Cordão de Bicho Bacu: cultura popular como mídia radical alternativa na Amazônia.[1]

Gleidson Wirllen Bezerra Gomes[2]
Faculdade de Estudos Avançados do Pará, Belém, PA.

Resumo: Este artigo faz uma reflexão sobre a temática mídia radical alternativa, uma área de estudo pouco explorada pela academia, principalmente na Amazônia. Apresentam-se os resultados do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado "Da cultura popular à mídia radical alternativa: um estudo sobre o Cordão de Bicho Bacu". Com base na teoria de John Downing (2004) analisou o "Cordão", uma expressão da cultura popular amazônica, como uma mídia radical alternativa. A partir da pesquisa de campo, constatou-se que o "Cordão" expressa de forma crítico-reflexiva o cotidiano dos pescadores da Amazônia e, por isso, é considerado uma mídia radical alternativa que, segundo Downing, é uma "mídia – em geral de pequena escala e sob muitas formas diferentes – que expressa uma visão alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas" (DOWNING, 2004, p. 21).

Palavras-chave: mídia radical alternativa; cultura popular; Cordão de Bicho Bacu; Amazônia.

A pesquisa tem como objeto de estudo o "Cordão de Bicho Bacu", uma manifestação da cultura popular amazônica. Procurou-se abordar novas concepções a respeito do assunto no âmbito da cultura e comunicação na Amazônia, ao trazer para o debate uma das manifestações da cultura popular como forma de mídia que expõe as mazelas, sofrimento e alegria de uma das regiões mais ricas em biodiversidade e, ao mesmo tempo, mais pobre do Brasil. Nesse sentido, a pesquisa desenvolveu-se em torno da seguinte problemática: o "Cordão de Bicho Bacu", como cultura popular, por meio das letras de músicas e elementos do cotidiano ribeirinho representados em suas exibições de rua, pode ser considerado uma mídia radical alternativa?

Para investigar tal problema, o objetivo geral foi: analisar se o "Cordão de Bicho Bacu" era uma mídia radical alternativa no âmbito da cultura popular na Amazônia. Para tanto, procurou-se identificar, primeiro, se em sua *práxis* podia-se considerar o "Cordão de Bicho Bacu" uma mídia radical alternativa. Em seguida, verificou-se qual a sua relação com a comunidade ribeirinha na qual se encontra, a partir das falas de seu

[1] Trabalho apresentado na Divisão Temática Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Este artigo faz parte da pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvida na FEAPA/PA, intitulada "Da cultura popular à mídia radical alternativa: um estudo sobre o Cordão de Bicho Bacu", sob orientação do prof. M.sc. Petrônio Potiguar.

[2] Aluno recém-graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, pela Faculdade de Estudos Avançados do Pará. E-mail: gleidson.gomes67@gmail.com.

"guardião"[3] e da idealizadora dos figurinos e objetos dos personagens. E, por último, constatou-se se o "Cordão de Bicho Bacu" contribui ou não para o conhecimento mais profundo da vida na Amazônia.

Como norte para a pesquisa, levantou-se as hipóteses: o "Cordão de Bicho Bacu", uma cultura popular, seria uma mídia radical alternativa que expressa a complexidade do mundo amazônico, a partir da realidade ribeirinha; e que, nas letras das músicas e símbolos do cotidiano ribeirinho, o "Cordão de Bicho Bacu" talvez proporcionasse uma visão crítica sobre a realidade local/regional.

Adotou-se como metodologia as pesquisas bibliográfica e de campo e a coleta de informações por meio do método antropológico da etnografia. Para tanto, foram fundamentais a leitura de autores da Antropologia como Bronislaw Malinowski (1986), Marcel Mauss (1979) e Roberto Cardoso de Oliveira (2000). Utilizaram-se, ainda, roteiros de entrevistas direcionadas aos componentes do "Cordão de Bicho Bacu".

Uma das dificuldades encontradas durante a pesquisa de campo foi não haver disponibilidade das crianças participantes do "Cordão" em ceder entrevista, além da dificuldade cognitiva de algumas delas em elaborar raciocínios lógicos sobre as questões ora apresentadas. Por isso, as análises da pesquisa fundamentaram-se nas falas do "guardião" do "Cordão de Bicho Bacu" e sua esposa, nas indumentárias, danças e letras de músicas.

A mídia radical alternativa na história

As pesquisas sobre mídia radical alternativa mostram-se recentes na comunidade acadêmica brasileira e, principalmente, na amazônica. Isso se explica pela predileção da academia em voltar seus esforços analíticos aos chamados meios de comunicação de massa, ou seja, à mídia hegemônica.

