



Coisas de negro: raízes na tradição, asas na experimentação.¹

Alan Araguaia Campos Neves²
Antônio Carlos Fausto Jr.³
Fernanda Medeiros Campos⁴
Timóteo Ricardo da Silva Lopes⁵
Dra. Maria Ataíde Malcher⁶
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Resumo

O presente trabalho é resultado da disciplina Comunicação e Cultura Popular, ministrada pela professora doutora Maria Ataíde Malcher, do curso de Jornalismo da UFPA. Além da discussão teórica, também foi realizada uma exposição de fotografias com os alunos Annete Morhy, Alex Damasceno, Bárbara Brilhante, Hyury Potter, Natascha Damasceno e Rosana Itaparica, que registraram várias formas de representação e manifestação cultural do espaço Coisas de Negro. Os dois momentos são complementares na análise das negociações identitárias envolvendo músicos e ouvintes de carimbó, na vila de Icoaraci, em Belém. Com o estudo pretendemos justamente demonstrar que a cultura popular é fluida, dinâmica e aberta a novas influências, ou seja, com “raízes na tradição e asas na experimentação”.

Palavras-chave: Cultura popular – música – negociações identitárias.

Introdução

Depois de um longo estudo e debate sobre as múltiplas facetas que definem *cultura popular*, nós, estudantes de jornalismo da turma de 2004 da Universidade Federal do Pará, partimos para a extensão das aulas teóricas. Na tentativa de aplicar os conceitos - ou ainda de quebrar os preconceitos estabelecidos em um primeiro contato com teorias antes desconhecidas -, escolhemos como fonte de ensaio a análise do “Espaço Cultural Coisas de Negro”.

A partir de um estudo e de uma avaliação deste objeto, propomos a discussão do que se aplicam como verdades e estereótipos de cultura popular na sociedade contemporânea. Para isso, tomamos o cuidado de não nos distanciarmos e esquecermos de que tudo é ditado pela Era Global do Capital. Nessa finalidade, propomos a visão de

¹Trabalho apresentado ao GT Comunicação Editorial e Cultural, do VI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Norte
²Estudante do 7º semestre de Jornalismo da UFPA. Bolsista de extensão no Projeto “Tribos Urbanas” (março a dezembro de 2006); atualmente bolsista de extensão do Programa Educamazônia – parceria entre UFPA, Uepa, Museu Paraense Emílio Goeldi e Unicef. alan_araguaia@yahoo.com.br
³Estudante do 7º semestre do curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, na UFPA. fausto-eu@yahoo.com.br
⁴Estudante do 7º semestre do curso de Comunicação Social – habilitação em Jornalismo, na UFPA. fernanda.campos@yahoo.com.br
⁵Estudante do 7º semestre do curso de Comunicação Social – habilitação em Jornalismo, UFPA. timoteo.ricardo@gmail.com



vários espelhos do que é cultura popular segundo estudiosos como Canclini, Arantes e Bosi, para não encerrarmos dentro de uma redoma nossas próprias conclusões e a fim de mostrarmos que os novos estudos são membros de uma discussão prolongada.

Dentro da proposta de um debate sobre cultura popular, com fonte no “Espaço Cultural Coisas de Negro”, vamos estender nosso estudo a uma expressão simbólica bem peculiar e sugestiva: uma exposição fotográfica. Através dela, mostraremos os duplos e triplos olhares de um mesmo foco de aspirantes fotógrafos. Sendo expostos às fotografias, além da provocação de múltiplas visões em um espectador sobre o que seja cultura popular, poderão comprovar que os conceitos tão propostos pelos teóricos, atualmente, não têm um resultado numérico pronto e estabelecido.

O Coisas de Negro

O “Coisas de Negro” é um complexo cultural que existe há 15 anos, localizado no Distrito de Icoaraci, em Belém. Com traços de preservação da cultura afro-indígena, o espaço só passou a ser mais dinamizado há seis anos, quando o seu idealizador, Raimundo Piedade da Silva – cujo nome artístico é Nego Ray⁷ -, começou a convidar grupos para se apresentarem aos domingos em rodas de carimbó. Não demorou muito para que surgisse o próprio grupo de carimbó do espaço cultural, o Mundé.

