

**Um Natal de Negros:
Esboço Etnográfico sobre um
Ritual Religioso num Quilombo Amazônico¹**

Aldrin Moura de Figueiredo²
Depto. de História – Univ. Federal do Pará

RESUMO: O artigo pretende aproximar a antropologia e a história na descrição de um ritual religioso vivenciado entre os descendentes dos antigos mocambeiros do rio Curuá, Município de Alenquer, Médio-Amazonas Paraense, os quais habitam a região desde meados do século XVIII. Para isso, procuramos penetrar nos meandros de uma das festas mais importantes para a cristandade – o Natal – e mostrar como ela foi reelaborada no cotidiano de um quilombo amazônico, imbricando temporalidades diversas, recriando passagens bíblicas à luz da experiência negra na comunidade mocambeira.

PALAVRAS-CHAVE: Natal, Quilombo do Curuá, negros na Amazônia, folclore negro, etnografia afro-brasileira.

A visita ao Pacoval, em dezembro, pelo Natal...

Corria o mês de dezembro de 1988, ano sugestivo para quem pretendia estudar algum aspecto da presença negra no Brasil – era o centenário da abolição –, quando pela primeira vez aportamos no pequeno vilarejo do Pacoval, localizado às margens do rio Curuá, afluente esquerdo do Amazonas, em pleno coração da maior floresta equatorial do planeta. Nessa época o rio atinge os seus níveis mais baixos (vazante), necessitando em alguns casos que descêssemos da canoa e prosseguíssemos a pé, arrastando o casco pelo leito quase seco do rio.

Caminho de exploradores e aventureiros do século passado, esse rio de águas límpidas e escuras, com seus 520 quilômetros de extensão, é conhecido na região pelas muitas cachoeiras que, nos períodos de seca, sucedem-se à medida que o navegante se aproxima de suas nascentes, nos arredores da serra do Tumucumaque, sem chegar a atingir a região dos Campos Gerais. As cachoeiras têm de 20 a mais de 70 metros de altitude em relação ao nível do mar e também se fazem presentes nos afluentes do curso d'água, dos quais se destacam o Cuminá, o Mamiá e o Igarapé do Inferno.

Nesse dezembro de muitas chuvas, resolvemos chegar até a vila para conhecer de perto a comunidade, descendente dos antigos mocambeiros que habitam aquela região há mais de duzentos anos e que só conhecíamos através de documentos de arquivo e relatos de viajantes que por lá estiveram em tempos já bem recuados. Estudante de história, neófito em pesquisa de campo, munido de pouca roupa, algum mantimento, um caderno para anotações, um pequeno gravador e muita curiosidade, desembarcamos na vila, com a certeza de que estaríamos encontrando uma parte da África perdida nas terras da Amazônia; afinal estávamos impregnados pelas imagens deixadas pelos naturalistas e pelos documentos oficiais que tratavam das incursões de recaptura de escravos por aquelas bandas no correr do oitocentos³.

Quando chegamos à pequena enseada que serve porto à vila, tomamos o primeiro susto – a África que encontramos era uma pequena comunidade localizada num dos barrancos à beira do Curuá, a 34 quilômetros da cidade de Alenquer⁴ em linha reta. Naquele momento tivemos a certeza de que qualquer viajante desinformado que decidisse se aventurar por aquelas paragens passaria sem dedicar atenção maior ao lugarejo. Do leito do Curuá o que se avistam são cabanas de pau-a-pique ou palha, construídas no alto do barranco, minúsculas embarcações de casco emparelhadas nas pequenas enseadas, palmeiras aqui e acolá, uma igrejinha rústica na pequena praça central, e, enfim, crianças, inumeráveis crianças que se alvoroçam e festejam à chegada do visitante ou à passagem do forasteiro.

Poucos imaginariam, com base nesta impressão superficial, que, por trás da fachada simplória do povoado, se encontraria um momento emocionante da história do negro na Amazônia. A existência atual do Pacoval, assim como de outros remanescentes de quilombos que se formaram pelo interior da região, mostra com todas as letras o retrato do que foi e pode ter sido a história da experiência negra e as estratégias que permitiram driblar a perseguição dos brancos, oficializada nos quadros da escravidão.

Nesse artigo pretendemos dar notícia de um ritual religioso que presenciemos naquele Natal. Neste sentido, vamos deixar de lado muitas questões referentes à história do lugar, bem como as características da vida da localidade, posto que isso tudo demandaria um esforço de síntese impensável para um texto deste escopo, além do que comprometeria a abordagem do tema central que nos propusemos a desenvolver. Então, vamos à festa do Marambiré.

Um Natal de negros

Apesar de não conhecermos precisamente o significado da palavra Marambiré, não seria difícil saber o que estaria por trás dessa “estranha” expressão, principalmente quando ouvimos dos próprios atores desse ritual o que representa e simboliza essa manifestação para o cotidiano social de sua comunidade.

O Marambiré é, para um analista de fora da comunidade, apenas mais um ritual afro-brasileiro, com caracteres dramático-religiosos, dentre tantos existentes no Brasil⁵. Contudo, para o nativo do Pacoval, o Marambiré transcende os domínios do folclore⁶ e assume o significado da própria memória social⁷ da vila, que, através de uma tradição oral e visual, transmite aspectos referentes à saga do negro na Amazônia e, mais do que isto, revela aos mais novos a história de seus antepassados.

O ritual representa um cortejo real ao qual se liga uma embaixada e, simbolicamente, está relacionado aos festejos de coroação dos reis negros que os escravos elegiam em determinadas datas⁸, especialmente naquelas destinadas à comemoração dos santos de devoção preferida, como São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.

O Marambiré é também conhecido por Sangambira⁹ e é apresentado anualmente por ocasião do ciclo das festas natalinas, começando no dia 25 de dezembro, prosseguindo na Epifania (6 de janeiro), que na comunidade coincide com a festa de São Benedito, e terminando no dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião.

A dança é acompanhada por música própria para o cortejo. Os cantos, em número de 23, possuem uma marcação bem definida e são entoados em louvor ao Menino-Deus, à Virgem Maria, à Santíssima Trindade, a São Benedito e Santo Antônio, este último o padroeiro do Pacoval¹⁰. Isto parece, à primeira vista, contraditório, pois o que levaria uma comunidade negra a cultuar um santo “tipicamente branco”?

A resposta pudemos perceber nas entrelinhas das conversas que tivemos com os moradores da vila¹¹. Segundo eles, os antigos senhores de escravos, ainda nos tempos do cativo, invocavam o santinho português para que o mesmo encontrasse os negros foragidos e lhes desse pistas de como chegar aos mocambos da região. Por isso, os velhos negros procuraram se aproximar do santo de Lisboa, elegendo o “senhor do responso”¹² como o patrono do vilarejo.

Vale dizer, no entanto, que existe um complexo explicativo sobre a origem do Santo Antônio do Pacoval ou de como o santinho branco foi se fixar naquelas paragens tão recônditas. Em resumo, a história que ouvimos no Pacoval fala de um Santo Antônio de Massará, que teria sido encontrado no “oco do pau” de uma árvore chamada massará. As rezas fortes dos velhos mocambeiros foram ouvidas, tanto que o santo responseiro passou, desse tempo em diante, a proteger os negros do quilombo.

A pequenina e rústica imagem que, ainda hoje, é cultuada na igreja-nha da vila é a mesma que teria sido encontrada por ocasião da fuga, num lugar onde aqueles pretos viveram durante algum tempo, por quanto duraram as constantes incursões de recaptura realizadas em direção às cachoeiras do rio Curuá na trilha dos mocambeiros. A esse local eles chamaram sugestivamente de Mocambo de São Benedito, todavia, quando vieram residir na área da atual vila, o “pretinho cozinheiro” foi destronado.

