no Rio Grande do Sul: Ele relata que desde os primeiros colonos italianos que chegaram a esse estado para trabalhar, a maneira de construírem suas casas se modificou notadamente com o passar das décadas, como por exemplo, não se constrói mais casas de pedra como na época da sua chegada: a pedra foi trocada pela madeira e hoje pela alvenaria. Mas apesar de o pé-direito também ter diminuído consideravelmente, da planta da casa e de aspectos externos terem tornado-se semelhantes a outros tipos de construções, ele percebe uma coisa em comum entre as construções mais antigas e as contemporâneas: a cozinha permaneceu espaçosa. O autor acredita que esse espaço generoso da cozinha corresponde a uma espécie de materialização do valor cultural que o esses colonos italianos atribuem a ela: o principal lugar de convivência familiar.

Poderíamos até perguntar por que esse lugar de convivência precisa ser ao redor de uma mesa de cozinha e não próximo a uma lareira na sala, mas o que precisamos realmente considerar é que o estar em família ao redor da mesa de cozinha é um elemento cultural que permaneceu por gerações seguidas resistindo a todas as outras transformações, por isso, muito provavelmente, essa cozinha espaçosa tem um significado que compõe um pilar importante da cultura desses colonos. Se um dia em vez de cozinhas espaçosas passassem a ser construídas quitinetes teria havido uma mudança profunda na ordem dos valores culturais. Enquanto essa forma permanece, no meio de tantas outras variações que acontecem ao seu redor, significa que a base fundamental dessa cultura também permaneceu (POZENATO, 2003, p. 28-29).

O autor afirma que é importante saber identificar quais os atores que, ao introduzirem transformações culturais respeitam a identidade, provocam modificações mas não modificam o significado, e quais os fatores que, ao interferir em uma cultura, destroem essa identidade. Ele relaciona alguns desses fatores cuja força ou poder de interferência não se conhece tanto, e não se sabe ainda a que resultados podem levar: a interferência da cultura de massa, da tecnologia, da política, da incorporação de outras ideologias, da educação, etc.

Capítulo II – O Cordão do Azulão

Os Folguedos Juninos ocorrem em todo o território nacional em virtude das festas juninas, constituindo manifestações populares que envolvem música e encenação, normalmente com figurinos muito coloridos e especialmente enfeitados – caracterizando os personagens e o drama representado. Os espaços em que acontecem são tradicionalmente os “terreiros” (espaços abertos destinados a festas populares - muitas vezes são trechos de rua interditados pelos organizadores). Em cada região assumem características específicas. O Boi-bumbá e a Quadrilha, por exemplo, são manifestações que aparecem em praticamente todo o território nacional assumindo características particulares em cada região em que são encontrados, assumindo, inclusive, nomes diferentes, como Bumba-meu-boi por exemplo. Já os “Pássaros Juninos” representam uma manifestação genuinamente paraense (SILVA, 2004, p. 106).

O Cordão de Pássaro e o Pássaro Junino ou Melodrama Fantasia fazem parte do grupo de manifestações populares da quadra junina (ANDRADE, 1982), e constituem umas das mais criativas manifestações da cultura popular amazônica em todo o Estado do Pará. Apesar disso, a bibliografia disponível sobre os cordões ainda é escassa, o que me leva a dizer que fazer uma revisão bibliográfica sobre esse tema não foi uma tarefa das mais fáceis.

A quantidade de periódicos fazendo alguma referência aos cordões de pássaro que encontrei é ínfima¹⁹: apenas uma revista de divulgação turística, a *Ver-o-Pará*, publicou um número destacando os Pássaros Juninos como uma expressão folclórica exclusiva deste estado (FILHO, 2001, p.46-47), um sítio na internet também dedicado a divulgação de atrações turísticas do Pará, chamado *Isto é Amazônia*, e dois números de um periódico interno de caráter informativo da UFPA, chamado *Beira do Rio*, divulgando trabalhos de pesquisa desenvolvidos por professores dessa instituição.

¹⁹ Não considero aqui as publicações nos jornais locais por serem, em sua imensa maioria, apenas notas de divulgação sobre eventos onde acontecerão apresentações dos pássaros, o que, apesar de ressaltar a importância dessa expressão dentro do contexto dos festejos juninos em Belém ainda na atualidade, na minha percepção, não apresentam conteúdo relevante que possa ser acrescentado ao presente trabalho.

O primeiro, publicado em 2003, faz um apanhado sobre a pesquisa de mestrado da professora Rosa Maria Mota da Silva²⁰ que estudou a musicalidade dos pássaros juninos em Belém. Nessa matéria a jornalista Érika Morhy destaca no trabalho da professora Rosa Maria a distinção que ela faz entre “duas versões tipicamente paraenses e amazônicas”, o Cordão de Pássaro e o Pássaro Junino ou Melodrama Fantasia, comparando dois grupos (Tangará e Tucano, respectivamente) que já haviam vencido seguidamente concursos de folguedos juninos promovidos pelas instituições públicas de apoio a cultura em Belém, sendo cada um deles pertencente a uma dessas categorias, e expondo assim suas peculiaridades na estrutura da performance, figurino e repertório (MORHY, 2003).

O segundo, publicado em 2004, divulgava a existência de um grupo de pesquisa na UFPA coordenado pelo professor Cincinato Marques de Sousa Junior (Grupo de Estudos Espaço e Cultura – Geec) cujo objetivo era compor uma cartografia cultural da quadra junina em Belém, identificando grupos, localização, territorialidade e mobilidade no espaço urbano da cidade. Nessa matéria o jornalista Walter Pinto faz uma breve descrição dos principais grupos de manifestações da quadra junina que devem ser abraçados pelo grupo de pesquisa (boi-bumbá, quadrilha e os pássaros) além de traçar também um panorama das mudanças ocorridas em cada um deles nas últimas quatro décadas. Neste ponto ele também destaca que, apesar de “serem uma manifestação eminentemente paraense”, os pássaros juninos estão “passando por uma longa crise, desde o fechamento do Teatro São Cristóvão, seu palco tradicional em Belém” (PINTO, 2004).

Na biblioteca da Fundação Tancredo Neves encontrei os *Inventários Culturais e Turísticos* de algumas das micro-regiões do Estado do Pará. As expressões artísticas tradicionais foram uma das preocupações principais na construção desses levantamentos e muitos cordões de pássaros foram recenseados (LOUREIRO & LOUREIRO, 1987a, 1987b, LOUREIRO et. al. 1987, LOUREIRO, 1988).

Nos parágrafos seguintes relaciono os trabalhos acadêmicos que encontrei os quais abordam o tema dos Pássaros Juninos. Vale ressaltar que em sua maioria os autores observam o pássaro junino sob a ótica das artes cênicas. As exceções ficam

²⁰ Vale ressaltar aqui o mérito da professora Rosa Maria, que foi a primeira e única, até então, a desenvolver um trabalho acadêmico sobre o pássaro junino lançando um olhar sobre a estrutura musical que compõe esse espetáculo.

a cargo da monografia do antropólogo Sidney Piñon, *A farsa do prêmio*, que faz uma análise da relação entre poder público e folclore em Belém sob uma perspectiva política; o capítulo do livro *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*, de João de Jesus Paes Loureiro, que destaca o pássaro junino como elemento fundamental do imaginário amazônico sob uma perspectiva sociológica e dos estudos culturais; e da dissertação *A música do Pássaro Junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará de Belém do Pará*, de Rosa Maria Mota da Silva, que busca descrever a importância e estrutura da música nessa expressão.

Outras publicações fazem parte de uma iniciativa do Instituto de Artes do Pará para divulgar e incentivar a produção do teatro de pássaros em Belém. Através de alguns números dos *Cadernos do IAP* foram publicados na íntegra alguns libretos de pássaros juninos (OLIVEIRA, 2001; PONTES E SOUZA, 2001; SOUZA, 2002; ATAÍDE, 2002; CORDOVIL, 2002) e um único de cordão de pássaro (NEVES, 2008), além de um número ter sido dedicado exclusivamente à transcrição das músicas de três cordões de bicho, seis cordões de pássaro e sete pássaros juninos, o Caderno 22, *Pássaros e bichos juninos: músicas e partituras* (PARÁ, 2009).

O Teatro que o Povo Cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo, é um livro publicado pela SECULT em 1997 como uma adaptação da tese de doutoramento do professor Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Esse trabalho teve por objetivos: 1) Buscar a história de como se constituiu essa modalidade de teatro do povo, através de um profundo levantamento dos primeiros registros bibliográficos acerca dos pássaros juninos; 2) Traçar o seu parentesco com outras formas de autos dramáticos populares da Amazônia, como bois-bumbás e cordões de bichos, tendo como base principalmente os trabalhos de Vicente Salles (1980) e Mário de Andrade (1982); 3) Descrever o surgimento de uma nova dramaturgia, fazendo uma exposição dos elementos distintivos e comuns dos modelos dramáticos, principais personagens e tipos, estrutura dramática e principais partes estruturantes, os processos criativos, pincelando alguns aspectos descritivos da música, cenotécnica, figurinos e acessórios, coreografia, público, etc. encontrados nos pássaros juninos e cordões de pássaro (MOURA, 1997).

João de Jesus Paes Loureiro, poeta, professor e pesquisador da UFPA, em seu livro *Cultura Amazônica, uma poética do imaginário* (uma adaptação da sua tese de doutoramento na Sorbonne, na França, e publicada pela CEJUP em 1991), se propõe a fazer uma análise sobre a cultura amazônica privilegiando um ângulo ainda inexplorado, segundo o próprio autor, nos trabalhos acadêmicos que tem como objeto a cultura amazônica: a função poética dessa cultura. Nesse trabalho ele dedica um de seus capítulos à descrição e análise de um pássaro junino, cujo título é “Pássaro junino ou o amor proibido ou sangue do meu sangue”. Depois de refazer historicamente o caminho do pássaro junino através dos primeiros registros das suas aparições e das suas prováveis origens e influências, Loureiro (1991) expõe o libreto²¹ da peça de Lourival Pontes, que dá título ao referido capítulo e que foi apresentada pelo grupo Rouxinol²², para, através dos elementos dramáticos constitutivos do texto, ilustrar sua tese de que na cultura amazônica o metafísico, o elemento mítico e poético, encontra-se numa dimensão ao mesmo tempo imanente e transcendente, “um estado poético que evolui do devaneio, da livre expressão do imaginário”, onde “o impossível trona-se possível, o incrível apresenta-se crível, o sobrenatural resulta no natural” (LOUREIRO, 1991, p.11). Ele conclui que o pássaro junino “é a teatralização do imaginário amazônico compreendido como expressão simbólica da cultura regional” (LOUREIRO, 1991, p.339).

Pássaros... bordando sonhos: função dramática do figurino no teatro de pássaros em Belém do Pará, é uma publicação do Instituto de Artes do Pará, através dos *Cadernos do IAP*, que foi baseada na dissertação de mestrado em Arte Dramática da professora Margaret Refkalefsky defendida em 2000 na Universidade de Quebec, Canadá. Esse trabalho diferencia-se do anteriormente citado por trabalhar com apenas um aspecto desse gênero popular: o figurino, além de fazer uma abordagem muito menos descritiva, e sim interpretativa. Com um texto fluente e pouco rebuscado, sem com isso abrir mão de um consistente aprofundamento teórico, Refkalefsky faz uma defesa do figurino como sendo “dominante dentre as

²¹ Loureiro chama o pássaro junino de *ópera cabocla*, pois tem todos os elementos do gênero operístico: “é pontuada de canções – seja na forma de coral, de árias isoladas ou de solos instrumentais. Tem libreto (texto tanto cantado quanto falado de uma peça musical), marcação cênica e indumentárias vistosas de acordo com a posição social ou exótica dos personagens” (LOUREIRO, 1991, p.324).

²² A encenação da peça aconteceu em 1976, em Belém, porém o grupo Rouxinol foi criado em 1912 (LOUREIRO, 1991, p.324).

funções expressivas do pássaro”, pois “é pelo vestuário que percebemos os personagens, a época, o lugar, a cenografia, a posição social, a hierarquia dos personagens, os conflitos do enredo” (REFKALEFSKY, 2001, p. 14-17).

Pássaros de vôo longo: o processo de encenação do teatro dos pássaros em Belém do Pará é o título da tese de doutoramento em Artes Cênicas da professora Olinda Margaret Charone, defendida em 2008 na Universidade Federal da Bahia. Seus principais objetivos foram: identificar atualmente os grupos realizadores do Pássaro Melodrama Fantasia, em Belém do Pará; selecionar, entre os grupos identificados, dois como objetos para esta pesquisa; registrar todo o processo de montagem dos grupos escolhidos; descrever a multiplicidade de gêneros da arte do espetáculo Pássaro Melodrama Fantasia; investigar o papel da criança na realização desse teatro popular nos dois grupos; investigar como se processa o repasse da tradição. O fato de a professora ter escolhido fazer a pesquisa a partir de um olhar interno, como uma das brincantes de um dos grupos pesquisados, resultou num texto fluente e extremamente dinâmico, no sentido que é capaz de transportar o leitor aos ambientes de ensaio e de apresentações (CHARONE, 2008).

A música do Pássaro Junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará de Belém do Pará é o título da dissertação de mestrado em Musicologia da professora Rosa Maria Mota da Silva, defendida em 2003 na Universidade de São Paulo. Seus principais objetivos foram compreender qual o papel da música no teatro de pássaros, e discriminar quais os elementos comuns e distintivos entre os Cordões de Pássaros e os Pássaros Juninos. Para isso a professora selecionou um grupo que trabalhava com o gênero Pássaro Junino e outro que trabalhava com o gênero Cordão de Pássaro, acompanhando todo o processo de produção dos espetáculos, desde a aprendizagem do texto e da música pelos brincantes, ensaios com os músicos até o dia das apresentações. De maneira direta e objetiva a professora Rosa discrimina todos os gêneros musicais percebidos por ela durante a observação dos grupos em questão, classificando as funções musicais em: músicas de entrada; músicas da parte dramática, que compreende as músicas dos personagens, da maloca, da matutagem, música ritual, e a musica do balé; e as músicas de despedida. Além de listar os gêneros musicais percebidos, a professora Rosa também quantificou a duração das músicas, além de discriminar os tipos de compasso e tonalidades de todas elas (SILVA, 2003).

Na monografia *A farsa do prêmio*, publicada pela Academia Paraense de Letras em 1982, o antropólogo Sidney Piñon se propõe a fazer uma análise sob uma perspectiva política da relação entre o poder público e as expressões populares reconhecidas por ele como folclóricas. O seu objetivo com esse trabalho é lançar uma luz sobre o entendimento do folclore considerando-o não como uma realidade ultrapassada, estática e exótica, mas como uma realidade social presente e viva, expressão máxima da produção cultural de uma classe sem voz política. O Estado intervém nessa produção cultural através de políticas de “valorização”, “preservação” e “conscientização”, quando cria concursos e festivais, com títulos, troféus e subvenções, acabando por manipular e desarticular politicamente os grupos participantes na medida em que institucionaliza a rivalidade entre os mesmos (PIÑON, 1982).

Cada uma dessas referências bibliográficas relacionadas acima foi capaz de me conduzir como pesquisador a uma lista de outras obras que ou apenas citam ou abordam o teatro de pássaros em segundo plano, por isso acredito serem suficientes os trabalhos que apresento aqui como base para uma reflexão consistente sobre o que seria ou como deveria ser o Cordão de Azulão, já que quase todos eles se referenciam um ao outro.

2.1. Aspectos gerais dos Pássaros Juninos e Cordões de Pássaros

Durante a revisão bibliográfica sobre os pássaros juninos constatee alguns pontos comuns entre quase todos os trabalhos. Todos os autores que abordaram aspectos históricos sobre a origem e influencia do teatro de pássaros tiveram como principal fonte de pesquisa os trabalhos de Vicente Salles (1971, 1980, 1994). Ele é o primeiro autor a tentar traçar uma arqueologia dos Pássaros, evocando uma evolução de outras expressões populares como o bumba-meu-boi, juntada a influencia de outros gêneros teatrais e musicais, como o teatro de revista, o teatro nazareno, e das óperas apresentadas por companhias que chegavam à Belém vindos da Europa. Apesar da extensa documentação consultada por Salles (1994)

sobre as prováveis origens e influências para o desenvolvimento desse gênero popular, a necessidade de uma continuidade desses esforços na busca por outras fontes históricas que elucidem melhor essa questão fica evidente no trabalho de Charone (2008) quando em uma entrevista com um ensaiador de pássaro ele revela uma versão história de origem vinda de uma tradição recebida dos seus antepassados, onde o Cordão de Pássaro teria surgido nas mesmas rodas de capoeira e carimbo em que os escravos dançavam enquanto seus senhores assistiam a óperas e peças teatrais em espaços vedados a eles. Por acreditar que o tipo de abordagem que apresento neste trabalho não torna obrigatório algum levantamento historiográfico sobre essas origens, me atenho em destacar essa necessidade a fim de que algum outro pesquisador num futuro próximo se interesse por essa questão e se lance nessa empreitada.

Outro ponto em comum entre todos esses trabalhos é que, apesar de a maioria das publicações listadas acima pontuarem as diferenças entre os gêneros Melodrama Fantasia e o Cordão de Pássaro, a maior parte delas dá uma maior ênfase ao primeiro gênero, talvez por ele ter uma estrutura dramática e de performance mais complexa, ou com maior número de elementos em cena, do que as encontradas nos Cordões de Pássaro e Cordões de Bicho.

Todos os autores que a presente pesquisa alcançou concordam que o pássaro junino existe em duas vertentes: o Cordão de Pássaros e o Pássaro Junino ou Melodrama Fantasia. É importante dizer que essa é uma terminologia êmica já estabelecida e consolidada entre os brincantes desses folguedos. Com a finalidade de evitar confusões de interpretação durante a leitura do texto, adotei um critério de escrita que acredito ser suficientemente prático e que devo explicitá-lo aqui: quando me refiro de forma específica a cada uma das categorias de pássaro, Cordão de Pássaro e Pássaro Junino, o farei sempre com letras maiúsculas, enquanto que, quando eu estiver me referindo às duas categorias de forma genérica o farei com letras minúsculas chamando-as de pássaros juninos.

Uma análise comparativa entre as duas categorias de pássaros mostra que existem diferenças básicas tanto na estrutura de apresentação quanto no tipo de espaço necessário para a realização das mesmas, por isso acredito ser extremamente conveniente neste ponto do trabalho discriminar as principais

diferenças entre cada uma dessas categorias a fim de localizar e caracterizar melhor o objeto desta pesquisa.