O trabalho se iniciou como momento de lazer e ganhou força, tendo hoje maior extensão social. Nego Ray passou a fazer parcerias com pessoas da comunidade de Icoaraci e iniciou viagens por comunidades pobres do interior, para aprender mais sobre as raízes afro-indígenas, como novos sons e suas lutas contra as mazelas sociais; nessas localidades ensinou os adolescentes a produzirem instrumentos musicais com materiais retirados da natureza. Além disso, os adolescentes passaram a tocar os instrumentos e tornaram-se protagonistas das culturas populares peculiares às suas comunidades.

Hoje, as rodas de carimbó continuam a acontecer todos os domingos e, além delas, no espaço cultural, todos os sábados, adolescentes de Icoaraci também participam de oficinas de confecção de instrumentos e aprendem a tocá-los.

⁶Professora Dra. Titular do Curso de Comunicação Social – habilitação em Jornalismo, UFPA, da disciplina Comunicação e Cultura Popular gtaidemaria@uol.com.br

⁷Nego Ray – Raimundo Piedade da Silva nasceu em Icoaraci, em 1948. Na infância, enquanto os colegas preferiam as brincadeiras usuais, como soltar pipas e jogar futebol, o menino se divertia descobrindo diversas formas de tirar sons de latas. Na década de 70, acentuou ainda mais a paixão pela música quando começou a participar das “Festas de boi-bumbá” em Icoaraci. A sua vida tem sido inteiramente dedicada a visitar comunidades quilombolas, a aprender novos sons e a repassá-los a outras gerações. Nas suas lições também estão incluídas as histórias que estão atrás de cada nota. Nego Ray é casado com Maria Ângela Coutinho, 40, e tem um filho, Ariel, de doze anos, que também já é músico.



Mais do que um espaço cultural, o “Coisas de Negro” trata-se de um movimento de resistência. Ali, as manifestações de crítica social têm vez. Os artistas produzem música engajada politicamente, denunciando as desigualdades sociais e a omissão do Estado.

Nesse contexto surgiu o “Mundé Cultural”, grupo que segundo Ray faz um “som experimental”, misturando a pegada do tambor de carimbó com guitarras, bateria e baixo, esses três últimos instrumentos que formam a base do rock.

O som resultante dessa fusão chamou a atenção dos jovens, que são o maior público do Mundé. Os integrantes da banda que tocam os instrumentos roqueiros são todos jovens; Nego Ray toca o curimbó, espécie de tambor feito de tronco de árvore oco. A familiaridade com o som das guitarras aliada ao ritmo regional, paradoxalmente exótico na sua própria terra, funcionou como um atrativo para que esses jovens viessem a conhecer o carimbó tradicional. É uma redescoberta da memória coletiva, mas fundida com as influências que eles já trazem consigo.

Cultura Popular

“Os dois tipos de pensamento – o selvagem e o científico – não correspondem a etapas superiores ou inferiores do desenvolvimento humano, mas a distintos ‘níveis estratégicos’ através dos quais a natureza se deixa atacar pelo conhecimento científico: sendo que um deles encontra-se aproximadamente ajustado ao da percepção e da imaginação e o outro, deslocado” (Canclini, 1983).

Não queremos aqui comparar culturas e tampouco nos munir de preconceitos na análise do “Coisas de Negro”. Seguindo o ensinamento de *antievolucionismo*, do antropólogo Lévi-Strauss e eliminando a idéia de etnocentrismo, não queremos aqui comparar o “Coisas de Negro” com outras culturas, e sim examinar suas peculiaridades, visto que o grupo é uma manifestação do pensamento selvagem, do conhecimento primitivo, que resulta de descobertas feitas intuitivamente, nascidas na experiência vivida.

O conceito de relativismo cultural nos fornece a base de colocação:



“cada sociedade possui o direito de desenvolver-se de modo autônomo, inexistindo uma teoria acerca da humanidade que seja dotada de um alcance universal e capaz, portanto, diante de uma outra, de reivindicar qualquer tipo de superioridade” (Canclini, 1983).

Se nos posicionarmos como juízes letrados de aspectos embaixadores para superioridade ou não entre culturas, não estaremos isentos suficientemente para agir como pesquisadores. Além disso, nos tornaremos defensores de idéias que não têm uma conclusão pronta sobre o conceito de Cultura Popular. Nossa postura é a de levantar questionamentos e não de propor verdades.