Em meio a tudo isso, São Benedito, considerado o “santo dos pretos”, passou a ter uma devoção mais específica, tornou-se um “santo de casa”, cultuado na esfera doméstica. No universo público espelhado pelo culto na capela, São Benedito ganhou um altar lateral na igreja de Santo Antônio.¹³

Reis do Congo e seus vassallos

Mas, voltando a falar do ritual propriamente dito, é possível perceber, claramente, uma divisão espacial do cortejo em duas embaixadas – uma Real, onde se vêem as míticas figuras do casal de Reis do Congo¹⁴ acompanhado por sete rainhas auxiliares¹⁵; e uma outra, a dos “*valsar*” (valsares), que, simbolicamente representam os “Vassallos Reais”, em número de doze pares¹⁶, acompanhados pela figura do Contra-Mestre, uma espécie de “Vassallo Maior”. Ambas as embaixadas apresentam-se ricamente vestidas – as mulheres de saias rodadas que espelham o brilho do tecido e dos enfeites, e os homens à lembrança dos marinheiros.¹⁷

Nas cabeças trazem os “capacetes”, espécie de coroa com modelo específico para homens e mulheres – o masculino vem adornado com penas de arara e fitas de cetim multicoloridas; no feminino as penas são substituídas por flores, geralmente feitas de papel crepom ou de seda.

Por tradição, os tocadores do cortejo não executam dança, por isso mesmo constituem um grupo à parte com função única; mas vale dizer que alguns dos valsares tocam pandeiros ao mesmo tempo que dançam. Os instrumentos musicais utilizados no ritual são violões, caixa, bumbo ou tambor e uma rabeca – ao que parece uma estrutura um pouco mais elaborada da tradicional banda de “pau e corda”.¹⁸ Este conjunto é fundamental para a evolução rítmica do rito, promovendo a música como elemento especial da festa.

Pelos lugares da memória

Para que se possa entender o desenrolar do ritual do Marambiré é preciso observar a especificidade do espaço social da Vila do Pacoval, posto que o roteiro da dança-cortejo está fundamentalmente relacionado aos espaços comunais – capela, rua, casas, rio etc. Antes de mais

nada, o ritual é uma visita que se faz anualmente à história do lugar; é um dos laços que prendem a história à vida diária dos moradores, tanto no interior dos pequenos lares como no espaço da rua. Desse modo, o rito passeia sem preconceitos por esses diferentes lugares da memória.

Precede a dança um ato litúrgico, uma espécie de *missa*, assim chamada pelos pacovalenses; contudo, dele não participa o padre. Na ocasião o povo se reúne na capela que abriga, no altar-mor, a imagem de Santo Antônio, e no altar lateral, à esquerda, a imagem de São Benedito. Em cima da mesa do altar são previamente colocados os adereços e instrumentos musicais (capacetes e pandeiros) utilizados pelos dançantes do ritual.

A dita *missa* desenvolve-se de modo semelhante ao rito católico, mas sem a comunhão. A direção do ato é feita por uma pessoa que costumeiramente se encarrega da função¹⁹ e, no momento destinado ao sermão, este é substituído por comentários particulares de quem desejar participar e discutir acerca das três leituras bíblicas. O momento é especialmente importante para a comunidade, pois as pessoas participam espontaneamente das discussões dos textos sagrados, estabelecendo ligação entre os tempos bíblicos e a vida cotidiana da Vila.²⁰

Quando termina a missa, o tocador do bumbo faz uma espécie de sinal com batidas compassadas para reunir o grupo. Os integrantes apanham os adereços no altar, postando-se, mais ou menos em forma, para o início da dança. O Marambiré vai começar!

Na seqüência é cantado o *Forma-Forma*, que se constitui no canto de chamada que antecede qualquer outra cantoria do ritual; o mesmo é destinado, evidentemente, a colocar em forma os componentes do grupo, antes que a dança propriamente comece. Devidamente em forma, o cordão canta o *Deus te Salve*, considerado um canto de oferecimento de reza, ou seja, da missa que foi celebrada no início do ritual. Este canto se parece por demais com os cantos dos tradicionais reizados e congadas existentes pelo interior do Brasil; possui letra e música

religiosas sintonizadas com as práticas exterioristas²¹ do catolicismo tradicional.

“Deus te salve casa santa, aiuê
Onde Deus fez a morada, aiuê
Iaiuê, iaiuê
Onde Deus fez a morada, aiuê

Aonde mora o cálix bento, aiuê
Mais a Hóstia Consagrada, aiuê
Iaiuê, iaiuê²²
Mais a Hóstia Consagrada, aiuê”

Este canto revela também a *afetivação* do sagrado, muito própria do catolicismo devocional, em versos como: “Embaixo da cana verde²³, aiuê/ Tem um poço de água fria, aiuê/ Onde Cristo banhou o rosto, aiuê/ Filho da Virgem Maria, aiuê”. O universo simbólico deste canto parece bastante amplo – a simples passagem de Cristo à beira de um riacho para lavar seu rosto cansado nos sugere uma analogia com um momento imortalizado nas procissões católicas da Semana Santa, quando o Senhor dos Passos, enfraquecido e com rosto desfigurado pelas torturas dos soldados romanos, é encontrado por Verônica, que limpa o seu rosto com um pano. A diferença é que, no contexto do Marambiré, a limpeza do rosto do Salvador se dá numa situação corriqueira, por isso não memorizada na tradição litúrgica do catolicismo. Além disso, há uma evidente adaptação da passagem bíblica para o campo simbólico cotidiano da comunidade. O canto é longo e nele se encenam os primeiros passos de dança, assistidos com atenção pelos presentes.

Encerrado o *Deus te Salve* e o conseguinte *Forma-Forma*, dá-se início à dança propriamente dita, com o canto *Atirei Peça de Légua*:

“Atirei peça de légua
Ai! pela meia-noite em ponto...”

Neste momento, o grupo se divide em duas rodas: uma caracterizando a Embaixada Real (Rei e Rainhas) e a outra conformando a Embaixada dos Vassalos Reais (Contra-Mestre e valsares). No decorrer da dança as rodas são desfeitas e Rei e Rainhas fazem evoluções com ritmo bem característico, enquanto os valsares dispõem-se formando duas alas, caracterizando o posicionamento inicial da dança. Entre estas alas se coloca o Contra-Mestre, que as orienta numa série de movimentos repetitivos e ritmados. Prosseguindo, o Rei de Congo desloca-se para a sua esquerda, seguido pelos valsares da ala direita; do mesmo modo a Rainha, acompanhada pelos valsares da ala esquerda, enquanto as demais rainhas evoluem nos seus respectivos lugares.

A partir daí, ambas as filas dançam em sentido inverso ao posicionamento original do cortejo, dando pequenos saltos ritmados, passam por detrás do Contra-Mestre e refazem a forma que tinham no início. Está quase no fim da música e, evidentemente, da apresentação, quando os valsares unem-se em uma única fila e, imediatamente, voltam à posição original, ocasião em que o Rei de Congo ergue sua “Vara de Condão” e grita: “Êh Savá! Quem falou, oficial?”, anunciando o término (pausa) da dança.

Todo esse complexo de evoluções rítmicas é repetido com algumas alterações específicas, quando da apresentação dos cantos subseqüentes, os quais se iniciam com um ritmo lento e, paulatinamente, vão acelerando-se até o final. A exceção formal ocorre com o lundu (um dos cantos do Marambiré), que possui coreografia bastante diversa dos demais.