Dessa forma, voltar-se para os estudos sobre mídia radical alternativa representa certa dificuldade, fato este observado por Downing (2004) ao afirmar que:

> A profunda desigualdade entre as abordagens correntes aos meios de comunicação se deve precisamente à recusa em se levar a sério a persistência histórica e a disseminação geográfica da mídia radical alternativa. Embora o alcance dessa mídia, na aurora do século XIX, seja mais amplo do que nunca – exigindo, por isso mesmo, nossa atenção analítica – esses meios de comunicação não são, de forma alguma, recentes na cultura e na política. A questão é que só há pouco tempo eles entraram na pauta da teoria e dos estudos

[3] Nas expressões populares como bois-bumbás e os cordões de pássaro e de bicho, a pessoa responsável por manter ano após ano as atividades destas manifestações é conhecida como "guardião".

> oficiais, que têm uma predileção pelo que parece óbvio e fácil de verificar. (DOWNING, 2004, p. 21)

A pesquisadora paraense Amorim (2007), dedicada aos estudos sobre mídias radicais alternativas, também atesta esta situação e ilustra-a citando como exemplo sua dissertação de mestrado defendida em 2002 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), intitulada "Oralidade e riso na primeira página do Jornal Pessoal: um recorte cultural da Amazônia", sobre as atividades do periódico alternativo paraense "Jornal Pessoal", do sociólogo e jornalista Lúcio Flávio Pinto, tomado como objeto de estudo na academia somente após 15 anos de existência. A dificuldade de acesso a fontes, arquivos e a uma bibliografia não tão ampla sobre o tema também são apontados como fatores que dificultam as pesquisas na área.

Dito isto, tem-se uma noção de como os estudos sobre mídia radical alternativa foram tratados ao longo do tempo, sendo vistos com certo menosprezo pelas elites intelectuais, em particular quando adentramos no universo das culturas populares serem uma forma de mídia radical alternativa.

De acordo com Amorim (2007), um dos primeiros estudiosos a conceituar o termo imprensa alternativa foi Bernardo Kucinski na obra "Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa" (1991), utilizando-o para designar os muitos jornais alternativos surgidos durante o período da ditadura militar no Brasil entre os anos de 1964-1985. Os periódicos dessa época ficaram conhecidos como imprensa alternativa, de leitor, nanica, independente ou underground, sendo o Pasquim um dos mais expressivos.

O grande número de alternativos surgidos nesse período surtiu dois efeitos: o atrelamento da atividade destas mídias no Brasil ao período militar e sua característica de contrainformação. Quanto ao primeiro, Amorim (2007) vai de encontro a tal atrelamento, tido como precipitado e apresenta o exemplo do já referido alternativo paraense *Jornal Pessoal* que "por ter sido lançado pós-ditadura militar – primeira quinzena de setembro de 1987 – estaria excluído de tal categoria [...]" (AMORIM, 2007, p. 08). Esta hipótese também é refutada pela pesquisadora quando afirma: "apesar da escassez de bibliografia sobre os meios alternativos principalmente na época atual, é sabido que a imprensa alternativa não é um fenômeno exclusivo do período ditatorial brasileiro" (AMORIM, 2007, p. 08-09).

O intuito de Amorim (2007), na verdade, encontra-se na ampliação do conceito de imprensa alternativa, para mídia radical alternativa, alicerçada nas concepções de Downing (2004), para quem as mídias radicais alternativas são meios

> tipicamente de pequena escala, dispõem em geral de poucos fundos, às vezes não são amplamente conhecidos, de tempo em tempo tornam-se alvo da raiva, do medo ou do ridículo de alguma autoridade, ou mesmo do público em geral, ou ambos. Às vezes têm vida curta, como uma espécie de epifenômeno; outras, perduram por muitas décadas. Às vezes, são atraentes; às vezes, entediantes e repletos de jargões; às vezes, alarmantes; e, às vezes, dotadas de um humor inteligente. (DOWNING, 2004, p. 29)

Quanto ao segundo efeito, diz respeito à atividade da imprensa alternativa durante a ditadura brasileira voltada apenas para a contra-informação, pois "naturalmente que a pauta desta imprensa tinha por base as notícias da grande imprensa" (AMORIM, 2007, p. 08).