A análise comparativa que se segue faz parte do trabalho desenvolvido pela professora Rosa Maria Silva, que no ano de 2001 analisou o Cordão de Pássaro Tangará e o Pássaro Junino Tucano, ambos grupos de destaque no cenário dos festejos juninos em Belém por serem vencedores de concursos de Cordões e Pássaros Juninos promovidos pela Secretaria Executiva de Cultura do Estado do Pará; e também pela tese de doutoramento da professora Olinda Charone, defendida em 2008, analisou os processos de criação, montagem e encenação dos Grupos de Pássaros Juninos Tem-Tem e Caboclo Lino Pardo; e da minha observação pessoal de uma apresentação do Pássaro Junino Tucano, realizada em junho de 2010 no Teatro Waldemar Henrique em Belém.

Excertos extraídos dos trabalhos acima citados foram utilizados na medida em que encontrei pontos comuns entre eles, e sempre que eles apresentaram diferenças entre a descrição da estrutura básica dos pássaros encontrada por suas autoras e a estrutura que percebi no espetáculo que observei, essas diferenças foram pontuadas apenas como uma maneira de mostrar a flexibilidade e adaptabilidade que existe nesse gênero de teatro popular, e nunca como tentativa de mostrar equívocos ou descaminhos nesses trabalhos.

É importante dizer que, enquanto que existem registros da ocorrência de Cordões de Pássaros em praticamente todo o Estado do Pará, os Pássaros Juninos ou Melodrama Fantasia se concentram na capital paraense, incorporando à sua performance características do estilo de vida dos centros urbanos, quando os personagens evocam assuntos em voga nos meios de comunicação de massa, ou incorporando e mesclando no texto elementos das tradições culturais amazônicas, como o sotaque ou os mitos e magias da floresta, com as gírias características do vocabulário dos jovens das cidades do eixo sul-sudeste e com a utilização das novas tecnologias de comunicação como o telefone celular e a internet. Pude observar essas apropriações, ou contextualizações apenas durante o espetáculo do que assisti do Pássaro Junino Tucano em 2010.

Segundo Silva (2004), no que diz respeito ao enredo desenvolvido e a movimentação de palco, nos Cordões de Pássaros, os brincantes permanecem o

tempo todo no espaço do espetáculo em uma disposição de semi-círculo ou meia-lua, deslocando-se para o centro desta formação na hora de sua performance. Em seguida retornam à posição original.

A história básica está centrada em torno de um pássaro de estimação que é ferido ou morto por um caçador. O infrator é perseguido e preso pelos índios que o entregam ao responsável pela guarda do pássaro, que o leva à presença do dono. Este, ao ver o pássaro sem vida, aplica uma punição severa ao caçador. Ele implora perdão e recebe uma chance de redenção de seu crime, caso consiga curar ou ressuscitar o pássaro (SILVA, 2004. p. 107).

Segundo a mesma autora (SILVA, 2004), já no Pássaro Melodrama Fantasia é necessário um espaço com qualidades mais específicas: é importante que o palco possua coxias ou uma saída que dê acesso a algum tipo de camarim, já que alguns dos brincantes trocam várias vezes de figurino no decorrer do espetáculo (os que fazem papéis de nobres chegam a fazer até três trocas).

No espetáculo que assisti em 2010 nenhuma das personagens trocou de figurino durante toda a apresentação, apesar de haver coxias disponíveis para a entrada e saída de cena dos atores. Talvez isso tenha acontecido dessa forma pelo fato de a maioria dos figurinos e maquiagem dos brincantes em cena serem tão bem assentados sobre o corpo dos mesmos, exigindo com isso uma quantidade de tempo não disponível dentro do tempo do espetáculo para qualquer readequação de maquiagem ou figurino, e por isso para cada personagem havia um brincante devidamente paramentado e maquiado.

Ainda segundo Silva (2004), para os Pássaros Juninos não existem cenários, e por isso é fundamental que haja uma cortina separando o interior do palco e o público, a fim de que, entre as cenas, o fechar e abrir da mesma comunique momentos e espaços diferentes do drama. Assim, se há uma cena com nobres no castelo e a próxima cena será na floresta com índios, o ato de abrir e fechar de cortinas, junto com o comentário do narrador, faz a separação imaginária destes ambientes.

Ainda quanto às diferenças de movimentação cênica entre os Cordões e os Pássaros Juninos, Charone (2008) diz o seguinte:

Os cordões de pássaros têm como característica a permanência em cena da maioria dos brincantes, colocados em semicírculo, e no centro desenvolvem-se todas as cenas. Os brincantes, na hora de suas cenas,

dirigem-se ao centro do palco, voltando em seguida para suas posições de origem, e podem ser apresentados em qualquer espaço. Já o pássaro junino ou pássaro melodrama fantasia requer espaço mais apropriado, com palco, camarim e cortina. Os brincantes durante as apresentações fazem várias trocas de roupas. As cortinas são utilizadas para a finalização de cenas e quadros. Assim, se temos uma cena da maloca e em seguida o bailado, o ato de abrir e fechar a cortina faz a separação imaginária dos ambientes, muitas vezes acompanhado do comentário de um narrador. É importante frisar que não há cenários (CHARONE, 2008, p. 38).

Já no espetáculo encenado no Teatro Waldemar Henrique pelo Pássaro Tucano, havia uma panada no fundo do palco com pinturas que ilustravam uma paisagem de fazenda, além de algo que parecia um igarapé, folhagens que emolduravam um céu com algumas nuvens. Também outros elementos cênicos fixados nele, como palmeiras e folhagens que pareciam ser feitas de papelão, arame e celofane. Todos os quadros se passavam frente a mesma panada, e a troca de quadros não era mediada nem por cortina ou pela iluminação, apenas um quadro dava lugar a outro num tempo suficiente para não haver buracos no fluxo da estória.

Segundo Silva (2004), o roteiro do Pássaro Junino também é mais complexo do que a do Cordão de Pássaro:

O enredo, além de contar a história básica dos cordões de bichos e pássaros, ou seja, a morte e ressurreição do pássaro, diferencia-se destes, porque nos Pássaros juninos, o pássaro raramente morre, e sim é ferido, alvejado ou capturado, passando a ser este tema um motivo secundário. A história priorizada é aquela que narra episódios da vida de nobres ou coronéis, nos quais um deles representa o vilão que arquiteta suas maldades contra os mais fracos. Porém, haverá um herói, também pertencente à nobreza, que com o auxílio dos mais humildes, grupo formado pelos índios, matutos e caboclos, vencerá o tirano (SILVA, 2004, p. 107).

Segundo Silva (2004), alguns personagens e as funções dramáticas exercidas por eles também são comuns tanto aos Cordões quanto aos Pássaros Juninos. Por seu texto ser bastante direto e objetivo, acredito ser prático transcrever aqui, por mais longos que sejam as transcrições, alguns trechos dessa análise que abordem, além dos personagens, da distribuição de funções dentro da produção do espetáculo, e dos quadros que compõem a estrutura dramática da narrativa, eles funcionam como se fossem as diferentes cenas ou atos de uma ópera.



Figura 1 – Porta Pássaro
Fotografia de Elza Lima
Fonte: Blog da Galeria Theodoro Braga

“A Porta-pássaro é representada por uma menina com idade entre cinco e dez anos e de pequena complexão. Sua indumentária é a mais luxuosa do grupo. Na cabeça traz um capacete com a escultura do pássaro, veste-se com um macacão de tecido brilhoso e plumas nas cores do pássaro, tendo um leve tecido ligando as pernas aos braços, que com o movimento constante dos braços de cima para baixo simula o vôo da ave. Quando em cena, movimenta-se constantemente por todo o palco demonstrando leveza, graça e fragilidade” (SILVA, 2004, p. 108).



Figura 2 – Nobres
Fonte: Blog do Pássaro tucano

“Os Nobres representam o poder social e econômico. É o núcleo formado por rei, rainha, príncipes, princesas, marquês, marquesas, duque, duquesas e barões que vivem em palácios dentro da floresta amazônica. Assim como, os Coronéis ou fazendeiros também representam a classe dominante” (SILVA, 2004, p. 108).



Figura 3 – Caçador
Fonte: Blog do Pássaro Tucano

“O Caçador é um dos papéis principais. Seu figurino compõem-se de bota, calças justas, camisa, chapéu e a espingarda. A participação musical deste personagem é expressiva e para desempenhar esse papel o guardião escolhe um brincante de boa voz” (SILVA, 2004, p. 108).



Figura 4 – Matutos
Fonte: Blog do Pássaro Tucano

“Os Matutos representam o lado cômico do espetáculo. Com eles o público se descontrai e ri bastante. O figurino dos matutos lembra as fantasias de São João na roça, chapéu de palha, camisa quadriculada e as meninas com vestidos de chita. Temos geralmente dois tipos de matutos: o paraense e o cearense . Seus modos de falar retratam bem o linguajar do nosso caboclo ribeirinho. A música dos matutos é pensada com a finalidade de se fazer rir; as letras são maliciosas e de duplo sentido” (SILVA, 2004, p. 108).



Figura 5 – Fada
Fonte: Blog do Pássaro Tucano

“A Fada é uma personagem saída dos contos de fadas europeus, com estrela na cabeça e varinha de condão. Aparece sempre para fazer revelações, cortar encantamentos e canta com uma voz suave e doce” (SILVA, 2004, p. 108).



Figura 6 – Pajé
Fonte: Blog do Pássaro Tucano

“O Pajé é o indivíduo que, nas cidades do interior do Estado, exerce a prática da pajelança, tida como algo natural. Os pajés têm o dom de realizarem curas físicas e espirituais. Como temos diversas comunidades ribeirinhas desprovidas de assistência médica, o pajé torna-se uma pessoa respeitada e também causa um certo temor, em virtude de seus poderes mágicos” (SILVA, 2004, p. 109)



Figura 7 – Feiticeira
Fonte: Blog do Pássaro Tucano

“A Feiticeira é também chamada de ‘Mãe de Santo’. Seus poderes podem estar ligados ao bem ou ao mal. Para realizar suas sessões, conta com a colaboração das ajudantes, também chamadas de Filhas de Santo” (SILVA, 2004, p. 109).



Figura 8 – Tuxaua ou Mourubixaua
Fotografia: Elza Lima
Fonte: Blog da Galeria Theodoro Braga

“O Tuxaua ou Morubixaba é o chefe da tribo. Tem a responsabilidade de proteger a floresta, conseqüentemente, o pássaro. É solicitado para encontrar e prender o caçador ou qualquer personagem que se perca na floresta. Nos Pássaros Juninos seu figurino é um dos mais luxuosos” (SILVA, 2004, p. 109).

Na Fase de pré-produção e produção dos Pássaros e dos Cordões de Pássaros há uma série de atividades desempenhadas que podem ser acumuladas por alguns dos brincantes. Muitas vezes alguns deles exercem as funções de brincantes, organizadores e produtores do espetáculo. São eles:

“O Guardião ou Proprietário é a figura central do grupo. Em seu nome está o registro ou razão social do Pássaro, o que garante a participação do grupo nas programações oficiais. Dentre as suas inúmeras atribuições destacamos: arcar com as despesas financeiras do grupo, escolher ou encomendar a peça, selecionar brincantes, distribuir papéis, elaborar e confeccionar figurinos, marcar ensaios, organizar a agenda de apresentações, contratar músicos e regê-los durante os ensaios e espetáculos, gravar fitas das músicas para os músicos.

O Ensaaiador é a pessoa responsável por passar o texto com os brincantes. Geralmente esta função é desempenhada pelo próprio guardião.

Os Brincantes são todas as pessoas que sobem ao palco para a realização da apresentação. Eles podem representar um personagem, compor a maloca- grupo de índios- ou fazer parte do balé. O nome Brincantes é usado para as pessoas que representam sem serem atores profissionais, embora alguns pássaros contratem atores ou cantores profissionais para atuarem como personagem de destaque. Porém, a maioria dos participantes são amadores.

O Figurinista é o responsável pela concepção e confecção das roupas e adereços usados pelo grupo.

O Coreógrafo cria e ensaia a coreografia dos dançarinos do grupo.

Os Músicos acompanham os grupos nos espetáculos das apresentações oficiais, recebem cachê sendo um dos itens mais onerosos para os guardiões” (SILVA, 2004, p. 107-108).

A função de cada grupo de personagens também na organização do drama é bastante comum nos dois gêneros de pássaros. A esses grupos de personagens é dado o nome de quadros, e, segundo Charone (2008), são basicamente seis:

Quadro do Pássaro: o pássaro, cuja presença é episódica, descolada muitas vezes do enredo principal ou subordinada à nova narrativa dramática; suas intervenções são, às vezes, imprevistas. A perda, a morte e a ressurreição do animal acabam, portanto, diluindo-se no emaranhado dos outros temas característicos do melodrama.

Quadro da Nobreza: este quadro encabeça a lista dos personagens no texto dos pássaros juninos. Tal lista se organiza não pela ordem de entrada dos personagens em cena, nem pela relevância que ocupam no desenvolvimento do enredo, mas por sua posição social. Os nobres são protagonizados por figuras de alta hierarquia (imperadores, marqueses,

condes), contextualizados para a Amazônia. A trama, em certos exemplos, desenvolve-se em torno dos conflitos familiares, causados por um pai arbitrário, cruel, sedento de poder e de bens materiais, que não hesita diante da violência e até mesmo do assassinato, para alcançar seus desígnios. As muitas peripécias, que envolvem as situações típicas do melodrama, desembocam em um desfecho no qual todos os conflitos se harmonizam pela supressão de quem os provocou.

Quadro do Matuto²³: o quadro em que tomam parte os matutos representam o lado cômico do espetáculo e têm por objetivo provocar na platéia um tipo de catarse: o riso e o gozo provocado pela irreverência, pela malícia e pela obscenidade. Tamanho acúmulo de sofrimentos, próprios da nobreza, tornar-se-ia insuportável para o público, não fosse a atuação orgiástica da matutagem²⁴. Suas intervenções se dão nos momentos em que a tensão atinge patamares intoleráveis. A matutagem não surge, porém, como um elemento isolado. Em alguns momentos, ela participa da ação dramática sem perder, no entanto, suas características cômicas.

Quadro do Ballet: outro momento de ruptura com as tensões do melodrama é o quadro do ballet, também chamado de bailé por alguns participantes dos pássaros, conforme revela Moura (1997, p. 157): “bailé, vocábulo pelo qual é mais conhecido”. Tem a função de distrair o público durante a troca de roupas dos brincantes, já que não há intervalos durante o espetáculo. Inicialmente o bailé era simples, dançavam-se forrós e baiões, mas acabou transformando-se em autêntico número de teatro de revista, com rumbeiras e solistas, exibindo os ritmos do momento.

Quadro da Maloca: o quadro da exuberante maloca é formado por uma tribo de índios que participam nos cordões de pássaros e pássaros juninos. A função primordial é proteger o pássaro e aprisionar o caçador quando este atenta contra a ave. O morubixaba, mais comumente designado como tuchaua (o diretor dos índios), é a autoridade máxima e dele partem todas as ordens.

Quadro da Macumba: quadro formado pela Mãe-de-Santo ou Pajé e ajudantes, pela Feiticeira e ajudantes, e tem como função a cura ou a ressurreição do pássaro, ou a realização de serviços benéficos ou maléficos para os personagens da história (CHARONE, 2008, p. 41-42).

Quanto à música, Silva (2004) adota a estrutura de organização sugerida por Mário de Andrade (1982) para classificação das Danças Dramáticas Brasileiras para classificar as músicas dos pássaros estudados por ela. Segundo essa estrutura elas podem ser divididas em:

1. Música de entrada: são consideradas aquelas que antecedem a parte dramática. Geralmente, fazem parte desse grupo uma abertura musical ou canto de apresentação e hino do grupo.

²³ Para Mário de Andrade o interesse pelo cômico fez com que houvesse um aumento do entrecho das Danças Dramáticas, além do que o riso de certa forma ser um elemento libertador. Segundo ele: “[...] a vontade de caçar, de se libertar de valores dominantes por meio do riso, produziu a inflação de episódios como esses, em que o povo atinge inocentemente o próprio sacrilégio numa serena ausência de pecado” [ANDRADE, 1982, p. 26, apud SILVA, 2004, p. 109].

²⁴ Coletivo que designa o conjunto de matutos.

2. Música da parte dramática: são aquelas que compõem o enredo (músicas das personagens) ou aqueles que servem de entreto (músicas do balé ou quadro especial).
3. Música de despedida: apresentação das despedidas e agradecimentos finais do grupo.

Durante sua pesquisa, Silva (2004) destacou que todos os grupos com os quais teve contato apresentavam um outro tipo de música que acontecia logo após a música de entrada dos grupos, uma marcha de salão, que ela denominou “hino do grupo”, pois funcionava como uma auto-proclamação identitária dos grupos, que as carregavam durante anos seguidos. A autora ainda acrescenta que todos os hinos dos grupos que assistiu no período da sua pesquisa pertenciam ao gênero musical de marcha carnavalesca (SILVA, 2004, p. 112).

Na música da parte dramática, constatamos que estão inseridas: música dos Personagens (compreende cantos solos destinados aos personagens principais da peça, por exemplo: o Caçador, a Fada, a Princesa, e fazem parte deste repertório gêneros como valsa, boleros e canções); música da Maloca (constitui-se de peças instrumentais para o bailado dos índios, e os gêneros predominantes na apresentação da Maloca foram os xotes, tocados pelas bandas.); música da Matutagem (tem como característica básica o humor, e os gêneros mais usados foram os xotes, carimbó e baião); música Ritual (é usada para cura ou ressurreição do pássaro, e são pontos rituais de Umbanda ou pajelança - os grupos observados, o acompanhamento foi feito por instrumentos de percussão, tambores ou atabaques, executados pelos brincantes); música do Balé (é destinada aos números de danças - em geral são dois números por grupo e às vezes há um solo de uma sambista no final) (SILVA, 2004, p. 113-144).