Após o canto *Atirei Peça de Légua*, a Rainha do Congo toma a imagem de São Benedito nos braços e, juntamente com o grupo, sai da capela em cortejo, seguidos pelo povo da Vila, cantando *Adeus, Adeus* ou *Ara Marcha, Marcha*, assim chamados *cantos de saída*. Nestes cantos aparecem, muito visivelmente, a relação homem/natureza, tanto relacionada à vida diária, terrena, como ao universo “ocul-

to” da morte. Além disso, personagens com larga presença no folclore luso-brasileiro aparecem revestidos por uma adaptação ao enredo e à história do rito. Por exemplo, nestes dois trechos de *Adeus, Adeus* (grifos nossos):

“Minha partida é certa
Se eu morrer certo será
A tua morte é certa
Tua vida sentirá”

“Quero ver nosso *Almirante*²⁴
Serrador de pau espinho
Dai-me força neste braço
Como ao porco no focinho”

Esses cantos são executados por ocasião da saída do grupo dos vários locais visitados. Na caminhada entre um e outro local é cantado o *Cangulo* ou *Hoje é Noite (Dia) de Festa*, tidos como *cantos de caminhada*. O tema do “cangulo” refere-se a um pequeno animal que parece situar-se entre o caranguejo e o siri, motivo sinônimo de uma corriqueira cantiga de roda.²⁵ Por seu turno, o outro canto combina, em suas várias estrofes, versos correntes em outras manifestações folclóricas brasileiras²⁶, senão vejamos, respectivamente:

“O Cangulo não é peixe,
Peixe ele não é
 Aiuê, Cangulo
 Aiuê, dom dom
Ai! ele mora no buraco
À espera da maré”

“Hoje é noite de festa
Noite de muita alegria
Viva no céu e na terra
Viva o pastor de Maria”

“Três pombos foram ao jardim
Escolher as nove rosa
Três branca, três encarnada
Três amarela e cheirosa”

Quando o grupo chega à frente da casa onde irá se apresentar, canta o *Dá-me Licença*, exatamente no momento em que entra no recinto. Este canto entrecruza a saudação à dona da casa com o que há de mais representativo acerca da devoção familiar, qual seja, o oratório doméstico – morada onde estão simbolicamente encarnados os santos protetores da Casa (grifo nosso):

“Dá-me licença
Que eu quero entrar
Quero ver a *encarnação*
Que está no Altar”

No interior da casa o cordão faz evolução coreográfica acompanhado por cantos intermediários, que não possuem definição própria. Entre eles o *São Benedito* – uma homenagem a mais ao santinho preto; *Hortolinda* – que fala do trabalho diário na horta (horta linda) – “*Plantei cravo, nasceu rosa, hortolinda/No meio do manjerição, hortolinda...*”. Há também o emocionante *Adão e Eva*, onde os negros cantam: “*Somos filhos de Adão e Eva/Ninguém pode duvidar, meu Deus/Santa Maria valei-me/Ninguém pode duvidar meu Deus*”, reafirmando, por meio do sagrado, a igualdade entre os homens.

Aqui cabe uma breve reflexão pontual: se esse rito reflete o passado da escravidão e, mais do que isto, do cotidiano dos mocambeiros (insurretos ao sistema), ele também mostra como os negros escravos se pensavam como gente humana (filhos de Deus) e nunca incorporaram o discurso coisificador da escravidão.²⁷

Além de o grupo se apresentar em uma casa particular da vila, o cortejo também pode se dirigir para a *Ramada*²⁸ – um barracão específico para festas dançantes que existe no Pacoval. Por ser um lugar pú-

blico, onde todo mundo pode entrar independentemente das intrigas pessoais que existem em qualquer comunidade, o espaço mostra-se convidativo, daí que muitas pessoas vão assistir à apresentação do cordão, inclusive sentando-se em banquinhos e cadeiras nos espaços laterais do recinto. No local o grupo dança muito descontraidamente, bebe tarubá²⁹, cachaça ou vinho. Um dado interessante que pudemos observar é que esse espaço parece ser o mais apropriado para o grupo dançar o lundu.

Essa dança faz parte de um tipo de cantoria intermediária, e é um momento muito especial do rito pelo envolvimento da assistência com a dança, além do que o bailado apresenta uma coreografia especial, em que todo o grupo desfaz a forma original e se aglomera em torno dos tocadores, enquanto o casal de Reis do Congo dança majestosamente e a Rainha a todo momento é cortejada pelo bailado do Rei. Da mesma forma, os valsares convidam as rainhas auxiliares para dançar.

O lundu é considerado uma dança marcada por elementos eminentemente sensuais na expressão corporal.³⁰ Isto é sem dúvida perceptível no modo como o mesmo é apresentado no Pacoval, porém o erotismo exteriorizado pelos dançantes deve ser lido a partir da lógica das afetividades locais. Dizemos isto porque a forma estilizada do lundu apresentada em Belém pelos chamados grupos parafolclóricos destoa formalmente daquilo que é visto no interior do Estado.

Não queremos demonstrar aqui nenhum ideal de “pureza”, apenas demonstrar o processo de reelaboração pelo qual passam os ritos populares e o folclore. No Pacoval, que nos interessa mais de perto, a erotização do corpo é colocada a público, a intimidade do casal e do leito matrimonial vai à rua, quando, por exemplo, o homem corteja a mulher com sua dança tentando aproximar-se de sua saia, ao mesmo tempo em que ela responde com lambadas simbólicas sobre o rosto dele.

No desenrolar da dança, elementos profundamente informais da comunidade são imbricados – as vidas íntimas, os desejos incontidos

postos “na rua” por ocasião do ritual, o interesse das crianças pela festa³¹, a observação atenta dos velhos que não são dançantes, até elementos essencialmente formais, como as hierarquias e o status ocupado pelos brincantes na estrutura social do vilarejo. O lundu é mais um momento onde essas representações sociais podem ser captadas.

Num determinado momento da dança, as coroas do casal de reis são oferecidas a qualquer casal que esteja presenciando as evoluções do grupo para que dance o lundu. A tradição não aceita recusa, pois a mesma é vista como um sinal de desfeita para com o ritual. Esse é o único momento em todo o Marambiré em que as pessoas que, costumeiramente, não se apresentam como dançantes do cordão podem participar mais efetivamente do ritual, misturando-se com os componentes do cortejo, fazendo, por um momento, dissolver a estrutura ritual das embaixadas real e vassalar.

A linguagem expressa nos versos do lundu sincretiza elementos folclóricos antigos com passagens cotidianas da Vila, ou ainda referentes à própria dinâmica do ritual como, por exemplo, nestes trechos:

“Minha Senhora tenha dó de mim
Vou amarrar meu cavalo onde tem capim
Com freio na boca para não comer
Com laço de fita para não beber”³²

“Dançador que está dançando
Tenha dó do tocador”

“Menina que está dançando
Não deixa a saia arrastar
A saia custa dinheiro
Dinheiro custa ganhar”³³

Depois das várias visitas, já na hora do almoço, o cortejo se dirige a uma casa específica, que se propôs previamente a oferecer o alimento como promessa a São Benedito.³⁴

Na frente da casa, a Rainha de Congo, que, durante a caminhada, levava a imagem do santinho preto, a entrega à dona da casa e da pro-

nessa, que a coloca em sua mão direita, sobre uma toalha branca caíndo-lhe do ombro, enquanto na mão esquerda mantém uma vela acesa, como um símbolo que ilumina o ritual e enseja louvor ao santinho, ao que parece acolher os presentes numa união em torno da fé. Após a entrega do pretinho, o grupo entra na casa, onde dança e canta antes da realização do almoço.