Na mesma linha traçada por Amorim, na introdução de seu artigo, Mazetti (2007) afirma:

> As práticas de mídia alternativa são, costumeiramente, entendidas como ações que visam pluralizar as vozes do debate público, ao oferecer temas, ângulos e até mesmo fatos que são obscurecidos, silenciados quando não distorcidos pelos veículos de comunicação hegemônicos, orientados pelo interesse comercial. Assim, as práticas de mídia alternativa são majoritariamente articuladas ao modelo da contra-informação, que tem como função desobstruir o acesso à opinião pública para os mais diferentes grupos sociais, políticos, étnicos, religiosos, de gênero e indicação sexual (MAZETTI, 2007, p. 01)

Com isso, Mazetti (2007) propõe outra forma de atuação destas mídias, livre do discurso das mídias hegemônicas. Ou seja, o autor pensa as atividades das mídias radicais alternativas para além da contra-informação.

Downing (2004) também oferece um caminho interessante para a compressão da forma de atuar das mídias radicais alternativas:

> A comunicação radical pode destinar-se a fortalecer aqueles a quem ela se dirige, a validar sua dignidade e renovar sua identidade cultural. Não precisa necessariamente ser um esforço programático ou de propaganda, nem um empenho concebido com o claro propósito de protestar contra os que estão no poder. (DOWNING, 2004, p. 166)

Utilizando uma perspectiva gramscina de política, comunicação e cultura, Souza (2006) propõe um estudo sobre uma história em quadrinho como mídia radical alternativa. Assim, ele revisa o ideário de Gramsci, destacando seu conceito de hegemonia no qual, historicamente, o conjunto da classe dominante dirige moral e intelectualmente a sociedade, auxiliada pela instauração do consenso pelo qual predomina uma única forma de se ver o mundo e conviver socialmente.

Em Souza (2006), torna-se fundamental, para uma prática contra-hegemônica, tomar os grandes meios de assalto, no intuito de "pensar taticamente esse aparelho, central hoje, como estratégico na chamada 'guerra de posição'" (2006, p.02). Apesar disso, o autor, baseando-se em Downing (2004), destaca a importância da atuação das mídias radicais alternativas.

Souza (2006), citando Eagleton, estudioso da obra de Grasmsci, aponta, mesmo que indiretamente, uma perspectiva para a atuação das mídias radicais alternativas, como atividade contra-hegemônica: "na sociedade moderna, então, não é suficiente ocupar fábricas ou entrar em confronto com o Estado. O que também deve ser contestado é toda a área da 'cultura', definida em seu sentido mais amplo, mais corriqueiro". (EAGLETON apud SOUZA, 2006, p. 02-03)

Entende-se assim que a cultura, em especial as manifestações da cultura popular, pode refletir o cotidiano de determinada comunidade onde ela se origina e, ainda, em certos contextos, chega a representar os anseios sociais da mesma. A produção de tais manifestações realizada pelo povo e sua ligação com as mídias radicais alternativas vai ao encontro do que vem sendo definido por Downing (2004).

A cultura popular na constituição das mídias radicais alternativas

Ao expandir o conceito de mídia – considerando como tal experiências de comunicação contra-hegemônica em diversos níveis, como *fanzines,* jornais de bairro, teatro de rua e rádios comunitárias, dentre outras –, Downing (2004) atrela esta atividade de forma intrínseca às culturas populares quando afirma que "o termo cultura popular, então, encontra-se na matriz da mídia radical alternativa" (DOWNING, 2004, p. 39).

No debate acerca da cultura, o antropólogo brasileiro Laraia (1988) foi um autor fundamental, com seu denso estudo sobre o entendimento antropológico de cultura, desde antes da própria concepção do termo, avaliando como se deu a evolução do conceito de cultura no decorrer da história. Após esta extensa revisão, o pesquisador volta-se para a definição de cultura como concebida atualmente, dentro do seu contexto histórico.

O termo cultura, assim, tem origem na passagem do século XVIII para o XIX, período no qual "o termo germânico *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *Civilization* referia-se principalmente às realizações materiais de um povo" (1988, p. 25), quando

Edward Tylor (1832-1917) une os dois conceitos, criando a vocábulo inglês *Culture* que "tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade" (TAYLOR apud LARAIA, 1988, p. 25).

Já nas palavras de Arantes (2004), cultura refere-se à forma como "os vários grupos interpretam diferentemente o utilitário e o materializam segundo as suas múltiplas linguagens e concepções de mundo" (2004, p. 26), por isso, "é preciso que se pense a cultura no plural e no presente e que se parta de uma concepção não normativa e dinâmica" (2004, p. 22). Ortiz (1994), ao referir-se à cultura popular, também partilha desta idéia quando afirma que "a cultura popular é plural, e seria talvez mais adequado falarmos em culturas populares" (1994, p. 134).