A proposta inicial de análise não se trata de definir a cultura popular como superior ou inferior à cultura dominante. Elas possuem grandezas diferentes que não nos permitem a comparação. Caso contrário estaremos deturpando nossa análise.

Resistência?

As culturas populares estão inseridas na realidade social do sistema capitalista de produção e, como todas as partes de sua estrutura, é membro da lógica do consumo e do processo que envolve produção, circulação e recepção. Quando o lucro está em jogo, valem todas as artimanhas para vencer a acirrada competição, inclusive se munir de instrumentos para a reprodução social e se atingir a hegemonia.

Dentro da ordem social do capital está a política cultural ideológica que dita as regras de comportamento do indivíduo em todos os campos: trabalho, escola, lazer, tudo como manda a cartilha da organização social dominante, dona não somente dos meios de produção, como também dos mecanismos de reprodução material, simbólica e coercitiva.

Correr à margem das normas culturais dominantes e ideológicas nem sempre é fácil, mas, ao contrário do que afirmavam teóricos críticos, os indivíduos não formam uma massa homogênea,

“uma massa indiferenciada que constitui a resposta paradoxal de indivíduos isolados que perdem seu sentimento de pertença comunitária em uma estrutura social cada vez mais complexa e heterogênea” (Breton, 2002), ...



... e sim encontram estratégias de reação à cultura dominante de acordo com o arcabouço cultural iminente de cada um. Os indivíduos, em grupo ou de forma isolada, inevitavelmente acabam compartilhando das condições gerais de produção, circulação e consumo do sistema em que vivem, mas realizam uma decodificação distinta do que lhes é repassado. Há, na verdade, uma apropriação desigual do capital cultural, que é provocada pela apropriação também desigual dos bens econômicos. Desse processo nasce a separação entre cultura hegemônica e cultura popular que, apesar do distanciamento, estão sempre se interpenetrando.

Como não poderia ser diferente, o “Espaço Cultural Coisas de Negro” é parte integrante desse processo e também participa dos conflitos interculturais do capitalismo. Antes de uma análise mais profunda, nos propomos ao intento de nos isentarmos em exaltar a cultura popular, de defini-la com um caráter conservador e de querer adaptá-la à modernização.

No “Coisas de Negro” a interpenetração entre as culturas é bem perceptível no fazer musical, que mescla o som de instrumentos tradicionais do carimbó, como bandolim, curimbó, os naipes de percussão – constituídos por uma caixa de marabá, bongô e prato -, com instrumentos de ritmos mais modernos, a exemplo da guitarra e contrabaixo. Está comprovado que cultura popular é resultado das relações sociais e não de uma única personalidade. Apesar do estudo sobre as raízes de Icoaraci, os membros do “Coisas de Negro” não deixam de interagir com as práticas profissionais, familiares e comunicacionais, por isso, acabam produzindo pensamentos e ações que resultam da interação.

O “Coisas de Negro” é um retrato da histórica discriminação do negro no Brasil e, com ele, a sua cultura. A etnia afro nunca teve acesso aos bens econômicos do país e esse empecilho influenciou na produção cultural que mostra por uma lado a exclusão social em suas músicas e danças, e por outro lado um protesto, ao som dos tambores, de uma cultura considerada por estudiosos como “subalterna”.

Diante da discriminação, os negros, indígenas e descendentes desses povos em Icoaraci tentam preservar a cultura afro-indígena. Os estudos em oficinas levam o grupo à compreensão de suas origens e sua reprodução a partir da relação histórica de diferença e de contraste com outros fatos culturais, isto é, além da compreensão de suas raízes, o “Coisas de Negro” não está isolado da manifestação simbólica de outras classes, visto que são participantes conjuntos de um mesmo sistema que não permite uma existência autônoma.



Tradicional?

Na obra “Cultura de Massa e Cultura Popular – Leituras de Operárias”, Bosi ressalta que definir cultura popular “não é tarefa simples; depende da escolha de um ponto de vista e, em geral, implica tomada de posição”. Gramsci, para não restringir ou delimitar o conceito de cultura popular, afirma que esta é um “aglomerado indigesto de fragmentos”.