O almoço é uma parte importantíssima da festa. A comida deve ser especialmente feita para o dia e deve diferir do alimento diário da comunidade. No cardápio, via de regra, é oferecido porco assado ou guisado, galinhas cozidas, ou caças nobres, como veados ou pacas. Acompanham arroz branco e às vezes feijão, porém nunca falta a farinha de mandioca, que é servida diretamente à mesa sobre a toalha. Para beber: água ou refrescos de frutas do lugar.

Esse momento da refeição é alegre, as pessoas comem animadas, conversam à vontade. Depois que todos terminam de almoçar, o Rei de Congo benze a mesa, invocando paz, felicidade e muita fartura àquela casa. Em seguida, todos os presentes entoam o *Deus te Salve a Mesa*, um canto de agradecimento da ceia. Logo após o canto, a Rainha de Congo apanha das mãos da promessa a imagem de São Benedito e todos saem em cortejo rumando para a capela, cantando o *Mutuca Angulê*:

“Mutuca Angulê
Paz, Paz”

Segundo a memória das pessoas do Pacoval, este canto revela o dia-a-dia dos primeiros escravos que fugiram para aquelas bandas em tempos já muito recuados. A mutuca angulê, a que se refere o canto, seria um inseto que os pretos encontraram na região do mocambo e que os atacava com certa frequência, e recebeu esse nome à lembrança de uma praga semelhante do lugar de onde vieram na Costa da África (Angola).³⁵

Há também uma versão explicativa segundo a qual o canto se refere às crianças, que, quando atacadas pelas mutucas, corriam chorando em direção aos pais, gritando: “Mutuca angulê, papai (paz, paz)”.³⁶ Seja como for, notam-se aqui, claramente, *flashes* do cotidiano guardados na memória social e ritual na comunidade.

Ao chegar ao pequeno templo do vilarejo, a imagem do santinho é imediatamente colocada no altar. Neste momento cantam o *Deus te Salve* (uma versão diferente daquela cantada no início do Marambiré), considerado o *canto de oferecimento do sacrifício*. Durante a entoação desse canto, os dançantes do Marambiré parecem ficar muito emocionados, evidenciando em seus rostos singelas lágrimas. A própria melodia deixa transparecer uma tristeza melancólica, trazendo à baila a emotividade simbólica em relação às agruras da vida diária, a luta cotidiana pelo sustento das famílias e, fundamentalmente, o recurso da memória social em torno do passado do vilarejo (tempos do cativo e da luta pela liberdade) expresso nesses momentos rituais.

É claro que ao largo dessa leitura histórica, baseada na memória social, expressa na emotividade interna ao rito, podemos inferir, antropológicamente falando, que há no choro ritual um elemento de catarse social, um momento em que a comunidade re(moe), através do cortejo, o duro cotidiano de sua história passada e presente – é como se todo vilarejo usasse o ritual para chorar as agruras individuais e coletivas, num contexto demarcado pela manifestação.

Quando termina esse canto, o grupo vai até a margem do rio Curuá, cantando *Para a Banda do Mar* – “*Para a banda do mar/vamos embarcar*”. Entram numa pequena embarcação para fazer um “passeio” pelo rio. Aqueles espaços comunais visitados pelo cortejo, de que falamos anteriormente, estendem-se até as águas escuras do rio que banha o Pacoval, afinal, o rio é a grande estrada que liga a comunidade a seus vizinhos e ao “resto do mundo”; do rio eles tiram água para beber, cozer alimentos e para o banho, mas também retiram mitos,

idades encantadas, onde, em tempos ancestrais, foram parar algumas crianças da localidade levadas por cobras-grandes.³⁷

O rio também é uma lembrança da África, do mar da África, caminho por onde chegaram os pretos escravizados. Através do Marambiré a comunidade “visita” esse tempo do mar, da travessia da costa africana. A velha Dona Dica, aos 90 anos, nos disse: “*Os antigo mocambeiro eram africano... Eles vieram da África, quando os filho deles tavam no campo pegando ovo de marreca e os português garraram a pegá filho deles, e quando o pai vinham atrás deles, os português pegava o pai e trazia para Belém,³⁸ e de lá para Santarém³⁹ e depois prá Vila Curuá⁴⁰, prá trabaiá, e depois saíram, subiram este rio Curuá e foram buscá melhora...*”⁴¹

Mas, voltando ao passeio, ou melhor à volta dele, os dançantes, na hora do desembarque, começam novamente a cantar o *Mutuca Angulê*, como que numa alusão a uma nova chegada à terra da liberdade e a um tempo que ficou gravado com o simbolismo do pequeno inseto de ferrão. Depois do desembarque, é hora de voltar ao início de tudo. O cortejo se dirige à Capela de Santo Antônio para entregar o patrono do cordão ao seu singelo altar lateral.

O Marambiré encerra-se com a união dos presentes cantando o *Vamo Simbora*, um canto que sintetiza muitas questões referentes aos significados ritualísticos do Cordão de São Benedito – o santo está de volta à sua morada, o que evidencia que a festa acabou e que todos, como que num movimento cíclico, devem voltar à vida normal e ao trabalho. A festa é, assim, vista como um ritual de passagem de cada ano comemorado na comunidade do Pacoval com suas especificidades, mas que não deixa de revelar o significado do Natal para toda a cristandade. Mas obviamente, como procurei mostrar no esboço etnográfico, o ritual ganha um sentido próprio no grupo onde é cultivado – é o sentido que expressa a identidade dos “Negros do Curuá” através da memória social do vilarejo.

O canto diz *Esteja (Tê) com Deus*, mesmo que o Congo Real Africano, a imagem do torrão mítico, não seja como o que eles têm no Pacoval. É como se dissessem: fiquem todos com Deus, mesmo que o nosso Pacoval não seja como a África (Congo Real) de onde nós viemos um dia.

“Vamo simbora que a festa acabô
São Benedito na Casa ficô
Aiuê, Tê cum Deu (Deus)⁴²
O Congo Riá (Real) não como o meu
Quem duvida o Sol quando nasce
A Lua é tão bela e não sabe luzir”⁴³

Notas

- 1 Uma primeira versão bastante resumida deste trabalho foi publicada no jornal *O Liberal*, de Belém do Pará, na manhã do Natal de 1991, sob o título “*Natal é tempo de Marambirê*”. Na revisão e ampliação do texto para esta publicação, discutimos algumas passagens do trabalho com Maria Angélica Motta-Maués, Anaíza Vergolino-Henry e Magda Ricci, às quais sou profundamente grato.
- 2 Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Pará e Membro Titular da Comissão Paraense de Folclore.
- 3 Aqui cabe um agradecimento muito especial a Maria Angélica Motta-Maués por sua competência e enorme gentileza em nos orientar na leitura de parte do material coletado na viagem. Foram muitas e infundáveis as nossas conversas no Laboratório de Antropologia da UFPa.
- 4 O Município de Alenquer pertence à microrregião política do Médio-Amazonas Paraense ao lado de Faro, Juruti, Oriximiná, Monte Alegre, Óbidos e Santarém, limitando-se com as três últimas cidade citadas. Distância 701 quilômetros de Belém em linha reta e situa-se à margem do rio Surubiú. A área do município é 22 692 km² e sua população foi estimada

em 56 631 habitantes (1990), sendo que 26 979 ocupam a área urbana e 29 652 ocupam a área rural. A Vila do Pacoval contava em 1986, segundo a avaliação da Sucam, com 386 habitantes, que vivem basicamente de suas roças de mandioca, caça, pesca, criação de galinhas e patos e da coleta da castanha-do-Pará (*Bertolhetia excelsa*). Na localidade existe um Comissário de Polícia que não recebe salário pelo que faz; uma professora primária que é paga pela Prefeitura de Alenquer. Até o período de nossa pesquisa, não existiam luz elétrica nem água encanada no vilarejo (1988), havia apenas um motor de luz que era ligado por ocasião das festas de santo ou bailes dançantes mais importantes da vila. O clima da região é tropical chuvoso, as formas de vegetação são a várzea e o igapó, nas áreas ribeirinhas, e as florestas e campos gerais, nas áreas de terra firme. As águas dos rios sobem seis meses e descem seis meses. A subsistência econômica do povo de Alenquer se faz graças à exploração da castanha-do-Pará – com 32,03% da produção total paraense, além da balata, juta e pecuária. A pesca é muito variada, incluindo espécies muito apreciadas como o acari, o tambaqui e o tucunaré (peixes de escama), todos utilizados no consumo interno; os peixes lisos ou de pele são exportados para Belém e outras cidades.