Compreender o conceito antropológico de cultura, fora dos alinhavos ideológicos, torna-se fundamental quando nas sociedades capitalistas coloca-se o contraste entre "cultura" e "cultura popular", pois, de acordo com Arantes:

> nas sociedades estratificadas em classes, essas esferas da 'cultura' são, na verdade, atividades especializadas que têm como objetivo a produção de um conhecimento e de um gosto que, partindo das universidades e academias, são difundidos entre as diversas camadas sociais como os mais belos, os mais corretos, os mais adequados, os mais plausíveis, etc. (ARANTES, 2004, p. 09)

O autor, ao considerar as concepções de cultura popular a partir do pensamento hegemônico, analisa a distinção entre "saber" e "fazer" onde, dentro da lógica das sociedades capitalistas, significa a valorização do primeiro em detrimento do segundo. Para ele, a manutenção desta dicotomia com sua conseqüente discriminação ao popular garante "a concepção generalizada em nossa sociedade de que o trabalho intelectual é superior ao manual" e, com isso, "essa dissociação entre 'fazer' e 'saber', embora a rigor falsa, é básica para a manutenção das classes sociais pois ela justifica que uns tenham poder sobre o labor de outros" (ARANTES, 2004, p. 14).

Para Hall (2003), a cultura popular representa o campo onde se trava uma batalha de poderes entre as culturas popular e dominante, no qual "o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a 'cultura popular' em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante". (HALL, 2003, p. 257):

> As culturas de classe tendem a se entrecruzar e a se sobrepor num mesmo campo de luta. O termo "popular" indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de

> classes e forças que constituem as "classes populares". A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo "popular" nos remete. (HALL, 2003, p. 262)

Num sentido mais amplo, Downing (2004) procura distanciar-se do "dualismo simplista" da visão adorniana da cultura popular, em contra posição à chamada cultura de massa, pois, segundo o pesquisador, não existe cultura popular "pura", podendo esta também ser elitista e carregar consigo uma gama de preconceitos. Para ele, mais interessante é considerar o conceito de interpenetração entre as culturas proposta por Martín-Barbero.

> A cultura popular é mais abrangente que a cultura de oposição – que representa, no máximo, conjunturas de uma história provavelmente bem mais ampla. No entanto, assim como a cultura popular e a cultura de massa se interpenetram e impregnam uma à outra, assim também a cultura de oposição recorre e contribui para a cultura popular e a cultura de massa (DOWNING, 2004, p. 35)

Para Arantes (2004), porém, a dicotomia entre saber e fazer resulta no paradoxo no qual a utilização da cultura popular serve de parâmetro para expressar e reafirmar "simbolicamente a identidade da nação como um todo [...] encobrindo a diversidade e as desigualdades sociais efetivamente existentes no seu interior" (ARANTES, 2004, p. 15).

As delineações de Arantes referentes à identidade nacional e cultura popular são aprofundadas nos estudos de Ortiz (1994). Assim, com um sentido de oposição ao caráter unificador do Estado por meio da dita cultura de massa difundida nacionalmente pelos veículos de comunicação, a cultura popular ganha contornos ideológicos, quando abordada sob a perspectiva de alguns movimentos sociais, durante os anos 50 e 60, "neste sentido é interessante ressaltar que a problemática da cultura brasileira tem sido, e permanece, até hoje, uma questão política" (ORTIZ, 1994, p. 08), pois "falar em cultura brasileira é falar em relações de poder". Estas relações de poder estão estritamente ligadas à tentativa da classe dominante em impor uma identidade cultural como legítima, que transcenderia as diferenças socioculturais e econômicas do país.

No contexto de abolição da escravidão e, em seguida, da mudança do sistema monárquico para o republicano, a intelectualidade brasileira da época procurou "insistentemente definir o fundamento do ser nacional como base do Estado brasileiro" (ORTIZ, 1994, p. 130), assim "o brasileiro será caracterizado como o homem sincrético, produto do cruzamento de três culturas distintas: a branca, a negra e a índia. O conceito

de povo [...] seria constituído por este elemento popular oriundo da miscigenação cultural" (ORTIZ, 1994, p. 128). Porém, esta definição relegava ao negro e ao índio um papel menor nesta fusão, às vezes até de entrave, dando ao branco o protagonismo da história da civilização brasileira.

Com as mudanças políticas e econômicas ocorridas nos anos 30 promovidas pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, e a industrialização brasileira, a questão da mestiçagem das raças na constituição da identidade nacional ganha destaque como forma de unificar as classes sociais, "harmonizando" suas diferenças. As décadas de 50 e 60 pautam-se pelos debates sobre cultura popular e Estado aliados às discussões econômicas e políticas e propunham-se a "redefinir a problemática brasileira em termos de oposição ao colonialismo" (ORTIZ, 1994, p. 128). Nos anos seguintes, o Estado militarista (1964-1985) procurou reinterpretar o nacional e o popular e criar uma política de cultura com o intuito de definir uma identidade brasileira.