Bosi discorre sobre Cultura Popular partindo, sempre, das noções de tradicional e atual. Ela considera que o “velho” e o “novo” se entrelaçam na cultura popular e que essa interação corresponde a uma capacidade vital de resgatar o passado (resgatar tudo aquilo que a sociedade considera como tradicional) e mesclá-lo com os elementos inovadores da atualidade.

Tal dinâmica – que Xidieh denomina “reelaboração constante” e sugere que é uma característica funcional da cultura popular – exclui qualquer possibilidade de restringir essa cultura à noção de folclore, o que é bastante usual no senso comum

Essa abordagem – dialética, por levantar, “em face do mesmo objeto, o seu duplo caráter, passadista e inovador” (Bosi, 2000) – não permite que a cultura popular se esgote na noção de folclore, assim como o trabalho desenvolvido pelo grupo Mundé, objeto de análise desta pesquisa. As idéias formuladas por Bosi se adequam perfeitamente à realidade do Mundé, tendo em vista que este grupo perpetua o carimbó (principal ritmo local) aliando a elementos contemporâneos do rock e do reggae.

Expandindo a noção de cultura popular para além do folclore e dos museus, a autora termina por eliminar também a idéia de que essa cultura está restrita a alguns guetos e a traz para o dia-a-dia, para o cotidiano da sociedade, fato que possibilita a simbiose “vital” entre ela e “os elementos urbanos já afetados de nova tecnologia” (Bosi, 2000).

É o que acontece quando o Mundé, ao resgatar o carimbó em um ambiente essencialmente urbano – o município de Icoaraci –, permite que as pessoas o percebam como algo vivo e presente; mostra para a sociedade que a cultura popular não é algo que ficou no passado e nem se encontra em outra realidade que não a nossa.

“Na cultura popular, novo e arcaico se entrelaçam: os elementos mais abstratos do folclore podem persistir através do tempo e muito além da situação em que se formaram” (Bosi, 2000).



Mundé Cultural: entre a raiz e a fusão

“Eu já trabalho com a proposta de fusão há muito tempo. Em 1993, quando surgiu o manguê beat, fizemos aqui o rock com carimbó. O tambor com a guitarra é uma proposta muito boa”. Quem fala é o músico Ronaldo Farias, integrante da banda Curuperé, que hoje faz o carimbó tradicional, sem a mestiçagem com o rock. Para ele, o carimbó não precisa seguir a tradição, desde que a *proposta do grupo* seja previamente concebida: se é *raiz* ou *fusão*. A primeira recorre a um passado comum e a um compromisso de manter o carimbó mais ou menos igual ao que se entende pelas suas raízes.

Há um respeito muito grande pelas origens do ritmo, portanto, ainda existe o temor de que mudar possa representar uma ofensa aos povos fundantes (negros e índios). Fábio Oliveira conta uma história do que seria a origem dos passos do carimbó: “Os escravos tinham uma bola de ferro amarrada ao pé esquerdo, mas mesmo assim não deixavam de dançar carimbó. Os movimentos são curvados e arrastados porque eles tinham que puxar o corpo com o pé direito que estava livre”.

Com essa imagem na cabeça, dançar carimbó ganha um significado mítico de se estar evocando a resistência dos escravos à tirania dos senhores. Há uma citação, em artigo sobre a pesquisa de Mitchell (1956), uma situação similar a aqui apresentada em uma cidade africana.

“A pesquisa de Clyde Mitchell (1956) sobre a dança de Kalela e o sentido da etnização em uma cidade mineira do Copperbelt (a região industrial e urbana das minas de cobre da África austral colonial), na Rodésia do Norte (atual Zâmbia), durante o período colonial, é exemplar dessa análise da relação construída entre identidade e cultura. Ela permitiu a Mitchell mostrar que a etnicidade urbana não é o pálido reflexo de uma etnicidade originária, localizada no universo rural e mais ou menos bem transplantada para a cidade segundo um princípio de continuidade cultural, mas uma criação propriamente urbana, um modo de classificação social que hoje diríamos híbrido, e no qual se combinam os determinantes do mercado de trabalho de Copperbelt, as relações raciais negros/brancos existentes nas minas e nas cidades e a memória seletiva das relações interétnicas anteriores à urbanização dos trabalhadores africanos imigrados nos acampamentos do Copperbelt. A dança Kalela é, assim, o resultado”. bastante contemporâneo de todas essas informações” (Agier, 2001).