- 5 O Marambiré, como vários rituais religiosos do catolicismo brasileiro, possui uma forte influência das tradições religiosas ibéricas (penso aqui especialmente nos autos natalinos, Ternos de Reis e pastorinhas), porém uma análise etno-histórica do ritual, mesmo que de forma introdutória, como a que estamos percorrendo neste artigo, mostra a profunda convergência de referenciais variados no contexto dessa manifestação. Os próprios moradores da Vila dizem que o cordão “*É coisa de santo*” (referência ao catolicismo), mas, ao mesmo tempo, dizem “*Que foi ensinado pelos mocambeiros que vieram da África*”. É bem verdade que esses discursos são construções explicativas para o rito, entretanto elas estão perfeitamente contextualizadas no processo histórico de formação do catolicismo popular brasileiro. Em Santa Catarina, foi notada a influência açoriana nos Ternos de Reis. Ver Osvaldo Melo, *O Terno de Reis no folclore catarinense*, 1948; Em Alagoas, foi percebida uma profunda ancestralidade africana nos Reisados. Vide Théó Brandão. *O Reisado alagoano*, 1953, entre outros.

- 6 Aqui estou pensando na tradição-mor dos primeiros estudos de folclore, qual seja o da descrição de danças, folguedos e lendas como algo que está se extinguindo e precisa-se salvar antes que desapareça. Veja, por exemplo, a tradição consolidada por Silvio Romero no final do século passado, ou, ainda com visíveis diferenças, os trabalhos de Mário de Andrade nos anos 30 e 40 deste século. Para uma leitura interessante desta questão ver Jacques Revel, Michel de Certeau e Dominique Julia, "La beauté du mort: le concept de 'culture populaire' ", 1970.
- 7 A memória social aqui tem o sentido de um discurso construído pela comunidade para relatar a sua história, um discurso que pode ser apreendido desde as tradicionais entrevistas com os moradores, indagando os significados da festa, até a não menos tradicional observação atenta do ritual e sua apresentação.
- 8 A coroação de reis negros era uma tradição forte nas irmandades religiosas de "homens pretos" ou "escravos" no Brasil Colonial, quando por ocasião das festas dos patronos das irmandades se elegiam as figuras que iriam reinar dentro da confraria. No Pará ficou famosa a Irmandade de N. Sra. Rosário dos Pretos Mina (Freguesia da Campina) que anualmente realizava, em Belém, suntuosas festas nas quais os monarcas iam em procissão pelas ruas mais importantes da cidade, recolhendo donativos para a irmandade. Vide Aldrin Moura de Figueiredo, *Os Reis de Mina*, 1992; também o clássico de Mello Moraes Filho, *Festas e tradições populares no Brasil*, 1979.
- 9 Do mesmo modo que o termo "Marambiré", o significado de "Sangambira" não foi guardado pela memória social da comunidade; expressões que, portanto, estão carentes de uma investigação etno-lingüística para que possamos avistar com maior segurança as complexidades que cercam esse rito. Há um canto na dança-cortejo que é considerado como um desses que "vieram da África" com a "sabedoria dos velhos do Mocambo", segundo nos informou o senhor Joaquim Nogueira Monteiro (Joaquim Carolino), o "Rei do Congo" (dez., 1988). A cantiga intitulada *Marambirá* diz: "Olha Marambirá, Ambirá, Ambirá/Bamba ô Arirê/Ê Orupembaxi/Olha Marambirá/Bamba ô Arirê".

- 10 É interessante dizer que Santo Antônio (de Lisboa) é o padroeiro da Cidade de Alenquer desde sua fundação como aldeamento pela Ordem dos Capuchos da Província da Piedade, em 1701. Em 1758, por ordem do Governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará Francisco Xavier de Mendonça Furtado, o chamado aldeamento do Surubiú foi elevado à condição de Vila de Santo Antônio de Alenquer. Desde essa época, festeja-se o santo em 13 de junho (sua data no calendário católico), por isso o Santo Antônio cultuado no Pacoval tem outro dia de devoção, o dia 13 de julho.
- 11 Quando necessário, indicaremos no rodapé o nome de nosso informante. Nesse caso, a história nos foi contada pela senhora Maria da Cruz de Assis (Dona Cruzinha), dezembro de 1988.
- 12 É antiga a atribuição do *responso* a Santo Antônio, pois acredita-se que ele tem o poder de encontrar as coisas perdidas ou desaparecidas. Em junho, na época de sua festa, do dia 1º (Círio) ao dia 13 (dia da festa) reza-se a Trezena de Santo Antônio, ocasião em que as pessoas necessitadas de auxílio invocam o poder do santinho de Lisboa. Na verdade, temos de entender que os santos para o catolicismo popular possuem uma “*potentia*” (potência), ou seja, como entidade de devoção (arquétipo) são os mesmos em qualquer lugar (mesmo considerando a história regionalizada de cada santo), porém aqui na Terra há imagens mais poderosas e cultuadas que outras, essas imagens têm como que uma ligação umbilical com os verdadeiros santos que estão na Assembléia Celeste. Vide Peter Brown, *The cult of saints*, 1981.
- 13 A relação de “disputa” entre Santo Antônio e São Benedito, manifestada nas atitudes dos fiéis, foi magistralmente apresentada por Eduardo Galvão, em sua pesquisa clássica sobre Itá (Gurupá-PA). Nesse trabalho o autor afirma que, apesar de Santo Antônio ser o padroeiro da cidade, “São Benedito é o mais querido na devoção do povo” e que os devotos do santinho branco “procuram dirimir-lhe o prestígio, afirmando-o ‘santo dos pretos’, com a intenção manifesta de situar o seu culto como próprio a uma condição social inferior. Acrescentam que ‘não tem casa própria, vivendo de favor na casa de Santo Antônio’, ou ‘Santo Antônio é seu superior, que preto foi feito para servir os brancos’”. Cf. *Santos e visagens*, 1953, p. 32.

Vale dizer que, sendo o Pacoval uma comunidade eminentemente negra, a relação entre os santos não se coloca neste nível, pelo contrário, pensamos que há toda uma estratégia de acomodação das duas devoções no sentido de evitar conflitos.