Quanto aos músicos, são contratados e remunerados pelo trabalho nos ensaios e apresentações pelos próprios brincantes, muitas vezes sacrificando seu orçamento familiar em favor do grupo de pássaros (CHARONE, 2008, p. 91-92). Silva (2008, p. 89-90) apresenta um esquema que descreve a participação dos músicos contratados para tocar no espetáculo do Pássaro Junino Tucano em 2001: 1) Contratação; 2) Preparação das transcrições das músicas pelos músicos, que não se reúnem sozinhos para ensaio do repertório; 3) Ensaios com os brincantes, que

acontecem em pequeno número e próximos aos dias do espetáculo; 4) Realização do espetáculo;

No trabalho da professora Charone (2008) ela não discrimina quais os instrumentos são utilizados para o acompanhamento musical, mas pude perceber quais eram através de uma fotografia dos músicos que acompanharam o Grupo de Pássaros Tem-tem registrada durante um dos espetáculos. A banda era composta por um violonista, um saxofonista (sax tenor), e dois percussionistas, onde um deles tocava atabaques e o outro um bumbo com pratos acoplados (CHARONE, 2008, p. 93). No espetáculo do Pássaro Tucano que assisti em 2010, eram três os instrumentistas: um violonista, um saxofonista (sax tenor) e um percussionista. Essas diferenças também demonstram que existe flexibilidade na escolha da quantidade dos músicos e nos instrumentos para acompanhamento das músicas do espetáculo.

Como já dissemos anteriormente, esta descrição das semelhanças e diferenças entre Cordões e Pássaros Juninos refere-se aos pássaros observados pela professora Rosa Maria Mota da Silva (2003) durante sua pesquisa de mestrado na cidade de Belém, no ano de 2001, por isso, vale ressaltar aqui que todos os pesquisadores relacionados até aqui e que adotaram o pássaro junino como objeto de estudo, não se deslocaram para o interior do Estado, a não ser o compositor, professor e pesquisador Marcos Jacob da Costa Cohen (2005), citado ainda na introdução deste trabalho. O Cordão de Pássaro com o qual me propus a trabalhar nesta pesquisa é o mesmo que ele escolheu para utilizar como material sonoro básico para o seu projeto composicional: O Cordão do Azulão.

2.2. O Cordão do Azulão

Neste capítulo minha intenção ainda é me ater às fontes bibliográficas encontradas durante a pesquisa, por isso vou apresentar aqui uma exposição dos relatórios que Cohen (2005) apresentou ao IAP como parte do desenvolvimento do seu projeto apoiado pela Bolsa de Pesquisa e Criação Artística, que resultou na composição homônima ao cordão estudado aqui. Apenas no próximo capítulo é que apresentarei uma descrição do Cordão do Azulão baseada nas entrevistas que fiz com Seu Benedito Mariano, compositor do mesmo.

Para empreender seu projeto Cohen teve que se deslocar até a comunidade localizada no Km 23 da PA 136, entre Castanhal e Terra Alta, lugar de origem e desaparecimento desse cordão, para empenhar-se num trabalho de registro e coleta de informações e depoimentos a fim de obter material sonoro suficientemente adequado para aplicá-lo em seu projeto de recriação musical do Cordão do Azulão.

Também é importante dizer aqui que, como o seu trabalho tinha um enfoque de caráter quase absolutamente sonoro, nos seus relatórios organizados ao final do trabalho de campo não constam outras informações estruturais sobre manifestação a não ser as que se pode deduzir a partir destes relatórios.

Segundo esses relatórios (COHEN, 2005) o Cordão do Azulão se desenvolvia sobre uma estrutura de sete músicas intercaladas por trechos recitados em forma de poesia. Eis aqui a transcrição da estrutura geral do espetáculo apresentada por ele:

Personagens:

- Dois caçadores
- Um delegado
- Um advogado
- O filho de um dos caçadores

- O pássaro Azulão
- Um doutor
- Um ajudante do doutor.

Sumário dos acontecimentos:

1. Começa com a música de abertura (marcha).
2. Continua com a 2ª música para poder iniciar o texto do cordão (samba).
3. 1ª parte: Caçador chama outro para a caçada. 3ª música: Samba – música para matar o passarinho. Depois da música mata o passarinho.
4. 2ª parte: O amo dá a queixa para o delegado. Os caçadores vão para a prisão e ocorre a entrega do passarinho. 4ª música: Valsa – lamentação dos caçadores presos.
5. 3ª parte: Os filhos dos caçadores vão procurar o delegado.
6. 4ª parte: Combate do delegado com o advogado, que entram em acordo para operar o pássaro. O advogado chama o doutor. 5ª música: Samba para o doutor.
7. 5ª parte: O delegado fala ao doutor e o doutor chama seu ajudante.
8. 6ª parte: O doutor leva o pássaro já curado para o delegado que solta os caçadores. 6ª música: Marcha – levantamento do pássaro. 7ª música: Marcha – música de despedida.

Já a partir desse quadro esquemático é possível detectar algumas particularidades no Cordão de Azulão que o diferenciam dos outros pássaros observados pelos pesquisadores relacionados neste trabalho. O enredo continua o mesmo, isto é, o drama gira em torno de um pássaro que é caçado, atingido, morto e posteriormente ressuscitado, porém, há diferenças expressivas no número de personagens, aparecendo uma supressão de alguns e acréscimo de outros: Não há

aqui os nobres, nem uma fada ou feiticeira, nem os índios, pajé ou tuxaua, nem os matutos, ocasionando, aparentemente, uma diminuição drástica do elemento mágico, místico, mítico, tão presentes nos pássaros da capital.

Na época da composição deste relatório (COHEN, 2005), Seu Mariano parecia estar muito empolgado em fazer um registro do Cordão do Azulão através do projeto de Cohen, o que o levou a empenhar-se num grande esforço de memória para lembrar-se de todas as partes desse cordão, pois, apesar de, em depoimento para este presente trabalho, Seu Mariano dizer não ter certeza do ano em que aconteceu a última apresentação do Cordão de Azulão, Cohen (2005) obteve informação de que o último ano em que Seu Mariano *botou* o cordão foi em 1968. Esse distanciamento da data de aniversário da morte desse cordão, acredito, torna esse trabalho ainda mais interessante se considerarmos a empolgação vívida que ainda existe no discurso dos brincantes quando falam sobre tempo em que saíam com o cordão pela rodovia PA 136 e suas travessas à procura das casas onde fariam sua performance, isso mesmo depois de já haverem se passado mais de 40 anos desses eventos. Estamos diante de uma situação em que a memória se destaca como uma fonte importantíssima para a percepção de elementos e valores culturais que fazem parte da constituição da sensibilidade musical de um determinado grupo. Esse assunto também será melhor abordado no próximo capítulo.

Nessa primeira aproximação mais direta ao Cordão do Azulão acredito ser importante expor agora a parte principal desses relatórios: o texto em forma de roteiro da apresentação e letras das músicas narrados pelo Seu Benedito Mariano:

TOCA O APITO AVISANDO QUE JÁ VAI COMEÇAR.

Música de abertura: Marcha (1ª música)

Sai da frente que nós queremos passar
 Amigos companheiros viemos para brincar
 Sai da frente que nós queremos passar
 Amigos companheiros viemo aqui pra brincar

Meu senhor dono da casa
 Amigo do coração
 Vai desculpendo alguma falta
 Que encontrou nesse cordão

Abre alas que nós queremos passar
 Viemo de tão longe viemo representar
 Abre alas que nós queremos passar
 Viemos de tão longe viemo representar

Meu senhor dono da casa
 Vós queirais me desculpar
 Dormi muito acordei tarde
 E agora é que vim chegar

Meu senhor dono da casa
 Vós queirais me desculpar
 Dormi muito acordei tarde
 E agora é que vim chegar

Abre alas que nós queremos passar
 Viemo de tão longe viemo representar
 Abre alas que nós queremos passar
 Viemos de tão longe viemo representar

Sete e sete são quatorze
 Três vez sete vinte e um
 Tenho sete namorada e não me caso com nenhuma

Sete e sete são quatorze
 Três vez sete vinte e um
 Tenho sete namorada e não me caso com nenhuma

Sai da frente que nós queremos passar
 Viemos de tão longe viemo representar

Sai da frente que nós queremos passar
Viemos de tão longe viemo aqui para brincar

Quêde o dono desta casa
Comigo venha falar
Traga a palma da vossa mão
Que eu quero cumprimentar

Quede o dono desta casa
Com ele quero falar
Traga a palma da vossa mão
Que eu quero cumprimentar

TOCA APITO AVISANDO QUE ENCERROU ESSA PARTE.

TOCA APITO AVISANDO QUE INICIA OUTRA SESSÃO.

2ª Música de abertura, já para iniciar o Cordão: Marcha (2ª música)

Já chegamos com alegria
Com prazer no coração
Nós viemo de tão longe
Trazendo nosso Azulão

Já chegamos com alegria
Com prazer no coração
Nós viemo de tão longe
Trazendo nosso Azulão

Alô senhor
Chegamos para brincar
Alô senhor
Agora que pude chegar

Alô senhor
Chegamos para brincar
Alô senhor
Agora que pude chegar

Nós viemo de tão longe
Chegamo aqui pra brincar
Trazendo nosso Azulão
Que veio representar

Nós viemo de tão longe
Chegamo aqui pra brincar
Trazendo nosso Azulão
Que veio representar

Alô senhor
Chegamo aqui pra brincar
Alô senhor
Nós viemo para brincar

Alô senhor
Chegamo aqui pra brincar
Alô senhor
Nós chegamos para ficar

Sete e sete são quatorze
Não me diga meu amigo
Sete e sete são quatorze
Não me diga meu amigo

Alguém já que me ensinou
Nunca falou isso antigo
Alguém já que me ensinou
Nunca falou isso ao vivo

Alô senhor
Chegamo aqui pra brincar
Alô senhor
Nós viemo para brincar

Alô senhor
Chegamo aqui pra brincar
Alô senhor
Nós chegamos para ficar

No dia que chove muito
Que faz sol e relampeia
No dia que chove muito
Que faz sol e relampeia

Vejo no céu as estrela
Como elas alumeia
Vejo no céu as estrela
Como elas alumeia

TOCA O APITO AVISANDO QUE ENCERROU A SESSÃO**Falado: O caçador convida o outro para caçar**

Meu cumpadi Zé Manco
Meu Cumpadi Zé Carumbá
Eu vim aqui te convidar
Pra nós fazer uma caçada
No sertão do Ceará

Ah, cumpadi
Parece que hoje não vai dar
Eu não tenho munição
Lá em casa ta difícil
Não tem hoje nem lenha
Pra nós fazer a refeição

Cumpadi eu tenho de tudo
Munição, chumbo e espoleta
Vamo caçar lá na mata, cumpadi
É a mata da violeta

Cumpadi, tu ta chamando
Eu não sei o que é que é
Eu não sei se to com fome
Ou se é minha mulhé
Eu não to cum vontade cumpadi
De fazê esta caçada
Mas já que tu ta me chamando
Eu vou te acompanhar
Mas vou levar o meu filho
Esse não pode ficar

Muito bem meu companheiro
Prepara tua espingarda
Nós vamos fazer uma caçada
Na mata do Quixadá
E o bicho que nós achá
Esse devemos matar

Não cumpadi, não é assim
Eu vou te dizer as condição
O meu filho está querendo

Que nós procure o Azulão
E é esse que eu quero matar
Que é o bicho de estimação

Antão vamo lá cumpadi

Música da caçada do pássaro: Marcha (3ª música)

Sou caçador
E ando caçando
Minha espingardinha
Ando passarinhando (bis)

Papai, se encontrar passarinho
Mate que eu quero levar
E dele eu quero uma pena
Para mandar encastroar (bis)

Sou caçador
E ando caçando
Minha espingardinha
Ando passarinhando (bis)

Papai, se encontrar passarinho
Mate que eu quero levar
E dele eu quero uma pena
Para mandar encastroar (bis)

Sou caçador
E ando caçando
Minha espingardinha
Ando passarinhando (bis)

Narrador: Matou o bicho! E nessas alturas ele cai e puxa o fio, já caiu, já matou.

Falado: O amo dá queixa para o delegado

Senhor doutor delegado
Eu vim lhe comunicar
Que os malvado caçado
Invadiro meu floresta

Mataro o meu Azulão
 Pássaro de estimação
 E não pode assim ficar
 Eu quero que o senhor mande
 Os seus soldados no momento
 Buscar os dois caçador preso
 Pra pagar o que fizeram
 Só se for mesmo na prisão
 Porque o nosso pássaro é queiro
 E é de estimação

Aonde está esse homens
 Que fizeram essa traição
 Mataro o pássaro querido
 Que é o nosso Azulão
 Eu vou mandar buscar preso
 E vou jogar na prisão

Senhor doutor delegado
 Ficarei agradecido
 Que o senhor põe esses homens
 Dentro de uma prisão
 Porque mataro o nosso pássaro
 Que era de estimação

Chega aqui meus soldados
 Vamo fazer uma diligência
 Buscar dois caçador preso
 Pra fazer essa ocorrência
 Jogar os dois na prisão
 Porque mataro o pássaro
 Que se chama Azulão

Os soldados estão chegando
 Pra prender o caçador
 Mas o caçado ta brabo
 Ele não quer se entregar
 Está bastante valente
 E não quer deixar ser amarrado

Os soldados estão falando:

Caçadores vocês tão preso
 Com a ordi do delegado

Siga-ma neste momento
 Não quero conversa e estado
 Quero que vocês me acompanhe
 Até o sinhô delegado

Sai daí soldado amarelo
 Couro de cor de toucinho
 Soldado da tua marca
 Chama-se abusa vizinho

Vocês tão falando muito
 Entregue os armamento
 Me siga para a prisão

Os soldados já estão debaixo de ordem, já estão presos

Pronto senhor delegado
 Os homens estão na prisão
 Ta entregue os dois passarinhos
 Aqui nas suas mãos
 Pegue os dois e de repente
 Mande pôr lá na prisão

Senhor soldado
 Vocês são deprumado
 São pessoas capacitado
 Trouxero esses dois malvado
 Que mataro o nosso Azulão
 Tire deles os armamento
 E jogue lá na prisão

Foi entregue pro delegado

Música: lamentação dos caçadores – Valsa (4ª música)

Sou um pobre caçador
 Que passa a vida caçando
 Tenho a minha espingardinha
 E ando passarinhando

Caçador malvado
 Fizesse a traição
 Agora está preso
 Vai morrer na prisão

Caçador malvado
 Fizesse a traição
 Agora está preso
 Não sai da prisão

Sou um pobre caçador
 Que vivo a passarinhar
 Tenho a minha espingardinha
 Vivo no mato a caçar

Caçador malvado
 Fizesse a traição
 Está agora preso
 E não sai da prisão.

Caçador malvado
 Fizesse a traição
 Agora está preso
 E não sai da prisão.

Falado: Conversa do filho do caçador com o advogado

Meu senhor advogado
 Vi aqui cum precisão
 Porque estou precisando
 Meu pai está na prisão

Matou um pássaro pequeno
 Que o nome é Azulão
 E o senhor como advogado
 Vê o que o senhor pode fazer
 Pra advogar essa questão.

Menino, quem é teu pai
 Eu não estou te conhecendo
 O que que estás fazendo
 Na minha propriedade
 Isso não é hora de criança
 Andar por esta cidade.

Doutor o senhor tem razão
 Mas eu estou muito afrito
 Meu pai está na prisão

Ta clamando
 E eu não sei mais o que fazer
 Eu vim atrás do senhor
 Pra vê o que pode arresolver.

Falado: Debate entre o advogado e o delegado que entram em acordo para operar

O pássaro, mandando chamar o doutor

Senhor doutor delegado
 Estou aqui no seu gabinete
 Porque fui procurado
 Pelo um jovem
 Que o pai ta na prisão
 E eu como advogado
 Vim advogar esta questão.

Senhor advogado
 Me admiro de você
 Vê que dois criminoso
 Invadiro o florestal
 Mataro o nosso Passarim
 Que era de estimação
 Se eles tão preso
 Pois existe seus motivo
 De eles estarem na prisão

Doutor delegado
 Isso eu não quero saber
 To falando de uma criança
 Que chegou a ponto de chorar
 Me pedindo que viesse
 Para o seu pai soltar

Advogado,
 Não é bem o que vós fala
 Esse pássaro de estimação
 Eu repito – e o nome era Azulão.
 E é por isso que estão preso
 E vão morrer na prisão

Doutor isso não existe

Eles mataro um Passarim
 Que tem tantos na floresta
 E não tem essa esconção
 Que por causa de um Passarim
 Dois homem estar na prisão.

Antão, senhor advogado
 Vamo entrar em união
 O senhor manda curar o meu pássaro
 E eu tiro eles da prisão.

E vem o doutor:

Eu cheguei até aqui
 Porque tirei desposição
 E vim atrás do senhor
 Pra fazer uma operação
 De um pássaro que está caído
 Cujo nome é Azulão.

Advogado,
 Como é que eu vou até lá
 Se eu não tenho condição
 Como é que eu vou chegar

Doutor,
 O senhor é um homem curioso
 E pode muito bem pensar
 Que pra chegar até esse pássaro
 Não precisa ter carro
 Para o senhor chegar até lá
 Eu vou mandar tocar o samba
 Que é pro senhor dançar.

Música: Samba do doutor (5ª música)

No tempo que eu era novo
 Não tocava um samba assim
 Agora que eu já estou velho
 É que tocam um samba pra mim. (bis)

Doutor, não dance ligeiro
 Que isso não é samba requebrado

Um velho da sua idade
Era pra estar aposentado. (bis)

No tempo que eu era novo
Não tocava um samba assim
Agora que eu já estou velho
É que tocam um samba pra mim. (bis)

Doutor, não dance ligeiro
Que isso não é samba requebrado
Um velho da sua idade
Era pra estar aposentado. (bis)

TOCA O APITO INDICANDO O FINAL DESSA SESSÃO

Falado: O pássaro é entregue ao doutor e ao seu ajudante e a operação é feita

Senhor doutor,
Está aí em suas mãos
O pássaro Azulão
Para fazer a operação.
Veja o que o senhor pode fazer
Pra nós soltar os caçador
Que estão lá na prisão.

Chega aqui meu ajudante
Nesta mesma ocasião
Vamo operar este pássaro
Vamo fazer esta operação.

Passa a banha do mucuim
Pra ele olhar pra mim.

Pronto doutor, já passei.

Passa a banha do poraquê
Pra ele mexer com o pé.

Eu já passei doutor e ele já começou a olhar até pras mulhé.

Passa a banha do jacaré.

Ah doutor, essa eu deixei lá
Não deu pra trazer.

Antão passa a banha do tamanduá
Que é pra ele se alevantá.