Portanto, o “carimbó raiz” representa não o desejo de se conformar uma identidade paraense, mas uma identidade negra, indígena e escrava (excluída). Daí a evocação constante de termos como “resistência” e “luta” nos discursos dos artistas e apreciadores do carimbó. Nazaré do Ó, dona de traços caboclos e cuja tradição no carimbó remete à socialização familiar, escutando Ronaldo Farias falar da fusão com o rock, se manifesta em favor do *carimbó raiz*: “Eu gosto mais de focar a questão regional, tradicional, o carimbó puro”. “A fusão caminha junto da raiz”, defende Ronaldo.

A esse propósito, a roda de carimbó do “Coisas de Negro”, já nasceu misturada a várias propostas musicais que tinham todas em comum a identificação como setores marginalizados da sociedade: antes da roda, o espaço tocava *hip-hop* e *reggae*, e não deixou de tocar para dar lugar ao carimbó. Como se sabe, hip-hop e reggae não são estilos musicais típicos do Pará. Mas a presença dos ritmos não causou constrangimento ao carimbó, porque reggae e hip-hop também são “coisas de negro”.

Não há um conflito entre o regional e o “de fora”, pelo contrário, há um encontro que proporciona uma nova expressão cultural. O hibridismo, longe de ser visto como uma deturpação da cultura popular, é considerado enriquecedor das práticas culturais por esse segmento que conheceu o carimbó por meio do Mundé. Não é necessário reconstituir um cenário distanciado da realidade urbana para dançar o carimbó, como fazem grupos folclóricos voltados para a apreciação dos turistas. O terreiro de carimbó não é tido como um espaço sagrado e incorruptível, ele participa com naturalidade da vida social. Os músicos podem de repente passar do carimbó para o ritmo do franco-latino-americano Mano Chao, sem que haja estranhamento do público. Percebemos nessa nova expressão ecos do que é exposto por Fantini (2004):

“Ainda que haja alguns consensos acerca dos conceitos examinados, não é difícil perceber que estamos pisando em terreno minado. John Beverly, por exemplo, percebe o ‘hibridismo cultural’ de Canclini como uma variante da ‘transculturação narrativa de Angel Rama. Esta, por sua vez, remeteria à noção mundonovista de ‘mestiçagem cultural’, considerada a natureza essencial das culturas e identidades latino-americanas (Beverly, 1996, p.469). Raúl Bueno, outro pesquisador a preocupar-se com o caráter fronteiro desses conceitos, tenta distinguir ‘transculturação’, ‘heterogeneidade’ e ‘mestiçagem’, valendo-se da premissa de que a transculturação é um *processo* que translada conteúdos e valores de uma cultura a outra, e tanto a ‘heterogeneidade’ quanto a ‘mestiçagem’ são o *resultado* desse processo. (...) A passagem de



uma cultura a outra pode resultar em ganhos sem implicar necessariamente a perda prévia de componentes ou usos culturais, mas apenas a diminuição de sua frequência”.

O Mundé e a *fusão* não rompem com a *raiz*, apesar de esses dois conceitos estarem bem delimitados no imaginário de músicos e apreciadores da música. Tanto é que a roda de carimbó-raiz e a apresentação do Mundé são dois momentos distintos da noite. Terminada a roda, é apresentado o grupo, que demora alguns minutos antes de começar o show. Mas músicos ligados ao carimbó-raiz fazem participações na fusão do Mundé, tocando instrumentos de percussão.

Rodas de Carimbó

“A festa sintetiza não uma ruptura do cotidiano, mas a totalidade da vida de cada comunidade, a sua organização econômica e suas estruturas culturais, as suas relações políticas e as propostas de mudança” (Canclini, 1983).

Segundo Canclini, as festas camponesas, de raízes indígenas e negras, a exemplo das rodas de carimbó realizadas, todo domingo, no “Espaço Cultural Coisas de Negro”, em Icoaraci, “são movimentos de unificação comunitária para celebrar acontecimentos ou crenças surgidos da sua experiência cotidiana com a natureza e com outros homens, para comandar as suas condições materiais e de vida”.