- 14 A referência ritual à gênese africana nesse tipo de manifestação parece algo corrente. De todo modo, podemos dizer que há toda uma bibliografia que dá conta dessas tradições, em diversas paragens do Brasil. Há referências rituais ao porto de saída de escravos da África, cf. O.M. Trigueiro & Roberto Benjamin, *Cambindas da Paraíba*, 1978; o mesmo ocorre em relação à contracosta africana, cf. M.L.B. Ribeiro, *Moçambique*, 1981; há ainda referências à “África mítica” (lugar da liberdade) construída com as fugas de escravos no Brasil, cf. A.M. Araújo, “Quilombo”. In *Cultura popular brasileira*, 1977.
- 15 A figura da mulher no ritual é algo muito especial – em termos dos personagens da dança, a rainha é a mais homenageada, inclusive com um canto que diz: “*Rainha do Congo, para onde vais?/Vamo no Rosário, esperar Mãe de Deus/Rainha do Congo Real, para onde vais?/Vamo no Rosário esperar mãe de Deus*”. Porém, em algumas Folias de Reis de outros lugares do Brasil, como no sul de Minas, as mulheres são impedidas de participar da festa, pois, segundo dizem os dançantes, “*Os reis magos não trouxeram consigo suas esposas*”, e além disso “*Nenhuma mulher visitou o presépio de Jesus*”. Cf. Guilherme Porto, *As Folias de Reis no sul de Minas*, 1982.
- 16 Aqui é evidente a referência ao romance *História do Imperador Carlos Magno e os doze pares de França*, uma obra literária que exerceu enorme influência sobre o folclore brasileiro, desde o cordel nordestino até os cultos afro-brasileiros, como o Tambor de Mina no Maranhão e a Mina do Pará, onde personagens desse fabulário são recontrados como entidades religiosas. Vide Mundicarmo Ferreti, “Rei da Turquia, o ferrobrás de Alexandria?”, 1989. Marlise Meyer encontrou, em Poços de Caldas-MG, um Terno de Congo em que a figura central era a do Imperador Carlos Magno, acompanhado pelos seus doze pares da corte francesa. Vide “Neste mês do rosário”, 1993.

- 17 Esse tipo de vestuário parece ser modelar para Congadas e Reisados pelo Brasil afora, e a utilização desses “fardões” deve ter a ver com a imagem representativa de guerras míticas e históricas que foram reelaboradas no contexto específico de cada ritual. São referências que vão das Cruzadas medievais ao romanceiro ibérico; veja, por exemplo, a história da *Nau Catarineta*, que narra uma travessia atlântica em situação trágica, passando por lutas históricas demarcadas no contexto de cada ritual especificamente. No caso do Marambiré, uma importante referência histórica recriada é a que remete à fuga dos escravos para o mocambo, que, de modo diverso ao exemplo anterior, reflete uma história particular do grupo envolvido no ritual. A bibliografia sobre os Congos e festas de Reis é extensa demais para ser mencionada com algum critério neste artigo.
- 18 Guilherme Santos Neves faz referências específicas às bandas de Congo, muito populares no folclore capixaba, e, pelo que percebemos, próximas à estrutura do que vimos no Pacoval. Ver *Bandas de Congo*, 1980.
- 19 Na época em que estivemos no Pacoval essa pessoa era Raimundo Peres Lopes (o “Baré”) – ele mantinha um contato mais ou menos informal com a Paróquia de Alenquer, de onde trazia o periódico religioso *O Domingo*, da CNBB, utilizado nas missas em todo o Brasil e algumas vezes no Pacoval.
- 20 Vide Aldrin Moura de Figueiredo, *Imagens negras de um rito branco*, 1994. Nesse artigo examinamos com maiores detalhes a missa que é rezada na Vila do Pacoval como preâmbulo para o ritual do Marambiré; nela “o momento que seria crucial em uma missa católica – a liturgia eucarística – praticamente não existe, posto que, pela falta da pessoa investida de ‘poderes’ para realizar o presente ato, quebra-se a *grande oração* (oração eucarística), a *consagração* e a *comunhão* – as três partes fundamentais desta etapa litúrgica. Apenas o encerramento tem, como não poderia deixar de ser, o seu lugar na estrutura da liturgia, de forma mais próxima à sua gênese católica” (pp. 3-4).
- 21 Entendemos por *exterioriades* do catolicismo popular a utilização central, nas festividades religiosas, de novenas, rezas, terços, ladainhas, procissões etc. na construção de uma prática religiosa. O exterior ao dogma re-

ligioso ocupa, nestes termos, um lugar central na teologia popular. Ver a respeito, Riolando Azzí, *O catolicismo popular no Brasil*, 1978; Alba Zaluar, *Homens de Deus*, 1983, e Maria Luíza Marcílio, *O povo na Igreja do Brasil tradicional*, 1986.

- 22 Os cantos citados doravante serão apresentados apenas em alguns de seus trechos, escolhidos de acordo com o propósito deste artigo.
- 23 O termo *Cana Verde* não é uma simples construção para um verso musicado. Há referências muito seguras de que este era um termo corrente no Brasil Colonial para invocar santos, como o *Bom Jesus da Cana Verde*, que encontramos em jornais paraenses do século XIX, ou ainda nomear danças e folguedos populares pelo país afora, como a *Dança da Cana Verde*, anotada em Taubaté-SP por A.M. Araújo & M.A. Franceschini, *Danças e ritos populares de Taubaté*, 1948, pp. 35-38. No Maranhão também existe a *Dança da Caninha Verde*, recolhida por José de Ribamar Viana (Papete). Cf. *Música popular do Norte* (Compact Disc), Discos Marcus Pereira, 1976, faixa 14.
- 24 O “almirante” pode ser a simples alusão ao nobre posto da Marinha, porém essa é a patente de um dos personagens mais difundidos no folclore do Norte e Nordeste, via o romanceiro de *Carlos Magno e os doze...* – a figura do Almirante Balão, arquiinimigo do Imperador da Corte francesa. Correndo o risco da imprecisão, percebemos uma grande analogia entre a imagem do “almirante” negro forte e brigão e a do personagem do romance medieval que possui o arquétipo do mouro infiel, do pagão e do robusto guerreiro que lutou contra cristãos. Cf. Mundicarmo Ferreti, *op. cit.*, 1989, p. 209.
- 25 Ouvimos na cidade de Alenquer uma cantiga de roda muito popular em várias regiões brasileiras que dizia “*Fui à Espanha buscar o meu chapéu/Azul e branco, da cor daquele céu/Olha palma, palma, palma/Olha pé, pé, pé/Olha roda, roda, roda/Caranguejo peixe é/Caranguejo só é peixe/Caranguejo peixe é/Caranguejo só é peixe/Na vazante da maré...*”. F.J. de Santa-Anna Nery anotou no Pará do século XIX uma cantiga que também ouviu em Lisboa: “*Caranguejo não é peixe/Caranguejo peixe é/Caranguejo não é peixe/Na enchente da maré*”. Cf. *Folclore brasileiro*, 1897, p. 92.