Já passei, doutor
E ele já ta começando a querer falar.

Não, mas ele não fala
Isso aí ta com conversa fiada.
Deixa de graça
Passa agora a banha da sucurijú

Já passei doutor.

Passa a banha do alefante.

Já passei doutor.

Passa a banha da anta.

Ah, doutor,
É passar e ele se alevanta.

Ta feita a operação,
Vamo levar para o delegado
Pra tirar os homens da prisão.
Pronto doutor delegado,
Seu pássaro está operado
Nesta mesma ocasião
Mande soltar os homens
Que estão lá na prisão.

Falado: O pássaro é lavado ao delegado e os caçadores são libertados

Traz aqui o pássaro
Deixa eu examinar
Porque só a sua palavra
Não dá para confiar.
Vai depressa lá soldado
Nessa mesma ocasião
Já vi que está operado
O tal pássaro Azulão
Tira de lá os dois caçador
E solta lá da prisão.

O pássaro está operado
 Pronto, caçador malvado
 Te levanta da prisão
 Pega os teus armamentos
 E anda pelo sertão
 Mas sim com muito cuidado
 Não mata mais Azulão
 Te levanta e vai embora
 Libertado da prisão.

Música: levantamento do pássaro – Marcha (6ª música)

Já viveu
 Já se alevantou (bis)
 O nosso Azulão
 Quer o caçador atirou (bis)

Te levanta Azulão
 De cima do frio chão
 Te levanta e vai voar
 Nessa mata do sertão.

Te levanta Azulão
 De cima do frio chão
 Te levanta e vai voar
 Na mata lá do sertão.

Já viveu
 Já se alevantou
 O nosso Azulão
 Quer o caçador atirou (bis)

Te levanta Azulão
 Te levanta e vai embora
 Te levanta e vai brincar
 E levar a tua história.

Te levanta Azulão
 Te levanta e vai embora
 Te levanta e vai voar
 E levar a tua história.

Já viveu

Já se alevantou
O nosso Azulão
Quer o caçador atirou (bis)

Música de despedida: Marcha (7ª música)

Adeus senhor
Adeus minha senhora. (bis)
Se despede o Azulão
Bateu asa e vai embora.

Adeus senhor
Adeus minha senhora. (bis)
Se despede o Azulão
Bateu asa e vai embora.

Se despede o Azulão
Bateu asa e vai voar (bis)
Daqui pra diante nós vamos
Pra brincar noutro lugar. (bis)

Já viveu e
Já se alevantou
O nosso Azulão
Que o caçador atirou.

Os textos e letras das músicas expostos acima foram diretamente extraídos desses relatórios (COHEN, 2005), e descrevem com certa riqueza de detalhes a estrutura dramática do cordão. Porém, seu Benedito, ao ser perguntado sobre o conteúdo registrado nesses relatórios, afirmou que depois de rever com calma suas lembranças percebeu que muitos desses textos e letras de música não faziam parte realmente do Cordão do Azulão. Segundo ele “tinha muita coisa errada... eu fiz com muita pressa...” (MARIANO, 2010). Nas entrevistas que fiz com ele sobre o Cordão suas memórias tinham uma quantidade de conteúdo e detalhes bem menor do que essa contida nos relatórios de Cohen (2005). Esse conteúdo está exposto no próximo capítulo.

Capítulo III: “Era muito bonito!”

John Blacking nos afirma que para compreendermos a sensibilidade musical de determinada comunidade precisamos primeiro conhecer o contexto cultural em que ela foi construída. Ele diz que “as reações das pessoas à música não são plenamente explicáveis sem qualquer referência às suas experiências na cultura da qual as notas são signos e símbolos”²⁵ (BLACKING, 2000, p. 52, tradução minha). Portanto meus objetivos neste capítulo serão: em primeiro lugar descrever a localidade em que ocorria; em seguida fazer uma descrição do próprio Cordão do Azulão partindo dos registros das entrevistas feitas com Benedito Mariano Oliveira, Seu Mariano, o compositor e Amo do referido cordão; dar um panorama etnográfico sobre a vida nessas comunidades através dos depoimentos de seus moradores, tanto daqueles mais antigos, que participaram do cordão, quanto dos moradores mais jovens.

O trabalho etnográfico como proposto por Clifford Geertz (1989) foi de vital importância como metodologia para este trabalho, pois aponta para princípios gerais de como observar e descrever elementos culturais que contextualizem as produções musicais e para compreender os significados, ou re-significados, das vivências musicais da comunidades investigadas ao longo da rodovia PA136, que liga Castanhal a Terra Alta, onde existiu o Cordão do Azulão. Como método auxiliar à etnografia, a história oral contribui grandemente pelo fato de trabalhar com história de vida, possibilitando um contato mais aprofundado com a comunidade através de entrevistas e depoimentos (FREITAS, 2002). No conjunto, o que parece essencial de ser lembrado em relação à história oral é o que nos diz Ferreira:

“Tendo como pressuposto básico a produção de entrevistas como fontes históricas, a história oral problematiza a utilização de todas as fontes, ao colocar em evidência as condições de produção das mesmas e a sua relação com o pesquisador”. (FERREIRA, 2002, p.327).

A partir de técnicas da história oral, minha intenção foi colocar uma série de questões em evidência, na tentativa de obter informações sobre as vivências

²⁵ “... people’s responses to music cannot be fully explained without some reference to their experiences in the culture of which the notes are signs and symbols” (BLACKING, 2000, p. 52, tradução minha).

musicais dos moradores mais antigos das comunidades em questão que fossem capazes de revelar detalhes significativos sobre o contexto cultural geral em que eles brincavam no Cordão do Azulão. Nesse sentido, travar contato com a memória de algumas pessoas-chave, como o Seu Benedito Mariano, por exemplo, foi uma estratégia central da presente pesquisa. Aqui, cabe dizer que, na etnomusicologia, quase não se encontram trabalhos interessados no estudo de memórias e, nessa perspectiva, o trabalho que apresento tenta dar uma contribuição.

A título de observação é importante salientar que memória é um termo geralmente associado às ações de armazenamento e lembrança. Contudo, é preciso ter cuidado com a sua valorização e, principalmente, com seu uso como fonte de dados sobre o passado. Na experiência humana, os acontecimentos dos tempos pretéritos nunca são recuperáveis de forma integral, portanto, as lembranças por via da memória, sejam elas individuais, sejam coletivas, nunca serão completas.

Isso não chega a configurar como uma novidade para a tradição ocidental. Na Grécia antiga, a memória possuía um sentido místico e metafísico. Na sociedade grega daquela época, o poeta era figura central no processo de trazer lembranças à tona, era praticamente considerado um oráculo divino. Ele se apresentava como uma espécie de porta-voz de Mnemosine, deusa da recordação e do esquecimento. Esquecendo os aspectos relativos ao mundo dos mortais o poeta poderia ter acesso à lembrança dos elementos essenciais, ter acesso às verdades eternas. (BARRENECHEA, 2005).

Entretanto, o fato de trabalhar com vestígios extremamente seletivos não deve ser um fator de desmotivação para qualquer pesquisador. Antes, devemos tentar compreender os filtros responsáveis pela seleção. Seguindo o conselho de Ginzburg: “O fato de uma fonte não ser objetiva (mas nem mesmo um inventário é objetivo) não significa que seja inutilizável”. (GINZBURG, 2006, p.16).

Não restam dúvidas de que o caráter seletivo e não holístico da memória exige cautela e uma percepção apurada dos elementos que a condicionam. Pollak (1992) afirma que, em princípio, a memória pode parecer um evento muito mais individual que coletivo, porém, suas elaborações dependem também de interações sociais que influenciam na escolha das lembranças. Na verdade, ele entende que

são basicamente três os elementos constitutivos da memória tanto particular quanto coletiva.

Em primeiro lugar, o autor aponta para os ACONTECIMENTOS que, por sua vez, estão divididos entre os vividos pessoalmente e os vividos por tabela. No primeiro caso, trata-se de eventos presenciados pelo indivíduo; o caso seguinte, temos vivências experimentadas pelo coletivo ao qual a pessoa pertence de tal maneira que, ganhando intenso relevo no imaginário, é quase impossível saber se ela realmente participou ou não do acontecimento em questão. Além dos acontecimentos, a memória constitui-se também em função de PESSOAS e PERSONAGENS DIVERSOS. Tal como nos acontecimentos, aqui também podemos verificar relações constituídas de forma direta e indireta. Pollak dá o exemplo do general De Gaulle: “no caso da França, não é preciso ter vivido na época do general De Gaulle para senti-lo como um contemporâneo”. (POLLAK, 1992, p.2). De fato, muitas vezes, pessoas distantes de nosso espaço-tempo são sentidas como próximas.

Por último, os LUGARES apresentam-se como o terceiro ingrediente na constituição da memória tanto individual quanto coletiva. No caso específico deste trabalho esse será um item extremamente relevante. A relação dos moradores mais antigos, que vivenciaram pessoalmente o Cordão de Azulão, com o espaço-tempo em que ele acontecia parece ser bastante importante, visto que ele sofreu grandes mudanças desde a última vez que se brincou o cordão em questão. Será necessário, portanto, considerar esse item como um fator extremamente atuante na seleção das lembranças. Para reforçar isso as palavras de Ferreira são mais uma vez esclarecedoras: “A memória é também uma construção do passado, mas pautada em emoções e vivências; ela é flexível, e os eventos são lembrados à luz da experiência subsequente e das necessidades do presente” (FERREIRA, 2002, p.321).

Está claro, portanto, que é preciso encarar a memória como uma construção histórica influenciada por vários condicionantes. Todavia, não é possível ignorar sua capacidade de reter lembranças sobre o passado. Nesse sentido, acredito que as memórias e lembranças oferecidas pelos entrevistados na pesquisa irão permitir a

construção de painéis detalhados sobre suas vidas e, também, sobre o ambiente comunitário.

As pessoas entrevistadas foram escolhidas a partir de um critério bastante simples: moradores mais antigos, que vivenciaram pessoalmente o Cordão de Azulão de alguma maneira, ou como brincantes, ou como espectadores; e moradores mais jovens, que não tiveram qualquer envolvimento com o cordão que não fosse através de relatos. Não se pode dizer sobre este segundo grupo que ele se encaixe no perfil dos que vivenciaram o cordão por tabela, apontado por Pollak (1992), pelo simples fato de o Cordão do Azulão não existir intensamente em suas memórias. Ao serem indagados sobre o Cordão do Azulão sempre o relacionavam com os cordões de pássaro que ainda existem em Terra Alta ou Curuçá²⁶ e não como algo que tivesse qualquer identificação com suas histórias de vida.

As entrevistas aplicadas foram tanto semi-estruturadas quanto totalmente abertas, na tentativa de envolver os entrevistados num ambiente favoravelmente propício a uma conversa sobre os 'velhos tempos'. O trabalho de campo se deu em dois momentos durante a pesquisa: um primeiro momento onde pude ter um primeiro contato com algumas pessoas que moravam no Vinte e Um, mas que agora residem em Belém, que puderam me ajudar a fazer uma lista de prováveis pessoas a serem entrevistadas; e uma segunda etapa onde pude me deslocar até a essa localidade, aplicar as entrevistas e registrar boa parte delas. Em seguida está o plano de entrevista que organizei para ser possivelmente aplicado no encontro com os moradores do Vinte e Um:

- ✓ Origem do entrevistado: Nasceu nessas comunidades? De onde veio?
- ✓ Como era essa localidade na época do Cordão do Azulão? Como vêem essa localidade hoje em dia?
- ✓ Quem morava aqui?
- ✓ Como era a economia local? Como se ganhava a vida? Quais eram as perspectivas sobre a vida?
- ✓ Aspectos religiosos;
- ✓ Como era a educação formal aqui?

²⁶ Ambos os municípios próximos às comunidades em questão e que também existem ao longo da rodovia PA 136.

✓ Como era a vida musical? Como ouviam música? Qual o repertório?

É importante dizer aqui que foi necessário adaptar este plano de entrevista a cada situação específica, por isso muitas informações que considero importantes na construção do corpo deste trabalho chegaram a mim de forma totalmente informal e natural, boa parte delas naqueles tipos de conversa casual quando se está observando a chuva perto de outra pessoa.

Durante o trabalho de campo tive que enfrentar alguns problemas de logística, apesar de eu ter uma casa onde podia me hospedar sem custos, nem de estadia e nem de alimentação, o que já me livrava de muitas preocupações. Era época das chuvas, que acabavam transformando as pistas de piçarra em um lamaçal; também acabei despendendo um tempo bem maior do que esperava em cada entrevista, pois o primeiro trabalho depois de chegar até suas residências era convencê-los a falarem sobre o assunto – muitos deles mostravam-se bastante tímidos ou desconfiados, muitas vezes sugerindo o nome de outra pessoa que saberia *falar melhor* do que eles.

A despeito dessas dificuldades acredito ter conseguido apreender uma visão panorâmica dos valores culturais compartilhados pelas duas amostras de moradores escolhidas e separadas pela sua vivência ou não do Cordão do Azulão.

Vale dizer aqui que existem registros sobre a ocorrência de Cordões de Pássaros em praticamente todo o estado do Pará. Num levantamento histórico-geográfico desse gênero de folguedo junino, Moura (1997, p. 144) identificou 185 Cordões, entre Cordões de Pássaro e Cordões de Bicho, em 41 municípios diferentes, dos quais alguns desses cordões datam de 1901. Vale também lembrar de tantos outros cordões de pássaro que fizeram parte dos *Inventários Culturais e Turísticos* publicados na década de oitenta (LOUREIRO & LOUREIRO, 1987a, 1987b, LOUREIRO et. al. 1987, LOUREIRO, 1988). Porém o fato de o Cordão do Azulão não estar presente nesse levantamento nos sugere que esse número possa ser ainda muito maior, afinal, da mesma forma que o Azulão ocorria em uma zona totalmente rural, e, na época, distante dos centros urbanos, dificultando seu registro em levantamentos desse tipo, muitos outros cordões podem ter deixado de ser registrados pelo mesmo motivo.

3.1. O Cordão do Azulão no tempo e no espaço

O Cordão de Azulão foi uma manifestação que existiu numa época e locais que já bem distantes, os quais apenas os portões da memória nos dão acesso: o ano da última apresentação foi 1968, e levando em consideração os depoimentos do Seu Mariano, a sua Festa de Encerramento também deve ter acontecido durante o mês de agosto, da mesma forma que os outros cordões que existiram naquela região antes deste.

Ainda que seja de fácil localização geográfica, o seu espaço de existência tem, nos dias de hoje, uma conformação social e utilização tão modificada que termina por construir um muro entre o passado e o presente que tem natureza semelhante à daquele que separa a ficção da realidade para as pessoas que vivenciaram o Cordão do Azulão. Para esses não há, como há no caso dos monumentos e prédios históricos, sítios arqueológicos, uma materialidade tangível e que tem a capacidade quase que de transportar um habitante do tempo presente num contrafluxo do tempo à outras épocas, à vista de suas formas visíveis, texturas e outros elementos que podem ser percebidos pelos sentidos. Porém a intensidade das experiências com o Cordão do Azulão vivenciadas por essas pessoas pareciam ser incrivelmente reativadas em seu peito a cada vez que eles se ouviam em seus próprios relatos e depoimentos durante as entrevistas, mesmo aqueles que participaram apenas como observadores e não como brincantes. Eles também comunicaram uma vivência ainda tão latente do Cordão de Azulão como se ele não tivesse deixado de sair pelas vicinais nessas comunidades há mais de quarenta anos.

Não quero dizer que essas pessoas lembravam de todos os detalhes do figurino, das letras e melodias de todas as músicas ou de todas as etapas da coreografia dos brincantes. Não é desse tipo de memória que estou falando. Nos seus discursos eles revelavam um tipo de memória semelhante aquela dos estrangeiros quando lembram do seu país. Não é como o tipo de memória de quem perde um parente próximo, que se esvanece com o tempo. Os estrangeiros tem um

tipo de memória que pode deixar escapar alguns detalhes externos e formais da sua terra natal, essa memória pode até recriar uma nova pátria sem todos os defeitos tão percebidos quando no tempo que ainda morava lá, mas a experiência e sensação de pertencimento não se esvanecem, e nesse caso específico, acredito que podem até se fortalecer. A terra do estrangeiro pode ser a mais distante mas a certeza de que ela existe e de que é de lá que ele veio são capazes de, mesmo sem conseguir lembrar de tudo o que viveu ali, ela continua sendo tão real para ele quanto antes.