Essa proposta está bem presente nas rodas de carimbó, uma vez que os participantes da festa, em sua maioria descendentes de negros e índios, se identificam e extravasam na dança e no coro de acompanhamento das letras da música o que a sociedade capitalista lhes nega. O excesso na dança e na alegre decoração, que usa de elementos da cultura afro-indígena, são uma compensação das insatisfações de desigualdade econômica.

Outro fator a ser analisado nas rodas de carimbó é o fato de que elas ganham espaço em um ambiente de propriedade de Nego Ray. Este, por sua vez, diz não ser fechado a possíveis parcerias, desde que elas não venham a calar o grupo em seu som e nas letras da música. Como o espaço para a cultura popular é ínfimo, e as restrições de entidades governamentais, que seriam possíveis patrocinadoras, são quase sempre constantes, percebemos que isso acaba mostrando que o capitalismo e o lucro estão



presentes nas rodas de carimbó, que não têm como fonte forças externas, e sim a própria organização interna.

Mesmo que indiretamente, as diferenças sociais e econômicas se repetem nas rodas de carimbó. O gasto recreativo, aos domingos, pode ser até reinvestido no trabalho de Nego Ray nas oficinas e em suas viagens a outras comunidades, mas não é igualmente redistribuído entre todos os membros, músicos e dançarinos, que fazem o Espaço Cultural Coisas de Negro. É também o líder do Mundé que administra a diversão, vendendo cerveja e petiscos.

Não é uma questão de julgar o trabalho feito no Espaço Cultural, mas de apenas lembrar que ele também é resultado das relações sociais presentes no capitalismo e que não está isolado em uma bolha inatingível pela pressão da Era das Desigualdades.

Coisas de Negro e as culturas identitárias

As nossas visitas ao “Espaço Cultural Coisas de Negro”, no distrito de Icoaraci, periferia de Belém, nos permitiram perceber nas falas de alguns frequentadores, coexistência de um sentimento de perda de identidade e busca de novas construções identitárias. O “Coisas de Negro” promove oficinas de música gratuitas (percussão e banjo) e rodas de carimbó aos domingos. O público é predominantemente jovem. Segundo

“a identidade remete a um alhures, a um antes e aos outros. Antes que como abrigo virtual ‘sem existência real’, ... (Agier, 2001)

Como entende Lévi-Strauss, segundo uma concepção definitivamente autocentrada da identidade, ela pode ser descrita como um caldeirão de enunciados ou de *declarações de identidade* alimentado por suas relações com o alhures, o antes e os outros, que lhe transmitem feixes de informações heterogêneas, insuflando-lhe diversidade.

Fábio Oliveira, 22 anos, aluno da oficina de banjo, sente uma nostalgia de um tempo que não viveu:

“Segundo a História, o Pará perdeu muita coisa. Não se vê mais pessoas sentando nas portas de suas casas para contar lendas”. Ele lamenta que a maioria dos jovens de hoje prefiram a música eletrônica e as aparelhagens mecânicas de som, expressões que



não considera música: “A mocidade tapa os olhos para a realidade. A sua identidade está ficando morta. Até o brega está sendo visto como cultura”.

A fala de Fábio poderia ser reveladora de uma visão parcial dos processos culturais, pois é impossível falar em “identidade morta”. É interessante verificar também à *que* realidade ele acusa a mocidade de estar ignorando. Podemos compreender o que Fábio diz por meio da perspectiva construtivista que vem norteando a antropologia das identidades:

“Segundo essa abordagem, a realidade é ‘construída’ pelas representações dos atores, e essa construção subjetiva faz parte da própria da realidade que o olhar do observador deve levar em consideração”. (Agier, 2001:11).

A própria história de vida de Fábio mostra que ele não elege o carimbó como a “realidade ou identidade suprema”. Em poucos minutos de conversa, ele fez várias declarações identitárias: “fora daqui (*do “Coisas de Negro”*) eu sou um boêmio, ligado ao romantismo. Também gosto de *reggae*. Na rua de casa sou conhecido como o ‘cara que usa boina’. Tenho muitas identidades.”