- 26 Em Taubaté-SP, o senhor Juvenal Moreira Vitor cantou uma quadrinha que dizia: “*Abaxei roseira branca/Quero tirá nove rosa/treis branca, treis amarela/Treis encarnada e cheirosa*”. Cf. A.M. Araújo & M.A. Franceschini, *op. cit.*, 1948, p. 36.
- 27 Essa visão do escravo coisificado pela escravidão, sem chances, portanto, de recriar o seu universo social a partir de suas próprias estratégias de convivência com sistema, foi longamente formulada e discutida por estudiosos do tema nos anos 60, especialmente Fernando Henrique Cardoso, Octávio Ianni, Emília Viotti da Costa, Stanley Stein e Charles Boxer. Para uma crítica vigorosa a esse modelo explicativo, ver Silvia H. Lara, *Campos da violência*, 1988, cap. 4, e Sidney Chalhoub, *Visões da liberdade*, 1989, especialmente a introdução.
- 28 A viajante francesa Otilie Coudreau, que esteve no Pacoval em 1900, disse em seus relatos que “*a ramada era utilizada mais freqüentemente do que se poderia imaginar. (Nela) cada negro dançava para o santo de sua devoção. Cada negro não deixava de lançar seu pedido em honra de sua santa, depois acontecem as festas, e, enfim, quando elas não mais existem, inventa-se*”. E continua, comentando a relação entre a missa e a festa posterior na ramada: “*Antes da dança, vai-se à igreja para rezar, mas é necessário ver de que maneira: Eles parecem mais lançar maldições ao Deus que eles invocam. Dir-se-ia que eles lhe falam como se estivessem encolerizados. Terminada a reza ou se preferir a admoestação ao Deus, as pessoas se reúnem sob a ramada. Inicia-se com o tarubá, e depois casais aos pares se põem a dançar ao toque dos tambores, enquanto os outros cantam e batem as mãos em cadência*”. Cf. Otilie Coudreau, *Voyage au rio Curuá*, 1903, p. 20. Não temos espaço neste artigo para maiores comentários sobre o discurso etnocêntrico da viajante, a citação aqui é meramente ilustrativa. Para uma leitura mais completa dessa questão, remetemos o leitor para o nosso *O negro na fala do branco*, 1989, 3º cap.
- 29 É uma bebida de origem indígena feita a partir da mandioca-brava ralada e depois posta para fermentar. O resultado é um caldo de cor amarelada e consistência rala que embriaga como uma água-ardente. Um dado inte-

ressante de ser notado é que beber cachaça não é problema para a comunidade quando da realização de festas religiosas (nem para homens nem para mulheres). Nos Ternos de Reis urbanos a questão parece ser um pouco diferente, pelo menos ao nível do discurso. Em Atibaia-SP, os dançantes do Congo, em suas visitas às casas, acabavam por beber muita cachaça oferecida pelos anfitriões, apesar de alguns dizerem que prefeririam refrescos e sucos. Cf. Élsie Girardelle, *Ternos de Congos (Atibaia)*, 1981, pp.110-11.

- 30 O lundu aqui não tem relação com aquele tipo de canção satírica muito comum no Brasil colonial e oitocentista. A analogia mais apropriada poderia ser feita com um tipo de dança de origem africana, popular em várias partes do país, entre escravos e homens livres, e que inclusive ficou imortalizada numa das mais famosas pranchas de Rugendas. No Pacoval, a dança a que assistimos tem muita semelhança com aquela da gravura do viajante – o casal de dançantes, o homem estralando os dedos à guisa de castanholas e os pequenos saltos do homem cruzando as pernas.
- 31 No Pacoval percebemos que as crianças procuram imitar os adultos quando da ocasião das festividades mais importantes da Vila. Pelo Natal elas organizam uma versão infantil – o Marambiré das Crianças; em junho, na época do Boi-Bumbá (versão paraense do Bumba-meu-Boi nordestino), elas organizam o Boi Estrelinha, onde só dançam as crianças. Isso é um dado interessante, pois parece assegurar a continuidade das festas e do interesse da comunidade por esses ritos.
- 32 Essa estrofe fez-nos lembrar de uma passagem do romance *Helena* (ambientado em torno de 1850), de Machado de Assis, quando a personagem central, em passeio com o mancebo Estácio, avista um preto por volta dos seus 40 anos e duas mulas. Sentado no capim ele comia uma laranja e dava as cascas para um dos animais, enquanto mostrava-se alegre com o passatempo. A imagem evocada por Machado é interessante, nesse caso, para se pensar uma das estratégias dos negros escravos para o descanso. No canto do Marambiré, a construção remete a um pedido do escravo pelo dó de sua senhora, pois que ele quando parasse não usaria dessa estratégia, inclusive impedindo o cavalo de alimentar-se, fazendo isso em local apro-

- priado na fazenda. Cf. Machado de Assis, *Obra Completa*, 1986, v. 1, p. 297; para uma excelente leitura desse romance sob o ponto de vista histórico, vide Sidney Chalhoub, *A história nas histórias de Machado de Assis*, 1991.
- 33 Encontramos uma estrofe com construção semelhante numa cantoria do Cordão de Passáro “Guará”, de Manaus-AM, na qual a mulher diz: “*Já faz um ano que eu quero ir pro Ceará*”, ao que o homem responde: “*Ceará custa dinheiro, dinheiro custa ganhar*”. Cf. Vicente Salles (consultoria geral). *Música popular do Norte* (CD). São Paulo, 1976, faixa 16.
- 34 A “promessa” é algo absolutamente crucial no Marambiré, pois se o ritual tem uma mobilidade no espaço *público* que independe dos eventos que acontecem a cada ano na vila (o cortejo percorre os mesmos caminhos como de costume), quando se refere à esfera doméstica (*privado*) a questão muda de figura, pois o rito cumpre as estratégias de cada indivíduo para com o santo (o Marambiré só irá se apresentar na casa de um promesseiro que estiver pagando sua promessa por meio do almoço servido aos dançantes em louvor a São Benedito). Essa relação da promessa com rituais desse tipo também é tratada por Carlos Rodrigues Brandão, *Sacerdotes de viola*, 1981, pp. 84-92.
- 35 Entrevista feita com o senhor José Santa Rita Monteiro (Santa Rita), dezembro de 1988.
- 36 Entrevista feita com o senhor Osvaldo Ramos do Nascimento (Seu Roxinho), dezembro de 1988.
- 37 Na pesquisa que fizemos na comunidade, visitamos todas as 91 casas do vilarejo, e tomamos dados relativos aos quase 500 habitantes da vila, e ficamos impressionados que em muitas famílias sempre havia uma história de uma criança que teria sido “encantada” por um bicho do “fundo”, ou da “mata”, e nunca mais havia aparecido. A questão é que, juntamente com crenças lidas por eles próprios como “*vindas da África*”, a comunidade acredita que existem seres sobrenaturais – os encantados – que vivem em cidades subterrâneas ou subaquáticas e que levam as pessoas para essas cidades; dizem mais, que eles são “gente iguais nós”, po-

rém, muitas vezes, apresentam-se sob a forma de animais, especialmente, botos e cobras-grandes. Aqui é visível a confluência de referenciais religiosos diversos, posto que, além do catolicismo afro-ibérico, aparecem em destaque na comunidade as crenças oriundas da pajelança amazônica. Para uma leitura desde campo religioso, em outros contextos amazônicos, vide Eduardo Galvão, *op. cit.*, 1953; Charles Wagley, *Uma comunidade amazônica*, 1957; Alceu M. Araújo, *Medicina rústica*, 1959; Napoleão Figueiredo & Anaíza Vergolino e Silva, *Festas de santo e encantados*, 1972; N. Figueiredo, *Pajelança e catimbó na região bragantina*, 1976, e Raymundo H. Maués, *A ilha encantada*, 1977.