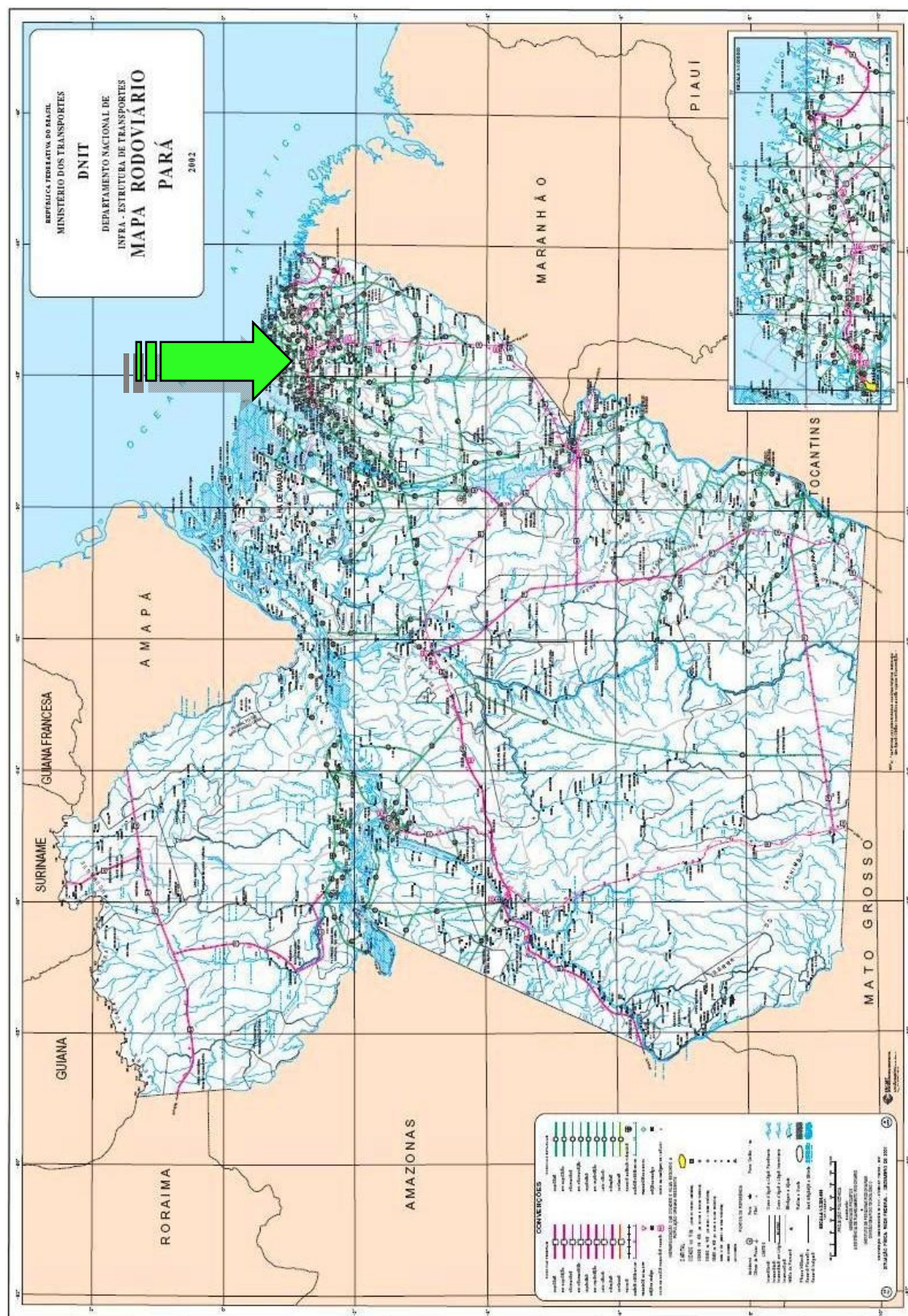
Todos os entrevistados que vivenciaram pessoalmente o Cordão do Azulão pareciam ser transportados durante seus discursos para um momento em que o Cordão não parecia estar tão distante. Acredito que esse tipo de experiência ganha mais sentido ao citar John Blacking quando ele diz:

é pela capacidade que a música tem de criar um mundo de tempo virtual que Gustav Mahler disse que ela é capaz de nos levar a um 'outro mundo' – o mundo no qual as coisas não se sujeitam mais ao tempo e ao espaço. Os balineses falam da 'outra mente' como um estado do ser que se pode atingir através da dança e da música. Eles se referem a estados nos quais as pessoas se tornam sobremaneira atentas a verdadeira natureza do seu ser, ao 'outro eu' dentro de si e dos outros seres humanos, e à sua relação com o mundo ao seu redor²⁷ (BLACKING, 2000, p. 51, tradução minha).

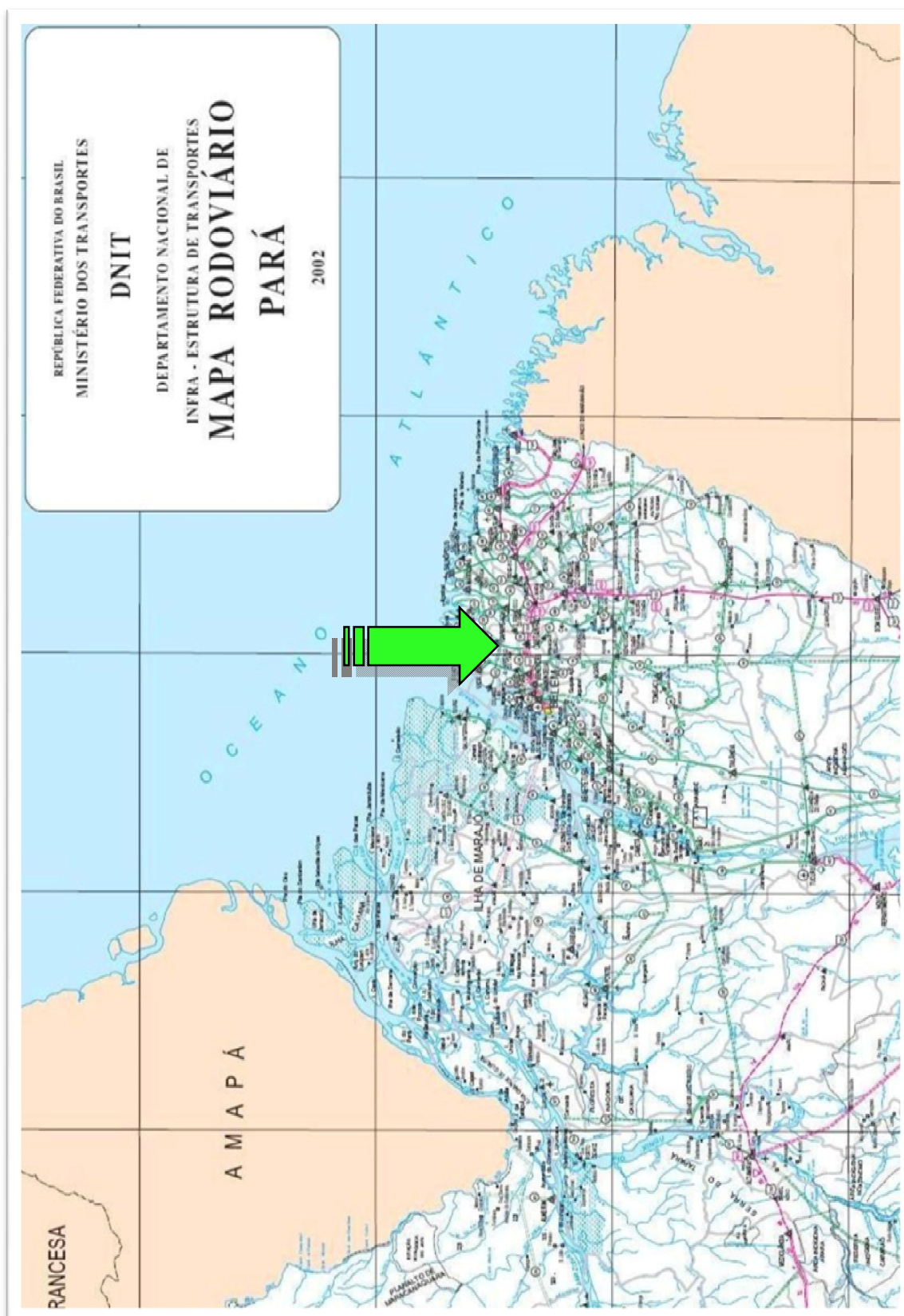
Ele ocorria ao longo das comunidades que se encontram entre os Km 21 e 23 da PA 136, perímetro que ainda pertence ao município de Castanhal mas que é bem mais próximo de Terra Alta. próximo ao município de Terra Alta (Mapas 1 e 2).

A localização dessas comunidades está apontada por uma seta verde no mapa a seguir (BRASIL – DENIT, 2002). Para ter uma visualização melhor das mesmas logo após estão dispostas mais três imagens do mapa que foram gradualmente ampliadas com essa finalidade, e por último estão as legendas explicativas do mapa.

²⁷ "It is because music can create a world of virtual time that Gustav Mahler said that it may lead to the 'other world' – the world in the which things are no longer subject to time and space. The Balinese speak of the 'other mind' as a stat of being that can be reached through dancing and music. They refer to states in which people become keenly aware of the true nature of their being, of the 'other self' within themselves and other human beings, and of their relationship with the world around them" (BLACKING, 2000, p. 51, tradução minha).



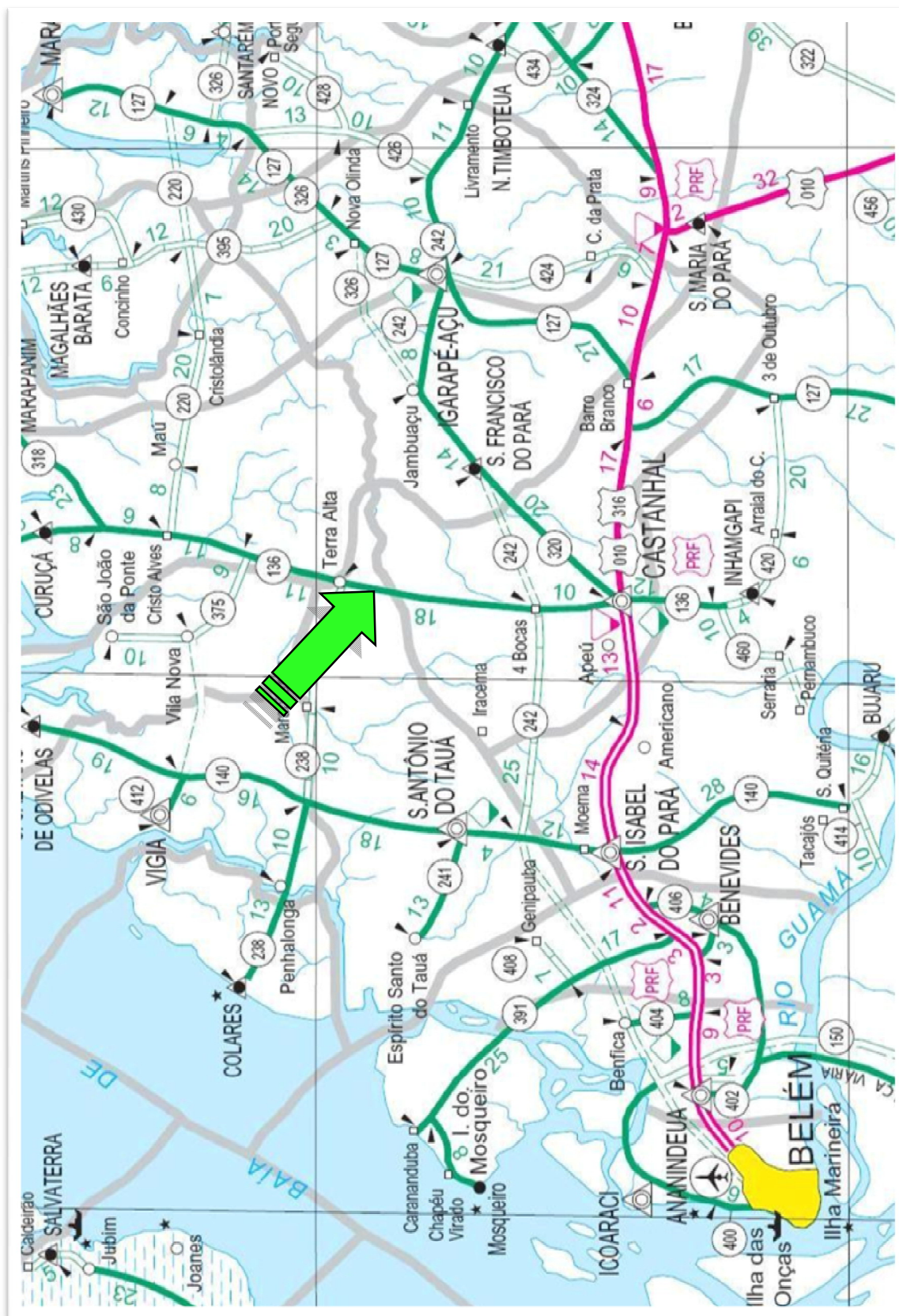
Mapa (Fonte: DENIT, 2002)



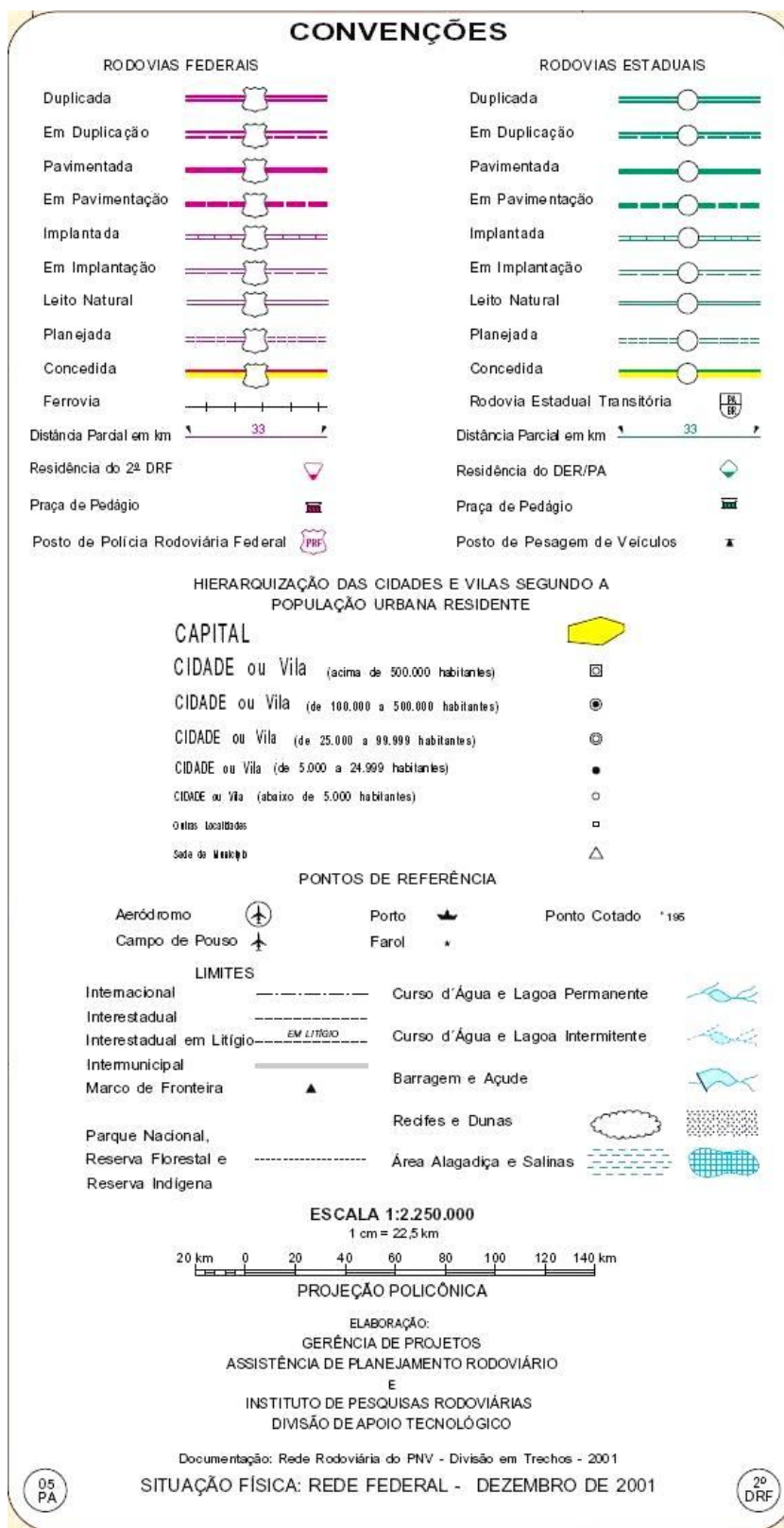
Mapa' – Ampliação 1



Mapa'' – Ampliação 2



Mapa''' – Ampliação 3



Legenda do Mapa DENIT, 2002.

3.2. Trabalho de Campo

Eu estava ansioso para minha primeira inserção ao campo, pois apesar de ter tentado planejar todos os passos que deveria dar durante o pouco tempo de estada ali sabia que só teria real idéia do trabalho no momento em que ele efetivamente tivesse começado. Era uma sexta feira pela manhã quando saímos da casa da mãe de uma amiga, cujos avós tinham um sítio no Vinte Um²⁸. Lá foi casa onde me hospedaria durante os dois dias que eu havia reservado para conhecer a localidade e as prováveis pessoas que seriam entrevistadas.

O tempo de deslocamento de Belém até o Vinte e Um não ultrapassa uma hora e meia de viagem de carro particular. Pela BR 316, da cidade de Belém até o município de Castanhal leva-se por volta de uma hora, e de Castanhal ao Vinte e Um, pela PA 136, bem menos que trinta minutos. As duas rodovias estavam bem conservadas proporcionando uma ótima trafegabilidade. A paisagem que se via ao longo da PA 136 se alternava entre curtos trechos de floresta fechada e longas vistas de pastos e menos frequentemente outros tipos de cultura as quais eu não soube identificar. Também havia algumas casas quem em alguns casos pareciam estar bem isoladas, separadas por longos trechos principalmente de pastagem. E em outros casos apareciam alguns pequenos agrupamentos de casas que davam a impressão de serem o início de pequenos vilarejos que continuavam pelas ruas transversais que cortam a rodovia de dois em dois quilômetros. Esses pequenos vilarejos parecem ser mais freqüentes e mais povoados na medida em que nos aproximamos ao município de Terra Alta.

O sítio onde fiquei hospedado fica na travessa do Vinte e Um a mais ou menos um quilômetro de distância da rodovia. Nesse caminho pude perceber que os agrupamentos de casas aconteciam apenas na entrada das travessas pois, com algumas poucas exceções, as casas ao longo da travessa do Vinte e Um ficavam bem distantes umas das outras. Então, depois de alguns poucos minutos na estrada de piçarra, a visão do sítio se destacava do resto do cenário. As flores e outras plantas ornamentais do jardim, que parecia ser muito bem cuidado, davam um destaque especial à fachada da casa onde ficaria hospedado. Era uma casa que

²⁸ Vinte e Um refere-se ao Km 21 da PA 136. É através desse tipo de referência que as pessoas que entrevistei se referem às comunidades a serem investigadas. Dessa forma a partir de agora também utilizarei esse mesmo tipo de designação.

também não parecia com as outras que havia visto até então. Ela tinha uma estrutura típica de casa de veraneio: toda avarandada e com apenas um pavimento, com sala e cozinha bem amplas, além de uma daquelas mesas enormes de madeira maciça na varanda da parte de trás, próxima a cozinha, onde eram servidas as principais refeições.