Essas revelações surgiram de forma natural enquanto conversávamos com ele sobre o movimento de carimbó, o que dialoga com o seguinte trecho:

“eu diria que é nesse momento de edificação/justificação da identidade a ser construída que se elabora o conteúdo dos enunciados ou declarações identitárias, os quais, ao fazê-lo, não cessam de receber uma pluralidade de fluxos de informações”. Agier (2001: 11).

Na entrevista com Nazaré do Ó, 50 anos, da “velha guarda” do carimbó de Icoaraci, percebemos que sua memória afetiva acerca do que ela chama de “folclore”, se confunde com lembranças de sua família, toda ligada ao carimbó. Ela lembra que o gosto pelo folclore surgiu no seio familiar: “Minha mãe era dona do Cordão do Bicho Leão Dourado e de muitos pássaros juninos. Desde pequeninha estou envolvida com a cultura popular por causa dela e dos meus irmãos, que sempre mexeram com isso”.

Maria do Ó acompanhou a popularização do carimbó em Belém, no início dos anos setenta, e lembra de muitos detalhes e nomes: “O carimbó em Belém nasceu em



Icoaraci. Várias pessoas do interior do estado se reuniram na casa do Antônio Maracanã. Entre elas, tinha o Antônio Araújo e seus quatro filhos: Lourenço, Benjamin, Benedito e Tito Franco. Tinha outra pessoa chamada Augustinho Guarda que se reunia com eles. Eles faziam uma ladainha (*reza*) e depois começava o carimbó. Várias pessoas do bairro começaram a freqüentar. Seu Antônio Maracanã trouxe o curimbó. Seu Zito Nunes tocava viola nas ladainhas e banjo no carimbó. E a gente começou a conhecer carimbó assim”. A citação das rezas que aconteciam antes das rodas de carimbó é exemplar do caráter sacro e profano da manifestação.

Nazaré do Ó, que acompanhou o movimento da música regional em Icoaraci desde o começo, percebe muitas mudanças, e avalia que isso foi fruto do trabalho de divulgação dessa cultura entre o povo do bairro, que tinha preconceitos, por considerar o carimbó como sendo “coisa de macumba”. Conceitua o trabalho de promoção do carimbó em quatro fases, e considera a última ainda irrealizada: “Nesses anos todos, lutamos para unir os artistas. Conseguimos, aí foi a integração. Depois teve o reconhecimento do povo, que hoje respeita a gente. Agora temos uma grande participação da comunidade, só não conseguimos o último objetivo: valorização” (*esfrega o dedo polegar no indicador, simbolizando dinheiro*).

A falta de patrocínio privado ou público para os artistas de Icoaraci confirma que a política cultural da elite político-econômica do Pará apenas se apropria da imagem do carimbó em prol do discurso essencialista. Mas não oferece em contrapartida nada a quem o produz, provavelmente pelo “estado bruto” desse movimento, inapropriado para a exibição às classes médias e turistas.

As rodas de carimbó se propõem a tocar e a dançar o ritmo, hibridizado com influências contemporâneas e globais, não a reproduzir esquemas pré-concebidos do que seja o carimbó. Isso aproxima a expressão do que a antropologia das identidades chama de *culturas identitárias*, em contraposição à *identidade cultural*.



O discurso da homogeneidade cultural

Moessinger confere à identidade duas características fundamentais: “a *unidade* [continuidade dos indivíduos] e a *unicidade* [o que os torna diferentes dos outros]”. Portanto, qualquer estratégia identitária que tenha como objetivo criar um “eu coletivo”, deve levar em conta essas duas categorias. O forjamento de uma identidade coletiva é fundamental para que o poder político se mantenha estável em um estado ou em uma nação.

Em uma reflexão crítica sobre o problema da identidade, tendemos a concordar com o conceito apresentado por Claude Lévi-Strauss: “a identidade é uma espécie de abrigo virtual ao qual é indispensável nos referirmos para explicar um determinado número de coisas, sem que este tenha jamais uma existência real” (Lévi-Strauss 1977:332). Assim dimensionada, fica claro que a “identidade cultural” é uma construção simbólica contextualizada pelas relações de poder, territorialidades, alteridades e outras diversas situações.

O carimbó só está presente em lugares centrais da capital (Belém) como demonstração para fins turísticos. A constatação desses fatos é fundamental para compreendermos que a homogeneidade sugerida não condiz com a dinâmica social. O lugar de fala de quem constrói esse discurso é revelador, pois se trata dos detentores do poder político e econômico.