Ao situar a idéia do popular enquanto identidade nacional como um "discurso de segunda ordem", Ortiz afirma serem os intelectuais os construtores desse discurso, retirando da cultura popular a carga de memória nacional e, com isso, muito do seu teor ideológico. Porém, isso não significa retirar a cultura do âmbito político, pelo contrário: "não resta dúvida de que a cultura encerra sempre uma dimensão de poder que lhe é interna. As manifestações populares podem ser, assim, analisadas em termos de poder" (ORTIZ, 1994, p.142). Tal situação pode ser considerada a partir do pensamento de Ortiz (1994) sobre as relações entre as formas do político:

> Considero a dimensão do político como imante à vida social, e com isso quero dizer que as relações de poder penetram o domínio da esfera da cultura [...] Os fenômenos culturais encerram sempre uma dimensão onde se desenvolvem relações de poder, porém seria impróprio considerá-los como expressão imediata de uma consciência política ou de um programa partidário. (ORTIZ, 1994, p. 142)

Hall (2006), quando aborda as culturas nacionais como comunidades imaginadas, observa a questão do nacional de maneira similar a Ortiz. Para Hall (2006), as culturas nacionais transcendem as instituições burocráticas para aportar no campo dos símbolos e representações sociais. Ou seja, a cultura nacional representa um discurso criado pela hegemonia que se propõe a influenciar e organizar a totalidade da sociedade e suas contradições. Esta construção de discurso e, consequentemente, de sentido, tem a função de oferecer uma forma de identificação da nação, o que significa criar identidades.

Em seus estudos, Hall (2006) procura apreender os impactos da globalização sobre as culturas nacionais ou, num outro sentido, como esta culturas relacionam-se com este processo, principalmente no que se refere às identidades culturais. Hall parte da tese de que, na modernidade tardia, há um "deslocamento" na identidade tida como estável na modernidade.

Dito isto, Hall (2006) analisa três possíveis efeitos da globalização sobre as identidades nacionais, quais sejam a desintegração, o reforço/resistência e o hibridismo (HALL, 2006, p. 69). Aqui, interessa a noção de hibridismo por esta parecer ser a base primordial em que o surgimento dos cordões de pássaro e de bicho, como o "Cordão de Bicho Bacu". O hibridismo, na concepção Hall (2006), seria a "fusão de diferentes tradições culturais" responsável, na globalização, pelo surgimento de novas formas culturais de matrizes distintas, resultado do processo de interação entre as mesmas.

Breve história dos cordões de pássaro e de bicho

Os cordões de pássaro e de bicho são manifestações da cultura popular encontradas no Estado do Pará, como componentes das comemorações da quadra junina em homenagem aos santos: São João, São Pedro, Santo Antonio e São Marçal.

Figueiredo e Tavares (2006) afirmam que "os cordões de Pássaros são expressões encontradas apenas na região Norte do Brasil, mais especificamente no Estado do Pará" (p. 108). Segundo os autores, a cidade de Belém abriga diversos grupos de cordões e estes têm sua origem relacionada aos bois-bumbás e teatro populares. Charone (2008) também situa os cordões de pássaro e de bicho como "uma manifestação tipicamente do Estado do Pará" e representam formas de teatro popular, que se organiza em quadros e mantém estrutura de musical (2008, p. 5).

De acordo com Charone (2008), os cordões de pássaro e de bicho foram criados pelos artistas populares paraenses, tendo sua origem no século XIX, em meados de 1877, período em que foi inaugurando em Belém do Pará o Teatro Nossa Senhora da Paz, hoje conhecido apenas como Teatro da Paz. Figueiredo e Tavares (2006), além de determinarem a origem cronológica destas expressões, também atestam suas influências estéticas:

> O cordão de pássaros, tal como se estruturou em Belém do Pará, resultando no pássaro junino, é uma bricolagem das mais disparatadas linguagens: o melodrama que ali chegou através do repertório encenado pelo teatro de prosa, a partir do século XIX; a comédia de costumes; o romance-folhetim e a radionovela; o teatro de revista, a opereta e a dança. (MOURA apud FIGUEIREDO;TAVARES, 2006, P. 108)

Charone (2008) identifica duas vertentes de pássaros com características específicas: os cordões de pássaro e de bicho e o pássaro junino ou pássaro melodrama fantasia. Os primeiros caracterizam-se, primeiramente, por manter os brincantes permanentemente em cena, dispostos em semicírculo, tendo o centro desta disposição como palco onde se desenvolvem todas as cenas. Assim, cada brincante, no momento de representar sua cena particular, dirige-se até o centro do palco, depois voltando para sua posição fixa no semicírculo. Já os pássaros juninos ou pássaro melodrama fantasia, por sua vez, necessitam de espaço adequado para a encenação, contendo palco, camarim e cortina, visto que os participantes da manifestação trocam de figurino diversas vezes e a cortina tem a função finalizar cenas e quadro ou, ainda, simbolizar a mudança de ambiente.