Ao chegar fui muito bem recebido e convidado a ficar à vontade. Depois dos primeiros movimentos na casa fui introduzido como sendo pesquisador e que meu objetivo ali era encontrar pessoas que pudessem falar-me sobre o Cordão do Azulão. Logo a dona da casa, Dona Valdiza, comentou com certo ar de agastamento: “Ah, mas isso já faz muito tempo!”. Não houve, a princípio, nenhuma demonstração de gosto ou apreço pelo assunto levantado. Porém, quando comentei que a pesquisa ia pra além do Cordão em si, e que eu estava ali para ouvir sobre como eram os tempos, como era a vida quando ainda se brincava com o Cordão do Azulão. Foi aí que Dona Valdiza não hesitou em lembrar e contar sobre como se vivia quarenta anos atrás ali no Vinte e Um. Enquanto ela se movia pela cozinha preparando o almoço não parava de lembrar e contar antigas histórias de família e sobre o estilo de vida, que pode parecer de extrema privação para nossos ouvidos urbanos do século XXI, mas que retrata o cotidiano comum à maioria dos moradores dessa região naquele tempo. Percebi daí que tratar o Cordão do Azulão como um assunto transversal às histórias de vida dos entrevistados poderia ser uma boa estratégia de aproximação nesses poucos dias de convívio.

Perguntei se eu poderia gravar nossas conversas mostrando o pequeno aparelho *Mp3 player* a ela, que, junto com um aceno de indiferença com a cabeça, disse que sim. Foram longas conversas sobre os *velhos tempos*, histórias de família, sobre as vicissitudes e vitórias. Sempre pedindo confirmação ou esclarecimento sobre alguma lembrança ao seu marido, Seu Miguel, que apesar de parecer algumas vezes desinteressado pelo assunto, em outros momentos se envolvia na conversa de maneira entusiástica.

Um detalhe importante sobre o teor dessas histórias é que elas estavam sempre sobre um pano de fundo familiar, comunitário e não individual. Ressalto isso não como uma maneira de destacar alguma virtude peculiar da interlocutora, mas simplesmente para por em evidência características ou valores culturais específicos

e importantes, que notei presentes nos discursos de todos os entrevistados que vivenciaram pessoalmente o Cordão do Azulão, a fim de contrastá-las com os valores culturais modernos como o hedonismo e individualismo.

Os pontos dessas entrevistas/conversas que considero mais marcantes e importantes para compreender o estilo de vida, a visão de mundo, os valores culturais presentes de forma latente no discurso dos entrevistados durante o trabalho de campo serão expostos mais adiante e de forma mais sistemática, com a finalidade de juntar “as pontas dos fios dessa trama” de maneira mais didática.

Findo o almoço, o céu estava escuro e um vento frio prenunciava que viria chuva forte em pouco tempo, e foi isso que aconteceu. Os comentários de Seu Miguel tentavam me colocar a par da rotina do clima local nessa época do ano enquanto nós dois estávamos sentados na varanda da frente da casa contemplando a força da chuva que caía: “Tá vindo mais chuva aí. Tem chovido todos esses dias. Essa época do ano é assim. A piçarra vira um lamaçal. Ontem nem de moto dava pra passar. Não vai dar para sair assim desse jeito” (MIGUEL, 2009). Ele falava isso por que sabia que eu havia feito uma lista de possíveis pessoas do local com quem eu poderia conversar sobre o Cordão e que isso seria muito difícil de ser feito nessa época do ano.

Foi nessa varanda, esperando a chuva passar, que tive a mais longa e principal conversa com Seu Miguel sobre a localidade, modo de vida e sobre o Cordão do Azulão também. Seu Miguel demonstrava ser uma pessoa muito intensa e perspicaz, e adorava ressaltar isso quando dizia que “as coisas” parecem ser deste ou daquele jeito, mas que na verdade elas são é deste jeito. E ele fazia isso através de pequenas parábolas cheias de sabedoria prática com um fundo moral bem evidente e de uma forma aguçada e contundente. Uma de suas frases recorrentes depois das lições de vida era: “Eu nunca me formei, mas eu sou sabido (risos)” (idem).

Horas de conversa depois passou a chuva, ficou a lama e a impossibilidade de sair de casa a pé ou de moto, confirmando as previsões de Seu Miguel. Deixei a lista de lado e me propus tentar aproveitar qualquer oportunidade de conversa como ensejo para coleta de informações sobre o Cordão.

No final da tarde, antes de escurecer, percebi um movimento ao redor de alguns bancos que cercavam uma arvorezinha que ficava logo em frente à casa de Seu Miguel, mas ainda dentro da sua propriedade. Pelo que entendi esse era uma espécie de encontro rotineiro entre amigos para que pudessem botar os assuntos em dia. Primeiro chegou Seu Néo, irmão de Seu Miguel e que mora na mesma localidade, e em seguida Hélio, filho do Seu Néo. Outras pessoas também chegaram a se juntar ao grupo, porém por pouco tempo. Chegavam apenas para cumprimentar os que estavam ali e trocar algumas trivialidades e gracejos. Tentei aproveitar a oportunidade para iniciar o assunto que me importava, mas a conversa sobre os seus assuntos particulares prevaleceu à minha tentativa. Apenas Hélio, um jovem com um pouco mais de trinta anos que já não mora mais no Vinte e Um, mas que estava sempre de volta a cada feriado prolongado e alguns finais de semana, apesar de não ter vivenciado pessoalmente o Cordão do Azulão, se mostrou bastante interessado pelo assunto, e disposto, inclusive, e me ajudar nos eventuais deslocamento enquanto eu estivesse na localidade. Como não tenho carteira de habilitação para condução de automotivo ele disponibilizou seu carro e se ofereceu como motorista para o dia seguinte.

E assim foram tarde e manhã do meu primeiro dia de trabalho de campo.

No dia seguinte a manhã começou cedo, pouco antes das sete da manhã o movimento na casa já começava a ser intenso. Portas e janelas se abrindo, o cheiro do café quente vindo da cozinha, conversas pelas varandas, inevitavelmente o ir e vir constrangia ao despertar. Logo a mesa da cozinha estava sortida com bolachas, tapioca, pães, além dos tradicionais café e leite.

Hélio não demorou em aparecer conversando com todos e demonstrando total familiaridade com a casa e os presentes. Depois de compartilhar do café da manhã logo ratificou sua intenção em me ajudar no deslocamento para as entrevistas. Mas antes que precisássemos nos deslocar para lugares mais distantes, havia um outro irmão de Seu Miguel, Élcio, que morava em um sítio vizinho e que talvez pudesse cooperar com a pesquisa, já que ele já morava ali na época do Cordão do Azulão.

A caminho da casa de Seu Élcio fui percebendo um som que eu imaginava destoar com aquele ambiente interiorano, e que aumentava em intensidade na

medida em que eu me aproximava mais. Ao chegarmos à casa de Seu Élcio tive uma visão para mim inusitada: em plena Amazônia, distante algumas dezenas de quilômetros de qualquer centro urbano, havia um *Notebook* conectado a uma caixa amplificadora de pelo menos 300 watts, ligada no volume máximo e tocando *Viva la vida*, música da banda pop britânica *Cold Play*. O responsável por isso era Ricardo, filho do Seu Élcio, outro jovem que não morava mais no Vinte e Um, mas que estava sempre de volta nos feriados prolongados. Ele era estudante de Direito e tinha entre vinte e vinte e cinco anos. Ao conversarmos sobre o tema da pesquisa ele demonstrou estar menos interessado do que o Hélio, mas também se ofereceu para nos acompanhar quando dissemos que uma das pessoas que seriam entrevistadas morava no município de Castanhal.

Seu Miguel Ângelo era a pessoa que iríamos entrevistar em Castanhal. Seu Miguel disse que ele era uma das pessoas do Vinte e Um que eram mais ativas no que dizia respeito aos festejos juninos, junto com Seu Benedito Mariano. O problema é que ninguém sabia mais onde ele morava, pois já havia deixado a localidade há mais de quinze anos. Tudo o que eu sabíamos sobre seu paradeiro era que as últimas notícias suas vinham de Castanhal, e nada mais. Então saímos ao encalço de Seu Miguel Ângelo perguntando procurando outros moradores do Vinte e Um que pudessem ter alguma pista do seu atual endereço.

Depois de várias tentativas frustradas encontramos um grupo de homens bebendo em bar, que mais parecia um quiosque, próximo a entrada da travessa do Vinte e Um na PA 136. Apesar de não saberem nos informar o endereço exato de onde Seu Miguel Ângelo morava, eles nos passaram um perímetro entre ruas que poderíamos encontrá-lo.

Tentando aproveitar todas as oportunidades, descobri que todas as pessoas que estavam ali haviam nascido nessa localidade, mas em épocas posteriores ao Cordão do Azulão. O conteúdo importante dessa conversa também será exposto mais adiante de forma crítica e sistemática. Mas acho importante aqui destacar que durante essa conversa estávamos sempre acompanhados por uma trilha sonora composta basicamente dos sucessos do *Tecno Melody* que eu estava acostumado a ouvir pelas ruas de Belém. Eles vinham de uma casa vizinha ao bar, distante mais ou menos uns duzentos metros dali, onde havia uma caixa amplificadora disposta na

entrada da casa, cuja potência da mesma desconheço mas que alcançava o sítio onde eu estava hospedado, que ficava a uma distância de mais ou menos um quilômetro travessa a dentro. Em alguns momentos era necessário um pouco mais de esforço vocal entre os interlocutores para que pudéssemos nos ouvir. Uma clara evidência da diminuição do distanciamento entre as culturas do campo e urbana.

Durantes as viagens em busca do Seu Miguel Ângelo também conseguimos marcar uma entrevista com Seu Benedito Mariano, Amo e compositor do Cordão do Azulão e que residia na travessa do Vinte e Três para a manhã seguinte.

Após a cesta do almoço, tomamos o carro em direção a Castanhal em busca de Seu Miguel Ângelo, e depois de rodarmos por alguns quarteirões perguntando aos transeuntes sobre o perímetro informado a nós mais cedo, encontramos a rua e o referido perímetro. Então descemos do carro perguntando a quem estivesse por ali sobre Miguel Ângelo, até que uma das pessoas questionadas confessou-se ser o próprio.

Era um homem que aparentava ter mais que sessenta anos, e que se demonstrou bastante arredo a nossa aproximação. Foi necessária uma permanente insistência e polidez, que duraram uns bons dez minutos, até que ele concordasse em falar comigo sobre o trabalho. E ele confirmou que era uma das pessoas que eram sempre lembradas quando se falava de cordões de pássaro nas redondezas do Vinte e Um, afinal além de ser um dos brincantes mais dedicados ele também era um ótimo cantor e compositor, além do que também sempre era ele quem construía a estrutura do Pássaro.que seria morto e depois ressuscitado, que, segundo ele, eram estruturas articuladas que permitiam que o brincante que carregasse o pássaro pudesse manipular mecanismos internos a essa estrutura que animavam o pássaro fazendo com que ele batesse as asas.

A conversa com Seu Miguel Ângelo durou mais uma hora, e os pontos mais relevantes também estarão expostos mais adiante.

E assim foi “tarde e manhã do segundo dia” no campo, deixando ainda uma grande expectativa sobre a entrevista que faria com Seu Benedito Mariano no dia seguinte.

Chega o dia seguinte e preparo uma câmera filmadora de alta-definição para que eu pudesse também através da filmagem garantir a possibilidade de rever a entrevista quantas vezes achasse necessárias a fim de não perder nada que fosse importante e todos os seus detalhes.

Depois de uns poucos minutos de carro, eu e Hélio chegamos à casa de Seu Benedito, no Vinte e Três. Fomos muito bem recebidos por sua esposa que logo o chamou de seu trabalho na roça para que viesse nos atender, o que ele fez prontamente. Foram mais de duas horas de conversa onde o assunto central foi o Cordão do Azulão. O próximo tópico é uma descrição desse momento.

3.3. Seu Benedito Mariano e o Cordão do Azulão



Figura 14 -Seu Benedito Mariano em sua casa

Durante entrevista com Seu Benedito Mariano, ele relatou-me que: “antes do Cordão de Azulão, ainda *botei* mais dois cordões, o Cordão do Pavão e o do Aracuã”. E, enquanto ele me descrevia como aconteciam esses cordões, pude perceber algumas diferenças fundamentais entre esses e os descritos no capítulo anterior.

3.3.1. O espaço do espetáculo

Diferentemente dos pássaros juninos descritos anteriormente, estes cordões não precisavam de um palco ou de tablado para as suas performances. Para *botar* o cordão, bastava uma sala com um mínimo de espaço. Eles eram apresentados geralmente dentro da sala das casas que o “convidavam” para entrar. Quando não havia espaço suficiente dentro da sala para todos os brincantes eles apresentavam do lado de fora da casa mesmo, mas isso raramente acontecia. Vale aqui uma descrição mais detalhada sobre esse “convite”.

Ainda na fase de ensaios, da pré-produção do espetáculo, o Amo do Cordão, que era a pessoa responsável pelo cordão diante da comunidade e das autoridades da mesma maneira que o guardião nos pássaros de Belém, percorria a região procurando quem gostaria de recebê-lo em sua residência. Eram então acertadas com os donos de algumas casas ou terreiros a data e certa quantia em dinheiro que seria distribuída entre os brincantes. Na data acertada, ou num sábado ou num domingo, os brincantes vinham em cortejo cantando pela estrada até encontrarem o seu destino. E depois da despedida e de terem filado uma canjica ou mingau de milho, seguidos de uma boa pinga, eles botavam o pé na estrada e seguiam em direção ao próximo local de apresentação (as apresentações nunca aconteciam em apenas uma casa, mas chegavam a brincar em até cinco casas durante o dia). É importante dizer que esse dinheiro que os brincantes recebiam, segundo Seu Mariano, na maioria das vezes não dava nem pra cobrir as despesas que os brincantes tiveram com a montagem do espetáculo, sem contar que os músicos eram contratados para tocarem e tinham prioridade no receber do dinheiro. Ele calcula que, se fosse para pagar músicos para fazerem hoje a mesma coisa que faziam na época do cordão “teria que desembolsar uns mil e alguns trocados”. Não havia nenhum tipo de incentivo ou ajuda financeira para a pré-produção dos cordões de então além da que vinha dos bolsos dos próprios brincantes.

Ainda no mesmo relato o Seu Benedito disse que por maiores que fossem as salas em que o pássaro se apresentava, nem sempre o ambiente era suficientemente grande pra caber tantas pessoas, afinal, o número de integrantes do

cordão variava entre dezesseis e trinta e dois, sem contar com os músicos. A maioria do público acabava assistindo do lado de fora da casa pelas janelas da sala.

3.3.2. O Drama

Segundo Seu Mariano, as histórias de todos os cordões eram semelhantes, fossem eles cordões de pássaro ou de bicho. O enredo permanecia em torno do pássaro ou do bicho de estimação que era, a princípio, caçado e atingido por um caçador, mas que no final era curado pelos remédios naturais do médico convocado pra socorrê-lo. Parece-me, porém, que a trama era bem menos complexo do que nos cordões descritos no trabalho da Professora Rosa Maria Mota da Silva (2003).

Enquanto que nos cordões de Belém havia nobres, índios, matutos (normalmente os atores caracterizavam-se de nordestinos, inclusive imitando o sotaque), pajés e outros personagens de caráter mítico (como laras ou mães-d'água), no Cordão de Azulão, segundo Seu Mariano, existiam apenas os fazendeiros (em substituição aos nobres), os soldados, o comissário, o médico, o caçador, e o restante era de brincantes. Talvez menos personagens deixassem o espetáculo mais conciso e objetivo e com um pouco mais de espaço para a improvisação. O elemento mítico e mágico também aparecia de forma muito mais discreta do que nos cordões da capital. Nesses cordões descritos pelo Sr. Mariano, não havia fada, nem feiticeira, nem laras, nem pajé, nem mãe-de-santo, o elemento mítico ficava unicamente por conta dos métodos de cura empregados pelo doutor para curar o pássaro. Porém, o Doutor não se utilizava de remédios tradicionais para curar o pássaro, mas fazia o uso de ervas, banhos e banhas. O mítico e o real agindo no mesmo plano, como afirma Loureiro (1991) ao descrever a cultura amazônica.

3.3.3. A performance

Apesar de Seu Mariano sempre enfatizar o caráter cômico e humorístico da *brincadeira*, ele deixou bem claro que os trechos mais dramáticos da história, como o medo de que o pássaro tivesse sido atingido mortalmente, deveriam ser levados a sério pelos brincantes. “A pessoa pra poder brincar tem que saber fazer direito. Tem que saber cantar a sua parte direito, e na hora da parte triste ele tem que sentir como se fosse verdade mesmo. Era muito bonito” (MARIANO, 2009). Apesar de haver poucos ensaios antes das apresentações, Seu Mariano conta que os brincantes aprendiam as cenas e as músicas muito rapidamente. Segundo ele, “naquele tempo as pessoas fixavam a mente ali, no ensaio, pra aprender logo” (idem).

Os brincantes também deveriam ter como pré-requisito mínimo uma boa coordenação motora para poderem se movimentar sob as ordens do Amo, que também era o ensaiador tanto das cenas quanto das músicas, e que segundo a descrição de Seu Mariano, se assemelha ao condutor das quadrilhas, uma espécie de narrador da estória: “Se não tiver atenção se atrapalha, e aí não pode” (idem).

A brincadeira começava antes mesmo de os brincantes chegarem a casa onde aconteceria a apresentação: com todos os seus paramentos e figurino que identificavam cada personagem, os brincantes vinham cantando e tocando pela rodovia e pelas suas vicinais até chegarem no seu destino.

Então após o Amo ter se antecipado a todos, entrando na casa para falar com o dono da casa para confirmar a brincadeira na sua residência, ainda dançando ao som dos músicos acompanhadores os brincantes tomavam os seus lugares na frente da casa. Ao perceber todos os brincantes nos seus devidos lugares, o Amo tocava seu apito e gritava “Avança porta-bandeira!” anunciando um canto de entrada.

Quando os brincantes vêm entrando na casa, cantando O Canto de Entrada, e fazendo duas filas indianas paralelas e simétricas, nas extremidades de cada fila se encontrava um brincante com a “bandeira do pássaro”, que eu imagino ser uma

espécie de estandarte com o desenho do mesmo, essas pessoas são os porta-bandeiras e a sua função no espetáculo, além de carregarem o símbolo de cada grupo desenhado nas suas flâmulas, era de serem um ponto de referencia na hora das movimentações dos brincantes pra que eles não perdessem suas posições. Logo atrás do Amo se posicionavam os músicos acompanhadores.