- 38 Belém foi a capital do Estado do Grão-Pará e Maranhão a partir do século XVIII, quando foi transferida a sede de São Luís. Desde essa época passou a ser o principal porto de entrada de escravos negros na Amazônia. Vide, para o século XVIII, Anaíza Vergolino-Henry & Arthur Napoleão Figueiredo. *A presença africana na Amazônia Colonial*, 1990; para o século XIX, vide Vicente Salles, *O negro no Pará sob o regime da escravidão*, 1971.
- 39 Santarém foi desde o século XVIII o núcleo urbano mais importante do Médio-Amazonas Paraense. Lá teria residido Dona Maria Macambira, lembrada como a senhora dos escravos que fugiram nas primeiras levadas para as cachoeiras do rio Curuá.
- 40 Segundo Dona Dica, Maria Macambira teve propriedades fundiárias na Vila Curuá, uma localidade situada à margem direita na região do Baixo rio Curuá. Lá escravos teriam sido deixados à própria sorte pela senhora, por isso “eles saíram”, subindo o rio em busca de uma vida melhor em liberdade.
- 41 Entrevista feita com a senhora Raimunda Santana de Assis (Dona Dica), a partir das lembranças de sua avó, a mocambeira Maria Miquelina, dezembro de 1988. Esse processo de recriação da África no Brasil foi tratado de modo interessante por Robert Slenes, “Malungu Ngoma vem!”, 1991.
- 42 Essa fala parece remeter ao momento inicial da *grande oração eucarística* da missa católica, quando o padre pronuncia as palavras sagradas fazen-

do alusão à presença de Deus na missa: “*O Senhor esteja convosco/ Ele está no meio de nós...*”. A apropriação da mensagem litúrgica é muito evidente nessa passagem final do cortejo, como se, ao fim de tudo, houvesse que pedir a proteção de Deus para os dias comuns, sem festas etc.

- 43 Os versos finais recorrem a metáforas da natureza para anunciar o fim da festa naquele Natal, reafirmando que ninguém pode duvidar do movimento da vida – o sol vai nascer no outro dia, pois que a luz da noite apesar de bela não tem forças para iluminar o mundo tal qual o sol. Depois da lua vem o sol e, depois, a lua e depois o sol...

Bibliografia

ARAÚJO, Alceu M. e FRANCESCHINI, M.A.

- 1948 *Danças e ritos populares de Taubaté*, São Paulo, Instituto de Administração/USP, (Publicações, 33).

ARAÚJO, A. M.

- 1977 “Quilombo”, in: _____, *Cultura popular brasileira*, São Paulo, Melhoramentos.

- 1959 *Medicina rústica*, São Paulo, Cia. Ed. Nacional.

AZZI, Riolando

- 1978 *O catolicismo popular no Brasil*, Petrópolis, Vozes.

BRANDÃO, Carlos R.

- 1981 *Sacerdotes de viola: rituais do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*, Petrópolis, Vozes.

BRANDÃO, Théo

- 1953 “O reizado alagoano”, *Separata da Revista do Arquivo*, nº 105, São Paulo.

- 1973 *Folgedos natalinos*, Maceió, Sec. de Educação e Cultura/Cons. Federal de Cultura.

BROWN, Peter

1981 *The cult of saints*, Chicago, University of Chicago Press.

CHALHOUB, Sidney

1989 *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*, São Paulo, Companhia das Letras.

1991 *A história nas histórias de Machado de Assis: uma interpretação de Helena*, Campinas, IFCH/UNICAMP, (Primeira versão, 33).

COUDREAU, Otilie

1903 *Voyage au rio Curuá*, Paris, A. Lahure.

FERRETI, Mundicarmo

1989 “Rei da Turquia, o ferrobrás de Alexandria?: a importância de um livro na mitologia do Tambor de Mina”, in MOURA, Carlos E. M. (org.) *Meu sinal está no teu corpo*, São Paulo, Edicon/Edusp.

FIGUEIREDO, Aldrin M. de

1989 *O negro na fala do branco: o discurso de Mme. Coudreau sobre os mocambeiros do Curuá*, Belém, DH/CFCH/UFPa.

1992 “Os Reis de Mina: a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Pará do século XVII ao XIX”, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. v. 9, Belém.

1994 *Imagens negras de um rito branco: uma leitura do sincretismo no ritual do Marambiré*. Trabalho apresentado no IV Congresso Afro-Brasileiro, Recife, abril (mimeo).

FIGUEIREDO, Napoleão e VERGOLINO E SILVA, Anaíza

1972 *Festas de santo e encantados*, Belém, Academia Paraense de Letras.

FIGUEIREDO, Napoleão

1976 “Pajelança e catimbó na região bragantina”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas*, n° 32, Maceió.

GALVÃO, Eduardo

1953 *Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo-Amazonas*, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, (Brasiliense, 284).

GIRARDELLI, Élsie

1981 *Ternos de Congo (Atibaia)*, Rio de Janeiro, MEC/Funarte/Inst. Nacional do Folclore.

LARA, Silvia H.

1988 *Campos da violência: escravos e senhores na Capitania do Rio de Janeiro, 1770-1808*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

MACHADO DE ASSIS, J. M.

1986 *Helena*, in: *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, v. 1.

MARCÍLIO, Maria L.

1986 "O povo na Igreja do Brasil tradicional: indicações documentais para uma história do catolicismo popular brasileiro, da Colônia aos meados do século XIX", in CEHILA, *Para uma história da Igreja na América Latina*, Petrópolis, Vozes.

MAUÉS, Raymundo H.

1990 *A Ilha Encantada: medicina e xamanismo numa comunidade de pescadores*, Belém, Universidade Federal do Pará, (1977).

MELO, Osvaldo F. de

1950 *O Terno de Reis no folclore catarinense*, Florianópolis, IBGE/Dept. Est. de Estatística.

MEYER, Marlise

1993 "Neste mês do rosário", in _____, *Caminhos do imaginário no Brasil*, São Paulo, Edusp.

MORAIS FILHO, Mello

1979 *Festas e tradições populares no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp.

NERY, Frederico José Santa Anna

1992 *Folclore brasileiro*, Recife, Fund. Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, (1889).

NEVES, Guilherme S.

1980 *Bandas de Congo*, Rio de Janeiro, MEC/Funarte, (Cad. de Folclore, 30).

PORTO, Guilherme

1982 *As Folias de Reis no sul de Minas*, Rio de Janeiro, MEC/Funarte/SEC/INF.

REVEL, J., CERTEAU, M. e JULIA, D.

1970 “La beauté du mort: le concept de ‘culture populaire’”, *Politique d’aujourd’hui*, v. 12.

RIBEIRO, M. L. B.

1981 *Moçambique*, Rio de Janeiro, MEC/Funarte.

SALLES, Vicente

1971 *O negro no Pará sob o regime da escravidão*, Rio de Janeiro, Fund. Getúlio Vargas; Belém, Universidade Federal do Pará.

SLENES, Robert

1991 “Malungu Ngoma vem!: África coberta e descoberta no Brasil”, *Revista da USP*, nº 12, São Paulo.

TRIGUEIRO, O. M. e BENJAMIN, Roberto

1978 *Cambindas da Paraíba*, Rio de Janeiro, MEC/Funarte, (Cad. de Folclore, 26).

VERGOLINO-HENRY, Anaíza e FIGUEIREDO, Arthur N.

1990 *A presença africana na Amazônia Colonial: a notícia histórica*, Belém, Arquivo Público do Pará.

WAGLEY, Charles

1957 *Uma comunidade amazônica*, São Paulo, Cia. Ed. Nacional.

ZALUAR, Alba

1983 *Homens de Deus: um estudo sobre os santos e as festas do catolicismo popular*, Rio de Janeiro, Zahar.

ABSTRACT: This article intends to approximate the Anthropology and the History through the description of a religious ritual lived by descendants of ancient fugitive slaves of Curuá river, district of Alenquer, Médio-Amazonas paraense, who had lived in that region since middle-eighteen century. Therefore, we try to penetrate into the meanders of one of the most important feasts of Christisnity – Christmas – and in its reorganization in the daily life of an amazon *quilombo*, arranging several temporalities, recreating biblical passages in the light of black human experience in the community of fugitive slaves.

KEY WORDS: Christmas, the Curuá *quilombo*, black people in Amazonia, negro folklore, afro-brazilian ethnography.

Aceito para publicação em fevereiro de 1995.