Na nossa avaliação esse discurso, particularmente na atual gestão do governo estadual, tem sido bombardeado com duas estratégias principais: criar uma conformidade social no interior da sociedade paraense (busca da unidade) e vender uma imagem diferenciada do Pará para o poder econômico, ou seja, a construção de uma marca (busca da unicidade). O Pará, sendo um estado gigantesco e com população dispersa, sempre foi um sério problema para a centralização do poder.

Com a chegada, no início da década de 1970, de imigrantes vindos do Sul e do Nordeste do Brasil, majoritariamente atraídos pela promessa de enormes e férteis extensões de terra, as dificuldades aumentaram, pois novas relações identitárias e culturais se processaram, criando outras relações de poder. Regiões afastadas do centro administrativo (sul e oeste do Pará) começaram a ter dinâmicas políticas e econômicas específicas, hegemônicas por imigrantes enriquecidos pela agropecuária.

Esses personagens, sem raízes profundas na região, lideram hoje movimentos emancipacionistas. Ao sul, querem criar o estado de Carajás, e ao oeste, o estado do



Tapajós. Diante da instabilidade política, o governo estadual busca criar um sentimento de ser paraense.

O Pará não tem consolidada uma imagem midiática, ao contrário de estados como Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais. A busca da invenção de unidade e unicidade é bem explícita no neologismo criado pela propaganda do governo do Pará nos últimos anos: “paraensismo”. A política cultural é marcadamente essencialista, pois busca um conceito metafísico do que é “ser paraense”.

É interessante notar que, no plano econômico, o discurso é de modernização, com grandes obras de infra-estrutura. E no plano cultural, o discurso é de resgate das raízes comuns. Por isso, em um complexo como a Estação das Docas convivem as famílias abastadas que almoçam nos restaurantes caros e os grupos folclóricos contratados fazem seus números, dando conta do exotismo paraense. Convivência artificialmente produzida.

“O estudo da relação identidade/cultura, quando distingue na análise sem separar os determinantes sociológicos da identificação e o ‘trabalho’ da criação cultural, permite recolocar em questão a ilusão de uma transparência, isto é, o a priori de um continuum natural entre uma cultura, uma sociedade, um espaço e um indivíduo, tal como foi desenvolvido por um certo modelo holista da identidade na etnologia tradicional. Hoje em dia, está claro que a investigação deve não apenas consagrar mais atenção aos contextos, mas também dar conta da incorporação dos contextos na constituição dos objetos de estudo. Pelo contrário, se as descrições do antropólogo não traduzem a imanência do contexto nas práticas, então recaímos nessa ‘obscura claridade’ da monografia (Bensa 1996:43): a empiria ganha em mistério, em ‘estranha beleza’ (Bensa 1996:43) e, eu diria, recria ao infinito o exotismo – como embelezamento do espetáculo de toda alteridade - , mas a complexidade da modernidade escapa a essa. antropologia”. (Agier, 2001)



Referências bibliográficas

HEYRAUD, Ludovic. *A edificação da identidade nacional moçambicana em O último vôo do flamingo de Mia Couto* in: Duarte, M.B.B. e Medeiros, J.L. (orgs.) *Mosaico de identidades* Curitiba, Juruá, 2004

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994. 484p.; 23 cm.

CANCLINI, Nestor García. *La globalización imaginada* México-Buenos Aires-Barcelona: Paidós, 1999

AGIER, Michel. *Distúrbios identitários em tempos de globalização* Mana, 2001

FANTINI, Marli. *Águas turvas, identidades quebradas* in Abdala Jr, B. *Margem da cultura*. São Paulo, Boitempo, 2004

LANDOWSKI, E. *Presenças do outro*. São Paulo, Perspectiva, 2002

KRISTEVA, Julia. *Recherches pour une Sémanalyse*, Paris: Éditions du Seuil, 1969.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Políticas Culturais na América Latina*. São Paulo, Novos Estudos CEBRAP, 1983.

BRETON, Philippe - *A Palavra Manipulada*, Lisboa. Ed. Caminho.2002

MITCHELL, James Clyde. *The Kalela Dance. Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*, Manchester: Manchester University Press, 1956.