Preciso dizer que quando fiz essa entrevista com Seu Mariano ele ainda estava se recuperando de uma picada de cobra, segundo ele uma jararaca, que por pouco não tirou-lhe a vida. Segundo ele, durante alguns meses depois da picada ele ficou na iminência de perder a perna. Por isso seus movimentos ainda estavam bastante limitados, mesmo seis meses depois do acontecido. Mesmo cheio de boa vontade para me explicar a movimentação dessas filas, a ponto de esboçar alguns mapas descritivos desses movimentos, confesso que elas não ficaram muito claras pra mim. O mais detalhado deles o exponho a seguir:

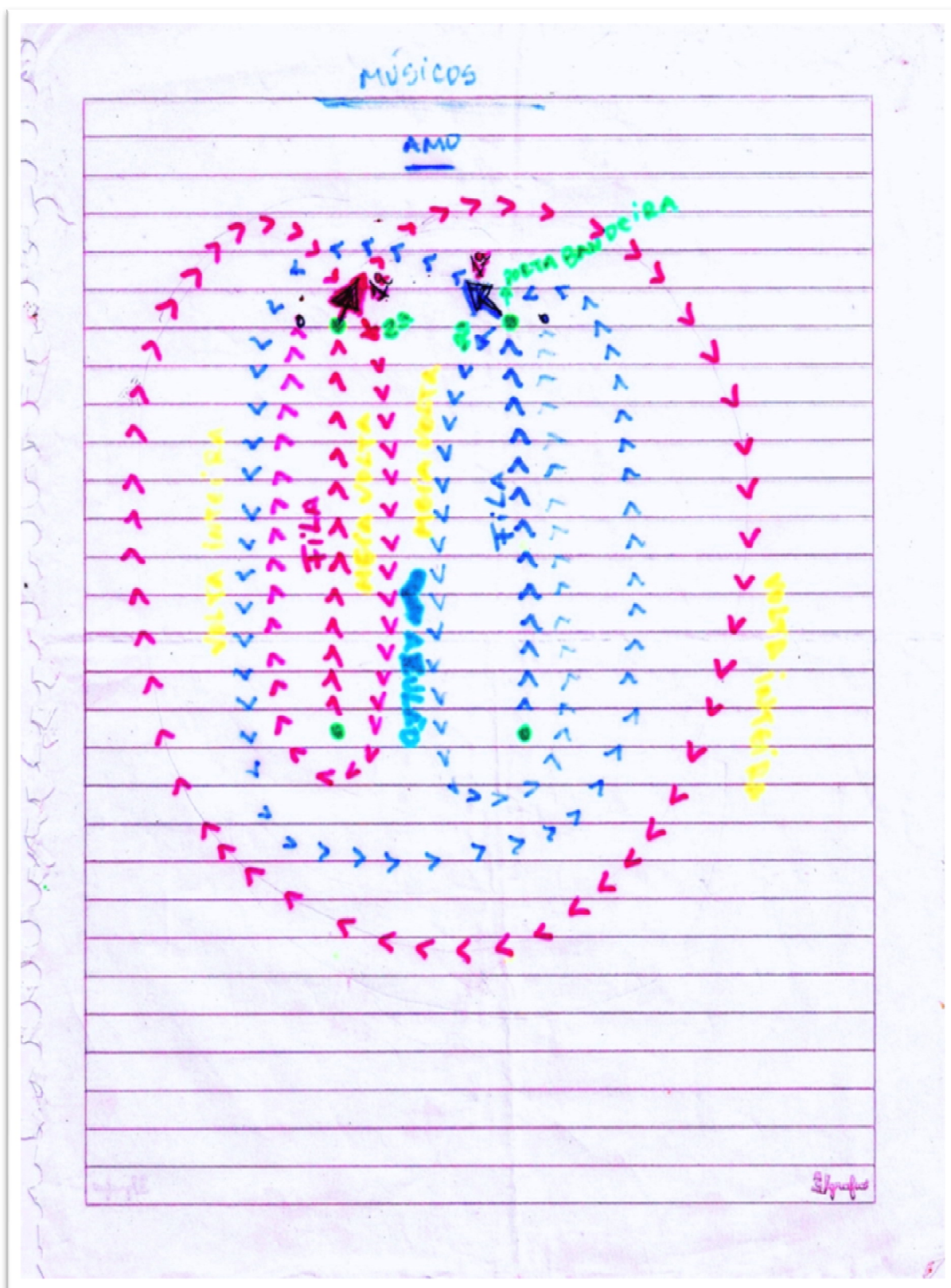


Figura 15 - Mapa da movimentação dos brincantes do Cordão do Azulão Confeccionado pela filha do Seu Benedito durante depoimento.

3.3.4.A Música e os Músicos

Os músicos que acompanhavam os cordões daquela época eram contratados nas cidades vizinhas, Castanhal, Terra Alta ou Curuçã, e segundo Seu Mariano “não era barato, não”. Ele afirma que se fosse pra converter o que se pagava para esses músicos para a moeda corrente, o cachê corresponderia a mais de mil reais. Para acompanhar os cordões de pássaro descritos pelo Seu Benedito bastavam uma flauta, uma clarineta, um banjo e uma zabumba ou caixa. “Pra tocar já era o suficiente!”

Então logo atrás vêm entrando os demais brincantes. Ao chegarem ao espaço da apresentação, e sob as ordens do Amo, as filas começam a se movimentar de maneira mais complexa, o que, segundo Seu Mariano, se não houver total atenção e se tudo não “estiver bem ensaiado, não dá certo. Enquanto a gente vai cantando as filas estão lá se movimentando em meia-volta, volta-e-meia, meia-lua, aquela coisa toda... aquele mesmo sistema da quadrilha, sabe?”.

O canto entrada, segundo Seu Mariano era uma Marcha, e dizia o seguinte:

Canto de Entrada

Benedito Mariano

Já chega - mos com prazer no cora - ção. Vi - e - mos de tão longe trazendo no so_A zu - lã. Já chega -

lã. A - van - ça, por ta ban - dei - ra, va - mos sa - ir do lu - gar, ____ vamos fa - zer mei - a vol - ta, vol - ta e mei - a va - mos

dar. A - van - ça, por - ta ban - da. Se eu soubes - se que tu vi - nhas fa - zi - a um ____ di - a mai - or,

13 da-va um nó na fi-ta ver - de pra pren-der__rai-o de sol. Se eu soubes - se que tu vi -

16 - de pra pren-der__rai-o de sol. Já chega - mos com pra-zer no co-ra - ção, vi - e-mos de tão lon -

20 - ge tra zen-do __nos-so A-zu - lãõ. Já chega - lãõ. Quê-de o do - no dessa ca - sa? Com e-le __que-ro-fa-

24 lar. Tra-ga a pal-ma da vos-sa mão__ que eu que-ro cum-pri-men - tar. Quê-de o do - no des-sa ca -

27 - que eu que-ro cum-pri-men - tar. Já Chega - mos, vi - e-mos pas-se - ar. Vie-mos tra-zer o A-zu - lãõ

31 - que vei - o cum - pri - men - tar. Já che-ga - que vei - o cum - pri - men - tar.

Refrão:

*Já chegamos com prazer no coração
Nós viemos de tão longe pra trazer nosso Azulão*

*Vamos avançar porta-bandeiras, vamos sair do lugar
Vamos dar a meia, volta, volta e meia vamos dar*

*Se eu soubesse que tu vinhas fazia o dia maior
Dava um nó na minha rede pra prender o raio do sol*

*Quede o dono desse casa? Come ele quero falar
Traga a palma da vossa mão que eu quero cumprimentar*

Refrão:

*Já chegamos, viemos passear
Viemos trazer o azulão que veio representar*

Quando os brincantes já tinham tomado seus lugares, uma outra música marcava essa chegada. Segundo Seu Mariano, era em ritmo de samba:

Canto de Entrada 2

(Samba)

Benedito Mariano

Já che - gamos com a - le - gri-a, com pra - zer no co-ra - ção. Já che - ção. Nós vi-
 e-mos de tão lon - ge, na noi-te de São Jo - ão. Nós vi - e-mos com a - le - gri-a, com pra-
 zer no co-ra - ção. Nós vi - e-mos de tão longe na noi - te de São Jo - ão. Brinca, brinca, com pa-
 nhei-ro com pra - zer no co-ra - ção. Nós vi - e-mos-de tão-lon - ge tra-zer o nos so A-zu-
 lão. Brin - ca, nos - so A - zu - lão.

*Já chegamos com alegria, com prazer no coração
 Nós vemos de tão longe na noite de São João*

*Brinca, brinca, companheiro, com prazer no coração
 Nós viemos de tão longe trazer o nosso azulão*

Depois dessa movimentação, os personagens começam a interagir e desenvolver o drama. Entram o caçador e seu filho, com terçado e arma na mão, cantando:

Caçador

Benedito Mariano

Caçador

Sou ca-ça - dor e an-do ca-çando, minha es-pin - garda an-do passa-ri nhando. Sou ca-ça-

Filho do caçador

garda an - do pas-sa - ri-nhando. Pa - pai, se en - con-trar pas - sa - ri - nho ma -

- te que eu que ro le-var. De - le eu que ro u-ma pe-na pa - ra mandar cas so ar. Pa-pai,

Coro

ra mandar cas-soar. To ma cui - da - do, Seu ca-ça dor, to ma cui - da do com essa canção. Se tu ma-

tar o nos-so A - zu - lã o tu vai fi - car lá na pri-são.

*Sou caçador e ando caçando
Com minha espingarda vou passarinhando*

*Filho
Papai se encontrar passarinho, mate que eu quero levar
Dele eu quero uma pena pra mandar encastuar*

*Coro
Toma cuidado, seu caçador, toma cuidado com essa canção
Se tu matar o nosso azulão tu vai ficar lá na prisão*

Havia sempre duas personagens que eram responsáveis por guardar os animais e a floresta, como se fossem guardas florestais. Seu Mariano as chamou de Pastorinhas. Quando os caçadores atingiam o Azulão elas se apressavam em procurar ajuda, corriam pra chamar o Delegado. Ele, ciente do acontecido, enviava seus dois soldados para prenderem os caçadores. Quando os caçadores eram capturados pelos guardas já contratavam logo um Advogado para cuidar de livrá-los da prisão.

Porém, para que o Delegado os libertasse havia uma condição: eles teriam que dar um jeito de curar o Azulão para serem libertos. Então eles contratavam um médico pra que recuperasse a saúde do Azulão. E ele já entrava com seu enfermeiro cantando esses versos:

Doutor

Benedito Mariano

Doutor

Sou um Dou - tor bem in - for - ma do, e eu ve - nho de ou - tro Es - ta do vim fa - zera o pe - ra -

ção, e eu ____ já fui con - vi - da - do pra o - pe - rar o A - zu - lã o, e eu lã o. Dou - tor,

Coro

_ não desce li - gei - ro com es - se ____ pas so ar re que - bra do. Um ve - lho da su - a i - da de já e - ra

pra tá a - po - sen - ta - do. Dou - tor, pra tá a - po - sen - ta - do.

*Sou um doutor em informado, eu venho de outro Estado
Vim fazer operação e eu já fui convidado pra operar o Azulão*

Coro

*Doutor, não dance ligeiro com esse passo requebrado
Um velho na sua idade era pra tá aposentado*

Seu Mariano ainda conseguiu lembrar de alguns trechos das falas entre o Doutor e se ajudante:

*Doutor:
Abra a mala do fuxico,
e deixa perto de mim,
abra e passe com urgência
a banha do mucuim*

Ajudante:

Eu já passe que vai chegar lá no rim

Doutor:

*Abra a mala novamente e faça o que tu quizer, mas uma coisa eu te peço:
passe a banha do puraquê.*

Ajudante:

Pois doutor, eu vou passar é em cima do pé

Os versos eram compostos e ensaiados durante a fase da produção do espetáculo, mas os atores tinham liberdade de fazer mudanças que julgassem convenientes nos seus textos. Essas mudanças dependiam da habilidade do brincante de perceber uma situação local e imediata, transformando-a em piada inserida no contexto da brincadeira e em forma de verso – uma habilidade comparada pelo próprio Seu Mariano a dos repentistas nordestinos.

Uma outra peculiaridade sobre os cordões que o Seu Mariano participou, era o fato de que neles, os pássaros ou os bichos não morriam. Apenas eram feridos, e no final da trama, eram curados pelos “remédios” do médico. E apesar de o enredo envolver uma história de redenção, tanto do pássaro que era alvejado e que no final era curado e voltava a voar, um dos pontos fortes da performance, e que acabava cativando e atraindo mais brincantes e ouvintes para os cordões, era o caráter humorístico do texto. Seu Mariano conta que o brincante, “quando era bom”, ou seja, quando ele tinha uma boa expressividade cênica e habilidade para situações engraçadas e inusitadas, esse brincante estava livre para improvisar durante as suas falas fazendo piada ou ironia com alguma situação que envolvesse alguma das pessoas presentes.

Depois disso, do Azulão devidamente cuidado pelo doutor, acontecia a Levantação do Pássaro, onde a criança que carregava o pássaro mexia alguns mecanismos dentro da estrutura do figurino que faziam as asas do Azulão se movimentar, como se ele estivesse batendo as asas e alçando vôo. Nesse momento todos comemoravam cantando:

A Levantação do Pássaro

Benedito Mariano

Já vi - veu e já se le- van - tou! Já vi - veu e já se le- van -

5 tou o nos - so A- zu- lãõ que o ca- ça- dor a - ti - rou. Se le- van- ta pas- sa- ri -

8 - nho de ci- ma do fri- o chãõ. Vamos dar a meia vol - ta que é noi- te de São João.

*Já viveu e já se levantou
O nosso azulão que o caçador atirou*

*Se levanta passarinho de cima do frio chão
Vamos dar a meia volta que é noite de São João*

Depois disso, Seu Mariano diz que o Amo se dirigia ao dono da casa para que pudessem “acertar as contas”. E depois que o anfitrião pagava ao Amo o valor financeiro acordado começava o Canto de Despedida:

Despedida

Benedito Mariano

A - deus, senhores e se-nho-ras, ___ pes-so - al des-te lu - gar. Vou me em

bo - ra des-ta ter - ra mas um di - a vou vol - tar. A - a vou voltar.

A-mi-go, do-no da ca-sa, a - mi-go, ___ mui-to_o brigado. O pra-zer no co-ra - ção

___ é ter vo - cê sem-pre ao meu lado. é ter vo-cê sem-pre ao meu lado. A - mi-

go, do - no da ca - sa, bon - da-de ___ es-tá a me dar. ___ Can to sempre, to - do di -

- - a, mas vou pra ___ ou - tro lu - gar.

*Adeus, senhores e senhoras, pessoal deste lugar
Vou-me embora dessa terra mas um dia vou voltar*

*Amigo, dono da casa, amigo, muito obrigado
O prazer do coração é ter você sempre ao meu lado*

*Amigo dono da casa vontade deus está a me dar
Canto sempre, todo o dia mas vou pra outro lugar*

Só então os brincantes poderiam sair dos seus lugares. Depois da apresentação, o dono da casa sempre oferecia alguma coisa típica das festas juninas para que os brincantes e visitantes pudessem comer.

Outra diferença entre os Cordões descritos pelo seu Mariano e os pássaros descritos no capítulo anterior era que, os brincantes ofereciam uma festa de encerramento para comemorar o fim das brincadeiras naquela temporada. A essa

festa ele chamou de Festa do Encerramento ou Morte do Pássaro. Como o Cordão de Azulão era um folguedo junino, suas atividades deveriam terminar com o fim das festas juninas, porém, Seu Mariano conta que, todos gostavam tanto da brincadeira do Cordão que sempre chegava alguém pedindo que o grupo fizesse mais uma apresentação empurrando esse encerramento até o fim do mês de agosto. “Às vezes a gente queria acabar mas o povo não deixava. Era muito bonito” (MARIANO, 2009).

Então era escolhido algum terreiro da região, e alugavam-se uma *boca-de-ferro*²⁹, barracas de venda de comida/bebida eram montadas e todos da região eram convidados a participar da festa.

A finalidade deste evento era arrecadar fundos através da venda das comidas e bebidas para cobrir as dívidas que eventualmente os brincantes adquiriam com a confecção dos figurinos e o pagamento dos músicos.

3.4. O Cordão do Azulão de ontem pra hoje

De 1968 a 2011 já se passaram mais de quarenta anos, o que seria tempo suficiente para que qualquer lembrança deixasse de ter algum impacto sobre uma pessoa, a não ser que a vivência que ela evoca tenha deixado marcas profundas. E é a intensidade desta re-vivência que indica o quanto a experiência que construiu essa lembrança foi importante para quem recorda. E apesar de a maioria das pessoas que entrevistei durante a pesquisa demonstrarem certa resistência em falar sobre o Cordão, a partir do momento que elas começavam eu tinha a impressão de que as primeiras lembranças do Cordão do Azulão desencadeavam uma enxurrada de outras lembranças relacionadas direta ou indiretamente com essa vivência.

Algumas frases eram freqüentes nos discursos de todos os entrevistados. “Era muito bonito!” é o principal exemplo. Essa frase vinha sempre acompanhada de algum comentário relacionado principalmente à maneira como as pessoas da

²⁹ Trata-se de um alto-falante, que parecia um megafone e que era comumente usado ou nas torres das igrejas católicas para ser usado durante uma festa religiosa como espécie de rádio. Ou ainda, era preso na ponta de um mastro para ser usado da mesma forma nas festas promovidas em terreiros.

localidade se mobilizavam em torno do Cordão. Era um momento de celebração comunitária, quando a rotina do silêncio era quebrada pelos cantos, sons dos instrumentos e do alvoroço das pessoas que acompanhavam o pássaro.

Para entender melhor o contexto em que esse folguedo acontecia a neste trecho do trabalho irei dispor algumas das características comuns encontradas nos discursos da maioria dos entrevistados, expondo ao mesmo tempo e através do discurso das mesmas pessoas os contrastes e conflitos que elas expressavam durante nossas conversas.

Quando perguntados sobre como era vida no Vinte e Um a quarenta anos atrás um tipo de conflito interno parecia se manifestar durante as suas falas: ao mesmo tempo em que afirmavam com saudosismo “Ah! Era muito melhor do que hoje”, essa frase era logo sucedida por outra do tipo “mas hoje as coisas são muito mais fáceis do que naquele tempo!”. Quando diziam que tudo era mais difícil naquele tempo se referiam principalmente à falta de infra-estrutura e escassez de recursos em que viviam. Porém me parece que essa escassez se destaca em seu discurso, além de ser percebida de maneira muito mais latente por eles mesmos, à partir do contato com as facilidades da vida moderna.