Para Charone (2008) ambas as vertentes têm como núcleo comum de representação o melodrama (palavra de origem grega que quer dizer drama cantado), gênero surgido no século XVIII, como uma "espécie de opereta popular, onde a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de um personagem" (CHARONE, 2008, p. 06) e, no caso do "Cordão de Bicho Bacu", fazer denúncias sociais.

Com relação aos cordões de pássaro e de bicho, Figueiredo e Tavares (2006) afirmam que "percebe-se influências do boi-bumbá, das danças indígenas imitativas de aves e outros bichos" (FIGUEIREDO; TAVARES, 2006, p. 1008). Assim, esses cordões seriam uma espécie de síntese com contribuições do negro e do índio, com influências de modelos estéticos europeus, "vistos [...] como resistência do caboclo".

O "Cordão de Bicho Bacu" foi criado pelo açougueiro Paulo Silva, "guardião" do Cordão, em 3 de maio de 1998, com o intuito de ocupar ludicamente as crianças filhas dos pescadores da "Passagem Itália" que, para Paulo Silva, pareciam ter pela frente apenas o horizonte violento da criminalidade. A "Passagem Itália" é uma comunidade de pescadores que moram em palafitas às margens do rio Maguari, localizada no distrito de Icoaraci, a 20km de Belém, a capital do estado do Pará. Naquela época, Paulo Silva tinha 34 anos.

Observando a comunidade de pescadores onde mora, Paulo Silva não teve dúvidas ao pensar em um peixe como personagem principal para seu cordão de bicho. Apesar da resistência dos familiares e amigos, ele decidiu utilizar um peixe conhecido dos

moradores da periferia de Belém: o bacu - nome genérico de espécies de peixe encontradas nos rios da Amazônia.

Paulo Silva, com apenas a 4ª série do ensino fundamental, trabalha no "Cordão de Bicho Bacu", em sua maioria, com os filhos dos pescadores. Atualmente, há 20 personagens, são eles o bacu, o siri, o camarão, o barco, o boto, o puçá (rede de pescar siri), quatro bailarinas, o pescador, a sereia, a tarrafa (rede de pescar camarão), a canoa, a rede de pesca, o maçariquinho (espécie de pássaro encontrado na beira do rio). E, por último, quatro dançarinas de carimbó. No "Cordão", os instrumentos musicais utilizados são duas barricas, uma meia-lua, um cheque-cheque e um pandeiro. Ao centro, como não há "comédia"[4], os personagens dançam ao som da sua música específica, no caso, algumas no compasso do carimbó, outras ao som do xote, outras, ainda, no ritmo do merengue.

As exibições do "Cordão de Bicho Bacu" iniciam com a entrada de uma fila indiana, ao som da música de apresentação do "Bacu", com os personagens distribuídos, em seguida, de cada lado. Em uma extremidade ficam posicionados os músicos e, na outra, as dançarinas do carimbó. Toca-se a música de cada personagem, e este se dirige ao centro e dança.

O Cordão de Bicho Bacu como uma mídia radical alternativa

As análises realizadas no TCC embasaram-se no material coletado na pesquisa de campo, composta pelas falas dos componentes do "Cordão de Bicho Bacu", as indumentárias dos personagens, suas respectivas danças, e as letras das músicas cantadas nas apresentações.

Assim, as falas do "guardião", como a que segue abaixo, confirmam o caráter político da cultura popular em sua relação com a realidade dos pescadores que moram na "passagem Itália". Com isso, pode-se entender que o "Cordão de Bicho Bacu" constrói um discurso próprio sobre a cotidianidade ribeirinha, não necessariamente em oposição a informações veiculadas pelas grandes mídias:

> a gente vê a dificuldade dos pescadores daqui, entendeu. O que eu mostro? O que é o Bacu? O Bacu é um peixe, então o Bacu traz o pescador, e o pescador tem que contar a dificuldade dele.[...] A canoinha é um cascozinho, quer dizer, a canoinha só percorre o rio, pescando, jogando a tarrafa, pegando o camarãozinho. E ele então faz aquela crítica ao que ta acontecendo e eu sou ribeirinho, eu vejo o que tá acontecendo. O nosso rio ta morrendo (Pesquisa de campo/abril de 2010)

[4] A "comédia" designa a encenação teatral das expressões populares como o boi-bumbá e os cordões de pássaro e de bicho, independente do gênero dramático desenvolvido nas apresentações.