Segundo os moradores locais, a energia elétrica só chegou até essa região no começo da década de 90. Desde então, muita coisa começou a mudar principalmente no que diz respeito aos hábitos diários dos moradores dessa localidade. A inserção da televisão e da antena parabólica em praticamente todas as casas da região nos dá um panorama dos tipos de mudança de hábitos que ocorreram desde então: enquanto os finais de tarde e as noites de lua eram vividas nas soleiras das portas, nas varandas das casas e nos bancos feitos sob as árvores e em frente às casas, agora o entardecer dá sinal de que já vai começar a tele-novela. Então, todos se recolhem às suas casas, e aquela convivência com o semelhante, com suas próprias vivências e lembranças dá lugar à contemplação quase silenciosa do aparelho televisor, se não fosse pelos comentários entre os dramas, antes inimagináveis, vividos pelas personagens altas, magras, sempre bem maquiadas, e as novidades sobre a crise financeira na Europa e Ásia nos noticiários. Andando por paisagens urbanas das megalópoles de qualquer lugar do mundo que não aquele ao qual estão acostumados, mesmo de uma forma artificial, essas

peças passam a conviver diariamente com valores estéticos e morais de uma vida urbana típica da contemporaneidade.

Mas o asfaltamento da PA 136 e uma maior facilidade de acesso aos meios de transporte, como ônibus intermunicipais, vans e motocicletas, talvez tenha tido um impacto muito mais radical sobre o modo de vida desses moradores do que a chegada da luz elétrica e da televisão. Entre todos os entrevistados a afirmação de que a vida se tornou muito mais fácil depois dessas benfeitorias era unânime. Seu Miguel, um dos moradores da Travessa do 21, disse que

“... naquele tempo era muito mais difícil pra se chegar e castanhal ou qualquer outro lugar: quem podia ter em casa uma bicicleta ou uma montaria já era visto como um homem de boa situação. Hoje é muito fácil: é só você chegar na pista e esperar um tempinho que já entra numa van ou num ônibus que te leva pra Castanhal em quinze minutos. Todo mundo hoje tem a sua bicicletinha em casa e quem pode guardar um pouco de dinheiro já arruma rápido uma moto” (MIGUEL, 2010).

O encurtamento da relação espaço-tempo provocado pela chegada do asfalto e veículos automotivos parece ter sido diretamente proporcional ao redimensionamento dessa relação nos centros urbanos com o desenvolvimento incessante das novas tecnologias de comunicação.

Essa maior facilidade de transporte e o incentivo de políticas públicas para o transporte escolar também tem modificado o perfil educacional desses moradores. Segundo os entrevistados, antigamente as pessoas dessa região só chegavam até no máximo a quarta série do ensino fundamental: a única escola da redondeza só oferecia o ensino até essa série; quando a criança “ficava mais grandinha” tinha que ajudar no trabalho da roça e conseqüentemente tinha que deixar a escola. Aquelas pessoas que escaparam a essa regra, o fizeram com muito esforço, perseverança e força de vontade, e todos eles conseguiram obter uma formação superior e um nível econômico bem acima daquele que tiveram os seus antecessores quando tinham a sua idade.

Essas políticas públicas também alcançaram outras esferas da vida desses moradores: com a maior facilidade de acesso aos centros urbanos o acesso a saúde pública também melhorou bastante. Enquanto que nos tempos do Cordão do Azulão se alguém caía doente ficava totalmente dependente das rezas, óleos e infusões administradas pelos rezadores locais, e as mulheres grávidas ficavam a mercê das

parideiras na hora do parto, agora, além de terem vias de acesso com um transporte rápido, agora eles podem chegar aos postos de saúde pública dos centros urbanos num tempo muito menor, os quais também se multiplicaram se compararmos a quantidade de postos de saúde de hoje com a de quarenta anos atrás.

Outra mudança citada pelos entrevistados foi aquela percebida na cobertura vegetal da região: a cobertura de floresta vem dando lugar sistematicamente ao agronegócio, principalmente fazendas de gado. Esses fazendeiros tem comprado os terrenos de moradores antigos da região substituindo as roças que os pequenos agricultores cultivavam por grandes pastos e plantações. Isso também afeta radicalmente a maneira de viver dos agricultores que ainda resistem ali porque agora eles produzem apenas pra seu consumo próprio ou “por não querer fazer outra coisa da vida”, como diz Seu Miguel, pois o produto que vem das suas roças não tem como competir com os produtos que processados industrialmente a um preço tão inferior ao dele que, se ele vendesse a esse preço acabaria saindo no prejuízo.

Em contrapartida, muitas famílias têm sobrevivido graças a incentivos financeiros do governo federal, como o “bolsa família”, por exemplo, e da “aposentadoria rural”, que também não existia na época do Cordão do Azulão. Tudo isso somado às políticas de assentamento promovidas pelo governo federal tem atraído muitas famílias outros lugares do estado e do país com a visão de terem o seu pedaço de chão, mas que acabam sendo sustentados pelos programas assistenciais do governo

Segundo os moradores o panorama demográfico sofreu pelo menos dois grandes processos de mudança: um que é resultado desse processo de imigração fomentado pelos planos assistenciais do governo, e outro por um processo inverso, onde os jovens que nasceram nessa região lutam para encontrar uma oportunidade nos centros urbanos mais próximos. A visão do futuro que os jovens agora têm está fora dessas comunidades, afinal, para freqüentar boas escolas, boas faculdades, ter bons empregos, bons salários, um bom carro, e também para se casar, é preciso abandonar essas comunidades rumo à uma “vida melhor” nos centros urbanos.

Mas a coisa mais importante a ser destacada nesta etapa do trabalho é o fato de que no discurso daqueles moradores que vivenciaram pessoalmente o Cordão do Azulão alguns valores culturais que eram naturalmente cultivados na época em que

o Azulão brincava de casa em casa entre as travessas do Vinte e Um e do Vinte e Três, ao longo da PA 136, parecem resistir às transformações do ambiente e aos apelos individualistas da vida urbana contemporânea.

Isto ficava perceptível quando perguntados sobre seu gosto musical, pois de forma geral os moradores mais antigos rejeitam os gêneros musicais mais populares entre os jovens, chegando a desdenhar da letra de algumas das músicas que eles sabiam ser bastante escutadas por eles. Percebi essa rejeição principalmente em relação aos repertórios característicos das festas de aparelhagem. Em contrapartida, os mais jovens quando perguntados sobre o Cordão do Azulão ou sobre quaisquer os cordões de pássaro, demonstravam até certa curiosidade, mas que não chegava a se tornar real interesse.

Ouvindo os relatos sobre o Cordão do Azulão pelas pessoas que o vivenciaram pessoalmente, eu era sempre remetido a uma época, a uma realidade que ainda parecia próxima aos entrevistados, mas que tinha sempre com um gosto saudosista que denotava um distanciamento insuperável entre o fato – Cordão – e seus narradores. O Azulão estava irremediavelmente no passado, definitivamente ligado àquele contexto cultural específico. Os relatos sempre pareciam aquelas histórias que ouvimos e que contamos sobre os tempos de infância, quando se revive o gosto pelas brincadeiras mesmo estando conscientes de que elas não cabem mais como comportamentos convenientes a uma pessoa adulta.

Se os valores culturais de uma sociedade existem num plano imanente, ou seja, não-transcendente, observável, como afirma Pozenato: “é nos próprios bens produzidos pela cultura (uma edificação, um provérbio, uma canção popular, etc.) que vão se verificar, se vão ler os valores culturais de uma sociedade” (POZENATO, 2003, p.60), então é possível concluir através dos depoimentos colhidos que o Azulão permanecia na memória dos moradores mais antigos do Vinte e Um e do Vinte e Três como um índice dos valores culturais vivenciados em um tempo já vivido, já consumado.

Apesar de, durante seus depoimentos, os moradores mais deixarem-se envolver intensamente por sentimentos que provocavam expressões do tipo “Era muito bonito...”, apenas Seu Benedito Mariano manifestava vontade de, efetivamente, *botar* o Azulão nas ruas novamente, e mesmo assim, acreditando que

isso só seria possível se houvesse algum tipo de incentivo financeiro externo, que não viesse dos próprios participantes, como se fazia no passado. Ele acredita que se tivessem oportunidade os mais jovens poderiam descobrir o Cordão do Azulão como algo extremamente envolvente e divertido, e não desinteressante ou fora-de-moda, porém, que não comprariam a idéia de ressuscitar o Azulão se isso significasse que os custos disso saíam dos seus bolsos.

De outro modo, no discurso desses moradores que não vivenciaram pessoalmente o Cordão do Azulão, pude perceber o desejo de fazerem parte do contexto cultural urbano contemporâneo, com referenciais identitários diferentes dos tradicionais, em coisas lugares, pessoas ou instituições que tem pouca ou nenhuma relação com o passado ou com as comunidades em questão.

É nesse momento de divergência dos valores culturais entre os dois grupos entrevistados que afirmo existir um conflito de sensibilidades musicais que atua de maneira praticamente determinante no não-retorno do Cordão do Azulão às casas, travessas e vivências dos moradores das comunidades que existem entre os Km 21 e 23 da PA 136 entre Castanhal e Terra Alta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro da proposta de discutir os conflitos de sensibilidade musical entre diferentes gerações de moradores das comunidades que ficam entre os quilômetros 21 e 23 da rodovia PA 136, nas proximidades do município Terra Alta, no Pará, como um fator importante no processo de não-ressurreição do Cordão de Azulão, acredito que neste trabalho ainda se destacam o papel da memória, das histórias de vida como um dos principais elementos constitutivos da sensibilidade musical de uma sociedade.

Além disso, para construir um conceito de sensibilidade musical com objetividade suficiente para ser aplicável de forma consistente neste trabalho foi necessário recorrer a um leque a autores de diferentes áreas do conhecimento, além da etnomusicologia,. Os trabalhos de John Blacking (1995; 2000), do antropológico Clifford Geertz (1989; 1997), e do psicólogo musical John Sloboda (2008), foram utilizadas como referências para a construção da definição sobre sensibilidade musical. E junto com eles, o trabalho do antropólogo José Clemente Pozenato (2003), ajudou na conjugação entre história, cultura e conflitos culturais, enquanto que o tipo de trabalho empreendido na etnografia musical foi inspirado naquilo que Clifford Geertz chama de etnografia densa (1989).

A composição de um panorama sobre os cordões de pássaro que caminhou de uma perspectiva mais geral para uma mais específica, contemplando os aspectos peculiares do cordão em questão, através de uma revisão bibliográfica que abrangesse essa expressão cultural sob os olhares de várias áreas, como a da antropologia, sociologia, dos estudos culturais, além do teatro e música, também foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

E somente através do trabalho de campo foi possível fazer a reconstrução do ambiente e do estilo de vida dos moradores das localidades em questão através dos seus depoimentos e lembranças. Esse processo também foi fundamental para compreender os valores culturais vivenciados outrora, assim como compreender as profundas transformações acontecidas nesse ambiente em quarenta anos que apontam para um estreitamento das relações culturais entre o que seria rural e o que seria urbano. E além de tudo isso ter a oportunidade de registrar em vídeo e

transcrever a estrutura e música do Cordão do Azulão pela voz do seu Amo e compositor, Seu Benedito Mariano.

Através deste trabalho, então, é possível perceber como diferentes gerações de uma comunidade, com suas diferentes vivências culturais e sociais podem estar simultaneamente no mesmo espaço geográfico, nesse caso específico, na mesma localidade, sem compartilharem dos mesmos valores culturais, resultando em sensibilidades musicais distintas, podendo fazer com que expressões culturais importantes permaneçam não compartilhadas e isoladas entre essas gerações, possibilitando assim o desaparecimento e completa extinção dessas expressões ou manifestações culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Tomo 3. 2ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ATAÍDE, Teonila da Costa. **Loucura de uma paixão**: pássaro junino. Cadernos do IAP, 19 – Teatro Popular. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2002.

BARZ, Gregory e COOLEY, Timothy. **Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche e a genealogia da memória social. In: GODAR, Jô; DOBEDEI, Vera. (Orgs). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de pós-graduação em memória social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005. p. 55-71.

BLACKING, John. **How musical is Man?** 6ª ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.

_____. **Music, Culture, and Experience**. In: *Music, Culture and Experience*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1995. (p. 223-242).

CARVALHO, José Jorge de. **Transformações da sensibilidade musical contemporânea**. *Série Antropologia*, Nº 266. Brasília: DAN/UnB, 1999.

COHEN, Marcos Jacob da Costa. **Cordão de Azulão**. Encarte do CD Cordão de Azulão, patrocinado pelo Instituto de Artes do Pará. Belém: IAP, 2006.

_____. **Anexo**. In.: Relatório II, apresentado ao IAP como parte do desenvolvimento de projeto apoiado pela Bolsa de Pesquisa e Criação Artística – Música. Belem, 2005.

CORDOVIL, Joana dos Santos. **Passarinhada**: pássaro junino. Cadernos do IAP, 20 – Teatro Popular. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2002.

ELLIOTT, David. **Music Matters**: A new philosophy of music education. Oxford, University Press, 1995.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. In: **Topoi, Revista de história**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em história social da UFRJ/ 7 Letras, set. 2002, n. 5, 314-332.

FILHO, Nemézio. Festas Juninas. **Ver-o-Pará**, Ano IX, nº 21. Belém: Agência Ver Editora, 2001.

FREIRE, Américo; OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). **Capítulos da memória do urbanismo carioca**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2002.

FREITAS, Sônia Maria de. **História Oral**: Possibilidades e Procedimentos. São Paulo: Humanitas / Imprensa Oficial de SP, 2002.

GALERIA Theodoro Braga: **Terra dos Pássaros**. Disponível in: <http://galeriatheodorobraga.blogspot.com/2010_06_01_archive.html>. Acesso em: 22 jun. 2010.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: **O Saber Local**, Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997. 142-181.

_____. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

_____. **The Interpretation of Cultures**. London: Hutchinson, 1975.

GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia das Letras, 2006

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: Um Conceito Antropológico. 14^a ed. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2001.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: Uma Poética do Imaginário**. Belém: Cejup, 1991.

_____. **Inventário cultural do Estado do Pará**. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, 1988.

_____. LOUREIRO, Violeta Refkalevsky. **Inventário cultural e turístico do Baixo Tocantins**. 2ª ed. Belém: Governo do Estado do Pará, 1987a.

_____. LOUREIRO, Violeta Refkalevsky. **Inventário cultural e turístico do Médio Amazonas paraense**. 2ª ed. Belém: Governo do Estado do Pará, 1987b.

_____, et. al. **Inventário cultural e turístico do Salgado**. 2ª ed. Belém: Governo do Estado do Pará, 1987.

MERRIAM, *Alan Parkhurs*. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MORHY, Érika. A musicalidade dos pássaros juninos. **Beira do Rio**, Belém, nº 16, 2003. Disponível in:
<http://www.ufpa.br/beiradorio/arquivo/beira16/noticias/noticia8.html>
 Acessado em: 26/02/09.

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

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. In: **Revista Antropológicas**, ano 10, 2006, v. 17, p. 11-34.
 Disponível in:
[www.ufpe.br/revistaanthropologicas/internas/volume17/artigo%201%20\(Bruno%20Nettl\).pdf](http://www.ufpe.br/revistaanthropologicas/internas/volume17/artigo%201%20(Bruno%20Nettl).pdf). Acessado em: 23 nov. 2009.

_____. **The Study of Ethnomusicology**: thirty-one issues and concepts. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

NEVES, Idolasy Moraes das. **Cordão do Tangará**: cordão de pássaro. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2008.

OLIVEIRA, Francisco de. **A justiça das selvas**: pássaro junino. Cadernos do IAP, 12 – Teatro Popular. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2001.

PARÁ, Instituto de Artes do. **Pássaros e bichos juninos**: músicas e partituras. Cadernos do IAP, 22. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2009.

PÁSSARO Tucano Disponível in: <<http://passarotucano.wordpress.com/>>. Acesso em: 22 jun. 2010.

PELINSKI, Ramón. **Relaciones entre Teoria e Método en Etnomusicología**: Los modelos de J. Blacking y S. Arom. Revista Transcultural de Música 2, 1996. Disponível in: <<http://www.sibetrans.com/trans/>> Acessado em: 24/03/2010.

_____, Ramón. **Etnomusicología en la edad posmoderna**. 2006. Disponível in: <<http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm#1>>. Acesso em 17/04/2010.

PINTO, Walter. São João sob a lupa da Geografia Cultural. **Beira-do-Rio**, Belém, nº 21, 2004. Disponível in: <<http://www.ufpa.br/beiradorio/arquivo/Beira21/Noticias/noticia5.htm>> Acessado em: 26/02/09

PIÑON, Sidney. **Farsa do prêmio**: Um estudo sobre a política do folclore em Belém. Belém: Academia Paraense de Letras, 1982.

POLLAK, Michel. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PONTES E SOUZA, Lourival. **Amor proibido ou sangue do meu sangue**: pássaro junino. 2ª ed. Cadernos do IAP, 14 – Teatro Popular. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2001.

POZENATO, José Clemente. **Processos culturais**: Reflexões sobre a Dinâmica Cultural. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

REFKALEFSKY, Margaret. **Pássaros... bordando sonhos**: função dramática do figurino no teatro dos pássaros em Belém do Pará. Cadernos do IAP, 11. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2001.

RYLE, Gilbert. Collected Papers. v. 2. Londres: Hutchinson, 1971.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

_____. **Épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época**. Belém: UFPA, 1994.

_____. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Getúlio Vargas; Universidade Federal do Pará, 1971.

SILVA, Rosa Maria Mota da. **A música do Pássaro Junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará em Belém do Pará**. Tese de Mestrado em Musicologia . São Paulo: USP, 2003.

_____. A Música do Pássaro Junino Tucano e o Cordão de Pássaro Tangará de Belém do Pará. In: **Anais do II Encontro Nacional da ABET**. Salvador: UFBA, 2004. (p. 106-119)

SILVA, Diego. **Música Carnática**. Disponível em:
<<http://www.dihitt.com.br/barra/musica-carnatica>>. Acesso em: 19/01/2011.

SLOBODA, John. **A mente musical**: psicologia cognitiva da música. Londrina: EDUEL, 2008.

SOUZA, Raimundo. **O preço de uma traição**: pássaro junino. Cadernos do IAP, 18 – Teatro Popular. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2002.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. São Paulo: Moderna, 2003.