Ao retratar as condições de vida dos pescadores na música do "Siri" e "Puçá", o guardião reforça o drama da degradação ambiental ocorrida no rio Maguari, a principal fonte de sustento alimentar e financeiro dos ribeirinhos da área, como mostra a letra a seguir:

> E quando chega setembro/A água começa a salgar/ Todo mundo prepara o puçá que o siri nós vamos pegar/A alegria das criançada do meu lugar/Eles gosto mesmo é de pescar/Nessa época não existe fome/É só perguntar/Tem siri no almoço/na merenda e no jantar/Deixa pra lá, deixa pra lá/Esse aqui, ele só quer brincar/Deixa pra lá, deixa pra lá/Esse aqui, ele só quer dançar. (composição: Paulo Silva)

Caracterizando a atividade do "Cordão de Bicho Bacu" como uma forma de divulgar as dificuldades passadas pelos pescadores do lugar, o discurso do "guardião" assemelha-se ao que Downing (2004) propõe sobre a relação das culturas populares na constituição das mídias radicais alternativas, pois, "o termo serve para nos fazer lembrar que toda essa mídia é parte da cultura popular e da malha social como um todo e não se encontra isolada, de modo ordeiro, em território político reservado e radical". (DOWNING, 2004, p. 39)

Quando o "guardião" trata sobre a função social do "Cordão", ele reitera o elo lúdico da manifestação, porém, evidencia a característica dessa manifestação como uma ferramenta de crítica social e contestação política:

> Uma certa parte do Bacu é pra animar, é uma animação. Mas também a gente faz uma criticazinha, uma música eu faço crítica, sobre as poluições né?! Problema mundial, isso não é só nosso, né?! Tento na música mostrar as dificuldades [...], os ribeirinhos já tão sentindo, os pescador já tão sentindo na pele o que tá acontecendo. (Pesquisa de campo/abril de 2010)

A preocupação do "guardião" com o meio ambiente é tema constante das músicas por ele compostas, em especial porque a problemática afeta diretamente a vida dos habitantes locais. Fato este denunciado na letra da canção da Sereia:

> Vamo chamar agora/Ela vem lhe falar/O que tá acontecendo em todo lugar/ Eu sou a sereia/A rainha do mar/Eu vim fazer apelo/Temos que melhorar/Tanta poluições/Temos que pensar/O rio que dá o peixe pra família alimentar/Muitos bebe dele/Outros querem acabar/Por isso que a natureza está fazendo todos se assustar (composição: Paulo Silva)

Nesse contexto, as letras das músicas feitas para os personagens são complementadas pela indumentária e pela danças. Cada personagem do "Cordão" simboliza um elemento do cotidiano ribeirinho na Amazônia, trazendo à tona a realidade socioeconômica dos pescadores. Isso fica mais evidente a partir da fala da

figurinista do "Cordão de Bicho Bacu", responsável pela criação das indumentárias dos personagens: "Cada peça significa uma personagem. Então cada personagem que a gente colocou ta representando um tema que o Paulo fez, ele fez uma música pra cada um. A gente coloca uma personagem pra identificar aquela música" (Pesquisa de campo/abril de 2010).

Esse cuidado da figurinista em dar significado aos personagens por meio dos figurinos corrobora o discurso de Downing (2004) quando propõe que "o vestuário é um outro tema abrangente na discussão da comunicação da mídia radical" (2004, p. 177) e, ainda, ao formular que "o vestuário pode ser também contra-hegemônico", sendo definido como "mídias têxteis".

No caso do "Cordão de Bicho Bacu", as indumentárias informam a realidade vivida pelos pescadores da "passagem Itália", mostrando suas dificuldades de sobrevivência. Quando um elemento como o siri, por exemplo, é posto em cena nas apresentações, ele vem, junto a sua dança e música, expressar ao mesmo tempo seu papel social para a comunidade (alimentação e trabalho), bem como denunciar a sua crescente escassez nos rios amazônicos ante a pescaria industrial ou a poluição. O mesmo desempenho exercem personagens como a canoa e o camarão.

A comunicação por meio das indumentárias no "Cordão de Bicho Bacu" está intrinsecamente ligada à dança dos personagens nas apresentações. Como não existe "comédia", os personagens cantam e dançam suas músicas no centro do semicírculo formado no local de exibição. Dessa forma, enquanto a indumentária expõe a rotina dos pescadores, a dança a traduz em movimento, com isso, informa.

Ao recorrer à história das danças afroamericanas, proibidas no período colonial na América do Norte, Downing (2004) demonstra o caráter radical dos movimentos do corpo "quando então seus corpos se moviam de acordo com suas próprias instruções e ritmo e não obedecendo a vontade do feitor de escravos" (DOWNING, 2004, p. 165). Entretanto, no caso dos personagens do "Cordão", os movimentos são embalados pelas canções com letras de cunho sócio-cultural e ambiental.

Por outro lado, para discutir a questão da radicalidade da música como mídia alternativa, Downing (2004) volta-se para o blues e as canções do movimento operário alemão do inicio do século XX. O pesquisador aponta essas expressões na história social da música como formas de contestar o poder hegemônico e fortalecer-se como minoria à época. De acordo com Downing, as canções de protesto dos trabalhadores alemães serviam como instrumento de contestação de "uma rejeição de sua exclusão do

poder político no nível oficial nacional – mas não necessariamente uma expressão de seus anseios mais profundos ou de uma agenda política claramente definida que poderia torna-se hegemônica com o passar do tempo" (DOWNING, 2004, p.170-171).

A música da "Canoinha" tocada nas apresentações do "Cordão de Bicho Bacu" serve de exemplo, no contexto regional do início do século XXI, do caráter dessa manifestação da cultura popular como uma mídia radical alternativa na Amazônia.

> Eu peguei minha canoinha e comecei a remar/Remei, remei, remei, remei até o lado de lá/Eu estiquei o meu espinhéu/ pra ver se alguma coisa vai se fisgar/Ou então a tarrafa/ ela se abre em cima do mar/Pra ver se eu pego um ou dois peixinho/ pra família alimentar/Mas a coisa está tão difícil/ dá até vontade de chorar/Com tanta poluição lá no meu lugar/Algumas empresas, uma estratégia elas faz usar/Elas se instala na beira do rio/Tudo que não presta, eles faz jogar/É capital estrangeiro/Chega aqui tem que triplicar/ (composição: Paulo Silva)

O conteúdo desta música dá a dimensão da maneira de atuar do "Cordão de Bicho Bacu" enquanto cultura popular e, ainda, reforça a ideia de o "Cordão" ser uma mídia radical alternativa, na medida em que ele estabelece uma visão crítica do universo em que está inserido. Com isso, o "Cordão de Bicho Bacu" discute, na simplicidade de sua estrutura e apresentação, um pouco da complexidade da região amazônica.

Referências bibliográficas

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 14ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CHARONE, Olinda. **O teatro dos pássaros**. In: Cadernos IAP Nº 21. Pássaros e bichos juninos: históricos e enredos. Belém: IAP, 2008. (p. 05-06)

DOWNING, John D. H. **Mídia Radical**: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2004.

DURHAN, Eunice Ribeiro. **Introdução**: o assunto, o método e o objetivo desta investigação. In: Antropologia. Malinowski. São Paulo: Ed. Ática, 1986 (p. 24-48).

FIGUEIREDO, Sílvio Lima; TAVARES, Auda Piani. **Mestres da cultura**. Belém: Edufupa, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003 (p. 247-264).

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Ofício de etnógrafo, método sociológico**. In: Antropologia. Mauss. São Paulo: Ed. Ática, 1979 (p. 53-59)

_____. **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: Ed Unesp, 2000 (p. 17-36).

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 14ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Sites:

AMORIM, Célia Regina Trindade Chagas. **Imprensa/Mídia alternativa**: uma reflexão sobre o tema. Trabalho apresentado no V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo: maiojunho, 2007. Disponível em: ww.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0117-1.pdf. Acesso em: 03.03.2010.

MAZETTI, Henrique Moreira. **Mídia alternativa para além da contra informação**. Trabalho apresentado no V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo: maio-junho, 2007. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0112-1.pdf. Acesso em: 03.03.2010

SOUZA, Rafael Bellan Rodrigues de. **História em quadrinhos como mídia radical alternativa**: o caso de "Modotti – Uma mulher do século XX" de Angel de la Calle. Trabalho apresentado ao Congresso Multidisciplinar de Comunicação para o Desenvolvimento Regional. São Paulo: outubro, 2006. Disponível em: http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/2/22/GT1-_REGIOCOM-_16-_Historia_em_Quadrinhos-_Rafael.pdf. Acesso em 03.03.2010.